
Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

63

SEMINARI
E CONVEGNI

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

Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)

a cura di

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



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

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



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

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

Prima edizione: marzo 2024

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

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

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

Sommario

Prefazione	
Francesco Orlando vario, ed eventuale	
LUCIANO PELLEGRINI	IX

PARTE PRIMA

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

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

Sul magistero possibile del critico ROMANO LUPERINI	107

PARTE SECONDA

TRA STORIA E METODO: AMBITI, INCROCI, SVILUPPI

Pascal «al servizio dell'irreligione» CARLO GINZBURG	115

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

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

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

Francesco Orlando e la drammaturgia musicale GUIDO PADUANO	181

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

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

PARTE TERZA

PER LA TEORIA: FIGURALITÀ, VALORI E MODELLI PSICOANALITICI

Una tensione ermeneutica infinita MASSIMO FUSILLO	237

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

Prefazione

Francesco Orlando vario, ed eventuale

Rileggendo questo volume, mi è tornata alla memoria una frase di Sainte-Beuve: «Il est doux de comprendre tout ce qui a vécu». A Sainte-Beuve è inevitabile pensare leggendo alcuni saggi di impostazione 'biografistica' qui contenuti, senza contare il fatto che la maggior parte dei contributi sono di persone che in maniera più o meno diretta hanno conosciuto Francesco Orlando (1934-2010). Ciononostante, a quella frase ho pensato per differenza, se non per antitesi. Non tanto perché Orlando ha sempre additato in Sainte-Beuve un cattivo maestro, quanto perché il volume è caratterizzato da una pluralità inedita di approcci e punti di vista che orienta la ricezione della sua opera verso il futuro. Questa raccolta si situa al culmine di una prima posterità che corrisponde a una nuova vitalità della sua opera e leggendo si gioisce di capire non 'ciò che visse' ma 'ciò' che un moto vario sempre più svincola dalla contingenza storica in cui è nato.

All'origine del volume è un convegno, organizzato presso l'Università di Pisa e la Scuola Normale Superiore, che si sarebbe dovuto tenere nel maggio 2020, ma che a causa dello stato di emergenza da pandemia di Covid-19 è stato rinviato di un anno, al 6-8 maggio 2021, quando si è svolto comunque da remoto, dato il perdurare dell'emergenza sanitaria. Questi non sono tuttavia i veri e propri Atti di quelle giornate. Eccezion fatta per qualche scritto più breve di alcuni presidenti di seduta (P. Tortonese, M. Bertini, M. Fusillo, R. Luperini), e lo scritto in forma più libera di Walter Siti, i testi qui presentati non sono tanto trascrizioni più o meno riviste e accresciute degli interventi orali, quanto saggi veri e propri. Inoltre, ai contributi di chi partecipò al convegno, si sono aggiunti altri tre testi, di Barbara Carnevali, di Gianni Iotti e di Christian Rivoletti.

Anche la composizione dell'insieme è mutata. L'indice del libro non corrisponde né alla suddivisione in giornate e sedute dell'incontro di allora, né all'ordine degli interventi. I saggi sono stati ridistribuiti secondo una tripartizione che latamente corrisponde a tre diversi ambiti: la vita, il metodo e la teoria. Si è scelto poi di ripubblicare a mo' di conclusione uno scritto dello stesso Orlando, *Teoria della letteratura*,

letteratura occidentale, alterità e particolarismi (1996). Segue, in chiusura, la bibliografia dei suoi scritti aggiornata alle ultime pubblicazioni postume. Il saggio di Orlando qui riproposto costituisce come una conclusione ideale perché affronta una questione che permea tutto il volume: quella della legittimità di un canone chiuso benché o perché consapevolmente relativo, e quindi di una eventuale gerarchia tra l'alto e il basso – tutto questo sembrerebbe cosa ormai archiviata, ma si sa che anche la fiducia nella mimesi sembrava definitivamente antico regime, quando invece si è tornati alla realtà.

Alle tre parti in cui è suddiviso il tutto corrispondono i tre punti di vista principali da cui secondo me è osservabile sia l'opera di Orlando che la sua prima posterità.

La prima parte, *La vita e l'opera: formazioni, fisionomie, ricezioni*, si situa, come dichiarato nel titolo, a metà via tra la biografia e lo studio dell'opera. Essa non costituisce semplicemente una sorta di primo grado di una scala che procederebbe dal concreto della vita verso la purezza teorica dell'ultima parte del libro, passando, nella seconda parte, per il metodo e la storia. L'ampio spazio iniziale riservato anche alla 'vita' riflette e prima ancora fonda ciò che contraddistingue l'intero volume, il quale, oltre a contenere una riflessione molteplice sul pensiero, coinvolge la personalità di Orlando. Ed è in questo senso, anche esistenziale, che si è scelto di riprendere per il titolo di questa raccolta la triade di sostantivi che lo studioso aveva scelto per tutto il suo formalista 'ciclo freudiano': Letteratura ragione represso.

L'insieme dei saggi rivela infatti con costanza qualcosa che sarebbe sbagliato ritenere scontato: lo studio dell'opera di Francesco Orlando è inscindibile dagli 'affetti'. Numerosi sono i saggi che richiamano il valore emotivo, e simbolico, che alcuni temi o opinioni hanno assunto nel suo percorso e in quello di chi ne scrive. Perché ne va di una verità più ampia. L'implicazione affettiva di tutti questi studi è ascrivibile a ragioni non tanto (o non solo) esterne, quanto interne alla stessa opera critica. La distinzione metodica fra la vita e l'opera che Orlando assume a programma come lettore di testi e come saggista, non esclude che sullo sfondo dell'insieme delle sue opere e di una visione sintetica del suo pensiero, si stagli un'immagine della personalità del critico tutt'altro che disincarnata: il soggetto che pensa e scrive si delinea come un intellettuale che, fiducioso in un «magistero possibile» (R. Luperini e P. Tortonese) riflette di continuo – e riflettendo partecipa, con sobrietà e a volte per negazioni, ma pur sempre integralmente – sulla sua posizione nel mondo e sul suo percorso personale. La figuraltà, *lato sensu*, della sua formula saggistica si radica

proprio in questa riflessione partecipativa sul sé in continua tensione con una altrettanto cruciale necessità conoscitiva ed etica di oggettivare, distinguere, definire.

La ricostruzione di un periodo così decisivo per Orlando come quello passato alla Scuola Normale tra il 1966 e il 1970 (A. Stussi), è essenziale per capire sia l'evoluzione verso il freudo-marxismo elaborato soprattutto negli anni Settanta, che le origini di posizioni spesso individuali e isolate in tema di letteratura e politica. E tratti che emergono della sua personalità – solitario e cosmopolita, interprete del presente ma essenzialmente obliquo rispetto all'attualità – sono resi pertinenti anche per spiegare il suo rapporto con la Francia e più in generale la sua limitata fortuna all'estero (M. Bertini, A. Gendrat, D. Quint). Una triade di studi segna poi una strada in cui il biografismo – malgrado Orlando, ma con procedere orlandiano almeno in due casi su tre – è recuperato a chiave di lettura della personalità dell'intellettuale e del suo percorso. Nello scritto di Walter Siti il ripensamento di sé e dell'immagine del maestro si sovrappongono, e vacilla il confine tra la verità del testimone e l'elaborazione psicologica e biografica: il gesto da immoralista di chi solleva un velo privato altrui si trasforma in chiave di lettura del saggio di Orlando sulla *Fedra* di Racine che Siti celebra come saggio scientifico proprio in quanto dotato di un tortuoso ma quasi proclamato sostrato autobiografico. Il saggio di Siti è seguito da due saggi che percorrono una via scientificamente più pura e senza ricorrere a dati biografici bruti. Fabien Vitali ricostruisce e scava il sodalizio fra Orlando e Giuseppe Tomasi di Lampedusa mostrando il persistere decisivo, lungo tutta l'opera, di un'ambivalente 'funzione Lampedusa'. Approfondendo il tema dello snobismo, Barbara Carnevali avanza l'ipotesi, sulla base degli scritti su Marcel Proust – autore per Orlando di tutta una vita, insieme a Richard Wagner –, di una consonanza profonda tra la *Recherche* e l'opera, la personalità intellettuale *in toto*, dello studioso.

Nella seconda parte, *Tra storia e metodo: ambiti, incroci, sviluppi*, l'angolo di lettura si sposta in direzione del metodo e delle sue applicazioni. Ciò che accomuna i saggi è l'interrogarsi su un elemento specifico di una teoria e di un metodo come quelli di Orlando condizionati dallo storicismo marxista, dallo strutturalismo e dalla psicoanalisi: l'originale connubio di storia e struttura. In due sensi. Perché in Orlando l'analisi strutturale e la valorizzazione di una componente metastorica più che prescindere dipendono dal procedere filologico di contestualizzazione di forme e contenuti, e dal gusto estremo dell'individualità estetica dei testi. E perché Orlando ha proposto una storiografia letteraria capace di abbracciare lunghissime durate (dagli Assiri al Nove-

cento), e di isolare epoche e movimenti (il barocco e l'illuminismo), ricorrendo all'impiego di forme astratte derivanti soprattutto dalla psicoanalisi e dalla neoretorica.

Tale articolazione di morfologia e sintassi è qui sottoposta ad analisi e proposta a nuovi sviluppi, da vari punti di vista. Quello, per l'appunto, di una storiografia letteraria elaborata a partire da modelli formali e logici (C. Savettieri, F. Corradi, I. Leoni). Quello di una storia culturale attraverso una ricerca tematica: la lettura di un'ampia messe di passi da opere disparate dà luogo a una storia culturale di un fenomeno – per Luca Danti quello della parola ciarlatana – fondata però sulla specificità estetica e retorica dei testi. Quello poi di una applicazione di un metodo e di una teoria a testi appartenenti a generi non letterari, come il melodramma, di cui Guido Paduano sottolinea il ruolo primario, all'origine cioè del modo stesso di Orlando di concepire la natura, gli usi e l'analisi in genere dell'arte; o appartenenti a epoche lontane ed estranee, come quella di Dante, ai presupposti della teoria e del metodo adottati (A. Accardi). Quello, infine, di interpretazione della storia a partire dai codici letterari: Carlo Ginzburg propone una sorta di prova del nove, affrontando i *Pensieri* di Pascal da un punto di vista diverso, non letterario, per arrivare a conclusioni simili a quelle cui era approdato Orlando, a proposito soprattutto delle *Provinciali* del filosofo francese, partendo esclusivamente dall'analisi del codice letterario.

Nell'ultima sezione, *Per la teoria: figuralità, valore, modelli psicoanalitici*, si assiste a una appassionante apertura della proposta teorica. Mai forse come in questo volume l'opera e il pensiero di Orlando sono stati affrontati da punti di vista così plurali, una pluralità accomunata dall'intenzione costruttiva di considerare insieme, in un bilancio, punti saldi e duraturi, aporie e sviluppi necessari. Questo avviene a partire da una riflessione sul nucleo stesso della teoria del critico, la formazione di compromesso, e in particolare sulla natura e i limiti della conflittualità che definisce quel modello: si tratti della compresenza di due modi alternativi di intendere la formazione di compromesso, uno che lasci il conflitto aperto e l'altro che classicamente insista sul suo ricomporsi (R. Donnarumma); si tratti altresì dei destini della formazione di compromesso a seguito dell'adesione di Orlando alla teoria di Ignacio Matte-Blanco, adesione che, se spinta alle estreme conseguenze, verso cioè la piena adozione del concetto di 'inconscio non rimosso', metterebbe in discussione la stessa natura conflittuale dei concetti di formazione di compromesso, di ritorno del represso e perfino dell'ambivalenza (A. Ginzburg). Del resto, le ultime ricerche di Orlando su una nuova formulazione della teoria freudiana in direzione di una teoria semantica,

una teoria non più incentrata sulla dialettica tra represso e repressione, ma sull'individuazione di 'figure dell'*inventio*' caratterizzate da polisemia e ambivalenza, indicano una nuova strada e lasciano al contempo la questione in sospeso (V. Sturli). Insieme alla formazione di compromesso, sono sottoposti a tensione i capisaldi di tutta l'opera: il 'testualismo' rigoroso vincolato alla postulazione di uno specifico letterario a sua volta però fondato su una concezione ampia e diffusa della 'letterarietà' (F. Pigozzo); la compresenza in Orlando del lettore di testi e del teorico sistematico, una compresenza fondamentale da non rescindere a rischio di perdere il senso del tutto, perché, come mostra Gianni Iotti, il piacere della fruizione è consustanziale a una gaudente necessità dell'analisi, tutto ciò alla maniera di colui che Orlando considerava il maestro primo, Richard Wagner, il cui metodo 'leitmotivico' viene assunto a modello formale e semantico, teorico e metodologico; si aggiunga la coerenza interna come elemento essenziale del testo di valore, insieme quindi alla definizione di ciò che definisce il valore (e la funzione) del testo letterario, l'universalità, e il suo umano funzionamento, le emozioni, quindi l'identificazione (V. Baldi); infine, la possibilità della persistenza di un senso dei testi attraverso il tempo e comunità di lettori disperate (C. Rivoletti).

Uno degli aspetti più critici e più costruttivi dei contributi sulla teoria, è probabilmente la necessità che emerge in più luoghi di approfondire il concetto di realtà, per definire ulteriormente la natura della stessa mimesi propugnata da Orlando e in particolare la conflittualità tra arte e mondo. In tutti o quasi i saggi di quest'ultima sezione la teoria di Orlando è presa a modello di una teoria letteraria che non escluda la transattività tra il testo e il mondo, ma che al contrario la postuli e fornisca strumenti per analizzare il rapporto mediato e specifico tra letteratura, realtà, persone.

Non solo in questa sezione, ma in tutto il volume, Francesco Orlando si configura come il punto di riferimento di una teoria e di una critica dell'ambivalenza letteraria. Nel ritorno alla realtà cui si assiste da più o meno vent'anni, la sua opera torna così preziosa a evitare la riduzione del testo letterario alla morale, all'azione, al cuore. Piace pensare che la sua capacità di affrontare la polisemia ambivalente, più che umana, dell'arte nutrirà fasi ulteriori e durature di questo cantiere infine non rimosso ma riaperto che è la nuova fortuna della sua opera – questo, soprattutto nel caso si tornasse un giorno a sospettare integralmente della mimesi, e della stessa esistenza.

Parte prima

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

Il militante e lo scienziato

Sono passati ormai quasi undici anni, dal giorno in cui ci giunse la notizia della morte di Francesco Orlando. Ognuno di noi ricorda quel 22 giugno 2010. Nessuno dimentica l'emozione, la tristezza immensa di quei momenti. Perdevamo un maestro come ce ne sono pochi, ed eravamo coscienti dell'entità della perdita. Se ne andava per ciascuno di noi una figura un po' diversa, a seconda del rapporto più o meno stretto che avevamo con lui. I più intimi, gli allievi che intorno a lui costituivano quasi una famiglia, gli amici che avevano tante volte partecipato con lui a discussioni pubbliche, i colleghi di Pisa e i colleghi delle altre università italiane e francesi, gli studenti di allora e gli ex-allievi di quattro decenni, a Napoli, a Venezia, a Pisa, e nelle tante università in cui Orlando aveva fatto conferenze: in modi molto diversi, ciascuno aveva un rapporto particolare con la persona, la parola e il pensiero di quello straordinario professore. Francesco Orlando era indimenticabile: sono sicuro che anche quelli che lo hanno sentito parlare una sola volta ricordano quel suo modo di ragionare, quella voce, quello sguardo, quell'energia, quell'esigenza severissima e quel sorriso disarmante.

L'eredità di Francesco Orlando è grande e impegnativa per ciascuno di noi. Ci mette a volte in difficoltà, perché Francesco era eminentemente una figura paterna, con quel tanto di protettivo e quel tanto di punitivo che la cosa implica, e perché confrontarsi alla sua autorità vuol dire fare i conti con un pensiero che non tollera i cedimenti, le approssimazioni, le confusioni di cui ci sentiamo sempre un po' colpevoli. Francesco Orlando era una figura d'autorità, perché credeva profondamente alla pedagogia, al rapporto maestro allievo, e lo fondeva sull'esigenza, senza un'ombra di demagogia. Era maestro perché aveva capito che il lato affettivo del rapporto pedagogico non è in contraddizione con il lato intellettuale, e che è meglio rendere il primo esplicito e cosciente, perché il secondo sia libero e costruttivo.

L'eredità critica di Francesco Orlando è fatta di un insieme di concetti, di procedimenti, di distinzioni, di associazioni, di schemi logici, che da molti anni conosciamo e discutiamo, e che discuteremo

ancora a lungo, perché ogni volta che lo rileggiamo nuovi aspetti ci saltano agli occhi, nuovi problemi sembrano porsi, nuove idee derivate dalle sue o nuove obiezioni che sorgono. Questa eredità è fatta anche di gusti, di predilezioni, di idiosincrasie, di polemiche ostinate, di una certa predisposizione al conflitto delle idee, che ci ha comunicato, certo in misure molto diverse.

Sulle teorie, in questi dieci anni il dibattito è già stato ricco. Ci sono stati convegni e pubblicazioni interessanti. Nel 2012 il libro di testimonianze coordinato da Davide Ragone. Nel 2014 il libro dell'associazione Sigismondo Malatesta, *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Nel 2015 il libro di Valentino Baldi intitolato *Il sole e la morte* e un incontro all'istituto italiano di cultura a Parigi. Nel 2017 la pubblicazione della ricerca inedita sul *Soprannaturale letterario*. Tre anni fa il libro di Valentina Sturli sulle *Figure dell'invenzione*, un'altra ricerca che Orlando non aveva potuto concludere¹. Ricordo anche il dibattito organizzato dai colleghi di Siena, Pierluigi Pellini e Guido Mazzoni, il 22 giugno 2020². A tutto questo andrebbero aggiunte le discussioni suscitate dalle numerose riedizioni di sue opere.

Tutti gli argomenti toccati in queste occasioni ritorneranno nelle relazioni di oggi, domani e dopodomani. La formazione di compromesso, il ritorno del represso, la teoria freudiana, l'inconscio come antilogica, la questione del comico, quella del soprannaturale, i vari tipi di realismo, ecc. ecc. Poi la costellazione dei suoi maestri e dei suoi idoli polemici: da un lato Freud, Matte Blanco, Auerbach, d'altro lato Bakhtin, Barthes e Derrida. E la grande questione del rapporto tra teoria e storia, degli schemi storiografici che Orlando aveva adottato e degli schemi psicologici con cui li faceva coincidere: penso alla rappresentazione della storia dell'Occidente come grande passaggio

¹ Per Francesco Orlando. *Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, Pisa 2012; *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014; V. BALDI, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata 2015; F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino 2017; V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020.

² Per Francesco Orlando. *Una tavola rotonda, dieci anni dopo, 22 giugno 2020*, consultabile in linea sul canale Youtube del Dipartimento di Filologia e critica delle letterature antiche e moderne dell'Università di Siena: <https://www.youtube.com/watch?v=IG1s1-84Trs>.

dall'irrazionale al razionale, e al suo rapporto con la bipartizione tra logica simmetrica e logica asimmetrica.

Di tutte queste cose si parlerà, e, visto il programma e i nomi dei relatori, sono sicuro che sarà interessantissimo. Io qui, sulla porta d'ingresso, non posso certo affrontare questioni particolari. Ma avrei voglia di dire che al di là di questa grande eredità che Francesco Orlando ci ha lasciato, e che è fatta di concetti e teorie, ce n'è un'altra non meno importante, che non saprei bene come chiamare, forse potrei dire una morale della ricerca, espressione che spero non troverete pomposa.

Francesco Orlando ci ha sempre incitati al rigore razionale, e detestava gli ondeggiamenti, le aporie, le improvvisazioni e le mode. Certo non è difficile trovare anche nel suo pensiero delle aporie, come è possibile fare con tutti i grandi pensatori. Ma quel che conta è l'atteggiamento fondamentale: l'idea che la ricerca non possa essere abbandonata ai gusti e ai capricci, ma debba continuamente rispondere al tribunale della razionalità. La critica letteraria, la teoria letteraria doveva essere scientifica nel senso che esigeva una continua verifica della coerenza delle affermazioni rispetto a premesse esplicite. Orlando voleva che tutti i giudizi fossero argomentati, che tutti gli argomenti fossero continuamente passati al vaglio di nuovi riscontri, che fossero confrontati tra di loro in vista di una coerenza globale. Nessuna critica gli sembrava possibile senza una teoria.

Molti ricorderanno che una delle sue bestie nere era l'eclettismo. Orlando dava a questa parola un senso tutto suo, che non corrisponde a quello che riportano i dizionari. Per lui un eclettico era un critico che vagava tra diverse teorie, usando un po' l'una e un po' l'altra, considerandole ingenuamente tutte giuste o cinicamente tutte sbagliate. Non prendeva in considerazione il fatto che, in arte come in filosofia, l'eclettismo può essere l'armonizzazione delle tendenze ritenute migliori nelle diverse scuole. Quindi un'operazione che mira alla coerenza, proprio come la sua teoria della letteratura tendeva a far rientrare in una concezione unica le idee prese alla psicanalisi, allo strutturalismo, e allo storicismo di Auerbach.

Oggi dobbiamo confrontarci alla complessità del suo pensiero, e dobbiamo affrontare due tentazioni opposte: quella di farlo a pezzi, prendendo solo quel che ci piace, e quella di considerarlo come un'unità perfetta e intoccabile. Il secondo pericolo è grande, è quello della dottrina; il primo è anche grande, quello della frammentarietà. Perché lo sforzo di tutta la sua vita è stato di costruire qualcosa di coerente, e io credo che questo sforzo non solo vada considerato con rispetto, ma anche preso ad esempio. Ci invita a non rinunciare a una riflessione

globale e soprattutto a non accontentarci di posizioni di principio, ma a sottometterle alla verifica continua della ragione e dell'esperienza.

Francesco Orlando è stato certamente un intellettuale impegnato, nel senso dell'impegno morale e politico; per questo era polemico, perché la posta in gioco del suo lavoro gli sembrava superare il campo di sua precisa competenza. Ma è stato anche un modello di universitario, per la sua devozione all'insegnamento e alla ricerca. Formatosi come letterato al di fuori dell'università, aveva poi aderito in pieno ai principi dell'università humboldtiana. Avrebbe potuto far sua la famosa formula di Karl Jaspers, «la missione dell'università è la ricerca della verità». Questo implicava per lui, e spero ancora per tutti noi, che il punto di partenza della ricerca poteva essere morale e politico, ma il suo orizzonte doveva essere conoscitivo. Lo studioso non può limitarsi a lanciare slogan e a innalzare bandiere. L'università non può e non deve barattare la verità con il valore, non solo perché il valore si difende meglio in altre arene, ma anche perché la verità in sé ha un valore, che gli altri valori non contraddicono.

In questo senso Orlando è stato un tipo di intellettuale universitario in cui non vediamo nessuna contraddizione tra il militante e lo scienziato, perché in lui lo scienziato non concedeva nulla al militante, ma il militante insinuava nello scienziato quasi tutti gli impulsi della sua attività. Sono convinto che questa sua esigentissima prospettiva sia oggi più che mai attuale.

PAOLO TORTONESE

Da Hugo a Proust: la Francia-laboratorio di Francesco Orlando

Chi abbia avuto occasione di discorrere con Francesco Orlando sull'insegnamento della letteratura nella scuola italiana non può non ricordare quella che era la sua principale preoccupazione: la sproporzione tra l'importanza attribuita, nei nostri licei, alla letteratura italiana rispetto alle letterature straniere. Prima del 1970, inoltre, la marginalità delle letterature straniere proseguiva anche nell'istituzione universitaria, con la separazione, da Orlando sempre deprecata e combattuta, tra corsi di laurea in Lettere e corsi di laurea in Lingue.

Di Orlando ha scritto molto giustamente Adriano Prosperi che «l'insegnamento era la sostanza della sua vita»¹. Nulla, dunque, lo lasciava indifferente nella formazione dei suoi studenti. Che potessero uscire da un prestigioso liceo classico conoscendo ogni dettaglio dei *Promessi sposi* e dei *Sepolcri*, ma senza aver letto Shakespeare e senza nulla sapere di Dostoevskij e Tolstoj, era un'assurdità alla quale non riusciva a rassegnarsi.

All'origine di quella situazione che tanto lo scandalizzava, c'era una visione della storia letteraria in cui le diverse tradizioni nazionali erano separate da rigidi compartimenti stagni. Su questo sfondo, una consolidata tradizione didattica nostrana isolava e privilegiava l'edificio eretto da Francesco De Sanctis: il «nobile castello» (l'espressione è di Carlo Dionisotti) di una letteratura italiana tendente sin dalle origini a quell'ideale unitario che il Risorgimento avrebbe trasformato in realtà.

Proprio Dionisotti, rievocando i suoi esordi di studioso nell'Italia fascista, scriveva nel 1967:

Era difficile in tali condizioni applicarsi allo studio della letteratura italiana. [...] A me sembrava allora una via senza uscita: al fondo il nobile castello della meridionale *Storia* del De Sanctis con tutt'intorno le modeste cassette della meridionale *Letteratura della nuova Italia*; ai fianchi un qualche slargo

¹ A. PROSPERI, *Testimonianza per un amico*, in *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, Pisa 2012, p. 202.

per la contemplazione di una remota poesia. Restava la speranza, cui finii con l'appigliarmi, di un'Italia diversamente nuova, più libera e però anche più articolata, più fedele alle sue tradizioni medievali e rinascimentali, a quel che per essa era diventato patrimonio comune della civiltà europea².

Non credo di sbagliare immaginando che il paesaggio degli studi di letteratura italiana, specie nella sua versione scolastica, apparisse al giovanissimo Francesco Orlando, a Palermo, quale era apparso a Dionisotti, a Torino, una ventina d'anni prima: *una via senza uscita*. Il giovane Dionisotti era evaso da quella via senza uscita risalendo nel tempo ai territori quasi inesplorati delle tradizioni preunitarie; Francesco Orlando ancora adolescente trovò altre vie di fuga nella passione per Wagner e in intense e vaste letture extra-scolastiche, che lo portarono a pubblicare, a soli quattordici anni, una «traduzione libera in versi italiani» dell'*Hernani* di Hugo. Prima ancora, dunque, dell'incontro con Tomasi di Lampedusa e delle sue lezioni, questa dimestichezza con il teatro di Hugo attesta un precoce orientamento del futuro studioso verso quella letteratura francese che sarà al centro dei suoi interessi per tutta la vita. Nel 1953, durante la prima visita a Lampedusa, parleranno di Mallarmé³: la traduzione di Hugo era stata evidentemente il punto di partenza di un itinerario che dal romanticismo era venuto avvicinandosi alla modernità.

Le lezioni di letteratura francese di Lampedusa avranno certo un ruolo fondamentale nell'introdurre Orlando alla lettura ravvicinata di autori importanti per il suo futuro: Racine, Pascal, La Rochefoucauld, Stendhal. Ma forse più decisivo ancora sarà per lo studente accolto nell'intimità del Principe il constatare, ammirato, la vastità degli orizzonti di quel lettore euforico nel suo rilassato eclettismo.

Potrei affermare – ricorderà in seguito Orlando – che «non c'è scrittore d'un qualche rilievo nella storia letteraria occidentale e russa (con la strana eccezione dell'Ariosto) di cui Lampedusa non mostrasse d'apprezzare dopo tutto le peculiari qualità, e che non fosse pronto a difendere contro riserve e restrizioni altrui; non con un'imparzialità obbligata, ma con una duttile e comprensiva adesione del gusto»⁴. Per Lampedusa era inammissibile che si potesse aver letto *La fiera delle*

² C. DIONISOTTI, *Premessa e dedica*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1967, p. 15.

³ F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, Milano 2022 (1963), p. 13.

⁴ *Ibid.*, p. 28.

vanità ma non *Le affinità elettive*, conoscere alla perfezione Manzoni e ignorare Tolstoj: nel suo mondo «tutto appariva letto, conosciuto, posseduto da sempre»⁵.

Quando, di lì a qualche anno, sotto il rigoroso magistero di Arnaldo Pizzorusso, Francesco Orlando percorre tutte le tappe della formazione di un francesista d'alta scuola, ogni passo lo allontana dal diletantismo aristocratico del suo primo maestro. Lo studio esaustivo della letteratura secondaria e la pratica delle recensioni per «Studi francesi» lo costringono a un costante, faticoso aggiornamento; è finito il tempo delle letture libere e divaganti, della *curiositas* fine a sé stessa, dell'approccio edonistico alle pagine sottili e alle rilegature dorate della Pléiade. Ma una cosa sopravvive della lezione di Lampedusa: l'avversione a quegli steccati disciplinari che incasellano il sapere letterario e rinchiudono in ben distinte nicchie accademiche il francesista, l'anglista, l'italianista e così via.

D'altronde, il 1957, l'anno stesso in cui Orlando va a Pisa a conoscere Pizzorusso e a porsi sotto la sua guida, è anche l'anno di un altro incontro decisivo: quello con *Mimesis* di Auerbach, che tra le diverse letterature europee spazia non da capriccioso dilettante ma da storico e da teorico. Come ricorderà Orlando nel 2007⁶, è proprio l'Auerbach di *Mimesis* a fornirgli il filo conduttore della sua prima ricerca ad ampio raggio, la cui genesi si protrarrà dal 1964 al 1966: *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*. Auerbach aveva ricostruito, attraverso l'analisi di una lunga serie di testi-campione, la progressiva penetrazione dei contenuti 'bassi' nella tradizione letteraria occidentale; allo stesso modo e attraverso un'analoga successione di letture testuali, Orlando ricostruisce, in quel suo primo capolavoro, l'irrompere del ricordo infantile in un mondo che da secoli lo condannava come futile, irrilevante, ininteressante.

Ma – è ancora Orlando a raccontarlo nel 2007 – il progetto originario di *Infanzia, memoria e storia* era molto più ambizioso della versione poi arrivata a compimento: lo schema primitivo seguiva il tema del ricordo infantile nell'Ottocento e nel Novecento, scavalcando le barriere delle lingue nazionali, per approdare a Thomas Mann, Joyce, Lampedusa, Elsa Morante, Sartre. La sola prospettiva che appariva a Orlando

⁵ *Ibid.*, pp. 33-4.

⁶ *Id.*, *Prefazione alla ristampa*, in *Id.*, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa 2007², p. 11.

«non mutilante» era quella internazionale, «detta a torto comparata»⁷ per usare le sue stesse parole. Ma i consigli di Pizzorusso, calibrati sulle esigenze dell'accademia di allora, incanalarono la ricerca nel più ristretto alveo della francesistica. *Infanzia, memoria e storia* risultò così focalizzato sull'autobiografia in area francese, nel periodo della Grande Rivoluzione e della conseguente «razionalizzazione borghese del mondo». Di questa svolta storica, negli *Oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993), si indagheranno le conseguenze sulla rappresentazione della corporeità non funzionale; in *Infanzia, memoria e storia* ne vengono invece evidenziate le ripercussioni sull'autobiografia, che per la prima volta si apre ai mille dettagli del ricordo infantile. Dettagli la cui prima caratteristica è comunque quella di essere *non funzionali*: il filo di questa riflessione porta alle tematiche del grande libro del 1993, anche se il cammino da percorrere è certamente molto lungo.

Infanzia, memoria e storia resta dunque, nella sua versione definitiva, un libro di francesistica. E se percorriamo la bibliografia di Francesco Orlando tra il 1966 e il 1993, l'anno della pubblicazione degli *Oggetti desueti*, constatiamo che – con la sola eccezione degli scritti dedicati al teatro musicale e delle pagine su Freud – tutta la sua produzione di quei ventisette anni è incentrata su testi francesi. Ci sono le letture di Baudelaire e di Mallarmé e i primi saggi proustiani; ci sono gli studi su Racine, su Molière, sull'Illuminismo, all'interno dei quali prende forma la teoria freudiana della letteratura. Nel momento in cui l'aspetto linguistico dei testi viene in primo piano, grazie tanto agli stimoli del modello strutturalista quanto alle esigenze della teoria freudiana, il lavoro di Orlando non può che orientarsi – tra le letterature europee che ha più frequentato – verso quella di cui possiede la lingua in ogni dettaglio e in ogni sfumatura. Inoltre, all'epoca, l'assetto degli studi universitari, con i suoi corsi monografici annuali, permette ai docenti di portare avanti di pari passo didattica e ricerca, focalizzate sugli stessi testi e sugli stessi temi. Orlando insegna in quegli anni Storia della letteratura francese e l'impegno didattico non sarà mai per lui, nell'economia generale del suo lavoro, né secondario né marginale.

E tuttavia la Francia, così centrale in una fase lunghissima della sua vita, non diventerà per Orlando un luogo dell'anima, una patria ideale. Mai troverà spazio nella sua opera quella *Sensucht*, quella nostalgia struggente per il mito di Parigi, per le rovine di Parigi, che attraversa l'opera di Giovanni Macchia. La letteratura francese per Orlando non è

⁷ *Ibid.*, p. 7.

una patria vagheggiata ma un laboratorio: un laboratorio privilegiato, il solo in cui poteva nascere il ‘ciclo freudiano’, alla confluenza tra il sapere linguistico e psicoanalitico e una conoscenza storica lungamente maturata in precedenza.

C’è uno scritto di Orlando che è particolarmente utile per capire perché la sua Francia non poteva essere la mitica *France éternelle* celebrata il 14 luglio ed evocata con tanto *pathos* nei discorsi ufficiali: *L’altro che è in noi. Arte e nazionalità*, nato come Lezione Sapegno nel 1996 e subito pubblicato dalla Bollati Boringhieri. È un saggio che prende le mosse dalla concezione delle identità culturali, delle immagini nazionali considerate come *sostanze*; sostanze ben distinte e circoscritte, che sarebbe compito dello storico della letteratura «comparare» tra loro, come suggerisce l’etichetta – rifiutata da Orlando – di «letterature comparate». In realtà, spiega Orlando, è sempre il rapporto di ogni cultura con l’esterno, con quello che assimila o rifiuta, a definirla, a renderla visibile. «Il nativo capisce meglio la propria realtà a contatto con l’estraneo» e «l’estraneo capisce la realtà del nativo meglio di lui»⁸. Così i poeti per eccellenza dell’Impero britannico saranno un inglese nato a Bombay, Kipling, e un polacco imperfettamente assimilato, Conrad; e spetterà paradossalmente a un ebreo, Heine, dare la forma più esemplare alla leggenda germanica della Lorelei. Non mi è certo possibile, in questa sede, addentrarmi nella complessità di questo saggio densissimo e fitto di esempi letterari e musicali. Mi limiterò a soffermarmi, per concludere, sull’esempio che chiama in causa Marcel Proust e un suo personaggio cui Orlando ha dedicato altrove un’attenzione particolare: il barone di Charlus.

Charlus è il personaggio più misterioso della *Recherche*: molti suoi tratti disegnano un autoritratto segreto dell’autore, dissimulato dietro le allusioni a Robert de Montesquiou e dietro la verve caricaturale. Nel saggio *Logica falsa e prestigio vano: una lettera di Monsieur de Charlus*⁹, del 1980, Orlando ha colto la complessità di questa figura meglio di chiunque altro. Charlus, esasperato dal rifiuto del maître Aimé di cedere al suo corteggiamento, gli scrive una lettera enigmatica, in cui da un lato nega per orgoglio di averlo mai desiderato, dall’altra cerca di lasciare aperta una via a un eventuale, tardivo ravvedimento del

⁸ Id., *L’altro che è in noi. Arte e nazionalità*, con due interventi di G. Cusatelli e C. Gorlier, Torino 1996, p. 18.

⁹ Id., *Logica falsa e prestigio vano: una lettera di M. de Charlus*, in Id., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022, pp. 109-28.

giovane. Da quella lettera, intreccio inestricabile di verità e menzogna, Francesco Orlando fa emergere tutte le sfaccettature della psicologia del barone, che risulta al tempo stesso tragico e comico. Tragico per l'impossibilità, che lo accomuna a Fedra, di esprimere apertamente il suo desiderio; comico perché, nell'esprimerlo comunque, quel desiderio, nella forma della denegazione freudiana, Charlus pretende di recitare al tempo stesso la propria parte e quella dell'interlocutore, comandando la scena con le sue incongrue e maldestre gesticolazioni. Ne *L'altro che è in noi*, invece, è evocata, come illuminante, la spregiudicatezza di Charlus, aristocratico cosmopolita, davanti alla prima guerra mondiale. È Charlus, nel *Temps retrouvé*, a «mettere in contraddizione» nazionalismo francese e nazionalismo germanico dimostrandone il carattere speculare: il nazionalista «imita la qualità presunta più avversa dello straniero» e nel suo odio per il nemico è possibile – nota Orlando – ravvisare una traccia di quella fascinazione 'triangolare' di cui ha studiato il meccanismo René Girard¹⁰.

Coinvolgere il barone di Charlus nella demolizione del pregiudizio 'essenzialista', che attribuisce a ogni nazione un'identità imm modificabile, è da parte di Orlando una scelta molto significativa. È una scelta che rimanda al suo Proust, che non è quello di Debenedetti o di Macchia, di Citati o di Raboni. Soltanto per Francesco Orlando il barone di Charlus è nella *Recherche* il personaggio centrale, il personaggio chiave: quello in cui coesistono tragico, comico e patetico rivelando tutta la complessità della visione e dell'arte di Proust. È una complessità fatta di interne e irrisolte tensioni: così si profila nel saggio «*Savoir contre «voir»*. *Métamorphose et métaphore* pubblicato nel 2008, ma già abbozzato nel 1994-95¹¹. La teoria e la pratica proustiana della metafora non ha, per Orlando, nulla a che fare con il sogno simbolista di trasfigurare poeticamente l'intera realtà. Esprime invece la frattura irriducibile tra *sapere* e *vedere*. L'artista che attraverso il procedimento metaforico rappresenta la realtà come la vede, mette provvisoriamente da parte quello che sa; così il pittore Elstir attribuisce alle onde la solidità della roccia e polverizza in una sorta di bruma la *falaise* che sovrasta l'oceano. La metafora proustiana, con la sua carica sovversiva, sostituisce agli scenari del naturalismo un mondo fantasmagorico in costante metamorfosi; per questo è stata giustamente accostata da Car-

¹⁰ ID., *L'altro che è in noi*, pp. 37-40.

¹¹ ID., «*Sapere contro «vedere»*. *Metamorfosi e metafora*, in ID., *In principio Marcel Proust*, pp. 85-107.

lo Ginzburg allo *straniamento* teorizzato da Sklovskij. Per Orlando, come per Ginzburg, la teoria della metafora sta al centro del pensiero di Proust e salda in qualche modo la sua teoria della conoscenza alla pratica della sua scrittura.

Francesco Orlando considerava il saggio «*Sapere*» contro «*vedere*» come parte delle fondamenta di un edificio a venire: un libro consacrato interamente a Proust, al quale si proponeva di dedicarsi una volta terminato il grande studio sul Soprannaturale. Il 26 maggio del 2010, meno di un mese prima della sua scomparsa, a Palermo, dove ci trovavamo per una presentazione del suo romanzo *La doppia seduzione*, mi raccontava che gli sarebbe stato difficile decidere se dare la precedenza al libro su Proust o a quello su Wagner: a entrambi i progetti guardava con una passione, con un'intensa felicità che nella mia memoria sono rimaste legate all'ultima immagine che ho di lui. E nel ricordo di quel fervore, di quell'entusiasmo, mi sembra di sentir risuonare l'eco di una poesia da lui scritta nella sua giovinezza lontana:

Quando sarà estenuato il tuo fuoco
 come la tenera brace della sera
 e il musicale sonno sarà svanito,
 cosa rimarrà intorno? è tanto esigua
 l'attesa che ti resta
 non dura più di un brivido la vita.

MARIOLINA BERTINI

Francesco a Pisa negli anni della Normale

Questa mia comunicazione non ha un rapporto diretto con l'argomento del nostro convegno, ma ne è una sorta di premessa; m'è sembrato infatti doveroso che in un convegno tenuto a Pisa venisse ricordato il rapporto che Francesco intrattenne con questa città. Francesco concepì per Pisa un amore profondo e inestinguibile, resistente nel tempo ad alcune burrasche e delusioni che lo amareggiarono ancora nei suoi ultimi anni. Tutto ciò, almeno nelle grandi linee, è noto a chiunque lo abbia incontrato anche tardi, cioè nel momento in cui era all'apice della sua carriera professionale e del suo prestigio come studioso. Per ragioni generazionali lo ho conosciuto fin da quando ero studente a Pisa e da allora mi ha legato a lui un rapporto ininterrotto che, per parte mia, bastano due parole a definire: affetto, ammirazione. Su ciò non intendo ritornare perché tutto ho detto in Sapienza davanti alla sua bara e poi lo ho condensato in poche pagine raccolte nel volume *Maestri e amici*¹. Per l'occasione che ci vede oggi qui riuniti m'è parso invece utile ricostruire i primi anni del soggiorno pisano, cioè in sostanza gli anni della Normale, anni che, nel male e nel bene, sono stati cruciali per il destino di Francesco e importanti per l'orientamento degli studi letterari nelle istituzioni universitarie pisane. Mi baserò sui verbali dei Consigli Direttivi della Scuola Normale e su ricordi miei personali nonché su quanto di sé Francesco ha scritto e raccontato in alcune interviste.

Francesco, per ossequio alla tradizione familiare, conseguì una prima laurea in giurisprudenza a Palermo nel 1955; ma, grazie anche allo stimolo di Tomasi di Lampedusa, il suo autentico e profondo interesse andava agli studi letterari. Di qui la decisione di conseguire una seconda laurea in letteratura francese scegliendo come Maestro, probabilmente per suggerimento di Carmelo Samonà, Arnaldo Pizzorusso che allora insegnava alla Facoltà di Lettere pisana. A Pisa Francesco arriva alla fine del 1957, proprio quando ci arrivo anch'io che ho vinto un po-

¹ A. STUSSI, *Maestri e amici*, Bologna 2011, pp. 191-4.

sto di alunno nella Scuola Normale e mi iscrivo alla Facoltà di Lettere. Non ci incontriamo subito perché Francesco (che è del 1934) ha cinque anni più di me e ciò comporta che ciascuno, pur essendo entrambi modernisti, segua un diverso piano di studi (e il suo, trattandosi di un già laureato, ha anche caratteristiche particolari).

Durante il mio secondo anno (il 1958-59) seguo il corso di Letteratura francese, che Pizzorusso dedica a Malherbe con l'aggiunta di più d'un'ora di esercitazione seminariale su Baudelaire. Nell'aula di Palazzo Ricci (sede allora della Facoltà di Lettere) a noi ragazzi si aggiunge uno sconosciuto del quale si notano, sotto spesse lenti da miope, occhi buoni e intelligenti; è evidente che questo sconosciuto vorrebbe essere cooptato nel nostro gruppo sebbene indossi giacca e cravatta e alla fine della lezione si accompagna con naturalezza a Pizzorusso. Di lui allora non si sapeva nulla, ma era evidente che aveva un'ottima conoscenza del francese perché talvolta suggeriva la traduzione a chi annaspava quando Pizzorusso chiedeva di tradurre qualche verso all'impronta.

Il 5 novembre 1959 Francesco si laurea con 110 e lode e un libretto dove ci sono solo 30 e lode ad eccezione d'un 24 nel preistorico esame di composizione latina. Il 13 novembre dello stesso anno partecipa al concorso di perfezionamento alla Normale e nella domanda fornisce come indirizzo l'Hotel Victoria; il 17 dicembre 1959 riceve la comunicazione d'essere risultato vincitore come secondo ex-aequo con punti 59,50 su 60 ed è autorizzato a preparare la tesi di perfezionamento soggiornando a lungo a Parigi. Il 1960 è l'anno in cui pubblica il libro tratto dalla tesi di laurea su Louis Ramond² ed anche l'anno in cui da una conoscenza superficiale e occasionale ci incamminiamo verso una duratura amicizia. Capita infatti che nella primavera del 1960, mentre, forse per la prima volta, sale la scala del palazzo della Carovana, da uno dei piani superiori gli viene rovesciato addosso un secchio d'acqua, che gli infradicia i calzon: niente di personale, beninteso, era il goliardico benvenuto normalistico riservato ai nuovi venuti, fossero matricole o perfezionandi. Scendevo in quel momento la stessa scala e mi resi conto dello sgomento d'uno che di quel rude trattamento non aveva nessuna esperienza; sicché invitai Francesco a sdrammatizzare e gli proposi d'andare a bere insieme un succo di frutta. Quel succo di frutta segna una svolta e lo conferma questo fatto: il 14 marzo 1962 Francesco discute la tesi di perfezionamento su Rotrou, che diventa la

² F. ORLANDO, *L'opera di Louis Ramond*, Milano 1960.

monografia pubblicata nel settembre 1963 della quale mi viene donato un esemplare con dedica «Ad Alfredo affettuosamente Francesco»³.

Il 16 ottobre 1961, cioè circa cinque mesi prima che fosse discussa tale tesi di perfezionamento, Jean Constantin, lettore di lingua francese in Normale, rassegna le dimissioni; ne prende atto il CD (registro 11, pp. 198-9) e, sentito il parere di Arnaldo Pizzorusso, chiede e ottiene che «il dott. Francesco Orlando» sostituisca Constantin per l'a.a. 1961-62. A questo provvedimento informale, dettato da motivi d'urgenza, segue quello assai importante preso dal CD del 22 giugno 1962 (registro 11, p. 332) per iniziativa di Arsenio Frugoni, il quale, cattedratico di Storia e incaricato di Storia della Chiesa, era l'unico professore ordinario della Classe di Lettere (oltre al direttore Giulio Giannelli): egli propone che per l'a.a. 1962-63 sia acceso un insegnamento per incarico di Storia della lingua e letteratura francese da assegnarsi a Francesco Orlando. Come si legge nel verbale di tale CD, Frugoni così argomenta la sua proposta: «il dr. Orlando, già lettore della Scuola nell'anno accademico in corso, prossimo alla libera docenza, è persona qualificata per l'insegnamento di tale corso e gode pienamente la fiducia del prof. Pizzorusso oltre che la mia personale. In tal modo, poi, poiché l'insegnamento verrebbe ad articolarsi in un corso di seminario ed in uno di dottorato, si verrebbe ad economizzare in bilancio la spesa del corso di dottorato di lingua francese già a completo carico della Scuola». La proposta viene accettata e Francesco tiene un doppio insegnamento, come testimonia il suo registro dove sono diligentemente registrate le lezioni di lingua e quelle di letteratura inaugurate con una «Introduzione al teatro di Racine». Altri temi a lui cari si segnalano nei successivi anni accademici: Mallarmé (1963-64), Baudelaire (1964-65 e 1965-66), Stendhal (1966-67); liberato, grazie all'arrivo d'un lettore di francese (Roland Le Mollé), dall'insegnamento linguistico, Francesco dedica il corso del 1967-68 ancora a Mallarmé e quello del 1968-69 a Proust, un corso quest'ultimo che conta ben ventitré iscritti. Si trattava per quel tempo d'un numero altissimo, prova d'un successo clamoroso, eppure quello del 1968-69 sarebbe stato il suo ultimo corso in Normale. Come mai ciò avvenne, non è facile da spiegare in modo completo e persuasivo nemmeno da parte di chi abbia avuto esperienza diretta d'un ambiente e di un'epoca ormai remoti. Ma tenterò lo stesso di abbozzare una ricostruzione di quanto riguarda direttamente Francesco e per cominciare dedico qualche accenno al contesto locale partendo

³ ID., *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino 1963.

dal fatto che la convivenza normalistica era caratterizzata già prima del Sessantotto sia da manifestazioni di insofferenza degli allievi verso regolamenti disciplinari antiquati, sia da loro richieste di rappresentanza negli organi direttivi. Per esempio nel 1963-64 s'erano verificate significative infrazioni puntualmente sanzionate mentre era ancora direttore lo storico antico Giulio Giannelli (registro 12, pp. 74-81); dal primo novembre 1964 a Giannelli sarebbe succeduto il fisico Gilberto Bernardini, uomo di ben altra tempra e abilità: resse la Scuola in anni difficili con un pugno di ferro entro un guanto non di velluto, ma di pelle di cinghiale. Un CD del 24 maggio 1965 stigmatizza a norma di regolamento (registro 13, p. 14) un manifesto sulla guerra nel Vietnam approvato dall'assemblea degli studenti e messo in bacheca. Nell'ottobre del 1967 all'occupazione della Sapienza avevano partecipato anche sette normalisti del corso ordinario e nove perfezionandi: mentre i primi erano di competenza dell'Università, dei secondi doveva occuparsi la Normale e a tal fine erano arrivate sollecitazioni e proteste da parte del Rettore, il matematico Alessandro Faedo. Serpeggiava dunque irrequietezza negli allievi e nelle allieve con conseguente nervosismo in chi governava la Scuola, già prima che si arrivasse ai cruciali 1968 e 1969 cioè agli anni della strategia della tensione culminata, ma non conclusa, il 12 dicembre del 1969 con la strage di Piazza Fontana; all'estero nell'estate del 1968 i carri armati sovietici reprimevano la Primavera di Praga; quotidianamente fioccavano notizie sugli atroci bombardamenti americani nel Vietnam e non stupisce che molti giovani prendessero quell'orrenda guerra come simbolo dell'oppressione imperialistica; spesso erano gli stessi giovani che erano accorsi a Firenze nei giorni dell'alluvione, che avevano scoperto i valori della solidarietà e dell'impegno civile, era la migliore gioventù che chiedeva una scuola e un'università diverse e nello stesso tempo giustizia sociale.

Molti di questi giovani erano normalisti affascinati dal nuovo che Francesco rappresentava negli studi letterari e lui, affascinato a sua volta dalla loro vivacità intellettuale, era portato a tollerarne anche certi irrazionali estremismi. Di questi estremismi contiene un buon esempio il verbale del CD del 7 febbraio 1968 (registro 15, p. 288), dove è registrata una discussione sul «progetto di ampliamento della Scuola sul piano edilizio, sul piano didattico e sul previsto aumento del numero dei posti di studenti»; un rappresentante degli studenti di Lettere interviene contestando tale piano e in generale «la Normale come una Scuola di élite che opera in senso discriminatorio sia nei confronti di tutte le Università italiane come punta di diamante della ricerca, sia più completamente nei riguardi della Facoltà di Lettere e di Scienze

della Università di Pisa»; la contestazione si conclude con la proposta di sopprimere la Normale, dimenticando che nel secondo dopoguerra la Normale aveva funzionato e spesso continuava a funzionare anche come ascensore sociale. Comunque si voglia interpretare questo episodio, la Scuola era (e resta, *mutatis mutandis*) un ambiente difficile se non altro perché, a parità di intelligenza e attitudine agli studi, allievi fin troppo sicuri di sé coesistevano con altri la cui fragilità emotiva può essere messa a dura prova. Francesco avrebbe dovuto usare somma cautela, ma invece di mantenere le distanze e di selezionare chi meritava che fossero abolite, le abolì senz'altro e di questa imprudenza pagò, come vedremo, un prezzo salato.

Riprendendo il filo della sua storia, mette conto di notare che nel CD del 21 febbraio 1968 il direttore Bernardini esordisce informando che il prof. Orlando aveva vinto il concorso a cattedra e formula «i più vivi auguri per la sua carriera futura». Si aggiunga che nell'ottobre dell'anno precedente il CD aveva cooptato Francesco come rappresentante dei professori incaricati e che, ammesso seduta stante, vi aveva preso varie volte la parola in modo pacato e collaborativo. Quanto alla cattedra, non aveva dovuto emigrare essendo stato chiamato all'Università di Pisa per insegnare Lingua e letteratura francese in un corso di laurea in Economia e Commercio di quella che poco tempo dopo sarebbe diventata Facoltà di Lingue e letterature straniere. In Normale Francesco manteneva il suo insegnamento ma, essendo diventato professore incaricato interno (non più esterno, per usare la terminologia di allora), avrebbe dovuto lasciare la splendida stanza di cui godeva come studio e camera da letto: una stanza nel Palazzo della Carovana (detto anche Palazzo Vecchio per distinguerlo dalle tre ali aggiunte negli anni Trenta del secolo scorso) con vista su Piazza dei Cavalieri. Infatti a Francesco fu chiesto di rinunciare a quello che sarebbe stato un ingiustificato privilegio concesso a un professore che insegnava anche alla Scuola, ma era di ruolo in un'altra istituzione; per di più l'aumento del personale docente rendeva necessario recuperare ogni spazio disponibile. Tuttavia il CD del 28 novembre 1968 (registro 16, p. 362) gli consentì «in via eccezionale [...] di usufruire anche per quest'anno accademico [1968-69] della camera nella Scuola rimanendo convenuto però fino da adesso che dovrà renderla libera entro il 31 ottobre p.v.», cioè del 1969: una decisione in base alla quale si può concludere che tra il CD e Francesco i rapporti non s'erano ancora gustati.

Tuttavia per Francesco dover rinunciare un giorno a quella camera significava rinunciare al rapporto intenso e informale che, vivendo sotto lo stesso tetto, aveva stabilito con molti normalisti i quali, ra-

dunandosi nella sua camera, lo coinvolgevano in discussioni su temi culturali, politici, ideologici. Portato spesso su terreni che non erano i suoi, perdeva autorevolezza e, come ho già ricordato, nemmeno riusciva a prendere le distanze dagli apostoli del disordine, lui così ordinato sul piano intellettuale e non solo: penso agli scaffali delle librerie dove i libri degli scrittori e gli spartiti musicali si succedevano in base all'anno di nascita. Quella camera aveva per lui vitale importanza e si illuse di riuscire a non abbandonarla nemmeno dopo il 31 ottobre 1969. Nel frattempo eravamo diventati colleghi in Normale perché avevo smesso d'insegnare all'Istituto Tecnico Industriale di Pisa per diventare, dall'ottobre 1968, professore incaricato esterno di Storia della lingua italiana. Paradossalmente proprio allora i miei incontri con Francesco si diradarono perché diffidavo di molti frequentatori della sua camera, ai quali per altro sapevo d'essere sgradito in quanto allineato sulle posizioni del Partito Comunista, cioè d'un partito che invano cercavano di trascinare in insensate avventure.

Durante il 1968-69, ultimo dell'insegnamento di Francesco alla Scuola, non mancarono attriti tra Bernardini e gli allievi: dall'estate del 1967 si trascinava un contenzioso tra lo stesso Bernardini e il direttore della Biblioteca Franco Balboni, uomo di grande cultura e intelligenza, sempre pronto a schierarsi con gli studenti e per ciò stesso guardato con simpatia da Francesco, con insofferenza dalla Direzione della Scuola. Ma *promoveatur ut amoveatur*, e infatti Balboni, avendo vinto un concorso, dovette prendere servizio a Firenze il che consentì a Bernardini di liberarsene nell'autunno del 1969, dando per di più prova di magnanimità nel risolvere bonariamente alcune pendenze economiche. Sta di fatto però che per tutta la prima parte del 1969 non erano mancati altri motivi di tensione come le «violazioni delle norme di buona condotta e civile educazione» che portarono il CD (registro 17, pp. 90-1) a prendere provvedimenti contro due allievi. Francesco spera di poter rimanere per un altro anno accademico nella sua bella stanza, ma invece di starsene tranquillamente in disparte a coltivare la speranza, rivendica un diritto; si compromette con parole imprudenti, ha un diverbio col Direttore, infine, con un assurdo colpo di testa, consente alla Scuola di liberarsi di lui senza muovere un dito. A questo punto occorre ricordare che allora gli incarichi, compresi i cosiddetti interni come era quello di Francesco, venivano ribanditi di anno in anno e infatti nella seduta del 21 febbraio 1969 (registro 17, pp. 29-30) viene bandito l'incarico di «Storia della letteratura francese moderna e contemporanea» per l'a.a. 1969-70 con scadenza il 12 aprile 1969. Nella seduta del 17 aprile 1969 il CD delibera di conferire gli incarichi

dopo aver constatato (registro 17, pp. 46-7) che «ad eccezione dell'insegnamento Storia della lingua e della letteratura francese, per tutti gli altri incarichi risulta presentata almeno una domanda»; ne vengono assegnati quindici e «per quanto riguarda l'insegnamento di Storia della lingua e della letteratura francese il Consiglio unanime delibera che esso taccia nel prossimo anno accademico» (p. 96). Sebbene fossimo non solo amici, ma anche colleghi, della sua sciagurata intenzione di non presentare domanda Francesco non mi parlò prima di metterla in pratica; se l'avesse fatto sarei ricorso a ogni mezzo per fargli cambiare idea; può darsi che a cose fatte mi abbia fornito spiegazioni; non me ne ricordo, ma posso immaginare che si fosse illuso di costringere la Scuola a concedergli una proroga quanto all'uso della camera per indurlo, riaprendo i termini, a presentare domanda. Nel CD del 14 maggio 1969 proprio su questo punto (la riapertura dei termini) diede battaglia Nicola Badaloni (presente di diritto in quanto allora Preside della Facoltà di Lingue). Diede battaglia e a lungo perché le pagine di quel verbale mostrano che argomentò puntigliosamente sul piano giuridico, sottolineò l'importanza dell'insegnamento d'una letteratura straniera in Normale e soprattutto insistette sull'eccellenza di Francesco come studioso. Torna a onore di Badaloni, membro del Comitato Centrale del Partito Comunista, l'essersi speso in tale maniera per un collega cui si attribuivano legami con estremisti di sinistra e, per di più, l'averlo fatto in nome del merito quando era di moda additare nella meritocrazia un nemico da battere. Naturalmente la Direzione fu irremovibile e precisò che non si poteva agire diversamente «senza la ritrattazione delle offese pronunciate dal Prof. Orlando». Ammesso che con queste parole si aprisse uno spiraglio alla riconciliazione, Francesco non avrebbe mai potuto accettare d'umiliarsi a tal punto. Ma anche se fosse stato disposto a farlo, ogni possibilità di tardiva pacificazione fu cancellata da quanto successe nell'estate del 1969. Svuotatasi la Scuola, il personale addetto alle grandi pulizie estive stava sprimacciando cuscini e materassi, quando, sotto il materasso di Francesco, fu trovato un oggetto che non poteva certo appartenere a un 'pedagogo imbecille'. Lì lo aveva nascosto qualcuno cui Francesco aveva dato incautamente una confidenza che non meritava. Su questo episodio, anche grazie alla stagione estiva, la Scuola riuscì a imporre il silenzio, ma silenzio tombale scese anche su ogni possibilità di pacificazione.

Del séguito, ben noto a molti, se non a tutti voi, farò solo un sintetico riassunto. Privato dell'insegnamento in Normale, Francesco doveva accontentarsi di far lezione in una Facoltà di Lingue che al suo inizio era frequentata da allieve e allievi di livello molto modesto e ciò lo in-

dusse, grazie all'appoggio di Alberto Vàrvaro (suo compagno di scuola a Palermo e fedele amico), a trasferirsi dall'a.a. 1970-71 alla Facoltà di Lettere di Napoli. Il peso del pendolarismo gli riusciva però difficilmente sopportabile e quindi nel 1975 lasciò Napoli per la Facoltà di Lettere di Venezia dove andò ad abitare, accolto a braccia aperte in particolare da Giuseppe Mazzariol, da Mario Baratto e soprattutto dalla moglie di quest'ultimo, Franca Trentin, sua fervida ammiratrice e sempre pronta ad aiutarlo in ogni circostanza; aveva un appartamento in Rio Terà dei Pensieri nel sestiere di Santa Croce, una strada tranquilla dal nome suggestivo; conservo foto scattate con lui sorridente e rilassato in Piazza San Marco. Ma nel 1982 maturarono le condizioni per il suo ritorno a Pisa e non perse l'occasione. Qui si sistemò al numero 18 del Lungarno Pacinotti in un appartamento adiacente all'Hotel Victoria (quello dei primi soggiorni pisani) che corrispondeva ai suoi desideri: aveva una splendida vista sul fiume là dove, superato il Ponte di Mezzo, attraversa il centro storico della città, aveva stanze spaziose, con grandi pareti per le librerie, con soffitti alti e spessi tanto da consentirgli d'ascoltare musica a tutto volume; qui infatti una volta alla settimana teneva per un gruppo di amiche audizioni da lui guidate di musica sinfonica e operistica con tanto di spartiti. Ma un giorno nero il proprietario gli chiede di lasciare l'appartamento perché vuole destinarlo alla figlia che si sposa e Francesco, sentendosi mortalmente offeso, fa un altro colpo di testa perché non contratta, ma risponde che se ne andrà immediatamente. Poco dopo viene a casa mia e mi racconta tutto, essendo ancora in preda a un'ira incontenibile; ormai inutilmente gli spiego che ha fatto una sciocchezza perché occorrono anni prima di arrivare allo sfratto e magari tutto si risolve concordando un aumento del canone. Cerca un nuovo alloggio che sia per quanto possibile come quello che sta per lasciare e ne trova uno dove si rassegna a traslocare: è sul Lungarno, ma in uno di quei moderni condomini che detesta. Il resto lo sapete. Concludo sfiorando il tema del convegno con questa breve considerazione: i meriti di Francesco come studioso sono documentati da libri e articoli su cui verteranno pertinenti comunicazioni, ma non dimentichiamoci di Francesco come straordinario insegnante: si è impegnato sia nel far lezione, sia nell'identificare e nello stimolare gli studenti più dotati; infine ha sentito il dovere morale di accollarsi la spesso ingrata fatica di aiutare i meritevoli perché avessero il giusto riconoscimento. Anche per questo merita d'essere ricordato e additato ad esempio.

Come si digerisce un maestro fuori moda

1. Inizialmente mi ero proposto, come dice il titolo immaginato per la relazione, di parlare soltanto del mio rapporto pubblico con Francesco: cioè di come lo avevo all'inizio rinnegato, spaventato dalla maniacalità delle sue partizioni metodologiche, e di come invece adesso rivendico ciò che credo di aver imparato da lui. Un gesto di viltà culturale (mi ero schierato dalla parte dei Padri, mentre lui, colpito dalle mie medesime anormalità e immaturità percepite, era per me un fratello) che lui ha sofferto e non mi ha perdonato; rimpiango che sia morto prima di potergli mostrare il mio cambiamento, condito di scuse. Questo mi ero proposto, ma poi ho deciso di rileggermi la sua lettura freudiana della *Fedra* e ne sono rimasto sconvolto: al punto che non posso non dedicare a questa rilettura una parte dell'intervento, tornando poi nel secondo e terzo blocco a parlare degli aspetti di battaglia culturale.

Francesco stava componendo il saggio sulla *Fedra* di Racine nel periodo in cui io abitavo a casa sua, me ne leggeva dei pezzi man mano che li veniva scrivendo. Io avevo seguito in Normale due suoi corsi, quello su Mallarmé e quello su Proust, ero rimasto colpito dalla sua eccezionalità come docente e dall'originalità del metodo, ma ero anche ironico e dubitoso sul suo convinto schematizzare strutturalista (avevo composto un acrostico sul suo cognome che l'aveva fatto ridere e cominciava 'ogni poeta intrepido spezzetta/riducendolo a schema tripartito...'). Mario Fubini premeva dall'altra parte lasciandoci sospettare che le nuove tendenze della critica francese nascondessero in realtà nuove imposture. Avevo scritto un saggio su Proust ispirato alla 'machinette' di Greimas (con un titolo gozzaniano, *Le due strade di Proust*), che non pubblicai mai. Ma l'esperienza delle pagine che mi recitava la sera a casa sua fu molto diversa, essenzialmente diversa. Che Fedra in realtà fosse lui, l'avevo dato per scontato quasi subito ma non avevo il coraggio di dirglielo. (Ne parlammo anni dopo e lui negò con forza disperata, scomodando il *Contre Sainte-Beuve* e tutto l'armamentario).

Che cosa mi ha sconvolto nella rilettura fatta ora? Beh, la precisione con cui quella mia grossolana intuizione si verifica nel testo, a partire

dalla enormità della confessione di Fedra rapportata alla confessione di Ippolito, più 'perdonabile'; il desiderio di Fedra è definito «integrale, assoluto, gratuito» e in un altro punto «incontaminato, sgomento, infinito» – almeno due di questi aggettivi, «gratuito» e «incontaminato» mi sembrano forzature del testo di Racine (il desiderio della nuova regina per il figliastro, padrone di casa a Trezene, può essere provocato da interesse, e comunque contaminato dall'eredità materna) e emersione del desiderio di Orlando. Non posso dimenticare che Francesco, in quel momento, si trovava di fronte al fenomeno nuovo dei giovani omosessuali che facevano il loro *coming out* (stavamo nell'onda del '68); quando io avevo confessato tutto al ragazzo che amavo (l'immagine ce l'ho fissa in testa), Francesco si era addossato con le spalle al muro di camera mia e mi aveva detto, spalancando la bocca e dilatando gli occhi, «hai combinato un disastro» – in realtà ho piuttosto il rimpianto di un'occasione perduta, di aver solo parlato con quel ragazzo e non avergli messo le mani addosso; tanto ero spaventato dall'idea di corromperlo che da qualche mese avevo lasciato l'abitazione dove abitavamo insieme e Francesco aveva avuto la generosità di ospitarmi nel suo bell'appartamento sul Lungarno.

Ma l'indicibilità del proprio desiderio, in Francesco, si spingeva a livelli molto più profondi rispetto alla sua convinzione che fosse necessario condannare «la difformità del vizio» per chiunque «lavori col pubblico», come dice Racine nella prefazione. Man mano che diventavamo amici, e superato lo scoglio dell'ammettersi ancora omosessuale (all'inizio pretendeva che fosse una sua condizione passata, guarita grazie alla psicanalisi), continuava a ripetermi che però eravamo diversi, anzi che lui era «diverso tra i diversi», per le caratteristiche peculiari, e appunto inconfessabili, del proprio desiderio. Alla mia ovvia curiosità ha sempre opposto un silenzio spaventato e solenne, limitandosi a dire che per lui un rapporto reale secondo il proprio desiderio sarebbe stato impossibile per «ragioni fisiche». Ora, rileggendo *Lettura freudiana della «Phèdre»*, mi trovo di fronte a una frase piuttosto inesplicabile: «il desiderio di Fedra non conosce limitazioni nella dimensione fisica», che non mi pare ricavabile da luoghi del testo analizzato. Si insiste molto sul desiderio di Fedra collegato alla necessaria «distruzione del proprio oggetto»; la mostruosità di Fedra corrisponde all'evocazione del mostro marino e allude alla deformità fisica del Minotauro. Per questo bisogna nascondersi, perché ci si sente un «rifiuto della natura». Fedra invoca la notte perché nella notte, scrive Francesco, «si nasconde un giudice a un livello più profondo di quello del giudizio stesso della coscienza». Io ero un giovane omosessuale incauto, lui si sentiva un

mostro, giudicato non solo dal Super Io ma anche dall'Es, cioè da un inestricabile nodo tra libido sessuale e distruzione sadica dell'oggetto desiderato. Ancora di Fedra, nel libro evoca «l'irresistibile paura che il desiderio ha di se stesso»; lui aveva una tale paura del proprio desiderio che la liberazione sessuale di quegli anni lo irrigidì nella negazione invece che aprirgli nuove prospettive.

Ma quello che mi ha sconvolto è qualcosa d'altro: è stato il ritrovare così esplicito, così ineluttabile, il nesso tra voglia d'amore insoddisfatta e necessità di morire, liberando la luce del giorno dalla propria ingombrante presenza. Proprio una notte, saranno state le tre, Francesco mi svegliò dicendomi «Walter, l'ho fatto» – e intendeva il proprio suicidio. Pretese che io non chiamassi nessuno, che non telefonassi al pronto soccorso, usò l'ascendente che aveva su di me per trascinarli nello studio dove per più di un'ora, forse due, mi spiegò per filo e per segno, con schemi strutturali alla lavagna, le nove ragioni per cui il proprio avvelenamento era risultato inevitabile. Si comportava come un attore (all'epoca pensai 'un'attrice') sulla scena. Io speravo che si addormentasse o perdesse coscienza (aveva esagerato col Mogadon, un sonnifero da cui per fortuna si era mitridatizzato nel tempo) per chiamare aiuto, ma non succedeva mai. Tralascio altri particolari, alla fine con le ginocchia che si piegavano si trascinò sul letto e finalmente cadde in un sopore che mi permise di telefonare alla Misericordia. In quel periodo, oltre a me, ospitava in casa il suo Ippolito, un bel ragazzo biondo specializzato in Rivoluzione francese, che aveva occupato l'altra stanzetta più vicina alla camera di Francesco e dove si intratteneva spesso (rumorosamente) con la sua ragazza. Anche l'Ippolito di Racine, innovando rispetto alla tradizione, è innamorato.

Insomma, rileggendo mi sono rafforzato nell'idea che Francesco abbia trasposto nell'analisi critica il grumo che covava dentro di lui biograficamente, cercando di fare quel che, concedendosi per un attimo alla psicologia della creazione, dice di Racine, cioè «proiettare e sublimare e forse calmare nell'operazione creativa i propri conflitti più profondi». Questo (almeno per me) dà a quel primo libretto una forza di commozione e un'unità che nessuno dei tre seguenti (il libro teorico, quello sul *Misanthrope* e quello sull'Illuminismo) può vantare – anche perché, mi sembra, la struttura stessa del libro mima il ragionamento su repressione e represso: *la passione esegetica e la capacità di penetrazione del singolo testo funzionano come represso, mentre la sistematicità e la simmetria esagerata funzionano da repressione*. Qui il ricordo autobiografico rischia di slittare verso la proiezione pazzoide, ma quando vedo lo schema grafico di pagina 50, con quei sette semi-

cerchi concentrici intorno a un punto (o buco) nero, che sarebbe il desiderio di Fedra, non riesco a non fantasticare su un dettaglio che un giorno Francesco mi rivelò, giustificando in qualche modo il suo non aver mai studiato seriamente la storia dell'arte, e non tenere le opere figurative nella sua biblioteca insieme a quelle letterarie e agli spartiti musicali. Mi disse che lo dominava il terrore che nei libri di storia dell'arte ci fossero dei nudi maschili (o anche femminili, chissà) e che in quei nudi fosse visibile l'ombelico, per cui aveva una vera e propria fobia. Quell'ombelico nero continua a guardarmi e a forare la pagina, mentre penso che aver rimosso, nella propria attività critica, ogni accenno di autobiografia abbia poi condotto Francesco a essere troppo ansioso e aggroviato come romanziere in proprio.

2. Qui finisce il delirio privato e comincia il mio discorso pubblico su Francesco Orlando, critico sottovalutato e rimosso dalla cultura italiana (mi correggo, magari fosse stato rimosso, significherebbe che lavora sotterraneo; è stato semplicemente accantonato, sul suo lavoro si è glissato). Non mi pento di quel che ho detto fin qua, perché penso che nella fortuna politico-culturale di un autore continuo parecchio anche i dati psicologici privati, e perché non puoi misurare la profondità del segno che un Maestro ti lascia addosso senza esaminare a che fase del tuo sviluppo la sua teoria e il suo insegnamento ti hanno investito – io ero molto vulnerabile nel 1970, io stesso ero in analisi e avevo appena cominciato a uscire dall'armadio. Per questo mi vergognavo dei sintomi patologici che Francesco dimostrava anche troppo chiaramente: quando qualcuno criticava davanti a me (e in sua assenza) la sua eccessiva furia tassonomica, con quella nomenclatura inventata e strana e buffa (il «propugnato ma non accettato», il «desolato-sconnesso»), io non riuscivo a stare dalla sua parte perché la sentivo frutto di nevrosi. La sua pretesa 'scientificità' era intrisa di terrore: pretendeva che la critica funzionasse come una matrice matematica, proprio lui che la matematica non la masticava proprio (io e Guido Paduano abbiamo ricordato spesso con divertimento quella volta che tentammo di spiegarli perché se un insieme è infinito questo non significa che molti elementi non ne siano esclusi).

Per parlare di come i giochi formali aiutano a far emergere ciò che è proibito, ero arrivato a citare gli *Appunti per una lingua edenica* di Eco (su «Strumenti critici») pur di non citare Francesco. La sua insistenza sull'*esprit de géométrie*, lui che era così ricco di *esprit de finesse*, mi faceva incazzare; davo ragione a Alfonso Berardinelli, a Franco Fortini, che lo giudicavano un razionalista troppo rigido e invasato dall'idea

della psicanalisi freudiana come logica, sia pure antilogica. Solo un'anima pura come Ferdinando Taviani, dopo averlo incontrato, mi disse di aver pensato per tutta la durata di quell'incontro a don Chisciotte. C'era una purezza ingenua in Francesco, una fede nei postulati e nella verificabilità dell'analisi letteraria, che il cinismo del sistema culturale *mainstream* ha fatto presto a depotenziare e a liquidare irridendolo. Io mi sono lasciato culturalmente ricattare, non sono stato capace di difendere Orlando in ciò che la sua posizione aveva di più eroico: per lui trovare un lessico condiviso (magari estremo, magari da discutere e contrattare) significava rivendicare la serietà di una comunità critica che avesse voglia di confrontarsi in modo non umorale e non schiavo di (micro)poteri mediatici o accademici. Per me 'metodo' era, etimologicamente, una 'strada attraverso'; che dev'essere tortuosa, avventurosa, sempre disponibile a girare e a tornare indietro. Soprattutto solitaria. Per questo pensavo, e penso, che non fosse strategicamente opportuno apparire 'orlandiani' ortodossi; se non si ha la forza di formare un partito che pesi alle elezioni, apparire una 'setta' è controproducente. (Diciamo che anche così razionalizzavo i miei traumi). Eppure la sua lezione (applicare le scoperte freudiane non al contenuto ma alla forma delle opere letterarie) resta geniale; Francesco ha dato alla critica letteraria più di quanto la letteratura abbia dato a lui, perché non ha saputo (potuto) usarla come grimaldello per liberare se stesso.

3. Ancora adesso, quando parlo di 'forma' intendendo la forma del contenuto e le trappole simboliche in cui di volta in volta prende corpo il rapporto tra repressione e represso, la gente non capisce mica che cosa voglio dire – per 'forma' intendono l'eleganza e la piacevolezza dello stile, l'ornato, è già molto se non mi danno dell'esteta. Al massimo dicono 'siccome è un orlandiano, parla spesso di psicanalisi'. A questo si aggiunga che, negli anni della sua morte, era già cominciata quella crisi della teoria della letteratura che dura tuttora. Ormai si preferisce non chiedersi più che cosa sia la letteratura, né come funzioni, perché tutto l'accento è posto su come la letteratura influisca sui lettori. Ma la teoria trascurata si vendica, il campo letterario è ormai una notte in cui tutte le vacche sono grigie: non si distingue tra letteratura e giornalismo, tra romanzo e 'la mia storia' raccontata da una protagonista su un podcast o in un reality televisivo, tra poesia e canzone, tra una qualunque enfasi oratoria e il discorso di Antonio nel *Giulio Cesare* di Shakespeare. È in atto un bizzarro principio di autodeterminazione, per cui letteratura è quel che ciascuno decide che sia; e se si osa parlare di giudizio di valore, di coerenza simbolica o di coerenza

tra i vari livelli del testo, subito vieni tacciato da élitario di merda, chi sei tu per decidere che cosa è bello o brutto – è bello quel che io sento vero, che mi fa sognare, che mi fa star bene e reagire ‘di pancia’. Se i criteri sono l’efficacia e la visibilità mediatica, si azzerà il giudizio di valore. Ricordo le lunghe discussioni semiserie con Francesco sugli scrittori di ‘primo secondo e terzo livello’ (fino al quinto) e sulla possibile fissazione di criteri oggettivi; chissà che cosa avrebbe pensato oggi dei mutamenti auspicati del canone e delle ‘quote di inclusività’. Lui così attento a distinguere tra classici ed epigoni, e che esigeva di leggere i classici nella lingua originale, lui così avaro di ammissioni nella sua biblioteca casalinga, mai avrebbe pensato di anteporre a *Madame Bovary* un libro come *La virtù di Checchina* della Serao, solo perché è stato scritto da una donna. Certo non c’era solo Francesco a sostenere che un’analisi rigorosa dei testi è possibile, e che la conoscenza della tecnica non è inutile, ma certo era uno dei pochi che aveva dilatato lo studio dell’*elocutio* all’*inventio* e alla *dispositio*, e che insisteva sulla «coerenza simbolica» dei vari livelli. L’analisi stilistica non era il suo forte, ma per lui la «preponderanza del significante» non era cosa che si potesse mettere in dubbio, proprio perché si esercitava su una materia così apparentemente disordinata e caotica come la psiche.

Non credo che avrebbe capito le odierne dispute sulla letteratura utile o dannosa, conservatrice o rivoluzionaria: dava per scontato che non potesse evitare di essere le due cose insieme. L’idea della letteratura come bastian contrario, ovviamente antagonista, che fa emergere i valori della libertà quando il sistema culturale è oppressivo ma non esita a far emergere le nostalgie di schiavitù quando si trova in un sistema culturale fintamente permissivo, mi è venuta da lui. La letteratura è del diavolo quando il Potere ha la faccia angelica, ed è delle schiere angeliche quando il Potere ha la faccia subdola o crudele del demonio. Estendere alla letteratura il modello della negazione freudiana porta a questo; secondo me, anche quando si passa dall’inconscio individuale alla nozione (più junghiana che freudiana) dell’inconscio collettivo, ma su questo litigavamo.

Sempre di origine orlandiana (adesso non ho nessuna difficoltà ad ammetterlo, la vecchiaia smussa l’amor proprio) è l’ipotesi che il gioco dei significanti non solo permetta di affermare ciò che la cultura circostante considera censurabile, ma anche ciò che l’autore stesso non sa di sapere. Questo appare più chiaro in poesia, e infatti io l’ho imparato più che altro dalle lezioni su Mallarmé (riadattandole a un poeta che conoscevo meglio, il mio caro Leopardi). È una nozione che ora mi appare preziosissima proprio per contrastare l’ondata di letteratu-

ra intesa come altoparlante per diffondere quel che si crede giovi alla società: poi la convinzione mi si è rafforzata in testa con l'esperienza pratica di romanziere, facendomi toccare con mano che l'opera riesce soltanto se ti porta dove non pensavi di dover arrivare. Non importa se l'idea preconstituita sia informata al Bene o al Male, quando la letteratura è semplice ancella dell'idea diventa noiosa. Me lo ricordo in una disputa con uno dei suoi allievi, Giampiero Posani, sul marchese de Sade: dove Francesco sosteneva che si doveva passare da de Sade a Racine, se si volevano conoscere dei «veri supplizi», cioè interiori. La semplice scommessa di Racine diretta ai severi censori di Port-Royal (riferita da Madame de La Fayette: «vi costringerò a identificarvi con un personaggio moralmente riprovevole») non sarebbe bastata a creare un'opera così bella e profonda come la *Fedra* se in essa Racine non avesse lasciato affiorare i suoi propri abissi psicologici più di quel che aveva calcolato all'inizio.

A proposito di profondità: l'onda di semplificazione e frammentazione che sta passando sulla letteratura come un tritacarne è omologa a un fenomeno ben più vasto che coinvolge l'intera cultura: l'affermarsi della tecnologia nella comunicazione e quindi nei social e nella Rete. Perché un testo sia 'webbabile' non solo deve essere veloce e semplificato, ma deve accettare di esprimersi in estensione piuttosto che in profondità: deve puntare sui link che si allargano a macchia d'olio piuttosto che sullo spessore del messaggio, che immediatamente ne ridurrebbe la presa verso il 'maggior numero'. Un uomo intelligente e impegnato sul contemporaneo come Alessandro Baricco sostiene (nel libretto *Quel che stavamo cercando*, recentemente edito da Feltrinelli) che l'inconscio e la profondità sono ormai «miti obsoleti» che dovremmo mettere in archivio in attesa di «figure mitiche più efficienti». Tempi duri per «ciò che brulica là sotto», che siano le strutture marxiste o le rimozioni psichiche. Se togliamo di mezzo l'inconscio, certo l'intero impianto teorico di Orlando crolla miseramente: a meno di non pensare che le sue «frazioni» non possano essere trascritte in un banale gioco semiologico di società. Ma se la letteratura diventa solo questo, e non ha più a che fare con i nostri mostri segreti, i casi sono due: o i personaggi nuovi nasceranno senza ossessioni personali, puri esempi statistici di un unico modello combinatorio di figurine sentimentali ritagliate nel cartone, oppure tutta la mostruosità si riverserà all'esterno, in favolosi Leviatani. Non so quale delle due ipotesi sia la più mostruosa. Non rileggere più Orlando, consegnarlo a quella nebulosa indistinta dei noiosi esegeti novecenteschi, ancora convinti che la «letteratura alta» avesse un senso, va nella direzione (negata a parole ma favorita

nei fatti) di chi pensa ai classici e alla letteratura «solo scritta» come a una vecchia zia che ancora si sopporta in casa pur avendo saputo che la sua favolosa eredità si è ridotta a ben poco. E che non ha neanche il look giusto per essere almeno fotografata su Instagram.

WALTER SITI

La doppia scommessa. Per e malgrado Lampedusa (e Orlando)

«C'è del paradosso in tutto questo»

Francesco Orlando, *L'intimità e la storia*

Il testo che segue parla di una complicata vicenda di rapporto tra maestro e allievo. La sua trama interessa, in prima istanza, Giuseppe Tomasi di Lampedusa e Francesco Orlando che ne era discepolo e interlocutore a Palermo, negli anni dal 1953 al 1957. Interessa poi anche chi scrive e del primo ha avuto la fortuna di occuparsi in qualità di allievo, e di amico del secondo. Preme accennare subito a questa circostanza per sottolineare la particolarità del mio punto di vista, del suo essere ancillare all'impressione duratura che in me hanno lasciato, sul piano culturale e umano (se le due cose possono poi veramente distinguersi), l'incontro con Orlando, in particolare le nostre frequenti conversazioni su Lampedusa, a Pisa, negli anni dal 2006 al 2010.

Il ricordo di queste inevitabilmente condiziona il mio discorso. Non è però inevitabile che esso si risolva in un discorso per partito preso, e in una semplice rifusione delle molte acutissime affermazioni di Orlando su Lampedusa. Significherebbe non essere stato in grado di comprendere e assimilare uno dei momenti più preziosi, e spiccatamente paradossali, della sua lezione. In effetti, le principali conquiste critiche di Orlando in materia lampedusana presuppongono, da parte sua, una mossa intrinsecamente contraddittoria – tipica, si dirà, del repertorio del grande teorico dell'antilogica, ma che in questo caso lo coinvolge in un senso più direttamente personale, come reazione lungamente maturata a una determinata esperienza di vita. In parole povere, e senza per ora esaurire la complessità del problema: credo che nell'opera di Orlando esista e agisca una 'funzione Lampedusa', costitutiva delle sue scelte in quanto criterio e fattore negativo, e che essa trionfi ne *L'intimità e la storia*, proprio in quell'opera che ne segna il superamento definitivo. Mentre *rifiuta e supera* Lampedusa, Orlando simultaneamente *lo conferma, lo riaccoglie e viene da lui ri accolto*, offrendo così una variante eccezionalmente stimolante alla casistica e alla regola dei rapporti agonistici tra allievo e maestro. Non potrò non seguirne l'esempio. «Fare a meno del padre, servir[m]ene», secondo il consiglio di Lacan, senza alcuna insolenza.

Consegue da una mia impassibile fiducia nella sua validità, prima

ancora che da un affetto, se per avvalorare la lezione di Orlando, non dovrò né potrò, come lui aveva fatto con quella di Lampedusa, *rifiutare e superarla*. Semmai qui si tratta di interrogare, e un po' magari di sfidarla. Sfidarla, intendo, proprio in rapporto al punto su cui per Orlando si è giocata *una*, e forse *la* scommessa teorica definitiva: riuscire a essere obiettivi, quando si è profondamente di parte.

1. All'epoca, quando Orlando era in vita, non approfittavo della sua disponibilità a dilungarsi su aneddoti della sua amicizia con Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Di solito era lui che, partendo da questioni culturali, apriva il discorso al suo passato a Palermo, a ricordi personali, spesso coinvolgendomi nella riflessione sul significato retrospettivo da dare loro. Gli effetti dei suoi resoconti dovevano essere sbalorditivi al punto da farmi accettare di buon grado una posizione passiva di ascoltatore. Ma soprattutto, credo di essermi identificato sin da subito con il principio, etico nonché poetico, di discrezione di cui è espressione magistrale il *Ricordo di Lampedusa* (1963), il primo saggio che Orlando dedica al suo maestro¹. Le frasi magre, mirabilmente sintetiche che vi serrano un grido d'appello, chiedevano un riserbo che non esitavo a rispettare. Il testo, elaborando un vissuto in parte tormentato e infelice, intimava formalmente a spegnere ogni interesse che potesse volgersi in pettegolezzo. Così, in effetti, i nostri scambi erano prevalentemente assorbiti dalle questioni che riguardavano la formazione letteraria di Lampedusa. Questioni 'serie' nelle quali l'esperienza privata non entrava se non su iniziativa di Orlando, e per lo più a titolo di risorsa secondaria, secondo un'abitudine direttamente correlata alle sue concezioni teorico-letterarie. Non mi sfuggiva comunque l'entusiasmo sommerso, l'accattivante curiosità, con cui tornava indietro a far rivivere gli anni del magistero di Lampedusa. Non di rado il suo racconto approdava a una conclusione quasi gnomica, con cui pareva sciogliesse un fastidioso nodo di comprensione come se così riuscisse a finalmente liberarsi di un episodio del proprio passato. Pareva non avesse mai smesso di rievocare quel periodo, da distanze sempre diverse, e sempre più ampie, che gli permettessero di riavvicinarsi e comprenderlo.

A più di dieci anni dalla sua morte, il senso di tabù che emanava dalle allusioni alle parti più problematiche della sua amicizia con Lam-

¹ Per Lampedusa, «chi parlando deve ricorrere alla violenza indiscreta di espressioni aperte, è persona volgare», F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, Milano 2022 (1963), p. 83.

pedusa, è venuto meno. E, allentatasi la tensione normativa tra me e le preferenze estetiche ed etiche che Orlando aveva «trasfuso» anche nel *Ricordo di Lampedusa*², tendo ad essere più apertamente sensibile alla forte carica personale che filtra da alcuni passi dello stesso saggio, con intensità inversamente proporzionale al loro numero e alla loro riservatezza. «L'intensité est silencieuse», come dice un verso di René Char³. E il silenzio che segue l'affermazione finale del *Ricordo di Lampedusa* è addirittura assordante, se si tiene presente che dopo la pubblicazione del *Ricordo* (1963) fino agli anni de *Gli oggetti desueti*, Lampedusa sembra più o meno scomparire dagli indici tematici di Orlando:

Mi auguro che l'immagine di lui che ho data, per essere così strettamente circoscritta, possa risultare tanto più autentica e giovare alla comprensione della sua opera: in ogni modo non avrò estinto che una minima parte del mio debito verso la sua memoria⁴.

2. Da mettere in evidenza nel passo citato ci sono due aspetti, riconducibili ai due diversi livelli di pertinenza su cui si svolge tutto il discorso di Orlando su Lampedusa: uno rivolto allo studio positivo dei testi e delle idee di Lampedusa, l'altro autobiografico, rivolto quindi a rielaborare il suo rapporto con quest'ultimo in quanto discepolo ed amico.

Primo aspetto: che il *Ricordo* dovesse, come auspicato da Orlando, «giovare alla comprensione dell'opera» (dove «opera» significa soprattutto *Il Gattopardo*). In realtà, sappiamo che il suo scritto ancora non offre veri e propri strumenti critici. Anzi, il valore critico testuale della 'plaque' sarebbe da lui stato in qualche modo sconfessato⁵. Perché semmai conteneva quello che considerava «mezzi o controprove»⁶ – elementi di secondo grado, al massimo capaci di integrare gli elementi immanenti al testo, i soli veramente pertinenti.

In attesa di più valide prove critiche, l'apporto del *Ricordo* non

² Cfr. ORLANDO, *Da distanze diverse*, in ID., *Ricordo di Lampedusa seguito da Da distanze diverse*, Torino 1996, p. 98.

³ «Rougeur des matinaux, VII», in R. CHAR, *Les matinaux*, suivi de: *La parole en archipel*, Paris 1987, p. 76.

⁴ ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, pp. 166-7.

⁵ ID., *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998, p. 3.

⁶ Così Orlando nella prefazione alla raccolta di saggi, ID., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983, p. 12.

era comunque trascurabile, tanto meno se si rammenta che alla sua pubblicazione presso Scheiwiller nel 1963, la malfamata querelle del *Gattopardo* era ormai giunta alla seconda stagione che alle presunte colpe ideologiche aggiungeva quelle contro il suo ritardo centenario sulle conquiste sperimentali nel campo della narrativa⁷. Smentendo la categoricità di entrambe, il saggio di Orlando, ricordando il carattere spregiudicato della cultura del principe, si inseriva a proposito in una discussione troppo spesso alimentata da congetture di comodo. L'impatto del *Ricordo* comunque non era immediato. Il dibattito intanto continuava a proliferare secondo i male informati presupposti di prima. Occorreva aspettare il 1974 per trovare, in quello di Giuseppe Paolo Samonà⁸, uno studio in cui gli elementi messi a disposizione da Orlando trovassero uno sviluppo critico adeguato, in controtendenza alle molte letture riduttive.

Il secondo aspetto da commentare, più pertinente al tema qui affrontato, ci riporta sul versante del rapporto personale con Lampedusa. Con il suo ritratto, così scrive Orlando, egli non avrebbe «che estinto una minima parte del [suo] debito verso la memoria [di Lampedusa]». Con il senno di poi, la portata retorica di questo *explicit*, appare davvero minima. Si è anzi tentati a dargli valore retrospettivo di una promessa, se non addirittura di un programma di lavoro che poi sarebbe stato esaudito in pieno. Nell'immediato però tale «debito» non pareva l'obbligasse più di tanto. Poteva in realtà anche sembrare estinto, o rimosso, ché nel periodo a ridosso del *Ricordo*, Orlando era intento a ben altro che non a rimuginare sul suo passato recente, sulle ore passate a Palazzo Butera, nella colta compagnia dell'«anziano principe squattrinato»⁹. Nei suoi primi lavori scritti da studioso, le famose

⁷ Per una ricostruzione cronologica della querelle del *Gattopardo*, si veda M. BERTONE, *Tomasi di Lampedusa*, Palermo 1995; ma anche il capitolo sulla *Fortuna critica* a cura di S. Guerriero, in *La lunga corsa del Gattopardo*, a cura di G.C. Ferretti, Torino 2008, pp. 43-70. Ideologia e sperimentazione sono l'oggetto, rispettivamente, di due dei cinque pregiudizi che, secondo Orlando, si sono da sempre mescolati indistintamente tanto quanto abusivamente al discorso pubblico e – cosa meno innocente – anche al discorso critico sul *Gattopardo* (si veda a questo proposito anche la *Premessa* a ORLANDO, *L'intimità e la storia*, pp. 13-9).

⁸ G.P. SAMONÀ, *Il Gattopardo, i Racconti, Lampedusa*, Firenze 1974.

⁹ Così, con un'ironia affettuosa che l'autore non si permetteva se non a quarant'anni di distanza, in ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 12.

conversazioni sulle letterature inglese e francese non avevano lasciato nessuna traccia evidente. *Acta erat Lampedusae fabula*.

3. Chi, ignaro dei suoi trascorsi formativi, si avvicinasse alle primissime ricerche di Orlando, può anche non sospettare che in sordina ci sia una 'funzione Lampedusa'. Prendiamo *Le costanti e le varianti*. La raccolta di saggi, per lo più concepiti negli anni Sessanta¹⁰, è intitolata a un indirizzo strutturalista tra i più disadorni e austeri in cui la voce estrosa di Lampedusa proprio non risuona. Nessun ricordo delle lezioni del primo maestro se non, al massimo, l'occorrenza di alcuni nomi, tra cui: Mérimée, Racine, Stendhal, ma anche Baudelaire e Mallarmé. Certo, si trattava di autori particolarmente ammirati da Lampedusa, tutti (o quasi) coinvolti nella serie dei cosiddetti «magri»¹¹, tutti trattati nelle sedute con l'allievo. Ma la loro fama era troppo universale perché la scelta di Orlando possa dirsi vincolata all'esperienza-Lampedusa. E non vale esagerare il peso di questi tre nomi contro gli altri, che nelle conversazioni erano meno pertinenti (Alexandre Hardy, Tristan L'Hermite, Rotrou). In cosa consiste allora quel «debito» che Orlando nel *Ricordo*, proprio quando se ne assolve, afferma e cioè in un punto del testo che ne aumenta il peso, e sembra anzi renderlo irredimibile?

A ignorare le risonanze profonde e ambigue del termine, potrebbe trattarsi di un falso problema. Sembra che Orlando non faccia che esprimere la sua gratitudine per l'iniziazione ricevuta a un mondo che la formazione scolastica tradizionale difficilmente avrebbe potuto schiudergli. Gratitudine, in sostanza, di essere stato messo a confronto con istanze culturali in grado di rimediare tempestivamente a quella «mancanza di distacco autocritico» e correggere quei «viz[i] di prospettiva» che – secondo lui (e secondo Lampedusa) – rischia di scontare chi cresce in Sicilia¹². Shakespeare, Byron, Eliot; Montaigne, Saint-Simon, Chénier contro l'indurirsi precoce della «crosta» insula-

¹⁰ Cfr. la cronologia di pubblicazione dei saggi in ORLANDO, *Le costanti e le varianti*, pp. 14-5. Su un totale di dodici testi, nove sono apparsi negli anni tra il 1961 e il 1968, quindi in un momento cronologicamente vicino alla frequentazione di Lampedusa; quattro dei nove testi degli anni Sessanta erano stati scritti prima, durante o immediatamente dopo la stesura del *Ricordo di Lampedusa*, avvenuta nell'estate del 1962 (cfr. ORLANDO, *Da distanze diverse*, pp. 88-91).

¹¹ Sulla nota e anche un po' abusata classificazione «grassi» vs. «magri», si veda ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, pp. 90-5.

¹² *Ibid.*, pp. 57-9.

re¹³. E una volta «scrostato»¹⁴, Orlando infatti inizierà un percorso che lo allontana dall'isola, da Lampedusa e dai cattivi maestri di questi, facendogli trovare i suoi primi punti di riferimento autonomi nel quadro più ampio dell'inversione delle tendenze, da positiviste a idealiste: da Taine e Lanson a Croce.

Infatti, è su quest'ultimo che cade la sua prima scelta teorica forte, anche se sarebbe presto stata inglobata, corretta e anche respinta secondo altri apporti, tutti imperniati sul metodo empirico: da Freud, alla critica stilistica di Leo Spitzer, a quella tematica di Erich Auerbach, fino ai maestri della Scuola di Ginevra, Rousset e Starobinski¹⁵. Ma soffermiamoci un momento su Croce. Le ragioni del suo primo interesse per il caposcuola dell'estetica idealista sono spiegate da Orlando stesso nello scritto che, oltre trent'anni dopo la pubblicazione del *Ricordo*, rivede e arricchisce quest'ultimo in una nuova prospettiva, ossia, come dice il titolo: *da distanze diverse*.

[I]l crocianesimo [...] fu adoperato dentro di me come silenziosa arma difensiva: contro chi [...] si era messo a mirare dritto alla mia fiducia in me stesso¹⁶.

L'estetica di Croce nell'autobiografia culturale di Orlando acquisisce quindi valore psicologico forte. In un canone di maestri risolto in schermo di proiezione è l'alleato ideale. E, in effetti, si converrà che nessuno meglio di Croce, figura culturalmente egemone, si prestasse a figura d'autorità cui delegare il compito di contrastare la lezione di un maestro che nel frattempo sembra aver assunto statuto di introietto aggressivo. E tanto più questa nuova disposizione psico-epistemologica doveva riuscire quanto più Lampedusa verso Croce si mantenesse a distanza – distanza spalleggiata, certo, dal suo generale diletterismo, aristocraticamente sprezzante verso ogni erudizione, ma anche motivata dalle proprie convinzioni in materia di critica, incompatibili con

¹³ Secondo la metafora che la malizia dell'autore presta al suo protagonista, don Fabrizio Salina, nella parte quarta de *Il Gattopardo*, in G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, Milano 2004, p. 181.

¹⁴ Cfr. a questo proposito anche ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, p. 57.

¹⁵ Cfr. P. TORTONESE, *L'empirista assoluto*, in *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, Pisa 2012, pp. 240-3.

¹⁶ ORLANDO, *Da distanze diverse*, pp. 99-100.

quelle di Croce, precisamente in quel punto – il biografismo – che permetteva a Orlando l’assunzione di quest’ultimo a contro-modello¹⁷.

D’ora in poi il percorso di Orlando sembra stare rispetto a Lampedusa in un rapporto simmetrico negativo. In quest’ottica i termini di «debito» e di «maestro», rivendicati nella conclusione del *Ricordo*, si rivelano essere profondamente ambigui. Se non antifrastico, e dichiaratamente aggressivo, il significato implicito sembra comunque duplicarsi di un valore agonale. Il «debito da estinguere», debito di gratitudine, verso il maestro è anche un po’ il *conto da regolare* con un cattivo maestro. Il rapporto con Lampedusa aveva assunto per Orlando il senso ambivalente di una sfida. E questa sfida, che all’inizio solo latente, con gli anni si farà sempre più pressante, fino a imporsi e a essere da lui stesso accolta nei termini espliciti di una doppia scommessa.

¹⁷ Sul suo rapporto con Croce, cfr. il giudizio reciso in ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, pp. 99-100: «Benché nella sua biblioteca figurasse in bella mostra l’intera fila laterziana delle opere di Croce, benché senza dubbio le avesse lette dalla prima all’ultima riga, l’estetica crociana sembrava essere scivolata via dal suo animo [...] “come l’acqua dalle foglie delle ninfee”; e di “don Benedetto” si prendeva *rispettivamente* gioco rinfacciandogli le lodi a Parzanese, a Fernàn Caballero, l’incomprensione di Rimbaud, di Pirandello, di Proust» (il corsivo è mio). L’idea di un’ironica, ma pur sempre rispettosa distanza di Lampedusa verso Croce è testimoniata anche da Gioacchino Lanza Tomasi nella sua premessa alle lezioni di *Letteratura inglese*, in TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, p. 644. Nei volumi Laterza citati da Orlando, e conservati nella biblioteca dell’autore nel palazzo Lanza Tomasi a Palermo, vari segni di lettura e brevi commenti in margine alle pagine confermano il ricordo di entrambi gli allievi. Nell’edizione privata del saggio su Ariosto, Shakespeare, Corneille (edizione del 1920), l’alternarsi di appunti che esprimono dissenso e consenso documenta la serietà, ma anche i limiti del confronto di Lampedusa con Croce – limiti che rivendica con uno spirito rimasto praticamente invariato fino alle conversazioni degli anni Cinquanta. Così, a pagina 80 dell’edizione citata, alla denuncia della confusione tra arte e vita, Croce fa seguire, quale unica eccezione valida all’utilizzo della poesia a scopi pratici, l’occorrere di «intercalati ragguagli ed escursi apertamente informativi ed autobiografici, ossia non poetici ma prosaici». Alla parola «prosaici» si riferisce, in basso alla pagina, il commento di Lampedusa che porta all’assurdo l’assunto di Croce: «Cioè, secondo lui, atti di nascita, fogli <multi/colori>, e bollette delle imposte./“O tu Philiste!”». Questa puntuale riserva contro il distinguo poesia e non poesia, è strettamente correlata a quella che riguarda il divieto crociano del metodo biografico. È precisamente su questa divergenza che Orlando imposterà la sua segreta alleanza con Croce contro Lampedusa.

4. È noto quale sia il punto di maggiore dissenso di Orlando nei confronti di Lampedusa. È Sainte-Beuve, il cultore per antonomasia dell'approccio biografico¹⁸ o, per estensione, di qualsiasi tipo di collegamento ingenuo, di specularità o dipendenza, tra testo e fattori storico-sociali e psicologici.

Il biografismo in letteratura [...] Lampedusa avrebbe dovuto inventarlo lui se in realtà non lo avesse appreso da Sainte-Beuve, del quale ammirava tanto la teoria che la spiegazione segreta delle opere vada cercata nella vita dei loro autori, quanto l'acume impareggiabile con cui questa teoria era stata applicata. [...] E la critica d'indirizzo biografico soprattutto francese, di varia e lontana discendenza saintebeuviana, era probabilmente la sola che a Lampedusa sembrasse utile e con cui avesse piena familiarità¹⁹.

Ad ascoltare bene, il modo in cui sono articolate le due frasi, ironica la prima, troppo categorica la seconda, sembrano scalfire anche solo di pochissimo, quell'imparzialità cui Orlando per il resto è così saldamente obbligato durante la stesura del *Ricordo*. Ma perché in questo punto, Orlando, che di solito è attratto dalla contraddittoria complessità del reale, ignora gli elementi di scuola che, irriducibili alla categoria Sainte-Beuve, concettualmente le si oppongono, attestando al suo maestro quella disposizione di «apertura, duttilità e curiosità» di cui parla altrove?²⁰ L'apporto del biografismo sui saggi di Lampedusa, e

¹⁸ È esclusivamente in questa accezione che Orlando parla di Sainte-Beuve in rapporto a Lampedusa. Non interessa discuterlo in questa sede, ma andrebbe comunque ricordato che almeno a fronte di un'opera giovanile come il *Tableaux historique et critique de la poésie française et du théâtre français du XVI^e siècle* (1828), questa accezione univoca e ormai convenzionale risulti riduttiva. In Sainte-Beuve, cattivo maestro, sono presenti risorse che la sua identificazione esclusiva con il metodo biografico rischia di trascurare. E forse questo vale anche per il suo fiero epigono, Lampedusa.

¹⁹ ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, pp. 98-9.

²⁰ Ne cito i più importanti: Valéry Larbaud, messo a frutto esplicitamente nelle lezioni su Maurice Scève; il Gide lettore di poesia francese (*Anthologie de la poésie française*, 1949), cui Lampedusa parzialmente ricorre nelle pagine che dedica ai nuovi entrati nel canone, i poeti barocchi; infine, su un versante più accademico, Albert-Marie Schmidt, autore di un'antologia *Poètes du XVI^e siècle* (1953) certo lontana dal metodo *homme-œuvre* alla Lanson, e da cui Lampedusa, nelle pagine sul Cinquecento francese, cita con molto gusto.

più avanti ne riparleremo, non è discutibile. Ma non lo è nemmeno che a pagine davvero pettegole si alternino altre, come su Eliot o Chénier, in cui a spiccare è la sensibilità per il solo fatto testuale. È chiaro, della centralità della figura e del metodo Sainte-Beuve, Orlando poteva convincersi per vie a noi oggi precluse, negli scambi che seguivano la lettura delle lezioni scritte. Eppure, è lecito pensare che all'epoca, il dato biografico sia stato da lui, non forzato, ma enfatizzato in modo da individuare e fissare proprio quel punto rispetto a cui l'originalità delle sue acquisizioni metodiche sarebbero apparse più assolute.

È quindi anche da Sainte-Beuve, dalla sua negazione, che Orlando fa passare il suo riscatto e la sua genesi come critico. Lo confermano ancora una volta gli studi degli anni Sessanta. Il modo in cui sono concepiti, sin da subito orientati verso problemi testuali, senza quasi mai un riferimento al mondo esteriore, equivale a un valore programmatico negativo: Orlando volge le spalle al mondo, alle persone, alla loro vita perché non li considera fattori cogenti. In effetti, nella prefazione retrospettiva a *Le costanti e le varianti* afferma che il suo interesse all'epoca fosse di già rivolto «ai soli testi», «senza attribuire alla documentazione del vissuto una importanza di scopo o di prova»²¹. Così, in *Baudelaire e la sera* (1966), anche tale «lacerazione traumatica originaria» può essere trattata come cosa da citare unicamente a conferma di un risultato già ottenuto previa analisi testuale – quasi la ciliegina sulla torta²². E sottolineando come sia la diversa gestione del «vissuto» a fare la differenza tra il suo lavoro e quello, pure stimato, di Charles Mauron, è ancora una volta alla luce del criterio biografico, ossia della sua negazione, che Orlando illustra la propria particolarità di studioso. Lo scritto in tal senso più compiuto, in cui la sua identità di allora si esprime al meglio, è quello dedicato a Racine, perché condotto «senza il più piccolo supporto biografico o psicologico o di un simbolismo freudiano elementare»²³.

Ora quest'ultima formulazione ricorda che a fargli da sponda polemica evidentemente non era solo, o forse non era più tanto Sainte-Beuve e il ricordo personale che nel suo nome si compendia. A parte la pesante ipoteca del crocianesimo, corresponsabile d'un ritardo italiano nella discussione teorico-metodica²⁴ – tra i principali riferimenti

²¹ ORLANDO, *Le costanti e le varianti*, p. 12.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, p. 13.

²⁴ Per cui in Italia l'analisi di testo ancora si scontrava con il pregiudizio

negativi di Orlando era una scuola ingenuamente ed *abusivamente* intestata a Freud (applicazioni strambe, diffuse in area inglese e francese, della psicanalisi sugli autori o addirittura su personaggi letterari). Il nucleo dell'anti-biografismo di Orlando ormai tendeva le sue fibre nervose verso altre, più attuali e più complesse problematiche di equazione tra autore e testo. È però da notarsi che, curiosamente, anche in questa occasione il suo divenire teorico presuppone una particolare tensione, ancora una volta *paradossale*, tra rifiuto ed assimilazione, rispetto a una fonte di sapere – forse quella in assoluto più vitale per Orlando. In effetti, «ci troviamo di fronte a [un] paradosso», dirà lui stesso²⁵, mostrando come l'unico modo per valorizzare Freud in sede filologica, in un certo senso, consiste precisamente nell'andare *contro* la lezione di quest'ultimo nel rispettivo ambito. Elevarlo a modello di intelligenza letteraria, a sua insaputa e nonostante fosse un cattivo esempio. Con e malgrado Freud.

In astratto, qualcosa nell'atteggiamento di Orlando verso i suoi 'maestri' si ripete. E quella stessa disubbidiente riconoscenza che nei confronti di Freud allora non era difficile ribadire, in retrospettiva sarebbe stata estesa anche al 'primo maestro'.

5. Lo studio sui «tre versi dell'*Andromaque*» (1963), realizzato nella più stretta osservazione dell'orlandiano *sola scriptura* anticipa, come suggerisce lui stesso, l'opera in cui è consacrata la sua piena maturità: lo studio sulla *Phèdre*. Si tratta com'è noto della prima di quattro «letture» in cui Orlando avvalora il modello teorico devoluto alle rivoluzionarie scoperte di Freud sul linguaggio e la rispettiva leggibilità dell'inconscio. Tra i corollari della sua geniale intuizione spicca il rifiuto della riduzione di un testo a dispositivo rivelatore della psicologia dell'autore, o dei destinatari: «Per superare ogni rischio di unilateralità», così Orlando, «bisogna che i problemi psicologici diventino *problemi storici*»²⁶. Un testo letterario, quindi, è sì latore di un messaggio sul mondo (come ricorda Emanuele Zinato, è parte integrante del metodo di Orlando una «strenua fiducia nel valore di verità della

dell'ineffabilità del bello, cfr. *ibid.*, p. 8. Ma si veda anche il paragrafo introduttivo della dove la situazione italiana è presentata come «ancora intimamente penetrata dalla lunghissima tradizione crociana», in F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino 1990, p. 7.

²⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.

letteratura»²⁷. Ma le dinamiche del linguaggio letterario sono tributarie di una logica, quella del sogno e del lapsus, che trascendono l'intenzione dell'autore, la stravolgono, e significano cose che vanno ben oltre la sua storia personale e anche la sua epoca.

Non potrebbe essere più grande la distanza che separa questi teoremi dall'idea di letteratura che sottende alle lezioni di un Lampedusa, conversatore immune al senso dell'obbligo verso ogni sistema di evidenze passibili di prova, e che a momenti pare addirittura compiacersi, con disinvoltura provocatoria, di strampalataggini (spesso improvvisate su dettagli lubrichi in cui vita e letteratura vengono fatti coincidere indiscriminatamente: i sonetti di Labé rendono «al lettore il servizio utilissimo di fargli conoscere ciò che pensa una donna nel letto»²⁸; alcuni versi sensuali degli *Odes* di Ronsard «vivranno eternamente finché vi saranno [...] signori maturi che molestino contadinotte nei prati»²⁹; nelle poesie di Papillon de Lasphrise troviamo «il poeta innamorato di una giovanissima ragazza, Noemi, con la quale ha delle relazioni molto precise»³⁰ ecc.).

Chi, come Lampedusa, ha scelto di vivere nella letteratura come in un «altro più lucido e luminoso mondo»³¹, ovviamente non può non confonderla sempre con la vita. Ed è quanto nel più estroso dei modi dimostrano proprio le copiose conversazioni su Racine. Su un totale di 42 pagine, 24 sono dedicate alla vita, mentre il resto è un resoconto sull'opera redatto in forma di giallo semiserio, sulla falsariga, tra gli altri, di Thierry Maulnier (*Racine*, 1934) e Pierre Brisson (*Les deux visages de Racine*, 1944). Il teatro dell'«imparruccato e melato poeta» è usato come dispositivo d'investigazione a supporto della tesi sul suo carattere profondamente sadico, «imbevuto di sangue e lussuria»³². Di queste pagine si salvano, è vero, le osservazioni dedicate alla versificazione, suggerite da una ricettività per la dimensione materiale del testo che non è poi dissimile, potenzialmente, da quella che a Spitzer aveva suggerito il suo famoso, e assai più empirico, saggio sugli effetti di «sordina» in Racine. Così, in una pagina che fa il punto sulla sua maestria versificatrice, Lampedusa lascia intravedere, con parole molto

²⁷ E. ZINATO, *Storia e senso: per una critica futura*, in *Per Francesco Orlando*, p. 259.

²⁸ *Letteratura francese*, in TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, p. 1497.

²⁹ *Ibid.*, p. 1505.

³⁰ *Ibid.*, p. 1524.

³¹ *Letteratura inglese*, *ibid.*, p. 949.

³² *Ibid.*, pp. 1694 e 1692.

ben misurate, il suo senso analitico per l'«abilità musicale» di Racine, capace di valorizzare accenti e cesure versali con «semplice ritardo di frazioni di secondo»³³. A questa stessa sensibilità va ricondotta anche la sua felice trovata descrittiva della sua arte in termini e figure incentrati su un nucleo concettuale antitetico – estrema crudeltà ed estrema compostezza. Sennonché, alla fine viene fatta convergere nella più che dubbia lettura psicologizzante, di un Racine dedito a una vita «greve di sensualità repressa che esplode in crimini»³⁴. Ogni intelligenza critica così risulta puntualmente risucchiata da un originario stimolo biografico e 'gossipivoro'. Non stupisce allora che al loro primo destinatario, le lezioni su Racine in retrospettiva apparivano più di ogni altra «fantasios[e] e frastornant[i]»³⁵.

6. Molte e svariate possono essere le ragioni dell'importanza di Racine per Orlando. E non tutto, certo, è da ricondurre a Lampedusa. Ma è da supporre, e in parte sappiamo che il discorso su Racine, almeno negli aspetti ricollegabili alla famiglia retorico-stilistica dei 'magri', di quelli che dicono tutto ma con economia di parole e discrezione, riscontrasse in Orlando affinità congenite, affinità con uno 'stile', anziché con personaggi raciniani, come è stato insinuato. L'incontro con la poesia di Racine aveva lasciato residui di fascino rimasti indenni dalla *fictio* biografica di Lampedusa. Residui che man mano erano da acquisire alle proprie competenze teoriche perché potesse rivendicare di Racine un altro più oggettivo, e più esauriente quadro di interpretazioni, in grado di superare e schiacciare quello in gran parte romanzesco del maestro.

Forse anche in questa lettura c'è dell'invenzione, secondo un troppo prevedibile copione edipico. Ma è un fatto che l'autore-oggetto del biografismo più pittoresco di Lampedusa è identico a quello che, quindici anni più tardi, sarà scelto da Orlando a oggetto di una massima prova di coerenza testualista. Che tra questi due dati di fatto non ci sia, come dicevo, un rapporto simmetrico negativo? Il campo in cui Orlando si afferma teorico è, insomma, quello ingombro di un passato, anche personale, da superare. È Orlando stesso ad autorizzarci a porre il problema in questi termini, e ben due volte. Una volta direttamente, in *Da distanze diverse*, dove a commento di una sua perplessa rilettura

³³ *Ibid.*, p. 1726.

³⁴ *Ibid.*, p. 1692.

³⁵ ORLANDO, *Da distanze diverse*, p. 86.

delle lezioni, in particolare su Racine, ormai disponibili in edizione, scrive:

[D]a grande, il mio primo lavoro pienamente maturo per originalità di metodo è stato su Racine: condotto come se dell'autore, di Racine uomo, non sapessimo che un minimo indispensabile. Come se ascoltare, godere, capire, studiare il perfettissimo testo, confrontarlo a se stesso verso per verso, fosse la cosa non solo necessaria ma sufficiente. Diversità d'opinioni, finché si vuole; ma che il complesso di Edipo esista davvero?³⁶

L'*enjeux* è doppio. Alla sfida principale, consistente in una lettura critica che permette di restituire Phèdre a un ordine di significati nascosti, ma oggettivamente ricostruibile, corrisponde la sfida latente di vincere il maestro, rivendicare la propria autonomia dalla sua lezione. Superarla, liberarsene, *come da un peso*. È quanto suggerisce il secondo dei due luoghi che autorizza, questa volta un po' meno direttamente, una rilettura del percorso di Orlando alla luce di un'angoscia dell'influenza'. Il passo, sempre in *Da distanze diverse*, non riguarda più questa volta un eventuale coinvolgimento della lezione di Lampedusa nella sua personalità di critico ma, bensì, il significato profondo e inquietante di quest'ultimo nella sua vita personale. È ancora una volta nella parte finale, in quel luogo di esposizione in cui le parole 'pesano' di più, che Orlando si decide di aprire nel suo pur controllatissimo discorso uno spiraglio verso un'intimità ferita:

Quando Francesco [Agnello] mi telefonò la sua morte [di Lampedusa], il sollievo fu d'una immensità fisica, come una soffocazione che sia cessata per sempre. E quell'attimo non ho smesso di pagarlo secondo un vero e proprio contrappasso³⁷.

In questo passo, in cui sono evocati i due tempi della reazione psicologica alla scomparsa del maestro, la 'funzione Lampedusa' è come data in sintesi, e in una *mise en abyme*: un principio attivo dagli effetti circolari, e che agisce sul divenire di Orlando critico e teorico. Una prima volta perché ne incentiva una ricerca il cui esito, l'originalità, non è separabile da un valore speculare negativo: l'affrancamento o la distanza dalla lezione del maestro; e una seconda volta, costringendolo

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 101.

a continuamente tornarci – come se con l’emancipazione da Lampedusa, il famoso «debito» o *i conti da regolare*, non solo si rivelino irridimibili, ma addirittura aumentassero.

7. Secondo questa prospettiva la strada di Orlando risulta inevitabilmente diretta verso il punto in cui i due momenti contraddittori, di allontanamento e di ritorno, che definiscono il suo divenire rispetto (ed oltre) a Lampedusa, possano convergere e, auspicabilmente, neutralizzarsi: il confronto diretto con il *Gattopardo*, ma un confronto condotto con strumenti di lettura *altri*, autonomi da, e anzi opposti a quelli dell’autore e maestro dilettante. Due sono le occasioni in cui questo avviene.

Una prima volta nel 1993, negli *Oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Qui *Il Gattopardo*, con i *Ricordi d’infanzia* (senza *La sirena*)³⁸, analogamente a *Fratelli* di Carmelo Samonà, sono oggetto di un’analisi rigorosamente priva di ogni anche minimo accenno alle circostanze che, sul piano privato e su quello della sua formazione culturale, legava Orlando ai rispettivi autori³⁹. Non è il caso di entrare nel merito di uno studio la cui portata trascende di gran lunga il romanzo di Lampedusa, questo essendo solo uno delle centinaia a far fruttare l’‘albero’ semantico, o della conoscenza, integrato a metà a mo’ di una mappa – funzione e metafora dell’impassibile fede di Orlando nella vitalità cognitiva della letteratura. Eppure merita notare questo: se l’analisi condotta sul *Gattopardo* è, come ogni altra, subordinata a un interesse particolare, come in ogni altra essa rimane comunque rispettosa alla specificità testuale. Sicché, pur nel margine ridotto di una lettura a tesi, attenta alle variazioni che il romanzo offre in materia di «venerando-regressivo» e «memore-affettivo», quest’ultimo è descritto con una precisione che, *in nuce*, contiene già tutti i punti di forza su cui Orlando imposta il suo prossimo grande progetto, vale a dire lo studio sul *Gattopardo*: centralità del punto di vista del personaggio principale; incommensurabilità di

³⁸ Perché considerato inferiore rispetto al *Gattopardo*. Alla motivazione risentita del primo giudizio negativo (cfr. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, pp. 162-3) lascerà il campo, più tardi, una motivazione ‘oggettiva’ che riguarda la minore riuscita e originalità della *Sirena* secondo criteri, soprattutto, di impianto narrativo.

³⁹ Cfr. ID., *Da distanze diverse*, pp. 86-7 e qui, *infra*. L’intrecciarsi dei due rapporti che nella biografia culturale di Orlando corrispondono a due riferimenti formativi diversi, è evocato in *Da distanze diverse*, pp. 88-91. Nel quadro biografico-culturale suggerito da Orlando, sembra che a Samonà all’epoca spettasse un po’ la funzione di una contro-figura positiva rispetto a Lampedusa.

questo punto di vista con quello dell'autore; originalità del protagonista e dell'impianto narrativo nell'orizzonte letterario novecentesco e, mediamente, irriducibilità del romanzo ai modelli ottocenteschi specialmente siciliani, infine: irriducibilità del romanzo a un'ideologia antiprogressista. Tutti questi articoli, sigillati in periodi sintetici che sono tipici della scrittura degli *Oggetti*, corrispondono ad altrettanti nuclei su cui si innesta la futura impresa. Anzi, lo stesso aver incluso il *Gattopardo* nel *corpus* dei testi studiati, secondo un criterio di valore su cui specialmente in questo caso tanti avrebbero avuto da ridire, è la tacita premessa alla richiesta che Orlando più tardi renderà esplicita: al romanzo spetta un posto di spicco nel canone della *Weltliteratur*.

Il paragrafo negli *Oggetti desueti* sembra così segnare l'inizio di un periodo di incubazione. Tre anni dopo, l'idea è matura e annunciata nei termini solenni di una sfida, e di una promessa vagheggiata o sentita come dovuta già da molto tempo:

Come ogni altro capolavoro, *Il Gattopardo* potrebbe essere letto senza sapere niente, perfino studiato senza sapere che un minimo essenziale, dell'uomo Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Ho voluto darne una prova nel mio libro più lungo, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*: dove ho dedicato quattro dense facciate al romanzo [...], tra una dozzina di romanzi del Novecento mondiale [...]. E senza realmente incontrare nessuna ragione di avvalermi del mio privilegio privato. Se l'avvenire me lo consentirà, mi propongo di tornare a studiare *Il Gattopardo* da una prospettiva che non sia più particolareistica come in quel libro. Mettere il mio mestiere adulto al servizio dell'opera di chi mi istruì adolescente; dare all'interpretazione di essa un apporto, non necessariamente più autorevole, ecco il punto, solo più segretamente amorevole che in altri casi. Il compito è, per me, almeno altrettanto doveroso della testimonianza biografica già resa. Tanto più che, nel complesso, la fortuna critica del *Gattopardo* è stata così sproporzionata al successo di pubblico [...]⁴⁰.

Motivi personali e professionali formano un groviglio difficile da estrarre: da un lato il richiamo di una memoria «segretamente amorevole», dall'altro l'impegno, quasi ufficioso, verso un dovere di difesa contro l'oltraggio protratto a un libro da parte dei critici suoi concittadini. Un movente condiziona l'altro, e lo esclude. Da qui il carattere profondamente paradossale del progetto cui Orlando si votava. In

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 86-7.

L'intimità e la storia, la 'funzione Lampedusa' – debito e conto aperto – culmina e simultaneamente si azzerà.

8. Nel passo prima citato, l'assegnazione al *Gattopardo* del valore di capolavoro, negli *Oggetti* ancora tacito, è fatta esplicitamente. Ed esplicita è anche la polemica contro chi a vario titolo fin qui glielo negava: scrittori irretiti da «pregiudizi sperimentalisti», propagatori del «nonsenso del romanzo "attardato"», intellettuali fissati su «questioni ideologiche irrelate alla forma letteraria», critici miopi su una «sicilianità che è nel tema e non nelle ascendenze narrative», giornalisti che continuano a parlare del «"caso" postumo del principe dilettante»⁴¹. I trent'anni intercorsi dall'ultima volta che Orlando si è espresso sul presunto 'caso Lampedusa' non sono passati senza irritazioni a fronte dei persistenti partiti presi e dello sproloquio sul conto di una persona e un libro malgrado tutto rimasti familiari. E nell'elenco dei pregiudizi ed errori, riproposto e articolato nell'*Intimità* – anche in forma di una quarta di copertina che ne rafforza la combattività (contro «quarant'anni d'ipocrisie della critica italiana») – motivi professionali e personali, critica e sentimento, ancora una volta si mescolano e si condizionano a vicenda.

La posta in gioco in questa polemica va comunque oltre il suo oggetto. Riguarda uno dei presupposti fondamentali del pensiero teorico di Orlando: il giudizio di valore, non quello che si dà per un effetto d'inerzia istituzionale. Ma quello che risulta da un'operazione critica basata sul testo, e secondo criteri, per Orlando, universalmente condivisibili e condivisi – un po' come i diritti universali dell'uomo. Non è soltanto oggi che il suo imperterrito illuminismo, la sua fede nella possibilità di positivamente stabilire il valore letterario appaiono *unzeitgemäss*. Era così già all'epoca. I presupposti di Orlando stavano in controtendenza flagrante con l'aria di rinnovo che tirava dagli Sessanta in poi, con l'ermeneutica, la *Nouvelle critique* e la decostruzione, ma anche con la scuola di Costanza, con l'approccio sociologico di Bourdieu, per non parlare degli indirizzi più direttamente ancillari al *cultural turn*. Per quanto diverse tra loro, tutte queste proposte metodologiche a loro modo mettevano l'accento sull'assoluta storicità e quindi variabilità del messaggio e del valore di un prodotto letterario, negandogli ogni essenzialità o immanenza. Che si occupasse di una singola o cercasse di introdurre dei criteri di ordine nel vasto spazio della letteratura, il

⁴¹ Cfr. *ibid.*

critico non poteva più legittimamente affidarsi a riferimenti valoriali duraturi, 'classici'. Oggi, dopo decenni di contesa intorno all'episteme occidentale, alle sue strutture gerarchiche, ai suoi principi regolatori e parametri, hanno esautorato, se non lo stesso concetto (eurocentrico) di universalità, sicuramente la fede nella possibilità di universalizzare il canone del bello e del buono, quest'ultimo essendo considerato un'emanazione egemonica, risvolto simbolico dell'oltraggio per secoli perpetrato nei confronti di culture subalterne.

La questione è complessa. Posso solo provare ad aprirla. Orlando ovviamente non era uno studioso rimasto chiuso nel Walhalla della tradizione. Sentiva troppo lo stimolo del confronto problematico. Amava mettersi in questione. Ma non è nemmeno un segreto che su alcune tematiche i suoi rifiuti erano categorici, basati su una rimozione. E a meno di non conoscere la sua congenita disponibilità al coinvolgimento, le sue posizioni a volte si sarebbero anche potute leggere come segni di pregiudiziosa rigidità. Per chi, come me, coltivava il fascino per un tipo di controcultura musicale, all'origine ispirata ai miti afroamericani di opposizione a rapporti di forza iniqui, era disagevole pensare alle barriere che perentoriamente alzava contro la cosiddetta musica leggera. Di fronte alla sua argomentata e colta passione, la mia, dilettantesca e volta a qualcosa cui forse non avrebbe neanche riconosciuto titolo di musica, pareva un vizio «che il tacer è bello». Ero – o iniziavo a vedermi – come il prototipo dell'adorniano 'ascoltatore regressivo'. In un angolo del mio foro interiore, qualche perplessità e resistenza al tacito azzeramento del valore dei miei idoli contro le sue divinità era comunque rimasto. Non ho mai smesso di essergli grato di avermi insegnato, con la sua infinita pazienza, ad ammirare la complessità della tetralogia di Wagner, secondo quello «spessore contraddittorio di senso che ogni semplice ideologia reazionaria ignora»⁴². Eppure, oggi penso sia giusto non assolutizzare l'assetto dei parametri che gli permetteva di misurarne la genialità. Anche a non voler riconoscere pari dignità a brachilogia, frammentazione, impeto rapsodico, per citare solo alcuni dei contrassegni della cultura in cui invece sono radicati, e genialmente⁴³, mettiamo

⁴² ID., *Le costanti e le varianti*, p. 417.

⁴³ Nel suo stimolante saggio, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura* (Milano 2021), Walter Siti fa un rapido schizzo del mondo formale HipHop, da lui citato come sintomo della preferenza moderna per l'ibridazione e la frammentazione. Purtroppo si avvale di esempi che troppo facilmente confermano il preconetto negativo più o meno esplicito nella sua descrizione delle forme di linguaggio, musicale

Nina Simone o Mos Def, le creazioni di questi ultimi sono pur sempre latrici – secondo un criterio di valore orlandiano – di uno *spessore cognitivo*. Anche nei loro brani due sistemi semiologici separati s'intrecciano in un modo da dar luogo a qualcosa che trascende, rendendo più universalmente fruibile, un referente di realtà particolarissimo («touch the world but reach the streets first», come scrive Dante Smith, in arte Mos Def). La portata universale sarà più circoscritta, anche per ragioni immanenti al genere, per converso è commensurata con alcuni aspetti del mondo moderno di cui il *Rheingold* non può dirci niente. Come non pensare allora che la superiorità tacitamente accordata a certe forme e ragioni estetiche non fossero correlate anche a un'idea di mondo che Orlando si rifiutava di abbandonare. Le questioni che sottendono a questa ipotesi, del resto non originale, sono compendiate in un episodio che qui vorrei ricordare.

Tra le abitudini più belle che accompagnavano l'esperienza degli studi a Pisa, c'erano gli incontri a casa sua, ai quali di tanto in tanto si alternavano quelli in casa di qualche allievo, di solito dediti alla visione di un film, in compagnia di amici, dottorandi, professori. Una sera, nel mio appartamento in Via dei Mille, la proposta cadeva su *La Haine* di Kassowitz. Il film sicuramente l'intrigava. E non pareva distratto per niente dalle concessioni fatte dal regista a una cultura moderna, sia a livello di contenuto (DJ Cut Killer che da una finestra di una delle desolate abitazioni delle Banlieues parigine improvvisa uno splendido set a base di brani di Biggie Smalls e KRS One, interpolandovi sia Edith Piaf che le voci incavolate degli NTM che esortano a «nique[r] la police»), che a livello di forma (espedienti presi in prestito all'arte dei videoclip). Ciò che contava positivamente erano le scelte narrative: uno sguardo socialmente periferico sulla Francia egemone, in grado di

e verbale, costitutive del genere – metrica, intrecci di musica e parola, intertestualità, *story telling*, *boasting* and *bragging*, ecc. Così Siti parla di «mischioni» in cui «semplici parole-tormentone» sono collocate o «incista[te]» in musiche campionate come «le uova del cuculo nei nidi altrui» (p. 48). Stando a questa diagnosi, è lo stesso genere a essere un sintomo di regressione e degrado culturale, anziché il modo scialbo, tributario alle esigenze del mercato di massa, in cui viene interpretato. L'autore, insomma, offre della musica odierna un'immagine di una cosa affetta, come ormai tutto, del vizio dello «spezzettamento» che è incompatibile con il valore dell'«universale». Ma l'immagine svolge una funzione troppo ovvia di conferma del partito preso un po' stanco di un Siti che si compiace nel proprio ritratto di «retrogrado pedante» (p. 56) – ritratto che il suo stesso saggio del resto non convalida.

sollevare domande che andavano ben oltre i fatti di cronaca degli anni Novanta cui era ispirato.

Di contro, la scelta musicale su cui il film si apre riscontrava in lui un rifiuto totale, e sovradeterminato. *La Haine* inizia con alcune riprese di uno scontro reale tra giovani e agenti cui vengono assemblate sequenze di telecronaca sulla morte violenta di un ragazzo arabo ad opera di un commissario di polizia bianco. A incorniciare questo assemblaggio, le note accorate di *Burnin and lootin*. Qui le barriere della tolleranza di Orlando caddero e rimasero pesantemente chiuse. Bob Marley fu bocciato senz'appello. E ignorato ogni possibile sottinteso della scelta 'intertestuale' da parte del regista. Ci voleva l'esperienza mediatrice e confidenziale di Sergio Zatti a insorgere contro questo anatema che ci colse tutti un po' a sorpresa. All'interno della cultura egemone statunitense, alla quale il brano era stato apoditticamente ascritto, rimaneva da distinguere, così giustamente Zatti, ciò che era in linea con il potere da ciò che invece l'interrogava e lo criticava. L'obiezione non era stata accolta (ed è vero che la commercializzazione oggi rende difficili siffatte distinzioni, ma non era questo il punto pertinente). Il sospetto è che ogni musica moderna basata sulla ripetizione di fischiettabili pattern quaternari fosse da Orlando indifferenziatamente assimilata a sintomo del trionfo regressivo che la cultura di massa segnava sulla differenziata cultura delle forme e del pensiero europeo. Il nuovo che dilagava stava per sommergere i riferimenti tradizionali con tutto il loro inesplorato potenziale progressivo, rendendo di colpo inservibili i rispettivi strumenti critici. Quasi una variazione sul tema della «rivoluzione antropologica», più lucida, più incentrata sulle acquisizioni della cultura colta che non su tradizioni di (presunte?) classi subalterne. Sennonché, paradossalmente, la lucidità con cui Orlando ravvisava i problemi «d'una ecologia culturale futura»⁴⁴, tra cui «il livellamento coloniale del globo»⁴⁵ – il *brassage* fra colto e popolare, fra alto e basso, e l'inevitabile scontro o ricambio di paradigmi estetici – pareva accarlo sulle possibilità di continuare a svolgere il compito del critico e dell'intellettuale. Come se, ora che il mondo e le sue forme stavano per sottrarsi alle regole nate nella civiltà europea secondo il principio razionale, il gioco fosse finito, e ritirarsi d'obbligo. Quasi per lui non fosse possibile, come poteva esserlo per il suo maestro, accettare la fine

⁴⁴ Si veda a questo proposito la lezione tenuta per la Giornata Sapegno 1996: F. ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino 1996, in part. pp. 49-50.

⁴⁵ *Ibid.*

di una cultura vagheggiata nell'*intimità* per confidare invece in una *storia* che dopo tutto avrebbe potuto riservare progressi razionalmente condivisibili. Bob Marley non è Richard Wagner, d'accordo. Ma non è nemmeno Justin Bieber. E sono sicuro che, abbattendo la barriera dei suoi pregiudizi, Orlando non avrebbe tardato a riconoscere nei testi di Claude M'Barali o Fabrice Leloup (in arte Mc Solaar e Fabe), un aggiornamento complesso di quella tradizione letteraria che, toccando il proprio vertice nel diciottesimo, di fatto non s'interrompe, ma convive con la diffusione di forme espressive dovute a paradigmi culturali altri.

9. Che cosa determina per Orlando il valore in letteratura? Nella digressione che precede, risposte parziali a questa domanda sono state sfiorate: *coerenza* e *universalità*, vale a dire, effetti di una manipolazione complessa del linguaggio (forma e contenuto); espedienti di rappresentazione letteraria, fatti semiotici. E proprio in quanto fatti sono passibili di oggettivazione. Non si tratta di aspetti solamente autoreferenziali, ma come suggerito nel termine di 'universalità' ne va di un presupposto concettuale eteronomo, in particolare, della capacità della letteratura di mediare una conoscenza complessa del mondo – di essere «insieme più e meno [...] ai documenti di ogni altra specie con cui lavorano [gli storici]»⁴⁶.

Coerenza, universalità di messaggio: ecco i due valori che Orlando riscontra anche al *Gattopardo*, attestandogli così pregio intrinseco di capolavoro. Partiamo dalla coerenza: nel romanzo di Lampedusa, di essa è garante strutturale un'impostazione narrativa in cui due opposti regimi di rappresentazione si incontrano e convivono simultaneamente, come significati in contrasto dinamico – secondo il principio della formazione di compromesso⁴⁷. Nel *Gattopardo* essa si riduce ai due termini cui Orlando ha iscritto il suo studio: l'intimità, la storia. Se nel primo termine si riassume quella parte che nel libro è volta all'appagamento di un desiderio, di un dolce prima della rivoluzione borghese, esso è dall'autore rivissuto soprattutto attraverso il suo protagonista, don Fabrizio – un personaggio il cui spessore è dato da un'intima scissione dell'essere «padre e intellettuale» che, salvo Wotan e Monsieur Bergeret, lo rende unico nel panorama della letteratura mondiale (un *exploit* inventivo, dunque, che smentisce il pregiudizio sul romanzo

⁴⁶ La citazione, tratta da Id., *Gli oggetti desueti*, p. 7, è ripresa e commentata in Id., *L'intimità e la storia*, p. 159.

⁴⁷ Cfr. Id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1987.

attardato, dando ulteriore conferma alla tesi sulla sua originalità)⁴⁸. Il secondo termine invece, la storia, rinvia a un'istanza di critica, a una «coscienza civile internazionale»⁴⁹, delegata principalmente alla voce d'autore che, secondo un congegno narrativo dalle stratificazioni prospettiche complesse, non manca di farsi valere *contro* il suo protagonista, sconfessandone le idee più che avallarle indiscriminatamente⁵⁰. In definitiva, il romanzo riesce a dare forma a due opposti rimpianti⁵¹: uno per l'*Ancien Régime*, per un'epoca in cui il prestigio della propria classe era intatto; l'altro per il mancato progresso sociale, per la rivoluzione borghese, dall'autore notoriamente ammirata⁵², ma che in periferia, dove mancavano i necessari presupposti, non ha dato risultati se non retorici – e, come suggerito nel romanzo, «libro peraltro divertente»⁵³, involontariamente comici.

Direttamente correlata al criterio della coerenza testuale è ora quello dell'universalità ossia, un richiamo identificativo che va oltre i limiti stretti del tempo e dello spazio indicati dal referente del messaggio letterario. Secondo l'assunto teorico del principio simmetrico, desunto dagli studi di Ignacio Matte Blanco, in particolare, sulla logica dell'in-

⁴⁸ ID., *L'intimità e la storia*, pp. 29-36, in part. 34-5.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 153.

⁵⁰ Specialmente in alcuni passi chiave della Parte IV, durante l'incontro tra don Fabrizio e Chevalley, in cui è la voce narrante a sconfessare il compiaciuto monologo del principe in termini di «inferno ideologico». Cfr. a questo proposito, *ibid.*, pp. 118-9. Sull'impianto narrativo del *Gattopardo*, si veda lo studio, in alcuni punti divergenti da Orlando, di R. DONNARUMMA, *Le contraddizioni conciliate. Narratore, personaggio e punto di vista nel Gattopardo*, «Studi novecenteschi», 60/27, dicembre 2000, pp. 369-83.

⁵¹ Cfr. ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 152.

⁵² Cfr. *ibid.*: «Le sue [di Lampedusa] simpatie ammirative sono tributate a ciascuno dei grandi momenti di rivolta da cui passò l'avvento borghese – quindi, mediatamente, il tramonto nobiliare». Si vedano a questo proposito le pagine che Lampedusa nelle lezioni di letteratura francese dedica a André Chénier la cui esecuzione da parte dei rivoluzionari è commentata con un'ironia dal risvolto serissimo, ispirato tanto al suo culto vitalistico che alla sua convinzione circa la necessità del progresso civile. Così, la morte del poeta sarebbe l'unico torto da rimproverare a una Rivoluzione che per il resto sarebbe «degnata di ogni ammirazione; possiamo perdonarle tutto: gli assassinii, i massacri, le idiozie per il merito del bene fatto e della sovrumana energia spiegata»; TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, p. 1849.

⁵³ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 158.

consocio⁵⁴, i contenuti particolari del discorso narrativo convergono e sono inevitabilmente risolubili in classi di significato più ampie. A ogni testo letterario, tanto più quanto riuscito, sottende un'organizzazione coerente di macrostrutture semantiche che fanno appello a significati universali. Nel caso del *Gattopardo*, non solo della Sicilia si parla, non solo quindi di una particolarissima realtà periferica situata nel Mediterraneo, con le sue particolarissime condizioni storico-ambientali. Vi si parla, bensì, di *tutte* le regioni periferiche, di tutte le parti del mondo, in cui l'organizzazione sociale declina un modello egemone risolvendolo in modo deteriore e caricaturale. Solo questa ripercussione universalizzante, risultato di qualità immanenti e prova della riuscita artistica del romanzo, spiega, secondo Orlando, il successo mondiale del romanzo, onde il ridicolo delle letture regionaliste, della sua riduzione a documento della condizione siciliana («größter Sizilienroman», come dice la quarta di copertina dell'edizione tedesca)⁵⁵: «Che mai potrebbe importare della specificità siciliana a lettori finlandesi, brasiliani, giapponesi, se l'opera letteraria non fosse in grado di trasportarla in qualcosa di più ampio?»⁵⁶. Il «processo di immancabile, latente, estensione del senso» investe⁵⁷, con quello geografico, anche il referente storico. Infatti, grazie a agenti intrinseci al testo, lo sbarco in Sicilia e la rivoluzione del 1860, particolarissima variante di una rivoluzione borghese andata male, al contempo, e pur senza perdere la sua specificità, si risolve in figura «virtualmente inclusiva di tutte le realtà particolari analoghe». Per cui «il 1860 del *Gattopardo* [...] conta per la rivoluzione mancata, restando come di regola una rivoluzione mancata individuata⁵⁸».

10. Quello che Orlando, riferendosi al *Gattopardo*, fa valere per ogni «grande capolavoro», che possa essere letto «senza sapere nien-

⁵⁴ Cfr., per esempio, ID., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997², pp. 22-3.

⁵⁵ Edizione Pieper, München 2004 (con la seconda, e meno felice, traduzione di Giò Waeckerlin-Induni).

⁵⁶ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 121.

⁵⁷ Cfr. ID., *Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi*, *infra*, pp. 369-84. Cfr. anche, sempre in questo volume, C. RIVOLETTI, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, L'intimità e la storia*, *infra*, pp. 281-322.

⁵⁸ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, pp. 146-7.

te» dell'uomo che l'ha scritto (ragione per cui non grandi gli parevano i testi, per esempio, di Pasolini, costruiti *in base* a continui rimandi autoreferenziali), non si potrebbe, fantasticando, far valere anche per *L'intimità e la storia*? L'opera in effetti presenta una rigorosa analisi di testo, con tutti i crismi del metodo della scomposizione paradigmatica: alla radicale frammentazione dell'ordine testuale corrisponde la più minuta ricostruzione in cui ogni costituente, ogni trave, ogni minimo dettaglio dell'architettura narrativa si trovano rimescolati in funzione di un coerente meta-testo che permette di comprendere le molteplici dimensioni significative del testo di partenza. *L'intimità e la storia* quindi si legge ed è fruibile senza l'apporto delle informazioni sul coinvolgimento personale tra soggetto e oggetto. Orlando virtualmente regge la scommessa.

Eppure no. Ancora una volta: leggere questo testo senza tenere conto delle sue circostanze biografiche, da Orlando euristicamente scongiurate, come se fosse un dispositivo di informazioni positive, significa in definitiva ignorarne la portata, per così dire, intransitiva: rivolta circolarmente alla sua stessa avventura teorica. È anzi materialmente impossibile eliminare la funzione autobiografica. Essa, di fatto, ne anima il dettato, dandogli la sua particolare qualità ibrida che all'astrattezza concettuale delle parafrasi, quasi il tessuto connettivo all'articolata ed esauriente (e anche un po' asfissiante) campionatura testuale, alterna momenti di gran respiro, passi in cui le maglie del discorso improvvisamente si slargano. In questi momenti, viene da dire con Wölfflin, «nicht nur der Ausdruck, auch die Bilder werden größer»⁵⁹: lo sguardo si stacca dai minuti compendi citazionali a favore di più ampie prospettive secondo un registro epigrammatico, insolitamente ispirato, carico di una forza espressiva sovradeterminata: della risolutezza di chi *non è più in debito con nessuno*; di chi, assolto da una pesante ipoteca, può difendere il proprio maestro con sicura e tanto più sferzante polemica.

I due registri, specialistico e polemico, secondo cui il discorso in *L'intimità e la storia* procede senza grandi soluzioni di continuità, sono direttamente rapportabili alla duplice sfida cui Orlando è tenuto rispondere. Ripeto: si tratta innanzitutto di dimostrare, di rendere irrifutabile, in base a una serie di prove oggettive, il diritto del *Gattopardo* a un posto nel panteon dei classici. Ma questa dimostrazione fa tutt'uno con la difesa dell'autore dai pregiudizi di cui nel corso dei decenni

⁵⁹ «Non solo l'espressione, ma anche le immagini si fanno più ampie» (trad. di chi scrive); H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock*, Basel-Stuttgart 1986, p. 92.

è stato investito, insieme al suo romanzo. La funzione apologetica che, in effetti, s'intreccia indissolubilmente al lavoro critico emerge chiara, facendosi polemica, nei riferimenti alla sinistra e ai rispettivi pregiudizi detrattori, di memoria zdanovista, che chiudono a ogni manifestazione artistica aliena ai propri precetti. Il punto più sensibile cade sugli equivoci attorno alla nozione chiave di «progresso». Diversa nei presupposti, incomparabilmente meno radicali, e forse più ponderati, la polemica di Orlando è comunque simile alla contesa che negli anni Settanta oppone Pasolini al Partito Comunista quando punta contro il regime del *tout va bien*, ossia con Orlando: contro un «progressismo ottimista» che nega le realtà scomode. Così come nega conoscibilità storica a chiunque parlasse o scrivesse da un punto di vista irriducibile all'episteme occidentale borghese, estraneo alla concezione totalizzante del tempo come «tempo produttivo»⁶⁰. Nel secondo paragrafo della terza ed ultima parte de *L'intimità e la storia*, Orlando scrive:

Il Gattopardo [...] solleva in sordina una questione più universale del privilegio aristocratico – specie da quando la catastrofe del progressismo ottimista ha aperto il varco a veri antistoricismi cretinizzanti. Rivendicare conoscibilità di storia anche al tempo dei topi in trappola, a qualunque tempo che scorra esclusivamente incontro al peggio⁶¹.

È uno dei momenti di massima concentrazione testuale, non solo perché l'intensità dell'energia elettrica che attraversa tutto il dettato si scarica, puntualmente, in espressioni quali «catastrofe del progressismo ottimista», «antistoricismi cretinizzanti» (altrove leggiamo «ottimismo progressista semplificatore e bugiardo»)⁶². La funzione stilistica cui Orlando di solito nega un valore forte di apporto al suo discorso critico, qui si fa valere in tutte le sue potenzialità: grammaticale (l'infinito della frase finale che le dà un senso di perentorietà e di appello); di struttura frastica, e quasi metrica (bipartizione della frase in due periodi, con emistichio che separa il primo di 23 dal secondo, più veloce, di 18 sillabe); figurale (riduzione metaforica degli sconfitti della storia, tra cui i *Gattopardi*, e anche il suo maestro, dal «sorriso felino»⁶³, alla classe dei «topi!»), di significante (doppia figura ternaria, dagli effetti

⁶⁰ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 158.

⁶¹ *Ibid.*, p. 158-9.

⁶² *Ibid.*, p. 123.

⁶³ Com'è scritto in ID., *Ricordo di Lampedusa*, p. 86.

ritmico-sonori, costruita sulla sequenza consonantica -t-/-p- in «tempo dei topi in trappola»).

Non è l'unico, ma è forse il più sorgivo dei luoghi in cui, secondo Quintiliano, «verbae quae plus significant quam elocuntur»⁶⁴. In effetti, Orlando qui accentua la componente espressiva del linguaggio, manipolandola, oltre che come grande polemista, *en artiste*. E che il riferimento lontano sia da cercare, tra gli altri, nel Pascal delle *Lettres provinciales*, è indicato nella strategia logico-retorica usata, nel tono perfettamente «railleur et divertissant»⁶⁵, con cui porta all'assurdo le ragioni degli avversari per ritorcerglielie contro. Pascaliano è il vivo piacere delle formulazioni paradossali con cui Orlando più volte confonde e stravolge il sottinteso dei termini-chiave della critica antigattopardista, riconoscendo a Lampedusa un «pessimismo progressista, antidoto all'ottimismo progressista semplificatore e bugiardo, coraggio di disperazione che guarda l'altra faccia della speranza»⁶⁶. Pascaliano è ancora, nel contesto della citazione precedente, il modo in cui Orlando, lettore attentissimo di Marx, scarica una doppia salva ironica contro i critici marxisti, obiettando loro nientemeno che «l'ironia di Marx» per sbugiardare il loro semplicismo⁶⁷.

Le punte di stile pascaliano, piccoli ritagli nella sutura del discorso, sono segni e insieme funzioni del ricco sostrato di contraddizioni che anima *L'intimità e la storia*: Studio in cui il soggetto critico, pur restando razionalmente devoto alla materialità del suo oggetto, è coinvolto personalmente e, come appare nei passi di più alto impegno stilistico, emozionalmente. Studio specialistico che segna un vertice del rigore analitico di Orlando, e che allo stesso tempo trascende il suo oggetto, rinviando a Orlando, critico e carattere combattivo. Studio che invita a lasciare fuori la politica dalla grande letteratura, perché irriducibile a ideologia, ma che raccoglie l'«appello» emesso dal *Gattopardo* per raccomandarlo proprio alle parti che ne hanno ignorato il potenziale politico. Studio che, rispetto alla querelle, promette di ridurre al minimo la

⁶⁴ «Parole che significano più di quanto non dicano»; il passo è commentato in ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 164. La traduzione dal latino corrisponde a quella presente, in nota, nello studio di Orlando.

⁶⁵ «canzonatorio e spiritoso»; *ibid.*, p. 187. Sull'ispirazione pascaliana di Orlando, cfr. C. GINZBURG, *Un ricordo*, in *Per Francesco Orlando*, p. 104.

⁶⁶ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 158.

⁶⁷ Cfr. la polemica riguardo ai pregiudizi contro ogni concezione estranea e irriducibile al «tempo produttivo borghese», il solo considerato come «naturale», *ibid.*

pars destruens (che «nei libri altrui [gli] riesce di solito noiosa»)⁶⁸, per poi sferrare dei colpi duri contro critici convinti che «progresso, giustizia, speranza e operosità debbano far parte della rappresentazione»⁶⁹. Infine, ed è la più volte accennata contraddizione-maestra: studio che regge genialmente la scommessa metodica cui è iscritta, e che allo stesso tempo la perde, evidenziando nell'estro di scrittura una motivazione profondamente personale.

Orlando non sfugge al preziosissimo strumento cognitivo di cui ha dotato gli studi letterari. Ne *L'intimità e la storia* valorizza e nega la propria intimità rispetto alla storia, il piacere sensibile che dopo quarant'anni gli ispira la rilettura del romanzo di Lampedusa rispetto agli strumenti critici nel frattempo acquisiti. Riscopre, si diverte, spiega: a ogni «delizia» testuale subito segue la sua razionalizzazione. Quella della ragione essendo, per Orlando e il suo maestro, «l'unico paradiso dove poss[ano] ancora incontrar[s]i»⁷⁰.

FABIEN VITALI

⁶⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 156.

⁷⁰ *Id.*, *Da distanze diverse*, p. 101.

La ricezione degli *Oggetti desueti* in Francia: un tentativo di *chiffonnage*

chiffonner

Froisser en donnant l'apparence d'un chiffon

Préoccuper, tracasser ou contrarier

Ramasser les chiffons dans les rues¹

L'idea di questo contributo è nata dal ricordo di quanta speranza Francesco Orlando riponesse nella diffusione della traduzione francese degli *Oggetti desueti*, uscita nel 2010², che mi occupò insieme a Paul-André Claudel per più di due anni, con regolari soggiorni a Pisa e ancora più regolari telefonate con Francesco Orlando, il cui legame con la Francia era a dir poco paradossale: alla padronanza perfetta del francese e alla conoscenza erudita della letteratura francese si associava una certa difficoltà a concretizzare questo marcato interesse in viaggi ed esperienze accademiche in Francia. Siccome sono passati ormai dieci anni dalla prima pubblicazione della traduzione francese degli *Oggetti desueti*, ho creduto opportuno svolgere una ricerca sulla ricezione del volume in Francia. Orlando insisteva spesso, durante i nostri incontri, sul carattere appunto *desueto* della sua ricerca e diceva che il suo saggio, pubblicato come ben si sa dopo più di due decenni di ricerche, letture, lezioni e tormenti di scrittura, era arrivato troppo tardi, era «un livre structuraliste et freudien en retard», secondo le sue stesse parole dette in una conversazione privata. Lascio da parte il fatto che molto probabilmente a nessun lettore francese verrebbe in mente di descrivere *Les Objets désuets* come un libro freudiano e ancora meno come un libro strutturalista – una teoria freudiana della letteratura di tipo logico-formale senza contenuti psichici³ è abbastanza difficile da concepire in Francia, mentre non bastano i riferimenti a Hjelmslev o le

¹ Il presente contributo, il cui titolo allude al noto saggio di Antoine Compagnon, attiverà questi tre significati possibili del verbo *chiffonner*: andando a *frugare* tra gli scaffali di critica e teoria letteraria, si scopre che c'è qualcosa di *fastidioso* nel modo in cui il libro di Orlando è stato talvolta *bistrattato*.

² F. ORLANDO, *Les objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, traduction de P.-A. et A. Claudel, Paris 2010 (nel 2013 è uscita un'edizione tascabile, sempre presso Garnier, con una prefazione inedita di Carlo Ginzburg).

³ Sull'uso molto particolare della psicanalisi in Orlando, cfr. V. STURLI, *Figure*

opposizioni binarie dell'albero semantico per richiamare lo strutturalismo, quando il concetto di letterarietà che viene sviluppato si discosta abbastanza radicalmente dalle attese dei lettori di Greimas, Todorov o Genette⁴. Più superficialmente, vorrei sottolineare che, se Orlando temeva che il metodo fosse fuori moda, l'argomento invece, quello degli oggetti, lungi dall'essere «in ritardo», era in perfetta sincronia con certe svolte metodologiche osservabili in Francia (e non solo, ovviamente) nel momento della pubblicazione della traduzione all'inizio degli anni 2010, il che avrebbe dovuto garantire un certo successo.

In effetti, negli ultimi anni tutte le scienze umane e sociali si sono interessate in un modo o nell'altro agli oggetti. Innescato negli anni Ottanta e chiaramente teorizzato proprio all'inizio degli anni 2010⁵, il *material turn* degli studi storici è partito dalla storia della cultura materiale, che promuove l'oggetto come documento dello storico, «attraverso il quale esplorare i fenomeni economici, sociali, culturali e scientifici, e ridisegnare la geografia delle relazioni commerciali, delle influenze culturali o della circolazione dei saperi»⁶. Analizzato proprio nella sua materialità, l'oggetto, prima riservato ad archeologi, etnologi ed antropologi, richiede in questa nuova prospettiva di ricostruirne la concezione, la fabbricazione e anche gli usi e il declino funzionale. Del resto, a questa progressiva apertura degli studi storici all'oggetto, aveva contribuito già negli anni Sessanta Fernand Braudel, con il suo *Civilisation matérielle et capitalisme (xve-xviii siècles)*, seguito poi negli anni Novanta da Bruno Latour, il quale insiste, in una prospettiva certo molto diversa di sociologia delle scienze, sulla mediazione tecnica dell'oggetto che influisce sull'organizzazione sociale. Forse non è inutile ricordare anche il primo saggio importante di Jean Baudril-

dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando, Macerata 2020, soprattutto pp. 52-69.

⁴ Da questo punto di vista, sono illuminanti le riflessioni abbozzate da Pier Vincenzo Mengaldo nella *Premessa* a STURLI, *Figure dell'invenzione*, p. 7 («a me sembra che il rapporto di Orlando con lo strutturalismo finora sia più affermato che dimostrato»).

⁵ Cfr., tra l'altro, *Material Powers. Cultural Studies, History and the Material Turn*, ed. by T. Bennett and P. Joyce, London-New York 2010; D. HICKS, *The Material-Cultural Turn. Event and Effect*, in *The Oxford Handbook of Material Studies*, ed. by D. Hicks and M.C. Beaudry, Oxford 2010, pp. 25-98.

⁶ G. BERNASCONI, *L'objet comme document*, «Artefact», 4, 2016, on line dal 7 luglio 2017: <http://journals.openedition.org/artefact/307>, DOI: <https://doi.org/10.4000/artefact.30>. La traduzione è mia.

lard, *Le système des objets*, uscito nel 1968, dedicato proprio all'analisi degli oggetti, e in particolare di mobili e suppellettili, nelle società postmoderne, analisi che sfociava nell'osservazione del passaggio dall'utilità alla materialità, o ancora gli studi di François Dagognet, a cavallo tra epistemologia e filosofia, almeno a partire da *Éloge de l'objet: Pour une philosophie de la marchandise* pubblicato nel 1989⁷. Sulla scia del pensiero di Bruno Latour si sviluppa oggi la ricerca semiotica sugli oggetti (penso ad esempio ai lavori di Anne Beyaert-Geslin)⁸, ma anche e soprattutto la dimensione insieme filosofica e politica del neomaterialismo nel suo tentativo di rimaterializzare l'economia e il rapporto dell'uomo con il mondo in una prospettiva antiantropocentrica: basti pensare al concetto di metafisica delle cose nella filosofia *object-oriented* di Graham Harman⁹, un autore presto tradotto e commentato in Francia, dove il suo pensiero sull'oggetto come unità autonoma non è privo di contatti con il realismo speculativo di Quentin Meillassoux¹⁰.

Questa rapida sintesi pone sullo stesso piano metodologie e correnti di pensiero indubbiamente eterogenee ma permette di sottolineare la straordinaria inflazione del concetto di 'oggetto' in tutte le scienze umane, dalla storia alla sociologia alla filosofia. Laddove il tempo e il racconto, e poi lo spazio, hanno occupato per decenni il centro della scena nelle discipline umanistiche, negli ultimi vent'anni è dilagato lo studio della materialità e dell'oggetto¹¹. Dalla storia e dalla sociologia, l'oggetto è passato, non senza qualche reticenza antimaterialistica,

⁷ F. DAGOGNET, *Éloge de l'objet: Pour une philosophie de la marchandise*, Paris 1989.

⁸ A. BEYAERT-GESLIN, *Sémiotique des objets: la matière du temps*, Liège 2017.

⁹ G. HARMAN, *L'objet quadruple. Une métaphysique des choses après Heidegger*, trad. de l'américain par O. Dubouclez, Paris 2010.

¹⁰ Cfr. Q. MEILLASSOUX, *Après la finitude. Essai sur la nécessité de la contingence*, Paris 2006.

¹¹ Del resto, l'interesse per la cultura materiale e la promozione dell'oggetto, compreso l'oggetto in disuso, rotto, abbandonato, si verificano al di là del campo scientifico: senza risalire a Georges Perec, basti pensare a *Autobiographie des objets* dello scrittore François Bon, pubblicato nel 2012, che prende la forma di una rassegna personale di oggetti per lo più scomparsi, carichi di nostalgia e malinconia. Ad illustrare questa presenza capillare degli oggetti nella cultura, si potrebbe anche ricordare che Eric Libiot si occupa da qualche anno di una rubrica dedicata agli oggetti quotidiani nel programma di Ali Rebeih su France Inter, *Grand bien vous fasse*, e dai suoi interventi radiofonici ha tratto nel 2018 il libro *Petite mythologie des objets du*

anche agli studi letterari. Un elenco esaustivo dei saggi recentemente dedicati al tema sarebbe tedioso quanto inutile, ma vorrei dare un'idea del fenomeno citando alcune monografie e alcune tesi di dottorato dalla fine degli anni Novanta in poi: *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*¹²; *Le jeu des objets dans le roman français contemporain: une expérience de la quotidienneté*¹³; *L'objet dickensien, entre profusion et vide*¹⁴; *La lampe de Proust et autres objets de la littérature*¹⁵; *Poétique des objets chez Sophocle: fonctions dramatiques et valeurs symboliques*¹⁶; *L'œuvre et ses miniatures: les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*¹⁷ e via dicendo. Uno dei primi segni importanti di questo cambiamento di paradigma va forse identificato nel saggio di Laurent Lepaludier, *L'objet et le récit de fiction*, pubblicato nel 2004 e dedicato allo studio filosofico e semi-otico dell'oggetto in letteratura, sulla base di un *corpus* inglese. Nella prefazione di Jean-Jacques Lecercle, la novità del saggio di Laurent Lepaludier veniva sottolineata in questi termini:

L'intérêt et l'originalité du livre de Laurent Lepaludier est de faire passer cet arrière-plan [gli oggetti] au premier plan, d'en donner une description globale, de faire de l'objet l'objet même de la critique. Tâche nécessaire, évidente même, au point que l'on s'étonne que personne n'ait songé à le faire plus tôt. [...] La critique littéraire a donc besoin d'une théorie de l'objet¹⁸.

quotidien, in cui analizza umoristicamente tutta una serie di oggetti, dall'improbabile al trascurato.

¹² J. FRÖLICH, *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis 1997.

¹³ F. BOUCHY, *Le jeu des objets dans le roman français contemporain: une expérience de la quotidienneté*, thèse de doctorat préparée sous la direction de Dominique Rabaté, Université Bordeaux Montaigne, 2009.

¹⁴ A.-G. ADÉTOLA FAYEMI-WIESEBRON, *L'objet dickensien, entre profusion et vide: étude de l'objet dans David Copperfield, Bleak House et Great Expectations*, thèse de doctorat préparée sous la direction de Sophie Marret, Université Rennes 2, 2012.

¹⁵ S. SANCHEZ, *La lampe de Proust et autres objets de la littérature*, Paris 2013.

¹⁶ F. MÜLLER, *Poétique des objets chez Sophocle: fonctions dramatiques et valeurs symboliques*, thèse de doctorat préparée sous la direction de Claude Calame et de David Bouvier, École des Hautes Études en Sciences Sociales-Université de Lausanne, 2015.

¹⁷ *L'Œuvre et ses miniatures. Les objets autoréflexifs dans la littérature européenne*, dir. par L. Fraisse et É. Wessler, Paris 2018.

¹⁸ J.-J. LECERCLE, *Préface*, in L. LEPALUDIER, *L'objet et le récit de fiction*, Rennes

Sono affermazioni un po' curiose per chi tiene a mente che il libro di Orlando, certo allora inedito in francese e in inglese, propone proprio una teoria dell'oggetto in letteratura (forse non quella che viene auspicata nella citazione, ma pur sempre una teoria ambiziosa dell'oggetto nelle immagini della letteratura). Molto evidentemente all'inizio degli anni 2000 in Francia ancora si sapeva poco o nulla degli *Oggetti desueti*. Bisogna tuttavia ammettere che le traduzioni non hanno cambiato in maniera radicale la situazione, anche se non mancò qualche recensione molto acuta della versione francese¹⁹. Il risultato dei diversi sondaggi che ho effettuato è abbastanza deludente, come cercherò di mostrare grazie a una serie di esempi classificati non in ordine cronologico ma secondo una scala che va dal silenzio all'omaggio scomodo, a un confronto teorico più attento. Forse da questa modesta rassegna emergerà non solo una prima visione della ricezione degli *Oggetti desueti* in Francia, ma anche possibili spunti per una discussione teorica del libro e dell'unicità atipica del suo metodo.

Molti saggi ignorano del tutto *Les Objets désuets*. Avevo aperto fiduciosa il libro di Octave Debary, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, con prefazione di Philippe Descola, pubblicato nel 2019, proprio perché la quarta di copertina chiedeva «Que faire des objets dont on a perdu l'usage?», ma anche e soprattutto perché, nonostante il taglio antropologico e sociologico del libro, la letteratura vi è ben presente (da Baudelaire a Georges Perec à Christian Bobin), in una prospettiva che cerca di indagare proprio l'oggetto usato come «reste» (*resto, avanzo*), il quale invita a interrogarsi sul deperimento, sul divenire, sulla trasmissione. Con una serie di aggettivi abbastanza orlandiani, Debary dice di interessarsi a oggetti «usés, abîmés, fêlés,

2004, pp. 7-8 [L'interesse e l'originalità del libro di Laurent Lepaludier consistono nel far passare questo retroscena [gli oggetti] in primo piano, darne una descrizione globale, fare dell'oggetto l'oggetto stesso della critica. Compito necessario, anzi evidente, tanto che ci si stupisce che nessuno abbia pensato di farlo prima. [...] La critica letteraria ha dunque bisogno di una teoria dell'oggetto].

¹⁹ Notevole quella di Boris Lyon Caen, che identifica alcuni motivi di perplessità per un lettore francese, dal «freudisme hétérodoxe» all'assenza di Benjamin all'empirismo erudito del metodo alla mancanza di attenzione per la scrittura letteraria stessa e la «stylisation inséparable des représentations thématisées dans un texte»: B. LYON CAEN, *Francesco Orlando et le grand bric-à-brac des lettres*, «La Vie des idées», 27 giugno 2011, <https://lavedesidees.fr/Francesco-Orlando-et-le-grand-bric.html> Ringrazio Paolo Tortonese per avermi ricordato l'importanza di questa recensione.

ébréchés [...] pris dans des opérations spécifiques de déplacement»²⁰. Ma di Orlando non vi è traccia e l'unico riferimento alla critica letteraria sugli oggetti non più funzionali è al libro di Antoine Compagnon, *Les chiffonniers de Paris*, su cui tornerò fra poco.

Alcuni studi alludono così rapidamente agli *Objets désuets*, che risulta difficile valutare un'influenza diretta o indiretta che sia. In questa categoria mi limiterò a commentare il caso del saggio di Philippe Hamon sulla natura morta in letteratura, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, pubblicato nel 2018. Philippe Hamon cerca di stabilire, grazie alla ricerca di procedimenti formali ricorrenti e invarianti stilistiche se possa esistere una poetica della natura morta in letteratura, se sia possibile parlare di un vero e proprio genere letterario, teso tra «l'intime de l'évocation d'un 'intérieur' englobant et l'infime (le minime) du détail qui isole un seul objet» e tra «mise en récit» e «mise en liste» di un gruppo di oggetti²¹. (E qui si pensa al primo capitolo degli *Oggetti desueti*, in cui Orlando identifica l'*elenco* come la «costante di forma», la cui coincidenza con due costanti tematiche, le cose e l'inutilità, assicura l'unità dell'oggetto di ricerca)²². Quello che mi pare interessante è che da una parte Philippe Hamon lavora non solo su un tema affine e su un *corpus* di scrittori ottocenteschi ben presenti negli *Oggetti desueti* (Balzac, Flaubert, Zola, Lautréamont, per intenderci), ma approda anche a una conclusione che identifica il culmine della natura morta letteraria in un periodo storico associato al capitalismo, all'industrializzazione, alla valorizzazione del funzionale:

Topos identifiable seulement, répétons-le, dans le cadre lui-même bien identifiable et restreint d'un moment de l'Histoire (la mode des bibelots et de la décoration d'intérieur, le développement de la production industrielle des objets [...]), d'un moment de l'histoire littéraire en rupture avec le grand

²⁰ O. DEBARY, *De la poubelle au musée, une anthropologie des restes*, préface de Ph. Descola, Grane 2019, p. 140 [usati, rovinati, screziati, scheggiati [...] coinvolti in operazioni specifiche di spostamento].

²¹ PH. HAMON, *Rencontres sur tables et choses qui traînent. De la nature morte en littérature*, Genève 2018, p. 173 [l'intimo dell'evocazione di un 'interno' inglobante e l'infimo (il minimo) del dettaglio che isola un unico oggetto] ['narrativizzazione' e 'elencazione'].

²² F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015, p. 3.

pittoresque romantique [...], dans le cadre aussi d'un nouveau soupçon devant l'envahissement des objets multipliés par le nouveau monde industriel et l'"âge de l'ersatz", dans le cadre enfin de certaines mutations modernes de la posture d'énonciation ironique [...]. La nature morte littéraire circonscrit quelque chose comme un lieu ou un foyer de questionnements où s'affronteraient l'inquiétude devant les objets multipliés par le "moule" industriel (Töpffer) et le plaisir de jouir de leur "cachet" individualisant²³.

Nonostante la prossimità dell'oggetto di ricerca e nonostante l'importanza concessa allo stesso momento storico nella rappresentazione letteraria degli oggetti (e di una certa *accozzaglia* di oggetti), Philippe Hamon cita molto frettolosamente Orlando: certo *Les Objets désuets* hanno l'onore di figurare nella ridottissima bibliografia finale²⁴, ma l'unico riferimento nel corpo del testo, in una nota del preambolo, liquida il saggio orlandiano come appartenente allo studio 'tematico' degli oggetti in letteratura, da cui l'approccio 'poetologico' di Hamon intende distinguersi. Credo sia lecito dubitare che Philippe Hamon abbia letto veramente *Les Objets désuets*: per via del titolo, non può non citarlo in un saggio sulla natura morta, ma catalogandolo come critica tematica (con tutto ciò che implica un'etichetta del genere quando viene 'affibbiata' da uno studioso di chiara ascendenza strutturalista come Hamon), evita il confronto nonostante l'evidente parentela dell'oggetto di studio, nonostante la parziale affinità metodologica, nonostante la comune identificazione dell'avvento della società borghese capitalista come condizione storica necessaria alla promozione di una certa categoria di oggetti nella letteratura.

Il secondo caso che vorrei analizzare è più problematico, perché la derivazione orlandiana è insieme esplicita e reticente: si tratta del get-

²³ HAMON, *Rencontres sur tables*, p. 248 [Topos identificabile soltanto, ripetiamo, nel contesto anch'esso ben identificabile e ristretto di un momento della Storia (la moda dei ninnoli e della decorazione d'interni, lo sviluppo della produzione industriale degli oggetti [...]), di un momento della storia che rompe con il grande pittoresco romantico [...], nel contesto anche di un nuovo sospetto di fronte all'invasione di oggetti moltiplicati dal nuovo mondo industriale e l'"età del surrogato", nel contesto infine di certe mutazioni moderne della postura di enunciazione ironica [...]. La natura morta letteraria circoscrive qualcosa come un luogo o un focolare di interrogativi in cui si scontrano l'ansia per gli oggetti moltiplicati dallo "stampo" industriale (Töpffer) e il piacere di godere del loro "cachet" individualizzante].

²⁴ La bibliografia (pp. 251-2) comprende solo 22 titoli.

tonatissimo saggio di Antoine Compagnon, *Les chiffonniers de Paris*, pubblicato da Gallimard nel 2017, che fa seguito a una serie di lezioni al Collège de France. Francesco Orlando viene ricordato sin dall'introduzione, non più nascosto in una nota a piè di pagina, ma esplicitamente celebrato:

Francesco Orlando, dans un livre magistral sur *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire*, immense enquête embrassant l'ensemble de la littérature occidentale, faisait des *Fleurs du Mal* un tournant historique de son grand récit. Les objets, perdant leur fonction, deviendraient des reliques suscitant la nostalgie, comme dans le fatras, le bric-à-brac du deuxième "Spleen": "C'est la première fois, dans l'histoire de la poésie, que les objets composent un microcosme dont la portée symbolique est si forte". Selon Orlando, le refoulé du monde moderne fait retour dans la littérature; celle-ci devient le conservatoire des objets rendus obsolètes par le progrès; en elle se déposent les restes de la modernisation du monde. C'est encore le cas dans "Le flacon":

Quand on m'aura jeté, vieux flacon désolé,
Décrépit, poudreux, sale, abject, visqueux, fêlé.

Le sort de l'ustensile, avec les sept adjectifs attestant la perte de sa fonction et constatant son inutilité, marquerait ce qu'Orlando appelle la crise du "mémoriel-affectif" comme catégorie de l'objet désuet et le passage au "désolé-disloqué", transition qu'il repère également dans "Le cygne": "Le je est assimilé au désolé-disloqué, dont c'est ici l'inauguration", par contraste avec le bonheur que procurait l'objet du souvenir dans la remémoration romantique²⁵.

²⁵ A. COMPAGNON, *Les chiffonniers de Paris*, Paris 2017, p. 19 [Francesco Orlando, in un libro magistrale su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, immensa indagine che abbraccia la totalità della letteratura occidentale, faceva dei *Fiori del Male* una svolta storica del suo grande racconto. Perduta la loro funzione, gli oggetti diventerebbero reliquie atte a suscitare la nostalgia, come l'accozzaglia di oggetti nel guazzabuglio del secondo "Spleen": "È la prima volta che, nella storia della poesia, che gli oggetti compongono un microcosmo a così forte portata simbolica". Secondo Orlando, il represso del mondo moderno ritorna nella letteratura, la quale diventa il ricettacolo degli oggetti resi obsoleti dal progresso; in essa si depositano i resti della modernizzazione del mondo. È quanto avviene anche ne "La boccetta":

Quando mi avranno gettato, vecchia boccetta desolata,
decrepita, polverosa, sporca, abietta, vischiosa, incrinata.

La sorte dell'utensile, con i sette aggettivi che attestano la perdita della sua funzione e

Orlando viene non solo nominato, ma poi precisamente citato (a essere riprese sono soprattutto considerazioni del quarto capitolo, nel momento in cui Orlando arriva attraverso Baudelaire alla definizione di due nuove categorie, una semi-positiva e una semi-negativa, subordinate a una versione moderna del monitorio-solenne, che saranno proprio il memore-affettivo e il desolato-sconnesso)²⁶. Nella presentazione di Compagnon, la dimensione teorica degli *Oggetti desueti* si trova in qualche modo sminuita dalla definizione ambigua di «grand récit» e dalla riduzione delle categorie a spartiacque storici, ma si intravede comunque un autentico confronto intellettuale, soprattutto nel passo successivo dell'Introduzione, in cui dal riassunto si passa alla discussione:

Ces interprétations désormais classiques de la poésie moderne comme mémoire mélancolique ont leur validité. Elles sont fondées sur la définition d'un nouveau monde industriel caractérisé par l'obsolescence immédiate des choses, avant le règne de la "destruction créatrice" annoncé par Joseph Schumpeter et aujourd'hui à son comble, et elles sont justifiées par la passion de Baudelaire pour la modernité comme beauté éternelle à extraire des modes fugitives. Il importe toutefois de les réconcilier avec un fait économique, social, culturel, artistique et littéraire massif et incontestable, à savoir que le moment historique dont Baudelaire fit l'expérience fut un temps qui ne laissait pas de restes, où tout était récupérable, suivant l'image d'Epinal "Rien ne se perd", où les choses n'avaient jamais véritablement "fait leur temps"²⁷.

ne decretano l'inutilità, segnerebbe quella che Orlando chiama la crisi del "memore-affettivo" come categoria dell'oggetto desueto nonché il passaggio al "desolato-sconnesso", transizione da lui individuata anche ne "Il cigno": "viene equiparato al desolato-sconnesso, che in essi [versi dei *Fiori del male*] si inaugura, l'io", in contrasto con la felicità prima procurata dall'oggetto del ricordo nella reminiscenza romantica].

²⁶ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, pp. 137-40.

²⁷ COMPAGNON, *Les chiffonniers*, pp. 19-20 [Queste interpretazioni ormai classiche della poesia moderna come memoria malinconica hanno un'indubbia validità. Sono fondate sulla definizione di un nuovo mondo industriale caratterizzato dall'obsolescenza immediata delle cose, ancora anteriore al regno della "distruzione creatrice" annunciato da Joseph Schumpeter e giunto oggi al parossismo, e sono giustificate dalla passione di Baudelaire per la modernità come bellezza eterna da estrarre dalle mode effimere. È tuttavia importante riconciliarle con un fatto economico, sociale, culturale, artistico e letterario massiccio e incontestabile, cioè che il momento storico sperimentato da Baudelaire fu un'epoca che non lasciava avanzi, in

Qui l'omaggio a Orlando si fa forse un po' più polemico, proprio perché l'identificazione del desolato-sconnesso viene ricondotta a schemi storico-letterari classici che Compagnon cerca di superare in base al suo studio dei cenciaioli, rigattieri, antiquari, rivenduglioli vari che popolavano Parigi nell'Ottocento e costituivano quindi un'attivissima «industrie du rebut»²⁸ difficile da conciliare con la tesi della distruzione moderna del non funzionale, tanto che Compagnon arriva all'affermazione, ovviamente antiorlandiana, che «Il n'y avait pas, à proprement parler, d'objets désuets au XIXe siècle»²⁹, un'affermazione forte, ribadita anche al termine di questa ambiziosa «histoire culturelle intégrée du moment du chiffon»³⁰, la quale include informazioni storiche precise (ad esempio sulla necessità pratica di riciclare svariati materiali per produrre la carta o i fiammiferi) e prevede anche l'analisi di documenti iconografici. Nella conclusione del saggio, Compagnon cita di nuovo *Les Objets désuets* come il libro la cui lettura, insieme a quella di Walter Benjamin, sta all'origine dell'intera sua indagine sullo straccivendolo, e parla proprio, attorno all'interpretazione degli oggetti nei *Fiori del male*, di un «désaccord amical» il quale ha reso necessario un «amendement favorable», cioè non una refutazione bensì una rilettura degli stessi testi in una chiave interpretativa diversa³¹. Siamo quindi di fronte a un caso abbastanza interessante di riconoscimento e discussione degli *Oggetti desueti*, ma con una strana riduzione di prospettiva: in fondo solo l'articolazione storica della categoria del desolato-sconnesso viene presa in considerazione e non viene mai ricostruita la teoria della formazione di compromesso che sta alla base dell'interpretazione orlandiana della rappresentazione letteraria del non funzionale. Pierluigi Pellini afferma che quelle scritte da Compagnon sono «pagine velenose»: a dire il vero, non sono nemmeno pagine, solo poche righe, e più che velenose sono forse imbarazzate, perché si concentrano su un dettaglio per poter fare a meno della tesi degli *Oggetti desueti*, che consiste nello studiare la letteratura come – cito di

cui tutto era recuperabile, secondo il motto “Nulla si perde”, in cui le cose non avevano mai completamente “fatto il loro tempo”]. Queste conclusioni erano state anticipate quasi letteralmente in un breve articolo: Id., *Baudelaire et l'économie circulaire*, «La Lettre de l'InSHS», 2016, pp. 17-8, <https://hal.science/hal-01330579/file/Circulaire.pdf>.

²⁸ COMPAGNON, *Les chiffonniers*, p. 21 [industria della robaccia].

²⁹ *Ibid.* [Non c'erano oggetti *desueti* in senso stretto nell'Ottocento].

³⁰ *Ibid.*, p. 30 [storia culturale integrata del momento dello straccio].

³¹ *Ibid.*, pp. 411-2 [disaccordo amichevole] [emendamento favorevole].

nuovo Pierluigi Pellini – «conoscenza mediata» che «riscatta [...] ciò che l'ideologia dominante inibisce, o respinge ai margini del lecito, del dicibile, del presentabile»³².

Per trovare un percorso di ricerca sugli oggetti che abbia integrato il pensiero orlandiano nella sua duplice dimensione teorica e storica, bisogna spostarsi dalla Francia alla Svizzera. In effetti, Marta Caraion, docente di letteratura francese all'Università di Losanna, sviluppa da una decina di anni una riflessione sugli oggetti nella letteratura francese che non solo cita *Les Objets désuets*, ma ne discute presupposti e conclusioni, nell'intento di articolare storia culturale e letteratura. Nell'articolo *Objets* del numero tematico *Les choses* del «Magasin du dix-neuvième siècle», la rivista della Société des études romantiques et dix-neuviémistes, Marta Caraion è stata tra le prime, nel 2012, a tornare sulla necessità di considerare la letteratura francese dell'Ottocento, e soprattutto il romanzo, come un tentativo di ordinare un mondo materiale «polymorphe et hypertrophique [...] où les objets prolifèrent», e come uno sforzo di adattamento delle distanze relazionali (anche affettive) di fronte a un universo materiale in rapida mutazione³³, attraverso la costruzione di modelli concettuali³⁴. Più orlandiano ancora l'intervento intitolato *Déchets et littérature: l'équivoque herméneutique* per il convegno di novembre 2019 a Tours, *Au-delà du déchet. Littérature et sciences sociales en dialogue*, in cui la studiosa si interessava alla presenza, nella letteratura francese dagli anni Trenta dell'Ottocento in poi, di oggetti insieme vecchi e ipersemanantizzati, con un'attenzione particolare «aux récits qui mettent en scène le moment fragile du devenir déchet de l'objet et au phénomène qui lui est le plus souvent lié, soit son recyclage interprétatif»³⁵, uno sforzo di correlazione tra

³² P. PELLINI, *Dieci anni senza Francesco*, on line dal 30 giugno 2020, <http://www.mimesis.education/uncategorized/pierluigi-pellini-dieci-anni-senza-francesco/>.

³³ M. CARAION, *Objets*, in *Les choses*, «Magasin du dix-neuvième siècle», 2012, p. 36 [polimorfo e ipertrofico [...] in cui proliferano gli oggetti].

³⁴ Nel volume collettivo da lei diretto, *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques. XIX^e-XX^e siècles*, Marta Caraion torna sul legame tra produzione materiale esponenziale, pulsione di possesso e ricerca di un significato spirituale, simbolico o memoriale dell'oggetto, ma se non sbaglio Orlando non viene mai citato, né da lei nell'introduzione (*L'objet en représentation. XIX^e-XX^e siècles*, pp. 7-38) né dagli autori dei singoli saggi.

³⁵ <https://audeladudechet.sciencesconf.org/> [ai racconti che mettono in scena il momento fragile in cui l'oggetto diventa scarto e al fenomeno che vi è più spesso connesso, ovvero il suo riciclaggio interpretativo].

deperimento funzionale e rifunzionalizzazione letteraria che deriva esplicitamente dagli *Oggetti desueti*. Il più recente saggio di Marta Caraion, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, uscito alla fine del 2020, ha dimensioni capaci di competere con *Gli oggetti desueti* (parliamo di più di 500 pagine). La studiosa si propone di analizzare il modo in cui la letteratura dell'Ottocento, attraverso l'opposizione tra *singularità* e *serialità* e attraverso la rappresentazione del rapporto con la memoria, è diventata il laboratorio teorico all'interno del quale è stato formulato un pensiero critico dell'oggetto³⁶, il quale anticipa l'esame della cultura materiale da parte delle scienze sociali. In questa prospettiva, la studiosa dice di voler lottare contro l'essenza antimaterialistica della critica letteraria, la quale sarebbe direttamente connessa all'antimaterialismo rivendicato dalla letteratura stessa, con lo scopo di decostruire le strutture ideologiche implicite nel tradizionale tentativo di dematerializzare gli oggetti³⁷. In questo approccio radicalmente materialistico agli oggetti in letteratura, il nome di Orlando compare relativamente tardi, un po' prima della metà del libro, nel capitolo *Hybrides I: éclectisme, norme et créativité*, per segnalare una piccola divergenza interpretativa a proposito di un passo de *L'Orme du Mail* di Anatole France, in cui vecchi oggetti di culto vengono rifunzionalizzati come ornamenti nel salotto di una signora ebrea³⁸. Ma una discussione più globale del saggio di Orlando si riscontra nel capitolo successivo, *Authenticité, unicité: le problème du faux et la mise en récit*, in cui Marta Caraion riassume efficacemente il saggio orlandiano, declinando le dodici categorie dell'albero semantico, che secondo lei illustrerebbero la trasformazione di valori instaurati dal discorso letterario in strumenti di analisi critica. Detto in parole

³⁶ M. CARAION, *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*, Ceyzérieu 2020, pp. 26 e 49.

³⁷ *Ibid.*, p. 9.

³⁸ Negli *Oggetti desueti*, Orlando analizza la predilezione di madame Worms-Clavelin, borghese ed ebrea, per vecchi oggetti di culto, scovati da M. Guitrel nelle sagrestie rurali, come il sintomo di un desiderio di integrazione sociale che necessita di un prestigio simbolico (pp. 219-22). Marta Caraion, invece, interpreta la rifunzionalizzazione degli oggetti da collezione, e in particolare l'ibridazione degli oggetti sacri, come un'interrogazione polemica sui loro valori spirituali e sociali, per cui il salotto di madame Worms-Clavelin avrebbe qualcosa di trasgressivo e creativo insieme (CARAION, *Comment la littérature pense les objets?*, pp. 231-2. La discussione di Orlando è nella nota 333 a p. 240).

povere, la letteratura creerebbe un discorso assiologico sugli oggetti, attribuendo loro una serie di valori antitetici, discorso dal quale la critica letteraria sarebbe poi incapace di distaccarsi:

le déplacement du système et du jugement de valeurs institués dans la littérature du XIXe siècle vers le modèle critique élaboré pour en rendre compte, manifeste dans la classification d'Orlando, caractérise très largement une partie considérable des commentaires et analyses portant sur les objets dans les textes littéraires. Il est important de prendre conscience de ce phénomène de *contagion axiologique entre la littérature et sa critique*, d'en comprendre les mécanismes et les motivations sur le plan d'une histoire des idées sur la culture matérielle et de s'en distancer³⁹.

Nel capitolo successivo, *La force métonymique des déchets*, Marta Caraion ricostruisce il presupposto teorico freudiano che permette a Orlando di postulare il feticismo dell'antimerce nella letteratura come ritorno del represso antifunzionale e sede della resistenza all'imperativo funzionale del mondo reale. Osservando l'analogia di questa interpretazione orlandiana con la celebre descrizione hugoliana delle fogne nei *Misérables* come luogo di manifestazione di una verità altrimenti occultata («L'égout, c'est la conscience de la ville», «Chaque chose a sa forme vraie, ou du moins sa forme définitive», «Ce pêle-mêle est une confession», «Cette sincérité de l'immondice nous plaît»⁴⁰, e via

³⁹ *Ibid.*, p. 242 [lo spostamento del sistema e del giudizio di valori istituiti nella letteratura ottocentesca verso il modello critico elaborato per renderne conto, manifesto nella classificazione di Orlando, caratterizza in larga misura una parte considerevole dei commenti e delle analisi dedicate agli oggetti nei testi letterari. Conviene prendere coscienza di questo fenomeno di *contagio assiologico tra la letteratura e la critica letteraria*, comprenderne i meccanismi e le motivazioni per quanto riguarda una storia delle idee sulla cultura materiale e distaccarsene].

⁴⁰ V. HUGO, *Les Misérables*, éd. par d'Yves Gohin, II, V.2., Paris 1995, pp. 651-2 [La fogna è la coscienza della città.] [Ogni cosa ha la sua forma vera, o almeno definitiva] [Questo miscuglio è una confessione] [Questa sincerità dell'immondizia ci piace]. Del resto, lo stesso capitolo propone un molto freudiano rovesciamento oro/letame («Si notre or est fumier, en revanche, notre fumier est or. Que fait-on de cet or fumier?», p. 644 [Se il nostro oro è letame, per converso il nostro letame è oro. Cosa facciamo di questo oro letame?]) che ricorda le considerazioni introduttive di Orlando sulla letteratura come «ricettacolo dell'oro che era già stato merda» (ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, p. 19).

dicendo – un testo al quale Orlando allude brevemente, senza però citarlo né commentarlo)⁴¹, la studiosa invita poi a sfumare l'assiologia delle categorie orlandiane. Prima di tutto, dal punto di vista strettamente letterario, bisognerebbe tener conto del fatto che esiste una cospicua mole di testi letterari che esaltano il funzionale, il commercio, il progresso; dal punto di vista poi storico e sociale, occorre integrare il fatto che l'Ottocento è anche il grande secolo del riciclaggio e del recupero dei rifiuti (e qui torna la già ricordata critica di Antoine Compagnon alla visione orlandiana, ritenuta troppo omogenea, del capitalismo ottocentesco). Marta Caraion arriva alla conclusione che Orlando promuove a sistema interpretativo proprio il meccanismo di semantizzazione degli oggetti elaborato dagli stessi testi letterari presi in esame⁴². Si tratta di un'obiezione abbastanza radicale, la quale sottintende che perfino le categorie dell'albero semantico siano in qualche modo immanenti ai testi studiati e che la lettura critica non faccia che ripetere una dialettica tra non più funzionale e rifunzionalizzazione secondaria e un sistema di valori antitetici già presenti nei testi o addirittura esplicitamente esposti dagli scrittori. In altre parole, il discorso critico aderirebbe troppo all'apparato ideologico dei testi, non farebbe che ripeterne i valori e i giudizi, senza una vera autonomia di pensiero. Dispiace un po' che una messa in discussione così radicale venga liquidata in poche pagine, ma bisogna aggiungere che si tratta di una contestazione metodologica che nel saggio di Marta Caraion avvolge tutta la critica che si è interessata agli oggetti nella letteratura, proprio perché la studiosa cerca di decostruire ogni approccio di tipo idealistico in senso lato. Nell'ambito della ricerca in lingua francese, si tratta, che io sappia, dell'unica obiezione che nasca da una riflessione globale sulle premesse teoriche degli *Oggetti desuets* e che sbocchi su una proposta metodologica consapevolmente alternativa per affrontare un tema pressappoco identico e un *corpus* letterario molto simile (anche se limitato alla letteratura francese).

⁴¹ ORLANDO, *Gli oggetti desuets*, p. 45.

⁴² «Orlando érige en système interprétatif, voire en réflexion morale, le mécanisme de sémantisation des objets, singularisés et investis d'une fonction sémiologique puissante, à l'œuvre dans les fictions» (CARAION, *Comment la littérature pense les objets?*, p. 417) [Orlando promuove a sistema interpretativo, anzi a riflessione morale, il meccanismo di semantizzazione degli oggetti, singolarizzati e investiti di una potente funzione semiologica, all'opera nelle finzioni].

Più del cortese quasi silenzio di Philippe Hamon, più del paradossale omaggio di Antoine Compagnon che pone Orlando sullo stesso piano di Benjamin per poi scartarlo in base a un diverso apprezzamento del valore del cencio nell'opera di Baudelaire, il modo in cui Marta Caraion dialoga con *Gli oggetti desueti* permette di identificare precisamente un aspetto giudicato problematico del saggio orlandiano, ovvero una forma di *mimetismo* tra il discorso critico e l'oggetto del discorso⁴³, legato al fatto di parlare della letteratura a partire dalla letteratura (o più precisamente a partire dal sistema di valori promosso dalla letteratura), a prescindere dalla questione, in fondo forse più accessoria, della prospettiva storica che assimila l'Ottocento alla logica di produzione e distruzione delle merci e interpreta il capitalismo come storicizzazione moderna del principio di realtà freudiano. Sia chiaro: l'imponente lavoro di lettura materialistica degli oggetti letterari proposto da Marta Caraion non può avere la stessa portata del saggio orlandiano che fu un inaspettato *best seller* in Italia, letto al di là della cerchia degli studiosi, proprio perché propone, insieme a periodizzazioni molto chiare, un'interpretazione forte del rapporto tra referenti di realtà e codici letterari, tra imperativi sociopolitici e trasgressioni artistiche, tra razionalizzazione borghese del mondo e irrazionalità sovversiva delle immagini. Credo tuttavia che l'identificazione di una certa quale omologia tra il discorso sui testi e i testi stessi, di una certa quale sovrapposizione ideologica tra l'analisi e il suo stesso oggetto, di un metodo che parte sempre dai testi letterari mentre il discorso critico attuale tende ad avere premesse extraletterarie, sia da prendere in considerazione per capire meglio il mancato appuntamento (mancato, almeno per ora) degli *Objets désuets* con la critica francese e le evidenti difficoltà incontrate dagli studiosi, non solo francesi, nel fruire teoricamente e metodologicamente *Gli oggetti desueti* al di là della scoperta meravigliata di una *summa* che si legge anche come un testo letterario.

AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL

⁴³ Già Boris Lyon-Caen nella citata recensione degli *Objets désuets* osservava: «L'ouvrage ressemble à son objet» [L'opera somiglia al suo oggetto].

Francesco Orlando desueto e attuale

Francesco Orlando era sempre pronto a mostrare agli ospiti la sua biblioteca che sistemava opere di letteratura e partiture musicali non secondo lingua o genere, ma secondo le date di nascita dei loro autori. A prima vista questa collezione, come le biblioteche di tutti gli studiosi, pare un tentativo di rinchiudere, nelle parole di Barabas, l'ebreo di Malta di Marlowe, «Infinite riches in a little room» (tesori infiniti in una piccola stanza), in questo caso di contenere due componenti di alta cultura occidentale in uno spazio enciclopedico o teatro della memoria. L'indifferenza rispetto alle letterature nazionali mostrava la vastità di letture e la sprezzatura del comparatista. L'ordine cronologico dichiarava l'omaggio a un forte impegno storicistico. Ma, da un'altra prospettiva, la biblioteca potrebbe rassomigliare a uno degli elenchi di cose disparate e incongrue descritte ne *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993)¹. In quella sistemazione l'opera letteraria non può situarsi né prima né dopo il proprio tempo, e non ci sarebbe modo di distinguere un Nievo deceduto giovane da un quasi ottantenne Verdi autore di *Falstaff*, che il compositore non designò più come un'opera, ma come un'aggiornata *scène lyrique*. Ogni testo è radicato saldamente nel suo momento storico e generazionale e indica, con la sua posizione nello scaffale, il suo superamento e la sua inesorabile obsolescenza.

La critica che Orlando praticava, gli *studia humanitatis* in cui gli studi letterari svolgono un ruolo centrale, cerca, adottando il linguaggio degli *Oggetti desueti*, di scoprire tesori sotterrati nella cultura del passato, cerca di comprendere i testi letterari nel loro contesto storico affinché possano continuare ad avere significato e interesse per i lettori

Ringrazio innanzitutto l'amico Sergio Zatti, che ha rivisto e corretto il testo, una vera chirurgia plastica compiuta sul viso linguistico del saggio.

¹ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015.

futuri. Queste opere sono l'opposto del talento seppellito della parabola del Nuovo Testamento, al quale il passare del tempo non accresce alcun tasso di interesse. Come progetto umanistico esemplare in un'età moderna di scienza e innovazione tecnologica, il libro di Orlando era già indietro rispetto ai tempi, superato alla sua data di pubblicazione. E tuttavia, nello stesso tempo, gli *Oggetti desueti* mettevano a fuoco con lucidità inconsueta le condizioni di una crisi degli studi umanistici, una crisi mitigata se non mascherata dall'inerzia delle nostre università. Il libro era in questo senso presago e in anticipo sui tempi.

In un passo celebre del *Gattopardo*, un passo che Francesco nel suo ruolo di amanuense era stato il primo a dattilografare e a leggere, il principe don Fabrizio descrive all'inviato piemontese barone di Chevalley l'arretratezza della Sicilia natia, parlando del «famoso ritardo di un secolo delle manifestazioni artistiche ed intellettuali siciliane»:

Le Novità ci attraggono soltanto quando le sentiamo defunte, incapaci di dar luogo a correnti vitali².

Questa Sicilia è figura del romanzo stesso di Lampedusa, un romanzo storico ottocentesco scritto nel mezzo del Novecento. Per Orlando la Sicilia del *Gattopardo* potrebbe anche stare per il regno della Letteratura stessa: il magazzino del fuorimoda e delle cose superate dalla storia; sarebbe la figura per eccellenza della Letteratura dopo «la svolta storica»³ che gli *Oggetti desueti* collocano tra il tardo Illuminismo e la fine dell'*Ancien Régime*: la svolta che inaugura un'epoca nuova, un mondo di razionalità, scienza e capitalismo borghese. È dopo questa svolta che immagini di oggetti consunti, morti, scartati, non più funzionali crescono geometricamente nelle pagine della letteratura occidentale e acquistano una nuova serie di significati, diventando emblemi della Letteratura medesima.

Francesco Orlando viveva questo momento di fine Settecento-primo Ottocento con lo stesso ritardo di un secolo siciliano nel suo rapporto con Tomasi di Lampedusa. Già nelle prime pagine degli *Oggetti desueti* egli presenta un esempio di equilibrio delicato tra le cose logorate e le cose nobilitate dal tempo, nell'ambivalenza della cultura borghese nei confronti della aristocrazia:

² G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il Gattopardo*, Milano 1998, p. 162.

³ ORLANDO, *Gli oggetti desueti, passim*, in part. p. 17.

Ricordiamoci di una storica oscillazione, quella che accompagnò la grande ascesa della borghesia europea, una volta messo in questione il privilegio della nascita – cioè di una dignità conferita genealogicamente, alla classe dominante anteriore, dal tempo. Da una parte fu irrinunciabile l'esigenza di svalutare una tale dignità, per l'efficiente affermazione del merito individuale; d'altra parte fu inestirpabile la tentazione di usurparla, con l'espedito delle nobilitazioni tardive, retrospettive o alternative⁴.

Non è un esempio scelto a caso e non è per niente innocente. La lotta fra nobiltà e borghesia è un altro nome per la «svolta storica» sulla quale sono imperniati gli *Oggetti desueti*, così come era una svolta nella storia personale di Orlando. Ricordiamoci: era impossibile per Francesco dimenticare o perdonare il momento in cui Tomasi finalmente accondiscese a dare del tu a lui, il bis-nipote del primo ministro dello Stato italiano – sì, quell'Orlando e di quello Stato poi diventato Repubblica, la cui legittimità Lampedusa peraltro rifiutò di riconoscere. Nel suo giovanile orgoglio e *ressentiment* Orlando non accettò questa cortesia dovuta ben prima: essa sigillava una rottura mai sanata fra i due. La vastità enciclopedica degli *Oggetti desueti*, che comprende libri in quasi tutte le letterature dell'Occidente, replica il modello di Lampedusa, il maestro-padre che aveva diseredato il discepolo-figlio con uno snobismo che don Fabrizio stesso avrebbe trovato indegno⁵.

«Living well is the best revenge»: vivere bene è la miglior vendetta, il pio proverbio del Talmud e del poeta secentesco George Herbert prendeva un'altra sfumatura di significato per i nuovi ricchi disprezzati dalla vecchia élite. Quando Francesco mi invitò a una cena a casa sua, fui impressionato, forse più che dalla sua biblioteca, da un servizio da tavola completo di ceramica di Faenza con il disegno classico del garofano. Quello era il benessere e il buon gusto borghese, anni Cinquanta, modestamente ornato, costoso, ma non troppo. Francesco mi spiegò che il servizio era un'eredità familiare che lo legava ai suoi genitori: nei termini degli *Oggetti desueti* evocava le categorie del «prestigioso-ornamentale» e del «memore-affettivo»⁶. Ma questi piatti e tazze e sottocoppe erano ancora funzionali, un servizio completo o quasi, che era sopravvissuto a tante occasioni di schegge o fratture. Parlavano di una

⁴ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, p. 14.

⁵ ID., *Ricordo di Lampedusa* (1962) seguito da *Da distanze diverse* (1996), Torino 1996.

⁶ ID., *Gli oggetti desueti, passim*, in part. tabella p. 243.

solidità e di un comfort borghese in contrasto con il palazzo malconcio di Lampedusa a Palermo dove Orlando rievoca, non senza malizia, la «stufa a gas rumorosa e lacrimogena sul cui basso continuo dialogarono le nostre voci in quel primo inverno»⁷.

Coerenza e continuità: queste erano le condizioni che la svolta storica, l'età delle rivoluzioni e del capitalismo industriale, mettevano in crisi. Fatti in fabbrica, quei piatti erano produzione di massa, ma conservavano – o inventavano – tradizioni e modelli artigianali: mantenevano le apparenze. Gli *Oggetti desueti* concentrano invece lo sguardo su servizi rotti, un piattino spaiato qua e là: su oggetti isolati, eterogenei, e dilapidati che sono giustapposti, più che tenuti insieme nei loro contenitori – un cassettone, uno scrigno, una stanza abbandonata nella soffitta – e nella forma scritta dell'elenco. La fine dell'*Ancien Régime* e la perdita di privilegi e ricchezza nobiliari erano stati un lungo processo che, secondo Arno Mayer, si era protratto fino alla Prima guerra mondiale⁸; nel frattempo la borghesia in competizione con l'aristocrazia era soggetta alle oscillazioni estemporanee del mercato. La serie dei prodotti industrializzati creava nuove fortune, ma anche sostituiva i prodotti vecchi e i loro produttori dovevano adeguarsi rapidamente o fallire. Le ricchezze accumulate da un giorno all'altro potevano di nuovo svanire, malgrado il costume di risparmio e di autocontrollo che distinguevano il borghese dal nobile prodigo. L'accelerazione delle vicende e l'insicurezza che l'accompagna stanno al cuore del fenomeno descritto nel libro di Orlando, l'esplosione di immagini nella letteratura dell'Otto-Novecento di cose che hanno perduto la loro funzionalità e che sono solo in parte redente dal loro investimento affettivo.

È istruttivo paragonare l'elenco descritto da Orlando – la lista casuale e con poca o nessuna logica interna – con i suoi precursori epici, la genealogia che dava forma alla storia, il catalogo che unificava la geografia. *Os Lusíadas* (1572) di Camões si conclude con un panorama geografico in cinquanta ottave che augurano un dominio portoghese esteso dall'Africa alle Molucche e perfino al Brasile (X, ottave 90-141). Questi elenchi organizzano il tempo e lo spazio e promettono, nelle parole del Giove virgiliano, *imperium sine fine*, senza conclusione storica o limite geografico.

Se la prima di queste continuità, quella attraverso il tempo, fu scos-

⁷ Id., *Ricordo di Lampedusa*, Milano 2022 (1963), p. 26.

⁸ Cfr. A. MAYER, *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War*, New York 1981.

sa dalla rivoluzione francese che propose un nuovo calendario cominciando con l'Anno Uno, la seconda, l'espansione degli imperi e delle colonizzazioni europee aveva preso una spinta accelerata proprio attorno alla «svolta storica». La mappatura del globo nel canto finale dei *Lusiadi* registra i prodotti e le possibilità commerciali di ciascun paese e regione: il pepe della Malesia, l'oro di Sumatra, l'aloe del Vietnam, l'argento del Giappone e il legno del Brasile. Orlando cita questo passo di Camões poco prima di discutere la seconda parte del *Faust* (1831)⁹, dove Mefisto promette di rivelare giacimenti d'oro non solo nella forma naturale delle miniere, ma anche come tesoro seppellito – le monete di una civiltà europea secolare. E commenta che queste sono:

Un introverso sostituto tedesco delle risorse coloniali, attinto non alla lontananza dell'avventura ma alla profondità del passato¹⁰.

Questa intuizione a sua volta diventa il punto di partenza per la definizione di Franco Moretti di un genere epico moderno, l'opera-mondo che comincia proprio con il *Faust*¹¹. Nella formulazione di Moretti, la genealogia epica – una genealogia della cultura occidentale ora frantumata in un ordine cronologico quasi casuale – diventa un sostituto 'innocente' per il catalogo delle parti del globo conquistate e colonizzate: esse stesse forse troppo disparate ed eterogenee per compattarsi in una totalità organizzata, per quanto possano colorarsi di rosa sull'atlante.

Gli *Oggetti desueti* presentano un caso, sempre tedesco, da *Die Flucht ohne Ende* di Joseph Roth (1927; trad. it. *Fuga senza fine*), nel quale diacronia e geografia convergono, la descrizione della casa di un direttore d'orchestra nella Renania degli anni Venti. Il direttore è il fratello del protagonista del romanzo, Franz Tunda. La casa è ripiena di oggetti religiosi:

Indessen sah er viele jüdische Geräte im Zimmer, Leuchter, Becher, Thorarollen.

«Seid ihr zum Judentum übergetreten?» fragte er.

Es stellte sich heraus, daß in dieser Stadt, in der die ältesten jüdischen verarmten Familien wohnten, viele kostbare Geräte von künstlerischem Wert «halb umsonst» zu haben waren. Übrigens gab es in anderen Zimmern auch Bud-

⁹ Cfr. ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, pp. 383-5.

¹⁰ *Ibid.*, p. 389.

¹¹ F. MORETTI, *Opere mondo*, Torino 1994, p. 49.

dahs, obwohl weit und breit am Rhein keine Buddhisten leben, es gab auch alte Handschriften von Hutten, eine Lutherbibel, katholische Kirchengeräte, Madonnen aus Ebenholz und russische Ikonen. So leben Kapellmeister¹².

Ecco una parte condensata del commento di Orlando:

Ma l'estraniamento di questi ultimi [gli oggetti di lusso] mette a nudo [...] l'assurdo latente [...] in ogni funzionalità secondaria di tipo ornamentale, almeno tutte le volte che la perdita di funzionalità primaria comporti una sottrazione degli oggetti al loro primo autentico contesto. Gli arnesi e arredi ecclesiastici giudaici, protestanti, cattolici, ortodossi e perfino buddisti, sono decontestualizzati spazialmente in quanto miscuglio di tradizioni localizzate, temporalmente per l'antichità delle destinazioni religiose abolite. Non deve sviarci, dal cercare comprensione nei paraggi concettuali della decontestualizzazione, il fatto che il salotto del direttore d'orchestra non risulti connotato di cattivo gusto e nemmeno di *Kitsch*: che in altre parole gli oggetti si suppongano ri-contestualizzati bene. La loro profanazione è stata mediata da una svendita, nei casi in cui si è approfittato delle situazioni di fuggiaschi russi o famiglie ebrae impoverite. [...] Ma non è tutta l'esibizione ornamentale a simulare elegantemente esperienze non avute né dai padroni di casa né dai loro ospiti, per approssimazione convenzionale e appropriazione con la minima spesa?¹³

Il tempo, lo spazio, pure l'eterno sono collassati nella casa dell'artista borghese. Tunda ammonisce suo fratello qualche pagina dopo accusandolo di essersi fatto «Art Priesterberuf» e obiettando che «Ein Konzertsaal ist ebensowenig ein Temple der Kunst»¹⁴. Se gli oggetti di

¹² J. ROTH, *Werke 4*, hrsg. von F. Hackert, Kolonie 1989, p. 444. Per la traduzione vedi ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, p. 27, nota 9: «Frattanto vedeva molti arredi ebraici nella camera, candelabri, coppe, rotoli della Torà. "Vi siete convertiti al giudaismo?" domandò. Risultò che in questa città, in cui abitavano le più antiche famiglie ebraiche impoverite, si potevano avere molti preziosi arredi di valore artistico "quasi gratis". Del resto nelle altre camere c'erano anche dei Buddha, benché né da un lato né dall'altro del Reno vivano buddisti, c'erano anche manoscritti di Hutten, una bibbia di Lutero, arredi da chiesa cattolici, madonne d'ebano e icone russe. Così vivono i direttori d'orchestra».

¹³ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, pp. 28-9.

¹⁴ ROTH, *Werke 4*, p. 455 [un arciprete dell'arte], [una sala da concerto non è un tempio dell'arte].

culto fanno ora parte di un insieme decorativo, l'alta cultura professata dal direttore acquista la atemporalità della religione. Questa cultura è apolitica – il direttore non cammina per le strade della città e non legge i giornali – ed è pertanto reazionaria: non c'è in questo quadro della Germania degli anni Venti nessuna coscienza di un paese sconfitto in guerra. La cultura dipende inoltre da una concezione della tradizione europea descritta dal fratello direttore e tagliata nettamente in *tranches* storiche dall'antichità al Medioevo, all'Umanesimo, al Rinascimento e al Romanticismo tedesco (e si nota l'assenza dell'Illuminismo e della Rivoluzione Francese). Come Orlando e Moretti osservano, questi sedimenti di storia prendono il posto e occultano lo sfruttamento da parte dell'Europa del resto del mondo. In un capitolo successivo del romanzo, Tunda dice al fratello:

[...] Diese alte Kultur hat tausend Löcher bekommen. Ihr stopft die Löcher mit Anleihen aus Asien, Afrika, Amerika. Die Löcher werden immer größer. Ihr aber behaltet die europäische Uniform, den Smoking und die weiße Hautfarbe und wohnt in Moscheen und indischen Tempeln. Ween ich du wäre, wurde ich einen Burnus tragen¹⁵.

Nel periodo tra le guerre, la dipendenza economica, politica e ormai anche culturale dell'Europa dalle sue colonie non poteva più essere ignorata, nascosta dietro proclami di civiltà: l'Europa aveva rivolto contro di sé la violenza con la quale si era imposta su popoli presunti più arretrati. Nondimeno, nel conflitto tra i fratelli, Roth mostra crudamente come, attraverso l'arte, la borghesia tentasse di conservare la sua ignoranza e la sua innocenza. Ho già sviluppato il commento di Orlando, ma vorrei notare altri due aspetti del brano di Roth. Il primo è la battuta che pare chiudere il passo come lo riporta Orlando: «Così vivono i direttori d'orchestra». Gli oggetti religiosi sparsi per il salotto suggeriscono la disgregazione della cultura, occidentale e orientale. Ma, nota Orlando, la loro sistemazione ornamentale è riuscita piacevole assai, non è affatto *Kitsch*. Le stanze riflettono, o sono il riflesso del, mestiere del direttore d'orchestra che crea un insieme armonioso da strumenti diversi – la sacra arte musicale tedesca – e lui, a sua volta,

¹⁵ *Ibid.*, p. 455-6 [Questa vostra cultura antica ha fatto nascere mille buchi. Voi stoppate i buchi coi prestiti dall'Asia, Africa, America. Ma i buchi continuano a crescere. Voi conservate la divisa Europea, lo smoking e la carnagione pallida, ma abitate in moschee e templi Indiani. S'io fossi te, porterei un burnus].

è una controfigura del narratore. Ma non, o almeno non a prima vista, del narratore di *Die Flucht ohne Ende*. Il passo continua con due brevi frasi oltre la citazione di Orlando per raggiungere la sua vera *punchline*, la battuta finale, e chiudere il capitolo:

Franz Tunda schlief in einem Zimmer, das der modernen Malerei gewidmet war. Auf seinem Nachttisch dagegen lag «Der Zauberberg» von Thomas Mann¹⁶.

«Der Zauberberg»: ecco, sì, il culmine della letteratura alto-borghese e l'autore che Roth detestava. Quel «dagegen» («però») lascia incerti se il romanzo di Mann appartenga al quadro moderno o si distingua da esso; fa parte, nondimeno, dell'insieme di questa casa consacrata alla religione della *Kultur*. Roth protesta contro l'illusione di coerenza che l'opera d'arte può conferire a una cultura piena di buchi, ma si rende conto che il suo romanzo è esso stesso coinvolto in ciò che sta criticando. E, come ho tentato di suggerire, la distanza non sia così grande – è scomodo ammetterlo – fra questo tempio di cultura del direttore d'orchestra e lo studio e biblioteca in casa Orlando, partiture musicali comprese, non importa quanto storicista sia la sua impostazione. E non vadano esentati i nostri studi consacrati alla tradizione letteraria dell'Occidente, ciascuno di noi nel proprio tempio.

Due anni prima di *Die Flucht ohne Ende*, Vladimir Nabokov pubblicò nel 1925 un racconto, tradotto in inglese dall'autore, *A guide to Berlin*, un piccolo capolavoro. Il narratore sembra essere un invalido di guerra, forse un russo bianco esule; in ogni caso si sente minacciato dalla stella rossa comunista che gli viene in mente quando vede una stella di mare nell'acquario del giardino zoologico. Qualche pagina prima egli osserva le innovazioni dell'impianto urbanistico di Berlino e la rapidità dei cambiamenti nel ventesimo secolo:

The horse-drawn tram has vanished, and so will the trolley, and some eccentric Berlin writer in the twenties of the twenty-first century, wishing to portray our time, will go to a museum of technological history and locate a hundred-year-old streetcar, yellow, uncouth, with old-fashioned curved seats, and in a museum of old costumes dig up a black, shiny-buttoned conductor's uniform. Then he will go home and compile a description of Berlin streets

¹⁶ *Ibid.*, p. 444 [Franz Tunda dormì in una stanza dedicata alla pittura moderna. Sul tavolino accanto al letto giaceva però *La montagna magica* di Thomas Mann].

in bygone days. Everything, every trifle, will be valuable and meaningful: the conductor's purse, the advertisement over the window, that peculiar jolting motion which our great-granchildren will perhaps imagine – everything will be ennobled and justify by its age.

I think that here lies the sense of literary creation: to portray ordinary objects as they will be reflected in the kindly mirrors of future times; to find in the objects around us the fragrant tenderness that only posterity will discern and appreciate in the far-off times when every trifle of our plain everyday life will become exquisite and festive in its own right: the times when a man might put on the most ordinary jacket of today will be dressed up for an elegant masquerade¹⁷.

Questo brano potrebbe descrivere, *avant la lettre*, il progetto di Orlando negli *Oggetti desueti*, o più precisamente, una metà di esso: le categorie marcate con il segno positivo nel suo «albero semantico». «Il senso della creazione letteraria»: Nabokov capisce l'impulso della letteratura – specialmente del romanzo e della documentazione dei *re-alia* che circonda la scrittura – di costruire un magazzino del presente che si muterà presto nel passato. Grazie al testo letterario il presente di

¹⁷ V. NABOKOV, *A guide to Berlin*, in ID., *Details of a Sunset and Other Stories*, New York 1976, pp. 89-99: 93-4 [Il tram a cavalli è scomparso e scomparirà anche il tram elettrico e, se un eccentrico scrittore berlinese negli anni Venti del Ventunesimo secolo vorrà descrivere il nostro tempo, visiterà un museo della tecnica e cercherà una vettura tranviaria di cent'anni prima, gialla, sgraziata, dai sedili curvi e antiquati, e anche un museo del costume dove andrà a scovare una divisa da conducente, nera e con i bottoni lucenti. Poi tornerà a casa per mettere assieme una descrizione delle strade di Berlino in giorni remoti. Ogni cosa, anche la più insignificante, sarà preziosa ed essenziale: la borsa del conducente, il cartello pubblicitario sopra il finestrino, quel movimento peculiare a scossoni che i nostri pronipoti forse riusciranno a immaginare – tutto sarà nobilitato e giustificato dall'età delle cose. Secondo me, in questo sta il senso della creazione letteraria: descrivere gli oggetti comuni come essi appariranno riflessi nello specchio benevolo dei tempi futuri; trovare negli oggetti che ci circondano la tenerezza fragrante che solo i posteri sapranno discernere e apprezzare in tempi lontani, quando ogni inezia della semplice vita quotidiana sarà considerata mirabile e gaia, come in effetti è: tempi in cui un uomo che indossi la più banale giacca dei nostri giorni sarà abbigliato come per un elegante ballo in maschera]. Ringrazio l'amico Howard Stern, che mi ha indicato il racconto di Nabokov e specialmente l'amica Franca Pece, che mi ha fornito il testo della sua bella traduzione (V. NABOKOV, *Una bellezza russa e altri racconti*, trad. di F. Pece, Milano 2008, pp. 109-10).

ogni giorno raggiungerà lettori futuri come un tesoro o una reliquia: perché solo quei lettori indulgenti saranno in grado di vedere e apprezzare nei nostri oggetti e abitudini aspetti che noi diamo per scontati. L'atteggiamento di questo futuro, a dire il vero, non sarà privo di un po' di derisione nei riguardi della bizzarria del nostro presente, pezzi da museo o maschere da carnevale. Nondimeno la letteratura offre una secolare resurrezione che può consolare le sofferenze presenti del narratore; ed è un'alternativa a quell'aldilà, anch'esso secolarizzato, nel quale Nabokov continuava a credere, rappresentandolo nel motivo ricorrente della farfalla.

Ma c'è un altro lato di questa storia: le categorie che Orlando denota con il segno meno nel suo albero. La ragione illuminista e il progresso scientifico avevano cominciato a confinare la letteratura in un posto marginale e in gran parte superato sulla mappa della cultura. Il presente si aspettava poco da un passato che non era più in uso e che non sembrava pertinente ai suoi bisogni attuali. Scrive Orlando:

Quando leggiamo in Engels che «tutto dovette giustificare la propria esistenza davanti al tribunale della ragione o rinunciare alla esistenza» che «tutte le antiche concezioni tradizionali vennero rigettate come irrazionali nel ripostiglio del ciarpame», si parla anche di letteratura perché furono letteratura spesso grandissima i testi del processo di cui si parla. Ma l'alleanza fra letteratura e razionalità illuministica [...] non tardò a sovvertirsi nella ribellione romantica: la letteratura rifece posto di preferenza a non poche delle antiche concezioni tradizionali già rigettate [...] [e] si aprì di preferenza a ciarpame rigettato – prendendo alla lettera l'immagine –, se ne fece essa stessa il ripostiglio, come sede di un ritorno del represso antifunzionale¹⁸.

Infatti, la borghesia di recente ascesa al potere sociale non abbandonò lo studio dei classici e delle *Belles Lettres*, né tentò di fare di tutti i suoi figli degli uomini di scienza. Era attratta dall'aria di raffinatezza prodotta da una educazione letteraria. Come avevano fatto già per due secoli, i borghesi educarono i figli nei soggetti letterari tradizionali affinché potessero fare carriera prima nella chiesa e nella legge, e poi nel servizio civile, le banche e l'amministrazione coloniale, e ancora nelle scuole e nelle università. Lo storico V.G. Kiernan ha denunciato i fallimenti delle scuole britanniche in India, che portavano ai colonizzati conoscenze inutili:

¹⁸ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, p. 17.

Era lo stesso o ancora peggio in Inghilterra dove università e scuole secondarie fossilizzate continuavano a insegnare a giovani gentiluomini a comporre versi sciocchi in lingue morte e a ignorare la scienza e la tecnologia come poco dignitose¹⁹.

Avrebbe potuto notare che il peso dato alle lingue classiche negli esami per il servizio civile in India era un mezzo per tenere basso il numero dei candidati nativi che riuscivano. Tomasi di Lampedusa può aver dato al giovane e ingenuo Orlando «l'illusione di una immemorialità atavica» nel suo rapporto «con quel patrimonio di letture, che per un intellettuale borghese era premio e lavoro di tanti singoli giorni», ma questo aristocratico ormai stava imitando le imprese della cultura borghese – non viceversa²⁰. Aveva fatto di don Fabrizio un astronomo che ha scoperto una nuova stella cometa, così collocando questo aristocratico sul versante della scienza moderna contro la cultura delle belle lettere. Ma don Fabrizio non è un ingegnere e la sua scoperta ha ben poca applicazione pratica.

Due anni dopo la morte di Lampedusa, C.P. Snow pubblicò *The Two Cultures* (1959), una analisi della separazione fra le culture accademiche della scienza e della letteratura. Occorre ricordare che Snow, oltre che essere un fisico degno di stima, era anche un romanziere e drammaturgo di fama e l'autore di uno studio divulgativo sul romanzo realista che dimostra un comparativismo degno di un Erich Auerbach o di un Francesco Orlando²¹. *The Two Cultures* ripropone un dibattito in corso nelle università dal tardo Ottocento in poi e guarda alla particolare situazione del Regno Unito. Le università statunitensi e tedesche avevano entrambe compreso, scrive Snow, che bisognava trasferire risorse alle scienze e produrre laureati più capaci di guidare governi in questioni di tecnologia ed economia²². La descrizione di Orlando della letteratura come essa stessa un oggetto desueto entrava nel suo proprio luogo di lavoro accademico. E così, naturalmente, ci entrava anche il capitalismo. Negli USA nel biennio 2017-18 le lauree in scienze, ingegneria, informatica tutte insieme costituivano il 20% del totale

¹⁹ V.G. KIERNAN, *The Lords of Human Kind*, London 1988, p. 48.

²⁰ ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, p. 34; «D'altronde, nella mia mente, l'associazione fra nobiltà locale e frivolezza quasi analfabeta possedeva allora una categorica, intatta spontaneità», *ibid.*, p. 11.

²¹ Vedi C.P. SNOW, *The Realists: Eight Portraits*, New York 1978.

²² Cfr. ID., *The Two Cultures and the Scientific Revolution*, Cambridge 1959.

di lauree conseguite; questa percentuale era eguagliata e anche superata dalle lauree in affari e marketing. Il numero delle lauree in studi umanistici raggiunge approssimativamente l'8% del totale, un numero non trascurabile, ma che segna un netto declino. La laurea in Inglese o Studi classici o Storia non sembra più un biglietto d'ingresso per una carriera in legge o in affari e finanze. La cultura universitaria cambia lentamente, troppo lentamente per Snow, ma stiamo sperimentando alfine – e parlo della situazione statunitense – l'attuazione piuttosto radicale di un cambiamento e di un riequilibrio che lui si augurava solo in parte: dipartimenti e programmi di lettere ridotti quando non chiusi e tagliati, e dentro i programmi un orientamento dominante sulla letteratura contemporanea e sulla letteratura americana a scapito di quella europea.

La letteratura sopravvivrà, ma sarà letta sempre più sugli schermi: le grandi biblioteche a casa, pure quelle degli studiosi, saranno più rare e neanche le librerie di seconda mano sapranno che farsene, tempietti in rovina. Lo studio e l'insegnamento della letteratura sopravvivranno anch'essi, ma in misura ridotta e con una nuova insistenza sulla funzionalità. Mi ricordo dei tardi anni Sessanta, quando la letteratura doveva essere *'relevant'*, rilevante per la nostra lotta contro la guerra in Vietnam e per i diritti civili. Da lì, con tutte le buone intenzioni e i loro esiti alterni, è forse cominciata un'altra svolta storica dentro l'università. Oggi governi e legislature statali chiedono alle scienze fisiche e alle scienze sociali di essere più funzionali e pratiche, di ridurre la ricerca pura e di risolvere problemi attuali e urgenti: queste discipline hanno almeno qualche mezzo per farlo²³. Con un gesto non so se più parodico o incosciente sono gli stessi esponenti della letteratura che insistono che i testi che studiano devono avere risposte – ma risposte già presunte conoscibili e pronte – per risolvere i dilemmi del presente: il razzismo, l'oppressione sessuale, l'ambiente e il destino del pianeta, o il presidente Trump e la sua minaccia alla democrazia. Molto più raramente, la disuguaglianza dei ceti: i professori fingono altrimenti, ma siamo borghesi anche noi e ci sono cose che è meglio non discutere. Resa più debole è la fede umanistica che i testi del passato, nel loro specifico contesto storico, abbiano qualcosa da insegnarci: ci insegne-

²³ Un aneddoto. Un mio compagno di scuola fece carriera come professore di geologia. In una conversazione recente, si è lamentato che parecchi colleghi statunitensi stessero chiudendo le facoltà della sua disciplina. La stessa storia, pure nelle scienze fisiche. Vecchi sassi, vecchi libri: importano meno.

rebbero, se non altro, che il nostro presente sarà letto, come Nabokov lo descrive, come curiosità e pezzo da museo dall'avvenire.

Due storie dunque, che sono in effetti due lati della stessa storia. La letteratura che confessa la sua non-funzionalità e che rischia di rispecchiare e appoggiare uno *status quo*; la letteratura che vede il suo superamento di ciarpame da buttare via in una società utilitaristica e concentrata sul presente e sul nuovo modello di iPhone; o che, per salvarsi, rischia di essere arruolata, con minima coscienza storica, per le cause progressiste del momento. Siamo davanti a una versione accelerata ed esacerbata del processo che Francesco Orlando ha raccontato a lungo, con tanti, tanti esempi, negli *Oggetti desueti*.

DAVID QUINT

Il fantasma dell'opera. Francesco Orlando, Proust e la nobiltà

Il soggetto di un desiderio proibito lo nega freudianamente,
ossia lotta con le parole per non recitare la propria vera parte.

Francesco Orlando

Urszene: l'abolizione della nobiltà

Rievochiamo, per cominciare, la scena primaria che farà da sfondo all'analisi.

Tra il 1946 e il 1948, durante il dibattito alla Costituente, si discusse a lungo del posto da attribuire al ceto nobiliare nell'ordine giuridico della nascente Repubblica¹. La nobiltà italiana aveva perso i suoi privilegi già un secolo prima, nel 1848; aveva tuttavia conservato il riconoscimento legale e la trasmissibilità del titolo, e quindi un ruolo come corpo a parte all'interno della società e dell'istituzione monarchica. La posizione più radicale nello spettro era quella di Concetto Marchesi, che rappresentava il PCI. Contro il parere di chi difendeva vie d'uscita più moderate, il latinista comunista istigava all'abolizione definitiva di una classe ormai politicamente inutile e troppo coinvolta nel fascismo. Non si poteva infatti – queste le sue parole – «mantenere, imporre anzi, *un vecchio e disusato manto* a persone le quali, magari più tardi, faranno istanza per esserne liberate»². La metafora scelta da Marchesi suona come segnale d'allerta per i lettori familiari con l'opera di Orlando.

La soluzione che si impose, com'è noto, fu quella del diritto al nome. I nobili lo avrebbero mantenuto nella forma inglobante tutti i predicati storicamente riconosciuti, che rinviavano al loro ancoraggio nei territori dell'antico dominio feudale, il proustiano 'nome di paese'. Ma la concessione simbolica era minima e, come apparve subito con chiarezza, non poteva guarire la ferita inflitta al corpo nobiliare. Una ferita a morte tanto dal punto di vista giuridico – si negava infatti alla nobiltà la sua tradizionale funzione politica, quella di servire e proteggere il re e i propri vassalli – quanto dal punto di vista morale: il suo

¹ M. MALATESTA, *Storia di un'élite. La nobiltà italiana dal Risorgimento agli anni Sessanta*, Torino 2022.

² *Ibid.*, p. 280, corsivi miei.

codice di comportamento e il suo stile di vita fondati su una concezione gerarchica dell'ordine sociale e sul primato dell'onore erano ormai resi obsoleti dal nuovo *ethos* democratico che impone di rispettare l'uguale dignità delle persone a prescindere dalla loro nascita e dai loro titoli.

La nobiltà come abito smesso, oggetto desueto non più funzionale in una società repubblicana e democratica: *aboli bibelot d'inanité sonore* – per citare uno dei versi prediletti da Orlando – che rimosso dalla storia poteva rivivere e recuperare la sua voce nella letteratura. Se Orlando si è rifiutato di difendere in modo esplicito quest'idea – per lui evidente fonte di imbarazzo, e in quanto segue cercheremo di capire perché – ci si è avvicinato molto nel saggio *Proust dilettante mondano, e la sua opera*, in una forma significativamente obliqua³.

Proust dilettante mondano, il primo articolo proustiano di Orlando, pubblicato nel 1973 e concepito alla fine degli anni Sessanta (il nucleo del saggio sono i materiali per un corso alla Scuola Normale nel 1968), affronta il tema dello snobismo: la 'colpa', presunta o reale, che costò a Proust la mancata pubblicazione di *Du côté de chez Swann* presso Gallimard, e che ancora oggi suscita il fastidio di molti lettori, anche autorevoli⁴. La questione viene avvicinata con grande lentezza nel corso del testo, che si apre con la *trouvaille* del bando di concorso e prosegue con il confronto tra Zola e Mallarmé destinato a situare tra le possibilità letterarie del tempo il modo in cui la *Recherche* raffigura la creazione artistica all'interno della totalità sociale. Finalmente, a sedici pagine dall'inizio (il saggio ne conta in tutto ventotto), dopo aver citato il famoso brano della lettera di Gide a Proust, «La credevo – posso confessarglielo? – “dalla parte dei Verdurin”. Uno snob...», e dopo averla puntigliosamente corretta, sostenendo che, se Gide avesse potuto leggere il seguito del ciclo, avrebbe alluso piuttosto «alla parte

³ F. ORLANDO, *Proust dilettante mondano, e la sua opera* (1971), in *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022, pp. 55-83.

⁴ Si veda il recente saggio di L. MURAT, *Proust, roman familial*, Paris 2023 (sullo snobismo in particolare pp. 107 sgg.). L'autrice discende da due famiglie nobili, i Murat e i Luynes, le cui vicende sono variamente intrecciate alla vita e all'opera di Proust. Il suo libro vuole sfatare il 'malinteso' sullo snobismo grazie a un percorso endoscopico attraverso i costumi e lo spirito dell'aristocrazia francese, di cui la *Recherche* offrirebbe una descrizione spietata e straordinariamente esatta, come sistema di pure forme poggianti sul vuoto.

dei *Guermites*», Orlando pone la domanda scabrosa. E lo fa appellandosi ad Adorno, che nei *Piccoli commenti a Proust* si interrogava su

quelle parti della *Recherche* le quali – scelgo di dirlo con parole di T.W. Adorno – “provocano l’ottusità del progressismo medio a chiedere *perché dovremmo interessarci a un’alta aristocrazia già privata ai tempi di Proust della sua effettiva funzione*, e statisticamente per nulla rappresentativa”. Ma davvero, perché?⁵

Nel rispondere alla stessa domanda, seguirò la scia della postfazione di Luciano Pellegrini al volume che raccoglie i saggi proustiani di Orlando⁶. Vorrei sviluppare ulteriormente le sue intuizioni in un tentativo di lettura orlandiana *iuxta propria principia*, ossia applicando a Orlando il suo stesso metodo interpretativo. La mia ipotesi è che nello snobismo consista il ritorno del rimosso (anzi, il ritorno del *represso*, come viene corretto in *Per una teoria freudiana della letteratura*, al fine di evidenziare la dimensione sociale e non solo psicologica della repressione) tanto dell’opera di Proust quanto di quella di Orlando. E che per questa ragione lo snobismo sia stato il tema più difficile da affrontare e sublimare nella sua attività di interprete e studioso. Espressione di un inattuale e, nel senso della teoria orlandiana, perverso desiderio di nobiltà, lo snobismo nasce dal conflitto tra l’antica razionalità aristocratica e la nuova razionalità democratica. Come ogni ritorno del represso, può darsi solo nella condizione storica inaugurata da una censura – il lutto di vivere *sine nobilitate* – e il suo luogo di espressione per eccellenza non può che essere l’ambivalenza letteraria.

La mia lettura si incentra sui materiali contenuti nel volume proustiano, in particolare sui saggi *Proust dilettante mondano* e *Logica falsa e prestigio vano*, ma attinge ampiamente anche dagli appunti del corso che Orlando tenne a Pisa nell’anno accademico 1994-95. Appassionata di Proust sin dai tempi del liceo, e per ragioni legate anche nel mio caso al prestigio di una élite (l’alta borghesia milanese radical chic che «il genio sociologico di Proust», come lo definiva Orlando,

⁵ *Ibid.*, p. 72, corsivi miei. Cfr. T.W. ADORNO, *Piccoli commenti a Proust*, in *Note per la letteratura (1943-1961)*, Torino 1979, p. 197. Come sua abitudine, Orlando traduce dall’originale.

⁶ L. PELLEGRINI, *A libro aperto. Francesco Orlando lettore di Marcel Proust*, in *In principio Marcel Proust*, pp. 207-39.

mi aveva insegnato a comprendere e demistificare), avevo atteso invano queste lezioni più volte annunciate nei primi anni di università. Quando infine arrivarono avevo già terminato gli esami; ma l'occasione di poter parlare della *Recherche* per un'ora a tu per tu con Orlando era così ghiotta che decisi di dare un esame supplementare.

Ricordo, oltre alle lezioni, le domande che gli rivolsi: tra cui quella riguardante il libro di Arno Mayer *The Persistence of the Old Regime* (uscito nel 1981 e tradotto in italiano già nel 1982 con il titolo *Il potere dell'Ancien Régime fino alla prima guerra mondiale*)⁷, che risuonava con i temi del corso sotto più di un aspetto. Lo storico americano risponde infatti alla domanda di Adorno/Orlando⁸ ridimensionando criticamente il mito della *middle class* trionfante durante la Belle Époque, insistendo sul tema dello scambio prestigio contro denaro nelle *mésalliance* tra aristocrazie e borghesie europee, e infine suggerendo, grazie all'idea di 'persistenza', la pista del *Nachleben*, la vita postuma che l'aristocrazia avrebbe conosciuto dopo la Rivoluzione: una pista che mi sembrava suggestiva per una teoria, come quella orlandiana, fondata sul principio del 'ritorno' di qualcosa che è stato violentemente negato. Orlando mi disse di non conoscere l'opera e non mi risulta che l'abbia mai letta o quantomeno utilizzata. La discussione durante l'esame riguardò *Le Côté de Guermantes*, il volume della *Recherche* che, come lui, ho sempre considerato il più bello.

Non avrò modo di parlarne in queste pagine, ma per trattare più esaurientemente la questione della nobiltà si dovrebbe tener conto anche di altri scritti orlandiani: prima di tutto il libro sul *Gattopardo*, *L'intimità e la storia*, e quello sugli oggetti desueti, che possiamo intendere come correlativi oggettivi della nobiltà *dépassée* e non funzionale⁹; poi i saggi autobiografici dedicati al rapporto con Tomasi

⁷ A.J. MAYER, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War* (1981), trad. it. *Il potere dell'Ancien Régime fino alla prima guerra mondiale*, Roma-Bari 1982.

⁸ Nel sottolineare il «rapporto direttamente proporzionale che nella *Recherche* si istituisce fra la completa gratuità del prestigio sociale in questione e la sua crescita a dismisura», Orlando nota inoltre come «fra il 1870 e il 1918 per colmo, vale a dire durante la quasi totalità della vita di Proust, la Francia era dei maggiori paesi europei la sola repubblica; e la perdita della effettiva funzione dell'alta aristocrazia doveva esservi resa ancora più palese che altrove dall'assenza di un trono», ORLANDO, *Proust dilettante mondano*, p. 72.

⁹ F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998; ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia*,

di Lampedusa¹⁰; e infine le pagine su Chateaubriand¹¹ e sul *Ring* di Wagner – di cui Orlando apprezzava l'interpretazione sociologica di Boulez/Chéreau, incentrata sul conflitto di classe¹².

Il *Leitmotiv* del crepuscolo degli dei ci introdurrà al quadro storico e ideologico delle mie considerazioni.

La classe fantasma

Orlando amava formalizzare le sue intuizioni interpretative in schemi e diagrammi. Mi piace pensare che avrebbe approvato la proporzione matematica con cui vorrei inquadrare la mia. Questa proporzione dice:

La *Recherche* sta alla (Terza) Repubblica francese
come

Il *Gattopardo* sta alla (Prima) Repubblica italiana

Paragonando la *Recherche* e il *Gattopardo* non intendo sostenere che la questione della nobiltà sia affrontata in modo identico nelle due opere. Ovvie distanze geografiche e culturali separano il piccolo mondo antico dell'aristocrazia siciliana ottocentesca dal *gotha* tolemaico della Belle Époque francese, in cui, tra epici e deferenti, si intersecano le traiettorie della *noblesse de sang* di origine feudale (i Guermantes), della più prosaica *noblesse de robe* di origine burocratico-cortigiana, della nuova élite napoleonica (i famosi Iéna che, secondo una delle più perfide battute di Oriane, «ont un nom de pont») e infine dell'usurpatrice, ricchissima nuova borghesia finanziaria che mira a sostituire l'aristocrazia: i Verdurin.

luoghi inabitati e tesori nascosti, Torino 1993, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015,

¹⁰ ID., *Ricordo di Lampedusa* (1962) seguito da *Da distanze diverse* (1996), Torino 1996.

¹¹ ID., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova 1966, ristampa con nuova prefazione 2007.

¹² ID., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, postfazione di L. Pellegrini, Pisa 2020; e il capitolo sul *Ring* in ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, prefazione di T. Pavel, Torino 2017.

Un'altra differenza cruciale, a Orlando ben chiara, separa l'opera di Proust da quella di Tomasi di Lampedusa. Proust parla della nobiltà prevalentemente da due punti di vista esterni al ceto¹³: quello 'dal basso' del borghese snob stregato dal prestigio aristocratico, che si incarna nello sguardo desiderante del Marcel-eroe e del suo alter ego Swann; e quello 'alle spalle', retrospettivo, disilluso e satirico, del Marcel-narratore ormai convertito dalla ricerca mondana, sterile e inautentica, alla religione salvifica dell'arte. Finalmente introdotto nel *milieu* tanto agognato quanto esclusivo, il dilettante mondano, a conti fatti, riconosce che il prestigio aristocratico era solo un miraggio. Tra le illusioni perdute che conducono al *Temps retrouvé* c'è la rivelazione che i Guermantes acquistarono il loro leggendario castello: la più antica stirpe del sangue ha gli stessi titoli di legittimità degli arricchiti borghesi. Per entrambi il prestigio si compra col denaro, e per questa ragione le due classi sono destinate a confondersi alla fine del ciclo romanzesco.

Nel *Gattopardo*, invece, il punto di vista univoco è quello, a un tempo 'dentro' e 'dall'alto', di un nobile che assiste al declino del suo mondo. Con le parole di Orlando, si tratta del «solo romanzo scritto da un aristocratico, sul passato recente della propria classe, con un punto di vista totalmente interno ad esso»¹⁴. Un'adesione completa, empatica, nutrita di rimpianto e di sgomento invece che di delusione e di satira, se non nei confronti della volgarità di Don Calogero. Eppure, malgrado queste differenze, è innegabile che entrambi i capolavori – così cari a Orlando e così intrecciati alla sua vita personale da avergli reso per molto tempo impossibile trovare la distanza giusta per oggettivarli nella scrittura saggistica – parlano della stessa cosa: la fine della nobiltà e la sua sopravvivenza postuma come perturbante oggetto di desiderio.

Sulla base di queste considerazioni, la nobiltà può essere definita *classe fantasma* in entrambi i sensi autorizzati dalla teoria orlandiana: in senso sovrannaturale, è lo spettro inquieto di un'entità morta-ma-non-morta che si aggira per i luoghi del suo antico dominio, infestandoli e tormentandone gli abitanti (servirebbe un equivalente italiano del francese *hanter*, purtroppo in traducibile); in senso psicanalitico, è la Fantasia Inconscia in cui viene inscenato l'appagamento di un desiderio proibito. Benché/perché inutile, superata, antifunzionale, la

¹³ Una parziale eccezione, per le ragioni che vedremo, è il personaggio di Charlus.

¹⁴ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 19.

nobiltà è un fantasma ancora estremamente seduttivo. E come ogni fantasmatico appagamento di desiderio, si presenta in ambigue formazioni di compromesso.

Logica democratica/logica aristocratica

Soffermiamoci ora sugli altri termini della proporzione: La *Recherche* sta alla (Terza) Repubblica francese come *Il Gattopardo* sta alla (Prima) Repubblica italiana.

Ho indicato Terza e Prima tra parentesi, perché le due forme istituzionali sono solo tardive e diverse evoluzioni storiche della Repubblica originaria, madre e modello di tutte le repubbliche successive, e di tutte le relative scene primarie: mi riferisco ovviamente a quella rivoluzionaria francese che con due epocali 'abolizioni' non solo decapitò il suo re ma, prima ancora di diventare repubblica, nella fatidica notte del 4 agosto 1789, soppresse i secolari privilegi aristocratici per poi dichiarare i diritti dell'uomo e del cittadino. Leggiamo nella Costituzione del 3 settembre 1791:

L'Assemblea Nazionale, volendo fondare la Costituzione francese sui principi che ha appena riconosciuto e dichiarato, *abolisce irrevocabilmente* le istituzioni che nuocevano alla libertà e all'uguaglianza dei diritti. – *Non vi è più alcuna nobiltà*, alcun pari, alcuna distinzione ereditaria, alcuna distinzione d'ordine, alcun regime feudale, alcuna giustizia patrimoniale, né alcun titolo, denominazione e prerogativa da essi derivante, né alcun ordine cavalleresco, né alcuna corporazione o decorazione per la quale era richiesta una prova di nobiltà o che presupponeva distinzioni di nascita, né alcuna altra superiorità, se non quella dei funzionari pubblici nell'esercizio delle loro funzioni¹⁵.

¹⁵ «L'Assemblée Nationale voulant établir la Constitution française sur les principes qu'elle vient de reconnaître et de déclarer, *abolit* irrévocablement les institutions qui blessaient la liberté et l'égalité des droits. – *Il n'y a plus ni noblesse*, ni pairie, ni distinctions héréditaires, ni distinctions d'ordres, ni régime féodal, ni justices patrimoniales, ni aucun des titres, dénominations et prérogatives qui en dérivaien, ni aucun ordre de chevalerie, ni aucune des corporations ou décorations, pour lesquelles on exigeait des preuves de noblesse, ou qui supposaient des distinctions de naissance, ni aucune autre supériorité, que celle des fonctionnaires publics dans l'exercice de leurs fonctions», *Constitution du 3 septembre 1791*, in *Constitutions et documents politiques*, a cura di M. Duverger, Paris 1996, pp. 18-9 (corsivi miei).

Solo la svolta rivoluzionaria permette di comprendere il conflitto tra codici o anche, per parlare come Foucault, tra diverse forme di *episteme*, da cui si genera lo snobismo come seria questione morale e politica. L'abolizione della nobiltà segna infatti il passaggio tra due opposti ordini di pensiero e di comportamento: dall'*ethos* aristocratico, che onora le persone in modo differenziale secondo i loro titoli e il loro prestigio, all'*ethos* democratico che rispetta nelle persone l'uguale dignità e apprezza come uniche differenze legittime quelle del merito individuale¹⁶. Nella nuova morale repubblicana, il comportamento di chi continua a vivere e trattare gli altri come era lecito e doveroso fare nell'*Ancien Régime* verrà biasimato come una colpa: forse il più imperdonabile degli «ordinary vices» della democrazia, secondo la definizione di Judith Shklar, che per prima ha riconosciuto la rilevanza filosofica del fenomeno altrimenti relegato a frivolezza mondana¹⁷. Non esiste insomma snobismo prima della Rivoluzione. Il duca di Saint-Simon ci sembra tale solo per un errore di proiezione retrospettiva, se confrontiamo la sua alterigia coi valori del nostro comune senso del pudore democratico. Il vero snob è chi, come Legrandin, reprime davanti al pubblico il suo perverso amore per le duchesse perché sa che è un vizio vergognoso, osceno.

Ora, se proviamo a rileggere questo passaggio storico ragionando come Orlando, ci troviamo davanti allo scontro tra due diverse razionalità o logiche, nei termini precisamente descritti da *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*:

– da un lato, la razionalità dell'*Ancien Régime*, espressione del sistema degli ordini: logica del prestigio che tributa agli individui l'onore dovuto a titoli e distinzioni;

– dall'altro, la razionalità illuministica, rousseauiana e kantiana: logica dei diritti dell'uomo, dell'uguale dignità e del rispetto che si deve a ogni individuo a prescindere dal suo status sociale. Storicamente

¹⁶ Su questo epocale passaggio tra ordini normativi si veda il fortunato saggio di P. BERGER, *On the Obsolescence of the Concept of Honor*, apparso originariamente sull'«European Journal of Sociology», 11, 1970, pp. 339-47 e più volte ripubblicato.

¹⁷ J.N. SHKLAR, *Che cosa c'è di male nello snobismo?*, in *Vizi comuni. Crudeltà, ipocrisia, snobismo, tradimento, misantropia* (1984), Bologna 2007 (nuova edizione), pp. 105 sgg. Sullo snobismo in chiave filosofica e storica, e per una bibliografia sul tema, rimando al mio saggio *Snobbery: a Passion for Nobility*, in *Navigatio vitae. Saggi per i Settant'anni di Remo Bodei*, a cura di L. Ballerini, A. Borsari, M. Ciavolella, New York 2010, pp. 112-37.

vincente, reputa la prima logica, oltre che immorale, irrazionale e assurda.

Dallo scontro e dal compromesso tra queste diverse razionalità nascono alcuni dei più riusciti personaggi della *Recherche*: oltre a Legrandin, al tempo stesso roboante giacobino e *snob refoulé*, Saint-Loup, scisso tra la sua sincera fede socialista e la distinzione di casta comunicata inconsciamente dal suo corpo: nelle sue maniere ingentilite dalla sprezzatura si manifestano, a un tempo, il fantasma omoerotico e quello aristocratico, sovente fusi nell'immaginario proustiano. Le due figure rappresentano con uguale forza la quintessenza dell'ambivalenza snobistica, che è poi la stessa del sintomo psicanalitico, in quanto la loro coscienza approva le leggi della razionalità illuministico-democratica che il loro inconscio riottosamente rifiuta. Peculiare, anche se altrettanto emblematico, è il caso di Charlus, al centro di uno dei più riusciti saggi di Orlando. Ma prima di analizzarlo dobbiamo ritornare sulla definizione dello snobismo.

Desiderio di nobiltà

Nella sua lezione proustiana destinata agli studenti del liceo di Pontedera, Orlando definisce lo snobismo «desiderio di avere frequentazioni aristocratiche»¹⁸. Ma è una definizione deludente, insolitamente vaga se confrontata con le formule sempre controllate e affilatissime che strutturano la sua proposta teorica. Quella che suggerisco in alternativa, snobismo come *desiderio di nobiltà*, mi sembra molto più vicina al suo pensiero: senza perifrasi inutili, suggerisce meglio la dimensione erotica del desiderio; mira all'essenza dell'aristocrazia (non solo i suoi salotti, ma anche le sue maniere, il suo corpo fisico come il suo 'spirito', il suo stile di vita e tutto il suo mondo); offre un ponte teorico verso i due saggi con cui Orlando dialoga continuamente per interpretare il Proust sociale, i *Piccoli commenti* di Adorno – lo snobismo come «erotizzazione dei rapporti sociali» e rovescio della prostituzione¹⁹ – e *Menzogna romantica e verità romanzesca* di René Girard, in cui l'equivalenza tra snobismo e amore-gelosia poggia sulla

¹⁸ *Spunti introduttivi per la lettura della Recherche di Proust*, in *In principio Marcel Proust*, p. 199.

¹⁹ ADORNO, *Piccoli commenti a Proust*, pp. 197-8.

teoria del desiderio mimetico; gioca infine felicemente sui due sensi del genitivo, oggettivo e soggettivo:

– c'è un desiderio *per la* nobiltà, quello dei personaggi borghesi della *Recherche* invaghiti del 'corpo' nobiliare (anche questo termine da intendere in modo ambivalente): come quando Marcel contempla il profilo di Oriane tra i riflessi delle vetrate di Combray o come quando ammira l'agilità di Saint-Loup che volteggia sulle poltroncine del ristorante nella serata dell'amicizia²⁰. A questa categoria appartiene anche il desiderio di Swann, che gode della frequentazione degli aristocratici come di quella delle opere d'arte;

– e c'è un desiderio *che appartiene alla* nobiltà, quello del barone di Charlus o del Principe di Salina, aristocratici fuori tempo massimo che, ignorando la rivoluzione morale imposta dalla democrazia, continuano mentalmente a vivere nel loro mondo tramontato in cui vige ancora, per parlare con Orlando, la logica del 'prestigio vano'.

Secondo questa accezione meno ovvia, chi è nobile davvero viene storicamente condannato allo snobismo. L'ordine giuridico e sociale lo ha infatti esautorato, mentre quello simbolico, malgrado la condanna morale, persiste ancora.

Le due accezioni del desiderio snobistico, 'ascendente' (il borghese gentiluomo, invidioso del prestigio di chi sta sopra di lui) e 'discendente' (l'aristocratico declassato) corrispondono all'ambivalenza con cui il termine snob ricorre nel linguaggio ordinario, denotando come snob tanto chi scimmiotta ostentatamente modi aristocratici quanto chi disprezza la plebe e manifesta disgusto per la volgarità²¹. Entrambe

²⁰ Scrive a questo proposito Orlando: «l'ammirazione estetica del Narratore per la grazia che Robert de Saint-Loup ha nel sangue, e dall'altra le aspirazioni intellettuali e socialiste di lui [...]», ORLANDO, *Proust dilettante mondano, e la sua opera*, p. 177.

²¹ Il *Dizionario De Mauro* (<https://dizionario.internazionale.it/>) alla voce *snob* scrive: «che, chi ostenta raffinatezza, cercando di assumere atteggiamenti propri di classi sociali più elevate; che, chi manifesta superiorità e disprezzo nei confronti di ciò che giudica eccessivamente plebeo». Anche il verbo *snobbare* nasconde in realtà entrambi i movimenti: «trattare qualcuno con indifferenza o con sprezzante distacco ostentando la propria superiorità». Tra gli interpreti che hanno rilevato la compresenza dei due snobismi, l'uno che cerca di abolire le distanze, l'altro che cerca di mantenerle, c'è C. FATTA, *Du Snobisme. Un chapitre d'anthropologie*, Paris 1961, p. 47. Il barone Fatta – storico, saggista e traduttore, insieme a Guido Calogero, delle *Lezioni sulla filosofia della storia* di Hegel – era un intimo amico di Tomasi di Lampedusa: proprio al Principe è dedicato il suo saggio storico-antropologico sullo snobismo.

le declinazioni del desiderio di nobiltà parlano la stessa lingua ormai desueta, incomprensibile se non persino delirante per orecchie educate dalla pedagogia illuministico-democratica: una lingua che parla di titoli, distinzioni impalpabili, ferite di onore, misteriosi interdetti, altrettanto misteriose gerarchie mondane. È la lingua della lettera di Charlus che ora commenteremo insieme.

Dalla parte di Charlus

Logica falsa e prestigio vano: una lettera di M. de Charlus, pubblicato nel 1983, è contemporaneo alla prima edizione di *Illuminismo e retorica freudiana* (1982)²². Il saggio consiste in una strepitosa *explication de texte* della lettera che Charlus indirizza al capocameriere Aimé, nel quarto romanzo del ciclo. L'episodio mette in scena la regressione parossistica del barone da una forma di razionalità a una forma di follia, un'antilogica composta, secondo Orlando, da un «guazzabuglio di negazioni freudiane», e dunque di estremo interesse letterario. All'inizio dell'articolo si legge una delle più coincise dichiarazioni di metodo orlandiano: «Sia appena ricordato l'interesse per un concetto generale di psicanalisi che tende a coincidere con un concetto generale di illuminismo: come conflitto perpetuo tra una forma di razionalità più vecchia e una forma di razionalità più nuova. Ho detto *una*, ho detto *più*»²³.

La *logica falsa* del titolo è da principio la razionalità illuministica, quella «più nuova» con cui Charlus cerca maldestramente di camuffare il suo tentativo di seduzione in un cavilloso ragionamento per convincere l'interlocutore a incontrarlo. La lettera è comica per uno stratificarsi di motivi: perché afferma negando il desiderio omosessuale proibito; perché, a differenza della reticente confessione in registro tragico di *Fedra*, richiede un dispendio di energie espressive (Charlus, scrive Orlando, «parla e lavora per due, o per tre, con disperato, irrefrenabile spreco»)²⁴; perché gioca sul contrasto tra umiliazione e superbia, derivante da quella che Orlando definisce la «situazione

²² Poi ripubblicato in edizione ampliata col titolo *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997.

²³ F. ORLANDO, *Logica falsa e prestigio vano: una lettera di M. de Charlus*, in *In principio Marcel Proust*, pp. 109-28, la citazione a p. 199.

²⁴ *Ibid.*, p. 121.

araldica» di Charlus. Come intendono coloro che stanno dalla parte dei Guermantes – ma non dei Verdurin, la cui ignoranza in materia di *préséances* darà luogo a una memorabile gaffe durante la cena alla Raspelière – Charlus è uno dei grandi pari di Francia: principe e duca, si fa chiamare barone per vezzo, con il suo titolo meno prestigioso, conscio che nessun aristocratico potrebbe ingannarsi riguardo alla sua autentica posizione mondana. Ma è destino che il suo declassamento avvenga realmente quando il desiderio lo trascina in terre ignote dove vigono altri sistemi di valore, rendendolo vulnerabile e comico.

La logica falsa si accoppia al ‘prestigio vano’ nel momento in cui il barone cerca di servirsi senza frutto delle risorse che all’interno del suo ambiente gli valgono potere e reputazione, ma che l’interlocutore popolano bellamente ignora. La parola, scrive Orlando,

dovrebbe rimediare alla realtà dei vasi non comunicanti del prestigio sociale. È nell’illusione di poter imporre agli ignari un’illusione, quella attardata di una gerarchia unitaria e in essa di un primato nobiliare, che Charlus mobilita la sua foga verbale; e mi pare indubbio che la foga verbale del duca di Saint-Simon ne sia stata modello letterario a Proust, più di quella orale di qualsiasi nobiluomo contemporaneo²⁵.

Ma enunciare la propria signorilità – sorride l’interprete – è ovviamente la cosa meno signorile del mondo. Da cui un diluvio di negazioni freudiane in cui il padrone finisce per suggerire al servo le ragioni per cui quest’ultimo dovrebbe sottomettersi: «Ce que ce n’est pas à moi à appeler de la grandeur», «ce n’est pas à moi de dire un honneur». Poiché all’interno di cerchie diverse non funzionano gli stessi criteri di riconoscimento (un’altra definizione del ridicolo affine alla teoria orlandiana), il bel cameriere cestina la lettera senza nemmeno finire di leggerla, e come nella figura della dialettica hegeliana, il più snob degli aristocratici finisce snobbato dal ‘maître’ d’hôtel. Orlando conclude:

Se sublimando in quest’arte l’alterigia, l’insolenza e l’ira lui [Charlus] si compensa iperbolicamente, vantare se stesso per gestire il gesto di un altro è contraddizione e mortificazione suprema. Le stimate della classe storicamente esautorata – malgrado la stessa ricchezza del barone – si aggiungono a quelle della minoranza perversa e clandestina; il delirio socialmente regressivo tor-

²⁵ *Ibid.*, p. 124.

menta la logica quanto il desiderio sessuale inconfessabile. E tutto questo è anche l'appello di Charlus, alla simpatia e alla pietà. Ma la comicità di lui, proprio come quella dei massimi personaggi comparabili al riguardo – Falstaff e don Chisciotte –, ha origine nel rifiuto immaginario di un qualche declassamento²⁶.

Di questa mirabile lettura di Orlando tre aspetti ci interessano in particolare. Il primo è l'identificazione tra nobiltà e omosessualità, uno dei temi conduttori dei suoi studi proustiani. In *Proust dilettante mondano*, omosessuali (uomini) e aristocratici mondani vengono accostati in virtù della loro improduttività: l'assenza di desiderio creativo e l'impossibilità/non volontà di generare. La razionalità vincente è quella illuministico-marxista, che celebra il valore del lavoro e condanna l'ozio del puro consumatore come un intollerabile privilegio sociale. In *Logica falsa e prestigio vano*, invece, l'esclusione dall'ordine normativo è dovuta all'infamia (si noti come Orlando trascuri sistematicamente gli ebrei, l'altra categoria di persone cui Proust attribuisce lo statuto di paria)²⁷. Omosessuali e principi che, in regime democratico, continuano a comportarsi come tali sono letteralmente dei *perversi*, la cui devianza si manifesta, o meglio, si tradisce attraverso sintomi come lapsus verbali, tic, atti mancati.

Colpiscono in secondo luogo la «simpatia» e la «pietà» con cui viene descritta la sofferenza del nobile declassato. Addirittura, parlando di «stimate della classe socialmente esautorata», Orlando equipara la condizione aristocratica a un *martirio* – e sappiamo quanto vadano prese sul serio le metafore secondo la sua teoria dell'espressione²⁸. Infine, il fondamento di tutta la lettura è proprio la scoperta della spe-

²⁶ *Ibid.*, p. 128.

²⁷ Lo notava già Hannah Arendt rilevando come Proust fosse affetto dai 'vizi' sociali più di moda nella Parigi della Terza Repubblica, l'ebraicità e l'omosessualità, «fino a farli diventare, nel riflesso e nella considerazione individuale, pressoché equivalenti», H. ARENDT, *Le origini del totalitarismo* (1951), Milano 1989, p. 112 e in generale pp. 110-23. L'analisi arendtiana, sempre in riferimento a Proust e all'infamia, è ripresa e sviluppata da D. ERIBON, *Réflexions sur la question gay*, nouvelle éd. revue et corrigée, Paris 2012.

²⁸ Con lo stesso *pathos*, l'allievo ripudiato di Tomasi di Lampedusa si sarebbe rimproverato, dopo la morte del maestro, di non averne compatito con il giusto tatto il dramma sociale: «Se almeno mi avesse fatto leggere da vivo i ricordi d'infanzia, mi avrebbe dato una *chance* di cominciare a capire. Che il lutto per una casa bombardata

cificità della *logica del prestigio* che nega quella democratico-illuministica: «una forma di razionalità più vecchia», contro «una forma di razionalità più nuova». Le due forze in contrasto, che nella vita reale non sono compatibili, convivono nella forma della negazione freudiana e più in generale della formazione di compromesso: «una manifestazione semiotica che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze in contrasto sotto forma di significati incompatibili»²⁹.

Snobismo e marxismo

Nella sua postfazione a *In principio Marcel Proust*, Luciano Pellegrini racconta di aver chiesto per molti anni a Orlando quale fosse il ritorno del represso nella *Recherche*, senza mai ottenere una risposta chiara o definitiva³⁰. Il suo sospetto è che questa evasività abbia a che fare con l'intricato nodo di ragioni erotico-sociali che originarono il trauma evocato nel *Ricordo di Lampedusa*: l'affetto per il Principe, il desiderio di riconoscimento, la rivalità con Gioacchino Lanza, il senso di inadeguatezza per le proprie origini borghesi e inclinazioni omosessuali. La versione di Orlando, da parte sua, ha suffragato soprattutto la ragione snobistica: il timore, o meglio la certezza, di essere stato ingiustamente disconosciuto dal maestro per la sua mancanza di buone maniere, per un passo falso, un evento inafferrabile ma decisivo che avrebbe scontentato fatalmente il Principe: alla fin fine, la sola, vera colpa del giovane Francesco sarebbe stata quella di *non essere nobile*.

Ovviamente in un'ottica freudiana non importa se un trauma sia reale o immaginato, perché ciò che conta è l'intensità con cui risuona nella psiche. Ma dal momento che tra gli amici di Orlando prevale l'idea che si trattasse di un'esagerazione – la sua eleganza, i suoi modi parlavano da soli – vale la pena di citare il parere dell'autrice di una storia della nobiltà italiana dal Risorgimento agli anni Sessanta, da poco pubblicata da Einaudi. Oltre a introdurre il libro ricordando che la ricerca è stata ispirata proprio dall'incontro con Lanza³¹, Maria Ma-

era il centro, fra la lunga infelicità della sua vita e la genesi [...] della sua opera», ORLANDO, *Da distanze diverse*, p. 96.

²⁹ ORLANDO, *Logica falsa e prestigio vano*, p. 112.

³⁰ PELLEGRINI, *A libro aperto*, p. 231.

³¹ «L'idea di fare una ricerca sulla nobiltà italiana contemporanea ha germinato in quel vuoto, e si è nutrita della curiosità suscitata [...] dall'incontro con Gioacchino

latesta racconta la formazione e il successivo ripudio di Orlando con queste parole:

Francesco Orlando, che aveva conosciuto bene il principe, colse con acutezza in cosa consistesse l'essere nobili e cosa significasse avere nostalgia del proprio passato. L'essenza della nobiltà era qualcosa di indefinibile, che non teneva conto dell'intelligenza, della cultura o del talento letterario, ma di affinità sottilissime e profonde che solo i nobili erano in grado di riconoscere. Adottare Gioacchino, ossia un suo pari, significò per Giuseppe Tomasi non solo assicurare una discendenza a una famiglia che si sarebbe altrimenti estinta, ma tramandare quel patrimonio di gesti, sentimenti e stile che erano propri del suo ceto e che non avrebbero potuto essere raccolti e custoditi in egual modo da un borghese: "Gioacchino riuscì ad appagare le ritrose esigenze umane del suo anziano amico perché riuscì a soddisfare lo sdegnoso senso estetico che Lampedusa aveva delle cose di tatto e di galateo ancor più che delle forme visive, verbali, sonore"³².

Per quanto il racconto sia un po' fazioso, è evidente che il sospetto di Orlando non era così paranoico. Il malinteso con il Principe fu uno scontro tra codici, tra due opposti paradigmi normativi: la logica democratica del merito e del talento contro la logica del prestigio – in questo caso *non vana*.

Ma c'è un'ulteriore, importante questione che meriterebbe di essere trattata a lungo, e a cui vorrei almeno accennare prima di chiudere: il marxismo di Orlando. Aspirando a realizzare l'uguaglianza più radicalmente ancora della rivoluzione francese, il comunismo esercita un'ulteriore forza repressiva nel campo della logica democratico-illuministica. Ma se la rivoluzione comunista è il compimento di quella

Lanza Tomasi, il figlio adottivo dell'autore del Gattopardo, che nella magica cornice di palazzo Butera a Palermo mi parlò a lungo del suo celebre padre. Si intravedeva dietro quelle storie un universo prismatico, tanto affascinante quanto sfuggente, per ricomporre il quale era necessario un approccio multidisciplinare in grado di cogliere, incrociando varie metodologie di indagine, gli aspetti culturali, politici ed economici che hanno caratterizzato la nobiltà italiana nel XIX e nel XX secolo», MALATESTA, *Storia di un'élite*, p. x.

³² *Ibid.*, p. 294. La citazione nella citazione delle righe finali è di Orlando, da *Ricordo di Lampedusa*, p. 54. Analoga la definizione che Laure Murat dà della nobiltà francese: «L'aristocrazia, regno del significante puro e della performance senza oggetto, è un mondo di *forme vuote*», Proust, *roman familial*, p. 20.

giacobina, cosa resterà di una nobiltà doppiamente abolita, di uno snobismo doppiamente vizioso?

Ho sempre pensato che l'adesione di Orlando al marxismo – senza alcun dubbio sincera, dettata dallo stesso antifascismo che ispirava la Costituente, radicato nella sua tradizione familiare e in linea con quella di tanti intellettuali del suo tempo – fosse superegotica. Un *do-ver essere* razionale, assunto con abnegazione, ma destinato a minare il rapporto coi libri più amati, la *Recherche* e il *Gattopardo*. Si badi bene: il disagio che attribuisco a Orlando è molto diverso da quello denunciato da Annie Ernaux nei confronti della *Recherche*: non riguarda la condiscendenza con cui vengono trattati letterariamente i ceti popolari – il fatto che di Françoise, ad esempio, Proust scriva che ha lo sguardo di un cane. Orlando non rivendica il rispetto del proletariato e del suo punto di vista, al contrario, ha sempre difeso l'idea, che un tempo mi sembrava giusta e oggi invece molto sbagliata, secondo cui attraverso la rappresentazione del mondo dell'élite alto-borghese Proust raffigurerebbe la 'totalità sociale'. In realtà, non è così: Proust rappresenta proprio solo l'élite aristocratico-borghese, cioè il suo stesso mondo, scandagliandolo in profondità, da molteplici e divergenti prospettive – quella dal basso degli Swann e dei Marcel, quella alle spalle dell'esteta mondano convertitosi all'Arte, quella dall'alto degli Charlus. Le domestiche, le lattaie, i camerieri che popolano la *Recherche* vengono rappresentati nelle loro funzioni relative e subordinate alla classe dominante, cioè dal punto di vista dei padroni, senza né cercare né ottenere una visione totalizzante, dialettica in senso propriamente marxista³³.

L'imbarazzo di Orlando, la sua ambivalenza, nascevano piuttosto dalla difficoltà di far convivere Marx con il fascino per il desiderio nobiliare. Non dimentichiamo l'anno in cui comincia ad articolarsi la

³³ Questa visione dialettica viene illustrata da Lukács in *Storia e coscienza di classe*: solo il proletariato, che non ha nulla da perdere se non le proprie catene, può conoscere la realtà sociale nella sua totalità e far coincidere il suo interesse di classe con la rivoluzione. Va precisato: dire che Proust non rappresenta la totalità in senso marxista non significa negare il valore universale o generale delle sue analisi della gelosia, dello snobismo o del sadomasochismo. Proust, da erede dei moralisti classici, descrive queste dinamiche come tratti della natura umana che si presentano in ambienti sociali anche molto distanti; e questo fa sì che anche il lettore di estrazione popolare possa riconoscersi nei personaggi nobili o altoborghesi. Si tratta di un approccio psicologico-antropologico alla letteratura, tuttavia, che non ha nulla a che fare con il marxismo e la lotta di classe.

sua lettura di *Proust dilettante mondano*, il 1968³⁴: non è difficile immaginare con quali censure, in primo luogo interiori, abbia dovuto lottare nel proporre agli studenti impegnati nel Movimento studentesco un corso su un autore il cui disinteresse per le basi economiche dell'esistenza, unita a un'ipersensibilità per le sfumature formali più futili, poteva sembrare uno schiaffo al materialismo storico. Ora, in quegli stessi anni, Pierre Bourdieu stava elaborando una teoria che avrebbe permesso di coniugare la prospettiva economicista con la questione degli stili di vita. Nel suo approccio che, modellato sulla società francese e la sua specifica tradizione aristocratica, ha rivoluzionato gli studi sul Proust sociale³⁵, il critico freudo-marxista avrebbe potuto trovare non solo un esemplare tentativo di decifrazione della logica del prestigio – questo è infatti la *distinzione* – ma concetti come *habitus* e *capitale simbolico* capaci di conciliare l'analisi della lotta di classe con quella dell'inconscio e delle sue espressioni sovrastrutturali³⁶. Quando scrive *Proust dilettante mondano*, Orlando non può seguire questa via (e anche in seguito, non ha mai discusso o citato Bourdieu), e resta intrappolato nell'*aut aut* tra economia e snobismo. Così si spiega ai miei occhi la troppa lunga – probabilmente

³⁴ Sulle circostanze del corso, PELLEGRINI, *A libro aperto*, p. 231, in cui si ricorda anche come Orlando sia giunto a Marx attraverso la più anomala delle guide, quella di Chateaubriand.

³⁵ Cfr. soprattutto J. DUBOIS, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris 1997 e il bilancio *Proust et les sociologues*, «Romantismes», 175/1, 2017, pp. 80-91. Per un esempio di lettura proustiana incentrata sul rapporto tra *habitus* e prestigio, rimando a B. CARNEVALI, *Sur Proust et la philosophie du prestige*, «Fabula LHT», 1, febbraio 2006, <http://www.fabula.org/lht/1/Carnevali.html>.

³⁶ Gli scritti principali di Bourdieu che risuonano con le questioni trattate in questo articolo sono usciti rispettivamente nel 1972 (*Esquisse d'une théorie de la pratique*, ossia l'idea di un'economia dei beni simbolici fondata sull'onore), nel 1979 (*La Distinction*, di fatto, una teoria dello snobismo oltre che un'analisi dello stile di vita negli anni Settanta dell'élite francese come nuova nobiltà), nel 1980 (*Le Sens pratique*, sulla logica dell'*habitus* come la 'classe inconscia' che domina corpo e psiche all'insaputa dell'Io). Va notato inoltre, a dimostrazione che quello tra Orlando e Bourdieu sia un incontro mancato, come l'esperimento mentale di *Proust dilettante mondano* prefiguri, con una maggiore attenzione allo specifico letterario ma con una simile intuizione sociologica, la teoria del campo letterario e della collocazione dello scrittore all'interno del suo spettro di possibilità che Bourdieu ha elaborato a proposito di Flaubert nelle *Règles de l'art*, 1992.

un *hapax* di tutta la produzione orlandiana–, troppo enfatica, troppo ‘dispendiosa’ e per questa ragione sintomatica citazione di Walter Benjamin nel saggio *Proust dilettante mondano*. La riprodurrò integralmente:

Vorrei però soffermarmi a citare, come la più illuminante di tutte ai fini del mio discorso, una pagina (purtroppo non inclusa nella raccolta italiana dell’editore Einaudi, *Angelus Novus*) di Walter Benjamin:

“L’analisi che Proust fa dello snobismo, la quale è molto più importante che non la sua apoteosi dell’arte, rappresenta il punto culminante nella sua critica della società. Infatti l’atteggiamento dello snob non è altro che la contemplazione coerente, organizzata, irrigidita dell’esistenza dal punto di vista chimicamente puro del consumatore. Ed è perché da questa *féerie* satanica doveva esser bandito anche il ricordo più lontano e più primitivo delle forze produttive della natura, che a lui stesso nell’amore il rapporto perverso fu più accessibile di quello normale. Il puro consumatore è però il puro sfruttatore. Lo è logicamente e teoricamente, e ha in Proust tutta la concretezza della sua attuale esistenza storica. Concreto perché impenetrabile e insindacabile. Proust descrive una classe, che è obbligata in ogni parte al mascheramento della propria base materiale, che appunto per questo si modella su un’aristocrazia priva di significato economico in sé, e dunque tanto meglio utilizzabile come maschera della grande borghesia. Quel demistificatore senza illusioni e senza pietà dell’io, dell’amore, della morale che Proust amava considerarsi, usa tutta la sua sconfinata arte come velo di questo solo mistero, d’importanza vitale, della sua classe: quello economico. Non che perciò egli fosse al servizio di essa. Qui parla Marcel Proust, parla la durezza dell’opera, parla l’intransigenza dell’uomo, che è in anticipo sulla sua classe. Quel che egli esegue, lo esegue da dominatore di essa. E molto della grandezza di quest’opera resterà non compreso o non scoperto, finché questa classe non avrà fatto conoscere i suoi lineamenti più aspri nella lotta finale”.

Il più acuto e convinto ammiratore marxista che Proust abbia avuto, deve dunque oggettivamente imputargli di avere velato quello che una tradizione risalente allo stesso Marx fa merito di avere svelato in modo insuperabile a Balzac, che non era più di Proust un rivoluzionario: i fondamenti economici del potere della borghesia. E l’insistenza di lui sullo snobismo ha a che fare con quest’unico grande silenzio della sua opera³⁷.

³⁷ ORLANDO, *Logica falsa e prestigio vano*, p. 75. La citazione di Benjamin è tratta dall’originale tedesco di *Per un ritratto di Proust*, che sarebbe stato tradotto poco

Prima dunque, per bocca di Benjamin, Orlando rimprovera a Proust di aver rappresentato solo consumatori perversi, celando il ruolo della struttura economica. Subito dopo, con la consueta inversione paradossale benché/perché, ne loda l'abilità romanzesca di evocare il capitalismo globale dell'epoca imperialistica 'per negazione', cioè tacendo. E a supporto di questa tesi convoca un'altra *auctoritas*:

Certo, se contiamo e confrontiamo le rare eccezioni a questo silenzio, siamo regolarmente riportati a quella situazione dell'epoca culminante degli imperi coloniali, da cui, con le parole di Lenin, "segue, inevitabilmente, l'aumentare della classe o meglio del ceto dei *rentiers*, cioè di persone che vivono del 'taglio di cedole', non partecipano ad alcuna impresa ed hanno per professione l'ozio. L'esportazione di capitale, uno degli essenziali fondamenti economici dell'imperialismo, intensifica questo completo distacco del ceto dei *rentiers* dalla produzione...". Ecco tutto quello che dei fondamenti economici, vediamo o meglio intravediamo nella lunghissima opera di Proust: Swann ha da chiedere a Odette "si c'était des actions ordinaires ou privilégiées qu'elle désirait acquérir" [...]³⁸.

Adorno, Benjamin, Lenin... Il discorso sullo snobismo non viene mai enunciato dalla viva voce di Orlando, né avvicinato attraverso le categorie che avrebbero permesso di definirlo e di elaborarne lo statuto letterario all'interno della teoria freudiana. Ma viene psicanaliticamente *spostato*, cioè attribuito a prestanome di indubitabile appartenenza marxista, in un discorso pieno di torsioni, giustificazioni, dinieghi. È una logica certamente sovrabbondante e forse falsa – non così lontana, tutto sommato, dalla lettera di Charlus.

Nel ricordare in apertura la scena primaria dell'abolizione della nobiltà italiana, ho accennato al fatto che alla posizione dei comunisti inflessibili si opponeva quella più compromissoria proposta da altri costituenti. Tra di essi spiccava la voce di Aldo Moro, che chiedeva accuratamente di concedere ancora un ruolo e un valore alla nobiltà per assicurarne la collaborazione all'interno del nuovo assetto repubblicano e garantire consenso alle istituzioni³⁹. Non troppo dissimile, concluderemo con un motto di spirito, è la 'formazione di compro-

dopo l'uscita del saggio di Orlando da Anna Marietti in W. BENJAMIN, *Avanguardia e rivoluzione*, Torino 1973.

³⁸ ORLANDO, *Proust dilettante mondano*, p. 77.

³⁹ MALATESTA, *Storia di un'élite*, pp. 278 sgg.

messo storico' con cui Orlando ha affrontato lo snobismo all'interno dell'istituzione psichico-letteraria, lasciando esprimere l'inconfessabile desiderio di nobiltà nella forma della negazione freudiana⁴⁰.

BARBARA CARNEVALI

⁴⁰ Le questioni affrontate in questo saggio potrebbero essere contestualizzate nella cultura contemporanea a Orlando e comparate all'*affaire* della pubblicazione del *Gattopardo* o a figure come quella di Luchino Visconti. Ho cercato tuttavia di interpretare Orlando in una prospettiva interna alla sua teoria e alla sua opera, appoggiandomi soprattutto ai suoi scritti. Con un approccio simile e molto convincente, a partire dal saggio di Orlando su *Fedra*, Gianluigi Simonetti ha interpretato il rapporto fra proposta teorica e desiderio represso: *Il soprannaturale letterario. Per una lettura orlandiana di Orlando*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 20/2, 2017, pp. 163-73. Ho letto il saggio di Simonetti solo dopo aver presentato la comunicazione orale da cui è nato questo articolo e la consonanza spontanea delle nostre interpretazioni mi sembra molto significativa. Se è vero che Orlando, a partire dal *Contre Sainte-Beuve*, teorizzava la separazione dell'io biografico da quello autoriale, il suo insegnamento della letteratura si incentrava sulla priorità del testo: il solo modo legittimo di interpretare un autore è partire da ciò che dice la sua opera, dal modo in cui la sua voce si esprime attraverso il linguaggio e la figuralità: questo vale anche per quello scrittore particolare che è il saggista, soprattutto se, come nel caso esemplare della prosa orlandiana, la sua scrittura è ad alta densità formale. Orlando stesso, d'altra parte, sosteneva la legittimità di esercitare la critica letteraria su scritture diverse dalla poesia e dal romanzo, come la memorialistica o la trattatistica. Non si fa dunque un torto a Orlando 'autore' e critico di Sainte-Beuve se se ne interpreta l'opera attraverso l'opera, tutt'altro: si applica l'unica lettura freudiana legittima, quella che non si nutre di congetture ideologiche astratte ed estranee al testo, ma che estrapola dalle forme letterarie contenuti ermeneutici di natura storica, culturale, sociale, psicologica. Questi contenuti trascendono ampiamente la dimensione biografica individuale, sono intersoggettivi, comuni, interessano tanto l'autore quanto il lettore. Ecco perché è possibile interrogarsi sull'omosessualità e lo snobismo in/di Orlando facendo *critica*, e non pettegolezzo o anedddotica. Ringrazio Vincenzo Lavenia, Raffaele Donnarumma e Luciano Pellegrini per le loro critiche e i loro preziosi suggerimenti.

Sul magistero possibile del critico

Io partirei da un ringraziamento per gli organizzatori e gli ideatori di questo convegno. È un convegno che sarebbe piaciuto molto a Orlando, sia per la precisione dell'organizzazione e gli orari puntualmente rispettati, sia, soprattutto, per la qualità e l'intensità degli interventi. Ma proprio per questa qualità e intensità mi è assolutamente impossibile trarre le conclusioni previste. Non ne ho la capacità e, per esempio, disquisire di fronte ad Alessandra Ginzburg su inconscio rimosso e non rimosso è compito superiore alle mie forze.

La stessa cosa potrei dire per le diciotto relazioni e per le discussioni, molto intense, che ne sono seguite; inoltre, si è svolta in questi giorni una discussione aperta, sempre problematica e approfondita e mi sarebbe praticamente impossibile intervenire su ognuna e metterla al suo posto nel quadro complessivo del convegno.

Si aggiunga poi il fatto che pensavo di essere protetto da interventi esterni a causa della mia condizione attuale di relegato, in quanto sottoposto a quarantena, e invece no! ieri ho perso diversi interventi, compreso quello di Siti, a causa del cosiddetto tracciamento del virus per il quale telefonano in ogni momento. Scusate questa deviazione autobiografica. Ma insomma: chi si aspetti da me delle vere conclusioni resterà deluso.

Riprenderò intanto alcuni aspetti rimasti in parte marginali o appena sfiorati perché non sono stati oggetto di una relazione specifica. Partirei da un'affermazione fatta da Stussi, proprio all'inizio, quando ha detto che Orlando è stato uno straordinario insegnante, e io aggiungerei: uno straordinario formatore di insegnanti.

Ho avuto modo alla fine degli anni Novanta e all'inizio del nuovo millennio di coinvolgerlo in numerose iniziative rivolte alla formazione degli insegnanti e ho assistito alla passione con cui svolgeva questo compito, non ritenendolo affatto qualcosa di minore o di trascurabile. Mi sono posto perciò l'interrogativo: perché aveva questa predisposizione all'insegnamento? da dove nasceva? Ecco, io credo che essa sia

* L'intervento non era scritto e conserva l'impronta del parlato.

interna al suo modo di concepire la propria condizione intellettuale e al tentativo di trovare nuove funzioni a una figura, appunto quella dell'intellettuale, che si andava indebolendo in quegli anni.

Egli viveva la condizione di intellettuale e nello stesso tempo aveva una coscienza più o meno vigile, più o meno interdotta della marginalità, per usare un termine a lui caro, di questa figura e della necessità di trovarle nuove funzioni. Tra l'altro mi colpiva, durante questi corsi di formazione per gli insegnanti, non solo la passione che ci metteva, ma anche il fatto che riusciva a sollevare, diciamo così, gli insegnanti nell'atmosfera dell'alta cultura, pur affrontando questioni tipiche del loro lavoro: il giudizio di valore, l'analisi del testo, il canone, cosicché l'insegnante si trovava sollevato dalla propria condizione spesso burocratica e tecnicizzata a cui è ridotto oggi e nello stesso tempo si sentiva tuttavia riportato al lavoro che faceva, alla propria condizione di intellettuale (perché il professore è ancora oggi, in qualche modo, ancora un intellettuale).

Questa funzione di insegnante ha senso però solo se la letteratura conserva il proprio valore e valore conservi anche il canone. Solo facendosi forte dell'importanza della letteratura e del suo valore Orlando poteva ancora svolgere questa funzione. Da qui la rilevanza per lui del giudizio di valore, di cui si è molto parlato qui, e del grande canone. Orlando non potrebbe mai rinunciare né all'uno né all'altro, perché vedeva in entrambi la garanzia di una possibile sopravvivenza del valore della letteratura e della stessa condizione intellettuale.

Valore della testualità letteraria e canone sono indipendenti dal fondamento nazionale della lingua, questo per Orlando è un aspetto molto importante, è anzi uno dei suoi cavalli di battaglia.

Egli percepisce chiaramente un fatto reale a cui noi siamo di fronte oggi, e cioè la crisi del fondamento nazionale dell'insegnamento della letteratura. Gli italianisti, i francesisti, lo stretto disciplinarismo, sono da lui contestati in nome di un approccio interdisciplinare e transnazionale, cosa secondo me importantissima per il rinnovamento dell'insegnamento nella scuola di oggi.

Nessuna opera è soltanto nazionale, questa è una sua affermazione basilare. Ogni letteratura è transnazionale. A tale proposito Orlando dà un contributo notevole, riguardo al problema della traduzione dei testi stranieri. Secondo Orlando, e lo diceva agli insegnanti e l'ho ritrovata nei suoi scritti, l'opera straniera in traduzione, se è un romanzo o se è poesia epica, conserva tutto il proprio valore. Una serie di strutture portanti della letterarietà sono sicuramente transnazionali in quanto indipendenti dalla lingua nazionale: i generi, la forma del contenuto,

l'organizzazione interna dei testi, molte figure retoriche, per esempio le figure di pensiero, i temi. Gli aspetti fonici e fonosimbolici a Orlando sono sempre interessati meno e d'altronde sono decisivi soltanto nella poesia lirica.

Quanto al giudizio di valore sono in gioco (e nel dibattito di ieri, per quel poco che ho potuto seguirlo, è stato detto) la coerenza e l'universalità, questi sono i due criteri del giudizio di valore, la coerenza interna del testo e l'universalità di un testo. Ed entrambi sono indipendenti dalla lingua.

Nel giudizio di valore sono in gioco anche questioni morali e sociali: il testo ha a che fare, infatti, con il mondo, perché la letteratura ha un valore conoscitivo, è la rappresentazione della realtà, direbbe Auerbach. Quindi contro la derealizzazione operata dal postmoderno e dalla cultura degli anni del postmoderno Orlando afferma che non basta descrivere un testo, non bastano le tassonomie o l'analisi delle figure retoriche della lingua, ma occorre darne una *lettura*. *Lettura freudiana della «Phèdre»* si intitola il suo primo grande libro. 'Lettura', come sapete, era il termine preferito da Gadamer. Io non so quanto Orlando condividesse o meno la posizione di Gadamer, né d'altronde ha una particolare importanza questo aspetto. Però è vero che il termine 'lettura' significa interpretazione, essa non comporta una descrizione oggettiva, è anche indice di una partecipazione interpretativa. Dare lettura di un testo significa darne un'interpretazione e a sua volta, poi, per Orlando un'interpretazione è possibile solo a patto che si colgano la storicità e il senso del testo.

Questa doppia scommessa sul terreno della storia e sul terreno del senso è decisiva, secondo me. Storia e senso sono per Orlando indivisibili ed entrambi irrinunciabili. Si può quindi trovare in lui una indubbia passione ermeneutica. Ieri ho sentito dire, da Raffaele Donnarumma, che Orlando è un saggista più che un trattatista. Gli è stato ribattuto che in realtà Orlando non può fare a meno della teoria, ma questa considerazione non mi pare infici il discorso di Raffaele. Per esempio Lukàcs alterna il saggio al trattato scientifico, e ovviamente il Lukàcs saggista presuppone il Lukàcs trattatista. Ciò è evidente anche in Orlando. Una cosa però è l'approccio prevalentemente tassonomico e catalogante e un'altra è puntare invece alla interpretazione di un autore o di un'opera (mettiamo la *Phèdre*), ed è qui che Orlando gioca la sua carta più importante, quella che mi sembra più duratura, la carta ermeneutica, perché l'interpretazione della *Phèdre* resterà, secondo me, forse più a lungo delle pagine dedicate alla tassonomia delle figure e alla loro catalogazione.

Io vorrei insomma raccogliere la provocazione di Raffaele e nello stesso tempo spiegarla e arricchirla. Dire che c'è una tendenza prevalente alla saggistica non significa negare la tendenza alla scientificità e alla organicità, ma significa che l'Orlando che sentiamo più vicino oggi, almeno per quanto mi riguarda, è il saggista, è lo studioso che si cimenta con la forma-saggio. Credo che ciò vada appunto spiegato e ricondotto al modo peculiare con cui Orlando vive la condizione intellettuale e la prospettiva di essere un maestro riconosciuto. In campo letterario un critico può diventare un maestro solo interpretando i testi e interpretandoli in pubblico. Questo mi sembra che sia un retropensiero costante in Orlando. Orlando voleva essere un maestro, aveva questa umiltà e questa superbia. In un certo senso è stato davvero uno degli ultimi maestri, come è stato detto in altra circostanza da Pellini¹, l'ultimo, appunto, ed è vissuto nell'epoca in cui questa figura, la figura del maestro, è ormai esaurita, desueta, in via di scomparsa. Ricordo che da una inchiesta fatta dalla rivista «Allegoria» fra i critici più giovani risulta che tutti dichiarano di non aver avuto maestri². Io non so quanto in ciò ci sia una forma di snobismo, ma è comunque un dato molto significativo. Nessuno, insomma, riconosce più i maestri, nemmeno i propri.

Il tramonto dell'intellettuale e il tramonto della figura del maestro vengono a coincidere nell'epoca in cui ci è toccato di vivere. Per questo Orlando non poteva che essere un maestro frustrato, per ragioni storiche ed epocali. Di qui anche la centralità della categoria di marginalità, presente in tutta la sua ricerca, dall'inizio alla fine, e la conseguente identificazione col rimosso, con il residuo, con il desueto, con il periferico.

La letteratura stessa oggi sta diventando un oggetto desueto. Di qui, dicevo, l'identificazione con lo scarto, con il rimosso, persino, alla fine, con il marito cornuto, per rifarmi a una delle sue ultime ricerche, o alla Sicilia del *Gattopardo* che per lui diventa immagine della perifericità. Nello stesso tempo però Orlando è rigoroso nel tentativo costante di trovare l'universalità di questa condizione del periferico o del marginale. L'immagine della marginalità implica qualcosa di più grande della singola marginalità: per esempio la Sicilia del *Gattopardo* è per

¹ P. PELLINI, *L'ultimo dei maestri*, in *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, Pisa 2012, p. 183.

² *Cinque domande sulla critica*, interviste a cura di G. Policastro e E. Zinato, «Allegoria», 65-66, 2012, pp. 9 sgg.

Orlando un'immagine della perifericità in quanto tale e quindi acquisisce, secondo lui, il tratto della universalità.

Questa ricerca dell'universalità nella figura della periferia mi sembra molto significativa. A questo proposito verrebbe voglia di fare un parallelo con una ricerca totalmente estranea a Francesco e anzi da lui più volte contrastata. Com'è noto, infatti, Francesco detestava gli studi postcoloniali, ma è proprio il maestro di questi studi, Said, a sostenere che la perifericità dell'intellettuale può rappresentare la marginalità di mondi e popoli esclusi dallo sviluppo occidentale dell'economia. Said in qualche modo compie la stessa operazione di Orlando, mostrando il carattere universale che può avere la marginalità.

Aggiungo un'ultima cosa. Quando viene meno qualcuno che è stato importante nella nostra vita, ed io penso per me a quando è morto Fortini, o a quando è morto Timpanaro, due intellettuali che erano d'altronde in dialogo costante con Francesco, quando muore qualcuno che è stato importante nella nostra vita, la morte di questa persona le fa assumere un significato per dir così allegorico: un particolare che caratterizza la sua figura diventa un'immagine complessiva del senso della intera sua missione nella storia. Ebbene questa immagine di ultimo maestro e di ultimo intellettuale è il modo con cui io vivo oggi il ricordo di Francesco mettendolo per così dire accanto a due altre figure pure diversissime da lui ma egualmente impegnate a cercare una nuova funzione al nostro lavoro: quelle di Fortini e di Timpanaro.

Così la figura di Orlando resta per me emblematica non solo per la funzione di grande critico e di straordinario formatore di insegnanti che egli svolse, ma per definire un intero periodo storico in cui era ancora possibile pensarsi portatori di un mandato socialmente riconosciuto.

ROMANO LUPERINI

Parte seconda

TRA STORIA E
METODO: AMBITI,
INCROCI, SVILUPPI

Pascal «al servizio dell'irreligione»

1. Partirò da un passo di Francesco Orlando che si può leggere in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*: «c'è divergenza tra l'ideologia religiosa da cui Pascal è mosso, e il codice letterario di cui si serve, predestinato a passare al servizio dell'irreligione; ed è lezione teorica, oltre che storica, da meditare a fondo»¹. Questa osservazione mi è parsa illuminante. Ho cercato di svilupparla esaminando la ricezione polemica delle *Provinciales* nel mio libro *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*. Ne cito un passo:

Come notò immediatamente [1658] il gesuita Jacques Nouet, era lecito discutere di delicatissime questioni teologiche in latino: non però in una lingua quotidiana accessibile a tutti, donne comprese. Ma c'era, osservò Nouet, un altro pericolo: atei e libertini potevano trasformare la derisione della casistica in una derisione della Bibbia. Essi avrebbero potuto farsi beffe di Mosè, che proibiva l'usura al proprio popolo tranne quando l'usura coinvolgeva degli stranieri, vedendo in lui un esempio di casistica. Analogamente, avrebbero potuto vedere nell'ordine impartito da Davide di mettere a morte Ioab e Simei (1 Re, 2, 1-9), “per buone ragioni che la Bibbia non specifica”, un esempio di “un politico eccellente che sapeva adattare la propria coscienza alle massime dello stato, dirigendo la propria intenzione”².

L'occhio acutissimo di Nouet anticipava la possibilità, poi puntualmente verificatasi, di leggere in chiave irreligiosa l'attacco alla casistica gesuitica scatenato dalle *Provinciales*. I dialoghi sarcastici inscenati da Pascal (il «codice letterario» menzionato da Orlando) aprirono la possibilità di leggere le *Provinciales* contro le intenzioni di chi le aveva prodotte. Ma è possibile estendere l'osservazione di Orlando alla rice-

¹ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997² (1982), p. 187.

² C. GINZBURG, *Nondimanco. Machiavelli, Pascal*, Milano 2018, p. 199.

zione delle *Pensées*? Questa domanda ha ispirato una ricerca ancora in corso. Ne presento qui un frammento.

2. La prima edizione delle *Pensées* venne pubblicata nel 1670, otto anni dopo la morte di Pascal. Nicolas Filleau de la Chaise, che non era riuscito a scriverne la prefazione, per l'opposizione della sorella di Pascal, Gilberte, diede alle stampe nel 1672 un volume che comprendeva due testi: *Discours sur les Pensées de M. Pascal, où on l'essaye de faire voir quel estoit son dessein, avec un autre Discours sur les preuves des livres de Moïse*³. Nel 1678 i due testi vennero ristampati ad Amsterdam come appendice a un'edizione ampliata delle *Pensées*, insieme a un terzo testo di Filleau de la Chaise: *Traité qu'il y a des démonstrations d'une autre espèce... que celles de la géométrie, et qu'on en peut donner de telles pour la religion chrestienne*⁴.

Nel *Discours sur les Pensées* Filleau de la Chaise, dopo aver ricordato la presentazione del progetto, poi rimasto incompiuto, fatta da Pascal a Port-Royal (e di cui avrebbe avuto notizia da un testimone non nominato) descrisse quella che avrebbe dovuto essere la successione dei frammenti, distinti per temi. La sua proposta, seguita in varie edizioni delle *Pensées*, è stata confutata da Louis Lafuma, secondo cui Filleau de la Chaise non aveva tenuto presenti i frammenti manoscritti di Pascal, bensì la copia rielaborata che ne avevano fatto Arnauld e Nicole⁵. Più recentemente, Antony McKenna ha sostenuto che Filleau de la Chaise, oltre a proporre un ordinamento inaccettabile delle *Pensées*, le aveva interpretate in maniera distorta, dando un'importanza eccessiva alle prove di ordine storico, e quindi attenuando la distinzione, per Pascal fondamentale, «tra la ragione e la storia, tra la documentazione [*évidence*] e la Rivelazione, tra il Dio dei filosofi e il dio di Abramo, Isaac-

³ N. FILLEAU DE LA CHAISE, *Discours sur les Pensées de M. Pascal, où on l'essaye de faire voir quel estoit son dessein, avec un autre Discours sur les preuves des livres de Moïse*, à Paris, chez Guillaume Desprez, 1672 [*Discorso sui Pensieri di Pascal, in cui si prova a mostrare quale fosse il suo progetto, con un altro Discorso sulle prove dei libri di Mosè*].

⁴ [Trattato che ci sono dimostrazioni di un'altra specie... che non quelle della geometria, e che si può darne di simili per la religione cristiana].

⁵ L. LAFUMA, *La source du "Discours sur les Pensées" de Filleau de la Chaise*, in ID., *Recherches pascaliennes*, pref. A. Béguin, Paris 1949, pp. 83-92; ID., *Histoire des Pensées de Pascal (1656-1952)*, Paris 1954, p. 33.

co e Giacobbe»⁶. A sviare Filleau de la Chaise sarebbe stato, secondo McKenna, il *Discours* di Pierre Nicole sulle prove naturali dell'esistenza di Dio e dell'immortalità dell'anima (1670).

L'insistenza di Filleau de la Chaise sulle prove è innegabile, ma le sue radici sono più complesse di quelle proposte da McKenna. Nel *Discours sur les Pensées* Filleau de la Chaise sostiene che, nel valutare i libri di Mosè, dobbiamo ricorrere alla «finesse de discernement» di cui siamo provvisti. L'«esprit de finesse» di Pascal venne reinterpretato da Filleau de la Chaise in questi termini:

[...] nous avons en nous un certain sentiment, qui nous fait juger à l'air seulement, si ce qui se presente à nos yeux est l'ouvrage de la nature ou des hommes. Que nous l'apportions en naissant, ou qu'il vienne de la coutume, il n'importe, jamais il ne nous trompe. Et toutes les fois, par exemple, que dans une montagne d'une Isle inhabitée nous trouverons des degrés taillés avec quelque régularité, ou quelques caractères intelligibles gravées sur un rocher, nous ne craignons point d'assurer qu'il y a passé des hommes avant nous, et que cela ne sçauroit estre naturel⁷.

In questa riflessione tutt'altro che banale sulle tracce umane e naturali s'intravede qualcosa che Nicolas Filleau de la Chaise avrà imparato da suo zio, Jean Filleau: un personaggio con cui è stato spesso confuso⁸.

3. Jean Filleau, professore di diritto all'Università di Poitiers e consigliere del re pubblicò a Poitiers nel 1643 un'opera intitolata *La preuve*

⁶ A. McKENNA, *Filleau de la Chaise et la réception des "Pensées"*, «Cahiers de l'Association internationale des études françaises», 40, 1988, pp. 297-314.

⁷ N. FILLEAU DE LA CHAISE, *Discours sur les Pensées de M. Pascal*, pp. 53-4 [Abbiamo in noi una certa sensazione, che ci fa giudicare soltanto a prima vista se ciò che si presenta ai nostri occhi è opera della natura o degli uomini. Che la portiamo in noi dalla nascita, o che derivi dall'abitudine, non importa, perché essa non ci inganna mai. E ogni volta, per esempio, che in una montagna di un'Isola disabitata troveremo dislivelli scolpiti con qualche regolarità, o alcuni caratteri intelligibili incisi su uno scoglio, non esiteremo a sostenere che altri uomini sono passati di là prima di noi, e che tutto ciò non può dipendere solo dalla natura].

⁸ Cfr. B. NEVEU, *Un Historien à l'Ecole de Port-Royal. Sébastien le Nain de Tillemont, 1637-1698*, The Hague 1966, pp. 146 sgg., in part. 148-9, a proposito di *Histoire de S. Louis divisée en XV livres*, à Paris, chez Jean Baptiste Coignard 1688: un'opera in due tomi a cui collaborarono Mr de Sacy, Jean Filleau e Sébastien Le Nain de Tillemont.

*historique des litanies de la grande reyne de France Sainte Radegonde, contenant par abregé les actions miraculeuses de sa vie, tirées des historiens français*⁹. L'espressione «preuve historique» denuncia immediatamente l'appartenenza di questo scritto alla tradizione antiquaria che Arnaldo Momigliano riportò al centro dell'attenzione degli studiosi nel suo grande saggio del 1950¹⁰. Le litanie in onore di santa Radegonda, vissuta nel VI secolo, erano state inserite in una vita pubblicata dal gesuita Joseph du Monteuil nel 1627¹¹. Jean Filleau aveva voluto trarre «de l'obscurité des Bibliothèques, et du secret des Livres, les marques et les preuves, que l'Antiquité nous fournit de ses actions miraculeuses, voilées sous les mysteres des Litanies, qui contiennent l'abregé de sa vie»¹². La fonte di Jean Filleau era «un ancien manuscrit non encores imprimé, qui est réservé dans les Archives du Chapitre de l'Eglise royale de Sainte Radegonde de cette ville de Poitiers [...] et auquel je me suis d'autant plus attaché, que j'ay découvert qu'il avoit pour Autheur ce grand et saint personnage Hildebertus», vescovo di Mans nell'anno 1090, menzionato nel prologo del manoscritto. «Aussi le stile de cet Autheur» continua Jean Filleau «qui est tout rempli de pointes, conféré avec ses oeuvres imprimées» conferma l'attribuzione¹³. La narrazione continua, finché si arriva all'apparizione di Gesù Cristo a Radegonda, che si sarebbe verificata il 3 agosto 589. Qui l'impulso di Jean Filleau a

⁹ J. FILLEAU, *La Preuve historique des litanies de la grande reyne de France Sainte Radegonde, contenant par abregé les actions miraculeuses de sa vie, tirées des historiens français*, à Poitiers, chez Abraham Mounin imprimeur et libraire, 1643 [*La prova storica delle litanie della grande regina di Francia Santa Radegonda, contenente in sintesi le azioni miracolose della sua vita, tratte dagli storici francesi*]. La copia della British Library aveva fatto parte della biblioteca del grande erudito Étienne Baluze (1630-1718).

¹⁰ A. MOMIGLIANO, *Storia antica e antiquaria* (1950), in ID., *Sui fondamenti della storia antica*, Torino 1984, pp. 3-45.

¹¹ FILLEAU, *La Preuve*, pp. 14-5.

¹² *Ibid.*, p. 9 [dall'oscurità delle Biblioteche, e dal segreto dei Libri, i segni e le prove, che l'antichità ci fornisce azioni miracolose, velate sotto i misteri delle Litanie, che contengono il compendio della sua vita].

¹³ *Ibid.*, p. 12 [un antico manoscritto non ancora stampato, che è conservato negli Archivi del Capitolo della Chiesa reale di Santa Radegonda della città di Poitiers (...) e al quale mi sono ancor più affezionato dopo avere scoperto che aveva per Autore quel grande e santo personaggio di Ildeberto]; [Anche lo stile di questo Autore che è pieno di arguzie, confrontato con le sue opere edite].

documentare ciò che racconta si scontra con la difficoltà di «prouver les revelations, qui se passent tousiours sans tesmoins, le Saint Esprit appellant dans la solitude ces ames d'elite, auxquelles il se veut communiquer de la sorte, pour parler à leurs coeurs dans le fons de l'ame».

Ma il professore di diritto trova subito una risposta:

La question de fait n'est pas considerable és revelations, quand il se trouve quelqu'un auquel la revelation a esté déclarée, ou quand mesme celuy qui en a esté honoré l'a tesmoigné, l'on ne demande pas, ou l'on n'examine pas *An sit?* mais *Qualis sit?* Car quels tesmoins peut-on avoir de la revelation de Saint Paul élevé iusques au troisieme ciel, que Saint Paul mesmes?

Analogamente, «la revelation des stigmates de Saint François n'a point d'autre preuve *An sit?* que la creance pieuse de l'Eglise», e la testimonianza di papa Alessandro IV, che ne ha fatto oggetto di predicazione, non però *ex cathedra*¹⁴. La verità delle rivelazioni, ha detto Gerson, dev'essere valutata e soppesata come si fa con le monete. Ma quando si arriva ai documenti, come ad esempio il presunto testamento di santa Radegonda, conservato in «le grand rouleau de parchemin qui se trouve à présent dans l'Abbaye de Sainte-Croix», Jean Filleau argomenta puntigliosamente che quel rotolo «ne peut estre l'original, mais seulement une copie fort ancienne, en laquelle celuy qui la transcrivit ne suivit pas ponctuellement l'ordre des signatures telles qu'elles estoient dans l'original» e così via¹⁵.

¹⁴ *Ibid.*, p. 56 [provare le rivelazioni, che si svolgono sempre senza testimoni, visto che lo Spirito Santo parla a quelle anime elette in luoghi solitari, a cui in questo modo Egli vuole comunicare se stesso, per parlare ai loro cuori in fondo all'anima]; [La questione fattuale non può essere presa in considerazione riguardo alle rivelazioni: quando si trova qualcuno cui la rivelazione è stata fatta, o anche quando colui che ha avuto l'onore di riceverla ne testimonia, non si chiede, o non la si considera con *An sit?* ma con *Qualis sit?* Poiché quali altri testimoni è possibile trovare della rivelazione di San Paolo innalzato fino al terzo cielo, se non San Paolo stesso?]; [la rivelazione delle stimmate di San Francesco non ha nessun'altra prova *An sit?* se non la fede devota della Chiesa].

¹⁵ *Ibid.*, pp. 186-7 [un grande rotolo di pergamena conservato nell'Abbazia della Santa Croce (il quale) non può essere l'originale, ma soltanto una copia assai antica, in cui colui che la trascrisse non seguì in maniera rigorosa l'ordine delle firme com'erano nell'originale].

4. L'impulso verso la prova documentaria si arresta di fronte alla rivelazione: all'*an sit* subentra il *qualis sit*. Nicolas Filleau de la Chaise avrà meditato su questa argomentazione dello zio Jean Filleau, nonostante l'abisso che li separava in ambito religioso. Dell'appartenenza del nipote, Nicolas, alla cerchia più ristretta di Port-Royal, si è già detto. Lo zio Jean Filleau, vicino ai gesuiti, contribuì in maniera rilevante alla battaglia antigiansenista. Nel 1654 aveva pubblicato un volume di 350 pagine intitolato *Relation iuridique, de ce qui s'est passé à Poitiers touchant la nouvelle doctrine des Iansenistes, imprimée par le Commandement de la Reine, et envoyée à sa Majesté*¹⁶. In esso l'avvocato del re presso il tribunale di Poitiers presentava, a sostegno delle sue tesi, trascrizioni di documenti molto diversi: carteggi dell'autore con la facoltà teologica di Parigi, editti papali, opuscoli anonimi filogiansenisti. Ma nell'introduzione Jean Filleau ammetteva che sulla questione «che sembra essere la più importante», ossia sull'incontro che sarebbe avvenuto a Bourg-Fontaine, non lontano da Parigi, «non aveva prove pienamente convincenti»: qualcuno avrebbe potuto considerare le sue rivelazioni come «una orribile impostura». E tuttavia Jean Filleau non aveva dubbi: quell'incontro mostrava quale fosse la vera natura del giansenismo. A Bourg-Fontaine, spiegò, si erano incontrati sette personaggi, tra cui il suo informatore, che degli altri aveva comunicato solo le iniziali, avvertendo che nel frattempo, con un'unica eccezione, erano morti tutti. Uno dei partecipanti aveva detto «qu'il estoit temps que les Sçavans et pleinement illuminez détrompassent les peuples et les retirassent des tenebres, dans lesquelles ils estoient comme ensevelis».

Era necessario arrivare alla «destruction des Mysteres (dont la creance est illusoire et inutile), et particulièrement de celuy de l'Incarnation».

Ma un altro partecipante all'incontro aveva obiettato che abolire il Vangelo, e quindi l'Incarnazione, era per il momento impossibile, per «ragioni politiche»: dotti e indotti avrebbero immediatamente denunciato ai magistrati questa dottrina come empia. A questo punto i partecipanti all'incontro di Bourg-Fontaine erano arrivati a un accordo: meglio seguire una strategia più lenta, cominciando col criticare

¹⁶ J. FILLEAU, *Relation iuridique, de ce qui s'est passé à Poitiers touchant la nouvelle doctrine des Iansenistes, imprimée par le Commandement de la Reine, et envoyée à sa Majesté*, Poitiers 1654 [Relazione giuridica di quanto si è svolto a Poitiers riguardo alla nuova dottrina dei Giansenisti, stampata per Ordine della Regina, e spedita a sua Maestà].

la comunione frequente. In ogni caso, grazie al suo informatore, Jean Filleau era in grado di svelare il mistero:

au lieu de porter le nom de *Iansenistes*, il faut les appeler les *Deïstes*, c'est à dire des personnes qui croient simplement qu'il y a un Dieu, qui comme principe souverain gouverne les creatures, ausquelles il a donné l'estre, et en dispose suivant sa volonté, sauvant les uns et damnant les autres¹⁷.

Alla fine della *Relation* Jean Filleau tornò sul tema dell'incontro di Bourg-Fontaine, cercandone vanamente le tracce nell'epistolario tra Giansenio e Saint-Cyran¹⁸. Erano stati loro, secondo la sua ipotesi, a voler introdurre una fede in un Dio senza Vangelo, senza Redentore, senza Battesimo. Ma di prove, neanche l'ombra.

5. Nicolas Filleau de la Chaise avrà certamente letto la *Relation iuridique* di Jean, suo zio. Non abbiamo nessun elemento per supporre che l'abbia letta anche Pascal. In ogni caso, la tesi complottistica (come diremmo oggi) avanzata da Jean Filleau, che identificava nel deismo il «mistero nascosto» dietro il giansenismo, sarebbe parsa assurda a chi – Pascal – riteneva che cercare Dio al di fuori di Gesù Cristo significa cadere «ou dans le déisme ou dans l'athéisme, qui sont deux choses que la religion chrétienne abhorre également»¹⁹.

Interpretare le *Pensées* in chiave deista sarebbe assurdo. E tuttavia, non c'è dubbio che le *Pensées* – «les papiers d'un morto», come li ha definiti, in maniera tutt'altro che banale, Michel Le Guern – si prestano a letture molteplici e diversissime tra loro. La ragione è semplice: non sappiamo quale forma Pascal avrebbe dato ai suoi frammenti, e

¹⁷ *Ibid.*, p. 5, [era giunto il momento che i Dotti dall'intelligenza illuminata disingannassero i popoli e li tirassero fuori dalle tenebre, in cui erano come seppelliti]; [distruzione dei Misteri (il credere ai quali è illusorio e inutile), e in particolare quello dell'Incarnazione]; [invece di portare il nome di *Giansenisti*, li si deve chiamare *Deisti*, cioè persone che credono semplicemente che ci sia un Dio, il quale come principio sovrano governi le creature, a cui ha dato l'essere, e ne disponga secondo la sua volontà, salvando le une e dannando le altre].

¹⁸ *Ibid.*, pp. 14, 336-40.

¹⁹ B. PASCAL, *Pensées*, éd. par M. Le Guern, 2 voll., Paris 1977 (d'ora in poi, direttamente nel testo, 'Le Guern' seguito dal numero del frammento), 419 [o nel deismo o nell'ateismo, che sono due cose che la religione cristiana aborrisce allo stesso modo].

in quale configurazione letteraria li avrebbe inseriti. Un esempio (Le Guern, 639):

Objection. Visiblement l'Écriture <est> pleine de choses non dictées du Saint-Esprit.

Réponse. Elles ne nuisent donc point à la foi.

Objection. Mais l'Église a décidé que tout est du Saint-Esprit.

Réponse. Je réponds deux choses: 1. que l'Église n'a jamais décidé cela; l'autre que quand elle l'aurait décidé, cela se pourrait soutenir.

[...]

Les prophéties citées dans l'Évangile, vous croyez qu'elles sont rapportées pour vous faire croire? Non, c'est pour vous éloigner de croire²⁰.

Chi parla qui? A prima vista si tratta di un dialogo tra Pascal e il suo interlocutore: il non credente al quale è rivolta l'apologia del cristianesimo. Ma l'ultima battuta sulle profezie è enigmatica: si tratta di un dubbio formulato dall'interlocutore o di un dubbio che Pascal pone a se stesso? La domanda è legittima, alla luce di un altro frammento (Le Guern, 684):

Les preuves que Jesus-Christ et les apôtres tirent de l'Écriture ne sont pas démonstratives, car ils disent seulement que Moïse a dit qu'un prophète viendrait, mais ils ne prouvent pas par là que ce soit celui-là, et c'était toute la question. Ces passages ne servent donc qu'à montrer qu'on n'est pas contraire à l'Écriture et qu'il n'y paraît point de répugnance, mais non pas qu'il y ait accord. Or cela suffit: exclusion de répugnance avec miracles²¹.

²⁰ [Ob[iezione]: visibilmente la Sacra Scrittura <è> piena di cose non dettate dallo Spirito Santo./R[isposta]: quindi, non nuociono affatto alla fede./Ob[iezione]: ma la Chiesa ha deciso che tutto è dello Spirito Santo./R[isposta]: rispondo due cose: 1. Che la Chiesa non ha mai deciso questo; l'altra, che quand'anche essa l'avesse deciso, sarebbe difendibile./...]/Le profezie citate nel Vangelo, credete che siano riferite per farvi credere? No, è per allontanarvi dal credere.

²¹ [Le prove che Gesù Cristo e gli apostoli traggono dalle Scritture non sono dimostrative, perché essi dicono soltanto che Mosè ha detto che un profeta sarebbe venuto, ma con questo non provano che sia proprio quello, e la questione era tutta lì. Quei passi non servono ad altro quindi che a mostrare che non si è in contraddizione con le Scritture e che non ci sia traccia di incompatibilità, ma non che ci sia accordo. Ora, questo basta: esclusione di incompatibilità insieme a miracoli].

In questa serie di affermazioni incalzanti Pascal prendeva le distanze dal tema, ricorrente nei Vangeli, della vita e dei detti di Gesù come adempimento delle profezie del Vecchio Testamento. Qui vorrei fare una piccola, forse solo apparente, digressione. In un saggio (in cui, e me ne rammarico, non ho citato questo passo di Pascal) ho sostenuto che per chi, come il sottoscritto, ritiene che le profezie sono impossibili, la prospettiva tradizionale va rovesciata: i passi dei Vangeli, lungi dall'essere l'adempimento delle profezie del Vecchio Testamento, ne sono il prodotto testuale. *Ceci a engendré cela*. Il risultato (che Pascal non avrebbe mai condiviso) è stupefacente. Sia chiaro: sull'esistenza storica di Gesù non ho dubbi, ma gran parte di ciò che viene raccontato nei Vangeli sulla sua infanzia e sulla sua passione presuppone i profeti – in primo luogo Isaia, 52 e seguenti²².

La posta in gioco è, come si vede, altissima. Nicolas Filleau de la Chaise (e con questo torniamo alla primissima ricezione delle *Pensées*) poté leggere il frammento di Pascal che ho appena citato nella prima edizione, quella di Port Royal: e tuttavia decise, di fatto, di ignorarlo. Nel suo *Discours sur les Pensées* Filleau de la Chaise scrisse:

Ce n'est point non plus par un art humain ny par hazard, que plusieurs Prophetes, et sur tout Isaye ont parlé de JESUS-CHRIST si clairement, et décrit tant de circonstances particulieres de sa naissance, de sa vie, et de sa mort, qu'ils ne sont pas moins ses historiens que les Evangelistes, et que seul entre les hommes il a l'avantage que son histoire n'ayant esté écrite après sa mort que par ses disciples, elle se trouve faite et répandüe dans le monde plusieurs siecles avant qu'il y vint, afin qu'il n'en restât pas le moindre soupçon²³.

Con questo il legame tradizionale tra Vecchio e Nuovo Testamento veniva ristabilito. Sostenere, come ha fatto Antony McKenna, che Filleau de la Chaise travisava Pascal perché dava troppa importanza

²² C. GINZBURG, "Ecce". *Sulle radici scritturali dell'immagine di culto cristiana*, in ID., *Occhiacci di legno. Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata 2019, pp. 119-35.

²³ FILLEAU DE LA CHAISE, *Discours*, pp. 75-6 [Non è nemmeno tramite un'arte umana né per caso, che numerosi Profeti, e soprattutto Isaia, abbiano parlato di Gesù Cristo in maniera così chiara, e descritto così tante circostanze particolari della sua nascita, della sua vita, della sua morte, e che siano i suoi storici non meno degli Evangelisti, e che unico tra gli uomini abbia il privilegio che la sua storia essendo stata scritta dopo la sua morte soltanto dai suoi discepoli, si trovi fatta e diffusa per il mondo numerosi secoli prima che egli vi arrivasse, affinché non restasse il più minimo sospetto].

alle prove di ordine storico è insufficiente. Bisogna precisare che cosa intendiamo (e che cosa intendeva Nicolas Filleau de la Chaise) con l'espressione «prove di carattere storico». Certo, chi avesse voluto cercare nella massa dei frammenti di Pascal un netto rifiuto del valore di prova attribuito alle profezie avrebbe trovato un passo come questo: «Prophétiser, c'est parler de Dieu, non par preuves de dehors, mais par sentiment intérieur et immédiat» (*Pensées*, Le Guern, 309)²⁴.

6. La strada indicata da Pascal a proposito delle profezie del vecchio Testamento, che era stata ignorata da Filleau de la Chaise, fu percorsa da altri: primo fra tutti il deista Anthony Collins – paradossalmente inverando, in forma rovesciata, la ridicola tesi complottista formulata da Jean Filleau. Prenderò in esame un'opera ben nota di Collins: *A Discourse of the Grounds and Reasons of the Christian Religion*. Il primo capitolo s'intitola *That Christianity is founded on Judaism, or the New Testament on the Old*:

Christianity is founded on Judaism, and the New Testament on the Old; and JESUS is the person said in the New Testament to be promised in the Old, under the character of the MESSIAS of the Jews, who, as such only, claims the obedience and submission of the world. Accordingly, it is the design of the authors of the *New*, to prove all the parts of Christianity from the Old Testament, which is said to contain (John, 5, 39) *the words of eternal life*; and to represent JESUS and the apostles, as (Math. 5, 17) *fulfilling*, by their mission, doctrines, and works, the predictions of the *prophets*, the historical parts of the Old Testament, and the *Jewish law*; which last is expressly said to (Math., 11, 13) *prophecy* of, or tipify, christianity²⁵.

²⁴ [Profetizzare, è parlare di Dio, non tramite prove esteriori, ma in virtù di un sentimento interiore e immediato].

²⁵ A. COLLINS, *A Discourse of the Grounds and Reasons of the Christian Religion*, London 1737, pp. 4-5 [*Discorso sulle basi e le ragioni della religione cristiana*] [Il Cristianesimo è fondato sul Giudaismo, ovvero il Nuovo Testamento sul Vecchio] [Il Cristianesimo è fondato sul Giudaismo, e il Nuovo Testamento sul Vecchio; e GESÙ è la persona di cui nel Nuovo Testamento si dice che era stata promessa nel Vecchio, come MESSIA degli Ebrei, il quale, soltanto in quanto tale, pretende l'obbedienza e la sottomissione del mondo. Di conseguenza, gli autori del Nuovo intendono dimostrare tutti gli elementi del Cristianesimo a partire dal Vecchio Testamento, che si dice contenga (Giov., 5, 39) *le parole della vita eterna*; e rappresentano GESÙ e gli apostoli come (Mat. 5, 17) coloro che *portano a compimento*, con la loro missione,

Questa visione tradizionale dei rapporti tra Vecchio e Nuovo Testamento viene a poco a poco scalzata da Collins. La sua critica della religione cristiana avrebbe, secondo Silvia Berti (seguita da Giuseppe Tarantino), rielaborato in chiave razionalistica lo spirito polemico del giudaismo²⁶. A questa interpretazione, che mi pare insufficientemente dimostrata, ne contrappongo un'altra, che parte dal rifiuto delle profezie del Vecchio Testamento come prova della verità del cristianesimo, formulata, come si è visto, in alcuni passi delle *Pensées* (Collins ne possedeva una copia nell'edizione di Amsterdam del 1688)²⁷:

On the other side, if the proofs for Christianity from the Old Testament be not valid; if the arguments founded on those books be not conclusive; and the *prophesies* cited from thence be not fulfill'd; then has Christianity no just foundation: for the foundation on which JESUS and his apostles built it is then invalid and false. Nor can *miracles*, said to be wrought by JESUS and his apostles, on behalf of Christianity, avail any thing in the case: for *miracles* can never render a foundation valid, which is in itself invalid; can never make a false inference true; can never make a prophesy fulfill'd, which is not fulfill'd²⁸.

le loro dottrine e le loro opere, le predizioni dei *profeti*, le parti storiche del Vecchio Testamento e la *Legge ebraica*; di quest'ultima si dice espressamente (Mat. 11, 13) che *profetizza* e modella il Cristianesimo].

²⁶ S. BERTI, *At the Roots of Unbelief*, «Journal of the History of Ideas», 56/4, October 1995, pp. 555-75, specialmente 570-5; G. TARANTINO, *Lo scrittoio di Anthony Collins (1676-1729) i libri e i tempi di un libero pensatore*, Milano 2007, p. 113 (dove il saggio di Silvia Berti è citato per una svista come *At the Roots of Atheism*).

²⁷ Cfr. TARANTINO, *Lo scrittoio di Anthony Collins (1676-1729)*, n. 3892: *Pensées de M. Pascal sur la religion, et sur quelques autres sujets, édition nouvelle, augmentée de Pensées, de la vie de l'Auteur, et de quelques Dissertations*, à Amsterdam, chez Henry Wetstein, [1688] [*Pensieri di Pascal sulla religione, e su qualche altro argomento, nuova edizione, aumentata dai Pensieri, dalla vita dell'Autore e da alcune Dissertazioni*].

²⁸ COLLINS, *A Discourse of the Grounds*, pp. 31-2 [D'altra parte, se le prove in favore del Cristianesimo tratte dal Vecchio Testamento non sono valide, se le argomentazioni fondate su quei libri non sono risolutive e le profezie citate da allora non sono state portate a compimento, allora il Cristianesimo non ha un fondamento giusto, perché il fondamento su cui GESÙ e i suoi apostoli lo hanno costruito è privo di validità ed è falso. Tanto meno, in questo caso, i miracoli, che si dice siano stati compiuti da GESÙ e dai suoi apostoli, a sostegno del Cristianesimo, possono servire a qualcosa: perché i miracoli non possono mai rendere valido un fondamento che di per sé non lo è; non

Per Pascal i miracoli erano una prova della verità del cristianesimo. Collins, oltre a Pascal, aveva letto il *Trattato teologico-politico* di Spinoza. E tuttavia, l'importanza che le *Pensées*, e la loro fisionomia letteraria, ebbero nella traiettoria europea verso «l'irreligione», è evidente. Francesco, *chapeau*.

CARLO GINZBURG

possono mai rendere vera una deduzione falsa; non possono mai rendere compiuta una profezia che non è stata portata a compimento].

Storicità ed epoche nell'opera di Francesco Orlando

Vorrei cominciare questo saggio accostando due passi da due libri cronologicamente molto distanti di Francesco Orlando. Il primo è tratto dalle prime pagine di *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, pubblicato nel 1966. Nel definire il tema al centro dell'indagine del libro – il ricordo d'infanzia – e con esso il metodo per affrontarne l'analisi, Orlando ne circoscrive la rilevanza storica a quell'arco di tempo che va dalle *Confessioni* di Rousseau fino alle memorie di George Sand, dal 1782 al 1847-54, quando viene scritta l'*Histoire de ma vie*. Una tematica affine si ritroverà poi, precisa Orlando, nella narrativa di impianto memorialista o nella memorialistica vera e propria dalla Terza Repubblica in avanti – si fanno i nomi di France, Colette, Gide e naturalmente Proust. Ma di affinità si tratta, non della stessa costante che esprime il processo di presa di coscienza della classe borghese tra il tempo dell'Antico Regime, la Rivoluzione, l'Impero e la Restaurazione. È per descrivere questo rapporto di tenue somiglianza e marcata differenza che Orlando ricorre a una similitudine di straordinaria bellezza, tanto più significativa quanto più raro l'uso delle figure nel suo stile argomentativo:

Quanto della tematica infantile-temporale nata con Rousseau prosegue in tutta questa letteratura, e culmina nella grandiosa struttura che sorregge la *summa* di Proust, spesso è riconoscibile non altrimenti da come pochi aghi di pino messi in moto dallo sgorgare di un rivoletto alpestre potrebbero essere ritrovati natanti sull'enorme superficie d'un fiume che convogli le acque più diverse¹.

La potenza e il nitore di questa immagine stanno tutti nel contrasto tra la fragilità e l'esiguità della manciata di aghi di pino e la maestosità della superficie del fiume, tra il diminutivo che qualifica il rivolo

¹ F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa 2007² (1966), p. 22.

alpestre e l'aggettivo «enorme» riferito alla massa eterogenea di acque che nel fiume confluiscono. Sono quegli aghi in superficie le tracce dell'identità di quell'acqua alpestre, che si mescola ad altro e resta però tenuamente distinta, dove ciò che più conta – questo è l'oggetto del libro – è la somiglianza tra quegli aghi di pino e non la mescolanza con acque altre – ciò di cui il libro non si occupa. Siamo davanti a un'immagine spaziale – un paesaggio alpestre – che include però l'elemento naturale che più universalmente metaforizza il passaggio della vita, della storia, del tempo, cioè l'acqua.

Il secondo passo è tratto dal primo paragrafo del capitolo III degli *Oggetti desueti* (1993), intitolato «Decisioni da prendere», che segue le prime cinquanta pagine del libro e in particolare un capitolo di *Primi esempi in confusione*. Se questo secondo capitolo è volutamente affastellato di esempi disparati, in una *mise en abyme* del procedimento retorico dell'enumerazione caotica che torna in quasi tutti i passi commentati, il terzo depone la logica dell'induzione e la gioiosa eterogeneità dell'elenco scombinato e si costringe a una riflessione di metodo che ha una qualità metaforica spiccata e un sottofondo esistenziale ineludibile. All'inizio degli anni Novanta, nella crisi irreversibile dello strutturalismo e nella capillare diffusione della grammatica della decostruzione, evidentemente Orlando sentiva la necessità di giustificare i presupposti di metodo del suo libro, la sua ambizione all'esaustività e soprattutto la sua profonda adesione intellettuale e umana alle ragioni di un pensiero sistematico e geometrico, testimoniata dalla ripresa di un passo dalla *Préface sur l'utilité des mathématiques* di Fontenelle, usato anche come epigrafe dell'intero libro:

Molte verità separate, non appena sono in numero abbastanza grande, offrono così vivamente allo spirito la loro relazione e la loro reciproca dipendenza, da sembrare che dopo essere state staccate le une dalle altre con una specie di violenza, cerchino naturalmente di riunirsi. In effetti il libro dovrebbe abbracciare verità troppo separate, e in troppo gran numero, per essere realizzabile esplorando asistematicamente qualcuna sì e qualcuna no delle loro relazioni e reciproche dipendenze. Esentarsi dal riunirle *tutte*, secondando la tendenza che sembra naturale in esse, vorrebbe dire lasciarle *tutte* in quello stato di distacco della cui violenza sembrano aver patito, e tacere di esse².

² Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015, p. 55.

Interrogandosi sui rischi di inattualità del proprio atteggiamento sistematico, solo in parte ricondotto all'eredità strutturalista, Orlando si affida alla voce di Fontenelle: molte verità separate mostrano la loro reciproca dipendenza proprio in virtù del loro numero ampio, al punto da far apparire come effetto di uno strappo violento il loro iniziale stato di separazione e come una inclinazione naturale quella di riaggregarsi. Mi pare che il *punctum* del passo, ciò che innerva anche la riflessione che segue, sia il riferimento a quella «specie di violenza», tanto più sorprendente perché incluso in un ragionamento astratto. Si tratta, anzitutto, di una violenza che si manifesta come tale solo per effetto del confronto col movimento ad essa opposto: quello della riagggregazione, che mette a vivo la dimensione relazionale profonda nella quale quelle verità risaltano allo spirito. È l'incongruenza tra il carattere assoluto delle «verità» e il richiamo a una violenza patita, tutta contingente, a risuonare subito dopo nelle parole di Orlando, che prospetta un'alternativa radicale: rinunciare a esplorare sistematicamente tutte le relazioni che legano quelle verità separate, privilegiandone eventualmente solo alcune, significa condannarle tutte alla sofferenza del distacco e al silenzio. O le si abbraccia sistematicamente tutte o si finisce per ammutolirle. Nella riflessione che segue, ai campi semantici della sofferenza e del silenzio si aggiunge quello del buio:

Non è verosimile che altri, al mio posto, non preferirebbero invece gettare verso l'oscurità di quel fascio di verità e relazioni le luci del lampo – la cui intermittenza abbagliante esalta ciò che isola, ma non risponde del prima e del dopo, né di quant'altro è rimasto in ombra. Meglio – dirò – un lume di candela vacillante e tenue, ma costante e mobile, in una mano paziente. Fuor di metafora, e confessando pregiudizi culturali che vanno al di là dell'occasione di questo libro: dubito addirittura che *esista* altro pensiero asistematico, se non quello che rimane solo parzialmente esplicitato. E dubito che la spinta a darlo per asistematico possa mai essere altro che *interezzata*, in senso retorico buono o cattivo: come beneficio, privilegio, sortilegio di espressione, o come simulacro, lusinga, sopruso di persuasione. Non è incomprensibile nemmeno a me che il sistema, col suo annettersi la responsabilità del maggior numero possibile di relazioni, col suo prevenire il controllo dall'esterno autocontrollandosi in altrettanti collegamenti obbligati, riesca costrittivo e falsamente rassicurante. Ma è il male minore: se nel lampo irrelato e irresponsabile di verità c'è più suggestione istantanea e più profondità promettente, c'è per ciò stesso (al contrario di quanto spesso si dice) troppa più prepotenza intellettuale. E meno coraggio di fronte all'one-

re latente delle conseguenze, meno curiosità di fronte al campo potenziale delle elaborazioni³.

L'opposizione tra luce e buio è complicata dalla diversa qualità del rischiaramento che il processo del conoscere produce: da una parte lampi abbaglianti e intermittenti, che tanto illuminano quanto lasciano in ombra; dall'altra un modesto lume di candela retto da una mano umana. Scartata con decisione la possibilità di procedere a lavorare asistematicamente, di investire, dunque, per sprazzi di luce quella materia silente, staccata e in ombra, resta solo la luce tenue e instabile di una candela, che si muove con pazienza a illuminare tutto. Ha qualcosa di sorprendente, nuovamente direi incongruo, questa immagine della candela che sta per il gesto teorico-critico sistematico: al sistema attribuiamo idee di totalità, autosufficienza, gerarchia, automatismo; qui, invece, il figurante evoca precarietà, lentezza, la carne e l'unicità della mano umana, laddove «irresponsabilità», «prepotenza intellettuale» e «pavidità» vengono attribuite all'intuizione fulminea.

Provo a rimettere insieme le immagini chiave delle due citazioni: da una parte, una manciata di aghi di pino, l'acqua di un rivolo e poi un enorme fiume che scorre sullo sfondo di un paesaggio alpestre; dall'altra, degli oggetti non meglio definiti se non come verità che rischiano la condanna del silenzio, del buio e della sconnessione dolorosa, una fiamma di candela cui si contrappone la luce trionfale, aggressiva e intermittente del lampo. La prima è un'immagine della storia letteraria, che è movimento continuo entro cui il passato non si cancella integralmente (gli aghi di pino che permangono in superficie; l'acqua del rivolo ormai ingoiata da quelle molteplici del fiume, eppure dalla presenza di quegli aghi segnalata); la seconda è un'immagine della teoria, intesa come esercizio intellettuale dell'aggregazione sistematica, che solo nel confronto e nel proliferare delle relazioni riscatta dal buio, dal dolore e dal silenzio gli oggetti della cultura umana.

Che il tempo e lo spazio siano le forze fondamentali in tensione – forse addirittura in conflitto – in quella grandiosa formazione di compromesso⁴ che è l'opera intellettuale di Francesco Orlando risulta chiaro a

³ *Ibid.*, pp. 55-6.

⁴ Paolo Tortonese ha giustamente definito quello di Orlando come un «pensiero del compromesso»: cfr. P. TORTONESE, *Raccontare l'eterno presente: la storia e il paradigma nel pensiero di Francesco Orlando*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa

una lettura sistematica dei suoi scritti. Ora declinati come storia e teoria, storicismo e metastoria, storia e inconscio, storia e antropologia, sintagma e paradigma, induzione e deduzione, varianti e costanti, sono il tempo e lo spazio, strutture primarie dell'esperienza e della conoscenza umane, a disegnare in ciascuno dei libri di Orlando il perimetro e le premesse teoriche e di metodo. Già al di qua del ciclo freudiano, in *Infanzia, memoria e storia* agisce fin dalle prime pagine quell'accordo apparentemente impossibile tra ordine sintagmatico e montaggio paradigmatico, tra l'indagine che punta a reperire «accostamenti storico-tematici»⁵ tra testi diversi e la fiducia nella tenuta ermeneutica del testo anche dopo averne sostituito «l'ordine delle parti vivo e voluto dallo scrittore» con «un ordine tutto interno, provvisorio e sperimentale»⁶. Nella *Lettura freudiana della «Phèdre»* (1971) alla varietà dei tempi che caratterizza l'incontro, continuo e variato, tra il destinatario e il destinatario dell'opera fa da contrappeso il «luogo immaginario»⁷ in cui quell'incontro avviene, cioè il «messaggio» dell'opera, detto perentoriamente immutabile. Nella *Teoria freudiana* (1973), nelle sue pagine più astratte e minerali, in cui l'induzione è definita, almeno nel contesto di quello studio, «inservibile perché inesauribile»⁸, sono le costanti, che potremmo utilmente definire come forme di identità nello spazio, a garantire «l'unità diacronica»⁹ della letteratura. Nelle *Costanti e le varianti* (1983) la distinzione tra sintagma e paradigma si cristallizza ulteriormente, aggrega a sé la successione delle varianti da una parte e la latenza delle costanti dall'altra e si traduce in una appassionata difesa delle ragioni delle costanti «contro la separatezza dell'elemento individuale e in favore della sua perpetua rapportabilità ad altro, cioè conoscibilità»¹⁰. In *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1982), Orlando spiega come «la diacronia non troppo lunga» individuata, delimitata dalle date volutamente convenzionali 1600 e 1789, verrà

2014, pp. 181-98: 195. Definisce una formazione di compromesso l'intera teoria di Orlando V. BALDI in *La letteratura tra Freud, la logica e la retorica. Su Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, «Allegoria», 83, 2021, pp. 128-37, in part. 129-30.

⁵ ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia*, p. 24.

⁶ *Ibid.*

⁷ ID., *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino 1971, p. 9.

⁸ ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1987, p. 78.

⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰ ID., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983, p. 9.

trattata «come una sincronia, in rapporto a un sistema di costanti»¹¹. Ancora *Gli oggetti desueti* è attraversato dalla tensione che si instaura tra le numerosissime date segnate nel testo e la geometria dell'albero che ordina le forme variate della costante primaria del «corporeo non funzionale».

In quasi tutti questi casi, gli esempi che ho rapidamente ripercorso sono tratti dalle prime pagine dei libri menzionati, perché si tratta di indicazioni operative, messe a punto di concetti e mosse metodologiche propedeutiche all'analisi e alla comprensione di quanto segue. Ad esse si accompagna sistematicamente un ripudio netto dello storicismo crociano, una difesa delle ragioni delle costanti, un richiamo alla necessità della storicizzazione¹², con accenti che variano da un libro all'altro e con un equilibrio implicito tra l'imperativo del tempo e la forza dello spazio che si ridisegna ogni volta in maniera diversa. Tra il rifiuto del metodo induttivo nella *Teoria freudiana* e il rifiuto della pura deduzione negli *Oggetti desueti* intercorrono una ventina d'anni e un mutamento profondo. Ci sono libri di natura più spaziale e libri di natura più temporale, ma tutti fanno i conti col conflitto tra storia e teoria che negli anni in cui Orlando pubblicava i suoi primi lavori si andava polarizzando nelle permanenze del crocianesimo da una parte, nelle notomizzazioni strutturaliste dall'altra. L'Orlando più spaziale è quello che si è posto anzitutto la domanda 'Cosa è la letteratura'; quello più temporale ha provato a rispondere a questa domanda filtrandola e riformulandola in 'Come funziona la letteratura in un dato momento', di fare dunque della teoria una via di accesso alla storicità di quella peculiare classe di oggetti culturali che sono i testi letterari e della storia

¹¹ ID., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997² (1982), p. 10

¹² Prese di posizione esplicite contro lo storicismo e l'estetica crociana dell'intuizione si trovano, ad esempio, in *Infanzia, memoria e storia* («vorrei osservare che la conseguente capacità di verificare un'intima coerenza di significati e valori espressivi anche quando sia meno conforme alla logica aristotelica che a quella dei sogni, ha potuto aiutarmi non di rado proprio a storicizzare meglio i testi letterari: risultato che non mancherà di sembrare paradossale a chi serbi fede ad uno storicismo di marca idealistica», p. 25); in *Le costanti e le varianti* («non si capisce né si conosce mai per intuizione diretta, ma sempre per confronto con qualcos'altro», p. 8); negli *Oggetti desueti* («Se per definizione ogni confronto fa riconoscere costanti e varianti, col rifiutare importanza alle prime per non sottrarne neanche un po' alle seconde si resisteva alla necessità stessa di capire e conoscere per confronto, anziché per intuizione diretta», p. 57).

l'unico terreno su cui la teoria trova senso. Non intendo queste inclinazioni – e le due domande che ne discendono – come reciprocamente escludentesi: sono appunto forze contestuali, domande che Orlando ha sempre cercato di porsi contemporaneamente, proprio mentre gli studi letterari, tra gli anni Sessanta e i primi anni Novanta, si erano avviati ad allargare sempre di più lo spazio tra queste due domande, fino a rendere le risposte ad esse ornamentali nei casi migliori, nichiliste o inutili in quelli peggiori.

La ricerca del compromesso e della mediazione tra la storia e la teoria emana probabilmente da un'angoscia intellettuale – e forse esistenziale – uguale e contraria di fronte tanto alla temporalità assoluta, alla sua tirannia sulla vita umana e al suo potere di pietrificazione, quanto allo spazio puro – il rimosso freudiano ne è la figurazione principale – minacciato dall'insensatezza. Già in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, in una consonanza con le acquisizioni del Marcuse di *Eros e civiltà* e poi della *Dimensione estetica*¹³, Orlando trova una formulazione efficace del difficile equilibrio tra il senso del tempo e della storia e la sostanza atemporale dell'inconscio, individuando nella logica comune tanto ad esso quanto alla coscienza e alla cultura umana ciò che rende il fondo a-storico della psiche «suscettibile di ogni storicità»¹⁴. Ma è *Gli oggetti desueti* nel suo insieme l'opera che più fa i conti con questa angoscia del tempo e dello spazio, espressa e contenuta fin dalle prime pagine che definiscono l'oggetto di studio del libro, cioè «il rapporto stesso degli uomini con il tempo, che impone le sue tracce alle cose»¹⁵. Come studiare la relazione con il tempo se non osservandone i segni e le aggressioni e il logorio sugli oggetti nello spazio? Come far parlare quegli oggetti muti se non interrogandoli come dotati di storicità? Come considerare quelle rappresentazioni al tempo stesso come espressioni della condizione psico-antropologica dell'umano e come documenti di un momento preciso della storia della civiltà? E come districarsi, se non con un compromesso apparentemente impossibile, tra la Scilla dell'ortodossia storicista e la Cariddi della metastoria, identificata senza mezzi termini con il «non-senso», addirittura «sotto il segno della morte»?¹⁶

¹³ Suggestisce persuasivamente un confronto tra Orlando e Marcuse R. TALAMO in *Forme letterarie e teorie psicoanalitiche. Per una storia delle teorie della letteratura*, Milano 2018, pp. 61-2.

¹⁴ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 116.

¹⁵ ID., *Gli oggetti desueti*, p. 5.

¹⁶ *Ibid.*

Questo compromesso – un tempo osservabile come forma nello spazio, uno spazio tuffato nel tempo e storicizzato – è sotteso a ogni pagina del libro, ne modella fin nei minimi dettagli il disegno complessivo, riecheggia in ogni analisi testuale. In questo senso, *Gli oggetti desueti* è forse il libro al tempo stesso più personale e più filosofico di Orlando.

Senza questa premessa, senza cioè riflettere sulla maniera problematica – talvolta irrisolta – in cui il tempo e lo spazio innervano la riflessione di Orlando, è impossibile comprendere quella specie unica di storiografia letteraria che i suoi libri più importanti hanno praticato e su cui vorrei soffermarmi, riflettendo sui due termini presenti nel titolo di questo saggio: storicità ed epoche.

Parto da 'epoche', con una constatazione sintetica: quello di epoca non è un concetto determinante nella storiografia letteraria di Orlando, direi anzi che non solo non vi svolge alcun ruolo decisivo ma risulta incompatibile con i presupposti fondamentali del suo metodo e dei suoi intenti. Illuminismo e barocco, che campeggiano nel titolo di uno dei suoi libri più belli e decisivi, sono intesi anzitutto come codici, una nozione determinante che ritorna in altri studi di Orlando ed è alla base della sua lettura e dell'interpretazione di *Mimesis* di Auerbach¹⁷. Il gesto della periodizzazione, che è la conseguenza diretta dell'adozione dell'epoca come unità di senso nella costruzione della narrazione storico-letteraria, viene compiuto attribuendogli esplicitamente un valore convenzionale e simbolico (il rogo di Giordano Bruno a un estremo, la presa della Bastiglia all'altro), funzionale a delimitare una porzione della linea del tempo e a individuare uno sfondo storico che non verrà mai letto in maniera né uniforme né lineare o, peggio, teleologica: l'antistoricismo¹⁸ di Orlando si svela in tutta la sua forza ma anche nel suo rigore estremo, che evita ogni concessione alle derive di un pensiero puramente spaziale. Quella individuata è dunque una diacronia che viene trattata come una sincronia, come Orlando spiega nitidamente, un tempo che viene spazializzato, un tempo in cui la coesistenza e il conflitto orizzontale dei contrari contano più di quelle figure verticali alla

¹⁷ Cfr. F. ORLANDO, *Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach*, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, a cura di R. Castellana, Siena 2008, pp. 17-62.

¹⁸ Cfr. E. ZINATO, *La retorica della ragione e la logica della letteratura*, «Allegoria», 83, 2021, pp. 158-66: 163: «La risposta paradossale che *Illuminismo* dà a questo quesito paradossale apre la strada a una storiografia letteraria non storicista [...]. *Illuminismo* in tal modo prevede una nuova modalità di costruzione dei nessi fra storia e testi incentrata sulle retoriche in conflitto».

base della più comune retorica narrativa delle storie letterarie: l'anticipazione e l'influenza, strutture di senso che rendono leggibile, coerente e non accidentale il rapporto tra il prima e il dopo. Aggiungerei a queste figure anche quella di crisi, che però funziona diversamente: mentre anticipazione e influenza postulano un legame tra passato e presente o comunque tra punti distinti del passato, crisi inibisce e disattiva i legami di continuità, configurandosi come il più abusato e generico descrittore del cambiamento o forse, meglio, principio di drammatizzazione del cambiamento, che configura le relazioni tra punti distinti del passato o tra passato e presente sotto il segno dell'irreversibilità.

Epoca, anticipazione e influenza – su crisi tornerò dopo – sono assenti da *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, mentre contiguità, sincronia e conflitto delle costanti ne costituiscono le strutture portanti. La formazione di compromesso è il dispositivo logico che consente questa lettura sincronica della storia, dove a scontrarsi sono da una parte la tradizione, dall'altra la critica alla tradizione, forze storiche e non psicologiche, precisa Orlando, che consentono di osservare la soglia dell'età moderna non in termini di superamento lineare del passato ma di conflitto e parziale persistenza. *Illuminismo* offre, in questo, una straordinaria lezione di metodo nel delineare un modello non storicista di storia letteraria, ma propone anche una lettura né critico-negativa – alla Adorno e poi Foucault – né progressiva della modernità, tanto più preziosa e attuale oggi nella pressione opprimente della tecnologizzazione totale della vita da una parte e dello stordimento del surrealismo di massa, secondo la definizione di Fortini, dall'altra. Sia la polemica contro uno storicismo rozzo sia la necessità e la forza ermeneutica dell'analisi sincronica emergono in maniera cristallina:

Lo studente che impara periodi e date dovrebbe sorprendersi di cose che nessun manuale di certo gli spiega secondo una logica della formazione di compromesso in letteratura. Per esempio, della puntuale contemporaneità tra l'affermarsi di un primo romanticismo e quello della rivoluzione industriale, con la quale l'utile illuministico esplose nella prassi; o molto prima, al punto in cui l'estremità iniziale del processo dell'illuminismo tocca ed include l'epoca dell'irrazionale cosiddetto barocco, del fatto che l'anno di nascita di un Bacone e di un Góngora e così quello di un Galilei e di uno Shakespeare sia lo stesso, quelli di un Descartes e di un Calderón poco più tardi siano così poco distanti¹⁹.

¹⁹ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, pp. 26-7.

Periodi e date, se usati separatamente e in sequenza, come puntelli per pensare per epoche distinte e omogenee, occultano dunque la sostanza stratificata dei processi di circolazione culturale. Orlando ricordava sempre con precisione estrema le date di nascita e morte degli scrittori, così come le date delle opere: è l'immagine della sua biblioteca, coi libri ordinati proprio a partire dalla data di nascita dell'autore, quella che spiega meglio l'uso che delle date Orlando faceva, rendendole tempo spazializzato, che lasciasse a vista le contiguità e le contestualità. Qualunque didattica della storia letteraria dovrebbe partire da questo assunto e far agire la forza ermeneutica della sincronia, come emerge bene nei due passi che seguono:

L'importante per noi è che lo sfrenamento e l'imbrigliamento, il trionfo e il tracollo delle costanti barocche si rivelino fenomeni contigui. Generalizzando sfrontatamente: codice letterario barocco, e codice letterario dell'illuminismo – per noi ancora da definire –, sembrano essersi dati il cambio; se non immediatamente, attraverso una mediazione di fasi o tappe tra cui la principale in Francia fu qualificata retrospettivamente come classicismo²⁰.

È una coesistenza da ricondurre al modello del ritorno del superato: quella della letteratura barocca, in una sola epoca, con una scienza e una filosofia nuove e strette fra loro da rapporti nuovi. Descartes è da questo punto di vista l'opposto di uno scrittore barocco, e Galilei non meno di lui. Ma non è davvero casuale l'aria di famiglia che tradiscono – con le innumerevoli insistenze barocche sul gioco delle apparenze e l'inganno dei sensi – certe loro pagine in cui si ha un'intima opposizione analoga: solo orientata appunto, progressivamente, all'opposto²¹.

Alla luce di queste stratificazioni, che rendono disomogeneo già il paesaggio della cultura barocca, il conflitto tra metasememi e meta-logismi, tra una retorica metaforica e una che la aggredisce attraverso l'ironia, si storicizza senza irrigidimenti²². L'aspetto monocolor e finalistico che la nozione di epoca implica si sgretola proprio per effetto della contiguità dei fenomeni. Orlando non usa mai i concetti di ege-

²⁰ *Ibid.*, p. 75.

²¹ *Ibid.*, p. 79.

²² Sulla peculiare forma di storicizzazione implicita nella proposta teorica di Orlando cfr. E. ZINATO, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico "controttempo"*, «Il Verri», 46, 2011, pp. 43-53.

monia e subordinazione per descrivere i rapporti tra forze in contrasto, né avrebbe mai attribuito ad essi il significato che assumono in approcci più propriamente sociologici. Ma il quadro che ci restituisce è altrettanto dinamico e stratificato. La spazialità delle costanti neutralizza l'idea che i fenomeni culturali, nel divenire storico, semplicemente scompaiano, anticipino o seguano, con quella proliferazione abusiva di prefissi (post-, pre-, proto-, neo-) che nelle storie letterarie valorizza solo la successione e spinge a una epocalizzazione di segmenti sempre più brevi sulla linea del tempo. L'uso parco dei prefissi che Orlando fa in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* è giustificato dalla centralità assoluta che le costanti illuministe vi rivestono in rapporto sia al Barocco sia al Romanticismo e anche in questi casi servono le ragioni della sincronia e del conflitto di fenomeni – e del compromesso tra essi – piuttosto che quelle del loro succedersi e sostituirsi l'uno all'altro.

Si può provare a spiegare questo modello di storiografia letteraria alla luce dei modi di esperienza del tempo individuati da Reinhart Koselleck nel saggio dedicato alle strutture formali del tempo, fondamentale per chiunque si occupi di oggetti della cultura umana in una prospettiva storica: il primo modo dell'esperienza del tempo è quello della irreversibilità degli eventi, ben circoscritti da un prima e un poi; il secondo è quello della ripetibilità degli eventi, nella forma dell'identità, della costellazione o della tipologia; il terzo modo è quello della contemporaneità del non-contemporaneo, che si dà quando a una stessa cronologia corrispondono temporalità differenti:

In presenza di un'identica cronologia naturale si possono avere differenti classificazioni di decorsi storici. In questa rifrazione temporale sono contenuti strati temporali diversi, che hanno una durata differente a seconda dei soggetti dell'azione o delle situazioni esaminate, e che dovrebbero essere misurati gli uni rispetto agli altri²³.

In questa storia a strati, fenomeni culturali distinti possono essere al tempo stesso contemporanei e sfasati, incapsulati in una medesima cronologia e però legati a temporalità diverse. È questo terzo modo di esperienza del tempo che mi pare confrontabile con la sincronia conflittuale elaborata da Orlando: implica una stessa idea di stratificazione temporale, che però non produce il puro, caotico accumularsi

²³ R. KOSELLECK, *Geschichte (storia), Geschichten (storie) e le strutture formali del tempo*, in ID., *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna 2007, p. 112.

dell'eterogeneo proprio perché interviene la struttura semantica della formazione di compromesso. Il confronto con Koselleck, indipendentemente da legami di filiazione diretta, risulta illuminante se si combina l'idea della storia a strati, che si rivela come tale attraverso l'analisi dei concetti e la ricostruzione della loro storia (anzitutto linguistica), alla visione della modernità come messa in questione della tradizione: l'illuminismo di Orlando è un analogo processo di critica, superamento parziale e stratificazione.

È in virtù di questa peculiare contemporaneità del non-contemporaneo che emerge dai quadri storiografici impliciti ed espliciti nei libri più importanti di Orlando che la nozione di crisi – termine presente nei suoi scritti – si rivela estranea alla sua maniera di intendere la storia della cultura, non perché ignorasse il senso del cambiamento, ma perché il vero centro del suo interesse sono sempre state le persistenze, le continuità, i ritorni. Un passo di un'intervista del 2007 su Auerbach, in cui Orlando commenta l'ultimo capitolo di *Mimesis*, lo esprime nella maniera più chiara e diretta:

L'analisi della Woolf mostra che, a quell'altezza dell'evoluzione della narrativa moderna, c'è una possibilità di calarsi nelle coscienze cogliendo più cose di quanto non ne potesse cogliere il realismo ottocentesco. Questa ennesima *coincidentia oppositorum*, questa possibilità di recuperare al realismo ciò che sembrerebbe francamente assai lontano, è sfiorata dall'ultimo capitolo di *Mimesis*. Su questo, senza neanche rendermene conto, io ho poi personalmente modellato una mia opinione che mi ha sempre portato d'istinto a vedere la continuità piuttosto che la frattura tra i maestri di quella generazione – Proust, Gide, Virginia Woolf, Joyce, Thomas Mann, Musil – ed il realismo ottocentesco: consapevolissimo, beninteso, che c'è sia continuità che frattura. Però, cos'è più importante? È ciò che separa Virginia Woolf o Joyce da Thomas Hardy, o ciò che malgrado tutto li collega? È più importante ciò che contrappone Proust a Flaubert o ciò che malgrado tutto li collega? Per me è sempre stato più importante ciò che li collega²⁴.

Al di là dell'interpretazione 'continuista' del modernismo, che ci imporrebbe di ripensare radicalmente la relazione tra la narrativa della seconda metà dell'Ottocento e quella di primo Novecento senza più ricorrere al puntello fragile e abusato della crisi, questa predilezione

²⁴ F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach (intervista a cura di Giuseppe Tiné)*, «Allegoria», 56, 2007, pp. 36-51: 49-50.

per la continuità potrebbe fornirci una spiegazione, forse parziale, del perché Orlando non avesse un'idea storiografica forte del Novecento o una visione delle sue costanti fondamentali altrettanto strutturata di quella della letteratura dei secoli precedenti: io credo che oltre la soglia del modernismo non riuscisse, tranne che in alcuni casi isolati, a rintracciare il senso della continuità ma percepisse, come dominante, la differenza, la frattura e la formalizzazione di una temporalità irreversibile. Anche se quella dell'avanguardia non è in alcun modo la logica estetica egemonica nel Novecento, nei decisivi anni Sessanta in cui Orlando inizia la sua carriera accademica il campo intellettuale si presentava scisso tra il dominio critico del crocianesimo e gli assalti neo-avanguardistici che rileggevano il Novecento sotto il segno dell'originalità coatta. Nella *Teoria freudiana*, in un raro accenno alla contemporaneità, tanto più sorprendente perché espresso in un libro che rinunciava esplicitamente a esemplificare, si depreca tanto la letteratura che si arrende al proprio momento repressivo, quanto quella letteratura che «esibisce contenuti e forme di contestazione così esaupte come oggi è tanto spesso il caso»²⁵. L'exasperazione della logica del nuovo, l'irrisione nichilista di qualunque forma di continuità, doveva evidentemente apparirgli conformista.

In questo senso, la difesa del *Gattopardo*, che parte proprio dall'arretratezza attribuitagli dalla critica, è rivelatrice. Ora, proprio rispetto alla collocazione storiografica del romanzo di Tomasi emergono i limiti della prospettiva di Orlando sulla storia letteraria del secondo Novecento, limiti non di carattere ma di destino, per così dire, se con destino intendiamo l'atmosfera culturale e gli assetti teorico-critici dominanti nel momento cruciale della sua formazione. Riflettendo sul pregiudizio «sperimentalista» alla base del mancato riconoscimento del valore del *Gattopardo*, Orlando individua due bersagli: la letteratura militante e la critica formalista, incapaci entrambe, per ragioni diverse, di comprendere la grandezza del romanzo e il suo legame profondo con la narrativa modernista di inizio secolo. *Il Gattopardo* viene così collocato sullo sfondo della «transizione dal neorealismo alla neoavanguardia», uniti nell'«avversione a creazioni antropomorfe pluridimensionali – in parole povere, a un approfondimento psicologico moderno di personaggi»²⁶. È chiaro a chiunque osservi il paesaggio culturale degli anni Cinquanta e Sessanta che neorealismo e neoavanguardia sono due

²⁵ ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, p. 88.

²⁶ ID., *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998, pp. 16-7.

assi egemonici ma non esaustivi, che in nessun modo spiegano, da soli, le molte costanti tematiche e formali ad essi alternative: non rendono ragione di esse né nei casi di estraneità effettiva, né in termini reattivi – Gadda si esprime esplicitamente contro il neorealismo nel 1950 ma non spieghiamo il *Pasticciaccio*, uscito solo un anno prima del *Gattopardo*, puramente come reazione al neorealismo. Nell'osservare quel passaggio e il presunto isolamento di Lampedusa, schiacciato tra tendenze a lui aliene, lo sguardo di Orlando cancella quanto di irriducibile ai dettati neorealisti e poi avanguardisti si scrive in Italia nel secondo dopoguerra. C'è uno storicismo schematico implicito in queste pagine, un'immagine della storia come avvicendamento agonistico di contrari e non, come ci si aspetterebbe, come infiltrazione e coesistenza di forze in tensione. Così, sulla difensiva, *Il Gattopardo* diventa un capolavoro isolato e inspiegabile se non come eccezione all'interno di una successione di etichette in antitesi, uniformi al loro interno e segretamente solidali nel rifiutare la pienezza delle indagini psichiche del modernismo di inizio secolo. Quando Orlando spiega che Tomasi non andava al di là del surrealismo, sta probabilmente descrivendo la propria posizione e il proprio spaesamento. Così, la forza aggregante della continuità arretra e si smarrisce e il riconoscimento illuminante del legame profondo che Tomasi intrattiene con Woolf o Proust va a scapito della comprensione tanto di quel passaggio di storia letteraria del secondo dopoguerra, ritratto per segni sintetici e astratti, quanto della intima storicità del romanzo stesso.

È proprio alla nozione di storicità che voglio dedicare alcune riflessioni conclusive. Se c'è una grande lezione che ancora oggi traiamo dall'opera di Francesco Orlando è quella di avere concepito in maniera contrastiva e agonistica il rapporto tra la letteratura e la storia: negli *Oggetti desueti*, in consonanza con un celebre passaggio della *Filosofia della musica moderna* di Adorno²⁷, Orlando afferma con grande vigo-

²⁷ Cfr. T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino 2002 (1949), p. 47: «Tutte le forme della musica, e non solo quelle dell'espressionismo, sono contenuti precipitati, in cui sopravvive ciò che sarebbe altrimenti dimenticato e che non è più in grado di parlarci direttamente. Ciò che una volta cercava rifugio nella forma, sussiste senza nome nella durata di questa. Le forme dell'arte registrano la storia dell'umanità più esattamente dei documenti: e non c'è indurimento della forma che non si possa interpretare come negazione della durezza della vita. Ma il fatto che l'angoscia dell'uomo solitario divenga canone del linguaggio estetico delle forme, lascia trapelare in parte il segreto della solitudine».

re come la letteratura sia anzitutto una testimonianza del passato e in quanto tale essa possieda «qualcosa di insostituibile, di non controllabile dall'autorità degli storici professionali non letterari, di non comparabile – essendo insieme meno e più – ai documenti d'ogni altra specie con cui lavorano questi ultimi»²⁸, configurandosi come un archivio storico che «non ha eguali nella somma di tutti gli altri documenti, più casuali e meno organici, che possono lasciare di sé ribellioni, infrazioni e frustrazioni»²⁹. La storicità dei testi letterari si esprime anzitutto in forma trasgressiva rispetto a tre imperativi: quello razionale, quello morale e quello funzionale. L'immagine del negativo fotografico viene usata per spiegare in che modo questa trasgressione sia rivelatrice e possa fare della letteratura una testimonianza obliqua della storia: «la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana»³⁰. Le consonanze con la teoria dell'inconscio politico elaborata da Jameson sono molto forti³¹, pur rimanendo l'idea di testualità orlandiana saldamente centripeta: non ci sono rapporti di corrispondenza lineare tra testo e contesto storico, il contrasto e persino il conflitto sono ciò che definisce e misura la storicità di un testo. Nella *Lettura freudiana della «Phèdre»*, con accenti ripresi nel finale della *Teoria freudiana*, la poesia si definisce così come «la sola a poter prestare una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com'è, a qualunque cosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti o grazia di fronte alle opinioni pubbliche. Se è così, la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo»³². È sempre nella lettura della *Phèdre* che Orlando formula per la prima volta i termini della relazione anzitutto logica tra letteratura e storia, intesa come ideologia dominante: è una relazione fondata sul rovescio e la discontinuità, che si condensa in quel passaggio da una dinamica di tipo concessivo a una di tipo causale, per cui la letteratura può «alimentarsi di residui ideologici invec-

²⁸ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, p. 7.

²⁹ ID., *Gli oggetti desueti*, p. 8

³⁰ *Ibid.*

³¹ Definisce *Infanzia, memoria e storia* come uno studio sull'inconscio politico *ante litteram* V. BALDI in *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata 2015, p. 95.

³² ORLANDO, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, p. 28.

chiati non *benché* ma *perché* essi sono tali»³³. Ora, il rapporto di causalità non ha nulla di lineare perché contiene in sé il momento negativo, di protesta, infrazione e rifiuto. Negli *Oggetti desueti* Orlando torna su questo snodo chiarendo come il momento concessivo si integri con quello causale, nella logica controintuitiva che è alla base della formazione di compromesso:

Consideriamo la proposizione aberrante: ‘c’è stato aumento delle immagini di oggetti non-funzionali, in un secolo e mezzo di letteratura, perché è stato prevalente l’aumento di simili oggetti nel mondo reale’. Un’affermazione vera è collegata a un’affermazione falsa da una congiunzione causale – *perché* –, la quale sottintende fra letteratura e realtà un rispecchiamento positivo. Se ci limitiamo a correggere l’affermazione falsa, metteremo in buona logica al posto della causale la concessiva, la quale lascia le cose inesplicate: ‘più oggetti non-funzionali in letteratura, *benché* più oggetti funzionali in realtà’. Ma se ci ricordiamo – per restare in metafora – che ogni specchio è capovolgente quand’anche non deformante, metteremo il modello di un rispecchiamento negativo al posto di un miraggio di quello positivo. Con un passaggio familiare alla cattiva logica della formazione di compromesso, e ricorrente nel ciclo dei libri freudiani, capovolgeremo la concessiva nella causale vera: ‘più oggetti non-funzionali in letteratura, *perché* più oggetti funzionali in realtà’³⁴.

La letteratura, dunque, non rispecchia la realtà – non ne è la fotografia – né si pone in sincronia con essa; parla contro la storia perché spesso sceglie il ritardo e l’inattualità o, per usare un’altra espressione che preferisco, l’intempestività³⁵, che implica un rapporto di sfasatura, di ritardo e anticipo al tempo stesso. La storicità dei testi letterari ha dunque qualcosa di paradossale, fa di essi dei reperti dislocati rispetto alla storia stessa, eccentrici rispetto alle ideologie egemoni, apparentemente muti rispetto ai rapporti di forza e di produzione dominanti e parlanti proprio perché li osservano in tralice. Se in questa dislocazione coagula la forza conoscitiva della letteratura, va anzitutto riconosciuto che in essa si possono produrre, oltre che proteste e infrazioni, anche rimozioni e accecamenti.

³³ *Ibid.*, p. 40.

³⁴ *Id.*, *Gli oggetti desueti*, pp. 64-5.

³⁵ Ricavo la nozione di intempestività, su cui non posso soffermarmi in questa sede, a partire dagli scritti di Adorno su Beethoven e dalla lettura illuminante che ne dà E.W. SAID in *On Late Style. Music and Literature against the Grain*, New York 2006.

Ora, per evitare che questa acquisizione fondamentale che l'opera di Francesco Orlando ci consegna si cristallizzi e si riduca a una espressione a effetto, soprattutto guardando ad oggi dovremmo provare a individuare con più precisione contro cosa la letteratura dovrebbe parlare, con quali forme di discorso sociale possa e debba entrare in conflitto, di quale senso comune debba scoperchiare le costruzioni retoriche e la falsa coscienza, partendo dal presupposto che nella polarizzazione violenta dell'opinione pubblica individuare dominanti e dominati, poteri e repressioni, interdetti e forme di superato, è diventata un'operazione prioritariamente politica; non mi riferisco solo alla letteratura che si scrive oggi, come se dovessimo semplicemente imporle agende morali e politiche, ma a tutto il nostro patrimonio culturale, al centro anzitutto della nostra esistenza di insegnanti. Ho l'impressione che si stia diffondendo una lettura regressiva, se non reazionaria, della formazione di compromesso orlandiana³⁶, che ne farebbe anzitutto il salvacondotto di una scorrettezza politica vittimista e stupefatta, disorientata e nostalgica nei casi più ingenui, nichilista in quelli più avvertiti. Se concentriamo le nostre energie sulle miserie dell'etichetta politica – sia essa corretta o scorretta – rischiamo di ridurre a una caricatura innocua lo scandalo delle ingiustizie e delle violenze rimosse su cui il nostro intero modo di vita riposa. Questo non implica in alcun modo la liquidazione o la censura del canone, la prescrizione dei buoni sentimenti nel leggere e nello scrivere, la moralizzazione forzata della creazione artistica, ma un uso vivo, aperto e problematico della letteratura, lo sfruttamento della sua dislocazione e della sua intempestività per provare a capire cosa ancora oggi non può essere detto se non in quella forma obliqua, ambivalente e mediata. Pur non sottovalutando la pressione continua che il circuito della comunicazione e l'opinione pubblica, pronta a polarizzarsi quotidianamente su ogni possibile argomento, esercitano su chi oggi scrive, pensa e si esprime, trovo più importante uscire dalla difensiva.

CRISTINA SAVETTIERI

³⁶ È la teoria freudiana di Francesco Orlando l'ispiratrice primaria – seppure semi-occultata – del *pamphlet* di W. SITI, *Contro l'impegno. Riflessioni sul Bene in letteratura*, Milano 2021.

Francesco Orlando e il Barocco: tra Rousset, Freud e Matte Blanco

Partiamo da una constatazione: la crisi della categoria di barocco nella critica letteraria recente in Francia e la sua centralità persistente nella riflessione di Orlando. Agli occhi dei secentisti francesi, la nozione di barocco è insieme anacronistica (perché elaborata a posteriori)¹, esogena (perché proveniente dalla storia dell'arte e/o dalla musica), poco definita cronologicamente (perché suscettibile di periodizzazioni anche molto diverse a seconda dei paesi e dei generi artistici e letterari). Nell'ambito degli studi letterari la si usa ormai sempre meno e quasi sempre tra virgolette, come a evidenziare che si tratta di una nozione approssimativa, utilizzata in mancanza di meglio per farsi capire. Per non fare che un esempio, Georges Forestier e Marc Fumaroli hanno potuto scrivere, con due approcci molto diversi tra loro, nel corso degli anni Novanta due monografie ambiziose su Corneille senza fare alcun ricorso alla nozione di barocco (benché Forestier utilizzasse ancora il termine una decina di anni prima nel suo libro sul teatro nel teatro)². In precedenza Marc Fumaroli, nell'*Âge de l'éloquence*, aveva tentato, seppur con scarso successo, di sostituire l'etichetta di barocco con la categoria retorica di asianesimo³. Ma l'episodio più significativo di

¹ Un saggio riassuntivo sulla questione di Henriette Levillain si apre significativamente con questa constatazione: «Pas plus que le terme classicisme, le substantif baroque n'est contemporain des artistes qui ont inventé ce style. [...] Il n'est donc pas né en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle mais dans les dernières années du XIX^e siècle en Allemagne» [Come il termine classicismo, il sostantivo barocco non è contemporaneo degli artisti che hanno inventato questo stile. [...] Non è quindi nato in Italia nella seconda metà del XVI secolo, ma negli ultimi anni del XIX secolo in Germania] (H. LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque?*, Paris 2003, p. 11). Tutte le traduzioni dal francese, da questo o da altri saggi, sono mie.

² G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève 2004 (Paris 1996); M. FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève 1996 (1990).

³ M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève 2002 (1980).

questa parabola declinante del barocco è la spettacolare palinodia di Jean Rousset che in *Dernier regard sur le baroque*, denuncia il barocco in termini inequivocabili come *fiction critique*, sconfessando le sue ricerche precedenti⁴. Insomma, dopo la grande ubriacatura barocca degli anni Cinquanta e Sessanta, la nozione, soprattutto in area francofona, ma anche in altre aree linguistico-culturali, appare nettamente in declino, almeno a partire dagli anni Ottanta. Ora, nella prefazione datata 1997 alla nuova edizione di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, in cui la parola barocco compare per la prima volta nel titolo, Orlando identifica nell'inattualità dell'Illuminismo uno dei motivi dello scarso successo del terzo volume del ciclo freudiano⁵. Avrebbe potuto tranquillamente aggiungere inattualità del barocco. Eppure, lui continua a servirsi di questa categoria, facendone anzi una delle chiavi di volta della sua personale periodizzazione della letteratura europea⁶. Anzi rilancia l'etichetta di barocco promuovendone un uso estensivo: essa deve includere ai suoi occhi anche autori – come Tasso o Shakespeare – che per la loro stessa grandezza appaiono agli specialisti delle rispettive letterature come irriducibili a questa definizione.

Provo a formulare, anche a rischio di qualche eccessivo schematismo, alcune ipotesi sui motivi dell'avversione per il barocco da parte dei secentisti francesi degli ultimi decenni e sui motivi invece della sua persistente centralità nella riflessione di Orlando. Il diverso approccio può essere a mio avviso schematizzato in una serie di coppie oppositive:

– il feticismo del nome prevalente in Francia, secondo cui «le nom c'est la chose», ha fatto sì che il barocco sia stato soppiantato da categorie come quelle di asianesimo e soprattutto – ma con un lieve spostamento cronologico – di *galanterie*, che trovano riscontro nel lessico dell'epoca; ad esso si oppone il pragmatismo «port-royaliste» di Orlando a cui il nome interessa meno della definizione⁷. Un fenomeno

⁴ J. ROUSSET, *Dernier regard sur le baroque*, Paris 1998.

⁵ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997 (1982), pp. VIII-IX.

⁶ Vale la pena di sottolineare che Orlando era naturalmente al corrente del dibattito in corso oltralpe, come evidenzia – ma altri passi si potrebbero citare – l'osservazione che lascia cadere come per inciso in apertura del capitolo più pertinente di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*: «un gusto che credo svantaggioso rinunciare a chiamare barocco» (*ibid.*, p. 67).

⁷ Il 'nominalismo' di Orlando è ben rappresentato da una frase di Pascal, da lui

esiste secondo lui anche prima di avere un nome: quando parla del «cosiddetto barocco»⁸, Orlando mostra infatti che per lui il termine è puramente convenzionale;

– lo sguardo ravvicinato che privilegia soprattutto le differenze e le sfumature è l'approccio prevalente in Francia; ad esso si oppone lo sguardo distanziato di Orlando che privilegia le costanti su ampie diacronie, valorizzando (o reificando come altri direbbero) le grandi partizioni storico-culturali. Tra il *continuum* e il discreto, Orlando privilegia il discreto per il suo maggiore valore euristico: questo lo porta a fare uso di categorie tradizionali come quelle di barocco, classicismo, illuminismo, guardate con sospetto da altri critici proprio perché tendono ad assimilare fenomeni eterogenei⁹;

– il relativismo francese, che fa del discorso critico una 'costruzione' intellettuale in cui un ruolo centrale ha la soggettività dell'interprete, è antitetico allo scientismo orlandiano di marca freudiana per cui i fenomeni culturali hanno una loro realtà oggettiva, indipendente dallo sguardo del critico. Secondo Orlando, Rousset ha dimostrato oggettivamente l'esistenza di un codice che chiamiamo convenzionalmente barocco in una determinata fase della cultura letteraria francese.

Bisogna riconoscere che la nozione di barocco implica alcune ambivalenze, spesso rilevate. La parola, associata al significato che le attribuiamo oggi, nasce in epoca moderna ed è proiettata su testi di epoca anteriore. Inoltre, gli studi sul barocco sono caratterizzati dall'esitazione persistente e dura a morire tra una definizione storica e una metastorica del termine, quest'ultima rappresentata emblematicamente dall'opera critica di Eugenio d'Ors¹⁰. Quando poi la scuola di Ginevra con Marcel Raymond e Jean Rousset si impadronisce della nozione,

spesso citata: «Car je ne dispute jamais du nom, pourvu qu'on m'avertisse du sens qu'on lui donne» (*Lettres provinciales*, 1, *Œuvres complètes*, t. I, éd. par M. Le Guern, Paris 1998, p. 594).

⁸ *Ibid.*

⁹ È solo mettendo momentaneamente da parte le mediazioni, osserva Orlando, che si percepisce la 'violenza' del passaggio tra codice barocco e codice classico-illuminista: «Le mediazioni non attenuano la violenza insita nel cambio: violenza tipica delle formazioni compromesso più tese» (ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 75).

¹⁰ E. D'ORS, *Lo barroco*, Madrid 1933 (trad. it. *Del barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano 2011).

questa finisce per risentire della scomoda posizione di compromesso di questi studiosi tra *nouvelle critique* e critica tradizionale. Il barocco appare insomma da una parte come una categoria estetica storicamente definita che pretende di basarsi su un'evidenza filologica, dall'altra come una nozione moderna e militante destinata a nutrire la riflessione estetica e la produzione letteraria contemporanea (in effetti ottiene una ricezione entusiastica dapprima da parte di poeti come Ungaretti o Bonnefoy, poi addirittura da certi scrittori francofoni che ne fanno un emblema del *métissage* e della resistenza al modello francese, razionalista e classicista)¹¹. Il barocco solleva quindi una questione teorica di grande importanza: è possibile servirsi di elaborazioni intellettuali moderne per leggere i testi del passato senza tradire l'evidenza storico-filologica? Orlando, come già i critici della scuola di Ginevra, risponde senz'altro sì¹².

La cronistoria del confronto di Francesco Orlando con il barocco mostra quanto questo rapporto sia antico e duraturo: il barocco attraversa tutto il suo percorso di studioso, dalla monografia giovanile sul teatro di Rotrou con le sue propaggini, cioè i saggi sul teatro barocco, alcuni dei quali raccolti nelle *Costanti e le varianti*, fino ad arrivare agli *Oggetti desueti*, passando naturalmente per *Illuminismo e retorica freudiana*¹³. Orlando, insomma, ha sempre creduto nella produttività della categoria di barocco. Se nello studio su Rotrou e nei saggi con-

¹¹ Vedi su questo LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque?*, pp. 179-87.

¹² In un bell'articolo su Jean Starobinski, Stefano Brugnolo mette in evidenza come il critico svizzero si muova proprio su questo sottile crinale quando legge la celebre pagina rousseauiana del pranzo di Torino: S. BRUGNOLO, "Le dîner de Turin" secondo Starobinski. *Quel che abbiamo da imparare da un saggio esemplare*, «Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati – Sezione romanza», 61/2, 2019 <http://www.serena.unina.it/index.php/aionromanza/article/view/7305>.

¹³ F. ORLANDO, *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino 1963; studi in chiave barocca su Rotrou, Corneille e Tristan l'Hermite, dopo essere stati pubblicati in altre sedi, vengono raccolti in ID., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983; ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1993 (nuove edizioni: 1994 e 2015). Meno centrale appare il barocco nella ricerca sul soprannaturale, almeno nella forma presa dal saggio apparso postumo a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, che segue la scaletta del corso tenuto da Orlando all'Università di Pisa nel 2006: ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino 2017.

fluiti nelle *Costanti* l'approccio è ancora prevalentemente descrittivo, con *Illuminismo e barocco* e poi con gli *Oggetti desueti* si incrocia con la nuova prospettiva teorica che risente prima di Freud, poi della scoperta di Matte Blanco.

In tutti questi scritti, il punto di riferimento di gran lunga più importante per Orlando è il libro di Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*¹⁴. Perché questo libro è così prezioso per lui? Perché contiene, seppure formulata in maniera elegantemente asistemica (il che agli occhi di Orlando è, com'è noto, un limite), una definizione del 'codice' barocco, codice che si definisce sulla base di una serie di costanti tematiche e formali. Il discorso di Rousset, sebbene supportato dal riferimento dettagliato a un amplissimo numero di testi, non si accontenta della descrizione, della rassegna, ma punta ad operare una sintesi, a collegare i testi tra loro sulla base di alcune costanti significative. Lascio la parola ad Orlando: «Si deve soprattutto a quest'opera di Rousset se, a parer mio, la parola barocco può avere un senso sufficientemente preciso per essere utile, a dispetto della confusionaria molteplicità dei sensi storiografici che le sono stati attribuiti (lascio perdere poi quelli metastorici)»¹⁵. Rousset insomma ha il merito di aver messo ordine in un dibattito che fino a quel momento soffriva di una notevole imprecisione terminologica. Eppure Orlando non si accontenta, ma tenta di operare un'ulteriore sintesi che vada oltre l'inventario, riconducendo le costanti di Rousset a un unico comun denominatore. Applica insomma al libro di Rousset lo schema matteblanchiano delle classi logiche: tutte le costanti sono riconducibili a un'unica classe logica, definita dall'opposizione tra realtà e apparenza, con implicito

¹⁴ *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1989 (1953). Malgrado la prima formazione crociana di Orlando, molto meno significativi per lui sembrano essere stati gli studi di Croce sul barocco. Nonostante la loro innegabile importanza storica, essi rientrano in quella lunga tradizione di svalutazione del gusto secentista visto come vizio estetico, espressione di un colpevole disimpegno, che è una costante nella cultura italiana da Muratori fino a Croce, passando per Manzoni e De Sanctis. Proprio contro questo tradizionale atteggiamento di rifiuto senza sfumature, comune anche alla storiografia letteraria francese, reagiva Rousset. Per una sintesi sulla ricezione del gusto barocco nella cultura italiana da Crescimbeni fino a Croce, si veda E. Russo, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les Dossiers du Grihl», 6/2, 2012, *La Notion de baroque. Approches historiographiques*, <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5057>.

¹⁵ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 70.

rimando metafisico all'unica realtà stabile che è quella ultraterrena¹⁶. Orlando insomma sia nel saggio giovanile su Rotrou che in *Illuminismo e barocco* ha bisogno di un punto di partenza saldo, di una definizione il più possibile sintetica di barocco, che sottragga il termine all'imprecisione terminologica e gli assegni un significato preciso: è una condizione indispensabile perché questa categoria diventi operativa sia per l'analisi in profondità dell'opera di un grande drammaturgo, sia soprattutto per il grande panorama storico-culturale che punta a tracciare nel saggio più maturo. Ha bisogno di mettere inizialmente da parte la complessità, le differenze, le sfumature su cui Rousset si soffermava ampiamente¹⁷ per cogliere le linee di forza, di insistere insomma più sulle costanti che sulle varianti, più sul discreto che sul *continuum*.

Naturalmente sia lui che Rousset sono consci del fatto che questo codice non si trova sempre nella sua forma pura e che due estetiche co-esistono all'interno di un certo arco cronologico separate non da una netta cesura, ma un *continuum*. Classicismo e barocco sono, a dire di Rousset, «deux pôles d'attraction plutôt que deux schémas rigoureux et symétriquement opposés»¹⁸. Negli studi critici degli anni Sessanta sul teatro barocco, Orlando è ancora molto attento alle varianti, parte infatti dalla definizione 'pura' di barocco per analizzare casi particolari che sono in parte atipici. Il caso di Rotrou è esemplare perché la tipicità barocca della sua prima produzione è progressivamente temperata dall'adesione, ispirata dall'ammirazione per Corneille, ai dettami della poetica neoaristotelica: questo ne fa nella parte finale del suo percorso un barocco «con cattiva coscienza»¹⁹. Allo stesso modo, in *Rodogune*

¹⁶ *Ibid.* p. 72.

¹⁷ «Le premier mérite de Rousset est donc d'avoir écarté les idées simples et les dialectiques rigides concernant les périodes et les mouvements littéraires. Entre le gothique, la Renaissance et le baroque français, il n'y a pas eu opposition des styles, comme l'avait prétendu Wölfflin, mais interpénétration ou glissement sans heurt» [Il primo merito di Rousset è dunque di aver messo da parte le idee semplicistiche e le dialettiche rigide riguardo ai periodi e ai movimenti letterari. Tra il gotico, il Rinascimento e il barocco francese, non c'è stata opposizione di stili come pretendeva Wölfflin, ma interpenetrazione o passaggio graduale, senza fratture] (LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque?*, p. 38).

¹⁸ ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, p. 249 [due poli d'attrazione piuttosto che due schemi rigorosi e simmetricamente opposti].

¹⁹ ORLANDO, *Le costanti e le varianti*, p. 76. La suggestiva definizione sembra riecheggiare un'espressione che Rousset utilizza per Malherbe, particolarmente

di Corneille, il personaggio di Cléopâtre, definito in un primo tempo antibarocco, sembra recuperare in extremis una dimensione barocca da un altro punto di vista²⁰. Invece, in *Illuminismo e barocco*, Orlando è nettamente meno interessato alle varianti che alla definizione 'pura' del fenomeno: sceglie come esempi per le sue analisi testi inequivocabilmente barocchi per la loro lussureggiante inventività metaforica, da Gongora a Marino, passando per Tristan l'Hermite e Shakespeare. All'interno della produzione di questi autori seleziona i testi più tipici, quelli che più si prestano a un'analisi in questa chiave. Questo perché gli interessa meno approfondire il singolo caso che definire il barocco in sé per farlo entrare nel grande panorama storico-culturale che tenta di tracciare.

Nel saggio della maturità, quindi, le operazioni svolte da Orlando rispetto a Rousset sono soprattutto due: 1) approfondisce la descrizione della retorica barocca tramite il ricorso alle categorie della neoretorica con un evidente sforzo di scientificizzazione del linguaggio – si ricorderà che il barocco privilegia i «metasememi» a scapito dei «metalogismi» secondo la classificazione proposta dalla *Rhétorique générale*²¹; 2) non si limita a descrivere, ma cerca una spiegazione dei fenomeni, ne ricostruisce la filogenesi secondo la lezione freudiana. Per questo secondo aspetto Orlando associa in maniera molto originale e tutt'altro che ortodossa categorie di origine freudiana (il «ritorno del superato») con i nuovi concetti desunti da Matte Blanco, collegando i fenomeni storico-culturali con le strutture permanenti della psiche²².

preziosa per Orlando che legge in chiave di formazione di compromesso freudiana la coesistenza di codice barocco e codice classico in una determinata fase della storia letteraria francese: «On est parfois baroque malgré soi» [Si è talvolta barocchi contro la propria volontà] (p. 203).

²⁰ *Ibid.* p. 109-110.

²¹ J. DUBOIS *et al.*, *Rhétorique générale*, Paris 1982 (1970). Secondo questa proposta di classificazione, i metasememi, che includono figure come la metafora, la metonimia, la sineddoche, mettono in secondo piano il rapporto tra discorso letterario e verità extraletteraria, mentre per i metalogismi (ironia, iperbole, antifrasi, ecc.) la distinzione vero-falso è fondamentale.

²² Il modello semiotico della formazione di compromesso viene quindi usato, come lo stesso Orlando precisa, non più in riferimento a «forze psichiche individuali» ma «storiche nel senso collettivo della parola»; lo scontro cioè è «fra i discorsi rispettivi, orali o scritti, di una tradizione e di una critica alla tradizione» (ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 14).

Se per Matte Blanco la psiche umana si basa sull'interazione di due logiche, diverse ma impensabili l'una senza l'altra, la logica asimmetrica e la logica simmetrica, cioè per semplificare il *principium individuationis*, e l'indistinzione dell'inconscio (Matte Blanco parla di «aspetto unificante» e «aspetto dividente»)²³, il barocco diventa un momento emblematico perché costituisce una formidabile, inedita irruzione della logica simmetrica in letteratura. Per avere un fenomeno paragonabile, bisogna aspettare forse il surrealismo e la lirica moderna. Tuttavia, questa analisi basata sulle categorie di Matte Blanco viene innestata sullo schema freudiano della formazione di compromesso. L'intuizione di Orlando, infatti, consiste nel valorizzare la coincidenza temporale tra barocco letterario e rivoluzione scientifica, che segna un formidabile passo avanti nell'affermazione della logica asimmetrica: di conseguenza il barocco può essere interpretato, freudianamente, come un gigantesco «ritorno del superato» collettivo, poiché dà espressione, portandola all'estremo, a quella logica «unificante» dell'analogia, che la nuova scienza sta progressivamente mettendo al bando²⁴. Per Orlando, il barocco diventa quindi una categoria emblematica perché corrobora la sua idea di letteratura come spazio all'interno del quale si esprime una resistenza ai valori e alle ideologie dominanti. In altre parole, la razionalizzazione del mondo non può non determinare delle resistenze che la letteratura è statutariamente fatta per accogliere. E il barocco ne è un esempio evidente, il primo esempio in ordine di tempo per i secoli che Orlando studia con maggiore competenza specialistica. Insomma il concetto freudiano di «ritorno del superato», associato alla scoperta della bilogica di Matte Blanco, consente di passare dalla semplice descrizione del fenomeno, secondo l'approccio di Rousset, a un tentativo di spiegazione della sua genesi. Questa interpretazione – che proietta determinate categorie psicologiche sull'asse diacronico per spiegare

²³ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, nuova ed. a cura di P. Bria, pref. di R. Bodei, Torino 2000 (1981), p. 352.

²⁴ Si potrebbe obiettare che gli autori barocchi non sempre osteggiano la nuova scienza sul piano ideologico, né esprimono sempre una visione conservatrice o regressiva. Il caso di Marino è esemplare: è noto che nel canto X dell'*Adone* tesse un magnifico elogio di Galileo, paragonato a Cristoforo Colombo per aver aperto letteralmente un nuovo mondo alla conoscenza umana. Ma al di là delle prese di posizione ideologiche, Orlando ritiene che la metafora barocca sia di per sé, che gli autori ne siano consapevoli o meno, espressione dell'indulgenza regressiva a una visione analogica superata nei fatti dalla scienza.

grandi fenomeni socio-culturali – consente di fare del barocco non più l'antitesi dell'Illuminismo, ma un momento di passaggio, di equilibrio instabile, che dialetticamente contiene *in nuce* il momento successivo: se nel barocco un'anima modernista convive con l'indulgenza spettacolare verso una logica superata²⁵, nei testi illuministici quella stessa logica superata continuerà a trovare espressione, per quanto in forma residuale e nascosta, 'al di sotto' delle istanze progressiste. Una dialettica di marca freudiana più che marxista che separa profondamente Orlando dal Foucault di *Les Mots et les Choses*, che invece decretava una cesura nettissima tra l'episteme rinascimentale e quello classico.

Ma il barocco è prezioso per Orlando anche per altri motivi. Dicevamo che si tratta di una letteratura che, prima della lirica moderna, indulge ampiamente al principio di simmetria di Matte Blanco. La metafora «pazza» del barocco è da lui contrapposta alla metafora «saggia» del neoclassicismo perché non è basata sulla sola somiglianza di due termini messi a confronto ma sulla loro identificazione, sull'attribuzione al comparato di tutte le proprietà del comparante. La metafora barocca viene spiegata insomma da Orlando in termini mattheblanchiani come frutto dell'azione congiunta del principio di generalizzazione e del principio di simmetria. È questo che la rende particolarmente vertiginosa. Ma allo stesso tempo il referente non è né occultato né assente, come invece accade molto spesso nella lirica moderna, pensiamo al surrealismo: Orlando insiste spesso sul fatto che i lirici barocchi utilizzano il titolo per ancorare il testo a un referente di cui propongono poi una vertiginosa trasfigurazione metaforica²⁶. Questo consente di

²⁵ Cfr. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, pp. 75-6.

²⁶ Si veda l'osservazione fatta a proposito di un madrigale di Marino in una delle appendici di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*: «Dalla situazione fattuale enunciata nel titolo, come a scanso d'oscurità usavano i secentisti (e non userà, neanche quando perfettamente possibile, la poesia difficile del nostro secolo), sono tratte due diverse metafore» (*ibid.* p. 238). Ma si veda anche quanto osserva in un articolo dedicato al rapporto tra autore e opera, tra testo e residui biografici, una delle sue grandi ricerche rimaste incompiute: «Fu nella stessa epoca (piaccia o no chiamarla barocca) che si verificarono fenomeni nuovi, e per noi interessantissimi, nei titoli assegnati alle poesie. Succede non solo che essi si allungino e si complichino, ma che così facendo prendano a carico informazioni essenziali, di cui quindi preventivamente viene scaricato il testo». Subito dopo, a proposito del più famoso sonetto di Giacomo Lubrano, *Cedri fantastici variamente figurati negli orti reggiani*, ipotizzando che l'autore avesse soppresso il titolo esplicativo, collega ancora una volta poesia barocca

studiare il modo in cui la letteratura tratta i referenti di realtà presenti nell'enciclopedia mentale del lettore, traducendoli in nuove inedite configurazioni, questione fondamentale per Orlando, in una doppia chiave polemica: più scopertamente contro il dogma strutturalista della pretesa autoreferenzialità della letteratura, meno esplicitamente contro l'oscurità programmatica di certa lirica moderna, che porta alle estreme conseguenze le novità introdotte per la prima volta in ambito letterario da Mallarmé. Ora, il rapporto con i referenti di realtà diventa progressivamente una delle chiavi di volta del pensiero dell'ultimo Orlando, man mano che il critico si allontana dai presupposti strutturalisti della sua prima formazione: si pensi alla ricerca incompiuta sulle figure dell'invenzione dove Orlando si occupa proprio del modo in cui la letteratura può riconfigurare in maniera inedita le relazioni tra gli elementi della realtà. Certo, nei lirici barocchi lo strumento di questa riconfigurazione sono essenzialmente le tradizionali microfigure (metafora, iperbole, ecc.), mentre le figure dell'invenzione, totalmente ignote alla retorica tradizionale, vengono presentate da Orlando come macrofigure, che interessano spesso vastissime porzioni di testo e investono meno il piano dell'*elocutio* che le «forme del contenuto»²⁷. Tuttavia non si può negare che l'interesse per la lirica barocca abbia per Orlando rilevanza teorica anche – e soprattutto – dal punto di vista del trattamento dei referenti di realtà.

Resta da affrontare in questo percorso il libro sugli *Oggetti desueti*, la grande summa di una vita, in cui la categoria di barocco continua a essere per lo studioso estremamente produttiva. Essa appare come il

e poesia moderna: « In altre parole, avremmo a fine Seicento qualcosa come metafore il cui piano dei comparanti vela e sopprime il piano dei comparati – qualcosa che un giorno basterà di per sé a rendere stabile l'oscurità della poesia, ma che non apparirà in tale forma sino a Mallarmé, e non diventerà ordinaria prima del Novecento» (*Fra la persona e il testo: contesti, allusioni, reticenze, trasfigurazioni*, in *La biografia*, a cura di C. De Carolis, Roma 2008, p. 232).

²⁷ Si veda quanto scrive a questo proposito Valentina Sturli, che ha magistralmente studiato i materiali lasciati da Orlando sulla questione delle figure dell'invenzione: «Come vedremo nella riflessione di Orlando sarà fondamentale da un certo momento in poi proprio il concetto di macrofigura: una figura che da un lato si estende a porzioni amplissime di testo, investendo virtualmente la totalità di un'opera letteraria, dall'altro presuppone, per essere compresa, una relazione di tensione dinamica fra testo e mondo» (V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020, p. 68).

momento di maggior concentrazione di immagini di corporeità non funzionale anteriore alla svolta storica di fine Settecento. Anche qui abbiamo un primato del barocco nella personale periodizzazione di Orlando: il barocco non inventa a dire il vero nessuna nuova categoria, ma ne adotta alcune con particolare predilezione, portandone all'estremo e talvolta all'estenuazione i procedimenti²⁸. Particolarmente consona al gusto barocco sono le categorie di oggetti che manifestano solo una generica usura dovuta allo scorrere del tempo, prescindendo da una determinazione storica precisa. Tuttavia sono meno le categorie 'serie', espressione di un solenne memento mori, a segnare quest'epoca che le categorie 'comiche': in primis il frusto-grottesco, ma anche il magico-superstizioso e lo sterile-nocivo. In tutti i testi presi in esame (appartenenti a letterature e a generi diversi) l'oggetto è sottoposto a una ardita trasfigurazione retorico-figurale. Ancora una volta il barocco si identifica con una retorica dei metasememi che mette al centro uno o più referenti di realtà, deformandoli con furia iperbolica senza però farli mai scomparire. Tuttavia, ciò che caratterizza ancor di più i testi presi in esame è la loro natura ostentatamente metaletteraria e/o parodica: tutti si appoggiano a testi anteriori rovesciandone la logica o portando i loro procedimenti alle estreme conseguenze. La figura più caratteristica da questo punto di vista è quella del «rincaro» che consiste nel rivaleggiare per eccesso rispetto ai modelli consacrati. Secondo Orlando la predilezione per il rincaro si spiega, in relazione alla secolare *querelle des Anciens et des Modernes*, con «l'estenuazione della reverenza al passato o il fastidio edipico di esso»²⁹: l'edipismo modernistico del barocco è un concetto già illustrato in *Illuminismo e barocco* sulla scorta del grande libro di Cioranescu, altro riferimento essenziale per Orlando³⁰. Il rincaro caratterizza tutte le categorie sopra nominate in

²⁸ Questo confermerebbe l'idea che il barocco, poco inventivo sul piano dei contenuti, punti tutto sulla forma per affermare la propria originalità, un'idea che Orlando sviluppava già in *Illuminismo e barocco* desumendola dal grande libro di A. CIORANESCU, *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna 1957.

²⁹ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015, p. 281.

³⁰ «Mi sembra che un tale complesso abbia a che fare con quello di Edipo, che simili epigoni rassomiglino a figli diseredati e cupidi, che nel rovesciamento della loro povertà di materie in superba ricchezza di forme si profili già a suo modo l'atto edipico dell'illuminismo» (ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 76).

relazione al barocco: il frusto-grottesco – Mathurin de Régnier rincara su un *topos* già presente in un capitolo di Berni (l'ingresso di un personaggio in un sordido tugurio)³¹ –, il magico-superstizioso – D'Aubigné rincara sui modelli latini nel portare all'estremo il *topos* dell'elenco magico³² –, lo sterile-nocivo – Marino rincara su Tasso nella descrizione di un *locus horridus*³³. Espressione di un inquieto modernismo, il rincaro è il vero segno distintivo del barocco negli *Oggetti desueti*.

Anche negli *Oggetti desueti*, il barocco appare quindi come un'epoca di transizione estremamente feconda per testare la concezione orlandiana della letteratura. Un'epoca di equilibrio instabile tra spinte contrapposte, lette attraverso il filtro della formazione di compromesso: nostalgie regressive e modernismo, ripresa di antichi *topoi* e beffarda o compiaciuta estenuazione. Vale la pena di citare un passo in cui questa concezione, già alla base di *Illuminismo e barocco*, viene confermata nella maniera più sintetica e efficace: «Quel Cinque-Seicento in cui (se si accetta la periodizzazione suggerita nel libro) il cosiddetto barocco letterario va compreso alla luce della sua contemporaneità con la nuova filosofia, scienza e tecnica; e la sua orgia formale di figurabilità metaforica, il suo sfoggio tematico d'apparenze irreali, non sono meno modernistica fuga in avanti che regressione antilogica a sfondo religioso»³⁴. Sarà per questo che l'epoca barocca prelude a una riconfigurazione delle categorie individuate da Orlando: alcune di quelle anteriori alla svolta storica raggiungono lì un apice di inventività che produce gli esempi più puri e più preziosi per la loro stessa definizione (è il caso soprattutto del frusto-grottesco), mentre altre pur essendo ancora produttive, cominciano ad esaurirsi (è il caso del magico-superstizioso e in parte dello sterile-nocivo), lasciando uno spazio libero che verrà in qualche caso occupato da nuove categorie dopo la svolta storica.

Insomma per i motivi che abbiamo visto il barocco è uno snodo fondamentale della riflessione di Orlando sulla letteratura. Modernistico e regressivo, incarna perfettamente, come un Giano bifronte, l'idea di letteratura come ritorno del represso sia sul piano formale – la figurabilità irresponsabile della metafora «pazza» – sia sul piano delle «forme del contenuto», dove l'ideologia ufficiale risulta sovente rovesciata da fermenti eterodossi – si pensi all'esempio principe di Tasso, il preferito

³¹ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, pp. 104-6.

³² *Ibid.* p. 358.

³³ *Ibid.* pp. 194-7.

³⁴ *Ibid.* p. 487.

di Orlando tra i poeti italiani. Malgrado occupi solo il secondo posto nel titolo del saggio più importante ad esso dedicato, il mio sospetto è che in realtà abbia un ruolo primordiale nella genesi stessa del sistema teorico di Orlando. Esso costituisce un antecedente estremamente significativo di quel più riconoscibile ed evidente fenomeno di ritorno del superato che caratterizzerà la letteratura post-illuministica del primo Ottocento. A questa visione complessa del barocco Orlando approda – andando ben oltre Rousset – grazie all’associazione originale e del tutto inedita tra categorie di origine freudiana (ritorno del superato) e strumenti concettuali che vengono da Matte Blanco.

FEDERICO CORRADI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 224-5.

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

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

IACOPO LEONI

Francesco Orlando e la drammaturgia musicale

Parlare della produzione musicologica di Francesco Orlando è più che mai difficile, per una precisa ragione: nessuno che l'abbia conosciuto può pensare che sia in gioco una questione esclusivamente tecnica, senza rapporto con l'enorme ruolo avuto nella sua esistenza dall'esperienza musicale, in cui indicherei la più intensa delle intensissime passioni culturali che hanno innervato il suo percorso. Nessuno d'altra parte può presumere di risolvere in termini critici questo rapporto, tanto meno chi come me si senta vicino ad esso per empatie e complicità che appartengono al vissuto personale.

Mi limiterò a dire che ognuno dei saggi che richiederò alla vostra attenzione ha sullo sfondo quel formidabile *sensus additus* che gli deriva dal legame con l'emozione peculiare dell'ascolto.

Proprio in essa risiedeva, io credo, la capacità di organizzare in sinergia competenze molteplici e diverse, che – possiamo dirlo senza iperbole encomiastica – nessun altro studioso ha posseduto in misura e con coerenza paragonabili a quelle di Orlando: l'*institutio* tecnica che gli permetteva non solo di leggere a fondo ogni partitura, ma di verificare al pianoforte procedimenti e ipotesi critiche; la padronanza dei metodi della critica letteraria, unita alla capacità di rigenerarli in prospettiva teorica; e insieme la concezione del libretto d'opera come irriducibile alla dimensione letteraria, e trasmettitore invece di istanze storiche e concettuali al linguaggio unitario che sintetizza le varie arti.

Ma al disopra di tutto questo, stava la conoscenza di prima mano dell'immenso patrimonio del melodramma: in un breve contributo inizialmente pubblicato su «Contemporanea» (2005), che avrò occasione di considerare più oltre, Orlando dava il numero delle opere da lui possedute (in tutti i sensi): 254¹.

Può stupire, prima ancora della vastità del *corpus*, la volontà e la ca-

¹ F. ORLANDO, *Festa corale e pene personali: una costante operistica* (2005), in ID., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, postfazione di L. Pellegrini, Pisa 2020, pp. 241-54.

pacità di fornire un'indicazione così precisa. Ma il fatto è che sotto il genere neutro del *corpus* si nascondeva da parte sua il gesto creativo del canone, non proclamato con la supponenza di un Harold Bloom, ma convalidato da un sistema di principi e parametri di implacabile compattezza, e governato da una piena fiducia nel giudizio di valore, in cui culminò il distacco di Francesco dagli esiti decostruzionisti di strutturalismo e semiologia (particolarmente deludente, da questo specifico punto di vista, l'atteggiamento dell'ultimo Genette).

Pure implicito com'era, questo canone mi appare la prova più alta e ambiziosa dell'istanza ordinativa, del modello strutturante del reale che ispirava il razionalismo di Orlando, non a caso appoggiato al magistero teorico di *scienziati* che sono stati i più avventurosi esploratori dell'irrazionale, o meglio della dimensione che a torto viene così definita (Sigmund Freud e Ignacio Matte Blanco).

Che poi il canone venga applicato all'opera lirica in modo del tutto omogeneo alla letteratura 'alta', ha conseguenze di portata incalcolabile, sia per i musicologi che per gli studiosi di quella realtà tanto essenziale quanto per lo più negletta che è l'unità organica della cultura europea, comportando l'assunzione di piena dignità per un'arte spesso ancor oggi considerata minore, o popolare, o di intrattenimento.

Un sistema stabile, ma tutt'altro che chiuso alla messa in discussione e soprattutto alla curiosità e alla passione conoscitiva che lo alimentano.

Se posso dare un riscontro aneddotico al fatto banale che il canone operistico del 2005 non era più per Orlando quello di trent'anni prima – quando pure l'edificio teorico era in sostanza compiuto – ricordo di aver sostenuto allora con Francesco un'accesa discussione sul tema se *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini fossero o no un capolavoro, come io sostenevo, anche dal punto di vista della relazione impervia con Shakespeare. Lui non negava le bellezze di quest'opera (certo non si faceva condizionare dall'ottusa stroncatura di Berlioz), ma poneva un problema di equilibrio storico e storiografico: se si fosse effettuata questa rivalutazione, per chiamarla così, saremmo stati obbligati a fare altrettanto con due opere di Donizetti e almeno altrettante di Rossini.

Grande è il mio rimpianto che l'immensa competenza di Francesco non abbia lasciato una produzione commisurata ad essa; tanto più che nell'ultima parte della sua vita aveva mostrato disponibilità a collaborare coi teatri mediante lo strumento del programma di sala, di cui sapeva fare un gioiello di lettura, che investiva insieme, in maniera illuminante, trama drammaturgica e trama musicale: basta leggere il ciclo

dedicato all'*Anello del Nibelungo* per la Scala, poi ripreso e completato con la *Valchiria* al Maggio Musicale Fiorentino².

Ma alla tetralogia di Wagner Orlando dedicava da sempre un'attenzione privilegiatissima, e anche utilissima o addirittura necessaria, se si pensa quanto la smisurata bibliografia wagneriana fosse e sia tuttora invasa, oltre che dal consueto biografismo che in musicologia è endemico, da ipoteche ideologiche e da letture che usano l'opera solo come punto di partenza per la costruzione di elaborate strutture filosofiche: rarissimi sono gli studi che abbiano relazione complessiva col testo (bisognerà ricordare naturalmente quelli di Dahlhaus e più di recente quelli di Karol Berger).

In Orlando è vivissima la coscienza della tetralogia come *unità*, e di conseguenza della tensione dialettica che si apre fra il messaggio del macrotesto e quello veicolato dalle singole parti, che pure sono dotate di autonomia spettacolare: un problema che si ripresenta a distanza millenaria dal modello dichiarato, l'*Oresteia* di Eschilo.

Basti ricordare qui la frase memorabile con cui si chiude il testo sul *Sigfrido*: «sì, abbiamo proprio finito con lo scambiare per libertà e vittoria il tempo di questa bella giornata di sole, una provvisorietà felice»³.

Più di trent'anni prima, Francesco aveva pubblicato su «Musique en jeu» e sulla «Nuova rivista musicale italiana»⁴, un lavoro che affrontava ciò che era insieme il nucleo generativo della tetralogia e la sua spina dorsale: il sistema dei *Leitmotive*, reduce da una campagna denigratoria che aveva toccato il fondo con la famosa e triviale frase di Debussy, per cui i personaggi «non appaiono mai senza essere accompagnati dal loro dannato *Leitmotiv*: qualcuno addirittura lo canta! Il che somiglia alla dolce follia di chi, porgendovi il suo libretto da visita, ne declamasse liricamente il contenuto!»⁵. Orlando ribalta l'assunto: da icona caricaturale della fissità, il *Leitmotiv* diventa il motore del cambiamento. Nella dialettica di continuo e discreto da lui indagata, la ripetizione tematica non ha più nulla di insignificante e nemmeno di rassicurante, perché innesta un processo metamorfico nel quale, secondo un principio che ha fornito il titolo a una raccolta di saggi di Orlando, la *costante* è soprattutto funzionale a svelare ed esaltare le

² Testi poi raccolti in ORLANDO, *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*.

³ *Ibid.*, p. 139.

⁴ ID., *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo»* (1975), *ibid.*, pp. 25-48.

⁵ C. DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris 1971, p. 175.

varianti. In questo caso, la riconoscibilità del motivo è messa alla prova non solo da quelle che possiamo chiamare variazioni, ma soprattutto dalla sua collocazione nella combinatoria sintagmatica, vale a dire nell'interazione con altri fattori musicali e drammatici che di fatto ne modificano il senso.

La questione ha portata anche più vasta del suo ambito specifico perché investe la natura complessiva della tetralogia come fatto drammatico, quella stessa che viene negata da Adorno in termini perentori: «l'eternità della musica wagneriana, simile a quella ch'è nel poema del *Ring*, è l'eternità del nulla-è-successo, quella di un'invariante che smentisce tutta la storia attraverso la natura muta». Di per sé questo assunto non avrebbe neppure bisogno di troppe confutazioni: allo stesso modo si potrebbe dire che nulla-è-successo nell'*Edipo Re* o nel *Macbeth*, perché nell'uno Tebe alla fine è governata da Creonte, come prima dell'arrivo del salvatore ignoto, nell'altro la Scozia da Malcolm, figlio ed erede legittimo di Duncan: in queste due situazioni basta sostituire alla «natura muta» di Adorno la *routine* della socialità istituzionale per vanificare allo stesso modo azione e passione, iniziativa e frustrazione dell'umanità. Ma ciò che più importa è che Orlando rintraccia invece nelle cellule basiche del linguaggio musicale la condizione necessaria e sufficiente a creare opposizione, movimento, conflitto, e certo anche crisi, morte, annientamento, giacché non dobbiamo dimenticare di trovarci all'interno della grande tradizione tragica.

Esemplare può essere al riguardo un lavoro pubblicato ancora nella «Nuova rivista musicale italiana» del 1988, in cui viene presa in esame la funzione scenico-musicale dei gruppi femminili, figlie del Reno, Walkirie, Norne: a proposito di queste ultime Orlando analizza quello che è, nelle sue parole, «il passaggio dalla preistoria, alla storia», ma in termini più generali potrebbe essere definito il sorgere dell'evento dal grembo della stasi o della *routine*, quale la stabiliva il pedale, se così si può dire, di una «musica iterativa» (la terminologia è in parte desunta da Genette)⁶.

Ma fondamentale era già nel lavoro del 1975 l'analisi comparativa dei significanti che esprimono l'attività fisica libera e gioiosa, come quella appunto di figlie del Reno e Walkirie, e che conservano la nostalgia dei tratti originari anche quando entrambi i gruppi piombano nell'angoscia e nella frustrazione, e di quelli che esprimono l'incubo

⁶ F. ORLANDO, *La fine della preistoria nella musica del «Ring»: figlie del Reno, valchirie, norne* (1988), in ID., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, pp. 69-79.

del lavoro alienante, rappresentato in termini che Orlando inquadra a buon diritto nella problematica della nascente civiltà industriale: soleva dire che una delle sue aspirazioni era quella di scrivere, simmetricamente al titolo della sua *Lettura freudiana della «Phèdre»*, una *Lettura marxista del «Ring»*.

Non aver realizzato fino in fondo questo progetto è stato un rimpianto non solo suo, ma ci rimane l'architrave di un'interpretazione condotta in chiave unitaria: al centro di essa sta la constatazione che il conflitto senza quartiere ingaggiato tra le due parti che si contendono *der Welt Erbe*, l'indivisibile governo del mondo, poggia su una loro radicale similarità, in sostanza sull'identità speculare del loro *Machtwille*, ad onta del fatto che una di esse sia idealizzata e l'altra demonizzata nel corso della vicenda.

La prima apparizione dei due grandi contendenti, il dio Wotan e il nibelungo Alberich, li carica infatti di due scelte parallele che per quanto diverse per autenticità e intensità, hanno lo stesso significato: Alberich rinuncia all'amore per forgiare con l'oro sottratto al Reno l'anello-talismano che racchiude in sé il sommo potere; Wotan si dichiara disposto a cedere la cognata Freia, dea appunto dell'amore, in pagamento della costruzione del Walhall, sede deputata dei suoi progetti o sogni di dominio.

Ma l'acutezza di Orlando scopre anche, nella lettura diacronica della tetralogia, tutta una serie di corrispondenze molto meno vistose e più sottili. In questa sede non posso che citarne qualcuna fra quelle che più mi hanno colpito.

I due personaggi più distanti tra loro, Alberich e la valchiria Brunilde – l'alleanza che Brunilde stipula col figlio-doppio di Alberich, Hagen, per uccidere l'amato Sigfrido costituisce lo scandalo estremo, la più violenta dissonanza valoriale –, si ritrovano paradossalmente a smascherare entrambi i disegni che Wotan cela sotto la dignità autorevole delle apparenze: Alberich, da lui accusato del furto dell'oro, demistifica l'identico desiderio del dio; la valchiria accusata di disobbedienza per essere rimasta al fianco di Siegmund, condannato a morire per aver violato le norme fatte valere dalla sposa di Wotan, Fricka, ribatte di avere in realtà obbedito alla volontà profonda e frustrata del padre.

Voglio anche ricordare il finale del primo atto di *Sigfrido*, dove la miracolosa forgiatura della spada operata dall'eroe si incrocia con la fantasia di potenza del nano Mime che lo ha allevato nella speranza di recuperare per suo tramite l'anello: tra il personaggio per eccellenza eroico e quello più miserevole della tetralogia, reietto anche all'interno della comunità dei reietti nibelunghi, Orlando stabilisce una folgoran-

te identità sulla base della carica di energia che ognuno dei due è in grado di sprigionare.

Per me è già il momento di abbandonare l'empatia ineguagliabile del *Ring*, non prima però di una notazione personale che con tutta probabilità non interesserà nessuno, ma che tacere sembrerebbe più un segno d'ipocrisia che non un doveroso contenimento del narcisismo: ed è che io stesso ho di recente azzardato un'interpretazione del *Ring* che ovviamente risente moltissimo dell'influsso di Orlando, ma altrettanto ovviamente è stata pensata come del tutto diversa dalla sua (altrimenti non sarebbe stato giustificabile scriverla)⁷.

Due altri scritti di Francesco incrociano la sua originaria professionalità di francesista essendo dedicati all'incontro della cultura francese col mito e il caso Wagner.

Si tratta di due programmi di sala scritti nel 2005 e nel 2008: quello in occasione del Maggio fiorentino per *Carmen* (2008)⁸, l'idolo polemico contrapposto a Wagner da Nietzsche – benché di questa contrapposizione egli stesso riconoscesse il carattere pretestuoso – e quello scaligero di *Pelléas et Mélisande* (2005)⁹, per cui Orlando postula un rapporto 'edipico' di Debussy con Wagner, paragonabile a quello che Paul Valéry attribuisce a Baudelaire nei confronti della poesia francese tradizionale: Baudelaire ammiratore profetico del Wagner misconosciuto a Parigi.

In entrambi questi lavori Orlando traccia un quadro lucidissimo della tradizione musicale francese, sospesa tra le aperture cosmopolitiche e le resistenze o velleità nazionalistiche.

Coglie poi con la sua straordinaria sensibilità il pendolo di *Carmen* tra la leggerezza istituzionale di *opéra-comique* e la progressiva vocazione tragica, maturata attraverso quella che viene definita «la geometrica costruzione del racconto teatrale»¹⁰, che è del tutto innovativa nell'opera rispetto a Mérimée.

Un elemento di parentela con l'opera di Debussy si ritrova in un simile ruolo della suggestione paesaggistica nell'organizzazione dei significati, anche se nell'opera più recente non si tratta più di un esoti-

⁷ G. PADUANO, *L'anello del Nibelungo: parola e dramma*, Bologna 2021.

⁸ F. ORLANDO, *Se fuggi inseguo, se inseguì fuggo* (2008), in ID., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, pp. 183-202.

⁹ ID., «Pelléas», *Wagner, musica nazionale, «immagini» sonore* (2005), *ibid.*, pp. 203-20.

¹⁰ ID., *Se fuggi inseguo, ibid.*, p. 187

smo che ha le sue radici nello stereotipo, ma della allucinata creazione di una *no man's land*.

Prevedibilmente, un'attenzione peculiare viene dedicata al riuso da parte di Debussy del vituperato *Leitmotiv*, di cui si potrebbe dire, credo, che viene frantumato o polverizzato nello stesso modo che lo sono le relazioni psicologiche e il rilievo dei personaggi (a partire dall'*Hel-dentenor*).

Un altro contributo inerente alla francesistica è *L'ultima festa dell'«Ancien Régime». Mozart e le commedie francesi*, scritto nel 1983 per la Festschrift in onore di Giovanni Macchia, e legato da significativa sintonia al libro *Illuminismo e retorica freudiana*, uscito l'anno precedente¹¹.

Orlando accomuna *Le nozze di Figaro* e *Don Giovanni* nella crisi valoriale per cui don Giovanni e Almaviva deviano in parte (e, dobbiamo aggiungere, in misura molto diversa) rispetto alla loro classe e agli obblighi che essa impone, e nota come, in due opere che pure marginalizzano come di rado avviene il ruolo vocale del tenore, manchi una voce che rappresenti l'autorità sociale: è solo dall'altro mondo che può arrivare la punizione di don Giovanni, mentre la riconciliazione finale delle *Nozze*, soave e malinconica, che agli occhi di Stendhal appariva «religiosa» è davvero «l'ultima festa».

Nell'ultimo anno della sua vita, il 2010, Francesco scrisse ancora per il Maggio un programma di sala per la splendida e difficile *Donna senz'ombra*: il titolo *Tra il fiabesco e il coniugale* rende ragione, oltre che dell'articolazione dialettica dell'opera, del contemporaneo impegno dello studioso in due vasti progetti che la morte gli ha impedito di sviluppare e comunicare secondo i suoi intenti¹².

Uno è il discorso sul soprannaturale che, rimasto a lungo inedito e già ripetutamente oggetto di corsi universitari, è ora disponibile nel volume einaudiano *Il soprannaturale letterario* grazie alle cure di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli¹³; l'altro è quello sull'adulterio, reso in parte noto attraverso il contributo a uno dei convegni organizzati dall'associazione Sigismondo Malatesta, alla quale

¹¹ ID., *L'ultima festa dell'«Ancien Régime». Mozart e le commedie francesi* (1983), *ibid.*, pp. 163-82.

¹² ID., *Tra il fiabesco e il coniugale. Riflessioni attorno a «La donna senz'ombra»* (2010), *ibid.*, pp. 221-40.

¹³ ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino 2017.

Francesco era molto vicino (*L'adulterio nel romanzo*, 2008)¹⁴. Il punto di fusione tra le due tematiche corrisponde a quello fra le due storie parallele che si intersecano nell'opera in una paradossale unità d'azione.

Nel breve spazio del programma di sala straussiano Orlando avanza un'ipotesi di vastissimo respiro storico-culturale sulla specificità della cultura operistica tedesca nel rappresentare in prevalenza un conflitto manicheo tra bene e male privo di mediazioni e sfumature. In esso il polo positivo è rappresentato spesso, e soprattutto in modo esemplare, dall'esaltazione dei valori coniugali, che nella *Donna senz'ombra* si esaltano attraverso l'inquieta ricerca della fecondità e della maternità. Il termine di paragone è documentato attraverso la capillare esposizione del privilegio che l'opera europea riserva all'amore trasgressivo, riservandogli ogni possibile sfaccettatura e ambiguità, quando non complicità.

La stessa prodigiosa concentrazione ci è dato incontrare nell'articolo su «Contemporanea» citato sopra, che affronta uno dei temi cari a Francesco, direi forse quello che gli ho sentito più rammentare nella conversazione quotidiana: la «festa tragica», vale a dire la costante operistica che si consuma nella compresenza dell'esultanza collettiva e dell'angoscia individuale. Per Francesco l'icona rappresentativa di questa situazione era *Carmen*, dove *fiesta* si specializza a indicare lo spargimento di sangue della corrida, che Bizet veicola nel finale attraverso la voce dell'orchestra, significativa di morte – la morte del toro e quella di Carmen – e di disperazione, quella di Josè e aggiungerei anche quella di Escamillo. Nell'articolo di «Contemporanea» invece l'esempio-guida è l'*Alceste* di Gluck (la versione francese, intonata su libretto del balivo du Roullet, che rispetto a quella su libretto di Calzabigi presenta innovazioni del massimo rilievo).

Partendo da questo testo, Orlando studia la tematica con la consueta padronanza dell'intero *corpus* pertinente (una sessantina di opere), sottoponendola a una griglia tassonomica che ha lo stesso rigore di altri suoi studi – si pensi in particolare agli *Oggetti desueti* – ma a differenza di quel libro, e anche, mi pare, di tutti i precedenti, non si costruisce su categorie mutuamente esclusive, che si spartiscono la totalità delle occorrenze, ma su parametri significativi che possono essere presenti, perché ognuno può essere predicato o escluso per ogni singola occorrenza. È una svolta metodologica che potrebbe essere stata ca-

¹⁴ ID., *Uno scandalo cristiano: il marito tradito*, in *L'adulterio nel romanzo*, a cura di E. Villari, Pisa 2015, pp. 23-53.

pitale, anche se purtroppo non ha avuto tempo e modo di distendersi nelle dimensioni dovute.

Si tratta dunque di *domande* rivolte a ciascun testo e di preziose sonde ermeneutiche: considerata anche la marginalità della pubblicazione, credo di fare qualcosa di utile richiamandole nell'ordine in cui vengono esposte, con un'esemplificazione ridotta al minimo, e suggerendole per una necessaria discussione a chiunque sia interessato a entrare in questo affascinante universo.

Il primo punto è l'alternativa tra la festa pubblica che è «invenzione» melodrammatica (come in *Alceste*, dove l'ipotesto euripideo ha una tinta uniforme d'angoscia), e quella che viene ripresa della fonte. Non si tratta di un problema erudito, limitato alla *Quellenkunde*, ma di uno decisivo per impostare correttamente la transizione fra climi e tonalità opposte (da euforico a disforico) in termini di linguaggio musicale.

Il secondo distingue i casi in cui l'evento tragico precede la festa, avvolgendola in un'ipoteca ambigua, e quelli in cui l'ordine è opposto, e l'angoscia irrompe in un clima di positività consolidata: l'esempio più forte è il *Guglielmo Tell*, dove la festa matrimoniale, avversata dagli oppressori, è turbata dalla loro caccia all'uomo.

Il terzo presenta la possibilità che il conflitto tra le due atmosfere si collochi su un piano metafisico, comportando l'intrusione del soprannaturale, come la statua del commendatore nel *Don Giovanni* e lo spettro di Nino nella *Semiramide*.

Il quarto investe la questione, semiologicamente essenziale, del dislivello conoscitivo tra la comunità festante e l'individuo consapevole della sofferenza da lui subita (il terzo atto della *Traviata*) o provocata (il secondo del *Crepuscolo degli Dei*).

Il quinto riguarda la relazione emotiva tra collettività e individuo che può essere di appartenenza e intensa solidarietà, capace anche di assorbire una iniziale diversità di *Stimmung*: così avviene nell'*Orfeo* di Monteverdi.

Il sesto si riferisce alle situazioni sinistre ed ibride in cui è la festa medesima a generare la tragedia (come *Lucia di Lammermoor* e più in generale il *topos* delle nozze forzate); caso limite *Lucrezia Borgia* in cui la festa è una trappola e il travestimento della strage.

Le ultime caratteristiche appartengono alle componenti non verbali del testo: la settima è l'osservazione che mentre il libretto deve presentare le situazioni opposte in successione, l'orchestra può comunicarle insieme, come nel *Ballo in maschera* la sofferenza entra a rimodellare l'apparenza festiva.

Ottavo punto: a seconda dei diversi momenti storici della civiltà teatrale la compattezza del contrasto festa/sofferenza può essere intervallata da fattori scenici che sortiscono un effetto di *Retardierung* e/o (nono punto) da fattori musicali governati da codici autonomi: balletti, marce e altro.

L'ultimo punto investe l'applicazione alla scena musicale del concetto di metateatro, considerato da Orlando sotto l'aspetto della contaminazione fra scena e orchestra, che la tradizione vuole funzionalmente separate. Ma il frequente fenomeno della musica di scena può arrivare ad avere sulla scena nel *Don Giovanni* addirittura una pluralità di orchestre che moltiplicano quella che occupa la fossa; o a rappresentare una pantomima nel primo atto del *Benvenuto Cellini* di Berlioz.

Lo studio, che si chiude con poche righe che suggeriscono un'interpretazione unitaria del macrotesto in chiave diacronica (la parabola delle forme deputate a veicolare il tema seguirebbe il processo storico del crescente individualismo borghese fino al suo tramonto), costituisce il poderoso tracciamento delle fondamenta di un edificio già chiaro e compiuto nella mente dell'autore.

GUIDO PADUANO

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

À la fête liturgique,
Plus de grand's pompes, soudain,
Sans le latin, sans le latin
Plus de mystère magique.
Le rite qui nous envoûte
S'avère alors anodin
Sans le latin, sans le latin,
Et les fidèl's s'en foutent.
Georges Brassens, *Tempête dans un bénitier*
(1976)¹

1. *Quello che nasce dai diamanti*

La fertilità del lascito umano e critico di Francesco Orlando non tardò a rivelarsi e ne furono prova tempestiva la raccolta di ricordi e testimonianze del 2012, le *Sei lezioni* (2014) e il saggio *Il sole e la morte* (2015), prima organica discussione della teoria orlandiana².

Anche le ricerche incompiute – su alcune delle quali avevano inaugurato il dibattito e l'approfondimento proprio le *Sei lezioni* – non esitarono a fruttificare: nel 2017, fu la volta del volume sul sopranna-

* La citazione è tratta da *Ma che aspettate a batterci le mani*, la sigla, testo di Dario Fo e musica di Fiorenzo Carpi, scritta per le otto puntate del *Teatro di Dario Fo*, trasmesse in prima serata sul secondo canale della RAI a partire dal 22 aprile 1977.

¹ [In occasione della festività liturgica,/improvvisamente i grandi sfarzi sono scomparsi,/senza il latino, senza il latino/non c'è più magico mistero./Il rito che ci ammalia/si rivela allora insignificante/senza il latino, senza il latino,/e i fedeli se ne fregano]. Qui, e dove non diversamente specificato, la traduzione è da intendersi come mia.

² I riferimenti sono a *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, a cura di D. Ragone, Pisa 2012; *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014; V. BALDI, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata 2015.

turale³ e, nel 2020, dell'indagine sul vasto cantiere aperto delle figure dell'invenzione⁴.

Il presente contributo non problematizza acquisizioni consolidate, non dà compimento a ciò che era stato quasi terminato, non sviluppa ciò che era stato intuito e impostato nelle sue linee generali; questo contributo ha la presunzione di estendere una potenziale paternità orlandiana a una ricerca che Orlando aveva soltanto lambito trattando della categoria del «magico-superstizioso» nel saggio su *Gli oggetti desueti*⁵. Tale presunzione ha preso corpo alla luce della perfetta tenuta che le proposte ermeneutiche dello studioso palermitano hanno dimostrato se applicate al tema della ciarlataneria in letteratura.

Un modello metodologico efficace dal quale muovere è, a mio modo di vedere, quello ricostruito da Sergio Zatti nel saggio *La ricerca di Francesco Orlando sul marito tradito*⁶. Senza entrare nel merito azzardando equivalenze, possiamo affermare che il cornuto sta al ciarlatano come l'adulterio sta all'imbroglione, con la fondamentale differenza che il cornuto subisce l'adulterio e fa parte di un sistema ternario di personaggi – il triangolo per antonomasia 'lui, lei, l'altro' –, mentre il ciarlatano architetta l'imbroglione, avvalendosi di un oggetto pseudo-magico, ai danni di un cliente o di una folla di clienti, ma pur sempre all'interno di un sistema binario.

L'insegnamento di metodo dello studio incompiuto consiste, come rileva Zatti, nel suo «rigoroso taglio storicizzante»⁷, cioè nella lettura in diacronia del tema e delle sue varianti, che porta, fra l'altro, a individuare un punto di svolta, per la rappresentazione dell'adulterio, nel momento del trionfo del Cristianesimo nei secoli bassomedievali.

Lo spartiacque cronologico segna un'inversione che riguarda non le

³ Si veda F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino 2017; del titolo del volume è evidentemente debitore il titolo di questo contributo.

⁴ Si veda V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020.

⁵ Cfr. F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015, pp. 48-9, 156-71, 351-64. Inoltre, cfr. *infra*, nota 46.

⁶ Cfr. S. ZATTI, *La ricerca di Francesco Orlando sul marito tradito*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando*, pp. 209-28.

⁷ *Ibid.*, p. 212.

dinamiche dell'adulterio, ma il modo di rappresentarlo, con lo spostamento del bersaglio del comico dalla coppia adultera al cornuto. Ciò serve da ulteriore avvertimento preliminare: per non incappare nelle secche del grezzo contenutismo, la critica tematica non deve trascurare, per riprendere una distinzione di buon senso cara a Orlando, né «di che si parla» né «come se ne parla»⁸, ovvero deve sforzarsi di cogliere nel tema, secondo un'efficace metafora, un meccanismo di «osmosi semiotica» tra significanti e significati⁹.

2. *Uno, nessuno, centomila ciarlatani*

Assumere che i ciarlatani siano per forza degli imbrogliatori, è un parziale arbitrio, in quanto, guardando alle prime fonti letterarie che descrivono il fenomeno, intorno alla metà del XIII secolo, il medico-saltimbanco non era sempre e non era solo un truffatore. A proposito di *Le dit de l'herberie* di Rutebeuf, archetipo retorico di gran parte degli imbonimenti moderni, osserva Roberto Tessari nel suo volume *Allettamenti meravigliosi*:

Il monologo dell'*herbier* [...] non mira a coinvolgere il suo pubblico in una truffa: vuole solo 'intrattenerlo' nell'ambito di una finzione cattivante [...], onde predisporlo a una condizione interiore tale da favorire sia il benessere psicofisico degli spettatori sia (quel che infine conta) la loro disponibilità ad acquistare la merce offerta¹⁰.

L'*herbier* dà spettacolo, potremmo semplificare, per attirare il pubblico degli acquirenti, li fa divertire con le sue fanfaronate e poi cerca di vendere la sua pianta curativa non truffaldina – l'«ermoize» [artemisia] è un vero antielmintico –, alla quale, nella foga della vendita, viene attribuita un'efficacia infondata su numerose altre patologie, come se l'erborista 'gonfiasse' la verità.

La componente spettacolare, che all'inizio dipendeva solo dell'elo-

⁸ Cfr. F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997², pp. 5-6.

⁹ S. ZATTI, *Prove di critica tematica*, in *Studi di letterature comparate in onore di Remo Ceserani. Letture e riflessioni critiche*, a cura di M. Domenichelli, P. Fasano, M. Lavagetto e N. Merola, I, Manziana (RM) 2003, p. 369.

¹⁰ R. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi. Immaginario e spettacoli dei ciarlatani*, Sesto San Giovanni (MI) 2018, pp. 40-1.

quenza del venditore, andrà acquisendo, tra il Trecento e il Settecento, crescente rilevanza nell'esercizio della medicina di piazza, fino a quando il ciarlatano, per attirare il pubblico¹¹, arriverà a circondarsi di giocolieri, prestidigitatori, guitti in maschera e intere compagnie di attori, dette 'compagnie volanti', che recitavano sia sui banchi degli imbonitori sia nei teatri¹².

Considerando la data dell'esordio letterario del ciarlatano, noteremo, inoltre, che il testo di Rutebeuf è coevo a quel processo di istituzionalizzazione della medicina che passa attraverso l'apertura dell'università di Napoli nel 1224, la tutela della scuola medica salernitana attraverso le Costituzioni melfitane del 1231, la nascita nel 1289 dell'università di Montpellier, che assorbiva al proprio interno la prestigiosa scuola di medicina attiva dal secolo precedente¹³. Ancora una volta trova conferma l'assunto orlandiano della vocazione 'controstorica' della letteratura: quando la medicina ufficiale inizia a definire meglio il suo profilo e a definirlo in contrapposizione alla medicina di piazza, Rutebeuf offre cittadinanza letteraria al ciarlatano, marginalizzato dalla cultura dominante¹⁴.

Bisogna tuttavia tenere presente che, dal punto di vista delle conoscenze, della tipologia e dell'efficacia delle cure, per tutta la prima età moderna, la scienza ufficiale, che si richiamava alle teorie ippocratico-galeniche, non si distingueva da quella di piazza, più pragmatica, ma sempre ancorata alla teoria umorale¹⁵. Non è possibile apprezzare una totale divaricazione tra medicina e ciarlataneria; in fondo si trattava di due discipline distinte che spesso interagivano: i ciarlatani facevano ricorso al protomedicato per ottenere le licenze necessarie per vendere i

¹¹ Nell'autodifesa della ciarlataneria stesa da Bonafede Vitali nella sua *Lettera scritta dall'Anonimo* (1718), il ricorso ai professionisti dello spettacolo è quasi giustificato all'ombra del magistero del *De rerum natura* (Lucr. I, vv. 936-42), in quanto avrebbe il solo fine di «fargli [ai 'popoli'] gustar il bene della medicina circondato dal dolce dello spasso» (cit. in G. COSMACINI, *Ciarlataneria e medicina. Cura, maschere, ciarle*, Milano 1998, p. 120).

¹² Cfr. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, pp. 256-8.

¹³ Cfr. G. COSMACINI, *L'arte lunga. Storia della medicina dall'antichità a oggi*, Roma-Bari 2005³, pp. 178-9.

¹⁴ Cfr. *ibid.*, p. 182.

¹⁵ Cfr. D. GENTILCORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford 2006, pp. 200-33. Sull'*humoralist language* dei 'fogli volanti' dei ciarlatani, cfr. *ibid.*, pp. 352-3.

loro prodotti¹⁶, le istituzioni sanitarie acconsentivano a stipendiare un montainbanco, purché fosse considerato autorevole, affinché, in tempo di peste, ad esempio, collaborasse con i suoi preparati a far guarire i colpiti dal contagio¹⁷. La scienza ufficiale, però, spesso non era alla portata di tutti, guardava il malato dall'alto in basso, e così soprattutto le classi popolari finivano per rivolgersi ai ciarlatani¹⁸.

Se volessimo individuare un *turning point* storico per la ciarlataneria – un po' sulla falsariga di quello letterario individuato da Orlando per l'adulterio –, esso andrebbe fissato alla seconda metà del XVIII secolo ovvero in corrispondenza dell'avvio dell'eclissi del ciarlatano propriamente detto:

Nel corso del Settecento la vasta categoria dei terapeuti 'popolari' e dei venditori di rimedi appare fortemente segnata da linee di tensione che tendono a disintegrarne la compagine raccogliatrice, spingendo quanti ne fanno parte ad assumere funzioni specialistiche ed esclusive o di *performers*, o di medici, o di ricercatori farmacologici, o di dentisti¹⁹.

Il composito universo dei ciarlatani fa le spese della specializzazione dei saperi, portata alla ribalta, assieme alla contestazione del principio di autorità, dalla rivoluzione copernicana e galileiana²⁰, e assunta poi

¹⁶ Cfr. *ibid.*, pp. 118-51.

¹⁷ Si veda ID., *Negoziare rimedi in tempi di peste: alchimisti, ciarlatani, protomedici*, «Roma moderna e contemporanea», 14/1-3, 2006, pp. 75-91.

¹⁸ Cfr. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 158.

¹⁹ *Ibid.*, p. 314.

²⁰ Indicativa di questo fenomeno è la trasformazione degli ospedali avviatasi in pieno Rinascimento: «La folla dei malati non era più un indistinto 'genere' umano, piagato come la carne del suo Redentore, ma era un accorpamento di gruppi patologicamente diversi, ciascuno con la sua 'specie' di male. Le cure non erano più pratiche 'generiche' di assistenza e di aiuto; erano pratiche 'specifiche' realizzanti questa o quella terapia. I curanti degli infermi non erano più infermieri 'generici', ma medici e chirurghi 'specialisti' di questo o quel male» (COSMACINI, *L'arte lunga*, p. 261). Eppure, nella seconda metà del Seicento, il «grande campo aperto [...] delle scienze medico-naturali» risultava «ancora largamente indiviso» (*ibid.*, p. 277), e soltanto a seguito della definitiva collocazione della medicina nel novero delle scienze sperimentali negli anni del positivismo maturo, si assisté al «processo di filiazione delle "specialità" dalla clinica "generale"» (*ibid.*, p. 356, nota 127); filiazione che è proseguita fino all'iperspecializzazione contemporanea, non priva di controindicazioni: «le

fra gli argomenti della battaglia illuministica in nome della 'limitatezza' dei campi dello scibile umano e della ragione che li investiga. Le diverse figure aggregate da quello spazio spurio che era il banco del ciarlatano, intraprendono carriere distinte in spazi specifici: gli attori recitano solo nei teatri, gli acrobati e gli illusionisti si esibiscono nei circhi nascenti²¹, gli imbonitori e i cavadenti, con un percorso di studi regolari, si convertono in professionisti della scienza.

Così lo storico della medicina Giorgio Cosmacini:

A cavaliere tra Cinquecento e Seicento si erano venute delineando le norme che inquadravano le competenze dei vari mestieri sanitari: il medico-fisico, il fisico-chirurgo, il chirurgo o cerusico, il barbiere, l'aromatario o speciale, l'empirico, il ciarlatano. Nel Seicento, mentre quelle norme si fissavano in leggi arcigne e il quadro si trasformava in uno schema a struttura gerarchica rigida, l'empirismo ciarlatanesco veniva spinto sempre più ai margini dello schema e alla fine respinto, espulso *extra-legem*. Tuttavia ciò che usciva dalla porta rientrava dalla finestra: l'utenza popolare, ma anche quella signorile, nelle strette della malattia [...], cercava nelle medicine del miracolo quel che non riusciva a trovare nei farmaci della medicina²².

L'ultimo scorcio del Seicento, pertanto, fu caratterizzato dall'affacciarsi della, fino ad allora inedita, coesistenza tra progressi della medicina come scienza (sempre più) sperimentale e relitti di una medicina ciarlatanesca la cui attendibilità, scrive Luca Serianni, «affonda[va] irrimediabilmente nel sostrato popolare, a-scientifico e superstizioso»²³. Occorre tenere presente, inoltre, che l'affermazione del metodo sperimentale, l'acquisizione di conoscenze garantita dalle invenzioni, la diffusione di un nuovo lessico scientifico, non solo segnano un netto di-

'superspecialità' mediche [...] sono oggi censite dall'American Medical Association nel numero provvisorio di 150, la 'generalità' in medicina è una qualità del medico di cui negli stessi Stati Uniti d'America si avverte e si lamenta la pochezza o la mancanza» (*ibid.*, p. 385). Tale iperspecializzazione, che 'allontana' la medicina dal vissuto del malato, è fra le concause che predispongono il terreno fertile per la più grezzamente 'olistica' ciarlataneria; su questo si veda, ad esempio, R. BURIONI, *Balle mortali. Meglio vivere con la scienza che morire coi ciarlatani*, Milano 2018, pp. 147-63.

²¹ Cfr. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, pp. 289-90.

²² COSMACINI, *Ciarlataneria e medicina*, p. 76.

²³ L. SERIANNI, *Un treno di sintomi. I medici e le parole: percorsi linguistici nel passato e nel presente*, Milano 2005, pp. 56-7.

scrimine tra le scienze moderne e la ciarlataneria, ma liquidano, come obsoleta, la scienza tradizionale, vale a dire la cosmologia tolemaica e la medicina classico-medievale basata sulla dottrina degli umori²⁴.

La 'convivenza' tutt'altro che pacifica tra medicina moderna e ciarlataneria si configura come una dinamica di lungo periodo, perché, se è vero, come sostiene Tessari, che, a partire dalla seconda metà del Settecento, assistiamo a una riduzione della centralità del ciarlatano letterario *stricto sensu*, è altrettanto vero che, storicamente, la ciarlataneria è sopravvissuta (fino ai giorni nostri) ed è fiorita, paradossalmente, anche là dove meno ce lo saremmo aspettati: è il caso dei guaritori miracolosi nella Milano di Verri e Parini; dei fautori dell'elettroterapia, del mesmerismo, dello spiritismo negli anni del trionfo della filosofia positiva²⁵; e di tutti quegli «esoterismi e decostruzionismi, filosofie orientali e neoreligiosità occidentali, esorcizzazioni d'ogni sorta del principio di realtà nella cultura»²⁶ cui accenna Orlando nella prefazione a *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, contemplando il mondo alla vigilia dell'ipertecnologico terzo millennio.

Sul piano linguistico, il «processo di spostamenti semantici»²⁷ che produrrà l'applicazione generalizzata del termine 'ciarlatano', era già iniziato nella seconda metà del XVII secolo e corse in parallelo all'avvento della Nuova Scienza. Man a mano che il ciarlatano scompariva dalle piazze, perdendo la propria specificità, la parola che designava un certo mestiere, carica del secolare pregiudizio snobistico dei cattedratici, diventava l'etichetta di un'accozzaglia di individui che provava a «vivere di espedienti [...], quasi accanto ai confini della malavita di più basso profilo»²⁸.

La perdita di un preciso referente extralinguistico favorì l'impiego di 'ciarlatano', in epoca post-illuministica, alla stregua di una 'metafora onnivora' – Tessari parla di «applicazione 'per similitudine'»²⁹

²⁴ Cfr. *ibid.*, p. 95.

²⁵ Cfr. COSMACINI, *Ciarlataneria e medicina*, pp. 121-7, 189-215.

²⁶ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. IX.

²⁷ TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 219.

²⁸ *Ibid.*, p. 315.

²⁹ *Ibid.*, p. 300. Tessari si è interessato all'accezione ristretta del 'ciarlatano' e ha dedicato grande sforzo analitico a delimitare i confini del suo oggetto di studio, contestando «l'acritico allargamento di questo concetto» (*ibid.*, p. 12). Ciononostante, è proprio il lavoro dello studioso torinese che, a partire dal «dorato crepuscolo settecentesco» (*ibid.*, p. 233), autorizza un trattamento 'inclusivo' del concetto di

del termine – senza limiti di estensibilità. A livello di immaginario, dunque, il ciarlatano diventa una classe logica³⁰, giusta la definizione adottata da Ignacio Matte Blanco, che accoglie tutti coloro i quali, attraverso un uso capzioso della parola che fa leva su desideri e/o paure, convincono qualcun altro della bontà di un prodotto, di un metodo, di un ritrovato, e lo fanno in perfetta malafede per averne un ritorno personale. Nella classe logica, di cui abbiamo appena specificato la funzione proposizionale³¹, confluiscono imbonitori e tele-imbonitori, astrologhi e cartomanti, santoni, guaritori e pseudo-scienziati, ‘maghi’ della finanza, politici demagoghi, degli ultimi due secoli e mezzo di storia letteraria.

Il passaggio dalla ‘metafora onnivora’ alla classe è autorizzato dallo stesso Matte Blanco, per il quale la metafora, in termini di logica simbolica, consiste nel fatto che «[noi] scopriamo o “estraiamo” la funzione proposizionale da un elemento della classe e, una volta compiuto questo passo, scopriamo un altro elemento della stessa classe». Mentre per la logica bivalente i due elementi risultano distinti, «nell’inconscio [...], nell’emozione e in alcune manifestazioni patologiche, il fatto di appartenere alla stessa classe fa sì che entrambi gli elementi siano trattati come identici» e ciò costituisce «un’applicazione del principio di simmetria»³². Possiamo affermare che nella prospettiva dell’inconscio, dell’emozione e, quindi, della letteratura che è in relazione stretta con entrambi, il politico demagogo, solo per portare un esempio, possiede tutti i tratti del mago, di chi fa commercio di reliquie e del medico di piazza.

‘ciarlatano’ per indagarne incarnazioni e metamorfosi ottocentesche, novecentesche e successive. Del resto già molto prima del Settecento, le distinzioni all’interno dell’universo ciarlatanesco non erano poi così rigide; in una nota di commento alla farsa *Le pardonneur, le triacleur et la tavernière*, databile a cavallo tra Quattro e Cinquecento, Tessari scrive: «Il fatto che l’Ostessa sottolinei [...] l’appartenenza di cerretani, venditori di medicine e cavadenti ad una sola grande famiglia [...] testimonia come esista [...] una nitidissima coscienza di quel ‘ciarlatanismo’ *antelitteram* da cui sarebbe scaturita la ciarlataneria moderna» (*ibid.*, p. 71).

³⁰ Per il concetto di classe logica, cfr. I. MATTE BLANCO, *L’inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), nuova ed. a cura di P. Bria, pref. di R. Bodei, Torino 2000, pp. 33-6.

³¹ Per il concetto di funzione proposizionale, cfr. *ibid.*, pp. 32-3.

³² *Ibid.*, pp. 449-50.

3. Onnipotenza autoproclamata e disarmata credulità: i ciarlatani, i loro clienti e Freud

In letteratura, la presenza del ciarlatano che implica la presenza di uno o più clienti, spesso, anche se non sempre, truffati, innesca nel lettore un doppio meccanismo regressivo verso modalità di pensiero e di connesso uso del linguaggio superate e censurate razionalmente. Tessari ha insistito con intelligenza, ancorché svincolandolo almeno in parte dalla dimensione testuale, su un duplice «desiderio e piacere» associato alle dinamiche della ciarlataneria, quello di ingannare e di essere ingannati: il piacere del ciarlatano consisterebbe nell'imporre la propria «fantasia creatrice» sul «principio di realtà», quello dei clienti, nel diventare «vittime sacrificali di un rito che proclama l'assoluta supremazia del falso sul vero»³³. Se, da un lato, bisogna concordare sul fatto che il lettore si identifica ora con il ciarlatano ora con il cliente, attratto ora dal piacere di ingannare ora da quello di essere ingannato, dall'altro, è forse possibile precisare meglio le cause che stanno a monte di questa doppia attrazione.

I discorsi del ciarlatano garantiscono salvezza eterna, ricompense metafisiche, salute, soddisfacimento erotico, ricchezza, potere, e presentano tutto ciò a portata di mano, ottenibile, di solito, previo il pagamento di una cifra anche modesta. 'Cosa' offre il ciarlatano, però, non può prescindere da 'come' lo offre: la reclamizzata entità strabiliante dei risultati è informata da uno stile pseudo-magniloquente, la propagandata rapidità degli effetti riflette il fatto che l'imbonimento è anche un'appagante scorciatoia per la psiche.

Il lettore si identifica con il ciarlatano che, da come parla - e basta che ne parli -, sembra detenere il segreto per esorcizzare le paure e realizzare i desideri degli uomini; non solo: quasi disinteressatamente, da novello Prometeo, egli ha deciso di condividere questo segreto con i suoi simili. Le ciance dell'imbonitore confinano con e sconfinano nella magia e nell'«onnipotenza dei pensieri» ossia nella sopravvalutazione dei processi psichici, per cui è sufficiente pensare qualcosa perché esso si realizzi concretamente³⁴. Second Freud, il pensiero magico-animistico

³³ TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 10.

³⁴ Cfr. S. FREUD, *Totem e tabù: alcune concordanze nella vita psichica dei selvaggi e dei nevrotici* (1912-13), trad. it. S. Daniele, in Id., *Opere* 7. 1912-1914, ed. diretta da C.L. Musatti, Torino 1975, pp. 89-94. Nella sua riformulazione del concetto di onnipotenza in base al principio di simmetria e agli insiemi infiniti, dominanti nell'inconscio

accomuna l'uomo primitivo, il bambino, il nevrotico ossessivo – da qui deriva, in Matte Blanco, l'allineamento tra «inconscio», «emozione» e «manifestazioni patologiche» schizofreniche – e, come ogni forma di pensiero antecedente la più matura «concezione scientifica», una volta accantonata, sopravvive: «Nondimeno un frammento della primitiva fede nell'onnipotenza sopravvive nella fiducia che egli [l'uomo] ripone nello spirito umano, il quale si cimenta con le leggi della realtà»³⁵.

Fra i *topoi* della satira sulla medicina³⁶, un sottogenere risalente alla classicità che presenta inevitabili sovrapposizioni con la più moderna letteratura sui ciarlatani, a carico dei medici, oltre la denuncia di litigiosità, avidità e mancanza di preparazione, ricorre l'accusa di fare sfoggio di una lingua oscura, pomposa e vaniloquente, quasi un gergo da iniziati³⁷, che era indice, agli occhi del paziente incolto, della levatura di chi lo stava curando. Anche oggi, ipotizza Serianni, «per certi malati, [potrebbe] riuscire rassicurante un approccio magico-esoterico da parte del medico, arroccato nel suo fortino di termini impenetrabili», ma sarebbe «un atteggiamento discutibile»³⁸, che non tarderemmo a bollare come ciarlatanesco. L'«approccio magico-esoterico» troverebbe ancora consensi perché il pensiero magico-animistico, la credenza che esista un nesso tra ciò che si pensa, si dice, si recita e ciò che si verifica nel mondo, continua a esistere nella vita psichica di ciascuno di noi – soprattutto se ciò che si dice e recita, lo si esprime con formule

e tuttavia in grado di interagire secondo vari livelli di combinazione con il modo asimmetrico imperante nella coscienza, Matte Blanco conferma le posizioni freudiane: «ad un certo livello dell'inconscio il modo di pensare animistico-onnipotente continua ad esistere in ogni essere umano e la differenza tra gli individui può essere [...] una differenza nell'accessibilità di questo livello. Il livello in sé non è sradicabile, proprio come l'inconscio (simmetrico). Compito della terapia analitica [...] non è quello di far scomparire l'onnipotenza ma di confinarla al suo proprio livello dove resterà in piena forza e donde agirà sugli altri livelli ma attraverso determinate strutture che la elaboreranno e la dissimuleranno [...]. Cercare di escludere l'onnipotenza è un compito impossibile ed assurdo» (MATTE BLANCO, *L'inconscio*, p. 202, corsivo dell'autore).

³⁵ FREUD, *Totem e tabù*, p. 94.

³⁶ Per una piacevole carrellata si veda C. LAVINI, *Ippocrate alla berlina. Medicina e satira attraverso i secoli*, Pisa 2018.

³⁷ Cfr. COSMACINI, *Ciarlataneria e medicina*, pp. 93-8; SERIANNI, *Un treno di sintomi*, pp. 14-21.

³⁸ SERIANNI, *Un treno di sintomi*, p. 24.

inventate o incomprensibili da stregoni. Del resto la medesima «retorica [...] per suggestionare i profani» si dimostrava ancora vincente nelle *réclame* sanitarie sui giornali di inizio Novecento³⁹.

Ciò che per la scienza è diventato «discutibile», ha costituito e costituisce la ragion d'essere dei ciarlatani: mentre il medico abusava di 'paroloni' per marcare la distanza dai non addetti e schiacciarli col peso del proprio borioso sapere – che poi non era tale –, il ciarlatano fa ancora il verso a quel medico *d'antan*⁴⁰, e più in generale al serio professionista, per rivendicare a sé, usurpandola, la cittadinanza entro un gruppo degno di considerazione, in modo da acquisire credibilità agli occhi di chi verrà ingannato.

Nel caso dell'onnipotenza dei pensieri, il linguaggio non viene immediatamente chiamato in causa⁴¹, ma, in un'altra riflessione, stavolta inerente proprio il modo di utilizzare le parole, Freud accosta ancora certi malati di mente e i bambini, in quanto accomunati dal «maneggiare [...] le parole come cose», dal «cercare dietro termini uguali o simili il medesimo senso»⁴². Il riconoscimento del primato della sostanza fonica della parola su ciò che essa significa, precede di poco le righe in cui Freud tratta rapidamente di «rima, allitterazione, ritornello e altre forme di ripetizione di suoni verbali simili» e il piacere

³⁹ *Ibid.*, p. 76.

⁴⁰ Osserva Gentilcore: «Charlatans did not try to be one with their audiences – unless we assume their audiences to have been learned (which in part they certainly were). Rather charlatans wrote (and spoke) down to them from on high, if not over their heads» [I ciarlatani non cercarono mai di assimilarsi al loro pubblico, a meno che non si ipotizzi che tale pubblico fosse costituito da persone istruite e colte (circostanza questa plausibile almeno in parte). Piuttosto, i ciarlatani scrivevano e parlavano al loro pubblico dall'alto, rovesciando i loro discorsi sulle teste degli ascoltatori] (GENTILCORE, *Medical Charlatanism*, p. 351).

⁴¹ Ritornando su quanto scritto in *Totem e tabù*, nell'*Introduzione al narcisismo*, Freud integra, nella riflessione sull'onnipotenza dei pensieri, proprio l'elemento verbale: «una sopravvalutazione del potere dei propri desideri e atti psichici, [...] una fede nella *virtù magica delle parole* e una tecnica per trattare con il mondo esterno – magia – che appare la coerente applicazione di queste premesse nelle quali si esprime la sete di grandezza dei primitivi» (S. FREUD, *Introduzione al narcisismo* (1914), trad. it. R. Colorni, in *Id.*, *Opere 7. 1912-1914*, p. 445).

⁴² S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), trad. it. S. Daniele e E. Sagittario, saggio introduttivo di F. Orlando, Torino 1975, p. 144.

connesso al loro impiego in poesia⁴³. Su tutto ciò si è soffermato Orlando dovendo definire il «ritorno del represso formale», parlando di una «preponderanza del significante che valorizza la sua consistenza fonica», come cifra distintiva del «linguaggio della letteratura»⁴⁴. Questa specifica «preponderanza del significante» è sempre presente, ma non costante, nel testo letterario e la sua accentuazione è direttamente proporzionale alla crescita del represso approccio infantile alle parole, identificabile nelle autopresentazioni dei ciarlatani, che si avvalgono di procedimenti quali la figura dell'enumerazione⁴⁵.

La cristiana salvezza dell'anima deriva da una pratica mai esausta della virtù nel corso di tutta la vita; la cura del medico, una volta messa a punto gradualmente sulla base di evidenze scientifiche, porterà a piccoli miglioramenti nel tempo; maggiori diritti e giustizia sociale sono il frutto di prudenti compromessi politici e/o di dure e lunghe battaglie. Le reliquie e le indulgenze del predicatore, lo specifico del medico di piazza, i discorsi elettorali del demagogo, promettono tutto e, quasi, subito⁴⁶; nella realtà, tali promesse dovrebbero essere sottoposte al vaglio della ragione, smontate analiticamente per stabilirne la validità, ma il lettore gode del privilegio di potersi risparmiare il pesante esercizio della ragione e poter scegliere affidandosi al desiderio.

⁴³ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁴ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, nuova ed. ampliata, Torino 1992, p. 54.

⁴⁵ La marca stilistica del «magico-superstizioso», dall'antichità classica fino a Shakespeare (cfr. ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, pp. 156-71, 351-60), era stata proprio l'enumerazione – preferibilmente di ingredienti per pozioni. Possiamo ipotizzare che proprio l'eteroclito *milieu* della ciarlataneria letteraria – scampato alla crociata dei Lumi – abbia garantito la sopravvivenza agli eredi dell'elenco magico a partire dal Seicento, quando all'«epoca d'una rifondazione del razionale, [...] la categoria [del 'magico-superstizioso'] con la sua irrazionalità perse terreno» (*ibid.*, p. 359). La notazione di Orlando sviluppa quanto aveva già sostenuto Leo Spitzer in merito all'enumerazione come stilema di un «procedimento magico» (L. SPITZER, *L'enumerazione caotica nella poesia moderna* (1955), trad. it. A. De Benedetto, «L'Asino d'oro», 2/3, 1991, p. 105).

⁴⁶ Ancora Gentilcore: «Charlatans sometimes sold 'extreme' remedies, whose effects were rapid and readily apparent, in contrast to the slow-acting treatments of orthodox Galenic physic» [Talvolta i ciarlatani vendevano rimedi 'estremi' i cui effetti erano rapidi ed immediatamente visibili, a differenza della medicina galenica tradizionale che produceva risultati più lentamente] (GENTILCORE, *Medical Charlatanism*, pp. 354-5).

Mundus vult decipi si legge sul frontespizio della traduzione francese del *De charlataneria eruditorum* (1715) di Jakob Burkhard Mencke: nelle due *declamationes*, l'accademico di Lipsia denunciava negli intellettuali di professione manie e malcostumi che li abbassavano al rango dei ciarlatani⁴⁷. Anche in forza del fatto che, a far data dal secondo Seicento, si può rilevare un crescente bisogno di 'vederci chiaro' prima in ciò che concerne le stelle e la natura, poi l'anatomia umana, infine la religione e la politica, secondo Anthony Grafton, il principio secondo il quale 'il mondo vuole essere ingannato' è «un'ipotesi evidentemente improponibile sul piano della ricerca storica»⁴⁸; e, in parte, è vero, ma la letteratura racconta, come sempre, un'altra storia, più profonda e non meno vera.

Il lettore si identifica con il cliente che si lascia abbindolare, non perché creda a ciò che il ciarlatano promette – sa che ha di fronte un mistificatore –, ma perché gli conviene crederci: essendo i pericoli reali disinnescati dalla letteratura, chi legge può sospendere l'incredulità, abbandonarsi a «un pensiero arcaico, più ingenuo, meno costoso»⁴⁹ e, ridendone, godere del piacere che deriva dal risparmio di energia psichica⁵⁰.

«Un pensiero arcaico, più ingenuo, meno costoso» sono parole che Orlando impiega a proposito del sentenzioso *mullā* delle *Lettres persanes* (1721) di Montesquieu, di cui il lettore (insieme all'autore) ride e col quale, al contempo, in maniera inconsapevole si identifica, riconoscendo nel buffo dogmatismo del teologo musulmano 'qualcosa' che gli è appartenuto, è stato superato, ma non si è perso. È evidente che questa condizione è affine a quella sperimentata dal lettore al cospetto del ciarlatano e del cliente sciocco, i quali, pertanto, danno anch'essi luogo a un ritorno del represso nella serie dei contenuti di tipo A, cioè inconscio⁵¹. Ciononostante, per la letteratura a tema ciarlatanesco occorre semplificare il modello complesso proposto da Orlando per

⁴⁷ Cfr. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 219.

⁴⁸ A. GRAFTON, *Falsari e critici. Creatività e finzione nella tradizione letteraria occidentale* (1990), trad. it. S. Minucci, Torino 1996, p. 68. Per il frontespizio citato, cfr. *ibid.*, p. 69.

⁴⁹ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 58.

⁵⁰ Cfr. FREUD, *Il motto di spirito*, pp. 141-52.

⁵¹ Cfr. ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, pp. 83-7; ID., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, pp. 57-8.

la letteratura illuministica, conservando la metà inferiore della doppia frazione simbolica⁵²:

$$\begin{array}{ccc} \frac{\underline{R}}{r} = \frac{\text{irrazionale}}{\text{razionalità}} & \rightarrow & \frac{\underline{R}}{r} = \frac{\text{razionalità}}{\text{irrazionale}} \end{array}$$

La riduzione si rende necessaria dal momento che il ciarlatano viene dalla strada o dalla piazza, non è né un aristotelico difensore del geocentrismo né un riverito ecclesiastico, è o viene considerato un *drop out*, non incarna in modo attendibile una tradizione da mettere sotto attacco. La situazione non cambia considerandola dalla parte dello sciocco truffato: il lettore giudica dall'alto del suo punto di vista razionale la credulità bambinesca del cliente prendendone le distanze, perché, lo si è detto, l'identificazione si verifica a livello inconscio, secondo il meccanismo del comico individuato da Freud: «Egli fa così – io faccio diversamente – egli fa come facevo io da bambino»⁵³.

Eppure, almeno in linea di principio, è lecito chiedersi: se il ciarlatano non fosse un individuo socialmente squalificato oppure se il truffato non appartenesse al *milieu* popolare dei ciarlatani, ma godesse nella società di un'alta considerazione, tale da riverberarsi, favorendone il successo, anche su certi improbabili ritrovati e chi li spaccia, non si dovrebbe ricorrere alla doppia frazione simbolica, visto che entrerebbe in gioco inevitabilmente una aggressiva componente razionalizzatrice orientata a degradare l'immeritato prestigio dell'imbonitore e del credulone? Fermo restando che, dissimulata sotto l'illuministica «allegria della fiammata»⁵⁴, resisterebbe l'inconfessabile complicità con le ragioni del ciarlatano.

4. *Morfologia dell'imbonimento ovvero come si vendono i ciarlatani*

La cifra preponderante del ciarlatano è l'oralità e, quindi, il personaggio del ciarlatano è contraddistinto prima di tutto da un uso fluviatile della parola che, nel caso del ciarlatano-truffatore, è anche un uso furbesco, associato a una gestualità plateale. Non è infrequente che gli

⁵² Cfr. ID., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 25.

⁵³ FREUD, *Il motto di spirito*, p. 247.

⁵⁴ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 17.

autori si siano dedicati alla parodia dei discorsi dei ciarlatani esagerandone alcuni tratti enfatici, iperbolici, enumerativi, ma anche le sgrammaticature, le asinerie travestite da pillole di cultura, quasi false *margaritas ante porcos*. Tutto ciò fa del ciarlatano un personaggio da commedia, come se egli fosse stato assorbito e conservato da quella forma d'arte che si era sviluppata per attrarre gli spettatori-clienti durante le vendite sulla pubblica piazza. Sia detto *en passant*: il traghettamento dei 'verbosi' ciarlatani dal teatro alla narrativa in prosa, dall'Ottocento in poi, non fu privo di conseguenze per quanto riguarda la morfologia dei testi letterari; infatti, questo passaggio determinò, anche in modo clamoroso, l'accentuazione della componente dialogica di romanzi e racconti e l'ibridazione delle strutture di questi ultimi con elementi di chiara derivazione teatrale⁵⁵.

Al fine di enucleare una topica del discorso ciarlatanesco possiamo riferirci all'archetipico *herbier* di Rutebeuf, dal quale abbiamo preso le mosse, e stabilire un confronto con Dulcamara, il ciarlatano, totalmente truffaldino, dell'*Elisir d'amore*, epigono ottocentesco del *bateleur* medievale.

Nella sua puntuale analisi dell'imbonimento composto da Rutebeuf, Tessari individua alcuni *topoi* che ritorneranno, variamente declinati e assemblati, nei testi successivi⁵⁶: dopo l'apostrofe al pubblico che si sta radunando e dal quale si esige silenzio - «Seigneur qui ci este venu,/ petit et grant, jone et chenu,/il vos est trop bien avenu,/sachiez de voir. [...] /Aseiz vos, ne faites noise,/si escouteiz»⁵⁷ -, il ciarlatano si presenta ostentando titoli, qualifiche, bontà della propria merce e i viaggi che

⁵⁵ In questa sede basti un solo esempio, emblematico: i capitoli dell'ultimo romanzo di Herman Melville, *The Confidence-Man* (1857), autentica *summa* del camaleontismo del ciarlatano, si susseguono come vere e proprie scene teatrali e, a ben vedere, alla dimensione del teatro allude anche il sottotitolo dell'opera: *His masquerade*. Le lunghe tirate dei personaggi e l'alta densità dei dialoghi hanno fatto, a ragione, parlare di quest'opera come di un «romanzo fatto soprattutto di voci» (C. SCHIAVINI, *Herman Melville, «The Confidence-Man» e il testamento letterario di un'America che non c'è*, «ACME», 61/3, 2008, p. 188).

⁵⁶ Cfr. TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, pp. 36-41.

⁵⁷ RUTEBEUF, *Le dit de l'herberie*, in *Œuvres complètes de Rutebeuf*, II, publiées par E. Faral et J. Bastin, Paris 1960, p. 272 [«Signori che siete qui convenuti,/piccoli e grandi, giovani e vecchi,/avete seguito una buona ispirazione!/Sappiatelo in verità. [...] /Sedetevi, non fate rumore,/udite», TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 36].

ha fatto in terre lontanissime (anche immaginarie)⁵⁸, da cui ha riportato *mirabilia* – «Je sui uns mires,/si ai estei en mainz empires»⁵⁹.

L'*herbier* ricorre spesso all'enumerazione sia per elencare le mete delle sue peregrinazioni, sia le miracolose pietre che porta con sé – «ce sunt ferrites,/et dyamans et cresperites,/rubiz, jagonces, marguarites/grenaz, stopaces»⁶⁰ –, sia gli ingredienti della parodia di ricetta che sciorina al suo uditorio, sia le malattie curate dalla sua pianta officinale – «De toute fievre sanz quartainne/gariz en mainz d'une semaine,/ce n'est pas faute;/et si gariz de goute flautre,/ja tant n'en iert basse ne haute,/tout l'abat./Se la vainne dou cul vos bat,/je vos en garrai sanz debat,/et de la dent/gariz je trop apertement»⁶¹. Com'è evidente alla figura dell'elenco viene combinata quella dell'iperbole: il ciarlatano di Rutebeuf, che dice anche una parte di verità, poi esagera sui viaggi, sugli effetti terapeutici e via dicendo.

Infine, il ciarlatano arriva alla *peroratio*, in cui fissa il prezzo ragionevole del proprio eccezionale ritrovato – «et por ce qu'ele veut que li povres i puist ausi bien avenir coume li riches, [...] me dist et me conmanda que je preïsse un denier de la monioie qui corroit el país et en la contree ou je vanroie»⁶² –, indulgendo alla mozione degli affetti, dal momento che si dice disponibile a fornire gratuitamente la

⁵⁸ Si tratta dell'estremizzazione parodica di un dato storico: «Charlatans were anxious to stress their extensive experience over hidebound book learning, the result of travels undertaken and experiments performed. They strove for the exotic element in their handbills, though perhaps less often than the authorities feared» [I ciarlatani si preoccupavano di far notare che la loro vasta esperienza non era il risultato di una formazione canonica, basata sulla lettura e lo studio dei libri, ma scaturiva dall'esperienza acquisita grazie ai viaggi da loro intrapresi e agli esperimenti da loro condotti. Nei loro volantini si sforzavano di sottolineare l'elemento esotico, anche se spesso questo accadeva meno di quanto le autorità temessero] (GENTILCORE, *Medical Charlatanism*, p. 355).

⁵⁹ RUTEBEUF, *Le dit de l'herberie*, p. 274 [«Sono medico,/e sono stato in molti imperi», TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 36].

⁶⁰ *Ibid.*, p. 273 [«Sono ferriti,/diamanti, cresperiti,/rubini, giacinti, perle,/granati, topazi», TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 36].

⁶¹ *Ibid.*, pp. 274-5 [Da ogni febbre, tranne dalla quartana/guarisco in meno di una settimana,/a colpo sicuro;/e guarisco anche dalla fistola, per quanto sia alta o bassa,/la riduco completamente./Se vi fa male la vena del culo,/vi guarirò senza discutere,/e dal mal di denti/guarisco molto facilmente].

⁶² *Ibid.*, p. 278 [E poichè vuole che si faccia del bene ai poveri così come ai ricchi,

sua opera di guaritore a chi non possa pagarlo, purché, entro l'anno, il beneficato faccia celebrare una messa in favore della signora che ha inviato l'*herbier* nel villaggio - «Et je di que s'il estoit si povres, ou hom ou fame, qu'il n'eüst que doner, venist avant: je li presterioie l'une de mes mains por Dieu et l'autre por sa Meire, ne mais que d'ui en un an feïst chanteir une messe de Saint Esperit, je di noumeement por l'arme de ma dame»⁶³.

Nella prima aria di Dulcamara (I.5, pp. 47-8)⁶⁴ non manca nulla: apostrofe e richiesta di silenzio: «Udite, udite, o rustici/attenti, non fiatate»; ostentazione della qualifica: «ch'io sono quel gran medico,/ dottore enciclopedico»; ostentazione delle qualità riconosciute dello specifico: «i cui certificati/autentici, bollati/toccar, vedere e leggere/a ciaschedun farò»; fama mondiale del ciarlatano e provenienza esotica dei suoi prodotti mediate dall'uso dell'iperbole: «e i portenti infiniti/son noti in tutto il mondo... e in altri siti»⁶⁵, «L'ho portato per la posta/da lontano mille miglia», «tutta Europa sa ch'io vendo»; catalogo delle malattie curate dal «Tocca e sana» - su cui torneremo -; richiesta di un prezzo modico con appello patriottico, pre-quarantottesco e beffardo: «uno scudo bello e netto/in saccoccia io faccio entrar./Ah! di patria il caldo affetto/gran miracoli può far»⁶⁶.

Dulcamara, inoltre, recepisce le novità introdotte dai successori dell'*herbier*, arricchendo il suo show di parole con una performance musicale, affidata alla cornetta del suo servitore; del resto, nel secondo atto, Dulcamara duetterà con Adina, al banchetto del matrimonio,

[...] mi disse e mi ordinò che prendessi solo un denaro della moneta che ha corso nel paese e nella contrada in cui mi trovo].

⁶³ *Ibid.* [E dico che se ci fossero persone, uomini o donne, povere al punto di non poter dare niente, che vengano avanti: gli presterò una delle mie mani per Dio e l'altra per sua Madre, purché nell'anno facciano cantare una Messa dello Spirito Santo espressamente per l'anima della mia dama].

⁶⁴ Tutte le citazioni, di cui a testo indicherò numero dell'atto, della scena e delle pagine, sono tratte da F. ROMANI, *L'elisir d'amore: libretto e guida all'opera*, a cura di G. Pagannone, in G. DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, «La Fenice prima dell'Opera», 6, 2010². Le citazioni che seguono, se prive di indicazioni, sono da questo medesimo luogo.

⁶⁵ Donizetti musica «all'universo» in luogo di «in tutto il mondo» (*ibid.*, p. 47, nota v).

⁶⁶ Sull'architettura retorico-musicale dell'aria di Dulcamara, si vedano le osservazioni di Pagannone nella guida all'ascolto (cfr. *ibid.*, p. 47, nota 12).

ribadendo la sua indole di uomo di spettacolo: «Ho qua una canzonetta/di fresco data fuori,/vivace, graziosa, che gusto vi può dar»; e la didascalia della battuta successiva recita: «cava di saccoccia alcuni librettini, e ne dà uno ad Adina» (II.1, p. 59). Benché nella didascalia in partitura i librettini diventino solo due⁶⁷, cioè uno spartito per Adina e uno per Dulcamara, il fatto che in un primo momento fossero «alcuni» fa capire che Dulcamara porta con sé una bibliotechina itinerante di editoria popolare, com'era tipico dei ciarlatani sin dal Cinquecento, i quali, ricorda Tessari, diffondevano «testi agiografici o destinati a celebrare ricorrenze religiose, almanacchi, operette dedicate a eventi politici, a fatti di cronaca e ad imprese compiute da famose personalità contemporanee, episodi di poemi cavallereschi antichi e recenti, raccolte di 'segreti' e di giochi d'intrattenimento, brani di drammaturgia, dialoghi tra maschere, ecc. ecc.»⁶⁸. In mezzo alle varie forme di spettacolo evocate per ultime, non sfigurano le canzonette di Dulcamara.

Sulla base del confronto tra l'*Erberie*, di un anonimo giullare del Duecento, spesso pubblicata unitamente al testo di Rutebeuf, e una *performance* del pavese Adriano Callegari del 1973, già Maria Predelli aveva ricavato una struttura ricorrente del discorso ciarlatanesco:

1. costruzione fortemente organica del discorso
2. introduzione distinta dal corpo dell'imbonimento
3. a) presentazione di se stesso
b) presentazione di se stesso come un benefattore
4. presentazione e vanto della merce
5. evocazione, attorno a questa merce, di tutta una sfera di sentimenti primitivi particolarmente diffusi nel pubblico e di valori positivi
6. a) creazione di un rapporto sempre più stretto tra sé e il proprio pubblico; discorso strutturato secondo la figura del climax
b) 'la miglior difesa è l'attacco'
c) frasi che scoraggino il pubblico dall'andarsene
7. prezzo della merce⁶⁹.

⁶⁷ In partitura la didascalia diventa: «[cava di] tasca due libretti. Uno lo dà ad Adina, eppoi segue» (*ibid.*, p. 59, nota xxiv).

⁶⁸ TESSARI, *Allettamenti meravigliosi*, p. 108. A parte bisogna considerare quei ciarlatani che furono intellettuali e autentici editori tardorinascimentali come Iacopo Coppa, primo editore dell'*Erbolato* ariostesco (cfr. *ibid.*, pp. 103-20: 111-6).

⁶⁹ M. PREDELLI, *La ciarlataneria nel medioevo e al giorno d'oggi*, «Lares», 46/4, 1980, pp. 454-5.

L'introduzione (2), nel caso di Dulcamara, è affidata alla «sonata» (I.4, p. 46) della cornetta che richiama la gente, così nell'imbonimento di Callegari una parte dell'introduzione è occupata dall'esecuzione di *Romagna mia*; sulla presentazione del ciarlatano come «dottore enciclopedico» (3a) già si è detto e circa la presentazione come «benefattore» (3b), Dulcamara aderisce perfettamente al modello: «Benefattor degli uomini, / riparator de' mali». Anche sul «vanto della merce» (4) ci siamo già soffermati; tale merce, però, attiva «sentimenti primitivi» e «valori positivi» diversi rispetto al «sentimento superstizioso», «sentimento di compassione verso i malati», «valore positivo della religione stabilita» riscontrati da Predelli⁷⁰. Nel proprio autoritratto e nella descrizione del suo preparato, Dulcamara dipinge un 'miracolo' con il lessico della scienza, senza mai attingere al vocabolario della religione; i malati vengono travolti dall'euforia terapeutica del dottore che «spazz[a] gli spedali» e rende vispi i settantenni «valetudinar[i]». I valori positivi che evoca il ciarlatano sono dichiaratamente laici: felicità terrena, debellazione di malattie e parassiti, eterna giovinezza. Addirittura potremmo affermare che – ed è un paradosso – Dulcamara è talmente preso dalla sua parte di 'uomo di scienza', agli albori del positivismo, da essere praticamente digiuno di magia tradizionale: quando Nemorino gli richiede il filtro d'amore della regina Isotta, egli, in un primo momento, rimane interdetto: «Ah!... che?... che cosa?» (I.6, p. 50).

Anche Dulcamara crea attorno a sé un clima di consenso (6a) dichiarandosi compaesano dei villani, invitando a saggiare la qualità della merce – i «certificati» messi a disposizione – e sottoponendo il pubblico a una serie di domande retoriche che prevedono una risposta affermativa – «O voi, matrone rigide, / ringiovanir bramate?», «Volete voi donzelle / ben liscia aver la pelle?», «Voi giovani galanti / per sempre avere amanti?». Alla fine il ciarlatano di Romani e Donizetti invita i convenuti a non andarsene (6c) scoraggiati dal prezzo del prodotto – «Cento scudi?... trenta?... venti?/No... nessuno si sgomenti» –; prezzo (7) che viene fissato, ribassandolo ripetutamente, a uno scudo.

Soltanto l'individuazione di un presunto detrattore (6b) non figura nell'aria, ciononostante, nella scena successiva, a rafforzare il vincolo di solidarietà con Nemorino – ma in realtà per evitare guai con la giustizia –, Dulcamara rappresenta la sua missione di benefattore del genere umano come invisibile alla legge che lo perseguita: «Sovra ciò...

⁷⁰ *Ibid.*, p. 460.

silenzio... sai?/Oggidì spacciar l'amore/è un affar geloso assai:/impac-
ciar se ne potria/un tantin l'Autorità» (I.6, p. 51).

5. «*Il catalogo è questo*»: ragioni e sragioni di una traduzione (in)fedele

La codificazione formale piuttosto rigida dell'imbonimento invita alla cautela allorché si vogliano stabilire rapporti genealogici tra ciarlatani, i quali frequentemente sono, come nota Gian Paolo Renello a proposito di Dulcamara e del belliano dottor Gambalunga, «realizzazioni differenti di un modello ormai affermato e diffuso di ciarlataneria»⁷¹; affermatosi e diffusosi, aggiungiamo noi, proprio a partire dall'imbonitore rutebeufiano.

L'unico antecedente con il quale Romani dovette di necessità confrontarsi fu il dottor Fontanarose del *petit-opéra* *Le philtre* (1831) di Eugène Scribe, musicato da Auber⁷², di cui *L'elisir d'amore* sarebbe la 'traduzione', come avverte lo stesso Romani: «Il soggetto è imitato dal *Filtro* di Scribe. Gli è uno scherzo e come tale è presentato ai lettori» (p. 40). Ricorrere al *topos modestiae* – che poi forse non è solo un *topos modestiae* – è utile per smorzare, per dissimulare, la significativa – e in certi punti radicale – riscrittura del testo di Scribe, di cui Romani, poeta estremamente avvertito dei propri mezzi, non poteva non essere consapevole.

Romani era un librettista colto, un intellettuale tardo-illuminista, agguerrito alfiere del classicismo, cultore delle eleganze stilistiche di Metastasio⁷³, del rispetto delle norme, degli steccati tra i generi e soprat-

⁷¹ G.P. RENELLO, *Inversioni eroiche ne "L'elisir d'amore"*, «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», 12/1-2, 2009, p. 92.

⁷² Le citazioni sono tutte tratte da E. SCRIBE, *Le Philtre*, Paris 1831; di ciascuna a testo darò tra parentesi numero dell'atto, della scena e della pagina.

⁷³ Nella scena I.3 di *Le Philtre*, quella del primo confronto tra Térézine (Adina) e Guillaume (Nemorino), Scribe aveva regalato un'aria alla protagonista («La coquetterie/ Fait mon seul bonheur» [La civetteria/è la mia unica felicità], pp. 14-5), che ne ribadiva, appunto, la natura *coquette*; Romani, invece, pur rispettando la sostanza dei recitativi, scioglie l'aria in un duetto dove si confrontano le nature opposte dei protagonisti: «mobile e infedel» quella di lei, obbediente a una forza superiore, a «un poter che non sa dir», quella di lui (I.3, p. 45). Per quanto concerne il personaggio femminile, le modifiche nell'*Elisir* smussano certe punte da *femme fatale* della civetteria di Térézine – «Votre cœur m'appelle/Tigresse et cruelle.../Pourquoi m'aimez-vous?» [Il vostro cuore mi chiama/tigre e crudele.../Perché dunque mi amate?] (I.3, p. 15) –, assorbendole in

tutto tra storia e poesia, dell'impiego della mitologia – fu compilatore, insieme ad Antonio Peracchi, del *Dizionario d'ogni mitologia e antichità* (1819-27), iniziato da Girolamo Pozzoli. Non a caso, dunque, criticò *I Lombardi alla prima crociata* (1826) di Tommaso Grossi e l'edizione ventisettana dei *Promessi sposi*⁷⁴. Il quadro, però, non è così netto: considerando l'ammirazione per i personaggi di Scott⁷⁵, le ambientazioni di alcuni libretti dove «l'immaginazione di Romani vira all'orroroso»⁷⁶, il fascino per culture esotiche o 'barbariche' – non mancano corrispondenze tra le voci del *Dizionario* e il libretto di *Norma*, storia di una druidica Medea mancata –, possiamo parlare di suggestioni romantiche di un poeta classicista⁷⁷.

Nonostante questo 'pedigree' poetico di tutto rispetto, l'aria d'ingresso di Dulcamara sembra avvalorare l'avvertenza, dal momento che segue fedelmente, traducendola in più punti anche alla lettera, quella del dottor Fontanarose (I.5)⁷⁸.

In precedenza abbiamo sottolineato l'importanza della figura dell'enumerazione all'interno dei discorsi dei ciarlatani; a questo punto, vale la pena mettere a confronto le liste di malattie sciorinate da Fontanarose e Dulcamara:

Prenez, prenez mon élixir!
Il peut tout guérir.
La paralysie
Et l'apoplexie

Comprate il mio specifico,
per poco io ve lo do.
Ei move i paralitici,
spedisce gli apopletici,

moduli metaforici metastasiani: «Chiedi all'aura lusinghiera» (I.3, p. 45) riecheggia il «Là su la Parma al ramuscel felice,/Eletto in Ciel, già va scherzando intorno/La dolce, lusinghiera/Aura di primavera» della festa teatrale *La pace fra le tre dee* (1765).

⁷⁴ Cfr. A. ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, Lucca 1996, pp. 48-57.

⁷⁵ Cfr. *ibid.*, p. 54.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 246.

⁷⁷ Secondo Franca Cella, Romani, forse neppure del tutto consapevolmente, finiva per «accettare nel melodramma proprio quel materiale romantico che combatteva decisamente con gli scritti critici, mascherandolo in forme classicheggianti, orecchiando il suo Metastasio e l'amico Monti» (F. CELLA, *Indagini sulle fonti francesi dei libretti di Gaetano Donizetti*, «Contributi dell'Istituto di Filologia Moderna. Serie francese», 4, 1966, p. 351).

⁷⁸ Cfr. SCRIBE, *Le Philtre*, pp. 18-21.

Et la pleurésie	gli asmatici, gli asfitici,
Et tous les tourmen[t]s,	gl'isterici, i diabetici,
Jusqu'à la folie,	guarisce timpanitidi,
La mélancolie	e scrofole e rachitidi,
Et la jalousie	e fino il mal di fegato,
Et le mal de dents.	che in moda diventò
(pp. 19-20) ⁷⁹	(p. 48)

In un numero di versi brevi identico a quello di Scribe, Romani riesce a elencare qualche elemento in più – dieci contro otto, se concediamo a Scribe anche il generico «tourmen[t]s» – e, mentre il catalogo dell'*Elisir* risulta composto da lemmi attinti al lessico specialistico della medicina, medievale e moderna, meno omogeneo e tecnicistico si configura quello di *Le Philtre*⁸⁰. Oltre che per la curvatura prettamente fisiopatologica, il dettato di Dulcamara risalta per tutta una serie di accortezze stilistiche, messe in risalto dal «parlante» del dottore e dallo staccato orchestrale⁸¹: da notare, innanzitutto, l'elevata densità di parole sdrucchiole in clausola e all'interno dei versi – «asmatici», «isterici», «scrofole» –; a questa si aggiungono la fitta trama di rime alternate, bacciate e quasi rime – «paralitici»/«timpanitidi»; «asfitici»/«rachitidi»; «isterici»/«diabetici» – e i giochi allitteranti – «apopletici»/«asmatici»/«asfitici» – o latamente fonici che interessano soprattutto la martellante dentale sorda e le fricative e affricate palatali sorde. Lo scioglilingua scritto da Romani, complice l'amplificante soluzione musicale adottata da Donizetti, produce quella che Umberto Eco ha definito «la vertigine della lista»⁸²; infatti, appare evidente la predominanza della catena fonica sul significato: una parola tira l'altra perché tutte sono legate dagli stessi suoni ritornanti⁸³. Si possono recuperare, riferendole all'inezienza del significante, le parole di Orlando a proposito del primato della

⁷⁹ [Prendete, prendete il mio elisir!/Può guarire tutto./La paralisi/e l'apoplessia/e la pleurite/e tutti i tormenti,/fino alla follia,/la malinconia/e la gelosia/e il mal di denti].

⁸⁰ Cfr. SERIANNI, *Un treno di sintomi*, pp. 17-20. Sempre Serianni ha indicato nel catalogo di Dulcamara un momento chiave per l'innovazione della lingua poetica dell'opera buffa (cfr. ID., *Storia della lingua italiana. Il primo Ottocento. Dall'età giacobina all'Unità*, Bologna 1989, p. 125).

⁸¹ Cfr. ROMANI, *L'elisir d'amore: libretto e guida all'opera*, p. 47, nota 12.

⁸² Si veda U. ECO, *La vertigine della lista*, Milano 2009.

⁸³ Lo notava anche Predelli con riferimento ai suoi testi: «quando l'imbonitore vuole veramente trascinare con sé il suo pubblico, il valore semantico del discorso

rima nei poeti barocchi: «una rima che comandava, cioè calamitava piaceri irrazionali di senso e di suono»⁸⁴.

Non sarà azzardato – anche alla luce della stroncatura della ‘venti-settimana’ da parte di Romani – l’accostamento delle parole di Dulcamara a quelle di un erudito secentesco, quale don Ferrante, quando si esprime sui sintomi della peste: «“Vibici, esantemi, antraci, parotidi, bubboni violacei, furoncoli nigricanti, sono tutte parole rispettabili, che hanno il loro bell’e buon significato; ma dico che non fanno niente alla quistione”»⁸⁵. Il marito di donna Prassede non è un ciarlatano, incarna l’aristotelismo imperante, la cultura ufficiale del suo tempo e, a differenza di Dulcamara, crede in ciò che dice; l’incongruità dei suoi ragionamenti obsoleti risulta dal giudizio irridente della razionalità superiore della voce narrante e dell’autore. Eppure, anche don Ferrante, e con lui il Manzoni critico affascinato della cultura secentesca⁸⁶, si compiace dei tecnicismi scientifici in forma di elenco, i quali sono ‘soprattutto’ «parole rispettabili» e, in subordine, «hanno il loro bell’e buon significato». Nel libretto dell’*Elisir*, invece, il processo di desementizzazione è compiuto, per cui i ‘paroloni’ vengono accumulati in bocca di Dulcamara prescindendo dal loro «bell’e buon significato», ma solo per contiguità fonica; non per questo, però, suonano meno «rispettabili» all’orecchio dei rustici convenuti, i quali vengono travolti da un profluvio di vocaboli misteriosi, ‘scientifici’, anche se ammassati senza alcun riguardo per la logica.

Il cospicuo ricorso all’enumerazione distingue Dulcamara da Fontanarose; quasi a preparare l’ingresso in scena del ciarlatano, il coro dei paesani dell’*Elisir* (I.4) elenca ipotesi sull’identità del misterioso straniero: «Certo, certo, egli è un gran personaggio.../un barone, un marchese in viaggio.../qualche grande che corre la posta.../forse un duca... fors’anche di più» (p. 46). Tutto ciò in Scribe non trova riscontro. Mentre Fontanarose si limita a: «Mon élixir odontalgique/ [...] Dont j’ai là les certificats» (I.5, p. 19)⁸⁷; Dulcamara si sbizzarrisce nell’aggettivazione e nella serie degli infiniti: «i cui certificati/autentici,

viene coscientemente messo a soqquadro e sostituito da un delirio verbale affidato alla suggestione delle immagini» (PREDELLI, *La ciarlataneria nel medioevo*, p. 468).

⁸⁴ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 97.

⁸⁵ A. MANZONI, *I promessi sposi* (1840), II, a cura di S.S. Nigro, Milano 2002, p. 725.

⁸⁶ Sugli «umori barocchi» che impregnano *I promessi sposi* resta imprescindibile S.S. NIGRO, *La tabacchiera di don Linsader. Saggio sui «Promessi sposi»*, Torino 2012³.

⁸⁷ [Il mio elisir odontalgico/[...] di cui ho qui i certificati].

bollati/toccar, vedere e leggere/a ciaschedun farò»; cui si aggiunge il successivo: «Per questo mio specifico,/simpatico, prolifico» (I.5, p. 48). Lo stesso vale per l'impiego di un registro altisonante e del lessico specialistico: il «grand docteur» [gran dottore] (I.5, p. 18) diventa il più reboante «dottore enciclopedico» (I.5, p. 47), il «remède inconnu» [rimedio sconosciuto] (I.5, p. 21) si arricchisce di qualità diventando «così stupendo,/sì balsamico elisire» (I.5, p. 48). Spingendoci oltre, non troviamo che conferme dell'accresciuta verbosità dell'imbonitore romaniano rispetto a quello di Scribe. Consideriamo le istruzioni che Fontanarose/Dulcamara dà a Guillaume/Nemorino per l'uso del filtro d'amore che, ovviamente, non è lo specifico reclamizzato nell'aria di presentazione:

Vous prenez ce flacon, puis ensuite à long traits Et lentement vous le buvez... vous-même Il peut tout guérir. Et son effet est tel, que bientôt on vous aime (I.5, p. 23)⁸⁸	Con riguardo, pian pianino la bottiglia un po' si scote... Poi si stura... ma si bada... che il vapor non se ne vada. Poi al labbro lo avvicini, e lo bevi a centellini, non ne tardi a conseguir. (I.6, p. 50)

Sull'importanza di queste istruzioni torneremo, ciò che, per il momento, ci interessa è notare come il libretto di Romani sia più dettagliato e tecnico: una sorta di 'bugiardino'. Del resto, Dulcamara si definisce «distillatore» (I. 6, p. 50) del filtro della regina Isotta, mentre Fontanarose, più banalmente, dichiara: «Chaque jour j'en compose» [Ogni giorno ne produco] (I.5, p. 22). Non bisogna, poi, tralasciare il fatto che, mentre il dialogo tra Guillaume e Fontanarose costituisce un'appendice recitata all'aria del ciarlatano, l'incontro tra Nemorino e Dulcamara occupa un'intera scena (I.6) e soprattutto, non è semplicemente un recitativo, ma un duetto tra tenore e buffo. Analogamente il duetto tra Adina e Dulcamara (II.7) non era presente nel libretto di Scribe, dove Térézine e Fontanarose si confrontavano in una breve scena (II.7). Anche in questo caso, sia nel duetto vero e proprio sia nel recitativo che lo precede, non mancano le note cifre 'dulcamariane': tecnicismi – «distillo», «lambicco» (da 'lambicare'), «acqua di rose»,

⁸⁸ [Prendete questo flacone, dopodiché a lunghi sorsi, / e lentamente ne bevete... Voi stesso! / E il suo effetto è tale che presto sarete amato].

«decotto», «alchimia», «farmaco incantato», «ricetta», «spezieria», «lambicco» (per 'alambicco') «fornello» –; terne di sostantivi o microelenchi – «Render vuoi gelose, pazze/donne, vedove, ragazze?», «Conquistar vorresti un ricco? [...] Un contino? Un marchesino?» (pp. 67-70). L'incrementata rilevanza drammatica di Dulcamara culmina nel finale dell'opera, dove al dottore viene concessa l'aria conclusiva, un 'bis' assente nel libretto di Scribe, per magnificare in tre strofe l'elisir d'amore, in grado di rendere facoltosi, visto che Nemorino ha anche ereditato le ricchezze dello zio passato a miglior vita. L'uscita di scena del ciarlatano, benché meno 'tecnicistica' del suo ingresso – nel finale spiccano timidamente solo «tumore» e «sonnifero» –, è caratterizzata, sul piano fonico e della *dispositio* delle parole, da stilemi ormai conosciuti: rime aspre e assonanze – «camminare ei fa le rozze,/schiaccia gobbe, appiana bozze» –, allitterazioni in serie verbali – «Rinverдите, rifiorite,/impinguate e arricchite» –, elenchi – «tutto è in lui; salute e belle,/allegria, fortuna ed oro» (scena ultima, pp. 73-4).

Le doti canore – alquanto discutibili, stando a Donizetti⁸⁹ – del primo Dulcamara non aiutano a comprendere la rilevanza drammatica, evidentemente maggiore rispetto a quella dell'originale francese, conferita da Romani e Donizetti al ciarlatano dell'*Elisir*, nel nome del quale si chiudono simmetricamente i due atti: a «Dottore! dottore! Soccorso! pietà» di Nemorino (I.10, p. 57) fanno riscontro nel finale «Ciarlatano maledetto, che tu possa ribaltar!» di Belcore e «Viva il grande Dulcamara» del coro (scena ultima, p. 74)⁹⁰. Senz'altro può aver influito la collaborazione di Romani con Donizetti, il quale, in seguito, si dimostrerà incline all'uso comico dei tecnicismi della medicina e della farmacopea, scrivendo libretto e musica della farsa in atto unico *Il campanello* (1836). In particolare, nella scena I.13, il compositore bergamasco riprende il misurato catalogo delle malattie di Dulcamara – «La povera Anastasia/per cui v'ho incomodato,/è tisis e *diabetica*,/è cieca e *paralitica*»⁹¹ – e lo dilata fino al *nonsense* di una sterminata ricetta

⁸⁹ In una lettera del 24 aprile 1832 al padre Andrea, Donizetti, a proposito dei cantanti che avrebbero tenuto a battesimo *L'elisir d'amore*, scrive: «il solo tenore è discreto, la donna ha bella voce ma ciò che dice lo sa solo lei. Il buffo è canino» (cit. in E. SENICI, *Le furtive lacrime di Giambattista Genero, primo Nemorino*, in DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, p. 12).

⁹⁰ La battuta di Belcore non trova un corrispettivo nel libretto di Scribe.

⁹¹ G. DONIZETTI, *Il campanello*, Milano 1907, p. 23 (corsivi miei). Per l'influenza

‘alla burchia’⁹²: «Recipe, l’ombélico di Venere, / butirro d’antimonio, / il zolfo col diascorio / del dotto Fracastorio, / l’arsella e l’assefetida; / il thè – che sia d’America –»⁹³.

Resta il fatto che il libretto dell’*Elisir* è firmato da Romani e non da Donizetti: nei versi del poeta genovese assistiamo a un fenomeno che Michelangelo Zaccarello rileva già nelle «ricette bizzarre e paradossali» della poesia comica del Quattrocento, ovvero come «sui motivi tradizionali della satira del ciarlatano preval[ga] largamente il gusto per il virtuosismo linguistico e retorico»⁹⁴; in altre parole: Romani fa il verso all’eloquenza degli imbonitori – rendendola ancora più sconclusionata –, ma rimane invischiato, compiacendosene, nel suo gioco parodico – spia ne sono i «virtuosism[i] linguistic[i] e rhetoric[i]». In fin dei conti che cos’è la pirotecnia verbale di Dulcamara, «dottore enciclopedico»⁹⁵, se non il negativo dell’altra poesia, equilibrata e classicheggiante, dell’enciclopedista (mitologico)⁹⁶ Felice Romani? Non

dell’*Elisir*, cfr. E. SARACINO, *Introduzione*, in *Tutti i libretti di Donizetti*, a cura di E. Saracino, Torino 1996, p. XXVI.

⁹² Cfr. M. ZACCARELLO, *Una forma istituzionale della poesia burchiellesca: la ricetta medica, cosmetica, culinaria tra parodia e nonsense*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*». *Il nonsense nella letteratura italiana*, a cura di C. Chiummo e G. Antonelli, Roma 2009, pp. 45-62. Si vedano dello stesso autore: *Indovinelli, paradossi e satira del saccente: “naturale” e “accidentale” nei ‘Sonetti’ del Burchiello*, «*Rassegna europea di letteratura italiana*», 15, 2000, pp. 111-27; *Premessa*, in *Recipe... Pratiche mediche, cosmetiche, culinarie attraverso i testi (secoli XIV-XVI)*, a cura di E. Treccani e M. Zaccarello, Caselle di Sommacampagna (VR) 2012, pp. 7-19: 10, 15-6.

⁹³ DONIZETTI, *Il campanello*, p. 24.

⁹⁴ ZACCARELLO, *Una forma istituzionale*, p. 57.

⁹⁵ Renello si è soffermato sul nome parlante del ciarlatano dell’*Elisir*: «La dulcamara, così detta per il sapore dolce-amaro dei rametti giovani, era assai diffusa in tutta Europa, ed era nota sia per le sue proprietà diuretiche, emollienti e depurative, sia anche come anafrodisiaco» (RENELLO, *Inversioni eroiche*, p. 90). Non possiamo escludere che abbia agito nella scelta dell’antroponimo, una componente ludica, prelogica, che, prescindendo dal significato erboristico, si è esplicata nella crasi tra i due antonimi, come a dire che nella vasta e raffazzonata sapienza del «dottore enciclopedico» si compie la sintesi della totalità: «‘dato che porto in me i due estremi, sono il Tutto’» (SPITZER, *L’enumerazione caotica*, p. 121).

⁹⁶ Ad eccezione di quelli inseriti nella cavatina di Belcore (cfr. I.2, p. 43), i riferimenti alla mitologia sono, *ça va sans dire*, monopolio di Dulcamara: «La mia saccoccia è di Pandora il vaso» (I.6, p. 50), «T’abbraccio e ti saluto, o medico d’amor, spezial

stupisce, allora, che l'*Elisir d'amore*, in esergo, sia offerto al pubblico calcando sull'*understatement* o, per meglio dire, collocandolo sotto il segno della negazione freudiana, della presa di distanze da un represso inaccettabile: «Il soggetto è imitato dal *Filtro* di Scribe. Gli è uno scherzo e come tale è presentato ai lettori».

6. «Die Magie des Geldes»⁹⁷ e il re-incanto degli scaltri

Guillaume non si sarebbe rivolto a Fontanarose, né Nemorino si sarebbe rivolto a Dulcamara, se entrambi non avessero ascoltato Térézine e Adina leggere, rispettivamente, «un roman... l'histoire amoureuse/Du beau Tristan de Léonnais»⁹⁸ (I.2, p. 8) e «la storia di Tristano, [...] una cronaca d'amor» (I.1, p. 42). Come ha ampiamente illustrato Renello⁹⁹, la vicenda di Tristano e Isotta, ripresa prima da Scribe e poi dal 'traduttore' Romani, ha pochissimo a che vedere con l'originale materia di Bretagna: al di là dei nomi dei protagonisti, si salva solo il fatto che questi ultimi vengono per sempre uniti l'uno all'altra da un filtro d'amore, cui sia *Le Philtre* sia l'*Elisir* sono intitolati.

Nel «roman» di Térézine e nella «cronaca» di Adina, Tristano, affinché la sua passione venga corrisposta dalla regina Isotta, si rivolge a un mago che gli fornisce una pozione; una volta che Tristano ha bevuto il filtro, anche Isotta si innamora del cavaliere e i due restano fedeli l'uno all'altra per tutta la vita. Le corrispondenze sono piuttosto elementari: Guillaume/Nemorino è Tristano, Térézine/Adina è Isotta, Fontanarose/Dulcamara sarà l'«enchanteur fameux» [mago famoso] (I.2, p. 9) o il «saggio incantatore» (I.1, p. 43), sintagma che ripropone il nesso tra magia e ciarlataneria.

Un ultimo, fondamentale, elemento da tenere presente è che Térézine/Adina, prima di rileggere ai contadini la storia di Tristano, ha già

d'Imene!» (II.1, p. 60), «comincio un Creso a diventar» (II.6, p. 67), «Viva il grande Dulcamara/dei dottori la fenice» (scena ultima). Nell'apostrofe al notaio (II.1, p. 74), Donizetti musica: «primo uffizial, reclutator d'Imene» (ROMANI, *L'elisir d'amore: libretto e guida all'opera*, p. 60, nota XXVII). Sulle citazioni mitologiche, cfr. RENELLO, *Inversioni eroiche*, p. 96.

⁹⁷ K. MARX, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867), I, in K. MARX, F. ENGELS, *Werke*, XXIII, Berlin 1962, p. 107 [La magia del denaro].

⁹⁸ [Un romanzo... la storia d'amore/del bel Tristano di Lyonesse].

⁹⁹ Cfr. RENELLO, *Inversioni eroiche*, pp. 86-90.

commentato una sua prima lettura mentale, scoppiando in una risata fragorosa: nell'*Elisir*, scostandosi dalle convenzioni, Donizetti fa ridere «realisticamente», ossia «su una battuta tenuta vuota a bella posta»¹⁰⁰, la capricciosa protagonista, quasi a voler evidenziare il suo distacco e l'approccio demistificante nei confronti della «cronaca». L'ambivalenza freudiana del riso viene esplicitata nel ritornello che intercala le strofe della lettura e la suggella: «Elisir di sì perfetta,/di sì rara qualità,/ne sapessi la ricetta,/conoscessi chi ti fa!» (I.1, p. 43); infatti, se da una parte, Adina canzona – e la musica è rivelatrice in tal senso – il filtro che garantisce l'amore stabile e duraturo, dall'altra, «nel desiderare inconsciamente – scrive Renello – tale bevanda portentosa, cela, in fondo, il desiderio di una serena e felice vita di coppia borghese»¹⁰¹. Lo stesso ritornello intonato da Adina è cantato dal coro e da Nemorino, il quale, però, non partecipa dello scetticismo degli altri personaggi: la sua fiducia nell'*elisir* sarà incrollabile – se escludiamo un dubbio, «se m'ingannò il dottor» (II.9, p. 72), subitaneamente dissipato nientemeno che da Adina.

Dal canto suo Dulcamara, in un primo momento, sfrutta la credulità di Nemorino, spacciandogli del vino di Bordeaux – era *Lacryma Christi* in *Le Philtre* – per l'*elisir* d'amore e, diversamente da Fontanarose, a parte commenta la dabbenaggine del suo cliente: «Nel paese che ho girato/più di un gonzo ho ritrovato,/ma uno uguale in verità/non ve n'è, non se ne dà!» (I.6, p. 50)¹⁰². Dulcamara sta dalla parte di Adina: egli non crede minimamente né alla storia di Tristano né a ciò che racconta a Nemorino. Se, come ha dimostrato Orlando, «la presenza del soprannaturale corrisponde innanzitutto alla presenza di regole»¹⁰³, quelle che il ciarlatano illustra nel dettaglio a Nemorino circa l'assunzione dell'*elisir* (I.6), il fatto che il filtro agisca soltanto dopo ventiquattr'ore oppure il principio per cui «se anticipar l'effetto/dell'*elisir* tu vuoi, bevine tosto/un'altra dose» (II.2, p. 60), possono essere definiti parodie di regole. La tempistica degli effetti della pozione è dettata unicamente dall'esigenza

¹⁰⁰ ROCCATAGLIATI, *Felice Romani librettista*, p. 275.

¹⁰¹ RENELLO, *Inversioni eroiche*, p. 95. Ancora più perentorio era stato il giudizio di Bruno Brizi sull'*Elisir d'amore* come prodotto artistico organico, in senso gramsciano, alla classe dominante, in quanto espressione di «valori ideologici, positivamente borghesi» quali la stabilità del matrimonio, l'eredità, la ricchezza (B. BRIZI, *Il libretto dell'"Elisir d'amore"*, «Cultura Neolatina», 41, 1981, p. 47).

¹⁰² Donizetti musica «non si trova, non si dà» in luogo di «non ve n'è, non se ne dà» (cfr. ROMANI, *L'elisir d'amore: libretto e guida all'opera*, p. 50, nota XII).

¹⁰³ ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, p. 17.

di Dulcamara di svignarsela dal villaggio prima che si scoprano i suoi imbrogli e si accrescano i suoi problemi con la legge.

La (prevedibile) morte dello zio ricco di Nemorino fa sì che il giovane, all'oscuro di tutto, diventi un buon partito, appetibilissimo per Giannetta e le altre villanelle, le uniche a conoscenza della novità. Nemorino, un po' brillo per aver replicato la dose dell'elisir-Bordeaux, vedendosi oggetto delle gentilezze delle ragazze, non può che credere confermata la bontà e l'efficacia del filtro: «Capisco! È questa l'opera/del magico liquor» (II.5, p. 64). Di fronte a Nemorino conteso dalle contadine, Dulcamara e Adina appaiono increduli, soprattutto il dottore che immediatamente rivaluta il suo elisir – «Io cado dalle nuvole,/il caso è strano e novo;/sarei d'un filtro magico/davvero possessor!» (II.6, p. 65) – e immagina il profitto che gliene potrà derivare: «Già mille piovono zecchin di peso;/comincio un Creso – a diventar» (II.6, p. 67).

Mentre Terezine, avvertendo qualche fitta di gelosia, semplicemente non riesce a capacitarsi di ciò che vede – «Et je vois que chacune l'aime./Non, je n'y puis rien concevoir»¹⁰⁴ (II.6, p. 51) – Adina verbalizza un vero e proprio desiderio triangolare, attivato dalle villanelle intorno a Nemorino – che agiscono da mediatrici interne¹⁰⁵ –: «O amor, ti vendichi di mia freddezza;/chi mi disprezza – m'è forza amar» (II.6, p. 67)¹⁰⁶. Nel momento in cui Dulcamara rivendica, con convinzione, per un suo preparato il merito del successo di Nemorino, Adina replica: «Pazzie!» (II.7, p. 67), salvo poi rimanere colpita quando il dottore rivela che il preparato in questione è l'elisir d'amore della regina Isotta. Questo riferimento manca nell'originale francese e Romani può averlo inserito per cementare la coerenza del libretto; la reazione di Adina – «Isotta!» (II.7, p. 67) – dipende dal fatto che la protagonista comprende retrospettivamente le azioni di Nemorino, di cui è responsabile la lettura della storia di Tristano.

Adina, che ha riso del filtro d'amore, adesso è costretta a riscontrarne l'efficacia nel trionfo di Nemorino su Giannetta e le altre ragazze, ciononostante rifiuta per sé l'elisir offertole da Dulcamara, che si offende, mentre lei gli replica sorniona: «Io rispetto l'elisire,/ma per me ve n'ha un maggiore» (II.7, p. 69), vale a dire le arti del gentil sesso, che la condurranno a spuntarla su Nemorino: «La ricetta è il mio visino,/in

¹⁰⁴ [E io vedo che ciascuna lo ama./No, non ci capisco più niente].

¹⁰⁵ Cfr. R. GIRARD, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1961), trad. it. L. Verdi-Vighetti, Milano 1981, pp. 7-13.

¹⁰⁶ Cfr. ROMANI, *L'elisir d'amore: libretto e guida all'opera*, p. 68, nota 38.

quest'occhi è l'elisir» (II.7, p. 69). Adina confida nella propria capacità seduttiva per vincere l'apparente resistenza di Nemorino, più che nel filtro, ma ciò non significa che lo stia screditando; anzi, le attestazioni di stima da parte di Adina vanno crescendo: prima la ragazza rassicura Nemorino sull'operato del dottore – «Ah! fu con te verace,/se presti fede al cor» (II.9, p. 72) – e poi elogia l'elisir insieme all'amato – «Del suo farmaco l'effetto/non potrò giammai scordar» (scena ultima, p. 74). Adina non è mai del tutto soggiogata dalla prospettiva di Nemorino, la asseconda: non lo disinganna a proposito di Dulcamara, ma gli dice di credere a ciò che dice il cuore; e, mentre Nemorino non dimenticherà alla lettera l'effetto del farmaco, Adina, per parte sua, non potrà dimenticarne l'effetto 'in senso lato', ovvero non potrà dimenticare gli equivoci che ha provocato e che hanno condotto al lieto fine.

Lo spettacolo di Nemorino in mezzo alle contadinelle ha scosso anche lo scetticismo del truffatore, ma Dulcamara, nel momento in cui Adina rifiuta il filtro, antepoendogli il potere delle proprie grazie, commenta tra sé: «Ahi! dottore! è troppo scaltra:/più di te costei ne sa» (II.7, p. 69); perciò il credito del ciarlatano nei confronti dell'elisir si è già incrinato. Dopo il duetto con Adina, Dulcamara esce di scena, per rientrare soltanto nel finale, quando, venuto a sapere dell'eredità di Nemorino, manipola ancora una volta i fatti, attribuendo all'elisir d'amore anche la capacità di «arricchir gli spiantati» (scena ultima, p. 73).

L'ostinata credulità di Nemorino, combinata con la circostanza della dipartita dello zio, mette in discussione l'incredulità di Adina e Dulcamara, e si rivela, anche se a breve termine, contagiosa, *mutatis mutandis* alla stregua del delirio cavalleresco di don Chisciotte¹⁰⁷. La risata con cui esordisce Adina porta necessariamente a parlare di «soprannaturale di derisione» per la storia di Tristano, appartenente anch'essa, come le letture dell'hidalgo cervantino, a una di quelle «tradizioni prestigiose anche se innocue»¹⁰⁸, che né Scribe né il post-illuminista (e mitologo) Romani si curano di ricostruire con accuratezza filologica. La vicenda è recuperata in pochi dettagli essenziali, funzionali all'allestimento della parodia del canovaccio 'bretonizzante'; sempre Orlando, a proposito del «soprannaturale di derisione», di cui *Le Philtre-L'elisir d'amore* costituirebbe una delle rare attestazioni primo-ottocentesche¹⁰⁹, osserva: «Se questo statuto del soprannaturale letterario implica il superamento

¹⁰⁷ Cfr. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario*, p. 49.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 92.

¹⁰⁹ Cfr. *ibid.*, p. 98.

di una razionalità inferiore, esso si accompagna altresì al superamento parodico di altri testi»¹¹⁰. L'ingenuo Nemorino, facendo inconsapevolmente perno sul suo nuovo *status* di possidente, riattiva, anche se per poco, in Adina e Dulcamara la «razionalità inferiore» di cui è depositario, a dimostrazione che il pensiero magico, per quanto superato, è ancora in grado di soggiogare temporaneamente la razionalità superiore che lo deride o che cerca di sfruttarne la sopravvivenza negli altri per trarne profitto, come fanno i ciarlatani.

LUCA DANTI

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

«non colui che perde»: un approccio orlandiano alla *Divina Commedia*

Questo mio contributo deriva da un libretto che ho recentemente pubblicato per FaraEditore¹, all'interno del quale, in maniera non programmatica ma molto istintiva e spontanea, applicavo all'interpretazione di Dante e della *Commedia* una certa strumentazione orlandiana acquisita negli anni. Fra le idee di Francesco Orlando che hanno agito in me, una di certo le ha precedute tutte: la convinzione che il dato empirico, l'impressione pratica della lettura debba anticipare ogni tentativo di esegesi di un testo, e in un certo modo guidarlo, affinché il lavoro critico non diventi lo svolgimento di tesi precostituite. Questo punto di partenza, e cioè il riconoscimento di ciò che un'opera letteraria ci dà nella sua immediatezza di piacere, intelligenza e stupore, mi ha incoraggiato in questo lavoro, non essendo io uno specialista di Dante, e neppure un italianista di formazione. Non si tratta ovviamente di un lasciapassare assoluto, con ogni impressione di partenza bisogna poi fare i conti seriamente (ed è ciò che spero di aver fatto), ma molti approcci sembrano dimenticare quella dimensione privilegiata e universale che è il corpo a corpo disinteressato con il testo. Rileggendo quindi la *Commedia* per diletto, e in modo lineare, ho incontrato alcuni versi infernali che mi sono subito sembrati particolarmente inattesi e sorprendenti, e capaci di rappresentare l'intera cantica: da lì sono cominciate le mie analisi testuali².

I versi in questione sono contenuti nel canto XV, e realizzano uno dei momenti più commoventi del poema. Ci troviamo nel terzo girone del settimo cerchio – quello dei violenti contro Dio, Natura, Arte – quando Dante incontra il proprio maestro, Brunetto Latini. Comincio però dalla fine: dopo aver conversato con il suo allievo, Brunetto raggiunge in gran fretta gli altri sodomiti, talmente di fretta che «parve di

¹ A. ACCARDI, *Post su Dante – Scrivere della Commedia al tempo dei blog*, Rimini 2021.

² Edizioni di riferimento curate e commentate da Vittorio Sermoniti: *L'Inferno di Dante*; *Il Purgatorio di Dante*; *Il Paradiso di Dante* (Segrate 1988; 1990; 1993).

coloro/che corrono a Verona il drappo verde/per la campagna» (vv. 121-123), cioè uno dei concorrenti di una corsa campestre molto rinomata all'epoca, che si teneva a Verona. Non solo: «parve di costoro/quelli che vince, non colui che perde» (vv. 123-124). Questi versi sono stati talvolta interpretati in maniera descrittiva e agonistica, come per dire: si allontanò veloce come un fulmine. Ma è impossibile non cogliere il sovrasenso simbolico: Brunetto è un dannato, fa dunque parte di coloro che perdono, che hanno perso; eppure, in qualche modo, egli ha vinto. Chi ha familiarità con la teoria di Francesco Orlando, avrà già chiaro che siamo dalle parti della formazione di compromesso, quella «manifestazione semiotica – linguistica in senso lato –», resa evidente nella forma della frazione, «che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto»³: e dunque, sotto l'istanza della sconfitta, nondimeno reclama esistenza e importanza l'idea di una qualche vittoria (*Non/ha vinto*). Come? Ci è stato detto poco prima in versi meravigliosi (79-87), con i quali Dante esprime nel modo più alto il sentimento della riconoscenza nei confronti di qualcuno che ci ha formato:

«Se fosse tutto pieno il mio dimando»,
rispuos'io lui, «voi non sareste ancora
de l'umana natura posto in bando;
ché 'n la mente m'è fitta, e or m'accora,
la cara e buona immagine paterna
di voi quando nel mondo ad ora ad ora
m'insegnavate come l'uom s'eterna:
e quant'io l'abbia in grado, mentr'io vivo
convien che ne la mia lingua si scerna.

Ricordiamo che Dante, costretto dall'argine di pietra a guardare il suo maestro dall'alto in basso, rimedia a questa momentanea superiorità procedendo a capo chino, altro gesto di profonda tenerezza filiale. E vale la pena di ammirare la piccola interferenza scandalosa: Brunetto gli ha insegnato «come l'uom s'eterna» attraverso l'arte, e quindi dentro un'eternità umanissima e laica, in opposizione all'eternità di Dio che governa il luogo in cui si trovano. È vero che Brunetto Latini «aveva rielaborato nel *Trésor*, specialmente nel sesto e settimo libro, le dot-

³ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Torino 1992³, p.

trine morali aristoteliche e tomistiche», tutto l'apparato di pensieri che permette all'uomo «di prendere egli stesso la decisione sul suo destino eterno»⁴, ma questa interpretazione da sola risulta troppo limitante e didascalica rispetto a una scena che sembra invece vibrare di prerogative terrene e di un antagonismo più o meno plateale nei confronti della morte e del Giudizio. Lo conferma proprio Brunetto, congedandosi: «Sieti raccomandato il mio Tesoro, / nel qual io vivo ancora, e più non cheggio» (vv. 119-120, il corsivo è mio). Egli vive ancora nella sua opera e nel suo insegnamento, contro i quali nulla può il castigo divino: ecco la vittoria di Brunetto Latini, sodomita per sempre condannato.

Nell'*Inferno* passione umana e teologia coesistono quindi dentro una formazione di compromesso che sembra dare contemporaneamente ragione a entrambe. Se vogliamo, in questo caso la frazione orlandiana riflette quella complessità figurale-cristiana che per Auerbach costituiva il *realismo dantesco*, dove non soltanto la vita terrena è *figura* di quella che verrà dopo, ma la stessa eternità non può liberarsi dalla concretezza del tempo vissuto: ogni dannato si colloca su uno sfondo di eternità, ma risulta ancora colmo e traboccante della propria umanità: «Dante ha dunque portato nel suo aldilà la storicità terrena; i suoi morti sono, sì, sottratti all'attualità terrena e ai suoi mutamenti, ma il ricordo e l'acutissima partecipazione li commuove ancor tanto che ne è piena tutta la regione ultraterrena»⁵. La forza della poesia, il ritratto indimenticabile degli uomini finiscono insomma per disfarsi dei presupposti teologici, e ogni colpa viene come sospesa, e in un certo modo perdonata. Sentiamo ancora Auerbach, più estesamente:

E in questa immediata e ammirata partecipazione alla vita dell'uomo, l'indistruttibilità dell'uomo storico e individuale, stabilita dentro l'ordine divino, si dirige *contro* quello stesso ordine divino, lo fa suo servo e l'eclissa. L'immagine dell'uomo si pone davanti all'immagine di Dio. L'opera di Dante ha realizzato l'essenza figurale-cristiana dell'uomo e nel realizzarla l'ha distrutta. La potente cornice s'infranse per la strapotenza delle immagini che essa incluse⁶.

Sappiamo bene che, proprio per la partecipazione emotiva di Dante alle sofferenze dei dannati, nell'*Inferno* è spesso questione di lacrime e svenimenti: di fronte al racconto del destino di Paolo e Francesca il pellegrino cade «come corpo morto» (canto V, v. 142), nel cerchio

⁴ E. AUERBACH, *Studi su Dante*, Milano 2017, p. 96.

⁵ ID., *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956, I, p. 210.

⁶ *Ibid.*, p. 220.

successivo la vicenda del goloso Ciacco lo invita «a lagrimar» (canto VI, v. 59), e non può trattenere le lacrime neppure nella bolgia degli indovini, di fronte al terrificante spettacolo dell'anatomia invertita (la testa completamente girata all'indietro, contrappasso lampante). D'altra parte ci sono anche dannati che godono di una certa grandiosità ereditata, come Giasone, Ulisse o Guido da Montefeltro. Tuttavia non sono soltanto le figure struggenti o quelle in qualche modo nobilitate che possono coinvolgerci nella loro storia. Può infatti avvenire un'identificazione più nascosta nei confronti di personaggi piuttosto abietti e indifendibili. Nella casistica dei ritorni del represso teorizzati da Francesco Orlando (corrispondenti alla parte bassa della frazione, cioè ogni istanza in apparenza soverchiata ma di fatto motivata e proposta dal testo), mi sto riferendo al tipo forse più sorprendente, il ritorno del represso *inconscio*, visto come una complicità segreta con una rappresentazione «troppo regressiva e degradante per essere ammessa anche solo un momento all'identificazione dell'io»⁷.

Consideriamo dunque Vanni Fucci bestia, ladro d'altare. Dopo aver profetizzato per ripicca l'esilio di Dante, fa il gesto delle fische rivolto al Creatore con entrambe le mani, prima di essere immobilizzato da due serpenti («Al fine de le sue parole il ladro/le mani alzò con amendue le fische,/gridando: "Togli, Dio, ch'a te le squadro!"», canto XXV, vv. 1-3). Il pellegrino è colpito dalla sfrontatezza di questo personaggio, che risulta molto più irriverente dello stesso Capaneo, gigante bestemmiatore («Per tutt'i cerchi de lo 'nferno scuri/non vidi spiro in Dio tanto superbo,/non quel che cadde a Tebe giù da' muri», canto XXV, vv. 13-15). Eppure c'è anche qui qualcosa di grandioso, se pure di una grandiosità blasfema e convulsa. Se ammettiamo allora la possibilità di un'identificazione nascosta con le istanze veicolate da un testo, non ci si poteva sottrarre nemmeno all'epoca di Dante al fascino irresistibile di questo ladro senza nessun rispetto del cielo come della terra. Possiamo segretamente riconoscere in lui con qualche sollievo alcune parti animalesche di noi stessi finalmente liberate e portate allo scoperto. Ci sentiamo tutti un poco Vanni Fucci quando anche noi abbiamo voglia, e talvolta lo facciamo pure, di squadrare le fische al cielo.

Forse risiedono anche nel 'rischio' di una complicità nascosta le ragioni per cui il Satana di Dante risulta così deludente, almeno da un punto di vista emotivo. Si tratta infatti di un enorme diavolo meccanico, che attraverso tre paia d'ali produce il vento freddo che congela

⁷ ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, pp. 84-5.

il Cocito, e mastica Bruto e Cassio nelle due bocche laterali, Giuda in quella centrale. Un colossale congegno svuotato appunto di ogni psicologia, e al di là di ogni possibile coinvolgimento che sarebbe risultato incongruo per la funzione destinatario dell'epoca di Dante. Chissà. Di certo, bisognerà aspettare la modernità per conoscere la terribile nobiltà di Lucifero. Concludo però con il conte Ugolino: ci troviamo nel Cocito, la zona più profonda dell'Inferno, dove vengono puniti i traditori; il conte, in particolare, è un traditore della patria. Spolpa il cranio di un altro dannato, l'arcivescovo Ruggieri, ed è quindi degradato a bestialità canina. Ma il racconto della sua prigionia, dalla fame alla morte dei figli, fino a quel disperato non detto finale («Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno», canto XXXIII, v. 75), rendono la sua storia struggente, umanissima, e per sempre vicina a tutti noi. Direi allora che i dannati dell'inferno dantesco, quando sono poeticamente memorabili, hanno sempre l'aria di quelli che vince, e non di colui che perde.

Ciò che deve stupirci, però, è il fatto che questo compromesso tra il cielo e la terra valga anche dove meno ce lo aspettiamo, e cioè proprio nel *Paradiso*. Prendiamo una cifra stilistica della terza cantica, la continua invenzione di verbi parasintetici, costruiti a partire da parole già esistenti con aggiunta di prefisso (soprattutto *in-*) e desinenza verbale: «Perfetta vita e alto merto *inciela*/donna più su» (canto III, vv. 97-98); «D'i Serafin colui che più *s'india*» (canto IV, v. 28); «questo centesimo anno ancora *s'incinqua*» (canto IX, v. 40); «Dio vede tutto, e tuo veder *s'inluia* [...] Già non attendere' io tua dimanda,/s'io *m'intuassi*, come tu *m'inmii*» (canto IX, v. 73; vv. 80-81); e molti altri ancora. Sembra essere la realizzazione grammaticale del realismo figurale dantesco: come le immagini terrene hanno trovato il loro adempimento nella dimensione dell'eternità, nella volontà divina «al cui disio/ciascuna cosa qual ell'è diventa» (canto XX, vv. 77-78), così la forma inedita di queste parole sembra parlarci del passaggio a un livello superiore di pienezza e compimento, dove l'esistente diventa infinitamente sé stesso. Consideriamo adesso due verbi parasintetici particolarmente belli e vicini: *s'insempra* e *s'infutura*. Il primo chiude la descrizione del movimento rotatorio delle anime solari, con armonia di suoni riconducibili solo al Tempo senza tempo di Dio; cito un passo più esteso: «così vid'io la gloriosa rota/muoversi e render voce a voce in tempra/e in dolcezza ch'esser non po' nota/se non colà dove gioir *s'insempra*» (canto X, vv. 145-148). L'altro invece rientra in una raccomandazione dell'avo Cacciaguida a Dante, affinché questi non porti rancore nei confronti dei propri concittadini: il futuro di gloria che lo attende è infatti ben altra cosa rispetto

alle infamie del suo presente (e noi lo sappiamo bene, visto che ha raggiunto anche il presente nostro). Avviene insomma, perfino nel *Paradiso*, sull'asse di due sorprendenti verbi creati da Dante, un corto circuito tra il Sempre di Dio e il Futuro della cultura e dell'arte, divenuto senza fine nella speranza degli uomini. Si ripropone così quell'interferenza scandalosa che ho già indicato in precedenza, rispetto a quel «s'eterna» che il poeta rivolge al suo maestro Brunetto, e che è il passo da cui sono partito. Malgrado l'irresistibile ascesa del pellegrino verso Dio, rimane infatti attiva anche nella terza cantica una spinta inversa, che lo richiama al mondo terreno, alla sua straziante imperfezione. Non è impressionante l'aggressività verbale di S. Pietro prima e Beatrice poi contro la corruzione della Curia (e siamo già ai canti XXVII e XXX)? E i versi con cui Cacciaguida preconizza a Dante l'esilio non sono tra i più commoventi dell'intera *Commedia* («Tu proverai sì come sa di sale/lo pane altrui, e come è duro calle/lo scender e 'l salir per l'altrui scale», canto XVII, vv. 58-60)? E prima ancora (canto VIII), non ci viene mostrato il fervore politico di Carlo III d'Angiò, la sua speranza che il fratello Roberto sappia «antivedere» gli effetti di un cattivo governo? Le passioni terrene continuano insomma a costituire un sorprendente ritorno del represso, che non smette di manifestarsi nemmeno a ridosso di Dio.

Un celebre lettore di Dante incredibilmente sprovvisto del sentimento dell'ambivalenza è stato Benedetto Croce. E non mi riferisco soltanto alla sua famosa convinzione per cui la *Divina Commedia* sarebbe in gran parte struttura inerte alternata a momenti di altissima e non meglio definita poesia: basterebbe leggere un qualunque libro, anche di gran lunga meno geniale del poema dantesco, per accorgersi di come la forza e coesione di una cornice siano in grado di dare luce e risalto a zone del testo apparentemente marginali, nonché luce e risalto ulteriori ai frangenti più importanti di un'opera. In assoluto, Croce svaluta l'organizzazione stratificata alla luce del «sentimento delle cose mondane» che Dante manifesta per tutto il poema, laddove a suo dire una rappresentazione dei regni ultraterreni «avrebbe richiesto un assoluto predominio del sentire del trascendente su quello dell'immanente, una disposizione qual'è [*sic*] propria dei mistici ed asceti, aborrente dal mondo, aspra e feroce, o estasiata e beata»⁸. È curioso come un'opera venga commentata evocando ciò che poteva essere e non è stata, e quindi in definitiva tutt'altra cosa, e che al più grande poeta cristiano

⁸ B. CROCE, *La poesia di Dante*, Bari 1921, p. 53.

di ogni tempo si contesti di non essere stato precisamente un mistico, ma qualcuno per cui «l'altro mondo non si sovrapponeva nella sua commossa fantasia al mondo, sì invece apparteneva con esso a un sol mondo, al mondo del suo interessamento spirituale», mentre avrebbe dovuto proporci, chissà come e con quali risultati, «lo scolorarsi di tutte le cose umane, il disinteresse che si stabilisce verso di esse, l'indifferenza per la particolarità degli affetti e delle azioni»⁹. Insomma, Croce non ha dubbi: Dante per lui ci racconta «proprio come non si può (almeno poeticamente) andare nell'altro mondo, il quale esige che si svestano tutte le passioni umane e si guardino le cose con altr'occhio, con l'occhio di chi si è risvegliato da un affannoso e brutto sogno e si ritrova nella vera e radiosa realtà»¹⁰. E invece come sappiamo il poeta indugia a raccontare tutta la passione umana delle anime, il loro rimpianto del mondo, la loro incomprensione della morte, ed è lì la sua forza, non certo la sua debolezza. Manca allora in Croce la consapevolezza di come un testo letterario, per dirla ancora con Orlando, non possa non far posto a «forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto», che trovano un equilibrio proprio nel loro controbattersi: la poesia di Dante non risuona infatti attaccata alla vita terrena *nonostante* parli dei regni ultraterreni, ma proprio *per quello*, e il *pathos* dell'aldilà non è separabile da un'accurata compassione per il nostro aldilà.

Prima ancora della struttura, Croce sembrerebbe poi mal sopportare le *sovrastutture* accumulate successivamente, perlomeno quelle che oltrepassano la soglia di esegesi da lui consentita: i discorsi di quei dantisti, insomma, che si attardano a «discorrere del “domicilio coatto” di Virgilio, e dell' “alpinismo” di Dante, e simili», mentre potrebbero «leggere Dante proprio come tutti i lettori ingenui lo leggono e hanno ragione di leggerlo, poco badando all'altro mondo, pochissimo alle partizioni morali, nient'affatto alle allegorie, e molto godendo delle rappresentazioni poetiche, in cui tutta la sua multiforme passione si condensa, si purifica e si esprime»¹¹. Il filosofo qui semplifica, non è affatto inutile porsi delle domande, approfondire, interpretare (e uno studioso, pur partendo preferibilmente da un approccio spontaneo, dopo dovrà pur fare qualcosa in più del lettore ingenuo). Al tempo stesso, però, evidenzia in effetti un eccesso di funzionamento della macchina esegetica, che ha prodotto talvolta il paradosso di una critica

⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰ *Ibid.*, p. 55.

¹¹ *Ibid.*, pp. 69-70.

dantesca più esoterica del poema stesso. Ma allora come spiegarsi il suo sottovalutare il primo canto, che per Croce darebbe «qualche impressione di stento: con quel “mezzo del cammin” della vita, in cui ci si ritrova in una selva che non è selva, e si vede un colle che non è un colle, e si mira un sole che non è il sole, e s’incontrano tre fiere, che sono e non sono fiere»?¹² Sembra sfuggirgli che la selva e le fiere ci appaiono terribili anche per le loro risonanze fisiche e letterali, prima ancora che morali e allegoriche, e che l’inizio del poema non risulta quindi affatto stentato, ma potentemente affascinante. Insomma, Croce contesta ai dantisti di restare impelagati nell’allegoria, e poi lui stesso come lettore vede *solo* allegoria, e non l’altra faccia. Vediamo come incorre in un equivoco simile anche rispetto alla struttura dell’opera, struttura che sta anch’essa sotto il segno della formazione di compromesso.

Partiamo allora dall’ennesima protesta crociana, cercando di rovesciarla: «[u]na certa compressione non si può negare che il romanzo teologico eserciti talora sulla vena poetica»¹³. In Croce l’accezione è naturalmente negativa, sta a significare che anche i momenti di vero slancio lirico vengono poi come stoppati e soffocati per esigenze di struttura. E se invece queste regole strutturali non fossero che il principio ordinatore dell’ispirazione dantesca, coincidendo con una serrata suddivisione dello spazio soprattutto nelle prime due cantiche, dove al disordine morale dei peccatori viene opposta un’infallibile topografia fisica e morale? È l’idea proposta da Orlando su Dante nella sua teorizzazione del soprannaturale¹⁴: proprio l’attraversamento degli spazi e delle regole corrispondenti costituisce il viaggio e il racconto, che avrà spesso momenti di visuale privilegiata e di stupore rispetto alla perfezione della razionalità divina. Dopo aver superato misteriosamente l’Acheronte, Dante percepisce subito la profondità «de la valle d’abisso dolorosa» (*Inf.*, canto IV, v. 8) di cui occupa l’orlo, senza poter però distinguere ancora nulla. Già nel canto successivo, la coda di Minosse che giudica e spedisce le anime dei peccatori «secondo ch’avvinghia» (*Inf.*, canto V, v. 6) è anche mostruosa prefigurazione della struttura concentrica del primo regno. Da quel punto in poi e sempre di più lo spazio si fa concrezione di un inevitabile sprofondare nel Male (mentre per *Purgatorio* e *Paradiso* varrà naturalmente la vertigine inversa): «venimmo

¹² *Ibid.*, p. 73.

¹³ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴ F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino 2017, pp. 8-9.

al punto dove si digrada» (*Inf.*, canto VI, v. 114); «Così scendemmo ne la quarta lacca,/pigliando più de la dolente ripa/che 'l mal de l'universo tutto insacca» (*Inf.*, canto VII, vv. 16-18); «Noi pur giugnemmo dentro a l'alte fosse/che vullan quella terra sconsolata» (*Inf.*, canto VIII, vv. 76-77, dentro la città di Dite, che inaugura il basso inferno). Arrivati quindi sul ciglio del baratro (*Inf.*, canto XI), per abituarsi al fetore che sale da sotto Virgilio propone a Dante una pausa, durante la quale gli espone con piglio giuridico l'organizzazione dell'Inferno, la diversa gravità dei peccati e la logica del castigo. Può sembrare un accorgimento e un artificio, e in parte lo è senz'altro, che Dante autore escogita per fare chiarezza e spiegare un po' di come e perché; ma in questa sosta prima dello sprofondamento nel giro di vite dei dolori infernali, i peggiori dei quali sono di là da venire, noi lettori proviamo un sentimento di sospensione e ansia sottile che per altre tipologie testuali non esiteremmo a definire in una parola: *suspense*. Che poi l'attesa paziente (che diventa comica indolenza con Belacqua, rannicchiato nell'Antipurgatorio, *Purg.*, canto IV) si combini e alterni con il suo contrario, cioè la fretta di Virgilio («Ma seguimi oramai che 'l gir mi piace», *Inf.*, canto XI, v. 112; «Sì mi parlava, e andavamo introcque.», *Inf.*, canto XX, v. 130; «lo tempo è poco omai che n'è concesso», *Inf.*, canto XXIX, v. 11) e poi quella brusca di Catone («Che è ciò, spiriti lenti?/qual negligenza, quale stare è questo?», *Purg.*, canto II, vv. 120-121) e quella preoccupata delle stesse anime («Tu ti rimani omai: ché 'l tempo è caro/in questo regno, sì ch'io perdo troppo/venendo teco sì paro a paro», lo dice Forese, *Purg.*, canto XXIV, vv. 91-93), ciò testimonia l'insistenza di un tempo ancora umano dentro il mondo ultraterreno, che proprio sul nostro tempo sembra avere ritagliato alcune delle sue regole.

Finisce l'attesa e riparte la discesa. Appare ormai chiaro che nell'imbutto dell'Inferno ogni elemento cinge il successivo («La dolorosa selva l'è ghirlanda/intorno, come 'l fosso tristo ad essa», *Inf.*, canto XIV, vv. 10-11), ma è con il volo in groppa a Gerione, per superare il baratro tra settimo e ottavo cerchio, che il pellegrino avrà la visione aerea delle profondità, con le spirali disegnate dalla bestia allegorica che sono poi le stesse del paesaggio dannato: «E vidi poi, ché nol vedea davanti,/lo scendere e 'l girar per li gran mali/che s'appressavan da diversi canti» (*Inf.*, canto XVII, vv. 124-126). Attraversate quindi le Malebolge, simili ai fossati concentrici che «cingon li castelli» (*Inf.*, canto XVIII, v. 11) e collegate da ponticelli di roccia, e le quattro zone di ghiaccio del Canto, prima di scalare Lucifero per rivedere infine le stelle Virgilio non può che registrare la pienezza della visione e del viaggio sotterraneo: «Ma la notte risurge, e oramai/è da partir, ché tutto avem veduto» (*Inf.*,

canto XXXIV, vv. 68-69). Nel Purgatorio cambia il senso di marcia e cambiano le voci delle anime, non più dolenti e perdute ma ansiose dell'ascesa: «Ahi quanto son diverse quelle foci/da l'infernali! ché quivi per canti/s'entra, e la giù per lamenti feroci» (*Purg.*, canto XII, vv. 112-114). E lo stesso Dante sembra di colpo sentire meno la fatica, ora che sa per certo che in cima alla montagna e prima del Paradiso ritroverà Beatrice: «tu la vedrai di sopra, in su la vetta/di questo monte, ridere e felice» (*Purg.*, canto VI, vv. 47-48). L'ultimo regno, man mano che si sale, sarà spesso un voltarsi indietro e stupire, per la distanza percorsa («rimira in giù, e vedi quanto mondo/sotto li piedi già esser ti fei», *Par.*, canto XXII, vv. 128-129) e per l'insignificanza del nostro pianeta, ma soprattutto delle passioni che ci rendono infelici («L'aiuola che ci fa tanto feroci,/volgendom'io con li eterni Gemelli,/tutta m'apparve da' colli a le foci», *Par.*, canto XXII, vv. 151-153). È infine nella preghiera di San Bernardo che possiamo ammirare «la suprema poesia dello sguardo retrospettivo dall'alto, nell'ultimo canto, all'immensità del viaggio e alla progressione puntuale delle sue tappe»¹⁵, in tre soli versi prodigiosi: «Or questi, che da l'infima lacuna/de l'universo infin qui ha vedute/le vite spirituali ad una ad una» (*Par.*, canto XXXIII, vv. 22-24). Schema o struttura che sia, è insomma da questa *impalcatura* immaginaria che Dante contempla la sua stessa opera, riuscendo perfino ad anticipare e prefigurare esperienze della contemporaneità (il volo notturno con Gerione, la vista spaziale dal Paradiso).

Concludo appoggiandomi a un altro strumento teorico messo a punto da Orlando: la contaminazione, l'allargamento dei significati, gli effetti insomma di quella logica simmetrica che secondo lo psicanalista cileno Ignacio Matte Blanco opera a fianco della logica asimmetrica e aristotelica, e ad esempio estende la parte al tutto, trasforma l'individuo nella categoria generale¹⁶. Provo quindi a ragionare su base simmetrica a proposito di un'evidente sfasatura strutturale tra la prima e la seconda cantica: il Purgatorio ripropone infatti le colpe che nell'*Inferno* sono attribuite all'incontinenza (lo fa però in ordine rovesciato, dalla più grave alla meno grave), ma ne aggiunge due, Invidia

¹⁵ *Ibid.*, pp. 11-2.

¹⁶ I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975 (trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 1981). Orlando applica Matte Blanco all'analisi dei testi letterari, cogliendo come questi mobilitino sempre ampie classi logiche, categorie di senso di portata universale.

e Superbia. Perché avviene questo? In parte dipende senz'altro dalla dottrina di riferimento, dal sistema etico e teologico al quale Dante si rifa: l'ordinamento purgatoriale riflette infatti lo schema scolastico dei vizi capitali, che nel regno precedente regola soltanto, e come detto parzialmente, le zone meno profonde. Ma queste sono ragioni estrinseche, culturali, che non riguardano direttamente l'economia interna del testo. Sarebbe importante capire piuttosto se esistono altre ragioni, di tipo formale, estetico, capaci di sprigionare anche degli effetti di significato che magari neppure Dante aveva previsto.

Andando con ordine, diciamo che Invidia e Superbia sono colpe speculari fra loro. Entrambe hanno infatti a che fare con il mancato riconoscimento dell'altro nella sua essenza: per il superbo l'altro è poco e niente; per l'invidioso, tanto e troppo. I due vizi danno origine a un memorabile contrappasso, per antitesi nel caso dei superbi, analogico per quanto riguarda gli invidiosi. I primi, che in vita guardarono tutti dall'alto in basso, sono ora schiacciati sotto enormi macigni, simili alle figure umane rannicchiate che a volte sorreggono le mensole. Gli invidiosi, invece, che non seppero né vollero guardare il bene degli altri, se non per maledirlo, hanno le palpebre cucite con del fil di ferro, indossano il cilicio, si appoggiano l'uno sull'altro, e tutti quanti a una parete livida di roccia. Sull'augurare l'infelicità agli altri, sentiamo Sapìa: «Savia non fui, avvegna che Sapía/fossi chiamata, e fui de li altrui danni/ più lieta assai che di ventura mia» (canto XIII, vv. 109-111). Sul problema di vederne la felicità, questo è Guido del Duca: «Fu il sangue mio d'invidia sì riarso,/che se veduto avesse uom farsi lieto,/visto m'avresti di livore sparso» (canto XIV, vv. 82-84). Fermiamoci un attimo. Nel *Purgatorio* è spesso questione di non vederci bene. Capita tutte le volte che Dante incontra gli intermediari celesti, da Catone agli angeli: «Li raggi de le quattro luci sante/fregiavan sì la sua faccia di lume,/ch'ì' l'vedea come 'l sol fosse davante» (canto I, vv. 37-39); «A noi venia la creatura bella,/biancovestito e ne la faccia quale/par tremolando matutina stella» (canto XII, vv. 88-90); «L'aspetto suo m'avea la vista tolta» (canto XXIV, v. 142); e molti altri ancora. In questi esempi non si vede per troppa luce, mentre almeno in un altro caso non si vede perché la luce manca, annullata dal fumo. Siamo tra gli iracondi, in quello che è certo, insieme al girone dei lussuriosi tra le fiamme, il luogo più infernale del *Purgatorio*, come l'inizio stesso del canto ci suggerisce: «Buio d'inferno e di notte privata/d'ogne pianeta, sotto pover cielo,/quant'esser può di nuvol tenebrata,/non fece al viso mio sì grosso velo/come quel fummo ch'ivi ci coperse» (canto XVI, vv. 1-5).

Ma queste sono ancora somiglianze di superficie. A me sembra in-

vece che il peccato dell'Invidia, presente in questa cantica e assente nella precedente, assolve nel testo una funzione molto più profonda e significativa. Direi addirittura che la condizione degli invidiosi è la figura nella quale si adempie l'intero secondo libro della *Commedia*. Non mi riferisco soltanto alla relazione con la Superbia, che è in fondo, come detto, l'altra faccia dell'Invidia, ma a una sorta di equivalenza molto più generale. Dunque: come gli invidiosi non seppero in vita appuntare lo sguardo sul bene altrui, e ne pagano le conseguenze in un contrappasso cieco, così tutte le anime purgatoriali non possono ancora vedere il sommo Bene, non possono vedere Dio. E come gli invidiosi ci sembrano in grado di rivedere un giorno la luce, anche per effetto di quell'immagine portentosamente patetica delle lacrime che superano la cucitura e ricadono sulle guance: «le divote/ombre, che per l'orribile costura/premevan sì, che bagnavan le gote» (canto XIII, vv. 82-84); così sappiamo che ogni penitenza purgatoriale è soltanto temporanea, e si concluderà, finalmente, con la visione della Luce.

La scintilla utopica che nell'*Inferno* e nel *Paradiso* facevo dipendere dall'ambivalenza tra umano e divino qui risiede proprio nella figura dell'Invidia. Quando parlo di utopia mi riferisco alla possibilità che il testo sprigioni anche un residuo di significato che si libera e addirittura entra in contrasto con il senso complessivo dell'opera. Accadeva così nella prima cantica, e ancora più a sorpresa nella terza, dove le ragioni umane finivano per emanciparsi dalla struttura teologico-concettuale, e qualcosa del genere avviene qui. Se davvero il Purgatorio è 'tutto invidioso' (i penitenti che non possono vedere alla fine vedranno, apriranno gli occhi) allora è come se Dante ci dicesse: l'Invidia non è una colpa dannata per l'eternità e gli invidiosi non finiscono all'*Inferno*, l'Invidia è la colpa da cui si guarisce, da cui certamente si esce. Naturalmente a Dante interessa il percorso verso il Paradiso, verso Dio. Eppure, ed ecco il residuo di significato, la provvisorietà della condizione purgatoriale sembra parlare anche della nostra stessa vita terrena, di noi poveri invidiosi qualunque, della nostra possibilità di redimerci da soli, almeno in questo. Come se ci fosse tempo anche nel mondo di qua per la conquista più difficile e meno spontanea di tutte: imparare a essere davvero felici per il bene degli altri, a guardarlo senza più livore o riserva di amarezza. Quest'ultima interpretazione può risultare in parte azzardata e andrebbe forse dimostrata con maggiore acribia, ma ha un merito che la sostiene: la speranza di vedere la nostra esperienza, la realtà, il mondo in cui viviamo illuminati dai testi. Mi pare che non si possa chiedere di meglio alla letteratura, e Francesco Orlando in effetti non chiedeva di meglio.

Parte terza

PER LA TEORIA:
FIGURALITÀ,
VALORE E MODELLI
PSICOANALITICI

Una tensione ermeneutica infinita*

«Un critico freudiano non psicoanalitico»: così una volta Francesco Orlando è stato presentato in Francia in occasione di un convegno; una definizione in cui si riconosceva, perché lo differenziava dalla tendenza a lungo dominante negli studi di psicoanalisi della letteratura: quella applicazione ‘selvaggia’ che consiste essenzialmente nello psicoanalizzare l'autore, con una confusione fra vita ed opere, o, peggio, nello psicoanalizzare i personaggi letterari, come se fossero persone reali. L'approccio di Orlando era in effetti radicalmente diverso: tutto concentrato sul testo e sui suoi meccanismi retorici, e ispirato da una conoscenza massiccia e profondissima dell'intera opera di Freud nella lingua originale. Del resto, l'esperienza ‘sul lettino’ gli aveva consentito una conoscenza non solo intellettuale del metodo analitico.

Il primo contatto con l'universo della psicoanalisi venne a Orlando da Alessandra Wolff, psicoanalista freudiana di origine lettone, che aveva studiato a Berlino negli anni Venti, e che nel dopoguerra è stata, com'è noto, fra le animatrici della rinascita della SPI. Wolff aveva sposato Tomasi di Lampedusa nel 1932, ma si era trasferita a Palermo solo nel 1943. Orlando è stato allievo privato del principe di cui ha scritto un intenso ricordo¹. Ha vissuto la genesi del suo capolavoro, *Il Gattopardo* (ne aveva steso sotto dettatura la prima versione), a cui ha dedicato, vari decenni dopo, un importante saggio critico, *L'intimità e la storia* (Torino 1996). Questo ambiente ricco di suggestioni culturali è stato evocato nel film di Roberto Andò, *Il manoscritto del principe* (2000): un film che ha assunto nuove prospettive, dopo che il romanzo giovanile di Orlando, nato da quell'ambiente e in quel periodo, *La doppia seduzione* (Torino 2010), svariate volte rivisto e riscritto, è sta-

* Testo inizialmente pubblicato il 21 luglio 2010, col titolo *Ricordo di Francesco Orlando*, sul sito della Società Psicanalitica Italiana SpiWeb (<https://www.spiweb.it/cultura-e-societa/cultura/ricordo-di-francesco-orlando/>), e rivisto per questa occasione (n.d.c.).

¹ F. ORLANDO, *Ricordo di Lampedusa*, Milano 2022 (1963).

to finalmente pubblicato (il grande attore francese che impersonava Orlando nella sua maturità, Laurent Terzieff, il Centauro della *Medea* pasoliniana, è scomparso nel 2010). Non vorrei soffermarmi sul romanzo, sulla sua valutazione letteraria o sul valore simbolico (in senso non solo freudiano) di una pubblicazione negata e rimandata per una vita intera e finalmente realizzata, dopo un primo assai compromissorio contratto postumo, pochi mesi prima della morte. Vorrei solo sottolineare, in questa sede, che è un romanzo animato dalla teoria freudiana sul fondo bisessuale dell'inconscio umano e su una visione non essenzialista della sessualità umana.

Orlando ha avuto un'attività di studioso assai intensa e prolifica. Freud vi appare già nei primi lavori di francesista, soprattutto nella monografia *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, ripubblicata dall'editore Pacini nel 2007 (con una postfazione di Sergio Zatti), in termini ancora psicologici, ma con l'intuizione chiara che si possa delineare una logica del sogno. «La psicoanalisi ha riscattato l'irrazionale umano dalla sua stessa definizione privativa, e dunque, potenzialmente, l'espressione metaforica o poetica da ogni più o meno mistica ineffabilità»². Questa posizione antidealistica e anticrociana che leggiamo nell'Introduzione ci fornisce una chiave preziosa: si può affermare senza ombra di dubbio che tutta la produzione critica e teorica di Orlando è retta da una fiducia ferrea nella possibilità – che diventa necessità etica – di interpretare la letteratura e le arti (e in particolare quella da lui più amata, la musica, solo apparentemente asemantica) nella loro 'effabilità', come amava dire con un neologismo. La sua straordinaria tensione ermeneutica ha sempre avuto nel razionalismo di Freud la fonte di ispirazione primaria.

Questi presupposti animano il ciclo di saggi freudiani apparso per Einaudi: *Lettura freudiana della «Phèdre»* (1971), *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), *Lettura freudiana del «Misanthrope» e due scritti teorici* (1979), *Illuminismo e retorica freudiana* (1982), più volte aggiornati, ristampati e accorpati, come parti di un unico progetto unitario. Seguendo un suggerimento di Ernst Kris, Orlando ricerca il contributo di Freud all'estetica non tanto nelle sue letture di testi letterari e di opere d'arte, ma nel saggio *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, in cui il padre della psicoanalisi si misura con il linguaggio e con la retorica. A differenza del sogno e del lapsus, puramente privati e non comunicativi, il *Witz* è un'emergenza dell'incon-

² Id., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa 2007² (1966), p. 25.

scio che, come la letteratura, è destinata alla comunicazione pubblica, e a una comunicazione il più possibile efficace: è in fondo una forma di letteratura minore, generalmente orale e performativa. Partendo da questo testo, si delinea, attraverso la lettura ravvicinata di due classici del teatro francese, una teoria freudiana della letteratura sistematica e complessiva, ad ampio raggio, che sfrutta i risultati della neoretorica semiologica per individuare le diverse situazioni con cui i testi suscitano nei loro destinatari un «ritorno del represso» (termine preferito a «rimosso», perché di natura sociale e non individuale), tanto a livello di forma espressiva, quanto a livello di tematiche. Con questa immane impresa teorica Orlando si configura come uno dei pochi (se non l'unico) teorico della letteratura italiano che abbia concepito un proprio sistema originale, sia riuscendo a far dialogare in modo proficuo la linguistica, lo strutturalismo e la psicoanalisi, sia dimostrando la produttività di categorie freudiane come la formazione di compromesso. Quest'ultima, in quanto manifestazione semiotica unitaria che fonde istanze contraddittorie, è particolarmente adatta a dare espressione alla polisemia del discorso letterario. Il raggio di applicazione della psicoanalisi alla letteratura si allarga quindi considerevolmente (fondamentale in questo l'apporto di Ignacio Matte Blanco), andando oltre le consuete tematiche morali e comportamentali, e investendo l'ambito del represso razionale (il «superato»), quindi del soprannaturale, di cui Freud si era occupato nel suo saggio più bello dedicato alla letteratura, *Sul perturbante*.

Questa prospettiva culmina nell'*opus magnum* di Orlando, che mostra un'impressionante padronanza delle letterature occidentali: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (Einaudi 1993, apparso in inglese per Yale University Press, 2006; e poi in traduzione francese, 2010). È un grande saggio di critica tematica, dedicato alla fascinazione che la letteratura ha sempre mostrato nei confronti degli oggetti non (più) funzionali, delle antimerce, presentando il negativo fotografico delle culture da cui promana, il rovescio della medaglia dei tanti miti di produttività e progresso. Anche qui gli echi di Freud sono innumerevoli (soprattutto del *Disagio della civiltà*), intrecciati alla ripresa di Marx e del famoso *incipit* del *Capitale* sul mondo come mostruosa raccolta di merci.

Per tutta la sua vita Francesco Orlando ha perseguito il suo progetto teorico con tenacia e rigore estremi, rifiutando ogni forma di moda culturale. La sua posizione è stata ed è un buon antidoto a un certo irrazionalismo che domina in tanta cultura e filosofia contemporanea

e non poco anche nella psicoanalisi. Il suo era un atteggiamento combattivo che si scagliava soprattutto contro autori oggi di grandissimo successo, come Barthes e Benjamin, da lui poco amati per lo stile aforistico e frammentario e per il vezzo di mischiare scrittura saggistica e scrittura creativa; in questo suo atteggiamento così idiosincratico si poteva avvertire talvolta qualcosa di un personaggio letterario che gli era caro, don Chisciotte. Questa coerenza granitica è tutta la sua grandezza, ma anche il suo limite: l'essersi chiuso al dialogo con la cultura contemporanea, con tutto quello che si è prodotto dopo gli anni Settanta. Eppure la sua visione quantitativa della letterarietà (qualcosa che si può trovare in gradi diversi un po' dovunque), se portata alle estreme conseguenze e se applicata a opere fuori dal canone, avrebbe permesso un dialogo con le pratiche multiformi del postmoderno e con l'incrinarsi dei confini fra alto e basso.

Se talvolta le sue tassonomie, la sua sistematicità (tratto squisitamente caratteriale), la sua organicità possono suonare eccessive o desuete, la sua straordinaria tensione ermeneutica non finirà mai di contagiare i lettori. Essa è frutto di una passione rara, divorante e totalizzante, per la letteratura: chi ha avuto la fortuna di toccarla dal vivo, nelle lezioni, nei seminari, nelle conversazioni private, non potrà mai dimenticarla.

MASSIMO FUSILLO

Semantica musicale e paradigmi letterari: *L'Anello del Nibelungo* secondo Francesco Orlando

Mi è capitato per un lungo periodo della mia vita di essere molto vicino a Francesco Orlando e gran parte dei nostri incontri, al di là degli impegni professionali che ci univano, erano dedicati ad ascolti musicali. Avevo già una grande passione per la musica prima di conoscerlo, ma gli ascolti con lui mi hanno insegnato tutto quello che so sulla storia della musica e sul funzionamento del discorso musicale. Durante quegli incontri si manifestavano in Orlando due istanze che, in astratto, sembrerebbero dover collidere. Da una parte quella che chiamerò 'l'istanza analitica', estremamente forte in lui, che si identificava con la sua formidabile vocazione didattica: seguendo la musica attraverso la partitura, egli si sforzava di mostrarmi il modo in cui il grande fiume dei suoni scorreva tra i fermi argini del pentagramma. Attraverso quel passaggio dal suono al segno e dal segno al suono l'esperienza estetica immediata veniva riportata a un esercizio di grammatica ermeneutica. Ma questa istanza analitica era strettamente complementare a quella che chiamerò una 'istanza emotiva' altrettanto forte: istanza che implicava un totale abbandono alle sollecitazioni emotive della musica, fino alla commozione più intensa e al pianto. Ho detto che queste due istanze, lungi dal confliggere, erano strettamente imparentate. Con riferimento a uno dei cardini della teoria orlandiana della letteratura, si potrebbe dire che si saldavano strettamente in una specie di formazione di compromesso: come se, per abbandonarsi al puro piacere estetico, Francesco avesse bisogno di un 'alibi' teorico. Non vorrei, tuttavia, proseguire oltre in questa direzione che è quella, così poco amata da Orlando che si riconosceva in Proust e non in Sainte-Beuve, della psicologia dell'uomo invece che dell'interpretazione dell'opera. Resta che l'abbandono al piacere della musica fungeva, in lui, da 'represso', da occasione regressiva realizzata grazie 'al riparo' del potere rassicurante costituito dalla partitura, grazie alla possibilità di tradurre l'emozione provata in rapporti di senso rigorosamente descrivibili e quantificabili.

Una simile duplicità di istanze, la si ritrova – effettivamente – nella proposta di teoria letteraria elaborata da Orlando. Ciò è del tutto evidente, ad esempio, leggendo un libro come *Per una teoria freudiana*

della letteratura: ad ogni pagina, frase dopo frase, il lettore è trascinato in un'operazione di progressiva e implacabile circoscrizione teorica dell'oggetto del discorso che non ammette zone franche o concessioni parziali. Si tratta di una formidabile esperienza intellettuale che non manca di una singolare contropartita, almeno all'inizio: via via che aumenta la luce analitica, sembra che l'aria diminuisca. Ne so troppo poco di alpinismo e non potrei dire se questo è effettivamente ciò che succede quando ci si alza di quota: se vedere meglio e più lontano comporta che si respira più a fatica. Comunque sia, al di là dello sforzo che una simile operazione richiede, l'intenzione costante del teorico rimane quella di impiegare il rigore al servizio del piacere, la consapevolezza analitica in funzione dell'incremento del godimento estetico. Scommessa 'illuministica' sempre meno scontata nel panorama della cultura attuale, e che può apparire tanto più arrischiata se esercitata sulla musica. Qualcuno ha detto che il linguaggio musicale è, insieme, significante e intraducibile. Ma questo, per Orlando, era inaccettabile: il bisogno di rifiutare ogni margine di ineffabilità del discorso artistico lo portava a sposare un partito di traducibilità totale dell'emozione nella struttura linguistica della musica. E ciò con particolare riferimento al teatro musicale, dove il dispiegamento del senso si trova all'incrocio fra parola, azione drammaturgica e musica – il che, sia detto tra parentesi, non toglieva assolutamente nulla al suo amore per la produzione strumentale.

Ma veniamo al libro di Orlando di cui vorrei occuparmi: *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale* (Pisa 2020). Un libro, più ancora che in larga parte dedicato a Wagner, scritto all'insegna di Wagner: una passione – per non dire un culto – che ha accompagnato Orlando durante tutta la sua vita. Ricordo che una volta – sorprendendomi non poco – egli accostò la grandezza artistica di Wagner a quella di Dante, senza mancare, naturalmente, di motivare nel modo più dettagliato e, per me, convincente la sua affermazione. A parte le ragioni anagrafiche, e quelle più profondamente personali di tale predilezione, direi che uno dei presupposti fondamentali dell'attenzione che Francesco ha riservato a Wagner è costituito dal modo in cui la musica di quest'ultimo esprime il passaggio del tempo – anche se, come cercherò di spiegare, quello della resa del tempo in Wagner è, appunto, soltanto un presupposto. L'introduzione della dimensione temporale – come si sa – è del resto uno dei caratteri più peculiari della musica moderna (e alludo, ovviamente, non al parametro del tempo musicale in senso tecnico, bensì a una espressione – diciamo – 'esistenziale' del tempo). In Wagner, in particolare, la tecnica del *Leitmotiv* che ritorna a frammenti o

deformato permette l'ispessimento temporale della trama e frantuma la linearità cronologica del racconto, accumulando prolessi e analessi in una progressione che assomiglia a una sorta di 'flusso di coscienza' *ante litteram*. Dopo Wagner – com'è noto – quella della non linearità e reversibilità temporale sarà diventata una conquista irrinunciabile, quasi banale, nel teatro musicale. In un'opera come *La Bohème* di Puccini, ad esempio, la cosa è resa mirabilmente: nel III e nel IV atto l'evo-cazione di motivi musicali legati a momenti del I atto esprime il pas-saggio di tempo che è supposto essere avvenuto con le sue conseguen-ze devastanti. E già prima di Puccini, su scala meno strutturale una tecnica del genere la si ritrova in Verdi – e penso in particolare al *Don Carlo* – o in Donizetti – e penso in particolare a *Lucia di Lammermoor*. Ciò realizza l'impressione di una 'distanza interiore' non astrattamente cronologica nella dimensione dell'esperienza umana. Al di fuori della musica, nel teatro o nel romanzo, questa novità comincia a essere si-stematicamente introdotta dal Settecento, e – significativamente – la pertinentizzazione dei connotati fisici dei personaggi diventa uno dei mezzi per rendere plasticamente visibile il passaggio di tempo. Così nella trilogia di Beaumarchais – fonte di Mozart e di Rossini – alla fine, i personaggi risultano invecchiati e qualcosa di assolutamente nuovo è intervenuto. Wagner comunque, nella trattazione del tempo, va molto al di là del semplice effetto di riconoscimento, di 'reminiscenza', che la ripresa del tema, uguale a se stesso o di poco variato, permette. Dato che – come afferma Orlando – i suoi *Leitmotive* tornano solo per esi-bire le loro trasformazioni.

Se è vero che l'introduzione della dimensione temporale nell'opera artistica rinvia a una rappresentazione della vita colta nella sua real-tà fenomenica, va detto che il riferimento alla temporalità, storica e soggettiva, è centrale negli interessi letterari di Orlando. Non a caso la *Recherche* – sulla quale egli non ha scritto un libro, ma una serie di articoli fondamentali¹ – rientrava tra le sue predilezioni proprio per la capacità di Proust di rendere narrativamente il passaggio del tempo attraverso la tecnica di una rappresentazione programmaticamente *in progress* che si risolve nell'instabilità sistematica delle identità dei personaggi. Ricordo ad esempio la sua ammirazione per come, in un passo di *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, appare per la prima volta agli occhi del narratore la figura del barone di Charlus: dando luogo a

¹ I quali sono stati appena raccolti in F. ORLANDO, *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022.

una dettagliata descrizione fisica del personaggio nella quale ogni singolo dettaglio è, nello stesso tempo, estremamente significativo e del tutto falso, come sarà chiaro via via che il lettore procederà nella lettura. Il fatto è che Proust, concependo dei personaggi che cambiano ad ogni loro comparsa o quasi, che si definiscono solo progressivamente in diacronia, finisce per trattarli in maniera analoga a quanto Wagner fa con i motivi musicali. Tuttavia Wagner fa anche qualcosa di diverso perché la musica, rispetto alla letteratura, ha in più la possibilità della sincronizzazione espressiva. Si racconta che Victor Hugo, dopo aver assistito a una rappresentazione di *Rigoletto*, tratto dal suo dramma *Le Roi s'amuse*, fece delle riserve sulla trasposizione drammatica del soggetto ma ammise che il concertato finale, in cui le voci dei personaggi si intrecciano e si sovrappongono in modo così straordinario, era un risultato al di sopra delle possibilità delle rappresentazioni non musicali dell'opera. Ora, è proprio la combinazione di diacronia e sincronia – come si sa – che viene resa mirabilmente attraverso la tecnica dei *Leitmotive* wagneriani. Sovrapporre diacronia e sincronia significa rendere nel modo più efficace e letterale ciò a cui Orlando teneva sopra tutto: l'ambivalenza del pensiero e del desiderio umano. In Wagner, infatti, non solo un tema appare una prima volta per poi mutare continuamente in diacronia, e noi cogliamo ogni volta ciò che cambia rispetto alle attualizzazioni precedenti nonché, virtualmente, rispetto a quelle future; ma oltre a questo noi possiamo cogliere le sue modulazioni e le sue variazioni anche in sincronia, in una simultaneità che marca in maniera decisiva la valenza emotiva e il significato narrativo del tema stesso. In questo Wagner, con il suo linguaggio musicale ha veramente inaugurato un'epoca della modernità che è ancora la nostra.

Direi, più precisamente, che Wagner ha dato forma musicale a una modalità processiva, dinamica, metamorfica del pensiero di cui, attualmente, vediamo manifestazioni sempre più numerose in tutti i campi, dalla filosofia teoretica ai costumi e ai comportamenti più triti: manifestazioni accomunate dall'idea di una labilità statutaria dell'identità delle cose, di una instabilità universale di ogni confine ritenuto in precedenza come netto e assoluto, di una prevalenza tendenziale del rapporto associativo sul rapporto causale fra i termini. Di nuovo, in questo senso, va rilevata la corrispondenza profonda tra il funzionamento del linguaggio musicale wagneriano e la teoria della letteratura che Orlando ha desunto, in particolare, da Freud. Che cos'è, infatti, la 'formazione di compromesso' freudiana se non una struttura linguistica osmotica in cui due istanze distinte si uniscono per dare luogo a qualcosa di diverso dalle componenti in presenza? Con la precisazione

essenziale – però – che il pensiero di Orlando rimane sostanzialmente dentro uno schema di matrice dialettica, marxista e strutturalista, basato su sistemi di opposizioni binarie – sia pure rivisto decisamente in chiave freudiana e, come preciserò oltre, matteblanchiana. Il suo pensiero si vuole assolutamente estraneo – o meglio: decisamente avverso – alle ontologie del divenire e della decostruzione che, non senza smottamenti teorici e pratici al limite del caricaturale, si sono imposte sempre più massicciamente nell'ultimo cinquantennio. E con la precisazione ulteriore che, per Orlando, la struttura linguistica o di pensiero 'osmotica' è il punto di partenza non d'arrivo: è l'oggetto di cui l'interpretazione deve sforzarsi di mostrare il funzionamento, districandone le diverse componenti e le complesse logiche combinatorie, senza compiacimenti ineffabilistici su una loro presunta irriducibile, e indescrivibile, assimilazione. Ed è proprio quanto egli fa nell'interpretazione del sistema dei *Leitmotive* wagneriani: riportando i temi musicali metamorfici apparentemente inafferrabili, sempre sospesi, come egli dice, tra i due rischi complementari di una dispersione e di una consistenza estreme, ai loro elementi costitutivi e alla *ratio* narrativa delle loro mutazioni.

L'obiettivo, per Orlando, è quello di definire «il carattere ben verosimilmente unico del sistema semiologico wagneriano»²; di definire, cioè, il modo del tutto originale in cui, in Wagner, il funzionamento dei significanti musicali si presenta come un organico dispositivo di senso. E ciò, sia detto di sfuggita, anche grazie al fatto che il linguaggio musicale di Wagner inaugura l'incremento senza precedenti di un altro fattore caratterizzante del linguaggio musicale moderno: l'espressività. Quell'incremento – caratteristico soprattutto del passaggio dal Sette all'Ottocento – che è materialmente riassumibile nella storia di uno strumento come il pianoforte: dal clavicordo al clavicembalo, dal fortepiano al pianoforte. Più la musica moderna si è fatta 'espressiva' e più sono aumentate le capacità che le sono proprie di dispensare il senso in maniera autonoma – almeno fino a una certa epoca, dopo la quale la storia della musica europea ha preso altre direzioni. Sulla sfuggente complessità e ambiguità del senso musicale si esercita l'analisi orlandiana a partire dal saggio più importante in questa direzione, intitolato *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'Anello del Ni-*

² F. ORLANDO, *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, in ID., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, postfazione di L. Pellegrini, Pisa 2020, p. 28.

belungo, sulla scorta delle acquisizioni di studiosi soprattutto francesi quali Ruwet, Nattiez o lo stesso Boulez³. Riferimenti che, forse, possono spiegare in parte l'accoglienza piuttosto fredda che questo saggio così importante – con poche eccezioni – ha suscitato negli ambienti musicologici italiani. Comunque sia, l'oggetto del lavoro d'interpretazione, almeno in prima istanza, è il 'racconto' che la musica wagneriana fa in maniera relativamente indipendente dalle parole a cui si accompagna. Orlando, infatti, non si limita a prendere in considerazione le relazioni che si istituiscono fra parole e musica, com'è ovvio in materia di teatro musicale. Egli si propone di investigare i percorsi del senso prodotti dalla musica tramite l'enucleazione di 'segmenti musicali' contraddistinti dal ritorno di un elemento costante che si combina con un certo numero di elementi che variano – e ciò con riferimento a tutti i parametri del linguaggio musicale (melodia, armonia, timbro, ritmo, intensità).

Ma questo è solo il primo momento dell'operazione analitica di Orlando. A esso succede il momento della messa in rapporto dei significanti musicali con i significati letterari, sulla base delle associazioni ricorrenti che sono state individuate. Così, ad esempio, a partire dalla constatazione che una data cellula ritmica, con le sue variazioni possibili, è presente in tutti i temi legati a un dato sema dell'azione drammatica, viene costruito un sistema di corrispondenze fra tratti distintivi musicali e tratti distintivi semantici. Ma, beninteso, tali corrispondenze – ed è questo il punto essenziale – non sono affatto biunivoche e prevedibili. Legandosi a significati letterari apparentemente eterogenei e perfino contrari, riproponendosi mutati in relazione a un medesimo significato, i significanti musicali finiscono per rendere conto delle opposizioni profonde, e latenti, che caratterizzano i significati stessi; o, all'opposto, fanno emergere tra essi prossimità insospettite. Enucleano, per così dire, 'internamente' ai significati implicati le specificazioni più intime della loro configurazione semantica e, su questa base, costituiscono dei paradigmi che mettono in luce associazioni feconde e sorprendenti.

Il funzionamento del *Leitmotiv* wagneriano, secondo Orlando, dà luogo a un sistema soggiacente di reti associative che legano i singoli elementi a degli insiemi più vasti e determinano fra loro relazioni paradigmatiche che solo la musica suggerisce – caratteristica che è alla base di quell'effetto di *continuum*, di 'melodia infinita' che la musica di Wa-

³ Orlando cita, in particolare, *Langage, musique, poésie* di N. Ruwet (Paris 1972) e *Fondements d'une sémiologie de la musique* di J.-J. Nattiez (Paris 1975). Vedi *ibid.*, pp. 27 e 39.

gner produce all'ascolto. In altri termini – tornando a quanto si diceva sopra – problematizzando il carattere apparentemente univoco delle unità testuali, e determinando paradigmi che sconvolgono il sintagma, la musica dell'*Anello* svolge un formidabile compito critico. Così, ad esempio, l'imparentamento strutturale che l'analisi musicale constata fra temi 'polari' come quelli dell'anello e del Walhalla, della maledizione e di Sigfrido, nega in profondità la nettezza della contrapposizione tra i significati ideologici di cui quei temi sono portatori in superficie – nettezza che una lettura razzista vorrebbe enfatizzare, appiattendolo sull'ideologia, del resto piuttosto confusa, del suo autore. Scrive Orlando: «A forza di convertire somiglianze in opposizioni, opposizioni in somiglianze, [la musica] giunge a oltrepassare e a smentire, più spesso di quanto non faccia il verbo, le mistificazioni dell'ideologia»⁴. Vale a dire che la musica sconfessa le contrapposizioni identitarie che l'ideologia vorrebbe reificare. La musica, per dirla con un'espressione dello stesso Orlando, «la sa più lunga del testo»⁵. Forte di questa acquisizione egli propone un'interpretazione dell'opera di Wagner che va ben oltre lo schema del travestimento mitico della lotta di classe ottocentesca, e che – in direzione diversa rispetto alle versioni superficiali di quest'ultimo – smaschera le implicazioni prodotte dalla dialettica tra identità e alterità. Cito di nuovo Orlando: «Alberich il nano avido di tesaurizzare e Wotan il dio capace di rubare, Hagen il colosso anemico e Sigfrido l'eroe bello e amnesico, non fanno che somigliarsi nelle loro opposizioni, come succede a tanti significanti che li rappresentano»⁶.

Certo, la *Tetralogia* racconta, in termini mitici, la storia dell'Ottocento, e più precisamente racconta la storia dell'«instaurazione del capitalismo e della tecnica»⁷. All'illustrazione di questa tesi è consacrato, soprattutto, il secondo saggio del libro, *Mito e storia ne "L'Anello del Nibelungo"*, dove Orlando associa Wagner e Balzac in quanto i due grandi artisti che, meglio di altri, hanno saputo rappresentare i conflitti di classe che segnano la storia di quel secolo. Ma al di là di una simile tesi, e tramite la sua dimostrazione, ciò che sta più a cuore a Orlando rimane l'espressione dell'ambivalenza supremamente realizzata dal *Leitmotiv* wagneriano – procedimento in grado di convertire «non solo ogni cosa [...] nel proprio opposto, ma anche in qualsiasi altra

⁴ *Ibid.*, p. 45.

⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ ORLANDO, *Mito e storia ne "L'Anello del Nibelungo"*, *ibid.*, p. 56.

cosa»⁸. In effetti, come si diceva, il sistema di opposizioni, affinità e implicazioni dissimulate che la musica dell'*Anello* suggerisce dà luogo a un tessuto narrativo che demistifica il carattere univoco e assoluto di ogni identità. A partire dall'analisi dell'opera di Wagner, nella quale si realizza il continuo richiamo a una 'classe' semantica costituita dalla solidarietà fra personaggi antitetici che si danno in prima istanza come autonomi e contrapposti – si pensi alle coppie Wotan/Alberich, Sigfried/Hagen – Orlando giunge alla conclusione che, in ogni discorso letterario, delle 'unità' narrative (specificate in personaggi, situazioni, immagini, e più generalmente – e problematicamente – in 'temi') si organizzano e si articolano in paradigmi testuali percepibili come reti di significato le quali accomunano e trascendono le unità di partenza.

Nei termini desunti dall'opera di Ignacio Matte Blanco in cui, negli ultimi tempi, Orlando avrebbe voluto idealmente riformulare e integrare la sua teoria, la letteratura – e più in generale l'arte – è definibile come il luogo socialmente istituito della manifestazione di una (anti) logica che tratta gli individui come 'insiemi infiniti' al di là dei loro singoli contorni identitari. Ecco allora che, andando oltre le relazioni fra musica e parole, fra discorso e ideologia, e perfino oltre la biunivocità della nozione stessa di formazione di compromesso che evocavo sopra, la riflessione su Wagner assume una portata estremamente vasta che preannuncia, e in parte realizza, gli obiettivi che Orlando si prefiggeva nella sua ultima ricerca rimasta incompiuta, quella sulle «figure dell'invenzione»: singolari 'macro-figure' del discorso letterario che potrebbero essere definite come il risultato di tecniche associative le quali, sfruttando le caratteristiche delle classi logiche matteblanchiane, contravvengono alle aspettative automatiche del lettore e schiudono universi di senso sorprendenti. In questa accezione si può affermare che le acquisizioni a cui giungono le analisi dell'*Anello del Nibelungo* costituiscono il nucleo essenziale di tutto l'edificio teorico del pensiero orlandiano.

Troppo ricchi gli sviluppi storico-letterari e latamente culturali degli altri scritti non dedicati a Wagner contenuti nel libro perché sia possibile esaminarli qui come meriterebbero. In essi l'analisi del discorso musicale si conferma tanto più minuziosa quanto più cogente risulta la messa a punto della 'situazione' – in senso sartriano – dei singoli capolavori del teatro musicale in rapporto a referenti e contesti

⁸ *Ibid.*, p. 57.

extra-musicali. Senza entrare nelle varie questioni trattate – dall'idea di *Ancien Régime* che compare in Mozart attraverso quel *topos* del dramma musicale, soprattutto ottocentesco, che è la festa tragica, alla rappresentazione di valori borghesi che possono assumere paradossali connotazioni trasgressive in Richard Strauss – mi limiterò a osservare che in questi saggi rimane costante la centralità della polivalenza semantica della musica: musica che sfuma i contorni degli elementi narrativi per dotarli di una ambiguità di senso – e quindi di una maggiore bellezza – di cui l'analisi del pentagramma s'incarica di rendere conto. Nell'articolo intitolato *L'ultima festa dell'«Ancien Régime»*, Mozart e le commedie francesi, ad esempio, Orlando nota come in *Don Giovanni* sia presente una parentela musicale fra l'apertura comica di Leporello e il tragico arrivo finale del Commendatore: a svelare, a dispetto dell'enorme distanza che divide sul piano del racconto teatrale le due figure, la profonda solidarietà tra personaggi che, in quanto antagonisti dell'eroe aristocratico, rimandano entrambi alla 'classe' semantica del terzo stato⁹. Analogamente, nell'articolo consacrato alla *Carmen*, egli segue le ricorrenze metamorfiche di quello che si chiama il tema della fatalità o tema di Carmen per concludere che esse costituiscono «un sistema di variazioni i cui rapporti, esito di una semantizzazione della musica profonda sino all'irricognoscibile, all'ascolto possono benissimo non essere portati a coscienza, o non subito»¹⁰. Oppure, nel *Pelléas et Mélisande*, egli constata come la trattazione «evanescente» ed «evasiva» del procedimento *leitmotivico*, se da una parte può essere riportata all'«edipismo» antiwagneriano a sfondo nazionalistico di Debussy, dall'altra si risolve in forme di semantizzazione musicale – 'spostata', per così dire, dal piano diegetico a quello dell'immagine di natura – che preludono con effetti di straordinaria modernità al pianismo successivo del compositore francese¹¹.

La musica, insomma, una musica più che mai portatrice di significati, si qualifica in questo libro come il più formidabile e penetrante dispensatore della verità del discorso drammatico. Una verità che, parafrasando il titolo del primo capitolo di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, può ascoltarsi perfino con piacere, salvo a porsi contestualmente il problema delle ragioni di quel piacere. E ciò pro-

⁹ F. ORLANDO, *L'ultima festa dell'«Ancien Régime»*. Mozart e le commedie francesi, *ibid.*, pp. 176-7.

¹⁰ *Id.*, *Se fuggi inseguo, se inseguo fuggo*, *ibid.*, p. 201.

¹¹ *Id.*, *«Pelléas», Wagner, musica nazionale, «immagini» sonore*, *ibid.*, pp. 217-8.

prio al fine di aumentarlo: contro quell'atteggiamento – di matrice sostanzialmente romantica – che vorrebbe contrapporre in termini radicali emozione e conoscenza.

GIANNI IOTTI

La formazione di compromesso. Logica, estetica e politica in Francesco Orlando

1. *Perché la formazione di compromesso?*

La formazione di compromesso sta al centro della riflessione di Francesco Orlando: non solo per la novità che rappresenta, segnando un freudismo senza psicoanalisi¹; non solo per lo spazio che le è destinato e la frequenza con cui ritorna, sino agli *Oggetti desueti* e al *Soprannaturale letterario*; ma anche perché intorno ad essa si articolano altri concetti chiave, primo fra tutti quello di ritorno del represso, del rimosso e del superato. Che l'autore della *Doppia seduzione*, che cioè l'uomo Francesco Orlando sentisse l'urgenza di questa categoria non può stupire: aveva sperimentato, per gli anni che ha vissuto, per l'appartenenza a una borghesia severa, per la sua stessa indole, la violenza della repressione e la necessità di difendersene. Nessuno come lui, quindi, poteva essere sensibile a un tema che, riguardando la nostra cultura per intero, travalicava enormemente le esperienze personali, e che infatti entra nella sua opera subito trasposto su un piano di rilevanza oggettiva. Nei libri di teoria e critica (per non citare scritti che hanno una dimensione privata esplicita, come *Ricordo di Lampedusa*) Orlando parla sempre in prima persona, e con la sua voce subito riconoscibile; non parla però mai di sé in quanto sé, né è interessato a costruire un personaggio autobiografico che abbia statura diversa da quella, per citare Alfonso Berardinelli, di un eroe che pensa. Come scrive Zinato: «Orlando non è infatti solo uno studioso e un teorico: è anche e soprattutto un intellettuale»². Questo equivale a dire che tutta l'opera di Orlando, anche quando (e cioè così spesso) si dà la veste rigorosa del

¹ Orlando stesso si riconosceva nella formula di Th. ARON, *Présentation de Francesco Orlando, ou Une approche freudienne non psychanalytique de la littérature*, Semen 1. *Lecture et lecteur*. «Annales Littéraires de l'Université de Besançon», 278, 1983, pp. 39-63.

² E. ZINATO, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico "controtipo"*, «Il Verrì», 46, 2011, pp. 43-52: 48.

trattato, ha un'anima saggistica³; e porta pure a riconoscere questo: il molto che ancora Orlando ha da dirci viene proprio da quell'anima, tramontate l'«inclinazione per le concezioni quantitative»⁴ e l'utopia di una scienza della letteratura in cui i suoi grandi libri scritti fra gli anni Settanta e Novanta hanno creduto con fermezza.

Pensare la letteratura in chiave di formazione di compromesso era del resto necessario per chi voleva abbandonare un paradigma espressivistico, più ancora che biografico, per il quale le creazioni dell'arte (e della cultura) sarebbero manifestazioni del vissuto psichico di chi le ha prodotte. Freud e i suoi primi discepoli si erano mossi in quest'ultima direzione; ma la corrente maggiore della critica letteraria novecentesca l'aveva respinta con decisione, soprattutto con l'affermarsi dello strutturalismo negli anni Sessanta (Orlando avrebbe citato, come prodromo glorioso, il *Contre Sainte-Beuve* di Proust).

Se quindi il paradigma espressivistico guarda anzitutto ai contenuti bruti delle opere, la formazione di compromesso orlandiana risponde invece a una necessità che possiamo definire, più che genericamente formale, specificamente semantica, logica e linguistica. Non ripercorrerò qui le tappe attraverso cui Orlando arriva alla sua definizione, grazie al *Motto di spirito*, alla *Negazione* e al *Perturbante*: è un lavoro che parte dalla *Lettura freudiana della «Phèdre»* e che, come dicevo, non sarà mai abbandonato⁵. Vorrei però chiedermi cosa abbia comportato il passaggio di quella nozione dalla psicoanalisi agli studi letterari; come, benché Orlando persegua un disegno sistematico, la teoria lasci

³ Nelle parole dell'autore, sono «saggio e non studio» *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (1993; nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, p. 6, nota 2). Per la distinzione fra studio (o trattato) e saggio mi rifaccio ad A. BERARDINELLI, *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia 2002, p. 12; a Orlando sono dedicate le pp. 208-21.

⁴ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997², p. 15.

⁵ Rimando ad alcuni libri recenti, bibliograficamente ricchi, che ci aiutano nella ricostruzione della storia e della fisionomia complessiva di Orlando: anzitutto, V. BALDI, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata 2015; quindi V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020; poi, con un taglio più saggistico, *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, cui hanno contribuito, oltre ai curatori, M. Bertini, S. Brugnolo, D. de Cristofaro, F. Fiorentino, G. Iotti, G. Mazzoni, G. Merlino, G. Paduano, M. Palumbo, S. Teroni, P. Toffano, G. Lanza Tomasi, P. Tortonese, A. Varvaro, S. Zatti.

degli spazi aperti; che cosa, di un insegnamento così decisivo, possa restare a noi da proseguire – e se necessario, da tradire.

2. *Una trasposizione e le sue conseguenze*

La formazione di compromesso, spiegano Laplanche e Pontalis, è la «forma che il rimosso assume per essere ammesso nella coscienza ritornando nel sintomo, nel sogno e più generalmente in ogni prodotto dell'inconscio»⁶. Freud parla di «formazioni di compromesso tra le rappresentazioni rimosse e quelle rimoventi» già in uno scritto del 1896⁷, anche se la definizione più matura sta nell'*Introduzione alla psicoanalisi*. Nella lezione XXIII si dice infatti:

Sappiamo già che i sintomi nevrotici sono il risultato di un conflitto che sorge a proposito di un nuovo modo di soddisfacimento della libido [...]. Le due forze che si sono disgiunte s'incontrano di nuovo nel sintomo, si conciliano, se così si può dire, attraverso il compromesso della formazione del sintomo⁸.

Ora, già questa prima, generale definizione pone molti problemi e, come vedremo, le risposte di Orlando da un lato mantengono alcune ambivalenze insite nella nozione (ne sono, infatti, la ricchezza), dall'altro orientano l'interpretazione scartando alcune possibilità interpretative e accogliendone altre.

Anzitutto: proprio per merito della lezione di Orlando, a noi non fa nessuna difficoltà pensare che, oltre al sintomo, vadano considerate sotto la formazione di compromesso non solo le altre forme non comunicative del linguaggio dell'inconscio, cioè sogno e lapsus, non solo le forme comunicative del motto di spirito, ma quelle stesse della letteratura. E però, quale è la relazione fra queste diverse forme linguistiche? La teoria di Orlando presuppone soprattutto la loro unità, o mira a identificare la specificità del linguaggio letterario?

⁶ J. LAPLANCHE, J.-B. PONTALIS, *Enciclopedia della psicoanalisi*, nuova ed. a cura di L. Mecacci e C. Puca, Roma-Bari 1995, pp. 208-9.

⁷ S. FREUD, *Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa*, in ID., *Opere 2. 1892-1899*, ed. diretta da C.L. Musatti, Torino 1968, pp. 303-27: 313.

⁸ ID., *Introduzione alla psicoanalisi*, in ID., *Opere 8. 1915-1917*, ed. diretta da C.L. Musatti, Torino 1976, pp. 189-611: 515.

In secondo luogo, la formazione di compromesso dà un «soddisfamento». Non è difficile immaginare che questo aspetto trovi un corrispettivo nel piacere estetico; ma qual è il rapporto di Orlando con questo piacere, che freudianamente va inteso in conflitto con il principio di realtà?

In terzo luogo, Freud chiama in causa la libido. È un termine che Orlando non ama. Nell'articolazione della sua teoria, il passaggio da ritorno del rimosso a ritorno del represso e del superato ha suscitato dibattiti e discussioni, ma anche questo sembra a noi oggi pienamente legittimo: è proprio il segno della volontà di individuare in Freud un modello formale, logico. Eppure, questo comporta una qualche eclissi della libido: anche se le nozioni di rimosso e represso sembrano far riferimento alla libido quasi per statuto, Orlando, che esordisce da freudiano proprio con una lettura di un testo come la *Phèdre*, si allontana sempre più da quei contenuti sessuali senza i quali la psicoanalisi delle origini non sarebbe psicoanalisi. È una mutilazione del pensiero di Freud? Quali sono gli effetti di questo che è insieme una presa di distanza e un ampliamento di orizzonte?

Ho lasciato per ultima la questione più delicata: di che tipo di conflitto stiamo parlando? La stessa definizione formazione di *compromesso* spoglia questa guerra psichica di qualunque gloria, trascinandola verso la semantica della conciliazione, come dice l'*Introduzione alla psicoanalisi*, ma anche degli accomodamenti e degli aggiustamenti, se non dei ripieghi e dei cedimenti. Freud parla di un sistema difensivo insieme traballante e ostinato, che si barcamena fra istanze opposte allo scopo di preservare un qualche benessere, di evitare troppo malessere. Sorge così un paradosso: la formula di Freud rende perfettamente ragione del suo disincanto sulla natura umana; ma Orlando per primo l'avrà sentita suonare strana applicandola alla letteratura, data la fede incrollabile che aveva in essa. Aggiungo una glossa: Orlando, come abbiamo visto, abbandona il piano psicologico a vantaggio di quello semiotico e logico⁹, cioè accantona l'aspetto economico e dinamico del sistema freudiano, prima ancora che l'incontro con Matte Blanco gli dia gli strumenti per categorizzare questa scelta di campo. È quindi un vero conflitto, quello di cui stiamo parlando? Che cosa significa passare dalle «forze in contrasto» nel conflitto psichico ai «significati

⁹ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 9.

in contrasto» nella formazione, se essa è la manifestazione semiotica dell'«esito» di quel conflitto anziché il conflitto stesso?¹⁰

3. *Linguaggi, letteratura*

Dunque, in primo luogo: Orlando presuppone soprattutto l'unità delle diverse manifestazioni della formazione di compromesso, o mira a identificare la specificità del linguaggio letterario? Nella sua opera, soprattutto alla nascita della teoria freudiana, sono riscontrabili entrambe le possibilità: se infatti parliamo di un modello logico e semantico, è chiaro che esso deve valere per forme linguistiche differenti, neppure necessariamente scritte (come possono essere i lapsus e i motti di spirito) e neppure necessariamente verbali (come i sintomi o i sogni, che pure hanno uno statuto misto fra immagine e parola). La differenza con la letteratura sarà allora anzitutto di grado e quindi di qualità, e Orlando la imposta nei termini (in realtà, estremamente problematici) di un «tasso di figuralità» quantificabile e oggettivo¹¹: la letteratura fa fruttare di più e meglio la formazione di compromesso, tanto che a volte sembra coincidere con la formazione di compromesso¹².

L'insistenza sullo specifico letterario o sulla letterarietà era molto forte nella riflessione strutturalista, soprattutto italiana (penso in particolare all'opera di Maria Corti e Cesare Segre); ma se Orlando era sensibile a questo tema, e se per tutta la vita ha attribuito alla letteratura un primato di conoscenza e di valore, d'altro canto era lontanissimo dal farne un dominio speciale e riservato, sottoposto a una giurisdizione eccezionale e la cui natura fosse, alla fine, segnata dall'intransitività. La sua definizione di letteratura era programmaticamente «aperta»¹³; e la sua preoccupazione più forte, e più spesso argomentata, era superare la divisione del lavoro intellettuale, rivendicando una vocazione interdisciplinare¹⁴.

Soprattutto questo secondo insegnamento ci è prezioso oggi. La difesa della specificità della letteratura ha avuto come effetto di farne un

¹⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹¹ *Id.*, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1987, pp. 59-65, 117-22.

¹² Per es. in *Id.*, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 12, si formula «l'ipotesi che i testi illuministici si qualifichino come letterari quando sono tributari di una qualche formazione di compromesso». Cfr. BALDI, *Il sole e la morte*, pp. 182-5.

¹³ ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, p. 66.

¹⁴ *Ibid.*, p. 133-58.

ambito separato e, quindi, innocuo o inutile. Al contrario, la grande ondata critica degli ultimi anni rivendica una qualche forma di utilità delle letterature (in senso lato politica, sociale, morale, o anche semplicemente psicologica) e la mette costantemente in contatto con altri campi della vita pratica e del sapere (è l'area dei *cultural studies*, contro cui Orlando ha polemizzato con forza)¹⁵; né dimenticherei che la tendenza sempre più forte a ibridare (come si dice con un *mot d'ordre* diventato già stucchevole) non solo i generi letterari, ma questi ultimi con linguaggi non letterari, e anzitutto visuali, lascia intendere che il tema della specificità letteraria sia tramontato, se non proprio sottoposto a un capovolgimento. In ogni caso, il risultato è che la letteratura perde i suoi contorni e viene disciolta in altro, mentre la sua ambiguità o viene ignorata, o viene risolta sotto l'impellente di pronunciare giudizi ispirati a principi di pubblico beneficio. La formazione di compromesso risponde invece a una doppia esigenza. Se essa è non solo un modo universale di accesso del rimosso/represso/superato all'espressione, ma «la dialettica stessa della civiltà umana»¹⁶, allora garantisce la continuità fra linguaggio letterario e altri linguaggi. Ma insieme, è un modo per rendere ragione dei modi propri in cui ogni singolo testo si costruisce, tenendo uniti temi e forme secondo una preoccupazione che Orlando ha nutrito costantemente; soprattutto, è un modo per difendere l'irriducibilità della letteratura a qualunque ideologia essa ospiti, la sua costituzionale plurivocità, la libertà del pensiero e dell'estetica come ambito in cui può emergere quello che il discorso sociale censura.

4. Un piacere senza libido?

La riflessione sul piacere prodotto dalla letteratura è una costante nella produzione di Orlando, e si lega specificamente alla formazione di compromesso. Rielaborando contenuti scandalosi, essa li rende accessibili a un godimento che rimozione, repressione e superamento inibirebbero; e così produce «non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa»¹⁷. Questa attenzione estetica è un aspetto

¹⁵ Per es. in F. ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino 1996, oppure in conclusione di questo volume, Id., *Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi*, infra, pp. 369-84.

¹⁶ F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino 1990, p. 25.

¹⁷ Id., *Per una teoria freudiana*, p. 89.

caratterizzante della teoria di Orlando e del suo materialismo; e anche, direi, un aspetto della sua inattualità. Le difese della letteratura si compiono oggi sul piano del suo valore di conoscenza (se non cognitivo): un valore che Orlando ha sempre sottolineato, ma solo a patto di farlo passare attraverso le ambiguità della formazione di compromesso. Il piacere, per lui, ha sempre qualcosa di illecito, trasgressivo o regressivo rispetto alla logica diurna e alla morale pubblica. In qualche modo, esso contiene in sé un elemento che va riguadagnato alla conoscenza, ma non si potrebbe mai cancellare la protesta che esprime contro i doveri imposti dalla ragione e dal principio di realtà. Al contrario oggi, quando l'edonismo è compiutamente industria e mercato, il piacere della letteratura appare troppo debole per competere con piaceri più solidi o liserfici: non mi pare, del resto, che la teoria contemporanea si occupi di rivendicarlo; e le stesse poetiche, cognitive o meno, che interpretano la letteratura e in particolare la *fiction* come un gioco, ne fanno un allenamento alla vita pratica – cioè, alla fine, la sottomettono a una logica produttivistica tanto più spietata, perché schiaccia sotto di sé anche deroghe solo apparenti. Corrispettivamente, la stessa repressione non è certo scomparsa, ma ha oggi un ruolo ben diverso da quello che le attribuiva Freud, visto che la diagnosi lacaniana di un imperativo al godimento e al consumo è ormai diventata un luogo comune¹⁸. L'importanza che invece Orlando dà alla repressione si misura, più ancora che sugli anni in cui scrive, sugli obblighi e sui divieti che pronunciavano contro di lui la sua appartenenza generazionale, la sua formazione, tutto il senso di un decoro borghese ormai passato di moda.

Anche per questo, Orlando non insiste tanto sul piacere che deriverebbe da un eros proibito e che del resto, dovendo venire a patti con la repressione, acquisirebbe forme nevrotiche o perverse. Nella stessa lettura della *Phèdre*, l'eros incestuoso è *pour cause* violentemente separato da qualunque possibilità di piacere, quando il suo scandalo non venga sostituito diventando figura di altri scandali, morali e intellettuali. Orlando insiste, invece, sul piacere della regressione intellettuale e culturale: lo fa già in *Illuminismo e retorica freudiana*, ma ancora più esemplarmente negli *Oggetti desueti* e nel *Soprannaturale*; e allo stesso modo, ogni volta che parla di retorica ricorda il piacere che discende

¹⁸ Su questo tema condivido le riflessioni di F. GHELLI, *Antiutopie letterarie e utopie pubblicitarie*. «1984» da Orwell a Apple, «Le parole e le cose», 18 febbraio 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8879>.

dal manipolare le parole o le strutture del pensiero diurno come fanno i bambini e l'inconscio.

Il freudismo senza psicoanalisi di Orlando è dunque, con ogni evidenza, un freudismo da cui è stato abraso il pansessualismo che a Freud viene attribuito¹⁹. Torniamo allo slittamento che permette a Orlando di trasformare l'insegnamento di Freud in un modello logico svincolato da contenuti precisi e confermato, poi, da Matte Blanco. Orlando aveva chiarissima sin da subito una doppia possibilità di interpretazione:

Il discorso dell'inconscio non può parlare *di ciò*, se non perché ne parla così; reciprocamente, il discorso dell'inconscio deve parlare così, soltanto perché parla *di ciò*. Per chi abbia familiarità col vocabolario della psicanalisi: non può esserci per esempio condensazione, spostamento, rappresentazione mediante il contrario, negazione, formazione di compromesso, a meno che simili "forme" non si intreccino a "contenuti" quali per esempio il complesso di Edipo o quello di castrazione, le fasi orale o sadico-anale, il masochismo o l'esibizionismo, il parto o le feci, il fallo o la vagina. Se insomma, per la scoperta dell'inconscio ci sono volute a Freud due serie di concetti, che il senso comune ricondurrebbe rispettivamente a forme e a contenuti, circolano nella cultura psicanalitica sia la consapevolezza di una distinzione delle due serie, sia il pregiudizio di una indissolubilità di esse²⁰.

È evidente che Orlando sta dalla parte della «distinzione delle due serie», giacché rivendica «il diritto dell'astrazione»²¹. Ma quale è il prezzo di questa scelta? Sembra che la rescissione della logica e della figuratività freudiane dai contenuti specifici che qui Orlando indica comporti un netto guadagno: si tratta di liberarsi da angustia, ripetitività e claustrofobia. E tuttavia, la sessualità sta in Freud per l'intero della vita biologica e sociale: quei contenuti specifici non sono (come Orlando insegnava) gli idoli di una natura umana sempre identica, ma i punti di intersezione tra la condizione antropologica dell'uomo e condizioni storiche determinate, lo stesso Edipo discendendo da un assetto familiare millenario, ma preciso, e le psiconevrosi essendo ef-

¹⁹ Anche S. BRUGNOLO, *Desiderio e ritorno del represso in Francesco Orlando*, «Between» 3/5, 2013, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/951>, insiste sul fatto che «la letteratura non veicola solo pulsioni sessuali proibite o perverse. Si danno infatti nei testi ritorni del represso logici, linguistici, sociali, politici».

²⁰ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 6.

²¹ *Ibid.*, p. 5.

fetto di veti mutevoli. Beninteso, Orlando è stato sempre uno storicista (ma di quale tipo, vedremo); ma bisogna riconoscere che il passaggio a un modello puramente formale non è senza effetti sul modo stesso di pensare la storiografia letteraria. Da un lato, si deve pur ammettere che l'adozione delle categorie di Matte Blanco, che permette a Orlando di perfezionare la sua impostazione logico-formale, poteva bloccare grandi epoche storiche in entità compatte che soddisfacessero il «diritto all'astrazione» e la predilezione per «la costanza di un modello a priori vuoto»²². Il paradosso è che la formazione di compromesso, proprio nel momento in cui individua una tensione fra testi e storia, tende a immobilizzarla. Mentre ammette senz'altro che logica simmetrica e logica asimmetrica hanno sempre condizionato il pensiero dell'uomo, Orlando è ben deciso a salvaguardare le possibilità della storicizzazione²³; ma in un certo senso, l'identità delle epoche agisce in lui con la stessa forza delle categorie logiche individuate appunto dalla formazione di compromesso o da un albero semantico. Così, barocco e illuminismo possono fronteggiarsi e persino scambiarsi le parti dell'irrazionale e del razionale, ma a patto di giocare la loro partita in un campo recintato; oppure, l'età del capitalismo, negli *Oggetti desueti*, è un'età di contrasti, ma vista anzitutto dentro la cornice robusta della sincronia. Le epoche assumono l'aspetto di sistemi, il cui dinamismo è messo in questione dalla loro stessa chiusura. *L'inconscio come insieme infiniti*, del resto, non ha interesse per la storia, poiché si pone su un piano neppure di lunghe durate, ma francamente antropologico o, come talvolta fa intendere, ontologico. Fra singolarità dei testi e dei fenomeni e generalità delle leggi, si pone in Orlando lo stesso rapporto che c'è in Freud e in Matte Blanco fra caso clinico e teoria (e del resto Matte Blanco parte proprio dalla necessità di riformulare la metapsicologia per l'esperienza del confronto con i pazienti): siamo di fronte a un circolo ermeneutico, in cui i due aspetti del lavoro sia analitico, sia critico sono sempre implicati l'uno nell'altro. I rischi però non mancano: primo fra tutti, che la generalizzazione di un caso sia indebita, e che il caso sia usato per dimostrare la validità (preconcetta?) della teoria. All'analista e al teorico letterario non resta che affidarsi a quel senso sottile, renitente agli schemi e rafforzato dal sapere mutevole dell'esperienza, che è l'amore dell'individuo e del particolare. La deontologia

²² ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, pp. 106 e 200.

²³ Su questo va visto il bel saggio di Cristina Savettieri in questo stesso volume, pp.

medica e critica, alla fine, non è dettata dalla scienza ma dall'etica, cioè dal rispetto dell'alterità.

Illuminismo e retorica freudiana e gli Oggetti desueti, per scegliere due estremi della sua carriera, mostrano insomma che Orlando accetta grandi categorie e periodizzazioni assodate (appunto: il barocco, l'illuminismo, il 1848...), lavora dentro di esse, e le fa funzionare come grandi nozioni logiche e formali. C'è in esse qualcosa di essenzialistico, perché una teoria, e per di più una teoria affascinata dal rigore logico-matematico di Matte Blanco, non può non ragionare per principi universali. Le categorie storiche, precisamente come i principi metodologici, diventano allora pietre di paragone che permettono di definire l'identità dei singoli testi o come conferme di un grande ordine culturale, o come contestazione di interi assetti sociali che, sia pure in negativo, fanno sentire la loro voce.

Ora, l'adesione all'*Inconscio come insiemi infiniti* ha un effetto anche sulla formazione di compromesso. Se infatti pensiamo che il compromesso si compia tra logica asimmetrica e logica simmetrica²⁴, non solo la continuità fra la letteratura e ogni altro linguaggio risulta rafforzata (la bi-logica abita tutto il pensiero e tutta la realtà, infatti); ma la nozione di conflitto ne riesce indebolita sino forse a essere cancellata. È vero che Matte Blanco parla della «pressione» che la logica simmetrica esercita e della «resistenza», o addirittura della «battaglia» che la logica asimmetrica le oppone; ma le formulazioni più originali e brillanti sono quella che asserisce l'«onnipresenza» di questo sistema [inconscio] in ogni manifestazione mentale come anche le sue infinite interrelazioni con il cosiddetto modo di essere cosciente»; quella che sottolinea la «coesistenza di vari livelli in una data persona in un dato momento»; o ancora quella secondo cui «il pensiero umano è come un gioco che si conforma *allo stesso tempo* a due differenti regole»²⁵. Compresenza e interferenza, dunque: ma che ne è del conflitto?

5. Conflitti, sublimazioni, sintesi e antinomie

Siamo arrivati così alla questione più delicata, che riguarda appunto il tipo di conflitto messo in scena dalla o nella formazione di com-

²⁴ È per esempio quanto fa STURLI, *Figure dell'invenzione*, pp. 79-85.

²⁵ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 1981, pp. 23, 21, 63; miei i corsivi.

promesso. Orlando era ben consapevole che se ne possono dare due accezioni diverse. La prima sta nella *Lettura freudiana della «Phèdre»*:

La poesia di per se stessa non può affatto, come l'ideologia, o tanto meno come la prassi, contribuire a cambiare il mondo. Ma è stata da sempre, forse, la sola a poter prestare una voce a tutto ciò che resta soffocato nel mondo com'è, a qualunque cosa nel cui nome il mondo volta per volta andrebbe cambiato, alle ragioni che non trovano riconoscimento da parte degli ordini costituiti o grazie di fronte alle opinioni pubbliche. Se è così, la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo. Preferisco questa formulazione paradossale a quella più evasiva e idealistica, che consisterebbe nel dire che non ha senso chiedersi se sia conservatrice o sovversiva. Un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione, meriterà entrambi questi attributi contraddittori, piuttosto che uno solo dei due; non si può pretendere che non meriti né l'uno né l'altro²⁶.

Orlando declina a modo suo una consapevolezza diffusa in quegli anni. Non so se Calvino riecheggerà direttamente queste parole (sarebbe pur possibile) in un saggio fondamentale del 1978, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*:

La letteratura è necessaria alla politica prima di tutto quando essa dà voce a ciò che è senza voce, quando dà un nome a ciò che non ha ancora un nome, e specialmente a ciò che il linguaggio politico esclude o cerca d'escludere. Intendo aspetti situazioni linguaggi tanto del mondo esteriore quanto del mondo interiore; le tendenze represses negli individui e nella società²⁷.

Resta il fatto che il problema è lo stesso: qual è il significato politico della letteratura, posto che esso non può risiedere solo in un'opposizione ideologica dichiarata, esplicita e priva di mediazioni? Quale può essere il suo significato di liberazione? Su questo, Orlando non si faceva illusioni. Non intendeva infatti propagandare il mito del desiderio, che celebrava proprio negli anni Sessanta-Settanta i suoi trionfi, anarchici e libertari, e per questo ben poco freudiani; si misurava semmai con le contraddizioni insanabili del disagio della civiltà, e con le

²⁶ ORLANDO, *Due letture freudiane*, p. 28.

²⁷ I. CALVINO, *Usi politici giusti e sbagliati della letteratura*, in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Milano 1995, I, pp. 351-60; 358-9.

ambivalenze delle pulsioni in quanto forze oscure (se non proprio di morte: concetto con cui Orlando non si è confrontato direttamente) anziché espressioni solo vitali o, peggio, vitalistiche. La formazione di compromesso, infatti, va letta anche alla luce di *Das Unbehagen in der Kultur*: lo straordinario saggio del 1930 ci mette di fronte un Freud diagnosta dello stato della cultura e della società, che a Orlando stava molto a cuore, e che non sta in chiave con il Freud che insegna una logica astratta e una linguistica formale dell'inconscio.

A modo suo, del resto, Orlando rifà la scoperta del «materialista storico» di Benjamin di fronte al patrimonio culturale: «Non è mai un documento della cultura senza essere insieme un documento della barbarie»²⁸. Ma mentre il *pathos* in Benjamin sta nello «spazzolare la storia contropelo»²⁹, e quindi nello svelare la violenza del dominio dove vedremmo solo lo splendore dell'arte, in Orlando l'opposizione tra repressione e represso non è affatto sovrapponibile o equivalente a quella tra civiltà e barbarie (posto che neppure in Benjamin la civiltà rappresenta un polo puramente positivo). Cambiano l'assiologia e l'*ethos*: l'operazione di Benjamin è politica in quanto utopica e messianica; quella di Orlando respinge tentazioni che avrebbe giudicato irrazionaliste.

Se del resto la letteratura è appunto «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (definizione sulla quale Orlando torna nella *Teoria freudiana*)³⁰, allora la formazione di compromesso è anche (sebbene non solo) un'operazione di addomesticamento e di neutralizzazione. Sta qui il suo aspetto conservatore. Lo scopo della sublimazione è infatti proprio disattivare le pulsioni, renderle, per usare l'aggettivo di Orlando, innocue. La contraddizione si stempera: la sovversione è il passato dell'arte, che sembra anzi essere incaricata di mettere a tacere lo scandalo e renderlo accettabile.

Proprio per scongiurare che il conflitto sia disattivato, credo, Orlando propone una seconda formulazione, inclusa nel paragrafo della *Teoria freudiana* intitolato alla *Formazione di compromesso*. Dopo aver sottolineato la «concezione intimamente conflittuale che Freud

²⁸ W. BENJAMIN, *Sul concetto di storia*, in ID., *Opere complete VII. Scritti 1938-1940*, a cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser, ed. it. a cura di E. Ganni, Torino 2006, pp. 483-93: 486.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, pp. 25-6.

si fa della civiltà umana e della psiche individuale», Orlando definisce brevemente la formazione «una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto». Quindi, commentando proprio il passo dalla XXIII lezione dell'*Introduzione alla psicoanalisi* che citavo sopra, scrive: «non inganni un'espressione come *si conciliano*, la quale vuol dire esattamente che nel linguaggio del compromesso le voci degli opposti gridano entrambe inconciliate»³¹.

Come la precedente, è una formulazione molto felice e ispirata; ma in contrasto con l'altra e con la lettera di Freud, cui Orlando fa dire che 'conciliarsi' significa 'non conciliarsi'. Potremmo aggiungere che la prima accezione sta dalla parte della sintesi, approdando alla verità conciliata che supera le determinazioni in conflitto: non è del resto un caso che sublimazione, il termine freudiano cui Orlando ricorre, sia stato usato anche per tradurre l'*Aufhebung* di Hegel³², senza cui appunto non si darebbe sintesi; la seconda, invece, con la sua compresenza di due «opponenti», come li definisce Orlando³³, sembra rispondere alla logica kantiana delle antinomie, secondo cui ciascuna delle tue parti in contrasto è insieme vera e falsa, ma non c'è un momento ulteriore che ne superi la parzialità³⁴. A radicalizzare queste due posizioni, troveremmo due estetiche diverse: quella, se vogliamo classica, che vede l'arte come serena ricomposizione dei tumulti della vita; e quella, forse più modernista e avanguardista che romantica, che mette in scena una lotta e rivendica, con l'agonismo, una dose almeno di anticlassicismo, di dissonanza, di imperfezione. Orlando, in qualche modo, si fa erede di entrambe le tradizioni; e, come annunciavo e come cercherò di mostrare, è tentato nel corso della sua opera da entrambe, spesso scegliendo l'una o l'altra in ragione dei testi o dei temi che studia.

Ad articolare queste differenze concorre anche una differenza di impostazione del problema. La politica, che nella formulazione sintetica era il problema di partenza e rivelava l'ambiguità o addirittura l'inefficacia della letteratura allo scopo di «cambiare il mondo», nella

³¹ *Ibid.*, pp. 210-2.

³² G.W.F. HEGEL, *Fenomenologia dello Spirito*, a cura di V. Cicero, Milano 2000: F. CHIEREGHIN, *Note sul modo di tradurre «aufheben»*, «Verifiche», 25, 1996, pp. 233-49.

³³ ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, p. 108.

³⁴ Si muove in questa direzione BALDI, *Il sole e la morte*, p. 12, quando definisce formazione di compromesso quella «per cui due proposizioni possono essere in contraddizione fra di loro ed entrambe valide».

formulazione antinomica passa in secondo piano; e proprio perché siamo fuori della prassi, Orlando può proclamare lo scandalo del contraddirsi: che sarà simbolico, soggettivo o collettivo, ma non tale da pregiudicare l'ordine vigente di cui, ripeto, non fa questione. Solo a patto di riconoscere all'estetica questa autonomia, «le voci degli opposti» possono gridare: e viene il dubbio che sia loro consentito perché, alla fine, la vita pratica e la politica non le stanno ad ascoltare. La sublimazione scioglie i conflitti psichici dando sfogo alle pulsioni, distolte da mete irraggiungibili e sottratte all'ingorgo in cui potrebbero cadere; analogamente, alla letteratura si lascia portare in scena una lotta per scongiurare che questa si manifesti nella realtà sociale. Se la conoscenza spinge a cambiare il mondo, il piacere rischia di fare da agente della controrivoluzione; e poiché, anche quando si sedano le rivolte, non se ne annullano però del tutto ragioni, il risultato è compromissorio.

La duplicità di accezioni della formazione di compromesso, sintetica e antinomica, è uno dei lasciti di Orlando con cui è più difficile e credo necessario fare i conti. Stefano Brugnolo, per esempio, la definisce «conciliazione inconciliata, tensione irrisolta»³⁵; Emanuele Zinato parla di una «compresenza di contrari in un equilibrio dinamico, drammatico e conflittuale»: sono ossimori brillanti, che, non appena segnalano la pacificazione della sintesi, la correggono recuperando una dissonanza³⁶. Non c'è dubbio che in questo modo si dia voce alle intenzioni di Orlando stesso; ma questo è solo un lato del pensiero di Orlando. Nei suoi scritti permane infatti un'oscillazione fra conflitto e sua conciliazione – e la conciliazione di un conflitto non può che esserne la cancellazione e la fine. L'estetica della sintesi si fonda su un principio cui Orlando è stato fedele per tutta la vita: quello secondo cui l'opera d'arte (ma forse anche, il testo letterario in genere) deve essere coerente. È proprio la coerenza a far sì che le contraddizioni si plachino, trasformandosi in spinte e contospinte che consolidano un edificio. Nella lettura della *Fedra*, le diverse negazioni simboliche

³⁵ BRUGNOLO, *Desiderio e ritorno del represso*.

³⁶ ZINATO, *Ritorno del represso e storia letteraria*, p. 47. Zinato, distinguendo l'operazione di Orlando dalle «applicazioni "scientiste" dello strutturalismo», sostiene anche che essa «non si limita mai a ridurre il testo a un gioco di contrappunti antinomici e sincronici ma costruisce sempre modelli dinamici» (p. 52). A differenza di quanto ho fatto io, si sottintende qui una superiorità della sintesi (hegelo-marxista) sull'antinomia (che è, infatti, antidialettica, ma non necessariamente strutturalista né soprattutto scientista).

costruiscono un sistema e garantiscono un equilibrio: non si azzerano, certo, ma cooperano alla statica, scaricando le forze piuttosto che facendole agire. Alla fine prevalgono la «miracolosa arte combinatoria di Racine», il «sillogismo tragico» (la formula è di Spitzer), il connubio di «inesauribile ricchezza e perfetta coerenza»³⁷; il classicismo disegna la perfezione delle proprie geometrie, e la scelta di quella tragedia da un lato orienta le categorie di interpretazione, dall'altro segnala una predilezione preventiva. La teoria calza perfettamente sul suo oggetto e, come spesso capita, assolutizza principi che pure hanno un'origine locale. Che in questo caso Orlando abbia preferito la stasi è dimostrato dal fatto che nella sua lettura trascura scientemente quel principio di movimento che è il racconto, privilegiando l'asse paradigmatico su quello sintagmatico. E del resto, questa volontà di portare l'equilibrio dove potrebbe essere il turbamento del conflitto emerge esplicitamente, quando Orlando scrive che «le tre motivazioni – dubbio di morte del padre, paura di Fedra, amore per Aricia – hanno in profondità rapporti tali da *risolvere ogni contraddizione*»³⁸.

L'estetica della coerenza ha una tradizione gloriosissima, raramente contestata, ed è anzitutto un principio regolativo dell'interpretazione: insegna che in un testo tutto si tiene, tutto è solidale, tutto significa entro un ordine. Essa fa sì che la formazione di compromesso liberi la polisemia del testo, ma al tempo stesso ponga un argine alla deriva delle interpretazioni e dei significati³⁹. Combatte l'errore ermeneutico, l'impressionismo, la decostruzione; e scientemente porta sul suo altare le possibili contraddizioni (del testo con sé stesso, del testo con la realtà) per sacrificarle. Ma come dicevo, Orlando avvertiva anche l'esigenza di far parlare queste contraddizioni lasciandole aperte. L'opera in cui ci riesce meglio è, a mio avviso, gli *Oggetti desueti*, dove però la contraddizione si instaura tra l'emergere di una logica capitalistica in cui ogni cosa deve essere utile e funzionale, e una rappresentazione artistica che concede spazio al disfunzionale e all'antimerce: se è una contraddizione interna alla letteratura, lo è perché qui la letteratura contesta un ordine storico, o ne è il rovescio. Questa possibilità è, a mio giudizio, molto ricca di sviluppi; e ci si può sentire liberi di spingerla in una direzione che Orlando non avrebbe approvato. Anche nel grande progetto sulle figure dell'invenzione, la letteratura copre sem-

³⁷ ORLANDO, *Due letture freudiane*, pp. 88, 92, 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 99; mio il corsivo.

³⁹ ID., *Per una teoria freudiana*, pp. 110-6.

pre la realtà, in una pluralità di modi che erano oggetto di un'indagine purtroppo incompiuta. L'ipotesi che la letteratura nasconda o non sappia dire qualcosa del reale non è di Orlando, che, paradossalmente, ha messo straordinariamente a frutto le nozioni freudiane di rimozione, repressione e superamento, ma è stato poco sensibile a quella di censura – di una censura, voglio dire, che agisca imponendo un silenzio. Possiamo trarre le conseguenze estreme dal principio per cui, come «l'inconscio è dentro la storia», «la storia è dentro l'inconscio»⁴⁰. Se chiamiamo immaginario la facoltà che plasma o ritaglia il reale per farlo accedere alle rappresentazioni (rappresentazioni che hanno ciascuna i propri codici, cioè le proprie leggi e le proprie convenzioni), il suo lavoro può essere pensato come analogo al lavoro onirico e, come quello, retto da una pluralità di figure (come, per esempio, lo spostamento, la condensazione, la rappresentazione attraverso il contrario, la denegazione o la stessa formazione di compromesso). Ma dobbiamo pur ammettere quello che Orlando, quando dichiara la letteratura è una «testimonianza del passato» «insostituibile» e «profonda»⁴¹, facendo sua la celebre massima di Adorno⁴², non ammette: che le rappresentazioni possono falsificare o occultare la realtà. Orlando cerca nella letteratura quello che la storia metterebbe a tacere, e la celebra per questo; c'è pure quello che la storia dice e che i testi tacciono – il che ne mette in questione il valore conoscitivo, senza che per questo si debbano abbracciare la decostruzione o l'ideologismo di certi *cultural studies*. Naturalmente, dobbiamo avere le tracce della falsa testimonianza o della reticenza, e le ritroveremo o indirettamente in singoli testi, o in testi diversi da quelli presi in esame, o da un confronto con una realtà di cui abbiamo comunque notizia. Non tutto viene detto sempre e ovunque, nemmeno quando si tratta di eventi epocali o di temi capitali: per secoli, la materialità della condizione umana non è stata semplicemente confinata nei generi bassi, ma per certi aspetti del tutto rimossa⁴³. Se pensiamo che i temi compongono un sistema fatto tanto di inclusioni

⁴⁰ F. ORLANDO, *La fortuna letteraria dell'oggetto desueto. Dodici classificazioni per una forma di ritorno del represso*, a cura di E. Zinato, «Allegoria», 5/13, 1993, pp. 119-34: 132.

⁴¹ ID., *Gli oggetti desueti*, p. 7.

⁴² «Le forme dell'arte registrano la storia dell'umanità più esattamente dei documenti»: T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino 2002 (1949), p. 47.

⁴³ Rimando, per questo, al mio *Storia, immaginario, letteratura: il terrorismo nella*

quanto di esclusioni, tanto di immagini rappresentate quanto di immagini mascherate e cancellate, il lavoro di Orlando sulla formazione di compromesso e sulle figure dell'invenzione può arrivare a esiti inattesi. Orlando ha sempre richiamato con forza al rapporto fra letteratura e realtà: sulla sua scorta, ma allontanandoci da lui, possiamo sostenere che la realtà può essere in eccedenza rispetto ai nostri modi di pensarla e rappresentarla, o in insufficienza; ma in entrambi i casi, c'è qualcosa che non torna, e resta un vuoto che o viene nascosto, o viene riempito per via di figure.

6. Ritorno a Freud

Sin dalle origini, la formazione di compromesso risponde in Orlando a due logiche diverse: quella che manifesta un conflitto, e risponde a un bisogno politico, poiché il conflitto rimane, per un marxista, la forza che muove la storia; quella che sublima il conflitto, e risponde a un'estetica della sintesi. Orlando non ha mai avuto difficoltà a esaltare il contrasto fra i testi e la storia e a pensare la letteratura come il «negativo fotografico della positività delle culture da cui emana»⁴⁴; non era interessato, invece, a rintracciare contraddizioni lasciate aperte dentro i testi, né vuoti di senso, né lacune, sia per una vocazione a disegnare un ordine e a costruire un sistema, sia per contrastare quello che giudicava l'irrazionalismo della decostruzione. Nel senso più alto, Orlando è stato abitato da quel *demone della teoria* che, secondo Antoine Compagnon, ha ispirato anzitutto lo strutturalismo. Finita quell'epoca, e spenti pure i fuochi decostruttivi, noi siamo in una condizione diversa, che ci permette di far fruttare la lezione di Orlando al di là della sua lettera. Credo che alla formazione di compromesso si possa restituire tensione contraddittoria sino, se necessario, a spezzare il compromesso e a lasciare le parti in conflitto libere di fronteggiarsi, senza superamento o ricomposizione. La sublimazione (Freud aveva certo ragione, e Orlando faceva bene e a seguirlo) spiega molto di come agiscano la psiche, la cultura, l'arte; ma contro quella, può essere fatta valere un'altra nozione freudiana, che lascia aperto lo spazio ai contrasti: quella di ambivalenza. Orlando vi ricorreva occasional-

narrativa italiana (1969-2010), in *Per Romano Luperini*, a cura di P. Cataldi, Palermo 2010, pp. 439-65: 440-3.

⁴⁴ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, p. 8.

mente e, anche sulla scorta del libro famoso di Empson, era attento all'ambiguità; è però evidente che essa non poteva soddisfare il suo bisogno di rigore logico⁴⁵. L'ambivalenza è appunto quella formazione in cui gli opposti coesistono senza giungere a un compromesso e senza essere superati. È certo ancora interna a un binarismo che è forse la vera cifra del pensiero di Orlando, il quale ha sempre ragionato per coppie logiche e per biforcazioni semantiche; ma è pure la forma che inserisce nel binarismo il veleno di un'oscillazione così insistita da offuscarlo. Se la sublimazione sta dalla parte della sintesi, l'ambivalenza è un'antitesi agitata da un movimento che non si ricompone. A noi, questa stessa irresoluzione può fare gioco, precisamente perché non chiude l'interpretazione e nemmeno (ancora secondo la lezione di Orlando) la lascia naufragare in un'analisi interminabile. Orlando è partito dalla psicoanalisi di Freud per tradurla nei termini della linguistica e della bi-logica: mentre rispondeva ai bisogni comuni della teoria dei suoi anni, difendeva un freudismo che era esposto alla doppia insidia degli svolgimenti asistematici e pre-decostruzionisti di Lacan (cui infatti verrà preferito Matte Blanco) e agli attacchi frontali dell'*Anti-Edipo*. Anche questa era una scelta orgogliosa di inattualità; e anche oggi, credo, serve tornare a Freud, ma seguendo un percorso inverso a quello di Orlando: recuperare, cioè, proprio il maestro della psicoanalisi. Non alludo certo al Freud dei «pochi simboli fissi»⁴⁶, né dell'espressivismo biografico, e neppure di alcune letture di testi, di cui nessuno come Orlando ci ha fatto capire i limiti; ma al Freud critico della cultura e della religione, del disagio della civiltà e del nervosismo moderno, della pulsione di morte e del rimosso che non ritorna, della psicologia delle masse e del trauma, dei casi clinici come modelli di racconto e di interpretazione e dell'Edipo non come mito eterno, ma come sintomo di un'epoca determinata e in una certa misura passata. Questo Freud è troppo implicato nelle cose che dice e dà troppo peso ai suoi temi per poter essere tradotto in un sistema formale e prestarsi alla fondazione di una teoria universale della letteratura; ma per lo stesso motivo, insegna uno sguardo sulla letteratura nelle sue relazioni molteplici con la storia e l'immaginario, rinunciando al pregiudizio del rispecchiamento coatto o dell'omologia forzata: «l'opera d'arte», infatti, «parla del mondo, però in ogni opera d'arte c'è

⁴⁵ ID., *Per una teoria freudiana*, p. 212.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

un mondo diverso»⁴⁷. Questo Freud ispira ancora una vocazione interdisciplinare e impone di considerare i testi nella logica discorsiva che è loro propria, individua il peso delle ideologie e vede quanto si sottrae ad esse, indica un rapporto problematico con il presente e invita a non perdere di vista le costanti della lunga durata. Il lavoro di un testo sul mondo è in qualche modo simile al lavoro onirico: anche se non manipola così violentemente la realtà da ridurla a resti diurni, la fa passare per gli schermi, i filtri, persino gli automatismi delle sue figure. Non è la lettera, ma è ancora lo spirito di Francesco Orlando.

RAFFAELE DONNARUMMA

⁴⁷ A. DIAZZI, F. PIANZOLA, *Conversazione con Francesco Orlando*, «Enthymema», 1, 2009, pp. 187-215: 206.

Francesco Orlando, dalla repressione all'inconscio non rimosso

Mentre preparavo questo scritto, mi è più volte capitato di rimpiangere la memoria formidabile di Francesco Orlando, sostenuta a volte anche da minuscole agende marroni in cui la sua calligrafia meticolosa aveva conservato traccia degli eventi ritenuti più importanti. Avrei, infatti, voluto ricordare con maggiore precisione il momento in cui avevo iniziato a parlare con lui della mia analisi con Matte Blanco, esperienza per me cruciale da cui mi era derivata la scoperta di un inconscio non rimosso della cui esistenza nessuna letteratura psicoanalitica da me conosciuta aveva mai fatto cenno.

Ritornando indietro nel tempo, mi sono resa conto di aver considerato il 1976 come l'anno dell'incontro fra Orlando e la teoria di Matte Blanco, mentre già nel 1974 avevo sicuramente iniziato a parlargliene. Ne è prova indiretta una lettera a Sebastiano Timpanaro del 23 giugno 1974 in cui Francesco Orlando scrive:

Credo che si dovrebbe arrivare a poter dire che l'inconscio è quel pensiero che si definisce, non solo perché è conscio, ma perché in esso vigono le seguenti regole logiche tutte diverse dalle regole della razionalità cosciente. A titolo rozzo di esempio per quest'ultima dire "il tavolo è vicino alla sedia" non esclude dire "la sedia è vicina al tavolo", ma dire "*Giuseppe è padre di Giovanni esclude dire: "Giovanni è padre di Giuseppe"*"; in un sogno questa seconda incompatibilità può benissimo scomparire: può darsi allora che si possa arrivare a generalizzare, come regola di pensiero inconscio, la reversibilità di qualunque verità?¹

Nel suo bel libro su Francesco Orlando, *Il sole e la morte*, Valentino Baldi si stupisce di questa geniale anticipazione, suffragandola proprio in base alla mia datazione erronea². In realtà, proprio l'esempio uti-

¹ S. TIMPANARO, F. ORLANDO, *Carteggio su Freud (1971-1977)*, Pisa 2001, p. 51. Il corsivo è mio.

² V. BALDI, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata 2015, p. 82.

lizzato da lui rispetto alla «reversibilità di qualunque verità» utilizza quello stesso di cui si è servito nel suo libro *Matte Blanco*, e poteva all'epoca provenire solo dai miei racconti che lo avevano poi indotto ad acquistare immediatamente *L'inconscio come insieme infiniti*, uscito in Inghilterra nel 1975. A partire da quel momento Orlando si è con tutta evidenza dedicato scrupolosamente allo studio del volume. Sempre a Timpanaro nel dicembre del 1976 Orlando parla dell'autore e del libro in termini entusiastici:

È un libro a parer mio geniale, e risponde nel modo migliore ai tuoi sacrosanti dubbi sulla specificità e determinatezza, sia pure singolari, del 'codice' dell'inconscio freudiano, o sulla da te presunta inconsistenza e onnipermisività di esso [...] cerca di leggere presto questo libro, perché ogni discorso sulla psicoanalisi che lo ignori sarà a parer mio entro 5 o dieci anni irrimediabilmente arretrato...³

Una profezia che purtroppo non si è mai avverata, almeno per quanto riguarda la comunità psicoanalitica italiana, la cui tardiva accettazione dell'inconscio non rimosso non solo non riconosce a Matte Blanco il valore del suo contributo teorico ma, grazie a un saggio di Mauro Mancia che ha avuto molto seguito fra gli analisti, ne limita l'esperienza unicamente alla fase preverbale dell'infanzia. La stessa pubblicazione nel 1981 del volume da parte di Einaudi è avvenuta soltanto dopo grandi insistenze come testimonia l'insolita premessa in cui si annuncia che la traduzione è consigliata da Luciano Gallino e Carlo Ginzburg. Analoghe resistenze ha suscitato nell'editore la pubblicazione nel 1995 di *Pensare, sentire, essere*, esaurito da tempo e mai ristampato.

Dunque, ancora negli anni Settanta la parola inconscio evocava universalmente il concetto annesso di rimozione. Era stato lo stesso Freud, nonostante le proprie fondamentali scoperte sull'inconscio contenute nell'*Interpretazione dei sogni*, scoperte che si possono riassumere nelle cinque fondamentali caratteristiche da lui individuate (condensazione, spostamento, assenza di contraddizione, assenza di tempo e identificazione della realtà psichica con quella materiale) ad allontanarsi progressivamente dal 'calderone bollente' di queste eversive modalità di funzionamento e dai loro presupposti, fino a indurre nei suoi allievi e continuatori una vera e propria sovrapposizione fra inconscio e

³ *Ibid.*, p. 111.

rimozione. Nel 1923, ne *L'Io e l'Es*, aveva dichiarato frettolosamente che non tutto quello che è inconscio è rimosso, ma senza sviluppare in seguito le possibili implicazioni di questa affermazione⁴.

Si spiega così come Orlando, non diversamente da tutta la comunità psicoanalitica, si sia attenuto nei suoi primi scritti di diretta applicazione freudiana, all'associazione fra inconscio e rimozione, da cui deriva il concetto di formazione di compromesso, esito finale del tentativo del contenuto respinto dalla coscienza di trovare comunque una forma di espressione, sia pure come sintomo, lapsus o manifestazione onirica. È bene tenere a mente questo significato, incentrato interamente sugli effetti della rimozione, visto che Orlando come vedremo ha modificato notevolmente l'accezione di questo concetto, in quanto lo ha poi liberamente riproposto come compromesso fra contenuti simmetrici ed asimmetrici in conflitto.

A questo proposito – ma forse è la psicoanalista che parla in me – mi chiedo se non diventi fonte di ambiguità descrivere il prodotto letterario che risulta da questa singolare coabitazione dei due modi servendosi di un termine utilizzato in precedenza per descrivere il rapporto fra rimozione e rimosso, appunto la formazione di compromesso, quando si ha a che fare con entità così disuguali: una che contiene tutti i limiti della tridimensionalità (riconoscimento della dimensione spazio-temporale, della differenza, del divieto di contraddizione) e l'altra multidimensionale che questi limiti li ignora completamente. Anche se il termine è ormai diventato ubiquitario, perlomeno andrebbe conservata in qualche modo una differenza fra i due inconsci – rimosso e non – che invece in questa nuova accezione non viene più considerata, nonostante si continui a parlare di repressione e represso.

Per quanto mi riguarda, più che ripercorrere per brevi cenni la peculiarità del percorso che ha portato Francesco Orlando ad incontrare la teoria di Matte Blanco, vorrei proporre qualche riflessione sul modo con cui Orlando l'ha recepita ed utilizzata, adattandola alla propria concezione della letteratura, dove viene teorizzato «il paradosso di un'ortodossia infedele», come lui stesso l'ha definita in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*⁵, un'attitudine del resto già sperimentata con il passaggio cruciale da rimozione a repressione. Un procedimento peculiare il suo, e che stimola molte domande sulla direzione di ricerca che avreb-

⁴ S. FREUD, *L'Io e l'Es* (1923), in Id., *Opere* 9. 1917-1923, ed. diretta da C.L. Musatti, Torino 1977, pp. 478-81.

⁵ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997, p. 247.

be potuto imboccare, vista anche l'intenzione da lui più volte ribadita di riformulare la sua opera alla luce delle ipotesi di Matte Blanco.

L'Orlando degli anni Settanta che precede questo momento decisivo, è soprattutto quello della *Lettura freudiana della «Phèdre»* (1971), in cui avviene appunto il passaggio dalla rimozione alla repressione, così come dal rimosso al represso: uno spostamento ben più che terminologico che gli consente di collocare il contenuto individuale di un'opera in un ambito storico e sociale più vasto e ben più intrinseco rispetto ai suoi interessi. Questo ampliamento di prospettiva si rivelerà fecondo in tutte le letture successive di testi letterari, fino ad approdare, con *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, al suo esito in assoluto più compiuto, soprattutto nelle riedizioni successive in cui comincia a farsi strada l'apporto di Matte Blanco.

L'incontro con la teoria dello psicoanalista cileno coincide con il progressivo superamento di quella di Lacan, inizialmente molto apprezzato per l'interesse nei confronti del linguaggio e della sua retorica, poi criticato per la mancata distinzione tra differenti tipologie di manifestazioni, comunicanti e non, dell'inconscio, con la conseguente soppressione della funzione-destinatario considerata invece da Orlando come «una funzione generale presupposta da ogni testo»⁶.

In Matte Blanco, oltre a un sistema logico coerente e specifico del funzionamento anti-logico dell'inconscio, Orlando trova la conferma di un'ipotesi che modifica in maniera decisiva l'approccio al testo letterario, in quanto gli conferma che «le forme tipiche del discorso dell'inconscio hanno portata ancora più universale, più onnipresente dei suoi contenuti tipici»⁷. Un antico cavallo di battaglia, questo, rispetto alla critica letteraria che si diceva psicoanalitica e che confondeva la biografia dell'autore con la sua opera, riportando quest'ultima sempre agli stessi contenuti tipici (Edipo, castrazione ecc.). Tema centrale di quegli anni è l'affermazione che tra le manifestazioni dell'inconscio l'unica espressamente comunicante rispetto al sogno, al sintomo e al lapsus, è il motto di spirito, che nelle sue diverse accezioni consente comunque di portare alla coscienza contenuti in teoria ripudiati in cui sia presente una potente azione del principio del piacere, di derivazione soprattutto infantile. Non è un caso quindi che la sua attenzione si rivolga in seguito al concetto di «superato» che Freud aveva

⁶ V. BALDI, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata 2015, p. 68.

⁷ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 7.

sviluppato nel saggio sul *Perturbante* (o sinistro come Orlando aveva sempre preferito denominarlo), in cui viene adombrata un'identificazione – già utilizzata da Freud – dell'inconscio con l'infantile, come possibile alternativa alla consueta, ubiquitaria rimozione. Se per un verso la nozione di 'superato' propone una possibile alternativa alla sovrapposizione fra rimozione ed inconscio, non si può fare a meno di notare che l'equazione tra infantile e inconscio sia estremamente riduttiva rispetto alla prospettiva ben più ampia e complessa offerta dalla teorizzazione dell'inconscio non rimosso.

Ecco un primo scoglio in cui la fedeltà a Freud questa volta porta Orlando, a mio parere, a una equiparazione che se applicata alla concezione complessiva dell'inconscio simmetrico ne diminuisce la portata complessiva, comportando un equivoco che una lettura più approfondita della seconda opera di Matte Blanco, *Pensare, sentire, essere*, uscita da Einaudi nel 1995, consente di chiarire in una forma più adeguata.

Infatti in questo testo, meno conosciuto rispetto al libro che lo precede, la concezione di un'antinomia costitutiva presente negli esseri umani propone una duplice natura del funzionamento mentale: da una parte una tendenza – identificabile con il pensiero – a suddividere una realtà in parti, dall'altra, un modo assimilabile all'emozione, di trattare simultaneamente questa stessa realtà come una e indivisibile. Matte Blanco denomina questa compresenza di due modi fra loro incompatibili ma pur sempre simultaneamente presenti in ogni manifestazione, una struttura bi-logica e ne fa il perno della sua riflessione sul funzionamento della mente.

Il risultato di questa antinomica convivenza è che ogni prodotto della mente contiene in misure diverse sia il modo simmetrico che quello asimmetrico, al punto che non è più il binomio coscienza-inconscio a caratterizzarlo, ma la diversa proporzione esistente fra i due modi di essere. Una delle principali conseguenze che ne derivano è una rappresentazione stratificata della mente in cui nei livelli intermedi si osservano quei contenuti che Freud immaginava corrispondere al superato, e che invece possono tornare in superficie soprattutto quando si manifesta un improvviso corto circuito emotivo. Negli strati più profondi le classi diventano talmente ampie da collassare le une nelle altre, fino a costituire un'unica realtà indivisibile. Un esempio di questa simmetrizzazione estrema è contenuto nell'*Uomo della sabbia* di Hoffmann, in cui l'identità del persecutore si moltiplica in molteplici apparizioni apparentemente diverse per poi rivelarsi, alla fine, come l'espressione di un'unica rappresentazione simmetrizzata che scatena la follia suicida del protagonista.

Comunque, se si guardano in senso longitudinale le opere di Orlando, almeno dal ciclo freudiano in poi, fra le costanti sempre più ampie che costituiscono il fulcro della sua ricerca, come scrive Valentina Sturli, si individua «una dinamica di tipo conflittuale fra istanze in contrasto»⁸. Un tema che ovviamente funzionava egregiamente nella relazione fra repressione e represso, ma che lui ha trasportato anche nella interpretazione di testi successiva alla lettura de *L'Inconscio come insieme infiniti*. In effetti, ad avvalorare questa idea-chiave c'è un passo in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* dove viene riportata una lunga citazione di Matte Blanco incentrata sull'idea di una pressione dell'inconscio simmetrico per esprimersi e di una resistenza della logica bivalente ad opporsi:

il “pensiero simmetrico” compare ogni volta che la logica bivalente non è capace di impedire il rendersi visibile di questa pressione [...] La logica bivalente, che in questo momento ha perso la battaglia, cerca di opporsi al pensiero simmetrico e di circoscriverne gli effetti, cerca di “ristabilire l'ordine legale”, e riesce a fare ciò solo a costo di lasciare in mezzo ad esso alcune zone più o meno ampie di simmetria⁹.

Indubbiamente il termine battaglia si presta egregiamente a descrivere un conflitto a tutti gli effetti, eppure, se questo aspetto è decisamente rintracciabile nel binomio repressione/represso, e si declina nella concezione freudiana della formazione di compromesso, meno evidente risulta nell'ipotesi complessiva di Matte Blanco tale conflittualità fra modo di essere asimmetrico e modo simmetrico, visto che il secondo è decisamente anacritico, non avrebbe cioè la possibilità di esprimersi autonomamente, e la sua stessa pressione per esprimersi non avviene contro il modo asimmetrico, ma se mai *nonostante* gli sforzi di quello asimmetrico di limitarne l'incontenibilità, altrimenti difficilmente compatibile con i ristretti confini della coscienza. Sostiene in effetti il Matte Blanco di *Pensare, sentire, essere*:

Esiste nell'essere umano un'antinomia fondamentale risultante dalla co-presenza di due modi di essere che sono tra loro incompatibili e, tuttavia,

⁸ V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020, p. 56.

⁹ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. P. Bria, Torino 1981, p. 63.

coesistono e appaiono insieme nello stesso soggetto, senza mai fondersi in un concetto unitario più ampio che li comprenda entrambi¹⁰.

È forse la concezione di questa antinomia irrisolvibile e, soprattutto, incontrollabile a suscitare la sottovalutazione che sono tentata di attribuire al silenzio di Orlando nei confronti dell'ultimo libro di Matte Blanco? Nell'universo della pura simmetria, che è quello dei livelli più profondi, dove le classi si amplificano fino a diventare un'unica realtà indivisibile, ogni conflitto viene meno, così come ogni differenza. Meglio allora non avventurarsi nelle regioni dell'indifferenziazione più assoluta, in cui ogni cosa diventa qualunque altra e rimanere ancorati ai livelli in cui le classi pur se ampie contengono sufficienti quantità di asimmetria che permettono collegamenti e sovrapposizioni disparate ma pur sempre relative, come il legame inestricabile proposto da Auerbach che si crea fra la gonna di Madame Vauquer nel *Père Goriot* di Balzac e tutto il mondo che la circonda.

Fra la prima citazione e la seconda sono trascorsi anni in cui l'evoluzione del pensiero di Matte Blanco sembra andare nella direzione di sottolineare più chiaramente l'influsso dell'emozione sul pensiero che mi sembra implicita nella affermazione che completa la descrizione dell'antinomia di base:

Ogni volta che ci troviamo di fronte ad una struttura bi-logica siamo di fronte al fatto che la stessa realtà viene trattata simultaneamente da un lato come se fosse divisibile o eterogenea, formata da parti, e dall'altro come se fosse una e indivisibile¹¹.

Questa definizione porta a vedere i due modi di essere come apparentati, in buona sostanza, l'uno al pensiero che suddivide, l'altro all'emozione, che tutto assimila unificandolo. La presenza variabile di queste due modalità in ogni prodotto della mente implica una potenziale compresenza fra la limitazione intrinseca del pensiero, ancorato a una dimensione tridimensionale e l'infinita multidimensionalità dell'emozione.

Che l'emozione sia di fatto sovrapponibile all'inconscio, è certamente una delle ipotesi più ricche di implicazioni sia in campo clinico che letterario che dobbiamo a Matte Blanco. Non soltanto ritroviamo nelle

¹⁰ ID., *Pensare, sentire, essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, trad. P. Bria, Torino 1995, p. 81.

¹¹ *Ibid.*, p. 83.

emozioni più intense la formazione di classi rette da funzioni proposizionali, con tutto il corredo di simmetrizzazioni proprie dell'inconscio simmetrico, ma riscontriamo anche il potenziamento al massimo grado delle qualità positive o negative attribuite all'oggetto, la generalizzazione di tutte le sue proprietà e l'irradiazione a tutti gli oggetti circostanti. Di più, individuando nelle emozioni, oltre a una componente corporea anche una particolare forma di pensiero soprattutto rivolta all'azione, Matte Blanco propone indirettamente l'emozione fra i linguaggi comunicanti dell'inconscio, una volta che lo statuto che contraddistingue la proprietà di non essere conscio venga sostituito di fatto dalla proporzione diversa fra simmetria e asimmetria.

È del resto la direzione in cui si muove Guido Paduano in una delle sei lezioni dedicate a Francesco Orlando, quando afferma:

Viene a cadere l'opposizione fra il linguaggio comunicativo della letteratura e quello della psiche, giacché la maggior parte delle emozioni, che stanno alla base dell'azione umana (che per Aristotele era il contenuto esclusivo della poesia) sono consapevoli e comunicabili...¹²

È insomma l'universo specifico delle emozioni l'ambito che a mio parere Orlando non ha compiutamente considerato dal punto di vista della proposta matteblanchiana, forse perché più interessato alle categorizzazioni sempre più articolate e complesse delle proprie ipotesi teoriche (il famoso albero semantico degli *Oggetti desueti*) che il volume postumo sul *Soprannaturale letterario* mette ancora una volta in luce quando ne elenca le diverse tipologie. In questa esperienza Orlando sembra aver sposato la sua passione per le categorie con l'utilizzazione della formazione delle classi, come suggerisce la domanda che propone in un testo particolarmente sentito emotivamente: *Reminiscenze letterarie e classi: una autoanalisi*:

Nell'efficacia di un testo letterario, dunque al momento della lettura, in che modo e in che misura è in gioco la continua formazione di classi, definite da funzioni proposizionali più ampie di quelle che il testo stesso mobilita letteralmente?¹³

¹² G. PADUANO, *Scienza dell'uomo, scienza della letteratura*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, pp. 103-19: 117.

¹³ F. ORLANDO, *Le unità di un testo letterario e le classi di Matte Blanco*, in *L'emozione come esperienza infinita*, a cura di A. Ginzburg e R. Lombardi, Milano 2007, p. 215.

Attraverso l'espansione potenzialmente illimitata di significati che questa metodologia propone, la multidimensionalità gioca tuttavia un ruolo fondamentale come sfida per il pensiero costretto a un permanente sforzo di traduzione, in quanto, come Proust ci insegna, solo cedendo il passo all'emozione esso trova successivamente la sua ragion d'essere.

Ma se questo ruolo fondante dell'emozione vale per l'autore, per il critico invece (e per Orlando in particolare) vale piuttosto l'assioma che è l'atto conoscitivo a metterci in contatto con l'emozione. Indubbiamente questa scelta così sua ci ha permesso di penetrare in profondità i criteri che sottintendono la creazione artistica, cosicché a buon diritto ha potuto rivendicare, in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*:

il diritto all'astrazione, la quale può tentarci a ricavare da qualunque rapporto fra termini, un modello in cui il rapporto è mantenuto benché i rapporti siano mutati, un modello formale o vuoto perché provvisoriamente svuotato di contenuti concreti¹⁴.

ALESSANDRA GINZBURG

¹⁴ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 5.

Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, *L'intimità e la storia**

1. *Un saggio 'anche' di metodo*

L'ultimo libro di Francesco Orlando presenta il raro pregio di possedere due caratteri che difficilmente riescono a coniugarsi nella produzione saggistica di ambito letterario. Se risulta infatti incontestabile che ci troviamo di fronte a un libro piacevole a leggersi e che riesce nel suo dichiarato proposito di raggiungere la più vasta platea di «lettori non specialisti»¹, è forse meno immediatamente evidente, ma a mio giudizio ugualmente innegabile, la presenza di un altro aspetto, che interessa più da vicino chi si occupa 'per professione' di critica letteraria.

* Accogliendo la gentile proposta dei curatori del volume viene ristampato in questa sede un contributo originariamente apparso nel 1999 (nella rivista «Filologia Antica e Moderna», 16, pp. 143-82; a breve disponibile anche in formato digitale sul sito ufficiale del critico: www.francesco-orlando.eu). Pur con la consapevolezza che per alcuni aspetti il testo sia inevitabilmente segnato dal tempo, lo ripubblico immutato – eccetto per l'aggiornamento dei riferimenti a quelle opere di Francesco Orlando che nel frattempo hanno conosciuto una nuova edizione – riconoscendomi tuttora nelle ipotesi teoriche di fondo qui formulate. In particolare stimola ancora la mia curiosità di studioso l'idea qui proposta che i principi della logica di Ignacio Matte Blanco abbiano un ruolo essenziale nel reperimento delle costanti tematiche e nella loro configurazione in classi all'interno del testo letterario (si veda *infra*, § 3); ovvero che tali principi, agendo nella costruzione «orizzontale» (cioè lungo l'asse sintagmatico/paradigmatico del testo, cfr. *infra*, § 4.4) di classi (sempre più grandi) composte da elementi testuali, divengano così strumenti direttamente applicabili all'analisi tematica di un'opera di letteratura. La ristampa di questo contributo non valga dunque soltanto come omaggio alla memoria di un maestro, bensì anche e soprattutto come testimonianza della presenza tuttora viva del suo magistero intellettuale e teorico.

¹ Ne è una conferma anche l'ampio successo editoriale che il libro ha riscosso, ben al di là della prudente speranza che l'autore esprime nella premessa (F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998, p. 6).

Mi riferisco all'esemplarità del *metodo* interpretativo, offertoci tramite l'analisi condotta su di un capolavoro della narrativa occidentale. È superfluo ricordare come alcuni studi rivestano un'importanza per così dire duplice: come riuscite interpretazioni di uno o più testi, capaci quindi di far luce su caratteristiche fondamentali delle opere e più in generale dei loro autori, e, al tempo stesso, come modelli di indagine del fenomeno letteratura, passibili, in questo senso, di astrazioni tese a individuare i criteri sui quali si basa il procedimento analitico attuato. La grande opera di Auerbach sul problema della rappresentazione della realtà e il breve saggio di Contini sul modo di 'lavorare' dell'Ariosto sono solo due esempi, contrapposti per dimensioni – oltre che diversi per le 'strategie' adottate – ma entrambi 'forti', di tale sorta di studi².

La scelta è arbitraria e gli esempi si potrebbero ovviamente moltiplicare, ma ho il sospetto, avvicinandoci al presente, che dovremmo constatare quanto l'importanza relativa di tali studi diminuisca contro il progressivo avanzare di un'altra produzione: quella degli scritti di pura teoria. Anche di fronte allo specifico problema, forse avvertito più in campo internazionale che in quello italiano, della proliferazione di teorie, spesso a danno della pratica dell'interpretazione, la mancata rinuncia di questo libro all'uno o all'altro versante mi pare rappresenti una risposta importante.

Risposta che per l'autore costituisce un modo ormai usuale di procedere da oltre trent'anni, come testimoniano gli altri suoi lavori, pur su livelli assai diversi. Dalle dimensioni relativamente piccole dei testi teatrali della *Phèdre* di Racine o del *Misanthrope* di Molière³ a quelle pressoché smisurate della *Recherche* di Proust⁴ o, in ambito melodrammatico, del *Ring des Nibelungen* di Wagner⁵, rimane costante la cifra di un'analisi interpretativa che viene sottoposta a una verifica continua

² E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 1956); G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Firenze 1947².

³ Le due interpretazioni sono oggi raccolte in un unico volume: F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino 1990.

⁴ F. ORLANDO, *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata* (1974), in ID., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022, pp. 129-87. L'idea interpretativa, relativa all'intera opera, era già sottintesa in ID., *Marcel Proust dilettante mondano, e la sua opera* (1972), *ibid.*, pp. 55-83.

⁵ Anche in questo caso la proposta d'interpretazione più esaustiva dell'intera opera è sintetizzata in poche pagine: mi riferisco al contributo *Mito e storia ne "L'Anello*

sul piano delle questioni teoriche. Rispetto a tali esempi, pur omogenei a quest'ultimo per adozione di criteri teorici, la lettura del *Gattopardo* consiste in uno smontaggio per la prima volta completo e minuzioso di tutto il testo, in un'analisi svolta programmaticamente 'a tappeto' e con un'aderenza strettissima all'oggetto. L'applicazione di un metodo siffatto non poteva non nascondere elementi e risultati la cui portata e fecondità teorica merita di essere attentamente vagliata.

2. La prospettiva del lettore

Il punto di partenza, alla base di quello che ho indicato come un difficile connubio, mi pare consista nell'assumere rigorosamente la prospettiva del lettore⁶. La domanda fondamentale che Orlando pone all'inizio del primo capitolo ed alla quale, pur fornendo immediatamente una prima risposta, continuerà in effetti a rispondere attraverso l'intero libro riguarda proprio i 'milioni' di lettori che il romanzo ha conosciuto nei suoi finora ininterrotti quarant'anni di successo: a che cosa si sono interessati, qual è il congegno che desta le loro attese? Se la risposta che ci viene fornita immediatamente è densa e sintetica («[i]l riflesso intimo di un tempo quotidiano, storicamente significativo, entro una coscienza»)⁷, infinitamente minute e analitiche saranno le vie d'indagine intraprese per spiegarla meglio, proprio come un ramificatissimo sistema capillare volto a ripercorrere l'intero capolavoro.

Ci viene preliminarmente comunicato che l'ordine in base al quale il testo viene, per così dire, riattraversato è di tipo «paradigmatico»: piuttosto cioè che seguire l'ordine naturale di successione delle frasi (definito, per opposizione, «sintagmatico»)⁸, si accostano citazioni provenienti anche da passi distanti tra loro molte pagine, «a condi-

del Nibelungo" (1983), in ID., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, postfazione di L. Pellegrini, Pisa 2020, pp. 49-68.

⁶ I rari casi in cui ci si allontana da tale prospettiva, per adottare ad esempio quella del critico 'di mestiere', vengono diligentemente esplicitati dallo stesso autore (cfr. ORLANDO, *L'intimità e la storia*: espressamente a p. 79; con il semplice uso della parentesi nella pagina seguente).

⁷ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 27.

⁸ L'opposizione terminologica è desunta dalla teoria linguistica di F. DE SAUSSURE, *Corso di linguistica generale*, Bari 1970, pp. 149-58; si vedano le precisazioni in proposito in ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 41, nota 31.

zione che una qualche costante [...] giustifichi»⁹ tale accostamento. L'analisi procede dunque sistemando l'uno accanto all'altro luoghi del testo che si richiamino in virtù anche di un solo tratto in comune, quasi in un'attenta e meticolosa ricerca di «costruzione-di-coerenza».

L'espressione è tratta da un'opera fondamentale nell'ambito della teoria letteraria degli ultimi tre decenni dedicata alla figura del lettore ed al relativo problema della ricezione: *L'atto della lettura* di Wolfgang Iser¹⁰. Sia detto subito e a scanso di equivoci: mi rendo perfettamente conto che la proposta metodologica dell'anglista e teorico tedesco si situa su latitudini infinitamente distanti e per certi versi opposte rispetto a quelle di Orlando; per il concetto a cui faccio riferimento, in particolare, si osserverà senza indugio che la prospettiva fenomenologica nella quale si muove Iser tende a considerare tale «costruzione» proprio nel suo compiersi, attraverso i procedimenti attuati durante la lettura, e ne nega un'oggettiva appartenenza all'opera in sé. Nel caso di Orlando si dovrà invece pensare a tale «coerenza» come a una prerogativa dell'opera, anzi del capolavoro in quanto tale (entrando implicitamente in gioco la problematica del giudizio di valore), e di conseguenza l'espressione andrebbe piuttosto riformulata in «ri-costruzione di coerenza».

Ma ciò che mi interessa qui sottolineare, al di là delle assolutamente non trascurabili differenze, è il carattere fondamentale che assume tale ricerca di coerenza quando si ponga attenzione al rapporto che intercorre tra l'opera e il lettore. Se infatti la coerenza è interna al testo, è però il lettore stesso a trovarsi, per così dire, in perpetua esigenza di conforto, a riandare spontaneamente (e, a seconda dei casi, più o meno consapevolmente) con la memoria a luoghi del testo che presentino un qualche tratto analogo con quello che sta percorrendo. Seguire dunque tale individuazione delle costanti di un testo vorrà dire al tempo stesso rispondere nel modo più genuino alla domanda sull'«interesse» dei lettori.

Il punto sul quale i due teorici concordano è la preminenza dell'operazione di *collegamento* degli elementi testuali rispetto ad altre operazioni interpretative (quali ad esempio la *sostituzione*)¹¹: spostarsi

⁹ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 40.

¹⁰ W. ISER, *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München 1976 (trad. it., condotta sulla versione inglese, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Bologna 1987).

¹¹ Per l'opposizione tra i due termini rimando a F. ORLANDO, *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale*, in ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*,

orizzontalmente lungo l'asse della narrazione, sospendendo temporaneamente la dimensione diegetica, è operazione compiuta programmaticamente e sistematicamente dal critico, come vuole Orlando, ma è anche, e innanzitutto, procedimento proprio dell'atto della lettura, come vuole Iser e come Orlando sottintende continuamente.

Che cosa accade precisamente durante il «flusso temporale della lettura»?¹² In quali termini possiamo descrivere l'«*interazione* dinamica fra testo e lettore»¹³ che abbiamo evocato? Su questo Iser ci fornisce un'indicazione fondamentale: «i segni linguistici e le strutture del testo esauriscono la loro funzione nell'innescare atti che sviluppano la comprensione». Il successo del discorso letterario – la cui «natura comunicativa e sociale è indiscutibile»¹⁴ per entrambi i teorici – dipende dalla sua capacità «di attivare [nel lettore] le facoltà individuali di percezione»¹⁵ e, si potrebbe dire, di «metabolizzazione», attraverso le quali il testo *si trasferisce* nella sua coscienza. È la condizione stessa di «indeterminatezza», in un certo senso di «incompletezza», delle singole immagini di un testo letterario (distinte e, sotto questo aspetto, rigorosamente opposte alle immagini di oggetti reali) a rendere necessaria per il lettore l'operazione di accostamento tra la zona testuale che sta attraversando e quelle già attraversate, che fanno ormai parte della sua memoria¹⁶. Proprio tramite queste continue operazioni

Torino 1992, pp. 219-41, dove si intende per «sostituzione» l'operazione in cui «uno o più elementi extratestuali [la cui determinazione viene affidata a discipline ausiliarie quali la storia, l'antropologia, la psicanalisi...] vengono incaricati di motivare unilateralmente uno o più elementi testuali». Al contrario, il «collegamento» prevede che «due elementi entrambi testuali – o più di due – veng[ano] messi in un rapporto secondo cui si motivano bilateralmente – o plurilateralmente» (*ibid.*, pp. 223-4). Tuttavia, vedremo più avanti la possibilità di praticare *collegamenti* tra elementi testuali ed elementi extratestuali, secondo modalità ancora diverse (cfr. §§ 4.3 e 4.4 e, in part., la nota 110).

¹² ISER, *L'atto della lettura*, p. 172 (ma per i problemi qui affrontati si veda in generale l'intero cap. V, pp. 169-205).

¹³ *Ibid.*, p. 170 (per questa come per tutte le citazioni successive, l'uso del carattere corsivo, ogniquale volta non venga esplicitamente indicato come 'mio', è da intendersi già presente nella fonte da cui si cita).

¹⁴ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 122, nota 57.

¹⁵ ISER, *L'atto della lettura*, p. 169.

¹⁶ In tutto il suo studio, Iser insiste moltissimo sull'importanza del continuo gioco scambievole tra memoria e aspettativa che avviene durante il processo della lettura.

di sintesi (che secondo Iser avvengono «al di sotto della soglia della coscienza»)¹⁷, l'oggetto estetico si trasferisce gradualmente nella coscienza del lettore.

A partire da questi presupposti, Iser descriverà i processi della fruizione muovendosi in un ambito nel quale elementi di teoria linguistica convergono con strumenti della filosofia fenomenologica – allontanandosi ampiamente, di conseguenza, dal metodo utilizzato da Orlando – non giungendo mai, però, a superare del tutto l'osservazione secondo cui

il testo non [...] specifica come la connettibilità dei ricordi dev'essere compiuta. Questo è il campo d'attività del lettore stesso [in cui] l'attività di sintesi [...] consent[e] al testo di essere tradotto e trasferito nella sua stessa mente¹⁸.

La pur suggestiva e dettagliatissima analisi del processo di lettura compiuta da Iser non ci dice niente di preciso, dunque, sui criteri in base ai quali le zone testuali attivano nel lettore la facoltà di operare accostamenti, in altre parole di reperire, più o meno consapevolmente¹⁹, elementi che inducano a mettere a confronto tra loro passi diversi di una stessa opera.

Potrebbe apparire paradossale, dato il suo carattere indiscutibilmente più empirico, ma è proprio l'analisi svolta da Orlando a dirci in proposito molto di più. L'ipotesi che il discorso letterario partecipi di 'forme logiche alternative' rispetto alla cosiddetta 'logica aristotelica' permette di ricercare e di individuare le 'regole' in base alle quali si compiono i collegamenti. Regole che – e qui si comprende l'apparente paradosso a cui facevamo riferimento – pur essendo sottoposte a due principi essenziali, vanno di volta in volta definite empiricamente in

Se non fosse già di per sé evidente che anche Orlando ne tiene implicitamente conto nella sua interpretazione, ce lo confermerebbe un'esplicita indicazione di metodo tesa a scalzare un pervicace pregiudizio di ormai lontana origine crociana: «nessun passo, facente parte d'un contesto, può esser letto senza attiva memoria di ciò che precede e aspettativa di ciò che segue» (F. ORLANDO, *Caro Asor Rosa perché uccidi il «Gattopardo»?*, «La Repubblica», 24 settembre 1998, p. 36).

¹⁷ Condizione che andrà postulata altrettanto valida se non proprio per tutti almeno per la maggioranza degli accostamenti ricostruiti da Orlando: solo una piccola parte di essi può infatti venire portata dal lettore a una piena coscienza.

¹⁸ ISER, *L'atto della lettura*, p. 175.

¹⁹ Cfr. *supra*, nota 17.

base al singolo gioco di costanti creato dal testo. I presupposti teorici che vengono qui chiamati in causa sono desunti dall'opera di Ignacio Matte Blanco, che fornisce una descrizione della mente umana e del suo funzionamento interamente orientata a illuminare le strutture logiche dell'inconscio – con termine che viene ridefinito in modo ancor più efficace rispetto allo stesso Freud²⁰.

Secondo tale teoria – della quale sarà necessario enunciare, pur molto sinteticamente, alcuni elementi – il pensiero non opera basandosi solo sui principi propri della logica scientifica (o aristotelica che dir si voglia), ma condivide principi appartenenti a un *altro sistema logico*, caratteristico dell'«essere inconscio», e tuttavia non impossibile da descrivere. La rilettura dell'opera di Freud compiuta da Matte Blanco mira infatti ad individuare economicamente le leggi fondamentali che, su base strettamente logica, permettono di ricostruire il funzionamento del «sistema inconscio» e, conseguentemente, di giustificare e spiegare l'origine di tutte le caratteristiche che Freud gli aveva già attribuito come «peculiari»²¹. Vediamo come viene definito il primo dei due principi a cui facevo riferimento:

[principio di generalizzazione:]

*Il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse membro o elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; tratta questa classe come sottoclasse di una classe più generale e questa classe più generale come sottoclasse o sottoinsieme di una classe ancor più generale e così via*²².

Matte Blanco stesso osserva la sostanziale identità di questo tipo di pensiero con quello propriamente scientifico, ma fa seguire immediatamente una precisazione – assai preziosa per il nostro discorso – relativa a un «frequente» modo di applicare tale principio, adottato dalla logica dell'inconscio:

²⁰ I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, London 1975 (trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 1981).

²¹ Cfr. *ibid.*, in part. cap. III, §§ 1-2 (pp. 40-54). L'espressione «sistema inconscio», ripresa da Matte Blanco, si incontra già in Freud, ad esempio nel breve saggio *L'inconscio*, trad. it. in S. FREUD, *Opere* 8. 1915-1917, ed. diretta da C.L. Musatti, Torino 1976, p. 70.

²² MATTE BLANCO, *L'inconscio*, p. 43.

[applicazione del primo principio]:

*Nella scelta di classi e di classi sempre più ampie il sistema inconscio preferisce quelle funzioni proposizionali che in un aspetto esprimono una generalità crescente e in altri conservano alcune caratteristiche particolari della cosa individuale da cui sono partite*²³.

Caratteristica del sistema inconscio si profila quindi una salda coesione di tendenze generalizzanti e di pertinaci fedeltà a singoli particolari: vedremo in seguito quanto questa singolare commistione risulti centrale per la comprensione del processo di lettura.

Intanto andrà precisato che è l'interazione simultanea di questo primo principio con un secondo – il quale veramente «rappresenta la più formidabile deviazione dalla logica» aristotelica o del pensiero cosciente – a determinare nella sua forma più 'pura' il prodotto mentale del sistema inconscio. Di questo secondo principio (che consiste nel trattare ogni relazione come se fosse identica alla relazione inversa), detto da Matte Blanco «principio di simmetria», prendiamo in considerazione un diretto corollario:

[principio di simmetria, corollario II2a]:

*Quando si applica il principio di simmetria, tutti i membri di un insieme o di una classe sono trattati come identici tra loro e identici all'insieme o classe; quindi sono intercambiabili [...] rispetto alla funzione proposizionale che determina o definisce la classe*²⁴.

Ovvero: tra due elementi individuali, purché possiedano anche un solo attributo in comune (tale da determinarne l'appartenenza a una medesima classe), la logica del sistema inconscio stabilisce un rapporto di identità (attenzione: non di *analogia* o di *somiglianza*, operazione accettabile anche per i criteri del pensiero cosciente, ma di vera e propria *identità*).

Non avrei parlato sopra di «descrizione della mente umana» (intendendo quindi una teoria che tende a presentarsi come esaustiva) e, soprattutto, il discorso di Matte Blanco non potrebbe rivelarsi produt-

²³ *Ibid.*, p. 44. Ai fini del nostro discorso, si intenda con «funzione proposizionale», seppur in modo approssimato, quell'enunciato che esprime la condizione di appartenenza di un elemento a una classe: per una trattazione puntuale del concetto (di provenienza logico-matematica), cfr. *ibid.*, p. 32 ed i relativi rimandi bibliografici.

²⁴ *Ibid.*, p. 45.

tivo per lo studio della letteratura, se in gioco fosse soltanto la logica del sistema inconscio (sulla quale, per ovvi motivi, l'intento chiarificatore dell'autore insiste di più) e non piuttosto la relazione, il continuo alternarsi, il delicato equilibrio esistente tra i due «tipi di pensiero». Il problema che attraversa come un filo rosso l'intera opera è quello del rapporto di una logica che viene ridefinita, sulla base dell'importanza ricoperta dal suo principio più sconvolgente, «simmetrica» (e quindi non più necessariamente dell'inconscio, almeno in senso strettamente freudiano)²⁵, con una logica a noi sinora più nota, ma non per questo più intimamente 'familiare', denominata per opposizione «asimmetrica». Per dirla con le parole dello stesso Matte Blanco, che introducono letteralmente la questione da affrontare nel prossimo paragrafo,

*la natura dell'uomo [...] appare costituita da una parte generalizzante, che ci immette nei simboli e una parte limitante, che conduce ad un pensiero preciso (asimmetrico). Solo nell'interazione tra queste due parti possiamo capire i fenomeni umani*²⁶.

3. Funzioni del simbolico e costanti tematiche

Se il procedimento simbolico del collegamento tra classi logiche di dimensioni sempre più ampie, descritto da Matte Blanco come caratteristica di una parte del pensiero umano, è stato così lucidamente messo a frutto nell'ambito della creazione e della ricezione artistica da Orlando, dobbiamo riconoscergliene sicuramente il merito, non tuttavia un primato assoluto e incontrastato. Così è, perlomeno, se si accettano come conferma *ante litteram* dell'esistenza della logica simmetrica intuizioni pur parziali, o implicite, presenti in numerose

²⁵ Tale riformulazione della dialettica freudiana 'inconscio-conscio' in 'simmetrico-asimmetrico' implica infatti una non coincidenza delle due opposizioni. La definizione «modo di essere simmetrico», oltre a chiarire oscillazioni e difficoltà irrisolte presenti nell'opera di Freud (su cui cfr., assieme ai riferimenti indicati *supra* alla nota 21, l'intera parte terza *Dall'inconscio non rimosso al modo di essere simmetrico*, *ibid.*, pp. 73-149), estende necessariamente il concetto freudiano di inconscio, postulando l'operatività della logica che gli è propria anche al di sopra della soglia della coscienza: ne è una riprova il fatto che essa possa operare attivamente anche in una zona sì circoscritta, ma socialmente riconosciuta, quale la letteratura.

²⁶ *Ibid.*, p. 119.

opere e scritti che occupano una posizione ben consolidata nella tradizione occidentale. Tra le più vistose, ad esempio, funzionerebbe – a detta dello stesso Orlando – con un continuo alternarsi di simmetrico e asimmetrico il complesso sistema leitmotivico su cui poggia l'intera tetralogia wagneriana²⁷.

È pensando all'alto livello di consapevolezza del suo modo di operare che mi sono richiamato all'esempio di Wagner (e se ne potrebbero ovviamente affiancare altri): mi interessa qui indagare il problema attraverso quello che potrebbe venir indicato come il piano dell'«autocoscienza poetica». È per questo che vorrei ripercorrere alcune pagine famose di Goethe: all'interno della raccolta solitamente nota con il titolo *Maximen und Reflexionen*, quelle in cui il poeta riflette sul ruolo del «simbolico»²⁸ nella letteratura. Sono pagine la cui densità e quasi inesauribile profondità è stata più volte sondata dalla critica: attraversarle nell'ottica che qui ci interessa, imporrà subito due precisazioni preliminari.

La prima è una semplice delimitazione del nostro campo di riflessione. Se intendiamo la letteratura come un evento che si articola attraverso due sfere dell'attività umana, una cosiddetta della 'produzione artistica' e l'altra cosiddetta della 'ricezione artistica', ci interesserà focalizzare, nel discorso di Goethe, *solo il secondo versante*²⁹. Sarebbe infatti fecondo, oltretutto assolutamente possibile, prendere in conside-

²⁷ Cfr. *supra*, nota 5 e, in part. per questa concezione del *Leitmotiv*, F. ORLANDO, *Propositions pour une sémantique du leit-motiv dans «L'anneau des Nibelungen»*, «Musique en jeu», gennaio 1975, pp. 73-86, in part. 74 (trad. it. *Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo»*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 2, 1975, pp. 230-47, in part. 231-2; poi ripubblicato in ID., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983, pp. 395-417, in part. 396-8 e ripreso nel 2020 in ID., *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, pp. 25-48, in part. 26-7).

²⁸ Traduco così il tedesco «die Symbolik» (piuttosto che, più letteralmente, «la simbolica»), pensando a un aggettivo sostantivato, che possa derivare magari dall'espressione «il modo simbolico»: essa ben si adatta non solo alla teoria matteblanchiana, ma anche all'idea di un 'procedimento' insita nelle riflessioni di Goethe.

²⁹ Aiutandosi con il noto schema jakobsoniano dei sei elementi necessari e sufficienti alla comunicazione – ormai più volte adottato negli studi letterari – potremmo dire che, dei tre elementi in gioco in questa prospettiva, a noi interessa il tratto di unione 'messaggio (=testo) – destinatario (=lettore)', piuttosto che quello 'destinatore (=autore) – messaggio (=testo)'.

razione le implicazioni relative al versante della produzione³⁰; ma ciò uscirebbe risolutamente dall'impostazione del problema quale è stata definita nel secondo paragrafo.

La seconda precisazione verte sulla modalità di approccio alle massime goethiane. Nell'indagine delle valenze simboliche, ci terremo al di sopra della distinzione, relativamente giovane all'interno della storia della retorica e dell'estetica, tra simbolo e allegoria. Le riflessioni del poeta tedesco, com'è noto, si collocano storicamente sulla soglia di tale contrapposizione; ma in realtà, come vedremo, non è tanto l'opposizione con l'allegoria a risultare centrale per il nostro discorso, quanto piuttosto l'analisi dei caratteri in sé e per sé che Goethe attribuisce al simbolo³¹.

Premesso questo, leggiamo la prima citazione dalle tre massime attorno a cui ruoterà la nostra analisi:

Es ist ein großer Unterschied, ob der Dichter zum Allgemeinen das Besondere sucht oder im Besondern das Allgemeine schaut. Aus jener Art entsteht Allegorie, wo das Besondere nur als Beispiel, als Exempel des Allgemeinen gilt; die letztere aber ist eigentlich die Natur der Poesie, sie spricht ein Besonderes aus, *ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen*. Wer nun dieses Besondere *lebendig faßt*, erhält zugleich das Allgemeine mit, *ohne es gewahr zu werden, oder erst spät*³². [corsivi miei]

³⁰ Sul concetto di simbolo in relazione al processo di produzione, Goethe si sofferma anche nell'epistolario: si vedano ad esempio la lettera a Schiller del 16-17 agosto 1797 e quella a Schubarth del 2 aprile 1818. Per un'attenzione al confronto instaurato dall'autore tra i due «processi psichici» (produzione e ricezione) all'interno delle stesse massime che analizzeremo, si veda invece T. TODOROV, *Teorie del simbolo*, Milano 1984, pp. 255-62, in part. 260.

³¹ Ci situiamo al di sopra, quindi, non per 'ortodossia' nei confronti dell'autore di cui ci occupiamo, il quale, peraltro, prendendo distanza dall'opposizione in questione, sembra collocarsi, piuttosto, direttamente 'a monte' di essa (ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 111, nota 42). Interessante invece, nella prospettiva da noi adottata, potrebbe rivelarsi un confronto con l'allegoria antica, dove vige il problema del recupero di un codice extratestuale, l'esigenza cioè di rifarsi a qualcosa di esterno al testo, pena la non comprensione neppure del semplice 'piano fattuale' (un forte accento sull'aspetto storico-cronologico del problema è presente nell'impostazione fornita da H.G. GADAMER, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960 [trad. it. *Verità e metodo*, Milano 1983, pp. 98-110, in part. 108-10]).

³² J.W. VON GOETHE, *Maximen und Reflexionen*, in *Werke*, XII, Hamburg 1953,

La letteratura conosce una modalità di espressione del particolare che, pur non tradendo minimamente la sua concreta individualità, contiene in sé la facoltà di sprigionare dimensioni di validità universale. Dalla «natura dell'uomo» alla «natura della poesia», come la definisce Goethe, dall'indagine complessiva del funzionamento dei processi psichici a quella più ristretta del fenomeno letterario, il trapasso è reso possibile grazie alla condivisione della modalità logica simmetrica. Non sappiamo se Matte Blanco avesse presenti le note riflessioni di Goethe (e comunque non vengono citate nella sua opera): fatto sta che l'analisi del pensiero umano da lui compiuta e la coscienza del poeta relativa ai procedimenti simbolici caratteristici del fatto letterario indicano che la comunanza tra i due ambiti è da ricercare proprio laddove il modo logico simmetrico interagisce con la logica del «pensiero preciso».

Il particolare, pur restando se stesso, rimanda, e *non* in modo esplicito («ohne ans Allgemeine zu denken oder darauf hinzuweisen»), all'universale: è ciò che ci dimostra Orlando, più volte, nel corso della sua puntuale analisi del *Gattopardo*. Vi si sofferma in particolare nel secondo e nel terzo capitolo, a proposito rispettivamente delle coordinate spaziali (la Sicilia: «da una periferia [...] a ciò che, pur restando vivamente individuato, tende a diventare la periferia»)³³ e temporali (il 1860 «conta per la rivoluzione mancata, restando come di regola una rivoluzione mancata individuativissima»)³⁴ attraverso le quali si snoda

p. 471 (massima n. 751; vi corrisponde il n. 279, invece, nelle edizioni che prendono come riferimento la numerazione cronologica dei manoscritti fornita da Max Hecker, per la prima volta in GOETHE, *Maximen und Reflexionen. Nach den Handschriften des Goethe-und Schiller-Archivs*, hrsg. von M. Hecker, Weimar 1907). Ho tradotto personalmente le tre massime, piuttosto che riportare una delle tante traduzioni disponibili, con l'intento di garantire una stretta aderenza all'originale; allo scopo di agevolare il più possibile una pur 'indiretta' comprensione del testo tedesco, ho inoltre riportato tra parentesi quadre, quando mi è parso opportuno, alternative possibili di traduzione di singole parole o espressioni: «È cosa molto diversa se il poeta cerca il particolare per [= in funzione di] l'universale, o se nel particolare vede [= scorge] l'universale. Dalla prima maniera risulta l'allegoria, dove il particolare vale solo come emblema, come esempio dell'universale; ma la seconda è propriamente la natura della poesia: essa esprime un particolare, *senza pensare all'universale o alludervi*. Chi coglie vivo questo particolare, ottiene [= riceve] insieme, in pari tempo, l'universale, *senza accorgersene o avvedendosi solo in un secondo tempo*».

³³ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 121 (e, per le implicazioni teoriche, nota 57).

³⁴ *Ibid.*, p. 147.

la vicenda. Ma le dimensioni stesse della questione, che in sostanza consiste nel «riproporre su postulati insoliti il problema non nuovo dell'universalità dell'arte»³⁵, fanno sì che essa campeggi sullo sfondo dell'intera indagine interpretativa dedicata al romanzo e ci obbligheranno a tornare sull'argomento in modo più esteso³⁶.

Per il momento, venendo di nuovo alla massima che stiamo analizzando, mi limiterò a far osservare la presenza di un altro aspetto importante per la nostra riflessione. Goethe tiene a precisare che il passaggio dal particolare all'universale avviene in modo inconsapevole, o al limite investe una presa di coscienza tardiva («ohne es gewahr zu werden, oder erst spät»). Troviamo ribadita la caratteristica dell'inconsapevolezza come tendenza propria degli accostamenti che si producono durante il processo di lettura³⁷: trattandosi di attività regolate dalla logica propria di quello che Freud definì 'l'inconscio', resta naturale, anche nella concezione matteblanchiana, che «ai livelli più profondi» il modo simmetrico sia più liberamente e massicciamente operante che al di sopra della soglia della coscienza. Se la tendenza verso «insiemi infiniti» «scatta» decisamente a livello inconsapevole³⁸, non sarà tuttavia impossibile, è qui l'importanza dell'apporto di Matte Blanco (e preziosa in tal senso l'aggiunta finale di Goethe, «oder erst spät»), far presente quel modo di pensare al livello cosciente della mente³⁹.

Anche per questo aspetto non poteva mancare un esplicito riscontro

³⁵ *Ibid.*, p. 121.

³⁶ Vedi, più avanti, al § 4.3.

³⁷ Vedi sopra quanto abbiamo affermato al § 2 (e in part. alla nota 17).

³⁸ Su questa intuizione, da parte del poeta tedesco, di una genesi 'sommersa' del processo di accostamento tra particolare e universale, sul 'click' spontaneo ed involontario che vi sta alla base, torneremo nel § 4.2, con diretto riferimento a queste parole di Goethe (vedi *infra*, in part. nota 76).

³⁹ «In altre parole più un'attività o manifestazione psichica è espressione di questi livelli più profondi più visibili saranno gli insiemi infiniti: corrispondentemente più vi è espressione del modo di pensare *preconscio*, meno visibili saranno questi insiemi. Ma in ogni caso possiamo, se indaghiamo adeguatamente, trovare ambedue i tipi di pensiero» (MATTE BLANCO, *L'inconscio*, p. 184, corsivi miei). Sul problema (e sul valore chiave della soluzione matteblanchiana di fronte alle 'oscillazioni' di Freud) si vedano i riferimenti indicati *supra* alla nota 25 e, in generale, il capitolo 14, *Insiemi infiniti e livelli di profondità (inconscia)*, da cui abbiamo tratto la citazione. Per l'espressione «livelli più profondi», si veda in part. la lunga nota 1 a p. 183.

puntuale nel discorso di Orlando: lo troviamo a proposito del primo dei due esempi sopra riferiti, quello relativo alle coordinate geografiche.

Espansione di significato non necessariamente portata a coscienza dal lettore – il quale non avrà in mente che la Sicilia, o un’isola così denominata se ne conosce solo il nome. Ma da vicino o da lontano, e con la sola eccezione di letture viziate da un particolarismo di principio, credo che nessuno legga il romanzo senza effettuare quell’inconsapevole estensione⁴⁰.

Attività del lettore durante il processo di fruizione, suo incessante operare accostamenti, spesso inconsapevolmente, per approdare a categorie universali, senza tuttavia mai perdere di vista il succedersi di immagini concrete e ben individuate che gli propone l’opera.

Veniamo alla seconda citazione tratta da Goethe, prelevata stavolta da una massima assai più tarda della precedente, risalente agli anni della vecchiaia e pubblicata soltanto postuma:

Die Symbolik verwandelt die Erscheinung in Idee, die Idee in ein Bild, und so, daß die Idee im Bild immer *unendlich wirksam* und unerreichbar bleibt und, selbst in allen Sprachen ausgesprochen, doch unaussprechlich bliebe⁴¹.
[corsivi miei]

Vorrei soffermarmi, più che sul processo genetico caratterizzato dalla duplice trasformazione, sugli effetti descritti come propri del procedimento simbolico⁴². La facoltà di risultare «infinitamente attivo»: difficile rendere in modo soddisfacente l’espressione tedesca «*unendlich wirksam*». Il verbo *wirken* infatti, accanto all’idea di «essere attivo», as-

⁴⁰ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 121 (il «particolarismo di principio» sta qui ad indicare quei limiti già raggruppati precedentemente dallo stesso Orlando sotto il nome di «pregiudizio regionalistico»: si vedano in proposito le pp. 18-9 della premessa).

⁴¹ GOETHE, *Maximen*, p. 470 (massima n. 749; ovvero n. 1113 secondo la numerazione di Hecker, si veda la n. 32): «Il simbolico trasforma la manifestazione in idea, l’idea in un’immagine, e lo fa in modo tale che l’idea rimanga sempre *infinitamente efficace* (=attiva) e irraggiungibile nell’immagine, e, pur espressa in tutte le lingue, rimanga tuttavia indicibile».

⁴² Coerentemente all’impostazione del nostro discorso (cfr. *supra*, nota 29); sulla possibilità di riflettere invece sul processo di produzione artistica vedi quanto già affermato alla nota 30.

sume in questo caso il significato di «produrre un effetto su qualcuno», «suscitare una reazione» (non a caso il termine *Wirkung* è stato ripreso dall'estetica della ricezione)⁴³. L'aggettivo che ne deriva, *wirksam*, indica dunque qui il rimanere infinitamente vivo e attivo e, al tempo stesso, la capacità di suscitare un effetto, una risonanza infiniti. Il modo simbolico è in grado di provocare un processo di interpretazione che lavora verso l'infinito (dimensione in sé e per sé «irraggiungibile»)⁴⁴.

Ma come funziona, in pratica, questa facoltà di destare una sorta di 'rilancio' continuo, iterato, tendente all'infinito? Goethe non ci dice niente di preciso e non ci offre nessun esempio concreto relativamente all'analitico svolgersi e articolarsi del processo a cui fa riferimento. Le indicazioni che ci fornisce lasciano pensare a un procedimento in cui un'idea costante si rende capace di venir trasposta in figure e forme diverse («in allen Sprachen ausgesprochen») *pur restando* fedele a se stessa («und [...] *bleibt* und [...] *doch* [...] *bliebe*»), di venir trasferita *ripetutamente* (il senso di *wirken* sembra assumere qui la connotazione di una «*sich wiederholende Wirkung*»)⁴⁵ in categorie diverse – non ci è detto se sempre più ampie o meno – tendenti all'universale.

Come avvenga nella realtà il dispiegarsi del modo simbolico, il passaggio di uno o più elementi individuali da una categoria all'altra,

⁴³ L'uso intransitivo del verbo *wirken*, con il senso appunto di «produrre un effetto in qualcosa tramite un'attività», ha assistito nel corso del XVIII secolo all'affermarsi di un significato particolare in cui «l'effetto è diretto sulla percezione sensibile o sui sentimenti di una determinata persona»: da lì il moderno impiego specifico dell'aggettivo *wirksam* «in relazione ad un effetto artistico, musicale, teatrale, letterario», estetico in generale (mi sono avvalso di J. GRIMM, W. GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, S. Hirzel, Leipzig 1854-1960, s.v. *wirken* e *wirksam*; in part. vol. XIV, sezione 2^a, pp. 565, 569, 590). In questa accezione, consolidatasi dal secondo Settecento in poi, il termine è pervenuto, si diceva, sino all'ambito della teoria della ricezione, che ha rivalutato l'idea del ruolo attivo del lettore come insita nella concezione stessa di «ästhetische Wirkung» (sintomatica della pregnanza del termine, la difficoltà di fronte alla quale si trovò lo stesso Iser per la traduzione inglese della propria opera: cfr. l'annotazione riportata in Iser, *L'atto della lettura*, p. 25, nota 1).

⁴⁴ Vedremo più avanti (cfr. *infra*, § 4.2, in part. nota 80) come andranno intesi i caratteri di «irraggiungibilità», «indicibilità», «inafferrabilità» in relazione alla teoria di Matte Blanco.

⁴⁵ Per l'idea di 'iterazione' spesso annessa a questa accezione di *wirken*, si veda GRIMM, GRIMM, *Deutsches Wörterbuch*, p. 566 («un effetto che si ripete», corsivo mio).

anzi, per dirla con Matte Blanco, da una «classe logica» all'altra, ci viene invece estesamente illustrato dall'analisi operata da Orlando. Proviamo a ripercorrere, per un breve tratto, alcuni *insiemi* o *serie* (o «classi logiche») che raggruppano le costanti individuate, seguendo la scomposizione del testo che ci viene proposta. Ho scelto costanti inerenti a caratteristiche interiori del protagonista, che lo studioso prende in considerazione nel primo capitolo del suo libro, e per ogni nutrito insieme di costanti ne ho selezionate una, al massimo due: ci interessa infatti il *passaggio* da una classe logica all'altra – piuttosto che la compiuta ricostruzione interna del singolo paradigma.

Fin dalla «frase che chiude la prima visione del personaggio»⁴⁶, Orlando fa notare la di lui *cura per la pulizia (anche fisica o corporea)*:

un po' di malumore intorbidò il suo sguardo quando rivide la macchiolina di caffè che fin dal mattino aveva ardito interrompere la vasta bianchezza del panciotto (pp. 24-5; 21)⁴⁷.

Ci tornerà utile in seguito aver esteso l'esemplificazione di questa prima serie a una seconda citazione riportata da Orlando, in cui troviamo la voce diretta di don Fabrizio:

“un'altra volta gli agnelli portali direttamente in cucina; qui sporcano. [...] vai a dire a Salvatore che venga a far pulizia [...]. E apri la finestra per fare uscire l'odore” (pp. 53; 54)⁴⁸.

⁴⁶ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 64.

⁴⁷ *Ibid.* I due gruppi di cifre, che indicherò tra parentesi al termine di ogni citazione tratta dal romanzo, si riferiscono, coerentemente al criterio adottato da Orlando (*ibid.*, p. 41, nota 33), a due edizioni del *Gattopardo*: la prima a quella corrente nella serie Universale economica Feltrinelli, la seconda all'edizione G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Opere*, Milano, Mondadori, 1995.

⁴⁸ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 65. Relego in nota la menzione di un terzo passo, estremamente significativo come «esempio limite di coerenza tematica e valenze segrete nelle più passeggiere informazioni narrative: “con uno spazzolino ripuliva i congegni di un cannocchiale e sembrava assorto nella meticolosa sua attività; dopo un po' si alzò, si pulì a lungo le mani con uno straccetto: il volto era privo di qualsiasi espressione, i suoi occhi chiari sembravano intenti soltanto a rintracciare qualche macchiolina di grasso rifugiatasi alla radice delle unghia” (pp. 49; 49)» (*ibid.*).

Dall'esigenza di pulizia a quella di *ordine* (e a quella ad essa legata di *prevedibilità*) il passo è breve, a tal punto che l'aggettivo «pulito» può venir adeguatamente recuperato, sul piano metaforico, nella citazione che leggeremo. Se gli esempi di questa seconda serie, relativa all'*esigenza di ordine e prevedibilità*, possono salire, come afferma Orlando, «dall'orlo dell'insignificante» reperibile in particolari marginali, sino a livelli «astrali» (con riferimento agli «interessi quasi professionali» del protagonista⁴⁹, ma anche alla vivida rappresentazione della sua *forma mentis*), ciò non fa che confermare il dispiegarsi del «procedimento della ripresa periodica, costantemente variata, sotto forme che vanno dallo sviluppo inventivo al richiamo incidentale»⁵⁰.

E stiamo parlando proprio dei processi mentali del personaggio, per asserire che «solo un intellettuale può riuscire, rassicurando con fittizie spiegazioni tecniche figlia e familiari,»

a trasformare la guerra in un pulito diagramma di forze da quel caos estremamente concreto e sudicio che essa in realtà è (pp. 52; 52)⁵¹.

Fin da questa citazione sarà opportuno introdurre un ulteriore piano problematico nella questione che stiamo esaminando. Come osserva Orlando, «la guerra» non rappresenta qui che un momento in cui il «caos concreto e sudicio» della realtà, della storia, si profila con particolare evidenza: esso non cessa mai però di esistere in strenua *opposizione* con le esigenze razionali di don Fabrizio. Intuiamo dunque che i paradigmi che andiamo attraversando ed accostando l'uno all'altro relativamente al protagonista sono passibili di costituire un'unica serie omogenea alla quale si opporrà la serie (altrettanto uniforme) delle costanti relative alle coordinate geografiche e storiche. E in realtà se ogni grande opera letteraria – verità radicata (consapevolmente o meno) nel senso comune di ogni lettore – vive delle proprie contraddizioni,

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 108. L'asserzione risulta centrale per comprendere il funzionamento del testo letterario e del processo di lettura come continuo esercizio di scomposizione dell'ordine *sintagmatico* e di costruzione di un ordine *paradigmatico*. La questione investe direttamente il 'giudizio di valore', se assumiamo come «postulato minimo d'un tale esercizio [...] che l'opera sia coerente e omogenea; [come] postulato massimo, che sia perfetta» (*ibid.*, p. 41).

⁵¹ *Ibid.*, p. 66.

sarà immediatamente chiaro che l'osservazione pertiene al livello teorico stesso del fenomeno che stiamo analizzando⁵².

L'idea è che, durante il processo di lettura, non solo si verifichi un reperimento di costanti, ma che esse vengano, magari 'segretamente', però *sempre*, considerate «a due a due, in contrapposizione affettivamente non neutra». Tanto più segretamente, quanto più si può verificare che «ognuna delle due serie tematiche viv[a], non solo *in praesentia*, ma anche *in absentia*, del proprio rapporto oppositivo con l'altra»⁵³: situazioni entrambi ben documentate nella lettura del *Gattopardo* compiuta da Orlando.

L'osservazione ci accompagnerà nell'analisi degli ultimi esempi. Se per brevità saltiamo i riferimenti che si spingono sino a una ricerca di «prevedibilità assoluta» da parte del protagonista impegnato nei calcoli astronomici, non tralascieremo di notare come alla sua «regione di perenne certezza» (pp. 211; 222)⁵⁴ si contrappone con forza il disordine dei fatti reali, in particolare degli eventi storici a cui assiste. Da qui la terza esigenza di don Fabrizio, non lontano anch'essa dalla precedente: quella di *ricerca del senso, del criterio di necessità* sotteso agli eventi.

Si fa sentire all'irruzione stessa dei fatti politici, nel modo più materiale e crudele: "il corpo sbudellato", la "faccia deturpata" del soldato morto presso il giardino, torna a chiedere "che gli si desse pace nel solo modo possibile al Principe: superando e giustificando il suo estremo patire in una necessità generale". Morire per qualcuno o qualcosa, "è nell'ordine; occorre però sapere

⁵² Si profila qui l'occasione per chiarire meglio – rispetto a quanto enunciato poco sopra alla nota 50 – in che senso vada dunque inteso il valore della 'coerenza interna' dell'opera. Si tratta di una *coerenza infinitesimale*, fin nelle minime parti, piuttosto che di una *coerenza totale o generale*. Quest'ultima, prerogativa frequente della letteratura di consumo, meccanismo scontato del più comune o banale romanzo giallo, tende infatti ad appiattire le asperità più feconde degli aspetti contraddittori, o ad allentarne la tensione, non lasciando mai, in definitiva, che l'opera si nutra della linfa vitale che pulsa nel contrasto fra soggetto e mondo. Il problema della priorità tra l'uno e l'altro polo che tale contrasto pone nel momento della genesi artistica è uno dei fili rossi dell'interpretazione di Orlando che qui non ci è dato di riassumere (sebbene intrattenga fondamentali rapporti con l'altro grande problema: il rapporto tra universalità e individualità in letteratura): chi volesse ripercorrerlo nelle sue tappe più salienti, veda le pp. 64, 67 (e nota 47), 83, 94.

⁵³ Le due citazioni sono tratte da ORLANDO, *Dodici regole*, p. 236.

⁵⁴ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, pp. 66-7.

o, per lo meno, esser certi che qualcuno sappia per chi o per che si è morti [...]; e appunto qui cominciava la nebbia” (pp. 28; 24-5)⁵⁵.

Più repentino di quello di Orlando, il nostro trapasso da una categoria all'altra ci suggerisce ulteriori accostamenti tra i paradigmi, da lui solo implicitamente sfiorati. L'immagine del soldato «sbudellato» condensa in sé tratti pertinenti ad entrambe le serie precedenti. Nella mente del lettore, se un filo sottile la assocerà infatti all'opposizione tra il «caos [...] concreto e sudicio» della guerra e il «pulito diagramma di forze» (a ribadire, se ce ne fosse bisogno, la «mala fede» delle spiegazioni di don Fabrizio), una pagina dopo sarà il rimando esplicito dell'autore – che segue di poche righe la seconda dell'intera serie delle nostre citazioni – ad accostarla all'insieme delle costanti relative alla *cura della pulizia (anche fisica, corporea)*⁵⁶.

La ricerca di senso, l'esigenza di sovrapporre al disordine del reale una griglia capace di estrarre il significato degli eventi, tocca il suo apice nell'ultima citazione esaminata da Orlando:

La prova sicura dei brogli elettorali, erompendo dal singolo voto violentato di Tumeo, non dovrebbe se non confermare e aggravare [il] disagio [morale del protagonista]. E invece abbiamo: “A questo punto la calma discese su Don Fabrizio che finalmente aveva sciolto l'enigma; adesso sapeva...” (pp. 108-10; 111-2); come se la calma non dipendesse per lui dalla qualità dei fatti, ma unicamente da una soluzione, da un sapere⁵⁷.

Necessaria reazione alla realtà sociale che lo circonda, è infine l'ultimo paradigma relativo all'interiorità del protagonista: la sua *propensione alla solitudine, in funzione della riflessione astratta*. Ne preleverò un unico esempio. La parte settima, tutta dedicata al lento racconto della morte, si apre descrivendo l'ormai da tempo graduale insinuarsi di una «impercettibile perdita di vitalità» nella coscienza di don Fabrizio, che, ci informa la voce del narratore, «non era per nulla sgradevole»

⁵⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁵⁶ I ventri squartati dei sei agnellini, a causa dei quali bisognerà poi aprire «la finestra per fare uscire l'odore», ricordano al protagonista «lo sbudellato di un mese» prima (*ibid.*, pp. 53, 54), la cui triste fine era stata rievocata proprio a partire da «cupe associazioni d'idee» stimulate da sensazioni olfattive – le «zaffate dolciastre» di «un mese fa» (*ibid.*, pp. 27, 23).

⁵⁷ *Ibid.*, p. 68.

per lui, avvezzo a scrutare spazi esteriori illimitati, a indagare vastissimi abissi interiori (pp. 215; 223)⁵⁸

Lo «sguardo» del protagonista, nella prima delle nostre citazioni viatico dall'intimità del personaggio al mondo fisico circostante, torna qui a consentire il passaggio inverso: da una concreta percezione della dimensione spaziale esteriore a una metaforica di quella interiore, evocando e quasi condensando in una sola espressione *solitudine, ricerca di ordine e di senso, propensione all'indagine e alla riflessione*⁵⁹. La forte solidarietà, immediatamente visibile nel rapido accostamento dei vari paradigmi, che lega le singole serie di costanti, fa 'scattare' il perpetuo passaggio da una classe logica all'altra e da due o più classi particolari a una sola in grado di comprenderle.

Il procedimento, che il lettore mette in atto accostando continuamente passi diversi del romanzo, funziona sempre però, come abbiamo visto, coinvolgendo coppie oppositive di costanti. Così, come se tendesse virtualmente – secondo la teoria matteblanchiana – all'infinito, tende a delineare in pratica due sole grandi serie tra loro contrapposte e ad approdare, in ultima analisi, a un'unica grande opposizione, capace di includere la totalità delle coppie. I paradigmi relativi agli aspetti interiori di don Fabrizio si lasciano quindi riassumere in una funzione proposizionale definibile sinteticamente come il carattere da *intellettuale* del personaggio; ad essa si vanno ad opporre, unificate e reciprocamente interagenti in una sorta di 'cronotopo' le qualità del *momento storico* nel quale vive e quelle del *luogo di (in-) cultura* che lo circonda. Quasi in un percorso circolare, l'opposizione capace di «reggere e di riassumere tutte le altre»⁶⁰ viene a coincidere con la risposta da cui abbiamo preso le mosse nel secondo paragrafo:

⁵⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁵⁹ Anche nell'ulteriore citazione, tratta sempre dalla prima serie, che ho riportato sopra alla nota 48, la minuziosa ricerca esteriore alla quale sono intenti «gli occhi chiari» di don Fabrizio non ci appare che come *una* faccia, inseparabile da quella di un parallelo ripiegio interiore, di un momentaneo distacco dalla realtà, che la scena esprime.

⁶⁰ Cfr. *Id.*, *Dodici regole*, p. 238, decima regola: «In un testo coerente e denso, quasi per definizione nel testo di qualunque capolavoro, è probabile – al punto da costituire sempre almeno un'ottima ipotesi di lavoro – che le opposizioni si reggano e si riassumano fra loro; e perfino che, mediamente, una di esse regga e riassuma tutte le altre».

ciò che desta le attese del lettore è «[i]l riflesso intimo di un tempo quotidiano, storicamente significativo, entro una coscienza». Scarnificando estremamente i termini: *l'intimità* versus *la storia*.

Ma di questa «opposizione delle opposizioni»⁶¹, attraverso l'analisi delle costanti e delle varianti che costituiscono il tessuto vivo dell'opera, non abbiamo illustrato che uno dei due aspetti essenziali nel rapporto testo-lettore: quello appunto che agisce dipanandosi *orizzontalmente* lungo l'asse diegetico della narrazione. Esso coinvolge profondamente, come abbiamo visto, le strutture mentali del fruitore; eppure, nell'ipotesi da cui siamo partiti, andrà postulata l'esistenza di un secondo asse cardinale, orientato in modo da chiarirci quella penetrazione a livelli ancor più intimi nell'animo di chi legge.

4. Sull'identificazione emotiva come «esperienza estetica primaria»

4.1 La natura dell'emozione

Illuminare la dimensione peculiare di tali livelli ci richiederà di fare nuovamente riferimento allo studio compiuto da Matte Blanco, che nella complessa ed ampia articolazione dedica l'intera parte sesta (la più estesa delle nove che compongono l'opera) all'indagine dell'emozione.

Il fenomeno emotivo ricopre un'importanza centrale nel tentativo dello studioso di descrivere il funzionamento della mente umana: nei suoi termini, esso infatti «*coincide interamente con quell'aspetto della teoria psicoanalitica che concerne la relazione simmetrico-asimmetrico*»⁶². Se nell'ipotesi matteblanchiana l'emozione detiene un ruolo 'chiave' all'interno del rapporto tra le due logiche, approfondire questo aspetto ci potrà dire qualcosa di più sul processo della fruizione letteraria, nel quale abbiamo sinora osservato l'attiva interazione dei due tipi di pensiero. Nei precisi limiti dell'ottica definita dal nostro interesse, ricorderò succintamente alcuni punti salienti dell'impostazione psicoanalitica fornita da Matte Blanco.

Innanzitutto, egli prende atto dell'ampia oscillazione terminologica che caratterizza il campo di studi relativo al fenomeno emotivo: le distinzioni concettuali fornite dagli psicologi (riguardo a termini quali *emozione*, *feeling*, *affetto*, *sentimento*) non garantiscono affatto una sicura uniformità di definizioni, tale da consentire un uso 'produttivo

⁶¹ *Ibid.*

⁶² MATTE BLANCO, *L'inconscio*, p. 336.

vo' dei vari concetti⁶³. Analizzando piuttosto le proprietà generali che tali fenomeni hanno in comune, si osserva invece che «in ogni emozione sviluppiamo *pensieri che esprimono la sua particolare natura* e che possiamo, perciò, considerare come *parte costitutiva di essa*»⁶⁴. Dall'introspezione delle manifestazioni emozionali, nella loro interezza di eventi psicofisici, si perviene dunque all'individuazione di «due aspetti perfettamente differenti [che le compongono]: da una parte la percezione di una serie di eventi corporei e dall'altra *una certa forma di pensiero*»⁶⁵.

Matte Blanco decide quindi di ridefinire l'emozione come un fenomeno costituito da *due componenti* tra loro strettamente legati, ma distinguibili a fini didascalici: da un lato la *sensazione-sentimento* e dall'altro «*una certa forma di pensiero*» (vedremo più avanti le caratteristiche peculiari di tale forma). L'espressione composita 'sensazione-sentimento' sta ad indicare a sua volta la sostanziale unità di due esperienze psicologiche: se la prima (la sensazione) è infatti direttamente connessa a determinati organi sensoriali localizzati, la seconda (il sentimento, usato spesso peraltro nella letteratura come sinonimo, esso da solo, di 'emozione')⁶⁶ è riducibile in ultima analisi a un insieme di sensazioni meno localizzate e più diffuse. La natura fondamentalmente analoga di entrambe le esperienze permette dunque di considerarle come un unico componente, del quale ci troveremo a definire alcuni caratteri nel paragrafo successivo.

Chiuso questo sintetico ma indispensabile riferimento di ordine puramente teorico alla dottrina psicoanalitica, ci apprestiamo ad interrogare un'ultima volta le riflessioni di Goethe sul simbolico.

4.2 *Sull'emozione come «matrice del pensiero» (ancora qualche osservazione sulle massime goethiane)*

Se la messa a confronto della teoria matteblanchiana con le idee di Goethe sul simbolico si è rivelata sinora produttiva, ciò non può che spingerci a proseguire l'analisi nella direzione già intrapresa, alla ricerca di ulteriori verifiche o di possibili approfondimenti. E in effetti

⁶³ Cfr. *ibid.*, in part. pp. 236-9.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 243 (corsivi miei).

⁶⁵ *Ibid.*, p. 242 (corsivo mio).

⁶⁶ Torna qui il problema di ordine terminologico a cui accennavamo sopra e con il quale dovremo fare più volte i conti nei §§ 4.2 e 4.3 (si veda in proposito sotto la nota successiva e gli ulteriori rimandi lì indicati).

ricade qui, dal terzo paragrafo, la promessa di una citazione dalla terza massima sul simbolico.

Tuttavia il problema, a cui facevo riferimento sopra, di una 'fluttuazione' terminologica a cui si va inevitabilmente incontro all'interno dell'argomento che stiamo affrontando, ci porrà di fronte a difficoltà ben maggiori rispetto a quelle riscontrate nell'analisi compiuta sulle due massime precedenti. Se l'assenza di modelli teorici 'forti' e capaci di imporre precise definizioni concettuali relativamente al fenomeno dell'emozione rischia continuamente di creare confusione all'interno delle discipline psicoanalitiche, tantomeno sono esentati da tale pericolo gli studi letterari (ne troveremo esplicite conferme *infra*, nel § 4.3)⁶⁷ e ancor più, come è naturale, le opere letterarie stesse (o, nel nostro specifico caso, la saggistica prodotta da un poeta).

Sarà necessario, proprio nel pieno rispetto del testo di Goethe, in certo qual modo 'tradurre', e quindi spiegare, attraverso gli strumenti teorici messi a disposizione da Matte Blanco, le parole del poeta, senza tradirne minimamente il senso e tentando piuttosto di indagarne le dimensioni più profonde.

Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert [...] als lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen⁶⁸. [corsivo mio]

La gravidanza della doppia aggettivazione merita alcune considerazioni. Goethe non si limita ad accostare i due aggettivi («viva» e «istantanea»), bensì ne sottolinea l'intima e inscindibile connessione: se mi si passa la metafora, i due aspetti non vengono semplicemente 'sommati', è piuttosto un'operazione di 'moltiplicazione' tra i due elementi che designa l'effetto descritto («la rivelazione dell'insondabile»). Un rapporto di attiva caratterizzazione lega infatti saldamente l'aspetto della vitalità dell'evento a quello della sua istantaneità.

Tentiamo un primo confronto con le osservazioni di Matte Blanco. Nel distinguere le caratteristiche proprie del pensiero (che, in una sua

⁶⁷ Cfr. *infra*, in part. le note 88 e 89, nonché la citazione in corrispondenza della nota 104.

⁶⁸ GOETHE, *Maximen*, p. 471 (massima n. 752; ovvero n. 314 secondo la numerazione di Hecker, si veda la n. 32): «Questo è il vero simbolico: il particolare rappresenta il più universale [...] come viva e istantanea [letteralmente: vivamente istantanea] rivelazione dell'insondabile».

«certa forma», ricordiamolo, costituisce il secondo componente dell'emozione) dal primo componente, lo studioso osserva:

il pensiero, composto da aspetti o parti, *si sviluppa nel tempo* mentre la sensazione-sentimento è semplicemente *lì per un istante* e quest'istante [...] è sentito non possedere la qualità temporale che comporta successione⁶⁹.

Viene dunque stabilita una contrapposizione tra il carattere di *istantaneità* che contraddistingue il primo componente emotivo e quello di durata temporale, unica dimensione che consente al pensiero di operare, essendo esso «essenzialmente un processo analitico, che suddivide il suo oggetto nei suoi elementi»⁷⁰. A ben vedere, reperiamo tale contrapposizione, seppur solo *via negationis*, nella definizione fornita da Goethe dell'oggetto della «viva e istantanea rivelazione»: *das Un-erforschliche*, «l'insondabile», letteralmente «ciò che non è passibile di scoperta graduale» (*Forschung*). Sembrerebbe dunque che il pensiero rimanga totalmente escluso dalla modalità attraverso la quale si compie l'evento della rivelazione: ipotesi che non si accorda minimamente con quanto osservato sino ad ora a proposito del processo che regola il passaggio dal particolare all'universale.

Lasciamo per ora aperto il problema e proseguiamo la nostra analisi sui testi goethiani, alla ricerca di altri elementi che ci siano di aiuto. Abbiamo già incontrato il carattere di *vitalità* nella prima delle tre massime: «wer nun dieses Besondere *lebendig faßt*, erhält zugleich das Allgemeine mit». Notiamo che anche in questo caso la 'vitalità' è strettamente legata a una dimensione temporale puntuale, espressa stavolta tramite un verbo (*fassen*). Anche in questo caso, inoltre, 'vitalità' e 'istantaneità' ricoprono un ruolo 'chiave' nel processo che porta dal particolare all'universale. Il verbo «cogliere» ci dice però qualcosa di più riguardo al problema che abbiamo lasciato in sospeso. Se ci volgiamo nuovamente all'indagine di Matte Blanco, troviamo che «cogliere» esprime sì un atto proprio del pensiero, tuttavia un atto particolare, contrapposto ad esempio a quello del 'contemplare' o dell'«esplorare». Più precisamente un atto che il pensiero compie quando viene messo di fronte a una *totalità*, a un'*unità indivisibile*. Illuminante e chiarificatore è a questo proposito il paragone che lo psicoanalista, richiamandosi alle osservazioni dei neurofisiologi,

⁶⁹ MATTE BLANCO, *L'inconscio*, p. 258 (solo l'ultimo corsivo è mio).

⁷⁰ *Ibid.* (e si veda l'intero § 7 *La «temporalità» del pensiero e l'«atemporalità» dell'emozione*, del cap. XXI).

instaura tra il funzionamento del pensiero e quello dell'occhio umano. «Quando vediamo, i nostri occhi non sono mai fermi ma, al contrario, si muovono rapidamente da un punto all'altro dell'oggetto osservato: [...] se cerchiamo di osservare solo un punto e lo fissiamo la nostra visione diventa confusa»⁷¹. La stessa cosa, prosegue lo studioso, accade per la «visione mentale»: il nostro pensiero, di fronte ad una totalità, può mettere a fuoco *solo una cosa per volta*. Così, ogniqualvolta «cerchiamo di cogliere [un fenomeno] nella sua interezza, nella sua pienezza, troviamo che [esso] è qualcosa di *fugace*»⁷².

Ora, un fenomeno che viene avvertito dal pensiero come *pienezza* e *totalità indivisibile* è proprio il primo componente dell'emozione, la sensazione-sentimento, la quale è

*colta e sentita come tale solo se riusciamo ad accettare la qualità fugace del momento in cui la stiamo cogliendo*⁷³.

Dunque il pensiero coglie la sensazione-sentimento «come tale», ovvero mantenendo intatta la sua natura originaria, solo al prezzo di subirne l'atemporalità che la caratterizza. È il momento di tentare un'ipotesi di precisazione terminologica nei confronti del testo di Goethe. Che cosa sta ad indicare esattamente il carattere di 'vitalità' che torna ben due volte nelle massime prese in esame? Sulla scorta delle osservazioni di Matte Blanco, «cogliere in modo vivo» o «cogliere come vivo» (esplicando l'assoluta interscambiabilità tra la funzione avverbale e il valore predicativo rispetto all'oggetto, che si ha in tedesco) potrebbe esprimere una modalità dei processi mentali che si verifica quando il pensiero ha a che fare con la sensazione-sentimento.

Possiamo verificare tale ipotesi? E ancora: come si accorda questa interpretazione con lo stretto legame sottolineato da Goethe tra il modo vivo del *cogliere* e il *passaggio all'infinito e all'universale* – che viene qui presentato come una conseguenza del *cogliere vivo*, ma che avviene, come abbiamo visto nel terzo paragrafo, tramite l'interazione dei due

⁷¹ *Ibid.*, p. 256.

⁷² Matte Blanco parla di «visione maculare della coscienza»: la sensazione, dopo essere rimasta solo per un istante nel «campo maculare» del pensiero, tende immediatamente a collocarsi in una «zona periferica» rispetto a tale campo. Da lì, in un secondo tempo (vedi *infra*, nota 76, a proposito dell'«introspezione retrospettiva»), il pensiero tenta di scomporla e di analizzarne ad uno ad uno i singoli elementi (*ibid.*).

⁷³ *Ibid.*, p. 257 (corsivi miei).

tipi di *pensiero*? Se infatti il pensiero si rapporta al primo componente dell'emozione solo rinunciando alla dimensione temporale che gli consente di 'dispiegarsi' e di operare, dovremo prender atto dei grossi limiti che penalizzano la relazione tra i due elementi. Siamo dunque destinati a ricalcare le orme consunte di alcuni luoghi comuni dell'idea tradizionale di un'insanabile dicotomia tra la dimensione del *logos* e quella degli affetti? Le cose stanno veramente in questo modo?

Ogni lettore attento saprà già che, ovviamente, non è così: nel § 4.1 ho anticipato che il secondo componente dell'emozione è proprio il pensiero, pur in una sua forma particolare. Attraverso la disamina di alcuni casi di manifestazioni emozionali, Matte Blanco conclude che il pensiero – cioè lo «stabilimento di relazioni» – suscitato dalla sensazione-sentimento presenta tre caratteristiche fondamentali: *generalizzazione*, *massimizzazione* e *irradiazione*. In altre parole, l'oggetto che evoca l'emozione, che dà luogo a una sensazione-sentimento, fa 'scattare' nel pensiero una serie di relazioni che tendono a *generalizzare* le caratteristiche attribuite all'oggetto («facendo sì che tutte le proprietà di [quel] tipo [di sensazione] arriv[ino] ad essere in esso contenute»), a *massimizzare* la grandezza di tali caratteristiche e, infine, ad *irradiarle* dall'oggetto singolo a tutti quelli ad esso simili, anche in virtù di una sola caratteristica. Trascorso quindi l'istante nel quale la logica asimmetrica, venendo in contatto con la sensazione-sentimento, tenta di coglierla «come tale», nella «sua nudità», il pensiero, operando in modo simmetrico (l'unico modo capace di 'contenere' la dimensione universale dell'emozione), «ricopre» interamente la sensazione-sentimento di immagini mentali tra loro irrelate e tendenti all'infinito: sulla base di questo «stabilimento di relazioni», di questa 'rete di immagini', il pensiero potrà continuare a funzionare in modo asimmetrico, analizzando e scomponendo ad una ad una le singole immagini⁷⁴.

Nei termini della logica simbolica, che ormai abbiamo imparato a conoscere:

Quando e in quanto stiamo vedendo le cose *in modo emozionale*, identifichiamo l'individuo con la classe a cui appartiene e, perciò, gli attribuiamo tutte le potenzialità comprese nella funzione proposizionale [...] che definisce la classe⁷⁵.

⁷⁴ Si veda l'intero cap. XXII, *Il secondo componente dell'emozione: il pensiero (stabilimento di relazioni)* e in part. le pp. 267-9, da cui sono tratte le citazioni.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 270 (corsivo mio).

L'idea che sia una *particolare modalità* di approccio all'oggetto a condurre verso la totalità, era già stata compresa da Goethe, il quale affermava: «chi coglie *in modo vivo* questo particolare, ottiene insieme, in pari tempo, l'universale»⁷⁶.

«In pari tempo»: la consistenza *istantanea* del momento dell'impatto tra la «zona maculare» della coscienza e la sensazione-sentimento sembra assottigliarsi a tal punto da poter essere percepita come vera e propria *atemporalità*; ad essa si *sovrappone* («erhält zugleich [...] mit») il processo di irradiazione del pensiero simmetrico che conduce all'universale. Il fenomeno tuttavia – è importante – continua a venirci illustrato come composto da due processi: il *cogliere* (che andrà quindi inteso, a conferma dell'ipotesi avanzata, come atto della logica asimmetrica) la sensazione-sentimento (qualcosa *in modo vivo*) e l'*ottenere* (da parte sempre del pensiero, ma stavolta con una forte presenza della logica simmetrica) l'universale, ciò che tende all'infinito⁷⁷.

⁷⁶ L'ipotesi che l'espressione «in modo vivo» faccia riferimento al fenomeno emotivo spiega anche le parole che seguono, e concludono la massima, sulle quali ci siamo già soffermati (cfr. *supra*, nota 38): «senza prenderne coscienza o prendendone coscienza solo più tardi». Riguardo all'introspezione, cioè all'analisi svolta dal pensiero cosciente nei confronti della sensazione-sentimento, Matte Blanco, infatti, precisa: «l'introspezione è sempre introspezione retrospettiva perché è impossibile sperimentare un fenomeno e allo stesso tempo studiarlo pienamente nella coscienza. La visione maculare della coscienza [cfr. *supra*, nota 72] non ammette nel suo campo più di una cosa nello stesso tempo» (*ibid.*, p. 260).

⁷⁷ Molte traduzioni (tra cui, purtroppo, alcune delle più accreditate, come quella di Barbara Allason, GOETHE, *Massime e riflessioni*, Torino 1943, p. 48; o quella di Marta Bignami, GOETHE, *Massime e riflessioni*, I, Roma-Napoli 1983, p. 68) appiattiscono la distinzione semantica presente nell'originale tra 'cogliere', 'afferrare' (*fassen*) e 'ricevere', 'ottenere' (*erhalten*), ripetendo semplicemente in italiano il primo dei due verbi. Va persa così una differenza importante, che Goethe inserisce tra i due aspetti del fenomeno, descrivendo quasi l'idea di un movimento, per così dire, di *andata* e di uno di *ritorno* dell'azione. Il pensiero asimmetrico trovandosi di fronte la sensazione-sentimento *va* ad afferrarla, tenta di coglierla (mentre l'emozione nella sua piena vitalità erompe per un istante nel campo maculare della coscienza); contemporaneamente, *a partire* dalla sensazione-sentimento *si irradia* nel pensiero simmetrico uno stabilimento di relazioni che tende all'infinito (la totalità dell'emozione *si riversa* nel pensiero simmetrico). La distinzione tra i due verbi (la mancata ripetizione cioè, a differenza di quanto si legge nelle traduzioni, del verbo 'cogliere') sembra suggerire

Matte Blanco guadagna, nella definizione del fenomeno, non solo sul piano squisitamente terminologico, sostituendo al generico carattere della 'vitalità' il concetto – più adeguato – dell'emozione, ma anche, e in misura assai maggiore, su di un piano sostanziale, riconoscendo nei principi della logica simmetrica quella «certa forma di pensiero» che costituisce in larga misura un componente dell'emozione stessa⁷⁸.

Un problema complesso, con il quale lo psicoanalista si confronta più volte nel corso del suo studio, è quello del 'punto di vista' da cui si osserva il «pensiero emozionale»: «dall'esterno, [...] si può descrivere come insieme infinito [...]; dall'interno, gli insiemi infiniti con i quali trattiamo in psicoanalisi non esistono: sono interpretazioni dell'essere simmetrico [...]: è una descrizione asimmetrica dell'emozione che è una realtà indivisibile»⁷⁹. Solo tenendo presente il problema del punto di osservazione, si comprende appieno l'espressione di Goethe «*lebensdig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen*». La rivelazione ha un carattere istantaneo dal punto di vista del pensiero cosciente (si ricordi il paragone con l'occhio), il quale non può sottoporre a un processo di scoperta graduale (*das Unerforschliche*) l'universale che si manifesta nella sua pienezza e totalità di emozione⁸⁰. Goethe guarda al fenomeno *sempre dall'esterno*, non giungendo mai dunque a postulare i principi interni che regolano quell'*altra* logica. Tuttavia comprende benissimo che la 'scintilla prima' del processo tendente all'infinito risiede in una dimensione *altra*, che tende a sottrarsi all'*ambito tem-*

dunque che l'universale, propriamente, *non* si coglie *mai* del tutto attraverso il pensiero cosciente.

⁷⁸ È questo il grosso passo in avanti compiuto nell'ambito dello studio del fenomeno emotivo, dal momento che, come osserva lo stesso Matte Blanco, «tutti sono d'accordo sull'enorme influenza che le emozioni hanno sul pensiero, ma nessuno, per quanto ne sappia, è riuscito a presentare una descrizione comprensibile di come si possa stabilire un legame tra i due, che sono stati considerati come totalmente differenti. Se, ora, *un aspetto dell'emozione è una forma di pensiero* è più facile capire come possa avere intime connessioni con altre forme di pensiero» (*ibid.*, corsivo mio).

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 318-9.

⁸⁰ Il punto di vista del «pensiero preciso» spiega anche l'uso di aggettivi quali «*unerreichbar*» o «*unaussprechlich*», che abbiamo incontrato nella seconda massima presa in esame. L'emozione infatti, pur venendo *tradotta* nei termini della logica comune (come fa continuamente Matte Blanco), rimane di per sé qualcosa che non può venir contenuta interamente dal pensiero asimmetrico, qualcosa che, per sua natura, resta «irraggiungibile» e «ineffabile» (cfr. *supra*, nota 44).

porale in cui opera il «pensiero normale adulto, cosiddetto logico». E arriva a presupporre un ruolo attivo di quella dimensione che indica come *viva e atemporale*: nelle sue massime, l'emozione, pur non evocata e non definita, ricopre già una posizione centrale, costituendo il *passaggio obbligato* attraverso il quale la relazione tra il particolare e l'universale nella letteratura diviene percorribile.

4.3 *Dall'emozione all'identificazione come momento primo della conoscenza (un riferimento ad alcune posizioni teoriche di Hans Robert Jauss)*

Mi affretto a fornire pronte rassicurazioni al lettore che, avendo visto progressivamente entrare in gioco, sul terreno teorico di base costituito dall'indagine di Orlando, già ben tre grandi figure di pensatori, cominciasse, del tutto legittimamente, a nutrire qualche timore riguardo alla comparsa di un quarto personaggio – dalla fisionomia oltretutto non poco 'ingombrante' – quando solo poche paginette ci separano dal termine delle nostre riflessioni. Se la brevità imposta dal 'taglio' di un articolo non consentirà di operare un confronto 'a tutto tondo' – come richiederebbe l'introduzione di un'ulteriore prospettiva teorica – e costringerà al limite a relegarne in nota qualche spunto, ciò non significa che ci apprestiamo a un rischioso e spettacolare volo acrobatico senza rete: tutt'altro, il rimando a Jauss sarà infatti ben circoscritto e mirato a condurci 'dritti' verso la conclusione del nostro discorso.

Circoscritto innanzitutto a una parte della sua produzione teorica, quella che si colloca dopo l'importante 'svolta' dei primi anni Settanta. È a partire dalla pubblicazione della *Piccola apologia dell'esperienza estetica* (1972)⁸¹ e negli scritti immediatamente successivi, che la riflessione di Jauss (e con essa i lavori dell'intera 'Scuola di Costanza') si rivolge all'approfondimento del piano psicologico e di quello 'ermeneutico profondo' del processo ricezionale⁸². L'estensione della ricerca in direzione di queste due dimensioni, entrambi assenti nel primo progetto (contenuto nel fortunato opuscolo del 1967, *Perché la*

⁸¹ H.R. JAUSS, *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung. Mit kunstgeschichtlichen Bemerkungen von Max Imdahl*, Konstanz 1972 (trad. it. *Apologia dell'esperienza estetica, con un saggio di Max Imdahl*, Torino 1985).

⁸² Con tale espressione si dovrà intendere la *natura di comunicazione sociale* riconoscibile nel carattere 'dialogico' proprio del processo ricezionale: Jauss lo approfondisce, appunto, tramite il metodo ermeneutico della domanda e della risposta.

storia della letteratura?⁸³, che può essere considerato come il manifesto di fondazione della Scuola), segna l'inizio di un graduale processo di trasformazione dell'originaria 'teoria della ricezione' in un'indagine interdisciplinare allargata all'intero campo dell'esperienza estetica⁸⁴.

Uno degli aspetti fondamentali – su cui focalizzeremo la nostra attenzione – di tale 'svolta' teorica è la rivalutazione del fenomeno emotivo all'interno del processo della fruizione letteraria. Jauss lo definisce il «piacere primario» o, con una formula ancora più estesa, il «piano pre-riflessivo dell'esperienza estetica». In un saggio del 1975, precisa: «con tale espressione intendo riferirmi all'atto della fruizione [...] che si esplica nelle identificazioni primarie con l'oggetto estetico, quali l'ammirazione, la commozione, l'emozione, la condivisione di pianto o riso. Esso giace alla base della prestazione genuinamente comunicativa della prassi estetica»⁸⁵. L'approfondimento della dimensione pre-riflessiva della fruizione artistica accompagna molti dei lavori di questo 'secondo periodo' della riflessione teorica jaussiana, trovando la sua elaborazione più compiuta (seppur sempre dichiaratamente provvisoria) nella voluminosa raccolta che ospita i saggi scritti sino al 1982, *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*⁸⁶. In particolare nella seconda sezione della prima parte dell'opera, dedicata al problema dell'identificazione, si ripren-

⁸³ H.R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in ID., *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, pp. 144-207 (trad. it. *Perché la storia della letteratura?*, Napoli 1989).

⁸⁴ Ho tracciato un quadro sintetico degli aspetti salienti di tale 'svolta' (partendo dalla messa in discussione di alcuni principi teorici precedentemente accolti, per giungere conseguentemente allo sviluppo di nuove linee di ricerca) in un'introduzione a una recente traduzione italiana di un saggio di Jauss (vedi la nota successiva) risalente al 1975 (C. RIVOLETTI, *La categoria dell'orizzonte delle attese e la sua revisione*, «Allegoria», 10/29-30, 1998, pp. 8-22).

⁸⁵ H.R. JAUSS, *Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur*, «Poetica», 7, 1975, pp. 325-44 (ora tradotto in *Il lettore come istanza di una nuova storia della letteratura*, «Allegoria», 10/29-30, 1998, pp. 23-41; la cit. è tratta da p. 26).

⁸⁶ H.R. JAUSS, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt a.M. 1982. L'opera è suddivisa in tre parti, ognuna delle quali è stata pubblicata in italiano in un volume a sé stante: le prime due in *Esperienza estetica e ermeneutica letteraria*, voll. I e II, dal Mulino, Bologna, rispettivamente nel 1987 e 1988 (da cui sono tratte tutte le citazioni, salvo specifici rimandi all'originale tedesco, dettati da esigenze di uniformità terminologica); la terza con il titolo *Estetica e interpretazione letteraria*, presso Marietti, Genova, nel 1990.

de il tema dei «piani primari dell'esperienza estetica»: «meraviglia, *choc*, ammirazione, commozione, pianto, riso, stupore»⁸⁷. In questo arco di tempo, rimane tuttavia irrisolto – e la cosa ci colpisce immediatamente – il problema di una precisa definizione terminologica dei fenomeni analizzati⁸⁸: d'altra parte è lo stesso Jauss a denunciare l'impossibilità per gli studi letterari di richiamarsi ad assunti chiari e stabili, che dovrebbero essere forniti dalle discipline psicoanalitiche. Ma le soluzioni proposte da queste ultime sono ancora insoddisfacenti e deficitarie⁸⁹.

La difficoltà non lo dissuade tuttavia dal tentare un abbozzo di un modello dialettico volto a illustrare il funzionamento dell'esperienza estetica. L'ipotesi – che per esplicita ammissione necessita di ulteriori approfondimenti – prevede un continuo passaggio, nella mente del fruitore, da un momento primario pre-riflessivo (nel quale entrano in gioco gli affetti, i sentimenti) a un momento secondario riflessivo (nel quale interviene una presa di distanza dall'opera). L'ampio spazio dedicato al problema del piacere primario ha dunque ragioni di natura polemica

⁸⁷ ID., *Esperienza estetica*, I, pp. 283-333; la cit. è tratta da p. 282.

⁸⁸ Dall'uso che ne fa Jauss all'interno dell'opera, le seguenti espressioni andranno considerate come sinonimi: «piano pre-riflessivo» (*vorreflexive Ebene*), «piano primario» (*primäre Ebene*), «esperienza estetica primaria» (*primäre ästhetische Erfahrung*), «dimensione emotiva» (*das Emotionale*). Un'attenzione particolare merita il termine «piacere» (*Genuß*, oppure *Genießen*), talvolta tradotto anche con «godimento», oppure con «fruizione», alla cui ridefinizione Jauss dedica il cap. III della prima parte (*ibid.*, vol. I, pp. 87-107), rivendicandone la piena appartenenza al momento primario dell'esperienza estetica: il «piacere» quindi, con o senza la specificazione di «primario» (*primärer* o, anche, *ursprünglicher Genuß*), è a tutti gli effetti un aspetto peculiare del fenomeno indicato con la serie dei termini sopra citati, e finisce spesso per venir usato anch'esso come loro sinonimo. Una seconda serie di termini andrà intesa invece come l'esplicazione della gamma di possibilità attraverso la quale l'esperienza estetica primaria (indicata attraverso la prima serie) si realizza e si articola: meraviglia, *choc*, ammirazione, compassione, commozione, condivisione di pianto e di riso, stupore, provocazione ecc. (*Staunen, Erschütterung, Bewunderung, Mitleid, Rührung, Mitweinen, Mitlachen, Befremdung, Provokation*).

⁸⁹ «Che questo campo di ricerca sia trascurato, – prosegue Jauss – è un fatto evidente, e a questa situazione ha contribuito senza dubbio anche il discredito in cui sono caduti il piacere estetico e [la questione dell'identificazione letteraria]» (*ibid.*, vol. I, p. 291). Sul problema (che ovviamente si collega a quanto già osservato sopra in corrispondenza delle note 63, 66 e 67) ritornerò più avanti (vedi *infra*, in corrispondenza della nota 104).

(nei confronti dell'estetica adorniana della 'negatività'⁹⁰ o, più in generale, del 'logocentrismo' allora dominante negli studi di teoria letteraria)⁹¹: ciò che Jauss vuole dimostrare è infatti che, senza la presenza di tale dimensione emotiva (che, vedremo, presuppone un processo di identificazione), non si realizza neppure la presa di distanza successiva, non si spiega cioè la concreta realizzazione della 'comunicazione letteraria'⁹².

Non solo ci viene sottolineata l'imprescindibilità dell'identificazione emotiva in funzione della successiva riflessione distanziata, ma i due fenomeni vengono presentati come inscindibilmente legati: è infatti un incessante movimento di «va e vieni» (*Hin-und-Her-Bewegung*), un costante alternarsi dei due momenti a regolare il processo mentale della fruizione di un'opera. Per indicare l'attiva e stretta interazione dei due aspetti, Jauss utilizza il concetto dello *Schwebezustand*, che potremmo tradurre con l'espressione: *condizione di oscillazione*⁹³:

Ciò che costituisce il peculiare godimento della condizione di oscillazione di un'identificazione estetica non è né il semplice abbandonarsi ad un'emozione,

⁹⁰ Jauss dedica un intero capitolo della sua opera alla critica della *Ästhetische Theorie* di Adorno: vedi *ibid.*, vol. I, cap. II (pp. 55-85); ma la questione era stata sollevata, già in precedenza, nell'*Apologia dell'esperienza estetica*, *passim*.

⁹¹ Con 'logocentrismo' intendo qui una posizione di 'ascetico razionalismo', di totale discredito verso ogni attenzione alle dimensioni emotiva ed edonistica.

⁹² Significativa in questo senso la critica avanzata alla teoria estetica di S.J. SCHMIDT, *Ästhetizität. Beiträge zu einer Theorie des Ästhetischen*, München 1971: «Questa presa di distanza, che nel processo della ricezione resta continuamente riferita all'offerta di identificazione emozionale, non può non sfuggire a Schmidt finché egli fa iniziare la comunicazione estetica *solo al di là* della dimensione emotiva» (JAUSS, *Esperienza estetica*, I, p. 292, corsivo mio).

⁹³ Il termine, che viene impiegato da Jauss sette volte nell'opera, viene reso nella traduzione italiana in vari modi, a seconda del contesto: «equilibrio instabile», «bilico», e, una sola volta, «stato di libera oscillazione» (*freier Schwebezustand*). Il traduttore ha inteso così porre – un po' troppo unilateralmente – l'accento su quello che Jauss descrive come il lato rischioso della «condizione di oscillazione». Essa è infatti ambivalente: se da un lato descrive, come vedremo, la «libertà di prendere posizione» da parte del fruitore, dall'altro rappresenta altresì un «equilibrio instabile» che rischia in ogni momento di «rovesciarsi» in uno dei due estremi (pieno abbandono emotivo; totale presa di distanza). Nella nostra analisi ho focalizzato l'attenzione sul primo aspetto, lasciando da parte i problemi ricezionali legati al secondo, che ci avrebbero allontanato dalla possibilità di un confronto con la teoria orlandiana.

né la riflessione del tutto distaccata su di essa, ma solo *il movimento dell'andirivieni*⁹⁴.

Ma, ci era già stato spiegato in precedenza (nel capitolo dedicato al «piacere estetico») ⁹⁵, il movimento oscillatorio è solo un artificio didascalico, che serve a rendere visivamente quella che in realtà è una vera e propria *commistione* dei due aspetti della mente: l'esperienza estetica presuppone infatti «l'unità primaria del piacere mediato dalla comprensione e della comprensione mediata dal piacere» ⁹⁶. Siamo a un passo dalla revisione operata da Matte Blanco relativamente alla differenza tra pensiero ed emozione ⁹⁷: secondo lo psicanalista, a livello fenomenologico, la distinzione «continua ancora ad essere utile ma nessuno dei due aspetti può pretendere di essere un semplice *elemento* o costituente della mente: sono 'combinazioni' di elementi» ⁹⁸. Jauss non giunge a una così chiara e importante conclusione: per farlo dovrebbe disporre del necessario strumentario concettuale di derivazione psicoanalitica.

Abbiamo fatto riferimento al capitolo sul «piacere estetico», e in realtà è in quelle pagine che l'immagine dello *Schwebezustand* viene usata per la prima volta. È interessante per noi ricordarne la genesi. Jauss deriva il concetto dalla teoria estetica di Ludwig Giesz, il quale parla di un'«oscillazione» (*Schwebe*) tra «il piacere primario» (provato dal soggetto) e «il suo oggetto» (l'opera d'arte) ⁹⁹. Questa stretta interazione tra soggetto e oggetto è resa possibile dal fatto che l'io, di fronte al carattere di finzione dell'opera (cioè di fronte all'«irrealtà» dell'oggetto

⁹⁴ *Ibid.*, p. 292 (corsivi miei; ho modificato parzialmente la traduzione sulla scorta di *Ästhetische Erfahrung*, p. 254). Il termine «godimento» traduce qui il tedesco *Vergnügen*, usato come semplice sinonimo di *Genuß*.

⁹⁵ *Ibid.*, cap. III, pp. 87-107.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 102 (in tedesco si coglie ancor più la fusione tra i due aspetti: «die primäre Einheit von *verstehendem Genießen* und *genießendem Verstehen*», *Id.*, *Ästhetische Erfahrung*, p. 85, corsivi miei).

⁹⁷ Se, nella 'traduzione' da una coppia terminologica all'altra, la sostituzione di 'comprensione' con 'pensiero' va da sé, per quella relativa al 'piacere' (che dovrebbe indicare l'emozione, nel senso di 'sentimento') si ricordi quanto precisato sopra alla nota 88.

⁹⁸ MATTE BLANCO, *L'inconscio*, p. 416.

⁹⁹ L. GIESZ, *Phänomenologie des Kitsches*, München 1971², p. 33 (citato in JAUSS, *Ästhetische Erfahrung*, p. 84).

estetico), può liberarsi dalla ‘datità’ del mondo reale e, di conseguenza, può *mettere in gioco se stesso insieme all’oggetto estetico*:

il soggetto, nella misura in cui fa uso, di fronte all’oggetto estetico irreali, della propria libertà di prendere posizione, è in grado di godere *tanto dell’oggetto*, che sempre più gli dischiude il suo «piacere», *quanto del proprio Sé*, che in questa attività si sente liberato dalla propria esistenza quotidiana. Il piacere estetico si attua di conseguenza *sempre* nella relazione dialettica del *godimento di sé nel godimento dell’altro* (*Selbstgenuß im Fremdgenuß*)¹⁰⁰.

Anche in questo caso, dietro all’immagine dell’oscillazione finisce per rivelarsi l’idea di una vera e propria *fusione*: quella, stavolta, che si realizza nel momento primario tra soggetto e oggetto (espressa attraverso la formula pregnante «*Selbstgenuß im Fremdgenuß*»). E, anche in questo caso, ci troviamo vicini a un’osservazione di Matte Blanco: *nella dimensione emotiva vengono aboliti «i limiti tra soggetto e oggetto»* (ciò avviene, come sappiamo, tramite i tre processi di generalizzazione, massimizzazione e irradiazione)¹⁰¹.

Abolire i limiti significa per Matte Blanco (ma anche per Jauss) stabilire un rapporto di completa *identità* tra soggetto e oggetto: in altre parole *identificarsi* nell’altro. Il problema dell’identificazione, sul quale Jauss si soffermerà molte pagine dopo, richiamandosi però alla formula del piacere estetico qui indicata, è dunque a portata di mano. Anche a tal proposito, fondamentale è l’importanza giocata dal carattere di finzione dell’opera letteraria, nel consentire la dialettica tra identificazione e presa di distanza, come ci viene illustrato attraverso la formulazione di Dieter Wellershoff, nella quale Jauss si riconosce pienamente:

“Il lettore interessato da un testo vuole *riconoscersi* e tuttavia poter *distinguere* [...]. E questo gli è garantito fin dall’inizio dalla finzionalità del testo, dalla sua realtà revocabile, che poi con l’ultima pagina è finita”. Questa formulazione coincide senz’altro anche con la mia definizione del piacere estetico come “godimento di sé nel godimento dell’altro”¹⁰².

¹⁰⁰ JAUSS, *Esperienza estetica*, I, p. 101 (corsivi miei; ho modificato parzialmente la traduzione, cfr. *Ästhetische Erfahrung*, p. 84).

¹⁰¹ MATTE BLANCO, *L’inconscio*, p. 272 (corsivi miei).

¹⁰² JAUSS, *Esperienza estetica*, I, p. 292 (corsivi miei). La citazione di D. Wellershoff

È estremamente interessante per noi il parallelo instaurato da Jauss tra i due usi del concetto di *Schwebezustand*: il primo relativamente al rapporto soggetto-oggetto, io-altro, che è poi uno dei temi fondamentali della riflessione ermeneutica contemporanea (alla quale, non a caso, Jauss si riallaccia); il secondo riguardo alla questione del passaggio dalla dimensione emozionale al pensiero riflessivo.

Su quest'ultimo problema, però, come abbiamo già osservato, lo studioso non è in grado di spiegarci attraverso quali precisi processi psicologici si realizzi il rapporto tra i due momenti. Prova ad interrogarsi sulla questione in un breve torno di pagine assai dense, che toccano argomenti tratti da Proust, Freud, Ricoeur, per lasciare infine, tra vari interrogativi, il nodo irrisolto¹⁰³; ma aveva già dichiarato preliminarmente:

Mi rendo perfettamente conto della provvisorietà di questo modello e dei suoi particolari punti deboli, e del fatto che deve *essere ancora fondato su una teoria delle emozioni*; spero però che per lo meno renda riconoscibile l'interesse per questo aspetto dell'esperienza estetica e che [...] stimoli le discipline interessate a proseguire il lavoro¹⁰⁴.

Sopra abbiamo ricordato la revisione operata da Matte Blanco relativamente alla differenza tra pensiero e sentimento, osservando che essa va oltre le conclusioni di Jauss, facendo in modo che «l'antitesi tra pensiero e sentimento [venga] spostata sull'antitesi tra i modi simmetrico ed asimmetrico»¹⁰⁵.

Se applichiamo questo 'spostamento' al concetto di *Schwebezustand* jaussiano, avremo finalmente chiare le modalità del passaggio, durante la fruizione letteraria, dalla dimensione emotiva alla riflessione conoscitiva e comprenderemo meglio, al tempo stesso, il parallelo proposto tra i due usi della *condizione di oscillazione*.

Immaginiamo dunque che l'esperienza estetica sia regolata da una continua *oscillazione* tra il modo di essere simmetrico e il pensiero asimmetrico. Durante il primo momento, stabilito un rapporto di iden-

è tratta da *Poetik und Hermeneutik VI (Positionen der Negativität)*, hrsg. von H. Weinrich, München 1975, p. 550.

¹⁰³ JAUSS, *Esperienza estetica*, I, pp. 293-5: in quest'ultima pagina si legge: «Lascio la risposta a queste domande alla disciplina che per esse è più competente».

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 291 (corsivo mio).

¹⁰⁵ MATTE BLANCO, *L'inconscio*, p. 416.

tità tra pur *un solo* elemento del proprio sé (un elemento appartenente all'ambito del vissuto e solo in parte condizionato da ragioni biografiche, di contesto sociale, ecc.)¹⁰⁶ e pur *un solo* elemento della 'situazione testuale' (narrativa, lirica, ecc.) che ci viene proposta, sarà possibile al lettore – attraverso il processo di irradiazione proprio della dimensione emotiva – *identificarsi completamente* in quella situazione, sentirsi tutt'uno con essa, abolendo la distanza tra sé e la dimensione di finzione (che in quel momento non viene più avvertita come tale), grazie alla quale l'opera 'esiste'. Nel momento secondario, il fruitore prenderà distanza dalla situazione proposta dall'opera (riconoscendone ora, pienamente, il carattere fittizio): il pensiero «preciso» inizierà a lavorare sullo stabilimento di relazioni creatosi nel primo momento, scomponendo, analizzando e *differenziando* gli elementi della situazione testuale da quelli dell'esperienza legata al proprio ambito del vissuto.

È dunque nei precisi termini di questa ottica, che andranno rilette le due azioni descritte da Wellershoff: il *riconoscersi*, come 'trionfo' dell'essere simmetrico, e il *poter distinguere*, come successivo immediato sopravvento del pensiero asimmetrico.

L'alternanza tra i due aspetti spiega altresì il genuino realizzarsi del processo conoscitivo attraverso l'esperienza estetica. Per averne un esempio concreto, torniamo a considerare la lettura condotta da Orlando e proviamo ad analizzare che cosa avviene precisamente a proposito dell'«inconsapevole estensione» della 'periferia *siciliana*' alla 'categoria di periferia', secondo l'affermazione già riportata sopra (cfr. il § 3):

Espansione di significato non necessariamente portata a coscienza dal lettore – il quale non avrà in mente che la Sicilia, o un'isola così denominata se ne conosce solo il nome. Ma da vicino o da lontano [...] credo che nessuno legga il romanzo senza effettuare quell'inconsapevole estensione¹⁰⁷.

In una parte profonda dell'animo del lettore, esiste dunque un momento nel quale la nozione di 'periferia', nel suo rapporto con gli aspet-

¹⁰⁶ All'ambito del vissuto del lettore dovremo ascrivere non solo esperienze pienamente realizzate (desideri o timori verso oggetti concreti), ma anche esperienze più genericamente desiderate o temute, esperienze immaginabili, esperienze al limite anche soltanto comprensibili: in un'unica parola non solo esperienze reali, ma anche *potenziali*. Più avanti (cfr. *infra* § 4.4) vedremo come questo ambito venga a coincidere con un particolare orizzonte delle attese del lettore.

¹⁰⁷ ORLANDO, *L'intimità e la storia*, p. 121.

ti reali e/o potenziali del proprio vissuto¹⁰⁸, e la Sicilia sono esattamente *identiche*. Sarà poi la presa di distanza dall'oggetto, il riconoscerlo interamente come 'altro da sé' – solamente a patto, però, di esservisi prima completamente identificato – a permettergli di comprendere la *non unicità* della condizione realizzata e 'vissuta' attraverso il momento primario. Con le parole di Orlando:

Quali che siano i postulati di psicanalisi e di teoria della letteratura d'una tale concezione, essa pare fatta apposta per togliere, a chi vive una condizione periferica, l'ultima illusione: che la sua condizione, per quanto derelitta, vanti un carattere unico al mondo. Illusione tenace, naturale, ma tutt'altro che benefica¹⁰⁹.

Il processo conoscitivo, nella fruizione letteraria, passa quindi necessariamente attraverso un primo momento di identificazione emotiva ed un secondo momento di presa di distanza riflessiva.

Perché tale processo si attui, abbiamo visto, dovremo ipotizzare che l'attuazione di relazioni simmetriche avvenga non solo, una prima volta, unicamente sul piano degli elementi testuali (come abbiamo illustrato nel § 3), ma si realizzi anche, una seconda volta, coinvolgendo combinazioni, per così dire, 'ibride', costituite cioè da elementi testuali ed elementi di natura extra-testuale, appartenenti all'ambito del vissuto del fruitore (ai suoi desideri, timori, immaginazioni, ecc.)¹¹⁰. È in questo senso che il lettore *si mette in gioco*, contribuisce a dar vita e forma al testo, nel momento stesso in cui, in certo qual modo, ne viene trasformato.

Quelle che abbiamo appena definito 'combinazioni ibride', infine, scatteranno, sempre per ipotesi, non solo di fronte alla memoria del lettore di tutti i passi dell'opera che concorrono a fare della Sicilia, alternativamente, *la* e *una* periferia, ma anche di fronte a una sola parte di essi, sino, al limite, a un solo elemento (ma vedremo subito in che modo sia da intendersi 'uno solo'). Parimenti andrà ipotizzato che ciò accada anche per i paradigmi relativi agli altri temi presenti nell'opera (ad esempio per le coordinate temporali, oppure per gli aspetti del carattere di don Fabrizio). Rimane chiaro che, *in praesentia* o *in absentia* del corrispondente elemento oppositivo, un singolo elemento non verrà comunque mai avvertito dal lettore come *singolo* (lo abbia-

¹⁰⁸ Con l'espressione mi riferisco alla piena potenzialità dell'ambito del vissuto, come è stato precisato *supra*, nota 106.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 122.

¹¹⁰ Il coinvolgimento di elementi extra-testuali avviene dunque in maniera ben diversa rispetto all'operazione da cui abbiamo preso le distanze *supra*, nota 11.

mo chiarito nel § 3)¹¹¹: la cellula minima sarà pur sempre una coppia oppositiva, la più piccola scheggia di una grande «formazione di compromesso» (che cos'altro è, infatti, l'opposizione tra l'intimità e la storia?) rappresenterà pur sempre a sua volta *entrambi* i termini della formazione di compromesso. Solo a partire, dunque, al limite, *da una singola coppia oppositiva* scatteranno le relazioni simmetriche che vanno a coinvolgere il vissuto del lettore.

4.4 *Perché Matte Blanco 'torna due volte' nella lettura di Orlando (un rinvio allo 'sdoppiamento' dell'orizzonte d'attesa)*

Se volessimo provare ad illustrare visivamente il funzionamento della fruizione letteraria così come lo abbiamo ricostruito in queste pagine, dovremmo immaginarci un disegno composto da numerose linee orientate in *due direzioni*. Un primo gruppo di linee, riguardante unicamente elementi testuali, segue una direzione *orizzontale*: è su questo asse che si svolge il gioco del continuo alternarsi di costanti e varianti all'interno dell'opera; è su questo asse, di conseguenza, che, durante l'atto della fruizione, la mente del lettore si sposta continuamente, come abbiamo visto, scoprendo gli 'invisibili' legami (o linee) che uniscono zone diverse o distanti, scomponendo così l'«ordine sintagmatico» del testo e ricostruendone virtualmente quello «paradigmatico». Un secondo gruppo ospita invece linee orientate, per così dire, in senso *verticale*: sono quelle che partendo da elementi testuali si vanno ad incuneare in quell'arco di (più o meno) 'alta tensione' esistente tra la sfera del vissuto biografico o sociale del lettore e le sue aspettative, desideri, bisogni, interessi, curiosità; tra il suo mondo 'reale' e gli spiragli lasciati socchiusi al 'potenziale'. Queste ultime, ovviamente, non possono che trarre maggiore forza ed intensità – e la cosa mi pare più difficile da esprimere graficamente – dall'infiltrarsi della rete di relazioni che si stende in senso orizzontale.

Le due direzioni corrispondono esattamente ai due momenti nei quali abbiamo riconosciuto l'applicazione nella lettura di Orlando della teoria mattheblanchiana della logica simmetrica: una prima volta (cfr. §§ 2-3) relativamente alla 'ri-costruzione di coerenza' operata dal lettore; una seconda volta (cfr. § 4.3) riguardo al meccanismo dell'identificazione attraverso il quale il lettore si interessa all'opera e compie il primo indispensabile passo di quel processo conoscitivo che la lettura

¹¹¹ Cfr. *supra* in corrispondenza delle note 52 e 53.

gli dischiude. Come abbiamo osservato, la dimensione dell'esperienza estetica si realizza sullo sfondo di questi due *orizzonti*.

Uso volutamente questo termine, dal momento che, partiti dalla prospettiva del lettore (da un rinvio a posizioni teoriche di Iser) e approdati ad alcune riflessioni dell'altro grande teorico della *Rezeptions-ästhetik*, non mi pare arbitrario stabilire, avviandoci alla conclusione, un ultimo confronto con quella già menzionata 'seconda stagione' che rappresenta, a mio avviso, il momento più fecondo del percorso teorico compiuto dalla Scuola di Costanza. L'altro grande problema – accanto, come abbiamo ricordato, a quello dell'identificazione primaria – intorno al quale si concentrò il dibattito critico¹¹², fu quello della revisione dello strumento teorico dell'orizzonte delle attese, che aveva già conosciuto grandissima fortuna tramite l'ampia circolazione della prima proposta avanzata da Jauss (in *Perché la storia della letteratura?*)¹¹³. Si trattava di rendere la nozione operativa dell'*Erwartungshorizont* più aderente alla dinamica reale del processo di lettura e, al tempo stesso, rispondente ai problemi imposti dalla natura socialmente comunicativa dell'opera letteraria; senza, tuttavia, rinunciare a un'oggettività del metodo ermeneutico, alla garanzia, cioè, di criteri precisi in grado di escludere il pericolo di ammettere la validità di *ogni* interpretazione reale o possibile (ovvero il rischio di pervenire a un polisenso *infinito* del testo, rischio che conosceva peraltro in quegli anni una reificazione nei più estremi sviluppi d'oltreoceano della teoria del lettore, in alcune posizioni del cosiddetto *Reader-response criticism*).

La proposta, che fu direttamente sperimentata negli studi interpretativi di quegli anni, fu quella di uno 'sdoppiamento' della nozione

¹¹² Il legame tra i due problemi è ampiamente illustrato nel già citato saggio di Jauss del 1975, che costituisce una sorta di *istantanea* delle problematiche teoriche, in gran parte ancora aperte, discusse in quel tornio di anni (cfr. JAUSS, *Il lettore come istanza, passim*).

¹¹³ L'autocritica operata dalla Scuola e la conseguente riformulazione della nozione di orizzonte delle attese all'altezza del 1975 è stata invece purtroppo trascurata da gran parte della critica, anche in Italia, dove si continua a far riferimento quasi esclusivamente alle tesi sostenute nel fortunato libello del 1967 (avanzando spesso critiche, peraltro, che coincidono sostanzialmente proprio con gli stessi problemi con i quali si confrontò tale revisione). Ho discusso la questione, ricostruendo il dibattito teorico – che qui sono costretto ad accennare solo rapidamente – che si sviluppò tra le varie 'voci' della Scuola, nel § III dell'introduzione sopra citata (RIVOLETTI, *La categoria dell'orizzonte delle attese*, pp. 13-8).

originaria di orizzonte delle attese: da una parte un *innerliterarischer Erwartungshorizont* («orizzonte delle attese interno al testo»), dall'altra un *lebensweltlicher Erwartungshorizont* («orizzonte delle attese del mondo della vita»). Il duplice sistema considera dunque

una prima volta le attese codificate nel testo [...], una seconda volta [...] l'orizzonte d'attesa della *prassi della vita*, che viene trasferito dal lettore [...] all'interno dell'opera¹¹⁴.

Il primo orizzonte recupera elementi derivati dalle esperienze formalista e strutturalista (con le quali la Scuola instaurò un attivo confronto sin dalla sua genesi)¹¹⁵, opportunamente rielaborati secondo un'ottica volta a registrare dettagliatamente la dinamica della 'risposta estetica': le strutture e i 'segnali' del testo vengono visti come «indicazioni pre-ricezionali», capaci di far scattare – per dirla con parole già citate di Orlando – l'«attiva memoria di ciò che precede e [l']aspettativa di ciò che segue»¹¹⁶, durante il processo di lettura. Se da una parte è possibile, nello spettro analitico aperto da questo primo orizzonte, recuperare alcuni strumenti della lezione di Iser (tra cui l'operazione di collegamento tra le zone testuali), sono però gli aspetti più direttamente provenienti dalla critica strutturale a garantire, con la sua aderenza a un'oggettività del testo, la costruzione di un saldo baluardo nei confronti dei rischi del 'soggettivismo', a cui accennavamo sopra. Su questo punto, troviamo che il metodo «paradigmatico» che Orlando ha adottato nei propri lavori da ormai oltre trent'anni¹¹⁷, presenta un dosaggio parimenti equilibrato tra una salda e concreta 'presa' diretta

¹¹⁴ R. WARNING, *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*, prefazione alla raccolta di scritti sulla ricezione, *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*, a cura di R. Warning, München 1975, pp. 9-41, qui p. 24 (tradotto in RIVOLETTI, *La categoria dell'orizzonte delle attese*, p. 17). L'espressione *prassi di vita* traduce il tedesco *Lebenspraxis* – termine tecnico derivato dagli studi di 'sociologia della conoscenza' – che, come l'espressione parallela *mondo della vita* (*Lebenswelt*), fa riferimento alla concreta realtà quotidiana in cui è situato l'agire umano.

¹¹⁵ Si veda il § IV di JAUSS, *Perché la storia della letteratura?*.

¹¹⁶ Cfr. *supra*, nota 16.

¹¹⁷ Non a caso l'opposizione sintagmatico-paradigmatico, come ho già ricordato (*supra*, nota 8), si diffonde a partire dalla dottrina di Saussure. Ricordo inoltre che la prima analisi interpretativa di Orlando nella quale incontriamo un uso maturo di questo metodo è *Baudelaire e la sera* (Lettura di «*Harmonie du soir*»), «Paragone», giugno 1966, pp. 44-73 (ora raccolta in ID., *Le costanti e le varianti*, pp. 259-93).

sul testo, secondo la lezione dello strutturalismo, e una giusta rivendicazione del ruolo attivo del lettore, che mette in atto il passaggio da un ordine all'altro.

È solo attraverso l'interazione di questo primo asse cardinale, con quello relativo al 'mondo della vita' dei lettori, che si realizza l'esperienza estetica, come vuole Jauss:

Il lettore infatti può 'far parlare' un testo [...] soltanto nella misura in cui riesce ad includere, all'interno del *quadro dei rapporti* costituiti dalle indicazioni pre-ricezionali *del testo*, quella che risulta essere la propria pre-comprensione del 'mondo della vita'. Quest'ultima comprende le attese concrete del lettore, provenienti dall'orizzonte dei suoi *interessi, desideri, bisogni*, ed *esperienze* e condizionato sia dalle circostanze sociali [...] sia da quelle biografiche¹¹⁸.

Ma è proprio a questo spazio che va dai semplici interessi sino alle esigenze inappagate e ai desideri, a questa che abbiamo definito una tensione aperta tra il 'reale' e il 'potenziale'¹¹⁹, già presente nell'animo del lettore, che, secondo un ormai ben consolidato caposaldo teorico di Orlando, fa appello l'identificazione non solo dell'opera letteraria, ma di qualsiasi linguaggio comunicante tributario dell'inconscio (o, potremmo aggiornare, della *logica simmetrica*). Il riferimento è ovviamente al linguaggio del motto di spirito – esempio che tocca direttamente il livello della comunicazione sociale quotidiana – studiato da Freud, secondo il quale i «motti di spirito mormorano [...] [*i bisogni insoddisfatti*], i *desideri* e le *brame* degli uomini» che rimangono soffocati nel conflitto con le norme sociali¹²⁰.

Una strenua apologia dello stretto legame esistente tra identificazione emotiva, piacere estetico e processo conoscitivo era dunque già insita in quella teoria freudiana, sviluppata a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta, dove si concludeva:

Nel lungo poema tramandato come classico per millenni, o in una frase pronunciata una volta in privato e che nessuno registra, ringraziamo lo stesso tipo di discorso: quello che reca istituzionalmente con sé [...] non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa. Esso può molto

¹¹⁸ JAUSS, *Il lettore come istanza*, p. 36 (corsivi miei).

¹¹⁹ Rimando alla definizione di 'ambito del vissuto' che ho dato *supra*, nota 106.

¹²⁰ S. FREUD, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*, Frankfurt a.M. 1961, citato in F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), Torino 1992, pp. 48-9.

aiutare gli uomini affinché, con le parole di Freud che sono contento di citare una seconda volta, “connettano a tal punto la propria vita a quella degli altri, riescano a identificarsi con gli altri così intimamente, che l’accorciamento della durata vitale propria risulti sormontabile”¹²¹.

In questo senso, gli aspetti teorici e metodologici desunti da Matte Blanco, che abbiamo messo in rilievo nella lettura del *Gattopardo*, non contraddicono minimamente gli assunti fondamentali di quel primo progetto. Anzi contribuiscono ad arricchirlo e a svilupparlo, approfondendo al tempo stesso, in quella *duplice* dimensione che coincide significativamente con l’impostazione problematica lasciata aperta dall’estetica della ricezione, la questione ancora oggi quanto mai viva e discussa del ruolo del lettore.

CHRISTIAN RIVOLETTI

¹²¹ *Ibid.*, p. 89.

L'identificazione emotiva

L'oggetto al centro di questo contributo può definirsi una questione di lunga durata: sia nell'opera di Francesco Orlando che nella riflessione sull'estetica che possiamo far partire da Aristotele, è cruciale definire, o quantomeno ordinare, il rapporto tra opera d'arte ed emozioni dei destinatari. Mi occuperò di identificazione emotiva concentrandomi su tre campioni tratti dai libri di Orlando: *Lettura freudiana della «Phèdre»*, *Per una teoria freudiana della letteratura* e il più breve *Reminiscenze letterarie e classi: un'autoanalisi*. La frattura cronologica che separa i primi due libri dall'ultimo intervento sarà evidente per qualsiasi frequentatore dell'opera orlandiana, e una verifica della coerenza teorica nel percorso intellettuale e critico di Orlando è un obiettivo, non secondario, di questo contributo. Vale la pena, però, esplicitare quello primario: intendo seguire e commentare il modo in cui Orlando si è occupato di identificazione e di emozioni a partire dal testo, perché ritengo che si tratti di uno degli aspetti più prolifici non solo in termini di ricostruzione del suo pensiero, ma anche per sviluppare una ricerca teorica sulla letteratura in chiave freudiana e non psicoanalitica. Come ultima premessa mi preme ricordare che, oltre agli innumerevoli e non facilmente recensibili contributi critici di impronta orlandiana dedicati ad autori e letterature diversi che si sono occupati di identificazione emotiva, esistono alcuni studi teorici di carattere generale a cui mi preme rimandare. Ne identifico tre: il primo è il saggio di Christian Rivoletti, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva*, uscito a ridosso della pubblicazione dell'*Intimità e la storia*; il secondo e il terzo, rispettivamente di Francesco Fiorentino e Guido Paduano, sono contenuti nella sezione indicativamente intitolata *Teoria freudiana delle emozioni e interpretazione del testo* all'interno delle *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Tutti e tre questi contributi hanno il merito di fare il punto sul rapporto tra testo e identificazione emotiva, e tutti e tre gettano un ponte tra il ciclo freudiano e le successive ricerche di Orlando, con particolare attenzione al contributo di Ignacio Matte Blanco. Rivoletti propone un prolifico parallelo tra alcuni passaggi sul simbolico desunti dalle *Massime e riflessioni* di Goethe,

le teorie della Scuola di Costanza e *L'inconscio come insieme infiniti*, mentre Fiorentino e Paduano mettono alla prova le idee di Orlando sulla funzione-destinatario, concentrandosi, rispettivamente, su Molière e Racine¹. Anche io proverò a far interagire due testi del ciclo freudiano con Matte Blanco e, almeno inizialmente, proverò a rileggere, attraverso esempi, alcuni passaggi-chiave in cui Orlando si è occupato di identificazione emotiva.

Per iniziare, sceglierò un testo non centrale nella riflessione di Orlando, ma a cui ha prestato molta attenzione un maestro 'genialmente insopportabile' quale Jacques Lacan, con l'eredità del quale Orlando si è confrontato a più riprese, soprattutto nei primi due capitoli del ciclo freudiano. Il testo è il capolavoro di Poe *La lettera trafugata*, di cui esaminerò un brevissimo passaggio, che è anche un'allegoria esemplare capace di riunire tutti i racconti del ciclo di Dupin. Già nei *Delitti della Rue Morgue*, Poe aveva attribuito all'analista la capacità di immedesimazione totale, ma il breve apologo che ritroviamo nella *Lettera trafugata* sembra fatto apposta per riflettere sulle caratteristiche dell'identificazione emotiva: un fanciullo di otto anni, che Dupin dice di aver conosciuto e interrogato personalmente, è imbattibile a un gioco che consiste nell'indovinare l'esatto numero di biglie che l'avversario nasconde fra le mani. Oltre a spiccate e premature doti logiche, il fanciullo è in grado di mettere in pratica un singolarissimo esperimento psicologico. Riporto il passaggio nella magistrale traduzione di Manganelli:

Quando voglio sapere quanto savia, o quanto sciocca, quanto dabbene, o quanto maligna sia una certa persona, o quali siano i suoi sentimenti in un certo momento, adatto, per quel che posso, l'espressione della mia faccia all'espressione della sua, e poi aspetto di vedere quali pensieri o sentimenti mi sorgano nella mente o nel cuore, tali da convenire o accordarsi a quell'espressione².

Per questo fanciullo non esistono più segreti né destino, visto che l'esercizio di immedesimazione gli consente di penetrare così tanto nei

¹ Cfr. F. FIORENTINO, *La teoria come soluzione di problemi*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, pp. 95-101; G. PADUANO, *Scienza dell'uomo, scienza della letteratura*, *ibid.*, pp. 103-19; C. RIVOLETTI, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando*, *L'intimità e la storia*, *infra*, pp. 281-322.

² E.A. POE, *I racconti*, trad. G. Manganelli, Torino 1993, p. 480.

pensieri dell'altro da diventare effettivamente l'*Altro*. Dupin, in questo e negli altri due racconti della serie, dà continuamente prova di questa capacità e fornisce a noi, oggi, una delle più riuscite allegorie letterarie del fenomeno dell'identificazione emotiva.

Vorrei chiedermi, a questo punto, da che prospettiva leggere questa allegoria? Rappresenta, forse, la posizione dell'autore di un testo, di qualsiasi testo letterario, alle prese con i suoi narratori e personaggi? Allora il fanciullo-autore vede nei «pensieri o sentimenti» di qualsiasi figura, conformemente a una regola a cui nessuno scrittore, per quanto sperimentale, può esimersi: essere il demiurgo di un mondo pandeterministico e, per questo, pansignificante³. Ma possiamo leggere l'apologo anche nella prospettiva del lettore, e dunque la posizione del fanciullo diventa quella del fruitore costretto da determinati espedienti formali – nell'apologo rappresentati dall'imitazione delle espressioni facciali dell'interlocutore – a identificarsi, diventando temporaneamente identico all'altro. Nella parte iniziale del ciclo freudiano – dunque nella lettura della *Phèdre* e nella teoria freudiana – Orlando parla, sia esplicitamente che implicitamente, di identificazione emotiva e lo fa seguendo entrambe queste prospettive, che definisco adesso 'a monte' e 'a valle' del testo letterario.

La prospettiva 'a monte' è quella rivolta al destinatario del messaggio testuale ed esalta il ruolo della «finzione poetica» come condizione fondante la scrittura, qualsiasi scrittura. Prendendo a prestito le dinamiche che Freud illustra nell'articolo sulla negazione, Orlando spiega che la finzione poetica equivale a quel 'non' che non serve semplicemente a negare qualcosa, ma si fa garante affinché qualcosa – il represso – possa essere accettato intellettualmente e, di conseguenza, enunciato. Dunque, senza questo lasciapassare, non sarebbe possibile ad alcuno scrittore prendere parola e proporre alcuna condivisione di linguaggio e, dunque, di emozioni.

La prospettiva 'a valle' è, invece, concentrata sul lettore ed è, oggi, forse più difficile da condividere, ma ugualmente efficace. Ne abbiamo una anticipazione nella lettura della *Phèdre*, di cui riporto un passaggio più esteso:

Se pensiamo alla prima cerchia di destinatari della *Phèdre*, il problema storico balza come un paradosso, e può essere formulato come segue. Com'è possibi-

³ Impiego le categorie di «pandeterminismo» e «pansignificazione» dallo studio di Zvetan Todorov sul fantastico, cfr Z. TODOROV, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, Milano 1983, pp. 114-6.

le che nel pieno di una civiltà monarchica e cattolica, e ad opera di un poeta gradito più di d'ogni altro ai poteri ufficiali, anzi al re in persona, sia stata presentata sulle scene una tragedia nella quale la simpatia e la compassione dello spettatore vengono orientate verso un personaggio carico delle peggiori colpe contro la morale vigente? Il destinatario non è infatti libero di fronte ai personaggi, ma è vincolato a certe reazioni *dal testo*, nel senso stretto che in un ascolto o in una lettura, senza per esempio questa prevalente identificazione emotiva con la protagonista andrebbero perduti per lui tutti i significati del testo stesso⁴.

Ma è nell'ultimo capitolo della teoria freudiana che l'idea è disciplinata in cinque categorie – inconscio, conscio ma non accettato, accettato ma non propugnato, propugnato ma non autorizzato, autorizzato (ma non da tutti i codici) – che presuppongono una formula condivisa, enunciabile icasticamente: 'comprendere significa sentire', che può essere rovesciata anche in: 'non è possibile sentire – dunque provare emozioni al cospetto di un testo letterario – senza prima comprenderlo e dividerlo'. Per Orlando, il testo presuppone una funzione-destinatario che è orientata dalla scrittura e da cui non è possibile sfuggire, pena la non-comprensione. Chi leggesse la *Phèdre* senza identificarsi – più o meno problematicamente a seconda di condizioni storiche, sociali, psicologiche – nella sua protagonista, semplicemente non starebbe leggendo la *Phèdre*. La reazione del pubblico, in altre parole, è orientata e guidata dalla forma – categoria che Orlando ha sempre usato con un certo disagio, ma dalla quale non si è mai, per nostra fortuna, disfatto. Contemporaneamente, sono solo quei testi che continuano a orientare – problematicamente, è necessario aggiungere – le identificazioni dei lettori attraverso i secoli ad essere dei veri capolavori. Si tratta di quella dinamica semplice da intuire ma difficile da spiegare che Groddeck illustra all'inizio del suo studio dedicato a *Casa di bambola* di Ibsen: il titolo e l'*incipit* del dramma, spiega Groddeck, orientano le emozioni dei destinatari verso un contesto di infanzia, piacevolezza e dolcezza, eppure l'immensità del testo sta nel continuo rovesciamento di queste sensazioni, affinché le aspettative dei lettori propiziate dalla finzione poetica vengano tradite dalla stessa finzione poetica⁵.

⁴ F. ORLANDO, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino 1971, pp. 22-3.

⁵ «Per il momento l'espressione "casa di bambola" non ci dice molto. Al massimo suscita ricordi della nostra infanzia, ricordi piacevoli, tutto sommato, nient'affatto dolorosi, ricordi di giochi, di una vita di gioco. | E all'inizio quest'impressione

Vorrei però riportare un esempio che fra tutti mi pare il più adatto per riflettere sulla ricchezza e sulla complessità che caratterizzano il rapporto tra forma e identificazione emotiva. Nel dodicesimo libro dell'*Eneide* leggiamo, a conclusione di tutto il poema, l'ultimo scontro fra Enea e Turno⁶. Mentre la *pietas* dell'eroe virgiliano si affievolisce, assistiamo a un complesso gioco di identificazioni tra personaggi:

Lui scrolla il capo: «O feroce, non mi spaventa il tuo fervido
dire; sono gli dèi a spaventarmi, e Giove nemico».
Né più dicendo, lì attorno scorge un masso imponente,
masso antico, imponente, che appunto giaceva nel piano,
posto a confine di terre, a dirimere liti sui campi.
A mala pena potrebbero alzarlo in dodici scelti
uomini della statura che genera oggi la terra.
Quell'eroe con mano febbrile lo colse e, levatosi
alto, e impetuoso in rincorsa, veniva a scagliarlo al nemico.
Ma non si riconosce: nel correre e nell'avanzare,
nel sollevare l'enorme macigno col braccio e librarlo.
Cade in ginocchio, e ad un brivido il sangue si aggruma in un ghiaccio.
(XII, vv. 894-905)

A ben vedere, gli ultimi versi del poema sono quasi tutti per Turno: è atterrito da un «Giove nemico» che lo spaventa più degli insulti dell'avversario, prova a scagliare un sasso enorme contro Enea, ma non sembra più padrone della sua forza e della sua mente, e di conseguenza manca il bersaglio. E a questo punto Virgilio ci offre un paragone tra i sogni angosciosi di immobilità e la condizione di Turno, il cui petto è agitato da molti pensieri:

E come in sogno, se a notte un languido sonno sugli occhi
preme, ci sembra che invano vogliamo lanciarci in un correre
pieno di brama, e in mezzo agli sforzi crolliamo stremati,

permane. Ci vediamo trasportati in una stanza accogliente, arredata con molto gusto. In essa tutto è grazioso. [...] Compare Nora, ridente e allegra, carica di pacchi, seguita da un fattorino che porta altri pacchi in una cesta e tiene in mano un abete. È Natale: sfavillio di luci, giubilo di bimbi, giochi di bambole ci attendono», in G. GRODDECK, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?*, trad. C. Vigliero, Napoli 1985, p. 8.

⁶ L'opera è citata nell'edizione P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, trad. e cura di A. Fo, note di F. Giannotti, Torino 2012.

paralizzata è la lingua, non viene in aiuto la nota
forza del corpo, né riescono voce e parole a formarsi,
è così ora per Turno: qualunque via col valore
cerchi, gli nega successo la dea funesta. Nel petto
agita molti pensieri; i Rútuli scruta e le mura,
esita in preda al terrore e trema alla morte incombente,
né vede come salvarsi, né con quale forza avventarsi
sopra il nemico, né carro o sorella a fargli da auriga.
(XII, vv. 908-918)

Enea scaglia una lancia che trapassa l'armatura di Turno e lo ferisce al femore, e Turno, riconoscendo la vittoria all'avversario, gli chiede di non privarlo della vita, ma di restituirlo all'affetto del padre Dàuno. Enea esita, sta per cedere, ma, improvviso, si fa strada in lui il ricordo della morte del giovane Pallante, abbattuto da Turno; e con questa emozione a guidarlo abbatte la sua «ira terrificante» contro il nemico:

E un poco già, e un po' di più, lui esitante piegavano quelle
frasi, quando nefasto là in alto sull'omero il bálteo
si rivelò (la cinghia rifulse in borchie a lui note)
di Pallante, il ragazzo, da Turno abbattuto, ferito
e finito: portava il trofeo del nemico sugli omeri.
Poi che con gli occhi il ricordo di uno spietato dolore
e le spoglie ebbe attinto, avvampando di furie, e nell'ira
terrificante: «E tu qui, rivestito di prede dei miei,
mi sarai tolto? Pallante, con questo colpo, Pallante
ti sacrifica, e impone la pena al tuo sangue assassino».
Questo dicendo, gli affonda il ferro diritto nel petto,
fervido. E a lui in un brivido si disciolgon le membra,
e con un gemito fugge, sdegnata, la vita fra le ombre.
(XII, vv. 940-952)

Ora, quale identificazione è possibile fissare in un testo che, inaspettatamente, ci propone una *mise en abyme* plurima del meccanismo identificativo? Turno chiede a Enea compassione sulla scorta di «un padre simile» al suo; Enea, al contrario, sceglie un'altra immagine per identificarsi e vendica Pallante ucciso, lasciando che la vita di Turno fugga «fra le ombre». Non solo gli ultimi due versi, ma l'intero episodio è costruito per favorire l'identificazione del lettore con Turno (e con Pallante, entrambi appartenenti a quella che riconosciamo come la classe logica delle 'vittime'), mentre Enea, proprio vendicando Pallan-

te, diventa identico a quello che è stato – ma ora non è più – lo spietato re dei Rútuli.

È singolare che in un libro che precede di più di trent'anni il ciclo freudiano, e che non è mai stato centrale nell'orbita orlandiana, possiamo ritrovare una notazione che ci consente di mettere questo fenomeno in una prospettiva generale. Nella *Nausea*, Sartre scrive una pagina fondamentale a proposito del rapporto obbligato tra testo e destinatario:

«Passeggiavo, ero uscito dal villaggio senza accorgermene, pensavo ai miei imbarazzi finanziari». Questa frase, presa semplicemente per quello che è, vuol dire che questo tale era assorto, afflitto, a mille miglia da un'avventura, precisamente in quel particolare stato d'animo nel quale si lasciano passare gli avvenimenti senza vederli. Ma la fine è lì presente a trasformare tutto. Per noi questo tipo è già l'eroe della storia. La sua tetraggine, i suoi imbarazzi finanziari sono ben più preziosi dei nostri, sono tutti indorati dalla luce delle passioni future. Ed il racconto prosegue a ritroso: gli istanti hanno cessato d'ammucchiarsi a casaccio gli uni sopra gli altri, sono ghermiti dalla fine della storia che li attira, e ciascuno di essi attira a sua volta l'istante che lo precede: «Annottava, la strada era deserta». La frase è gettata là, negligenemente, ha un'apparenza superflua, ma noi non ci lasciamo ingannare e la mettiamo da parte: è un'informazione di cui comprenderemo il valore in seguito. Ed abbiamo la sensazione che l'eroe ha vissuto tutti i particolari di questa notte come presagi, quelli che erano promesse, cieco e sordo per tutto ciò che non annunciava l'avventura. Dimentichiamo che l'avvenire non c'era ancora; quel tale passeggiava in una notte senza presagi, che gli offriva alla rinfusa le sue ricchezze monotone, ed egli non sceglieva⁷.

Le aspettative conferiscono all'atto di lettura una dimensione retroattiva: ogni parola non può essere ricevuta dal lettore come casuale, ma viene inserita in un sistema coatto e coerente che, a partire dalla fine, riorganizza «gli istanti»: siamo di fronte a un'esemplificazione letteraria della dinamica tra senso e catena del significante che ci consente di concludere che la finzione poetica opera sul destinatario prima di qualsiasi soluzione formale specifica. È questa la posta in gioco nell'ultimo capitolo di *Per una teoria freudiana della letteratura*. Non una figura, né una certa struttura, ma già il semplice fatto di trovar-

⁷ J.-P. SARTRE, *La nausea*, trad. di B. Fonzi, Torino 1947, p. 74.

ci davanti a un testo letterario ci costringe a operare certe scelte e ad assumere un determinato atteggiamento. Non intendo dilungarmi in questa sede su queste scelte, né su questi atteggiamenti, se non sostenendo, senza approfondire, che è su questa dimensione che definirei 'coatta e paranoide' che bisognerebbe insistere per sviluppare, teoricamente, le posizioni sul destinatario di Orlando. Posso, a questo punto, approfondire una conseguenza capitale della finzione poetica di cui Orlando parla attraverso le categorie freudiane della negazione. Proprio in quell'articolo breve e densissimo, infatti, ritroviamo un'altra categoria che va rimodulata nel passaggio dallo psichico al letterario: la funzione di giudizio. Freud, infatti, definisce la negazione una accettazione intellettuale del represso, e nella seconda parte dell'articolo si sofferma proprio sul rapporto tra negazione, represso e funzione di giudizio. Questa funzione, nota Freud, «ha in sostanza due decisioni da prendere»: la prima ha a che fare con le qualità dell'oggetto ed è declinata in termini libidici – «questo lo voglio mangiare o lo voglio sputare, e, in una versione successiva: questo lo voglio introdurre in me e questo escluderlo da me»; la seconda, invece, ha a che fare con l'esistenza dell'oggetto – «concerne l'esistenza reale di una cosa rappresentata, interessa l'Io-reale definitivo, sviluppatosi dall'iniziale Io-piacere (Esame di realtà)»⁸. Ed è proprio a partire dalla rimodulazione della funzione di giudizio che possiamo approfondire alcuni aspetti del fenomeno dell'identificazione emotiva in un'opera letteraria. La finzione poetica, infatti, è il presupposto di partenza di qualsiasi testo, quella garanzia, spiega Orlando, che consente a qualsiasi scrittore di prendere la parola, come un gigantesco NON che introduce qualsiasi testo e che sottintende la parola successiva, sempre allusa e mai nominata: ESISTE. Eppure, se ci fermassimo qui, non capiremmo come e, soprattutto, dove, questo testo effettivamente ESISTE.

Nella *Letteratura fantastica* – un libro che riconosce troppo parzialmente il suo debito nei confronti di Freud – Todorov si interroga sulla realtà e sulla verità delle opere letterarie, ed effettua un passaggio che ci consente di rimodulare il ruolo della funzione di giudizio in letteratura:

Benché le frasi del testo letterario abbiano in linea di massima una forma assertiva, non si tratta di asserzioni reali giacché non soddisfano a una condizio-

⁸ Le citazioni sono tratte da S. FREUD, *La negazione*, in Id., *Opere. 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, a cura di C. Musatti, corredo critico di J. Strachey, Torino 2003, pp. 198-9.

ne essenziale: la prova di verità. In altre parole, allorché un libro comincia con una frase come: «Jean era in camera sdraiato sul letto», non abbiamo il diritto di chiederci se sia vero o falso. Una domanda del genere è priva di senso. Il linguaggio letterario è un linguaggio convenzionale in cui la prova di verità è impossibile: la verità è una relazione tra le parole e le cose che esse designano; ora, in letteratura queste “cose” non esistono. In compenso la letteratura possiede un'esigenza di validità o di coerenza interna: se alla pagina seguente dello stesso libro immaginario, ci viene detto che non vi è nessun letto nella camera di Jean, il testo non risponde all'esigenza di coerenza⁹.

Questo passaggio dalla funzione di giudizio all'esigenza di coerenza è il fenomeno più importante che dipende dalla finzione poetica. Già prima di qualsiasi figura, un'opera letteraria deve offrire una coerenza a qualsiasi destinatario si possa immaginare (dunque alla «funzione-destinatario» di cui leggiamo alla fine di *Per una teoria freudiana della letteratura*). Nella citazione di Todorov è implicito il discorso che abbiamo inaugurato attraverso Orlando e Sartre: benché la letteratura sia fatta di parole che somiglino irrimediabilmente a quelle della comunicazione, nessun destinatario di questo messaggio può trattare le parole letterarie come parole della comunicazione, pena, orlandianamente, l'incomprensione parziale – o totale – del messaggio. Dunque, la finzione poetica chiede e consente di eliminare, per la fruizione di un testo, qualsiasi funzione di giudizio e di abbracciare, al contrario, una valutazione sulla coerenza dell'opera. Ho scritto che Todorov paga, a mio giudizio, molto parzialmente un tributo a Freud, e il Freud che ho in mente è quello dell'altro grande libro che Orlando considera fondamentale per studiare la letteratura in termini psicoanalitici: il saggio sul *Perturbante*¹⁰. In quel saggio, infatti, Freud ci offre una distinzione tra funzione di giudizio ed esigenza di coerenza che non solo anticipa le riflessioni todoroviane sul fantastico, ma resta una prova ineguagliata di sguardo teoricamente consapevole sulla letteratura. Dopo aver distinto il perturbante come «ritorno del rimosso» da quello come «ritorno del superato», Freud aggiunge un terzo tipo di perturbante che sembra appannaggio esclusivo dei poeti. In questo mondo, che somiglia e non somiglia alla realtà oggettiva da una parte, e somiglia e non somiglia al reale psichico dall'altra, il poeta può crearsi a piacimento le

⁹ TODOROV, *La letteratura fantastica*, pp. 84-5.

¹⁰ Cfr. F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997², pp. 15 sgg.

proprie regole a cui il giudizio, e le emozioni, del lettore sono soggette. Ma il semplice distacco di un testo letterario dalle regole di realtà non è, di per sé, garanzia di perturbante:

Ma il poeta può anche essersi creato un mondo che, meno fantastico di quello delle fiabe, si differenzia tuttavia dal mondo reale perché include esseri spirituali superiori, dèmoni o spiriti di defunti. Tali figure, se e fintantoché sono coerenti con le premesse di questa realtà poetica, perdono ogni connotato perturbante. Le anime dell'Inferno dantesco o le apparizioni di spettri nell'*Amleto*, nel *Macbeth*, nel *Giulio Cesare* di Shakespeare possono essere fosche e spaventevoli quanto si vuole, ma non sono in definitiva più perturbanti delle serene divinità che popolano il mondo di Omero. Noi adeguiamo il nostro giudizio alle condizioni della realtà che il poeta si finge e trattiamo anime, spiriti e spettri come esistenze perfettamente valide, così come ci sentiamo noi nella realtà materiale. Anche in questo caso l'elemento perturbante ci viene risparmiato¹¹.

Questo mondo è fatto di un linguaggio che somiglia a quello della comunicazione, ma, differenza capitale, è riferito a un referente diverso da quello della realtà oggettiva, eppure non completamente identificabile con quello psichico dei sogni, dei lapsus o dei motti di spirito. È una realtà che, proprio in virtù della finzione poetica, consente due operazioni diverse ma interdipendenti nella prospettiva del destinatario: l'identificazione – quello che ritrovo nella finzione della *Phèdre* sono io; e la generalizzazione – quello che ritrovo nella periferia siciliana del *Gattopardo* è tutte le periferie. Si tratta di quei due principi fondamentali del pensiero di Matte Blanco che Orlando intuisce in parallelo alla scrittura (e alla pubblicazione) dell'*Inconscio come insieme infiniti*. Con Orlando comprendiamo che in letteratura le relazioni tra asimmetria e simmetria sono bi-univoche e interdipendenti: lo scatenamento dell'identificazione e l'azione del principio di generalizzazione dipendono, leggiamo nel ciclo freudiano, dalla nostra comprensione razionale del testo. Ma questa comprensione, per le note che ho fin qui accumulate, non può essere ridotta a pura razionalità, visto che il messaggio letterario ci richiede da subito una predisposizione alla simmetria, una coazione, scrivevo poco sopra, a un atteggiamento paranoide: in quanto prodotto finzionale ci domanda, a prescindere-

¹¹ S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Opere. 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di C. Musatti, corredo critico di J. Strachey, Torino 2008, pp. 111-2.

re dal suo tasso di figuralità, di sospendere la funzione di giudizio e di accettare i principi di coerenza dell'opera, aprendo, con questo, a identificazione e generalizzazione. Accettiamo e condividiamo – senza propugnarla, si spera – la logica del prigioniero di Matte Blanco, convinto che stracciando le righe del suo pigiama riuscirà ad evadere dalle sbarre della sua prigione¹².

Possiamo notare, di passaggio, che una simile dinamica tra identificazione e generalizzazione è presente, espressa in termini identici a questi, nell'*Estetica* di Lukács. Nel corso della definizione del rapporto tra opera e generi letterari, Lukács spiega che la mimesi estetica implica una «visione magica del mondo»¹³ ed elabora la categoria dell'«inerenza», «a cui la logica moderna dedica scarsa attenzione»¹⁴. L'inerenza esprime «il rispecchiamento di una situazione di fatto che si presenta sempre di nuovo, in gradi e forme diverse, nella natura e nella società»¹⁵: si tratta di una forma di pensiero in cui i confini tra percezione del mondo esterno ed elementi soggettivi sono in stretta connessione, e dunque fa parte di quel pensiero «prelogico» tipico di periodi più arcaici:

indipendentemente dalle conseguenze estremamente problematiche che Lévy-Bruhl trae dalla “legge della partecipazione”, egli tocca qui un elemento fondamentale della visione magica del mondo, elemento che, durante il periodo magico, si riferisce per lo più a connessioni che alla luce di un'esperien-

¹² «Le finestre della prigione hanno le sbarre. | Le finestre della mia stanza hanno le sbarre e il mio pigiama ha righe simili alle sbarre delle finestre. | Quindi, sono in prigione. | Se studiamo questo ragionamento dal primo punto di vista possiamo subito vedere che vi è un buon numero di relazioni asimmetriche, dal momento che i concetti di finestra, sbarre, stanza, prigioniero, pigiama e righe per esistere necessitano di varie relazioni asimmetriche. D'altraparte il ragionamento si uniforma chiaramente a un procedimento bi-logico, corretto in termini di bi-logica ma completamente assurdo dal punto di vista della logica bivalente. [...] Se, per esempio, la persona avesse detto: “Ho intenzione di stracciare il pigiama per uscir fuori dalla mia prigione”, si sarebbe manifestata in tale affermazione una partecipazione molto maggiore di simmetria, perché essa implica l'identità tra le sbarre e le righe, che non era presente nel ragionamento di prima e una dissoluzione delle relazioni spaziali, anch'essa assente nel ragionamento precedente», in I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 2000², p. 181.

¹³ LUKÁCS, *Estetica*, trad. A. Solmi, Torino 1970, I, p. 407.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 404-5.

¹⁵ *Ibid.*, p. 406.

za evoluta e razionale si dimostrano completamente assurde, ma che tuttavia, in determinati casi, possono anche rappresentare rispecchiamenti della realtà parzialmente esatti¹⁶.

Il processo di «disantropomorfizzazione» delle società moderne ha portato a superare queste concezioni, eppure, nota Lukács, l'inerenza è una categoria fondamentale per l'estetica, perché consente di «esprimere nessi interni ed esterni»¹⁷ tra le cose. Queste connessioni tra percezioni e accadimenti che appaiono misteriose o assurde in una prospettiva razionale consentono di creare collegamenti insoliti, ed è per questo che l'inerenza si dispiega iperbolicamente in campo estetico. Una dimostrazione tematica dell'inerenza l'abbiamo riscontrata all'inizio di questo contributo, a proposito del Dupin di Poe che riesce a penetrare, da analista, nei più oscuri rapporti tra le cose, ma le pagine di Lukács mirano a impiegare questa categoria per spiegare il funzionamento complessivo del rispecchiamento estetico:

L'inerenza come categoria della rappresentazione artistica significa invece un'unità inscindibile e organica dell'individuo, in cui e intorno al quale diventano attive forze sociali che tuttavia appaiono, immediatamente e nella stessa misura, come momenti della sua psicologia. [...] L'eterogeneità dinamica di momenti psichici immediatamente e in apparenza omogenei che qui si manifesta, mostra appunto la validità della categoria dell'inerenza, poiché la partecipazione delle persone a relazioni di ordini diversi – conforme alla verità della vita – appare come una componente della loro psicologia, a cui inerte il rispecchiamento di questi rapporti¹⁸.

Dunque, è solo nei termini logici dell'inerenza che l'opera letteraria può dare espressione a un'unità fondata su elementi differenti, o addirittura disgregati tra loro. Per Lukács la forza evocativa delle opere mimetiche consente all'autore di «richiamare continuamente e immediatamente» le esperienze generali del lettore offrendogli una totalità concreta, cioè un rispecchiamento artistico della totalità della realtà, o di una delle sue parti essenziali. Come conseguenza, l'individualità diviene piena di significato e l'universalità cessa di essere trascendente e compenetra la particolarità in tutte le sue parti: un modo differente per

¹⁶ *Ibid.*, p. 407.

¹⁷ *Ibid.*, p. 408.

¹⁸ *Ibid.*

giungere agli effetti di pandeterminismo e pansignificazione a monte e a valle del fatto letterario con cui ho aperto questo contributo.

Oltre a condurci a una prospettiva marxista con cui è ancora proficuo mettere in dialogo le considerazioni psicoanalitiche, il riferimento alle esperienze generali del lettore mosse dalla forma estetica introducono l'ultimo testo orlandiano di cui ho intenzione di occuparmi: *Reminiscenze letterarie e classi: un'autoanalisi*. Qui Orlando compie un'operazione spregiudicata e sorprendente, due aggettivi che formulo nella prospettiva dei libri che compongono il ciclo freudiano, in particolare, ripensando a quel capitolo conclusivo sulla serie dei contenuti, in cui leggiamo che qualsiasi emozione veicolata dal testo deve necessariamente passare da una esatta comprensione della sua lettera. Nell'articolo, frutto di una relazione pronunciata al quarto convegno internazionale sul pensiero di Matte Blanco tenutosi a Roma nel 2004, Orlando si muove in direzione apparentemente opposta, facendo un'esplicita violenza alla lettera e dimostrando come certe figure – similitudini, metafore, antitesi – riaffiorano nei suoi ricordi di studioso e nelle sue emozioni di lettore, proprio perché il testo è portato oltre la sua lettera, incluso entro classi generalizzanti in cui diventa altro. I passi che Orlando annota vengono prima analizzati e, di seguito, inseriti in classi definite da funzioni proposizionali che hanno a che vedere con la vita sua e, quindi, di tutti. I quattro versi del primo canto dell'*Inferno* che ritagliano la similitudine fatica stabilita tra Dante personaggio e «colui che volentieri acquista» sono, ad esempio, ricondotti a funzioni proposizionali universalizzanti che separano il testo dal suo contesto, trasformandosi, nella reminiscenza, in meccanismi di identificazione:

Voglio dire che il lettore, al quale spetta soddisfare la triplice funzione proposizionale mettendosi al posto di *quei*, potrà più tardi mettere quel che gli viene in mente al posto dello smarrimento in una selva oscura, dell'ascesa di un colle, dell'apparizione di una lupa – per giunta di una lupa che è allegoria di avarizia, a meno che non lo sia d'incontinenza. L'acquistare e il perdere, il piangere e l'attristarsi della terzina restano riferibili, sempre per comparazione, a qualunque altra situazione anche molto più quotidiana e meno allegoricamente singolare di quella dantesca¹⁹.

¹⁹ F. ORLANDO, *Reminiscenze letterarie e "classi": un'autoanalisi*, in *La voce della poesia*, a cura di S. Teroni, Firenze 2009, pp. 17-40: 19.

Come conciliare l'Orlando del ciclo freudiano e l'Orlando che non esita a mettere in campo reminiscenze private e trasformazioni testuali provocate dall'identificazione emotiva? Quale coerenza esiste – questa, forse, la domanda generale sottintesa e ancora più urgente – tra queste 'fasi' del suo pensiero? Se 'comprendere significa sentire' è la formula che racchiude le cinque categorie del ritorno del represso nella serie dei contenuti, la metodologia di *Reminiscenze letterarie e classi* sembra ribaltare il rapporto, con le emozioni che selezionano e alterano il testo di partenza, trasformando le terzine dantesche in «qualunque altra situazione». Eppure, la coerenza tra l'Orlando di *Per una teoria freudiana della letteratura* e l'Orlando protagonista di questa autoanalisi è ricostruibile, e credo che un'ultima citazione mi permetterà di fare un po' di luce.

Ho sempre ritrovato in uno dei saggi danteschi di Borges, il mistero che si muove nelle dinamiche del non rimosso in Matte Blanco, e, altrettanto, in molte pagine sulla freudiana logica dell'inconscio studiata da Orlando in letteratura. Il saggio si intitola *Il carnefice pietoso* ed è dedicato a Francesca da Rimini nel V canto dell'*Inferno*. L'oggetto dell'analisi è enunciato immediatamente: la compassione di Dante – e con lui di noi lettori che sperimentiamo una identificazione emotiva al quadrato – per la storia della colpa di Francesca. Borges espone quattro congetture possibili, ma si dedica in particolare ad una, la quarta nell'ordine del discorso, che è, leggiamo, la «meno precisa» ed è introdotta da un esempio:

Consideriamo due proposizioni: la prima, gli assassini meritano la pena di morte; la seconda, Rodion Raskol'nikov merita la pena di morte. È indubbio che tali proposizioni non sono sinonime. Paradossalmente, ciò non è dovuto al fatto che siano concreti gli assassini e astratto o illusorio Raskol'nikov, bensì al contrario. Il concetto di assassino è una mera generalizzazione; Raskol'nikov, per chi ha letto la sua storia, è un essere reale. Nella realtà non vi sono, in senso stretto, assassini; vi sono individui che l'inadeguatezza della lingua include in questo insieme indeterminato. [...] In altre parole, chi ha letto il romanzo di Dostoevskij è stato, in certo qual modo, Raskol'nikov e sa che il suo "crimine" non è libero, poiché una rete ineludibile di circostanza lo ha prefissato e imposto²⁰.

Il discorso sull'inevitabilità della colpa, con cui Borges giustifica la pietà di Dante e con essa la nostra, è meno importante, per noi, del

²⁰ J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, trad. T. Scarano, Milano 2001, pp. 56-7.

rapporto che si instaura tra realtà e finzione in questa pagina. La generalizzazione e la simmetria da sole non bastano per spiegare il mistero di un'opera letteraria, ma è quella relazione che si instaura tra una forma che razionalmente ci guida nel testo, e le emozioni che, garantite e orientate dalla finzione poetica, ci consentono di portare il testo altrove, in una realtà che è diversa da quella oggettiva e non completamente assimilabile a quella psichica. Una dimensione terza, dunque, né auto-referenziale, né referenziale, ma rivolta a un referente che, negando, ci lascia parlare, respirare e vivere.

VALENTINO BALDI

La letterarietà dei discorsi fattuali: dal caso delle memorie personali alle questioni della figuralità nei 'generi deboli'

«La memorialistica come genere letterario si vuole strutturalmente aperto, foggato sulla stessa realtà, poco costruito» scriveva Orlando nella sua *Introduzione a Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* già nel 1965¹, per giustificare l'adozione di un metodo 'a campioni', esplicitamente ricondotto alla lezione di Erich Auerbach, ma anche già partecipe, implicitamente, dell'acribia classificatoria, definitoria ed enumeratoria dello strutturalismo. In quel «libro dalla discorsività affabile e un po' abbondante», com'egli stesso avrà a qualificarlo, che precede di poco la stagione dei «gradi inauditi di 'scientifizzazione' degli studi letterari»² e segue quella dello studio felice di Rotrou e del teatro barocco, è già matura la consapevole ricerca di 'sistemi di costanti', mai identiche a se stesse e capaci di illuminare connessioni significative tra passi distanti fra loro dentro uno o più testi, sebbene a patto di scomporne almeno qualcuno «in un gran numero di tesserine di mosaico – frasi o brani» da riordinare poi «secondo affinità, coerenze, richiami e riprese loro proprie», che, da un lato, fanno tesoro dei principi comparativi della critica stilistica (nel solco di Leo Spitzer), ma, dall'altro, rinviano già ai principi associativi della logica onirica scoperta da Freud – vale a dire, come Orlando avrebbe potuto dire più tardi, a prezzo di un'operazione di scomposizione e ricomposizione che va oltre l'idea jakobsoniana e formalista di 'funzione poetica del linguaggio', per dare alla luce una vera e propria definizione ontologica della letterarietà.

D'altro canto, volendo risalire ancora più indietro nel tempo della sua biografia intellettuale, le *Confessions* di Rousseau precedono l'idea stessa di intraprendere studi letterari e determinano poi la scelta del 'minore' Ramond de Carbonnières tra quelli saggiamente suggeritigli da Arnaldo Pizzorusso come oggetti possibili della tesi di laurea: un

¹ F. ORLANDO, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pisa 2007², p. 23.

² *Ibid.*, rispettivamente pp. 13 e 14.

autore la cui parabola produttiva si muove dalle giovanili imitazioni drammatiche e poetiche dello *Sturm und Drang* a una sempre più «invadente vocazione scientifica» che solo temporaneamente, nei propri racconti di viaggio alpestri e pirenaici, gli consentirà un «bello stile letterario» prima che l'amore di conoscenza obiettiva ne renda «lo stile bello soprattutto in chiarezza»³. È una pagina di Ramond, tratta da osservazioni di viaggio che sono opera «pur sempre più autobiografica che inventiva», a stimolare «la feconda tentazione di sintesi»⁴ da cui nasce *Infanzia, memoria e storia*. Ma è curioso osservare che la tesi sullo scrittore alsaziano, pubblicata nel 1960, conteneva in apertura due pagine analitiche e densamente ricche di osservazioni sulle qualità propriamente figurali del testo che potremmo definire le mancate 'Memorie' di Ramond, autobiografo soltanto per preterizione «in un confidenziale intervallo tra l'esitazione iniziale e il rifiuto finale» all'interno della lunga lettera con cui risponde alle sollecitazioni dell'amico Saint-Aimans:

I cosacchi del 1814, al cui saccheggio Ramond rimprovera la distruzione di numerose sue carte scientifiche e private, sembrano quasi un simbolo della irrimediabile scomparsa, della inafferrabilità del passato: «les témoins n'existent plus; les preuves ont péri: [...] tout a été la proie des Cosaques de 1814». Così il passato non sopravvive ancora se non come fremito in fondo all'anima, come vaga emozione; è impossibile cattivarlo e ridurlo a forma palpabile, l'emozione non potrebbe riuscire a diventare di nuovo e più a lungo narrazione; e rinunciando al ripiegamento interiore Ramond esorta il suo amico a guardare in avanti, cioè a riempire la serena vecchiezza di svaghi intellettuali e di affetto⁵.

«Fremito in fondo all'anima» e «vaga emozione» che anticipano dunque anche nel Ramond propriamente memorialistico quella 'poesia della memoria', quell'accento sui processi piuttosto che sugli oggetti del ricordo, che Orlando vedrà distintiva dello stile elocutivo di Chateaubriand e di quello inventivo di Proust.

Ora, trovo che provare a districare il filo delle letture memorialistico-autobiografiche all'interno della biografia intellettuale di Orlando offra interessanti spunti di riflessione non biografica, ma di teoria e

³ Id., *L'opera di Louis Ramond*, Milano 1960, p. 10.

⁴ Id., *Infanzia, memoria e storia*, p. 27.

⁵ Id., *L'opera di Louis Ramond*, pp. 11-2.

metodologia degli studi letterari, su cui vorrei soffermarmi in questo mio intervento. E per questo fermo qui l'operazione biografica, che avrebbe naturalmente potuto toccare la scoperta della *Vie de Henri Brulard* o dei *Mémoires* di Saint-Simon, ma prima ancora il magistero di Tomasi di Lampedusa e la redazione poi del *Ricordo* di lui nel 1962: sul piano biografico, penso semplicemente che le scritture memorialistico-autobiografiche – o, come preferirei chiamarle in termini idealtipici, 'scritture fattuali della memoria personale' – che Orlando ha analizzato almeno nel metodo 'a campioni' e ha anche praticato in prima persona (di certo sotto forma di taccuini in cui lasciava traccia diaristica delle persone che incontrava), siano state un terreno di proustiana 'non-ricerca in direzione giusta' per comprendere alcune verità fondamentali attorno ai fenomeni letterari e per dissodarne altre che restano ancora da chiarire.

Cheché ne sia della loro psicogenesi, in ogni caso, le questioni che, a partire dalla presenza della tradizione memorialistica nel suo pensiero e nelle sue esperienze, vorrei provare a enucleare dall'interno della riflessione teorica e della pratica critica di Orlando sono sommariamente le seguenti; le anticipo in forma schematica e astratta perché quanto seguirà nel presente articolo è ben lungi dal poterne esaurire la discussione:

Anzitutto, in che relazione stanno il giudizio di fatto della letterarietà di un testo, esprimibile per ipotesi in termini quantitativi di tasso di figuralità in un *continuum* tra estremi ideali di opacità e di trasparenza figurale, e i giudizi qualitativi sul valore (bello/brutto) e sullo statuto immaginario o meno (forte/debole) di quello stesso testo?

In secondo luogo, è possibile ricondurre il giudizio sullo statuto immaginario di un testo (forte/debole) alla nozione stessa di figuralità e, per questa via, ridefinirlo in termini quantitativi? In altre parole, vi è interdipendenza o indipendenza tra lo statuto immaginario o meno di un testo, la possibilità di rintracciarvi macrofigure e il suo tasso di figuralità?

Infine, in modo particolare, fino a che punto la tipologia del «ritorno del represso nella serie dei contenuti»⁶ è analiticamente applicabile ai testi, indipendentemente dal loro tasso di figuralità e dal loro statuto immaginario?

Vi sarebbero poi due altre questioni collegate, che non sfiorerò nemmeno nella mia presentazione, sia perché restano troppo acerbe sia

⁶ ID., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 1997³, pp. 74-89.

perché eccedono forse in zelo sistematico per i gusti dell'odierno contesto post-strutturalista.

In primo luogo, quale matematica è sottesa alla generica nozione di 'tasso di figuraltà'? Significherebbe infatti fare un torto all'intuizione di Orlando ridurre questa nozione a una mera immagine suggestiva: non a caso lo esaltava la scoperta, in Matte Blanco, del paragone concettuale con lo sviluppo della pensabilità e comunicabilità di un'idea quantitativa della temperatura dalle lessicalizzazioni antiche di 'caldo', 'freddo' e comparativi alle misurazioni precise del termometro⁷; è evidente al contempo che la nozione quantitativa non intende né banalizzare né tantomeno automatizzare, e quindi algoritmizzare, il campo di esercizio della facoltà ermeneutica. Le risposte andranno perciò cercate in direzioni complesse e, allo stadio attuale delle mie limitate conoscenze, mi domando in particolare quanto siano pertinenti teorie come quella dei grafi, dei sistemi e di altre strutture relazionali.

Strettamente connessa alla questione precedente è, in secondo luogo, quella che concerne il concetto di opposizione all'interno dell'opera e della teoria di Orlando. Quello di 'opposizione' è un concetto fondamentale per le idee stesse di formazione di compromesso, di ritorno del represso e di bi-logica. In logica e in matematica la relazione oppositiva ha conosciuto attraverso il secondo Novecento e ancor più a inizio del XXI secolo una serie di scoperte e di chiarificazioni teoriche di enorme importanza epistemologica: si è aperto un vero e proprio campo che, sulla scorta di uno dei suoi principali elaboratori, indicherei come 'geometria delle opposizioni'⁸, anche se la ricerca è talmente recente e vivace da caratterizzarsi in verità per una serie di conflitti sul suo stesso nome. Questa è a mio parere la più promettente teoria matematica di cui esplorare le implicazioni per comprendere le oscillazioni terminologiche e sostanziali tra differenti modi di pensare e indicare le relazioni oppositive che caratterizzano la letterarietà secondo Orlando; oscillazioni visibili tanto in sede teorica quanto in sede esegetica e che in buona parte, a mio parere, derivano direttamente da esitazioni (a

⁷ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 2000², p. 279.

⁸ Per una idea generale: A. MORETTI, *The Geometry of Oppositions and the Opposition of Logic to It*, in *The Perception and Cognition of Contraries*, a cura di I. Bianchi e U. Savardi, Milano 2009, pp. 1-32. Si veda anche A. MORETTI, *The Critics of Paraconsistency and of Many-Valuedness and the Geometry of Oppositions*, «Logic and Logical Philosophy», 19/1-2, 2010, pp. 63-94.

volte vere e proprie confusioni tra i distinti concetti di ‘contraddizione’ e ‘contrarietà’) già presenti nei linguaggi della psicoanalisi, dello strutturalismo, del marxismo.

Quanto segue è un tentativo di addentrarmi nelle questioni elencate ai primi tre punti.

Nelle *Risposte a un questionario* che gli permisero di chiarire alcuni aspetti della proposta teorica appena pubblicata in *Per una teoria freudiana della letteratura*, Orlando scrive:

A nessun lettore del mio saggio sfugge che ho scartato risolutamente, come criterio di definizione della letteratura, ogni criterio fondato non solo sul valore, ma anche sulla destinazione, sulla convenzione, sulla istituzione [...] Da dove avevo ricevuto la prima spinta in questa direzione? Da riflessioni sulla letterarietà per così dire *diluata*, o *intermittente*, dei generi che rispetto a quelli “forti” come la lirica, la narrativa o il teatro, potremmo chiamare “deboli”: la memorialistica, la diaristica, l’epistolografia, la moralistica nel senso proprio alla letteratura francese – della quale sono specialista e che in tutti questi generi è particolarmente ricca di capolavori; aggiungiamo naturalmente, quando la scrittura lo giustifichi, un gran numero di testi storici, filosofici, politici, religiosi⁹.

Apertura, congruenza tra messaggio e referenti extralinguistici, scarsa costruzione: le tre caratteristiche strutturali della memorialistica in *Infanzia, memoria e storia* si ritrovano qui tradotte nel linguaggio da qualitativo a quantitativo che cerca di definire la letterarietà tramite metafore di dosaggio o di frequenza – diluizione, intermittenza – per estenderla a un amplissimo *corpus* di scritture cui le memorie fanno da capofila elencativo. Il passo evidenzia, al contempo, alcune tensioni concettuali non approfondite come tali né qui né nel libro teorico né, a mia conoscenza, altrove nell’opera scritta di Orlando. L’ambizione di non delimitare il campo degli studi letterari in base a criteri di «valore» o di «convenzione [...] istituzione» sembra subito smentita dal rinvio all’autorità di un canone di «capolavori» e da una distinzione fra «generi» che, al di là di avvalorare di per sé convenzioni istituzionalizzate, connota in modo qualitativo, binario e oppositivo proprio la distinzione che vorrebbe unicamente quantitativa all’interno dello stesso campo.

⁹ ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, pp. 118-9. Mie i corsivi.

Vi è però una tensione concettuale collegata a queste che, poche pagine dopo, affiora invece esplicita e prepotente – non a caso con un riferimento che direi antonomastico a Saint-Simon, l'unico in questo volume: l'importanza «decisiva attribuita alla figuralità», si preoccupa Orlando, può alimentare la «tentazione di attribuirne una irrinunciabile a certe figure macroscopiche o sintetiche che quando sono presenti sembrano circoscrivere e organizzare tutte le altre» (*PTFL*, 120) e anzitutto quelle collegate al fatto che un testo ha un inizio, una fine, un ordine interno che «quasi soltanto nei testi la cui letterarietà è più forte» divengono sedi d'inventiva figurale e «di conseguenza non mancano mai di rientrare nell'istituzione». Una differenza fondamentale non solo rispetto a testi e produzioni che mancano propriamente di inizio e di fine, se non di articolazione e ordine interno, ma anche rispetto a quelli che le hanno 'e però' le conformano al rispetto di «tutt'altre logiche: un'opera storica o memorialistica, per esempio, seguirà e articolerà una cronologia». Ecco allora la questione:

Ma con quali strumenti analitici decidere, di fronte a un capolavoro letterario così eccentrico rispetto all'istituzione come i *Mémoires* di Saint-Simon, se e in che modo l'ordine delle parti è corresponsabile della letterarietà dell'immenso e caotico testo? Sarà lecito supporre che qui l'immensità e il caos si trasfondano essi stessi lungo tutto il testo in figure macroscopiche e sintetiche di varia specie; ma pensando al punto preciso in cui finisce un notiziario bellico o una dissertazione araldica quasi incolore, e comincia un racconto o un ritratto di travolgente inventività stilistica, ho davvero il diritto di dire che là qualcosa *comincia*, o dovrei parlare piuttosto di qualcosa che *ricomincia*, e allora in base a quali forme di continuità intermittente? Qual è lo statuto figurale della "ripresa", di una letterarietà lungo il discorso interrotta o affievolita?¹⁰

Da qui Orlando derivava la necessità di «elaborare due serie distinte e complementari di concetti retorici, per definire certe figure tipiche rispettivamente di quelle che in mancanza di termini migliori chiamerò la letterarietà chiusa e la letterarietà aperta» – nuova opposizione qualitativa, che tuttavia non si lascia sovrapporre perfettamente a quella tra 'forte' e 'debole' perché la questione non concerne solo «la letterarietà fuggitiva e purtroppo sfuggente del discorso orale» e nemmeno solo «quella in cui rientrano capolavori di tal peso che solo in senso relativo e occasionale ho potuto finora chiamarla "debole"», bensì di-

¹⁰ *Ibid.*, p. 121.

rettamente anche il «dentro ed intorno alle digressioni di Balzac, di Tolstoj, dello stesso Proust»¹¹.

Oltre al ritorno dell'aporia che tenta di tenere assieme capolavori/istituzione, da un lato, e concezione quantitativa, anti-convenzionale, pre-assiologica della letterarietà, dall'altro, colpisce il fatto che l'attenzione di Orlando si focalizzi esclusivamente su fatti di costruzione, di ordine delle parti, cioè – come amava dire egli stesso recuperando la terminologia di Quintiliano – di *dispositio*, e taccia invece totalmente dell'*inventio*. Viene infatti da domandarsi se questa diluizione e intermittenza della figuralità che il teorico sembra attribuire statutariamente ai generi 'deboli' ponga limiti alla loro densità letteraria anche sul piano dell'invenzione, da un lato, e su quello delle macro-dimensioni testuali, dall'altro. Basterebbe la sicura esistenza di una minuziosa e inedita scomposizione paradigmatica degli *Essais* di Montaigne¹², e di chissà quanti altri fra i 'capolavori deboli' che più amava, a smentirlo – per non citare appunto gli utilizzi a campione che si ritrovano anche in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* e ne *Gli oggetti desueti*. Basterebbero, in un'ottica di scuola orlandiana, i casi di studio di Stefano Brugnolo sulla «letterarietà dei discorsi scientifici»¹³. Ma vorrei anche aggiungere che, a smentire la sterilità dei generi deboli in fatto di figuralità inventiva e macroscopica, basterebbe la profonda sintonia etica e metodologica con cui Carlo Ginzburg, proprio in Montaigne, ha saputo ricostruire il paradigma della «rusticità» non soltanto in termini eruditi e di connessioni con referenti extra-testuali, ma anzitutto proprio in termini di simmetrie tra costanti elocutive, compositive e di *inventio* – seppure senza fare riferimento esplicito al metodo e alla teoria di Orlando¹⁴.

Ma è soprattutto l'argomentazione stessa di *Per una teoria freudiana* non soltanto a spazzare via ogni dubbio, bensì a convertirlo in agnizione della filiazione diretta tra i problemi che solleva la letterarietà dei generi deboli e la necessità di declinare in generale il concetto di figura su ogni piano e ad ogni scala testuale. Seguiamo passo passo il filo del ragionamento di Orlando:

¹¹ *Ibid.*, p. 122.

¹² Ne sono testimone fattuale, avendo fisicamente visto tra 2006 e 2008 i quaderni che la contengono.

¹³ S. BRUGNOLO, *La letterarietà dei discorsi scientifici. Aspetti figurali e narrativi della prosa di Hegel, Tocqueville, Darwin, Marx, Freud*, Roma 2000.

¹⁴ C. GINZBURG, *Montaigne, i cannibali e le grotte*, in *Il filo e le tracce*, Milano 2006, pp. 55-86.

[...] nel linguaggio letterario non tutto dev'essere figura. [...] e ci sarà chi può accettare l'accostamento tra linguaggio letterario e dell'inconscio a patto di pensarlo pertinente solo per testi «il cui tasso di figuralità è così alto da gareggiare con l'ermetismo e con l'apparente insensatezza del sogno». Ma come avanzare paragoni col linguaggio dell'inconscio – avranno pensato quei lettori – per altri innumerevoli testi, tanto meno densamente figurali, di poesia lirica, di narrativa o di teatro? O, a maggior ragione, per i testi che la coscienza estetica empirica sente e l'uso corrente qualifica come letteratura benché il fine della scrittura sia scientifico, politico, storico, giornalistico, morale, filosofico, religioso?¹⁵

Questa domanda è lo spunto per legittimare subito dopo proprio l'idea che, senza dubbio, la «figuralità incontra nel linguaggio letterario limiti alla sua stessa presenza, oltre che alla sua possibile densità», ma «li incontra molto più in là o più di rado di quanto non si supponga tradizionalmente»¹⁶ e perciò è necessaria una retorica che prenda in considerazione «figure di tutte le dimensioni e di tutte le specie», incluse quelle che insistono lungo «le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata»¹⁷; ne consegue con chiarezza che «non c'è soluzione di continuità in letteratura fra linguaggio dell'inconscio e linguaggio dell'io cosciente» e che «la qualificazione come letteratura o no è una cosa e quella come buona o cattiva letteratura è un'altra cosa»¹⁸.

Ciò non toglie che il problema del canone e quello dei generi 'forti' e 'deboli' restano irriducibili al discorso quantitativo: mi paiono segni di un limite che il principio di realtà impone intellettualmente al critico, e stilisticamente al suo cristallino argomentare, nel momento stesso in cui potrebbe lasciarsi tentare da un assolutismo egualitarista e anti-gerarchico che finirebbe per negare 'ogni' legame diretto tra letteratura e storia, tra messaggio, codice e contesto, per arrivare a una esaltazione pura e totalmente autosufficiente del testo. Non vi è forse, invece, nella resistenza al tempo che si manifesta nel canone così come in ogni altra istituzione umana, qualcosa di più che mere e vuote tautologie di potere tutte umane e come un confronto sperimentale (sempre precario e mai definitivamente risolutivo) con la realtà di fatto?

L'idea di scritture (più in generale: di produzioni verbali) letteraria-

¹⁵ ORLANDO, *Per una teoria freudiana*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 62.

¹⁸ *Ibid.*, p. 65.

mente 'forti' o 'deboli' è d'altronde legittimamente qualitativa, per chi ne recuperi la definizione pragmatica orlandiana al di là del passo che ho citato: quella cioè tra testi che neutralizzano oppure rendono pertinente la contraddizione tra vero e non vero referenziali¹⁹. Una definizione che dal problema del tasso di figuralità ci fa piombare a pie' pari nel mezzo del problema della *fictio*, dell'immaginario. Nella *Letteratura della «Phèdre»*, Orlando vi si era già soffermato senza però usare l'opposizione forte/debole – anche perché concentrato sul solo primo termine della polarità, i generi forti, cui tuttavia si riferisce in quelle pagine con il termine «arte», al limite «poesia», ma non letteratura in generale. Il modello della negazione freudiana gli offriva in quella sede una formulazione tanto astratta quanto calzante per una grande congerie di manifestazioni del «fenomeno dell'arte» su più epoche successive: un «NON/MI PIACE» in cui al numeratore della repressione sta pura e semplice la convenzione istituzionale della «finzione poetica», mentre al denominatore del represso che ritorna sta la «solidarietà con contenuti non conformi all'ordine costituito»²⁰. La «irrealtà istituzionale dell'arte, che neutralizza praticamente il represso» figura evidentemente qui come sinonimo di ciò che successivamente prende il nome di 'generi forti': il «NON/MI PIACE» che mette l'accento sulla dinamica di distacco e immedesimazione equivale al «NON/È VERO» che mette l'accento su quella di realtà e immaginazione²¹. Ed è così

¹⁹ Senza che Orlando vi abbia a mia conoscenza mai fatto riferimento, trovo che questa definizione sposi sul piano epistemologico l'approccio 'pragmatico' di un Searle e si apparenti a una nozione come quella di 'patto di lettura'. Cionondimeno trovo plausibile una ridefinizione in termini quantitativi e strutturali di maggiore o minore presenza, fino alla totale assenza, di ben determinate macro-figure, ovvero formazioni di compromesso.

²⁰ F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino 1990, p. 27.

²¹ Vedi anche ID., *Per una teoria freudiana*, pp. 214-5: «Si fa tanto più difficile distinguere tra negazione freudiana e formazione di compromesso, quanto più si passa dalle microfigure in parole contate a quelle macrofigure estese o sparse su tutto un testo, che proprio una retorica d'ispirazione freudiana dovrebbe insegnare a vedere meglio. Alla fine guardiamo alla totalità del testo, non più in quanto composta di parti successive, ma in quanto fondata sul presupposto unico della finzione letteraria: il quale sospende l'esame di realtà, neutralizza l'opposizione tra vero e falso. E a questo punto è indifferente quale delle due descrizioni scegliamo. In termini di negazione freudiana, scandiremo: *non/è vero*; e la negazione sarà la falsa marca del falso, preposta a una verità aliena dal darsi per vera».

che «la poesia è dunque incorreggibilmente conservatrice e sovversiva nello stesso tempo» perché costituisce in se stessa un «ritorno del represso reso fruibile per una pluralità di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione»²², come arriva a concludere già in questo saggio, anticipando alcune delle pagine più struggenti e patetiche con cui, direi non senza rimotivazione figurale, conclude gli ultimi due capitoli del successivo libro teorico²³: pagine che riecheggiano nel tono e nel generoso slancio etico verso il mondo analoghe pagine del *Mimesis* di Auerbach.

Ma le pagine di *Per una teoria freudiana* non si riferiranno più in modo esclusivo all'arte o alla poesia né, almeno esplicitamente, ai generi 'forti', bensì più indeterminatamente a «gli esempi di letteratura in cui materia e forma uniscono il loro ritorno del represso» in quanto opposti a quelli «in cui possiamo considerare volta per volta sia una materia ideologica che non dà luogo a ritorno del represso, sia un ritorno del represso puramente e superficialmente formale»²⁴. Nuova distinzione, che non rinnega ma scardina lo schematismo maggiore di quella tra letteratura 'forte' e 'debole', tra letteratura 'chiusa' e 'aperta', e che, com'è noto, tenta di individuare un nesso forte, e potenzialmente quantitativo, con quella tra letteratura 'buona' e 'cattiva', perché se vi è «omogeneità, simpatia, solidarietà a priori fra il ritorno del represso come "materia del contenuto" e il ritorno del represso formale», non è sempre detto che i testi la valorizzino figurale e «una ipotesi» sembra a Orlando altamente probabile: «che solo in forma di ritorno del represso, intatta o rovesciata, l'ideologia possa entrare con piena validità estetica in un discorso letterario» e perciò «la grande letteratura è probabilmente sempre due volte tendenziosa – anche se indubbiamente non tutta quella che è due volte tendenziosa è grande letteratura»²⁵.

Ma può arrivare ad essere «grande» e «due volte tendenziosa» quella letteratura che resta 'debole', vuoi per la diluizione o intermittenza delle sue densità figurali, vuoi per l'assenza di formazione di compromesso statutaria tra finzione e autenticità repressa? Possono, in altri termini, delle scritture in cui il valore di verità referenziale resta necessariamente contrario tanto del falso quanto dell'immaginato risultare

²² Id., *Due letture freudiane*, p. 28.

²³ Id., *Per una teoria freudiana*, pp. 72-3 e 88-9.

²⁴ *Ibid.*, p. 72.

²⁵ *Ibid.*, p. 73.

passibili di analisi in termini di ritorno del represso ‘anche nella serie dei contenuti’?

Non vi è risposta esplicita a queste domande nell’intera opera di Orlando. L’uso del termine «capolavoro» per innumerevoli testi di questo genere farebbe propendere per un sì. Tuttavia, l’assenza di analisi che abbiano messo in pratica questa ipotesi su singoli ma interi testi di quel genere, l’assenza di questi testi dalla scarna esemplificazione delle tipologie del ritorno del represso nella serie dei contenuti, farebbe propendere per un no. Posso solo testimoniare che, di fronte al mio ingenuo e donchisciottesco tentativo di *trancher la question* per un sì risoluto, alla luce e nel merito dell’analisi minuziosa e appassionatamente orlandiana dei *Mémoires* di Saint-Simon, Orlando tenne fermo (era il 2010) uno scetticismo rammaricato di non aver mai realmente portato fino in fondo il progetto di esplorazione empirica del ritorno del represso nella serie dei contenuti in quanti più testi concreti possibile: prospettiva tra le più strategiche per una cartografia della figuralità sul piano dell’*inventio* che, com’è noto, fu l’ultimo suo grande progetto di ricerca teorica²⁶.

La risposta a quelle domande non mi sembra tuttavia perduta una volta perduta la presenza fisica di chi ha permesso, umanamente, di porsele – ed è uno dei segni più tangibili della vitalità del suo pensiero il fatto che continui a generarne altre e nuove... Che la ‘convenzione costitutiva’ dei generi forti sia una formazione di compromesso passibile di differenti articolazioni con la chiusura o l’apertura, con la continuità o l’intermittenza figurale di un testo, mi sembra reso ormai autoevidente da mille sperimentazioni moderniste e post-moderne. Che i generi forti possano offrire testimonianze indirette, ma non per questo unicamente in negativo, di valore storico, ci impedisce di dimenticarlo il già citato Carlo Ginzburg, che vi riflette in modo esplicito nel suo splendido saggio sul *De la lecture des vieux romans* di Chapelain²⁷. Che anche i generi deboli, per converso, possano offrire, oltre che testimonianze dirette e indirette, vere e proprie radiografie in negativo – in termini di ritorno del represso – di valore storico, lo indicherebbero già solo le analisi a campione di Orlando sul tema dell’infanzia

²⁶ Si veda V. STURLI, *Figure dell’invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020.

²⁷ C. GINZBURG, *Parigi 1647: un dialogo su finzione e storia*, in ID., *Il filo e le tracce*, pp. 87-104.

in Rousseau e sulla cifra stilistica della letteratura illuminista²⁸. Ma quali impossibilità e quali virtualità figurali specifiche caratterizzano, nell'empirico *corpus* e nella matematica delle forme possibili, quei discorsi che restano statutariamente ancorati alla congruenza referenziale e, in particolar modo, alla memoria personale? E quali per quelli che si sforzano invece di perseguire una congruenza 'logico-aristotelica' per definizione in contraddizione con la letterarietà? Come oggettivarne le tracce senza cadere nel rischio di un polisenso infinito e infallibile, non potendo contare sull'autorizzazione pregressa di una finalità immaginaria? Fino a che punto, ribaltando il punto di vista di *Per una teoria freudiana*, la componente ideologica, nel senso con cui usava Orlando questa parola, di 'ogni' discorso umano 'non può fare a meno' di pagare tributo al principio di piacere, al linguaggio dell'inconscio, pena la propria inconsistenza e, in ultima analisi, una paradossale irrazionalità?

Ma non è su una domanda che voglio concludere, bensì su una tanto piccola quanto preziosa cristallizzazione propriamente letteraria della tensione tra letterarietà forte e debole nell'opera di Orlando stesso. *Da distanze diverse*²⁹ completa, nel 1996, la sequenza memorialistica ch'egli dedica a Giuseppe Tomasi di Lampedusa, operazione indipendente e complementare alla di poco successiva analisi paradigmatica del *Gattopardo* (1998)³⁰. È un chiudere i conti con la parte più spiacevole del ricordo personale. Ma è anche un'aperta difesa del primo maestro... contro il maestro stesso! Più precisamente, contro il sainte-beuismo biografista su cui Orlando aveva magistralmente fatto propria, in sede di analisi della *Recherche* e in sede di riflessione teorico-letteraria (inclusa la corretta metodologia di approccio letterario ai testi memorialistico-autobiografici!), la lezione di Proust: «Da una parte le instabili vicende d'un uomo alle prese con le scelte, o le costrizioni, del reale; dall'altra, i risultati stabili d'una creatività la cui convenzione fondante abolisce il limite fra vero e non vero»³¹. Il rinvio esplicitamente uni-

²⁸ Mi riferisco ovviamente al maestoso scavo, strutturale e storico, sulla «negazione freudiana della critica» in F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997².

²⁹ ID., *Da distanze diverse*, in *Ricordo di Lampedusa*, Torino 1996, pp. 81-101.

³⁰ ID., *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998.

³¹ ID., *Da distanze diverse*, p. 88. Tra gli studi proustiani il rinvio è in particolare a Proust, *Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata* (1974), in ID., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022, pp. 129-87.

voco dalla creatività alla letteratura in senso forte qui è senza appello per i generi deboli. Ma questa univocità è smentita nei valori letterari stessi del discorso di Orlando, che manifestano il bisogno di concedere invece appello alla creatività di un vero che si distingue dal falso, ma non per questo impedisce di esprimere il desiderio di librarsi in un al di là dell'esperienza che trascenda le scelte, o le costrizioni, del reale: proprio la tematizzazione discorsiva dell'ipotesi «naturale per eredità magica e onirica, che qualcosa *sia vero pur non essendolo*»³², rappresentata per ipotiposi autobiografica all'ingresso nel testo come aneddoto dello zio-lupo con i propri nipotini, si rimotiva in fondo al testo figuralmente come compensatorio luogo di incontro con chi è morto. Un luogo di cui è esplicitamente riconosciuta tanto l'insoddisfacente irrealtà quanto la paradisiaca opportunità: simbolo stesso del compromesso specifico tra abbandono al ricordare e però sua critica³³ – forse l'occorrenza particolare di una formazione di compromesso ancor più profonda che può dirsi cifra generale nello stile di Orlando, tra abbandono al compiacimento della costruzione discorsiva e però sua critica attraverso la piena funzionalizzazione comunicativa, e pedagogica, e etica, e politica...

Mi piace allora concludere, con altrettanta figuralità memorialistico-autobiografica, citando per intero quel passo finale, il cui *pathos* intenso si alimenta della struggente paratassi anaforica:

Quando Francesco [Agnello] mi telefonò la sua morte, il sollievo fu d'una immensità fisica, come una soffocazione che sia cessata per sempre. E quell'attimo non ho smesso di pagarlo secondo un vero e proprio contrappasso. Non essere tornati a confronto due, cinque anni più tardi. Non poter più sentirlo parlare, mai fargli leggere i miei libri. Che debba ignorare per sempre cosa ne è stato del suo romanzo nel mondo. Che un irreali luogo acronico, vero pur non essendolo, sia il solo paradiso dove possiamo ancora incontrarci³⁴.

FRANCESCO PIGOZZO

³² ID., *Da distanze diverse*, p. 83.

³³ Prendo qui spunto, parafrasandole, dalle osservazioni dello stesso Orlando sullo stile memorialistico di Stendhal, come si sarà notato. Si veda ID., *Infanzia, memoria e storia*, pp. 151-80.

³⁴ ID., *Da distanze diverse*, p. 101.

Le figure dell'invenzione: una ricerca incompiuta di Francesco Orlando

Negli ultimi anni del suo insegnamento Francesco Orlando si dedica a un progetto che resterà incompiuto, ma che avrebbe dovuto condurre alla stesura di un saggio dal titolo *Figure dell'invenzione*¹; lo stesso argomento su cui verte il corso conclusivo della sua carriera, tenuto all'Università di Pisa nel 2006. Del progetto restano alcuni appunti e la registrazione integrale delle lezioni. Orlando parte dalla constatazione che le vie di accesso all'analisi del testo letterario possono essere ricondotte a tre grandi ambiti: a) lo stile, e dunque il piano della *elocutio*; b) la gestione delle sequenze temporali, che pertiene alla *dispositio*; c) il piano dei contenuti o temi, che rientra nel dominio dell'*inventio*. Osserva poi che il piano elocutivo è stato ben formalizzato sin dall'Antichità nei trattati di retorica e oratoria, e che con il lavoro narratologico di Genette anche la *dispositio* si è dotata di una sistemazione grazie a una rinnovata concezione della retorica. Un tenace pregiudizio anti-mimetico avrebbe invece impedito di concepire proposte di formalizzazione rispetto al piano del contenuto, ovvero là dove si attualizza il rapporto del testo coi referenti.

È proprio da qui che prende le mosse la ricerca di Orlando, che vuole essere prima di tutto un'indagine dei processi attraverso cui un testo letterario modella la realtà e dà forma al suo specifico mondo:

L'opera d'arte parla del mondo, però in ogni opera d'arte c'è un mondo diverso [...]. Quando leggiamo un romanzo è come se inforcassimo un paio d'oc-

¹ Come afferma lo stesso Orlando in A. DIAZZI, F. PIANZOLA, *Conversazione con Francesco Orlando*, «Enthymema», 1, 2009, pp. 187-215: 212. Il presente saggio rielabora e riprende le riflessioni contenute nel volume V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020, cui mi permetto di rimandare per approfondimenti. Una prima disamina degli inediti di Orlando sulle figure dell'invenzione è stata operata da G. IOTTI, *Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione»*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, pp. 271-89.

chiali che ci fanno vedere il mondo in un certo modo, con certe proporzioni, con un certo colore, con certe caratteristiche, con certi rapporti. Questi due concetti, la coppia oppositiva «mimesi» e «convenzione», tutti e due onnipresenti, e l'idea che esistano anche figure dell'invenzione, sono quasi la stessa idea vista da due lati differenti².

Ci troviamo in effetti davanti a una concezione post-romantica di invenzione, intesa come creazione originale di una singola individualità artistica; un'invenzione che riguarda da vicino il rapporto tra testo e mondo, la forma in cui ogni singola opera ne costruisce un'idiosincratia rappresentazione.

Per avvicinarci a una prima idea di che cosa intenda Orlando con figure dell'invenzione – ovvero una figuralità che non si esplica solo sul piano del lessico, della gestione temporale o delle figure retoriche tradizionali, ma soprattutto su quello tematico –, si pensi al ritratto di Madame Vauquer in *Papà Goriot*, nella lettura che ne dà Auerbach³. Questi parla del «motivo della consonanza del luogo, la pensione, da un lato, e la vita che lei conduce dall'altro», fino ad affermare che «il motivo dell'unità di luogo ha afferrato» l'autore «con tale forza che gli oggetti e le persone che formano un ambiente acquistano per lui una specie di secondo significato, diverso da quello afferrabile razionalmente, ma di gran lunga più essenziale: un significato che non si

² *Ibid.*, pp. 206-7.

³ Riporto di seguito la citazione in forma più estesa, tratta da E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 2000 (ed. or. 1946), pp. 240-2: «Il ritratto della padrona è legato alla sua apparizione mattutina nella sala da pranzo; ella compare in questo centro della sua attività [...] e poi s'inizia una minuta descrizione della sua persona. La descrizione si muove lungo un motivo principale che viene ripetuto più volte: il motivo della consonanza della sua persona e del luogo, la pensione, da un lato, e la vita che lei conduce dall'altro; in breve, l'armonia fra la persona e quello che noi [...] chiamiamo il suo *milieu*. [...] Infine la sua sottoveste assume il valore di una specie di sintesi dei diversi locali della pensione, come assaggio della cucina e anticipata presentazione degli ospiti; questa sottoveste diventa per un istante il simbolo del *milieu* [...]: non occorre dunque più aspettare la colazione e gli ospiti, tutto è già incluso nella persona di lei. [...] il motivo dell'unità di luogo ha afferrato lui stesso [l'autore, n.d.a.] con tale forza che gli oggetti e le persone che formano un ambiente acquistano per lui una specie di secondo significato, diverso da quello afferrabile razionalmente, ma di gran lunga più essenziale: un significato che non si può designar meglio che con la parola "demoniaco"».

può designar meglio che con la parola 'demoniaco'»⁴. Orlando mostra come con il termine 'demoniaco' Auerbach voglia indicare la capacità di Balzac di stabilire, tra personaggi e ambienti, una relazione che è di sovrapposizione e di segreta identificazione⁵: tra questi piani semantici si instaura un legame inventivo destinato a rivestire un'importanza cruciale nel testo. Lo stabilirsi del nesso è una trovata di Balzac che a priori non corrisponde a un legame già presente nella realtà, bensì a un'assimilazione di due entità distinte, che proprio nel loro convergere potenziano il senso del testo. Siamo in altri termini davanti a una particolare modalità di organizzare i contenuti tematici (personaggi, situazioni, ambienti) tale che tra essi siano riscontrabili rispondenze, richiami e relazioni non sempre a tutta prima evidenti.

La concezione sottostante è quella di un testo letterario in cui siano attivi legami che solo la progressione nella lettura e un'eventuale rilettura possono rendere evidenti. Ciò è stato spesso intuito dai critici (si pensi agli autori della cosiddetta scuola di Ginevra, come J.-P. Richard o J. Starobinski): il tentativo di Orlando è di provare a descrivere secondo quali ipotetiche figure questi legami di senso possano essere articolati. Visto che nessuno dei troppi classici sembra prestarsi a tale compito, Orlando si chiede se ve ne siano altri capaci di descrivere i rapporti esistenti tra le componenti del testo, e tra queste e i referenti di realtà cui rimandano. La sua risposta è uno studio su come ogni singolo testo intrecci reti di senso che trascendono la singolarità e l'isolamento di componenti semantiche quali personaggi, descrizioni, paesaggi, situazioni, temi. Le figure tradizionalmente intese si basano su alterazioni parziali della forma della parola o della sua posizione nella frase, fino al livello concettuale, ma legare la figuralità solo alla quantità, alla frequenza e rilevanza delle figure di stile appare a Orlando riduttivo, perché ciò non riesce a spiegare la natura di certi testi che, pur poverissimi di metafore, similitudini, ironie, risultano però al contempo evidentemente figurali:

Se è lecito per la letteratura parlare di figure d'una retorica freudiana, è raro che si possa farlo senza usare il termine di figura in senso pure transfrastico e largamente estensivo [...]. Sono pensabili (non è così forse in Kafka?) testi tanto spogli di metaforicità su scala microfigurale, quanto metaforeggianti in

⁴ *Ibid.*

⁵ F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach (intervista a cura di Giuseppe Tiné)*, «Allegoria», 56, luglio-dicembre 2007, pp. 36-51: 45.

una estensione, o in una totalità, macrofigurale; tale che per illuminarne la figuralità con una analisi, l'emancipazione dal microscopio linguistico non è meno imprescindibile del ricorso a una retorica o logica freudiana, e ne è la condizione⁶.

Sin dagli inizi della sua riflessione Orlando propone che nel testo letterario possa abitare una figuralità diffusa e non solo legata alla retorica tradizionale: il tentativo di distinguere il livello delle micro-figure da quello delle macro-figure è, per esempio, alla base di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, uno studio incentrato sull'analisi delle *Lettere persiane di Montesquieu*. Com'è noto, le lettere si immaginano scritte da due persiani che, in visita a Parigi, osservano con sguardo straniato gli usi d'Occidente, raccontandoli ai correligionari. A fronte della ragionevolezza dei protagonisti, i loro corrispondenti in patria mostrano una tale inclinazione alla fallacia di ragionamento che il lettore non ha difficoltà a cogliere la satira che la strategia autoriale mobilita contro di loro. Ma il gioco figurale non ha loro come esclusivo e principale bersaglio: se è vero che da un punto di vista letterale si sta parlando di religione maomettana, il testo non può essere compreso senza che il lettore compia – com'è previsto che faccia – un'estensione da quest'ultima alla religione cristiana. Orlando si domanda di che tipo di figuralità possa trattarsi⁷, e individua un dispositivo articolato in due

⁶ Id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997², pp. 128-9.

⁷ «Consiste nel fatto che il testo, parlando letteralmente di una cultura estranea, parla – per così dire senza parlarne – di una cultura familiare; e non tardiamo ad accorgerci che una tale figura generale non è semplice ma ha duplice portata. Fra il Corano e la Bibbia sono riscontrabili somiglianze, dicevo, sia nello stile che nei precetti. Da una parte la figura generale consisterà nel fatto che lo stile arieggiante il Corano, per il tramite delle sue connotazioni orientali [...] gioca su un rinvio sottinteso alla Bibbia [...]. D'altra parte i dubbi su precetti maomettani, occasione narrativa e tema delle tre lettere, giocano su un rinvio sottinteso ad analoghi dubbi possibili su analoghi precetti giudaico-cristiani. Cercheremmo invano sia nella retorica antica e tradizionale, sia nella neoretorica degli ultimi decenni, una etichetta adatta a un simile rinvio figurale. Non si tratta evidentemente né di allegoria, né di parabola o di favola. [...] Quanto al concetto di ironia [...] è probabile che, secondo una accezione sommaria di esso, chiunque accetterebbe di definire ironico il nostro testo. E nondimeno parlare di religione maomettana non vuol dire parlare del contrario di quella cristiana, se nell'ironia ciò che si afferma e ciò che si dice alla lettera devono stare in rapporto di contrarietà» (*ibid.*, p. 38).

fasi che investe il piano del contenuto in tutta la sua estensione: una figura generale di negazione freudiana e una figura di spostamento. A un primo livello Islam e Cristianesimo sono due religioni differenti, ma hanno fortissimi punti di convergenza, assimilabili nella prospettiva di una critica illuministico-razionalistica: dogmatismo, irrazionalità, arbitrarietà. Sintetizzando al massimo, nel testo di Montesquieu si finge di parlare bene della religione, ma la si attacca mettendone impietosamente in luce le contraddizioni, e si utilizza come bersaglio l'una (Islam) sottintendendo un rimando all'altra (Cristianesimo). Siamo in altri termini davanti a una doppia macro-figura, che funziona solo se si accetta che nel testo sia al lavoro una sovrapposizione tra i due termini in causa.

Fino a una certa data lo scopo della riflessione di Orlando è mettere in luce nella letteratura l'articolarsi di una dinamica repressione/represso sia a livello formale che contenutistico, mediante lo strumento della formazione di compromesso, eletto a dispositivo ermeneutico centrale. Ma da un certo momento in poi questa dinamica di matrice freudiana viene integrata e riletta alla luce della riflessione di Matte Blanco, come articolarsi di una dialettica tra i due diversi tipi di logica: simmetrica e asimmetrica⁸. Prendiamo un passo come il seguente, che riguarda il macro-fenomeno della negazione freudiana nella *Fedra*, dove Orlando mostra come il testo possa stabilire segreti ma necessari legami tra un soggetto (in questo caso la regina Fedra) e un oggetto (il mare, il desiderio perverso) che a tutta prima sembrerebbero lontanissimi:

L'attribuzione di una tale contraddittoria situazione, logica non meno che psicologica, a una regina perversamente innamorata, lascia sicuramente intatta l'oggettiva differenza fra una regina e il mare, fra un amore perverso e un mostro mitologico. Pure, a un certo momento, mi toccava interpretare uno dei versi più famosi: quello in cui il moto fisico dell'acqua marina, che si scaglia contro la riva e se ne ritrae, è interpretato figuramente dal poeta come uno spavento dell'ondata di fronte a quel mostro, che essa stessa ha scagliato a riva: *le flot qui l'apporta recule épouvanté*. Se anche in questa superba figura retorica riconosco una negazione freudiana, perché ritrovo un soggetto fitti-

⁸ Il riferimento è a I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, London 1975 (trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 1981).

zio spaventato di sé stesso o di ciò che apporta, compio un'assimilazione la cui logica sarebbe tanto lecita nel linguaggio del sogno quanto è abusiva secondo il principio d'identità⁹.

Benché secondo comune logica una regina e un'onda siano due cose ben distinte, il testo stabilisce tra i due termini una classe comune che li avvicina e li fa interagire, rendendoli addirittura, a livello profondo, completamente assimilabili. Quello che per comune logica è diverso, per l'inconscio può benissimo essere la stessa cosa: amore e mostri preistorici, desideri tortuosi e labirinti vengono appaiati sulla base di alcune funzioni proposizionali comuni. Se analizziamo il passo appena citato, l'assimilazione tra regina e onda, tra desiderio illecito e mostro marino potrebbe sembrare una limitata figura di stile, ma Orlando mostra come essa abbia radici nell'intero tessuto semantico della tragedia, dove la negazione freudiana è un cardine tematico portante. Siamo davanti a un fenomeno che all'altezza dello studio sulla *Fedra* non ha ancora assunto un nome definito; che all'altezza di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* verrà chiamato macro-figura, e che costituirà poi la base dell'ultima riflessione di Orlando. Non è questa la sede per proporre una panoramica completa delle figure dell'invenzione ipotizzate da Orlando¹⁰; se ne forniscono qui solo alcuni esempi, relativi alle figure che mi sembrano più articolate e produttive a livello ermeneutico.

Prendiamo in esame quelle che Orlando definisce *esteriorizzazioni*: si tratta di un fenomeno per cui referenti spaziali, spazio-temporali o fisici assumono senso dal rapporto con situazioni interiori di personaggi, mettendo in crisi il principio di identità rappresentato da ciascun elemento semantico considerato singolarmente. In altri termini, assistiamo al dispiegarsi di classi matteblanchiane che si costituiscono a cavallo tra rappresentazioni di spazi, oggetti e soggetti. Per comprendere questa figura si consideri un passo del *Giro di vite* di James, commentato da Orlando negli *Oggetti desueti*: durante una passeggiata nel parco la protagonista vede per la prima volta apparire su una delle due torri della dimora una figura maschile che non dovrebbe trovarsi lì. È – ma noi non lo sappiamo ancora – lo spettro di Peter Quint, fantasma che assillerà lei e i bambini per tutto il resto della vicenda:

⁹ F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino 1990, pp. 235-6

¹⁰ Per una loro disamina esaustiva, mi permetto ancora una volta di rimandare a STURLI, *Figure dell'invenzione*.

Peter Quint, oltre a essere il personaggio più negativo, è anche quello che sta più in basso nella scala sociale. Ha messo in atto una triplice usurpazione: sul bambino (Miles stava moltissimo in sua compagnia); su Miss Jessel, che ha sedotto; sugli abiti e i modi del padrone (si è vestito e comportato per un certo periodo come il proprietario della tenuta). [...] Anche la sua prima apparizione come fantasma è significativa: egli compare sopra una delle torri del castello, frutto di giustapposizioni architettoniche successive rispetto alla struttura più antica dell'edificio. Ora, non può essere casuale che un personaggio come Peter Quint appaia in un contesto che, in virtù della mescolanza di stili, rimanda alla mescolanza di classe, il che in epoca vittoriana ispirava un orrore quasi paragonabile a quello per la sessualità infantile¹¹.

A quest'altezza del testo la descrizione architettonica può sembrare un mero espediente per aumentare la *suspense* e ritardare la scena inquietante, ma le due torri – una vecchia, l'altra più nuova, entrambe giustapposte al corpo centrale dell'edificio – costituiscono un segnale semantico destinato a rivestire un'importanza cruciale nel testo. Costruita durante il revival gotico, la torre su cui appare lo spettro è un elemento che rimanda al dominio del pretenzioso e dell'inautentico: una sovrapposizione rispetto alla vera nobiltà di un edificio più antico.

Il lettore non sa ancora niente del domestico Quint e della relazione che lo lega alla casa e ai suoi abitanti, ma quando cominceranno a filtrare notizie sarà evidente la sua colpevole tendenza a usurpare posizioni: valletto, indossa i vestiti del padrone; domestico, si lascia andare a eccessive familiarità col rampollo di casa, Miles; sottoposto, insidia sessualmente e compromette l'istitutrice Miss Jessel. Tra i due elementi – il fantasma e il luogo in cui appare per la prima volta – si riscontra una relazione fondata sulla comune caratteristica dell'usurpazione. La figura di esteriorizzazione stabilisce dunque un nesso tra le connotazioni fisiche o interiori del personaggio e l'ambiente che lo circonda. Una torre e un fantasma non hanno niente in comune a priori: è questo specifico universo testuale a creare un legame tra i due, dotandoli di una funzione proposizionale comune che li include in una medesima classe logica. Alla luce di questa considerazione, quella che poteva a tutta prima sembrare un'innocua descrizione di ambiente, un mero effetto di realtà, si rivela l'anticipazione di un tema fondamentale per l'impianto narrativo.

¹¹ F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino 2017, pp. 77-8.

Un tipo analogo di relazione con lo spazio è riscontrabile secondo Orlando in *Morte a Venezia* di Mann¹², là dove la città, in bilico tra Oriente e Occidente, minaccia il cedimento a una natura miasmatica, paludosa e lussureggiante, non appena si allenti il controllo costante dell'uomo. Lo stesso accade al protagonista von Aschenbach, che deve la gloria all'austera ascesi intellettuale e all'avveduta dignità cui si è educato fin dall'adolescenza. La narrazione comincia proprio dal suo cedimento a una stanchezza mortale, che gli fa desiderare il viaggio in un altrove dai forti tratti orientali. La natura che in lui si fa strada, anziché identificarsi con la sanità o la normalità, se ne dissocerà prepotentemente: lasciare spazio al desiderio equivale, in questo testo, a lasciare spazio alla morte, che infatti non tarderà a sopraggiungere, proprio in forma di segreto e inarrestabile contagio. Il protagonista, col suo culto dell'autodisciplina, incarna una classe di significati opposta e complementare a quella rappresentata dall'ambiente lacustre di Venezia, che rimanda a sua volta a una palpabile e progressiva corruzione. L'avanzata del colera farà tutt'uno con il lasciarsi andare del protagonista, fino alla completa identificazione di malattia morale e materiale.

Un'altra delle molteplici possibilità figurali individuate da Orlando prevede che il testo associ o dissoci temi, immagini, situazioni e personaggi in modo cognitivamente ed emotivamente saliente. Seguendo questo principio, almeno due delle figure ipotizzate, l'*associazione* e la *dissociazione*, creano un peculiare universo di significati dal momento che stabiliscono nuovi nessi – proprio come avviene nella metafora – attraverso l'associazione (o la dissociazione) di campi semantici originariamente distinti (o uniti) nell'enciclopedia del lettore. Nell'*associazione* si stabiliscono o rinforzano collegamenti che nella realtà extra-testuale non risultano evidenti, e che una specifica opera lavora a rendere pertinenti. Due serie vengono accomunate in virtù di una specifica funzione proposizionale che il testo mobilita a cavallo di entrambe, narcotizzando gli elementi che terrebbero distinte le due serie. Un esempio di associazione si riscontra tra soprannaturale e contronaturale nell'*Amleto*, così come interpretato da Orlando nel *Soprannaturale letterario*. Quando il fantasma del padre ucciso torna per denunciare una gravissima infrazione morale, Amleto arriva sul torrione per incontrarlo, e il silenzio notturno viene rotto dai rumori del festino dello zio e della madre:

¹² Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, Torino 2015, pp. 208 sgg.

Tra il soprannaturale imminente e la lordura morale, rappresentata in questo caso dal festino, si è ormai stabilito uno strettissimo rapporto. Si odono i suoni che rimandano alla trasgressione immorale delle nozze tra madre e zio, e poco dopo appunto appare lo spettro. [...] C'è insomma un'equiparazione, su cui poggia tutto l'*Hamlet*, tra sopra-natura e contro-natura, in virtù della quale il sopra-naturale è giustificato dal fatto che è stato commesso un delitto contro-naturale. La violenza che il credito concesso al soprannaturale implica rispetto alla ragione [...] sta a sua volta per un'altra violenza: quella duplice che il crimine ha fatto alla morale nel momento in cui Claudio ha ucciso il fratello, suo re. In questo inatteso e del tutto inedito giro logico, ragione e morale vengono messe in parallelo, come se entrambe costituissero una natura violentata da qualcosa di straordinario: l'apparizione dello spettro rispetto alla ragione, le mostruose nozze di zio e madre rispetto alla morale¹³.

In termini mattheblanchiani si può affermare che due serie, quelle del soprannaturale e del contronaturale, sono fatte coincidere sulla base di un elemento comune, identificabile con la violenza che entrambe rappresentano rispetto a una legge percepita come naturale: l'infrazione è determinata nel primo caso dal ritorno del morto dall'aldilà, nel secondo da un delitto di inaudita crudeltà e immoralità.

Allo stesso modo, così come esiste la possibilità di stabilire nessi duraturi tra serie scarsamente correlate nel mondo dei referenti, alcuni testi lavorerebbero a dissociare i rapporti tra serie consolidati. Un caso, forse quello in cui l'analisi di Orlando ha assunto la forma più organica, è esplorato nel saggio su Proust dal titolo «*Sapere*» contro «*vedere*». *Metamorfosi e metafora*¹⁴, in cui al centro dell'indagine è la continua dissociazione d'ordine cognitivo che coinvolge alcuni dei protagonisti della *Recherche*, tra due facoltà che di norma tendono a presentarsi unite in relazione di proporzionalità diretta: sapere e vedere qualcosa a proposito di un determinato oggetto. Di solito, nell'enciclopedia del lettore, a una presa di coscienza di tipo visivo, che permette di esplorare un evento o un oggetto materiale con gli occhi, segue un aumento di conoscenza: vedere o aver visto significa sapere qualcosa. Nel caso della *Recherche*, invece, personaggi come Swann o Marcel sembrano non riuscire a connettere i due momenti, che risultano sempre sfasati: non riescono a cogliere le loro amate in flagrante tradimento, pur sapendo

¹³ ID., *Il soprannaturale letterario*, pp. 170-1.

¹⁴ ID., «*Sapere*» contro «*vedere*». *Metamorfosi e metafora*, in ID., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022, pp. 85-107.

di essere ingannati; se e quando sono messi in condizione di vedere, tendono a non comprendere – e quindi a non trasformare in sapere – ciò che hanno percepito. Nella *Recherche* gli esempi sono molteplici anche per altre figure e situazioni: la rivelazione tardiva della cattiveria di Saint-Loup; la scoperta della violenza di Morel; la scena non compresa di Montjouvain; il primo incontro del narratore con Monsieur de Charlus. In tutti questi casi la figura scinde due campi semantici che tendiamo a concepire associati, e ne problematizza la relazione.

Una terza figura, anch'essa già presente *in nuce* nella ricerca sul soprannaturale letterario, è la *trasposizione*, che si basa sul rinvio da un mondo immaginario a quello reale, in cui il dato testuale viene ri-semantizzato e caricato di nuovi significati che alludono a fenomeni storico-culturali, antropologici o sociali in atto. In questo caso la figura funziona stabilendo un legame di rimando tra dato immaginario e referente cui si allude: si racconta una storia magica o mitica, ma si sta parlando di qualcosa di anche troppo reale. Questo è il caso del *Faust* di Goethe, dove secondo Orlando la leggenda medioevale e il ricorso alla magia di Mefistofele sono interpretabili alla luce del crollo dell'*Ancien Régime* e all'avvento dell'industrializzazione borghese¹⁵. La magia è infatti rappresentata come una potentissima tecnica nuova e misteriosa, in grado di cambiare radicalmente la vita di chi ne detiene i segreti:

Se dovessimo descrivere come funziona questo nuovo tipo di soprannaturale, diremmo che gli aneliti e le insoddisfazioni, le sofferenze e i sogni del protagonista, che di per sé non hanno nulla di soprannaturale, vengono proiettati nelle situazioni e figure di una leggenda medievale in modo tale che quelle inquietudini esistenziali risultino in qualche modo “soprannaturalizzate”. A loro volta quelle istanze rimandano – tramite i personaggi di Faust e di Mefistofele – a una profonda e radicale trasformazione storica che, anche se in sé non ha niente di magico, sta in effetti mutando la faccia del mondo¹⁶.

Se nell'*Amleto* era attiva un'equivalenza tra soprannaturale e contro-naturale, in *Faust* sono la magia e la tecnica, che possono entrambe compiere miracoli impensabili e provocare catastrofi se non ben maneggiate, a essere unite nel testo da una comune funzione proposizionale. Lo stesso avverrebbe nella *Tetralogia* di Wagner: proprio come

¹⁵ ID., *Il soprannaturale letterario*, pp. 53-64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

nel *Faust*, lo spettatore che coglie il rimando è in grado di potenziarne la fruizione. È così che il dato storico si presta a essere elaborato, e il soprannaturale acquista nuova energia: «quando Goethe in Mefistofele, e Wagner nella schiavitù magica dei Nibelunghi, immettono significati attuali, è la potenza enigmatica della novità storica che presta al dato soprannaturale scolorito una formidabile efficacia. E lo stesso vale a parti invertite: il dato magico conferisce a sua volta al referente storico l'aura del mistero»¹⁷. Si potrebbero fare molti altri esempi: il finale di *Vathek* di William Beckford, in cui l'inferno del Giaurro assomiglia assai da vicino all'isolamento dell'individuo in seno alla ventura società dei consumi¹⁸, oppure l'interpretazione del poema in prosa *Il centauro* di Maurice Guérin in chiave di trauma della nascita¹⁹. Ma si potrebbe anche allargare il campione a esempi recenti e recentissimi. Pensiamo all'importanza che hanno acquistato negli ultimi decenni le narrazioni post-apocalittiche o fantasy, che interessano e coinvolgono milioni di spettatori proprio perché si prestano come non mai alla proiezione e alla trasposizione di contenuti problematici o angosianti del nostro tempo²⁰.

Se considerata nel suo complesso, la riflessione sulle figure dell'invenzione si articola su un duplice piano: per prima cosa costituisce il tentativo di aprire un nuovo livello analitico riguardante la ricerca di nessi originali tra componenti semantiche del testo connesse secondo una logica alternativa a quella aristotelica. La profonda originalità di un'opera d'arte non avrebbe dunque a che fare solo con il piano elocutivo, ma con qualcosa di più 'profondo', che può essere descritto e analizzato. La riflessione sulle figure dell'invenzione si colloca dunque nell'ambito del dibattito sulla critica tematica, ma lo fa in modo peculiare: il discorso letterario è concepito come fondato su dinamiche di tipo logico e antilogico, che si compenetrano e danno origine a inedite rappresentazioni del mondo.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 114-5.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 152-8.

²⁰ Per un'analisi in chiave di soprannaturale di trasposizione di alcuni temi della serialità televisiva e della cinematografia contemporanea, rimando a V. STURLI, *Spiriti, spettri, fantasmi: gestione della paura e fenomenologia del soprannaturale nel ghost-thriller contemporaneo*, «Griseldaonline», 15, 2015, pp. 1-21; EAD., *Edipo tragico, Edipo precario. Successione, eredità e immaginario della crisi in "Game of Thrones", «Between»*, 7/14, 2017, pp. 1-29.

Scopo dell'indagine è gettare luce su fenomeni che Orlando non è certo stato il primo a notare, ma che intende esplorare in modo il più possibile sistematico, proponendo un metodo capace di andare al di là della superficie testuale, al fine di individuare costanti latenti (ma non inconse) che è compito del critico inferire, formalizzare e astrarre. Una teoria dell'invenzione concepita in questo modo permette di guardare diversamente a questioni che cadono sotto gli occhi di ogni interprete: non è una novità che i rapporti tra personaggio e paesaggio possano essere significativi, o che un testo giochi sul rovesciamento dell'assiologia condivisa in una data epoca da un certo gruppo sociale, che esistano rapporti tra i personaggi, e che un'opera a tema soprannaturale possa alludere ad accadimenti anche troppo naturali e umani. Ma questa linea di indagine mira a dotare di una cornice teorica – per altro aperta e passibile di essere integrata – spunti che altrimenti resterebbero irrelati.

Le figure dell'invenzione ipotizzate da Orlando sembrano del resto avere confini sfrangiati, sono – con ogni evidenza, e proprio in virtù della loro natura simmetrizzante – almeno in parte sovrapponibili. La serie immaginata da Orlando si potrebbe poi, almeno virtualmente, estendere ben oltre i confini che egli aveva tracciato, e con ogni probabilità sarebbe stato lui stesso ad apportare aggiunte e integrazioni. Ancora una volta, ciò che di questo materiale può interessare non è tanto la capacità di definire una casistica una volta per tutte, quanto di indurre l'interprete a valutare nuove modalità di pensiero e di approccio all'indagine tematica. Questo significa provare a dare un valore ai temi, andando al di là del loro statuto grezzamente referenziale e mostrando come essi non siano blocchi isolati da elencare, ma elementi collegati sulla base di relazioni implicite oscillanti tra asimmetria e simmetria. Che in tale direzione le possibilità di definizione di questi fenomeni siano molteplici, e che le soluzioni non siano univoche, non è certamente un problema.

Nella riflessione sulle figure dell'invenzione la dimensione della storia è – con ogni evidenza – meno presente e sviluppata che in altre indagini di Orlando; il che non significa mettere da parte il paradigma del conflitto, ma evidenziare uno spostamento di asse dalla dimensione intertestuale e diacronica a una intratestuale e, almeno in parte, sincronica. Ci si potrebbe domandare se figure diverse abbiano avuto particolari sviluppi in momenti e tempi diversi, ma non si trovano negli appunti e nelle lezioni indicazioni in proposito, e la domanda è destinata a rimanere inevasa. Ma pur tenendo conto delle questioni in sospeso e della difficoltà di chiudere il cerchio della riflessione su

questi materiali, il valore degli inediti non sta tanto e solo nel proporre una serie di fenomeni (comunque mai prima d'ora letti in questa prospettiva), quanto nell'invitare a concepire ogni testo letterario come volto a proporci un diverso sguardo sul mondo.

Spesso si è voluto leggere la figura di Orlando come quella di un teorico estremamente geometrico, e di sicuro il progetto sulle figure dell'invenzione trae origine dalla sua *vis* sistematica. Ma questo è il destino di tutte le teorie sistematiche (anche di quelle incompiute), più facilmente bersaglio di critiche quanto più si assumono la responsabilità di un pensiero coerente che, com'è salutare che accada nel dibattito, può essere contestato e contraddetto – e questo proprio perché si lascia comprendere, perché rende evidenti i suoi fondamenti e le sue tesi. La riflessione di Orlando si mostra in questo singolarmente onesta: se può offrire un fianco alle critiche e a ulteriori approfondimenti, è perché mira a costituire, anche nel caso di questa ricerca interrotta, un *corpus* organizzato di ipotesi. Il che può regalarci una lezione di metodo, e prima ancora di onestà intellettuale.

VALENTINA STURLI



CONCLUSIONE

Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi

1. Sia il lucido avvio della discussione da parte di Romano Luperini¹ che le cento pagine dell'imponente numero doppio della sua rivista, possono dare l'impressione che un così ampio ventaglio di prese di posizione esaurisca tutte quelle possibili. Per non parlare della ricchezza di materiale informativo: a titolo di esempio, mi hanno interessato le notizie che dà Battistini sulle diverse situazioni scolastiche all'estero², la storia che fa Ceserani dei termini 'canone' e 'classico', con ampia bibliografia³. Non mi resta dunque spazio se non per motivare orientamenti e scelte personali. Lo farò in modo non organico, forse scucito, spero non incoerente. E lo farò sinceramente nello spirito del promotore di questa iniziativa, il quale ha scritto: «Una delle cause della crisi della critica è l'attuale esibita concordia di tutti con tutti, che confina con l'indifferenza e prefigura una sorta di omertà accademica»⁴.

Come viene sottolineato, il dibattito in questione è nato negli Stati Uniti. Cioè nel paese egemone: non solo in senso politico-militare, ma anche e forse soprattutto in quanto esportatore di modelli socio-

* Col massimo di fedeltà che un testo scritto può mantenere rispetto ad uno orale, e con poche necessarie integrazioni, queste pagine riproducono la relazione da me tenuta a Siena l'11 febbraio 2000, nel quadro dell'incontro: *Sul canone. Questioni teoriche e prospettive didattiche*. [Il testo è stato inizialmente pubblicato in *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di U.M. Olivieri, Milano 2001, pp. 63-87 (n.d.c.)]

¹ R. LUPERINI, *La questione del canone e la storia letteraria come ricostruzione*, «Allegoria», 26, maggio-agosto 1997, pp. 5-13; ripreso in Id., *Il dialogo e il conflitto. Per un'ermeneutica materialistica*, Roma-Bari 1999, pp. 31-43.

² A. BATTISTINI, *Il canone in Italia e fuori d'Italia*, «Allegoria», 29-30, maggio-dicembre 1998, pp. 42-57.

³ R. CESERANI, *Appunti sul problema dei canoni*, «Allegoria», 29-30, maggio-dicembre 1998, pp. 58-74.

⁴ R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli 1999, p. 87.

culturali. Tale era già anche prima del collasso della potenza rivale (niente era mai venuto dall'Urss di paragonabile, mettiamo, alla cinematografia del Far West o ai blue jeans, né a tutta la massa di prestiti linguistici o di imitazioni nel costume). Insomma, il dibattito è nato tipico della maggior società pluriethnica del pianeta. In quanto tale, ci riguarda comunque in prospettiva, e lo ha detto Battistini⁵; ma non ancora nella stessa misura che in quel paese. Perciò comincio da considerazioni generali, per arrivare a qualcosa sullo specifico italiano.

La letteratura al di sotto del canone

2. Non so troppo bene che ricadute debba avere sul problema; ma, per coerenza, non posso non richiamarmi a un'opzione che forse non ha convinto nessuno, ma che io stesso ho mantenuta per ventisette anni: da quando nel 1973 l'avevo esposta in un saggio, *Per una teoria freudiana della letteratura*. Avevo difeso la possibilità, e la convenienza, di definire la letteratura in base a caratteristiche oggettive di linguaggio. S'intenda di linguaggio in senso lato, da non confondere con la lingua in senso stretto; così che possa comportare degli effetti espressivi, delle 'figure' in senso retorico, non solo transfrastici, ma addirittura distribuiti su decine o su migliaia di pagine. Una concezione opposta a quella oggi prevalente, per cui sarebbe letteratura solo ciò che il consenso di una comunità, la convenzione o le istituzioni definiscono come tale.

Non solo quest'ultima concezione a me sembra un po' troppo rinunciataria e tautologica, ma ha anche il difetto di 'prenderci dentro' una quota troppo piccola di discorso. Invece, dall'idea teorica di 'tasso di figuralità', che non posso fermarmi a chiarire, usciva necessariamente la concezione di letteratura probabilmente più estensiva che sia mai stata proposta. Secondo la quale, dicevo due anni dopo nelle risposte a un'intervista americana, «devo ammettere che in pratica ci sarebbe più letteratura che non-letteratura nella massa totale dei discorsi umani»⁶.

Ne consegue che esiste anche una qualche letteratura, anzi moltissima letteratura, *al di sotto* del canone. A più livelli; non parlo neanche della produzione di consumo stampata (Ceserani: «forte caduta di di-

⁵ BATTISTINI, *Il canone in Italia e fuori*, p. 48.

⁶ F. ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino 2000, p. 120.

stinzione tra letteratura alta e letteratura di consumo»)⁷. Ma soprattutto al livello privato orale: penso a tutte le forme di parola inventiva, di parola metaforica, di parola spiritosa, doppi sensi, modi di dire non lessicalizzati, lessico familiare, imitazioni verbali d'ogni sorta, aneddoti ben raccontati ecc. Questo mobile patrimonio di piccoli gruppi d'interlocutori, se non di coppie, appaga, al suo modo alternativo, lo stesso bisogno che appaga la letteratura: perché non avere il coraggio di dire che è letteratura? Non vedo in che modo il semplice passaggio, o mancato passaggio, dall'orale allo scritto, possa o trasformare in letteratura sequenze verbali che non lo fossero già, o togliere il carattere di letteratura a sequenze verbali che già lo possedessero.

Di fatto, com'è naturale, capita non di rado di incontrare nei classici non poche zone che tradiscono con chiarezza precisamente questo tipo di origine; e non è un paradosso che proprio lì, ossia dove il testo si può supporre nato in modo più spontaneo, esso risulti col passare del tempo più opaco, spesso bisognoso di note difficoltosamente erudite («era forse il soprannome di...», «pare fosse l'espressione scherzosa con la quale...»). Viceversa, spezzoni di testi classici entrano nella parlata quotidiana fino a far perdere ogni traccia cosciente della loro origine: se per noi italiani questo succede soprattutto con luoghi di Dante, bisogna essere francesi o francesisti per valutare quanto incredibilmente elevata sia la presenza di reminiscenze famose nell'uso quotidiano, da semicolto in su, di quella lingua.

D'altra parte, non è una scoperta che ci sono scritture private, i diari e ancor più le lettere, la cui inclusione nel canone è facoltativa, dipende da una imprevedibilissima combinatoria di giudizio di valore e d'incidenze del caso. Può sembrare che i diari di Pepys o di Amiel, le lettere di Cicerone o di Mme de Sévigné facciano stabilmente parte dei canoni delle letterature latina, francese e inglese solo a causa del loro valore. Ma per prendere un esempio limite, forse che il diario di Anna Frank sarebbe entrato nella letteratura olandese senza un tragico favore del caso? Solo una concezione estremamente estensiva di letteratura permette di risolvere del tutto queste, e altre, contraddizioni.

Meno personale, ma strettamente imparentata, è la mia concezione preferita di storia letteraria: una concezione che tende a ridurla il meno possibile alla produzione istituzionale, a quella più vistosa ufficialmente e commercialmente. Che la vede al contrario movimentata, precaria, semisommersa, privata, spesso postuma nei modi su cui ha insistito

⁷ CESERANI, *Appunti sul problema dei canoni*, p. 68.

Giulio Ferroni⁸; «appassionante perché vi succede di tutto», come ho scritto di recente, volendo inserire la relativa estraneità del *Gattopardo* alla tradizione italiana in una casistica esemplare dei più vari sfasamenti tra vita, fama, valore, successo, lingua e nazionalità degli scrittori⁹.

Ai casi ricordati in quella pagina, aggiungerei il caso degli scrittori non professionisti, magari perché professionisti d'altro: Constant, al secolo uomo e pensatore politico, ben prima che autore di un brevissimo capolavoro del romanzo come *Adolphe*; Stendhal, il quale sarebbe diventato probabilmente un alto funzionario napoleonico e non un narratore, se Waterloo avesse avuto l'esito opposto; Saint-Simon, duca e cortigiano, le cui *Memorie* terminate in vecchiaia non furono pubblicate per intero che tre quarti di secolo dopo la sua morte. E poi, il caso degli scrittori di cui sono postumi, non la notorietà e magari neanche il successo, ma l'eminenza o il primato: nel 1861, quando i coetanei Baudelaire e Flaubert avevano quarant'anni, quasi nessuno avrebbe riconosciuto nell'uno o nell'altro il primo poeta o il primo narratore della loro generazione.

Le stratificazioni della tradizione

3. Tutto ciò sconsiglia categoricamente di affiancare al sostantivo *canone*, come si fa spesso, l'aggettivo *rigido*: sia che rigido voglia dire inalterabile o, peggio ancora, che voglia dire normativo. C'è più stato un canone così dopo il romanticismo, dopo l'avvento dello storicismo moderno? No, e perciò credo che sarebbe meglio parlare non di canone, ma di tradizione. Solo retrospettivamente, o solo dall'esterno, riuscirà facile vedere come unitaria quella nostra tradizione occidentale che parte, separatamente, da Omero e dalla Bibbia per arrivare a noi. Sappiamo che è formata da innumerevoli stratificazioni complicate: traversando millenni o secoli traversa società diversissime, radicali spostamenti geografici, *translationes imperii*, rivoluzioni non solo politico-sociali ma etniche, religiose, scientifiche, tecnologiche, di mentalità, sensibilità e costume ecc. Per cui, vale la pena di osservarlo in particolare: nessuna giustificazione sociologica, *di classe*, può continuamente 'tenere', senza enormi semplificazioni, dal X secolo a.C. a noi.

I classici per eccellenza certo sono stati, dal Rinascimento a oggi, i gre-

⁸ G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino 1996.

⁹ F. ORLANDO, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Torino 1998, p. 10.

ci e i latini; per non parlare della Bibbia, classico a statuto speciale per ragioni religiose, per le quali da noi ha fatto e continua a fare gravissima lacuna culturale. Ma già entro la prima metà del Seicento, del secolo 'modernista' (anche prima della *querelle des Anciens et des Modernes*), erano entrati nel novero Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Tasso, non solo in Italia; Cervantes, non solo in Spagna. Dall'inizio del Settecento i nuovi classici francesi, in quanto tali prima serie completa dopo l'antichità, Corneille, Molière, Racine, La Fontaine, Boileau ecc., divennero classici per tutta l'Europa. Dopo la seconda metà del Settecento, col preromanticismo e col romanticismo, acquistarono in ritardo prestigio europeo soprattutto Shakespeare, ma anche Dante, anche Calderón. Nell'Ottocento, fu la nuova narrativa a cambiare tutto: fu quel grande momento del romanzo che vide l'idillio, irripetibile, fra un pubblico alfabetizzato enormemente accresciuto, e scrittori che potevano ancora raggiungerlo virtualmente per intero, chiamandosi Balzac, Dickens, Dostoevskij. Con l'infusione dei russi in Occidente, alla fine del secolo, si era costituita una nuova amplissima serie internazionale.

Ed è nella dimensione internazionale che il concetto di classici vacilla, perché perde perentorietà, ammette scelte. Se mi si obbligasse con la violenza a dire quali siano i classici dei classici oggi, esiterei fra tre risposte. O che nessuna serie ha più un privilegio rispetto a tante altre, a tutte le altre. O che ce l'ha appunto la serie dei grandi narratori ottocenteschi: forse, perché hanno immortalato quel trapasso di classi sociali, dal privilegio della nascita al *perpetuum mobile* borghese, rispetto al quale il comunismo non sembra essere riuscito a rendere duraturi trapassi ulteriori. Oppure, infine, si potrebbe attribuire un privilegio, fermi restando il genere narrativo e l'internazionalità, alla serie dei narratori che hanno portato alle estreme conseguenze e messo in crisi le conquiste ottocentesche: alludo ovviamente a Proust, Joyce, Kafka ecc.

In ogni caso, già nell'Ottocento si era cominciato ad avvertire, come problema se non come peri colo, il vertiginoso eclettismo potenziale nelle due grandi unificazioni trionfalmente compiute, sugli assi rispettivi dello spazio e del tempo: l'unificazione del pianeta, non certo meno reale per essere ahimè a base colonialistica; l'unificazione del passato, se così posso esprimermi, sulla base degli straordinari progressi d'una capacità di comprensione storicistica. Direi che, del pericolo, i più chiari denunciatori furono un narratore e un filosofo: Flaubert con l'intuizione, onnipresente nella sua opera, che le decontestualizzazioni spaziali e temporali producono ciò che poi si sarebbe chiamato il *Kitsch*; Nietzsche, più esplicito se non più lucido, malgrado il sempli-

cistico e reazionario addebito degli annacquamenti, travestimenti e indifferenziazioni non solo alla democrazia ma alla mescolanza di razze.

La situazione detta postmoderna sembra, a me, solo lo stadio più recente e finora più acuto degli stessi fenomeni; salva questa riserva sulla periodizzazione, devo molto al bel libro di Ceserani, *Raccontare il postmoderno*¹⁰. Beninteso, ci sono aspetti dell'ecllettismo oggi raggiunto che non posso non considerare positivi. Proviamo ad assumere come specchio della mentalità e del gusto le cosiddette, utilissime 'Garzantine': il partito preso d'imparzialità che regna in quelle di *Letteratura* e di *Musica*, tendente a valorizzare il maggior numero possibile di artisti, mi piace molto di più dell'arroganza puntigliosa dei giudizi di valore ritenuti obbligatori quand'ero giovane. Mi resta il dubbio che tanta imparzialità, tanto ecllettismo in senso buono, non manchi affatto di avere un suo prezzo. Che non ce lo si potrebbe permettere in un'epoca più originariamente produttiva, e perciò più necessitata a tenere duro sulle sue scelte; che sia la contropartita di un qualche abbassamento di creatività.

Particolarismi e universalità

4. Niente canone rigido, d'accordo. Ma si dirà che la rigidità d'un canone internazionale, diacronico, plurimillenario e misto, è meno in questione che quella d'una pluralità di canoni nazionali proprio ottocenteschi; cioè dell'epoca in cui le varie rivendicazioni di unità linguistico-letterarie resero preziosi servigi ai nazionalismi emergenti. Ed è vero. Ma non vedo a quali risultati duraturi e pacifici si possa arrivare se, invece di contrapporre ai nazionalismi qualcosa di più universale, si contrappongono altri nazionalismi in piccolo, ossia regionalismi e dialettalismi. Anzi, estenderei la stessa diffidenza agli altri particolarismi tutti, di qualsiasi sorta. Sia a base di qualificazioni sessuali, come nei casi del femminismo e della militanza omosessuale; sia perfino a base di contrapposizioni insieme razziali e politiche, come per eccellenza nel caso dei popoli di colore oppressi e sfruttati, oggi o ieri, nelle loro patrie o in quelle di popoli bianchi.

Prego di non fraintendermi: non sto motivando una presa di posizione politica, sto continuando a parlare della questione del canone storico-letterario. Non mi sogno di negare né la legittimità di fondo della maggior parte delle rivendicazioni, né la progressività d'insieme

¹⁰ R. CESERANI, *Raccontare il postmoderno*, Torino 1997.

dei risultati a cui mirano. Riconosco che non sempre, nella storia, simili rivendicazioni e risultati hanno potuto affermarsi restando nel più scrupoloso rispetto di una correttezza conoscitiva. Che spesso invece proprio l'utopia, per la sua stessa travolgente sommarietà, è stata il motore più efficace. Mi sembra tuttavia che il dovere specifico dell'intellettuale, qui in particolare dell'insegnante poiché d'insegnamento si tratta, sia di richiamare sempre e comunque alla correttezza conoscitiva. Di precisare, di distinguere, di sfumare.

È in questo senso che unirei volentieri le mie riserve a quelle di Ferroni (il quale a sua volta cita e commenta B. Readings, H. Bloom, R. Rorty)¹¹: sulla sostanziale non-progressività, se non sull'effetto addirittura conservatore, dei *Cultural Studies*; e direi di tutte le forme di quel relativismo dominante che anche in essi si manifesta. Tutte mi sono più o meno sospette: per la loro tendenza centrifugo-regressiva; per il dubbio che, illudendosi di opporre il diverso al diverso, oppongano sotto sotto l'uguale all'uguale; perché né il rancore, né il suo *pendant* che è il senso di colpa, riescono facilmente a riscattarsi dalla propria distruttività facendosi costruttivi e creativi.

Ho detto *rancore* e si penserà immediatamente all'espressione usata da Bloom nella sua polemica in questo momento ben nota, secondo un'espressione mutuata da Nietzsche: *Ressentiment*. È proprio a causa del riferimento nietzschiano che eviterei la parola: il contesto in cui ricorre, i nn. 10-11 della *Genealogia della morale*, sono proprio quelli della 'belva bionda', intollerabilmente reazionari e razzisti. Preferirei per esempio parlare d'invidia, forte del formidabile approfondimento che il concetto ha ricevuto dalla psicanalisi: d'invidia sovvertita e nascosta. Oppure, di 'desiderio mediato' che si sovrverte e nasconde, con riferimento al grande libro di René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*¹².

Per quanto riguarda le militanze omosessuale o femminista, in sede conoscitiva, ed entrando un attimo in terreno extraletterario, le mie riserve sono nella fattispecie freudiane. Le ideologie di entrambi i movimenti misconoscono una delle conquiste più ricche di potenzialità liberatrici, dovuta a Freud all'inizio del secolo che si chiude: l'idea della bisessualità fondamentale di ogni essere umano senza eccezione, la

¹¹ G. FERRONI, *Al di là del canone*, «Allegoria», 29-30, maggio-dicembre 1998, pp. 76-80.

¹² R. GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris 1961; trad. it. *Menzogna romantica e verità romanzesca*, Milano 1981.

quale toglie credito sia a ogni idea di terzo sesso, sia a ogni opposizione reificata tra i due sessi. Ma tornando prontamente al terreno dei nostri studi: avrei riserve comunque su ogni impiego di strumenti concettuali a esito sempre prevedibile, in troppo facili processi al passato anche lontano. Quale contenuto d'informazione ha 'scoprire' che il tale scrittore di secoli fa era più o meno maschilista, che la tale scrittrice era o non era abbastanza femminista, che il desiderio omosessuale era detto solo a metà da alcuni e stigmatizzato da altri; il tutto per applaudire o condannare non verità di rappresentazione, ma d'opinione?

Per quanto riguarda il rapporto tra letteratura e politica, in particolare tra letteratura e imperialismo, mi limito a osservare che l'idea di letteratura *problem-solving*, promossa dal *New Historicism*, è il capovolgimento, curiosamente perfetto, dell'idea da me difesa di letteratura come 'ritorno del represso'. La perfezione della simmetria non mi meraviglia: ritengo frequentissima nei classici, specie in epoca premoderna, la compresenza di una faccia conformista e di una faccia trasgressiva. La questione è su quale delle due si mette l'accento; che lo si metta sulla seconda come me, o sulla prima come vuole quella tendenza, il problema sarebbe di non perdere mai di vista l'altra faccia. Ammiro il magistrale libro di David Quint, *Epic and Empire*¹³: ma lo ammiro a dispetto del fatto che, nel rapporto fra i due termini che sono nel titolo, l'accento cade tutto sulla faccia conformista dei capolavori epici e mai su quella trasgressiva. Per intenderci, su Enea e non su Didone, su Goffredo di Buglione e non su Satana o su Armida. Tranne forse una parte di quelli contemporanei, i lettori, per secoli, non l'hanno intesa così.

5. Da molte delle cose che ho già detto, dovrebbe risultare che neanche io mi faccio illusioni sulla legittimità di reificare presunti momenti universali ed eterni. Ma è ora di distinguere fra questi due aggettivi sempre accoppiati. Quanto a *eterni*, c'è poco da salvare al di là della constatazione, quasi tautologica, che più la fortuna di un classico è lunga più fa parte irreversibile della nostra storia. Vedo maggiori imprevisti e potenzialità legati all'aggettivo *universali*. Su un ripensamento critico della vecchia idea di universalità dell'arte, m'interrogo da venticinque anni, da quando ho letto quel sommo continuatore dell'opera di Freud che è stato Ignacio Matte Blanco¹⁴. Voglio dire, un

¹³ D. QUINT, *Epic and Empire*, Princeton 1993.

¹⁴ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 1981 e 2000; *Pensare, sentire, essere*, Torino 1995.

ripensamento in termini di classi logiche: di quelle classi le cui estensioni e confusioni 'irrazionali' sono identificate da Matte Bianco con la stessa logica, o meglio 'antilogica', dell'inconscio – il quale, al contrario di quanto supporremmo, ha gran difficoltà a riconoscere l'individualità di persone o cose, e spontaneamente conosce appunto soltanto classi. Logica o 'antilogica' che starebbe al tempo stesso alla base delle emozioni, e rappresenterebbe ciò attraverso cui la consistenza stessa dell'inconscio è afferrabile più concretamente.

Purtroppo posso citare ben poco che io o altri abbiamo scritto. Nel mio studio sul *Gattopardo*, la confutazione delle letture del romanzo in chiave regionalistica è una premessa che si giustificerebbe senza bisogno di nessun presupposto teorico, in base sia alla lettura del testo, sia alla storia letteraria, sia alla formazione dell'autore. Ma mi ha portato più lontano il presupposto teorico che il testo stesso debba la sua presa a un processo di immancabile, latente, estensione del senso. Tale da fare della Sicilia del romanzo *una* periferia, ma anche la periferia generale; del 1860 *una* rivoluzione mancata, ma anche *la* rivoluzione mancata in generale. Se non fosse così, sarebbe inspiegabile il successo mondiale del romanzo: cosa può mai importargliene dello specifico siciliano-napoletano del 1860, cosa ne fanno anzi, lettori brasiliani o canadesi, finlandesi o giapponesi?

Non è verosimile che un simile processo sia caratteristico di un solo classico fra tanti (prescelto da me anche per contingenti circostanze biografiche). O il ragionamento è falso nel caso del *Gattopardo* e ho avuto torto di farlo, cosa possibilissima; o è vero sempre, per ogni letteratura. Forse, è tanto più vero quanto più la letteratura merita quel giudizio di valore positivo che siamo soliti esprimere definendola alta, o bella, o grande. L'ipotesi ha trovato sviluppi di grandissimo interesse in un recente articolo di Christian Rivoletti, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva*¹⁵.

Testo e alterità

6. Il nostro dibattito ha un altro merito. Può indurre a porre in termini di teoria della letteratura un problema morale – o se si vuole, in termini morali un problema di teoria della letteratura. Ne va del

¹⁵ C. RIVOLETTI, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva* (1999), *infra*, pp. 281-322.

rapporto con la diversità, con l'alterità, si dice. Perfettamente d'accordo, ma perché cercare la diversità o l'alterità necessariamente fuori, o altrove, o lontano? Perché non trovarla anche dentro, qui, vicino – dal momento che l'alterità manifesta le sue infinite forme in qualunque testo, anche il più prossimo nel tempo o nello spazio? Per prima cosa, verrebbe voglia di dire con Sant'Agostino, *tolle et lege*: la verità che t'invita a uscire da te stesso è sul tuo scaffale. L'altro è il testo, sempre: se stentiamo ad accorgercene, dipenderà dalla lettura che ne facciamo. Non parlo neanche di orientamenti da cui sono lontanissimo, quelli che, alla rinfusa ma non senza denominatori comuni, vanno generalmente sotto il nome di decostruzionismo. Penso piuttosto a due orientamenti oggi prevalenti, entrambi validi ai miei occhi, e che entrambi tuttavia hanno qualche responsabilità nell'aver reso inattuale la lettura in profondità dei testi: intendo dire, di *un* testo, di *un* testo alla volta.

Penso all'interesse per la cosiddetta intertestualità: è un orientamento che, da comparatista, ho seguito più volte, e una volta in un libro così lungo che nessuno può sospettarmi di non credere abbastanza al metodo che lo teneva insieme¹⁶. Eppure anche nelle sue forme più rigorose, più attente ai testi uno per uno, l'orientamento intertestuale rischia per definizione di *distrarre* dall'individualità, ogni volta altra di ciascun testo. Penso anche, con minor partecipazione ma con rispetto, all'interesse ormai da decenni polarizzato sulla ricezione: anch'esso, con tutti i suoi meriti storiografici, privilegia sempre ciò che differisce da una lettura all'altra su quel tanto che deve pur accomunarle tutte.

Supponiamo che per un insegnante o studioso italiano fosse già cogente, quanto lo è in altri paesi, fare i conti con culture extraoccidentali, e scritte; mettiamo quella araba, quella cinese. Vi chiedo, a partire dal *corpus* dei testi relativi, quale delle tre operazioni seguenti ci istruirebbe di più, ci avvicinerebbe meglio alla cultura estranea. Uno, la messa in rilievo di costanti intertestuali; due, la storia della ricezione testo per testo; tre, l'approfondimento dall'interno di un qualsiasi testo rappresentativo. Certo, tutte e tre, ma incomparabilmente più delle altre due, io credo, la terza. Se ne traggano le conclusioni, anche per intellettuali che non operano ancora in una società pluriethnica.

Del resto, se è vero che sempre l'altro è il testo, non sarà vero, o almeno suggestivo e benefico da pensare, anche il rovescio: che il testo

¹⁶ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, pref. di P. Boitani, Torino 2015 (1993).

è l'altro? Nel senso letterale che il rispetto con cui ci avviciniamo a un testo può modellarsi, eticamente, sul rispetto dovuto all'altro; che ogni violentamento indifferente di un testo dovrebbe ispirare qualcosa della ripugnanza che è 'politicamente corretto' provare per la violenza inflitta a un altro. Se assumiamo, senza paura di retorica, questo modello estremamente impegnativo, dovremo ricordarci che lo sforzo di capire un essere umano è, come tutto, un'approssimazione e un rischio; ma che ogni non-volontà di farlo o rinuncia a farlo, sotto qualsiasi pretesto, compromette non meno gli equilibri dell'affettività interpersonale che la convivenza sociale. Ora, l'individualità di un testo letterario, prodotto da un essere umano per l'accoglimento possibile da parte di infiniti altri, è qualcosa di «non incomparabile, per complicata e delicata coerenza, all'individualità delle persone umane»¹⁷. Se ne traggano le conclusioni per entrambi i mestieri, difficilmente separabili, dell'insegnamento e della ricerca.

Letteratura nazionale e letterature europee: l'intraducibilità della letteratura

7. È lecito dire che, passando allo specifico italiano, passo alla parte operativa? Temo proprio di no: a dispetto del fatto che in Italia il problema è comparativamente ridottissimo, come si è già detto, nelle circostanze reali esso mi appare più lontano che mai da ogni soluzione soddisfacente. Al punto da accennare, schematicamente, solo a cosa *si dovrebbe e non si può fare*. Se saranno ovvietà per voi, vorrà dire che siamo tutti d'accordo (non ci spero troppo); in ogni caso, non sembrano essere ovvietà per i nostri uomini di governo. Procederò attraverso un elenco di punti dei quali, anche se invano, prendere atto.

A) Superfluo precisare che non si tratta di contestare la legittimità, almeno parziale, del concetto di letterature nazionali; si tratta solo di ridimensionarla. Esso ha due solide basi, quella storico-politica, e soprattutto quella linguistica. Per la prima delle due, se non per entrambe, c'è tuttavia da riflettere sulle ambivalenze derivanti da un fatto: l'Ottocento, che assisté a risistemazioni della storia nazionale sulla base di quella letteraria (ad es. De Sanctis), e a riscoperte o rivalorizzazioni di poemi epici fondanti per entrambe (cantari delle *Gesta di Igor*, dei *Nibelunghi*), fu anche il secolo in cui Goethe aveva preannunciato

¹⁷ ID., *L'intimità e la storia*, p. 8.

la *Weltliteratur*¹⁸. Il secolo in cui per esempio, per capire cosa voleva essere Carducci, e ancora D'Annunzio, certo è più importante il francese Victor Hugo dell'italiano Petrarca. E quand'anche volessimo prenderle per buone più di così, le letterature nazionali, non sarebbe da dimenticare che ogni sguardo dall'esterno, ogni sguardo *dell'altro* e *sull'altro* ha i suoi insostituibili vantaggi. Come dimostra tutta una tradizione, il cui culmine fu nell'Illuminismo, e per la quale citerei dunque le *Lettres persanes* di Montesquieu; ma anche saggi contemporanei dov'è fondamentale una riflessione sull'estraniamento: quello celebre di Starobinski su Rousseau¹⁹, i due ultimi libri di battaglia di Carlo Ginzburg²⁰, e se permettete anche un mio breve saggio qui spesso sottinteso²¹.

B) Ciò premesso, occorre affermare con la massima forza: entro la tradizione europea-occidentale sono trasversali, rispetto alle letterature nazionali, aspetti del fenomeno letterario che si situano su tutti i piani di esso. Non solo i generi e sottogeneri letterari; non solo le strutture proprie di essi (atti, canti, capitoli); non solo i temi in ogni senso, in particolare i personaggi, le immagini; ma anche ogni sorta di figure retoriche, perfino di forme metriche. L'internazionalità è inerente al fenomeno; al punto che, detto provocatoriamente, non sarebbero inconcepibili ritagliamenti disciplinari che privilegiassero ambiti di tempo anziché di spazio: supponete una cattedra di Letteratura del Seicento, il cui titolare fosse confinato per competenze in quel centinaio d'anni, ma in compenso fosse capace di spaziare dal teatro inglese a quello francese, dal barocco spagnolo a quello italiano. Difficile, per effetto delle prospettive nazionali, che l'internazionalità venga riconosciuta in sede generale se non teorica – dove sarebbe più compromettente; mentre è più facile che venga riconosciuta epoca per epoca, come se fosse una caratteristica di quell'epoca sola. Per cominciare, sotto l'Impero Romano come già entro la letteratura alessandrina, l'unità della lingua latina o greca eclissa la geografia: quanti di noi non latinisti si ricordano infallibilmente che Seneca, Lucano e Marziale erano iberici,

¹⁸ J.W. GOETHE, *Allgemeine Betrachtungen zur Weltliteratur*. 1827-30, in ID., *Schriften zur Literatur*. Zweiter Teil, München 1962, pp. 264-71; trad. it. parziale *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino 1992.

¹⁹ J. STAROBINSKI, *Le dîner de Turin. L'interprète et son cercle*, in *L'œil vivant. La relation critique*, Paris 1970; trad. it. *L'occhio vivente*, Torino 1975.

²⁰ C. GINZBURG, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano 1998; ID., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Milano 2000.

²¹ F. ORLANDO, *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Torino 1996.

Tacito forse gallico, Apuleio numida? Fra Antichità e Medioevo, dopo il momento in cui si fusero le due grandi tradizioni, greco-latina e giudaico-cristiana, per diventare per sempre una sola, il latino continua ad assicurare l'unità letteraria per tutto il Medioevo. Più vicino a noi, ci sono lunghi momenti in cui l'internazionalità tematica, retorica ecc. risulta evidente a ogni sguardo panoramico: il barocco fra 1570 e 1650, il preromanticismo e romanticismo fra 1760 e 1840. Ma così è anche, fra l'uno e l'altro, per il momento illuministico; anche per l'epoca in cui si affiancarono simbolismo e naturalismo – per non parlare del Novecento sempre più cosmopolita.

C) Ognuno di questi momenti è stato, per così dire, centralizzato o direzionato; in questa rete di scambi, raramente la circolazione è stata bilaterale. Non occorre ricordare che umanesimo e rinascimento partirono dall'Italia; illuminismo prima, simbolismo poi, dalla Francia; preromanticismo e romanticismo dall'Inghilterra e dalla Germania. Più difficile decidere per il barocco; ma la fioritura inglese dell'epoca di Shakespeare, se si considera insieme la sua somma altezza e il suo quasi totale isolamento, offre il miglior esempio di non-corrispondenza tra valore e centralità. Non si sbaglia troppo, in linea di massima, dicendo che la direzione degli influssi va da sud verso nord fino al Seicento, da nord verso sud dopo il Settecento (in mezzo, il classicismo francese s'irradiò da ogni parte). Non solo quindi il comparatista, ma anche chi insegna una letteratura nazionale, dovrebbe sempre tener conto della notorietà, della 'visibilità' internazionale, o invece no, di uno scrittore. Faccio clamorosi esempi italiani: chi di noi oggi sul piano del valore, e giustamente, non anteporrebbe Leopardi a Marino, Verga a Bandello? Eppure, i due primi *non* ebbero un'importante risonanza europea nel loro tempo; i due secondi ne ebbero una grandissima. Non a caso gli uni vissero nell'Ottocento, gli altri fra Cinque e Seicento. Tocchiamo così il maggior problema anche didattico, per la letteratura italiana: con un rilievo europeo primario dal Due-Trecento fino alla metà del Seicento, con un Settecento e, malgrado alcuni grandi, anche Ottocento decisamente periferici, essa è particolarmente poco munita di quei classici in senso moderno-ottocentesco di cui ho sostenuto il possibile privilegio più sopra. Un vero guaio – da non nascondere affatto ai nostri studenti.

D) Nella scuola italiana, s'insegnano su base internazionale sia la storia della filosofia che quella dell'arte che quella della musica. Come si giustifica che non avvenga altrettanto per la storia letteraria? La sola giustificazione non riducibile a puro nazionalismo è ovviamente nella lingua, e in ultima analisi nell'idea di intraducibilità della letteratura. In un'idea cioè la cui giustezza è teoricamente *assoluta*, in tutti i sensi

del termine. È una delle conquiste della modernità letteraria, e non deve certo farci pensare solo a Croce: fa parte d'una presa di coscienza dell'autonomia della sfera estetica quale, preparata da scrittori anglosassoni e francesi nell'Ottocento, era affiorata all'inizio del Novecento veramente da tutte le parti: da parte ancora di scrittori come di filosofi, di critici come di studiosi, e in tutti i paesi. Eppure è un'idea con cui conviene restare in rapporto di *approssimazione* teorica: sotto pena di privarci di ogni rapporto, chi con tutte, chi con questa o quella letteratura straniera. Caso maggiore e imponente: chiunque da noi, in genere, con la letteratura russa. Grazie al cielo, infatti, la prassi generale contraria la giustezza della teoria senza che nemmeno ce ne accorgiamo: chi di noi, richiesto se ha letto o no *Guerra e pace* o *I fratelli Karamazov*, suole rispondere di no perché li ha letti in traduzione?

E) Ci sarebbe inoltre da sfatare, se non fosse impossibile, un pregiudizio. Riprendiamo dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano la distinzione fra tre piani o dimensioni del linguaggio, *dispositio*, *inventio*, *elocutio*: nomi che si possono benissimo tradurre con disposizione, invenzione ed elocuzione, ma anche, se si vuole, con costruzione o struttura il primo, con temi o contenuti il secondo, con scrittura o stile il terzo. Il pregiudizio che la vera e propria sede della poesia sia la *elocutio*, e che siano quasi indifferenti alla creatività poetica la *dispositio* e perfino la *inventio*, è deleterio a tutti gli effetti. Ha origine linguistico-nazionalistica; in Italia fu ingrandito oltre misura dall'idealismo crociano, e in tutta Europa dalla suddetta presa di coscienza dell'autonomia della sfera estetica. Ma basterebbe riflettere che dovunque ci sia racconto, o magari solo un'ampia struttura argomentativa, insomma un qualche senso continuativo che plana al di sopra di parole, frasi o pagine, chi legge ha in mente sempre molto di più di quello che sta leggendo al momento. Questo 'di più', quand'anche sia silenziosamente formulato in parole della propria lingua, e non invece in «mentalese»²², non è particolarmente vincolato a *quelle* parole; è transfrastico, quindi translinguistico. Ripeto un esempio che obiettai ad Asor Rosa, quando polemizzammo su «la Repubblica» intorno al *Gattopardo*: rileggendo l'ultima parte di *Sodome et Gomorrhe* mi ero meravigliato, non del fatto di trovarci una così gran quantità di piccole sciatterie stilistiche (facilmente spiegabili a partire dalla biografia di Proust); ma del fatto che esse disturbassero così poco la tenuta e la bellezza del racconto. Forse

²² S. PINKER, *L'istinto del linguaggio. Come la mente crea il linguaggio*, Milano 1998, pp. 47-73.

si può ancora ricordare il caso di alcuni scrittori più quotati all'estero, grazie alle traduzioni, che in patria grazie agli originali: Poe, Pirandello autore di teatro; caso limite Carlo Gozzi, la cui orrenda versificazione non ha fatto ostacolo alla fortuna europea del suo fiabesco teatrale.

F) Incoraggia a venire a patti col dogma sacrosanto, lo ripeto serissimamente, dell'intraducibilità, la possibilità di graduarne gli effetti secondo opportune distinzioni. Distinzione di generi: che si tratti della poesia, col suo linguaggio più denso e più immerso nel suono dei significanti, oppure della narrativa, tutti sanno che non è lo stesso. Distinzione di figure: non è lo stesso per le figure di sintassi, per i giochi di parole, per i ritmi e le rime, tutti più o meno legati alla minima traducibilità dei significanti, oppure per le figure che ben più traducibilmente giocano col significato, con la logica, con referenti reali o immaginari (nei termini della *Retorica generale* del 1970: per i metatassi e i metaplasmi, oppure per i metasememi e i metalogismi)²³. La precisazione è importante soprattutto perché include, tra le figure meglio traducibili, quella regina delle figure che è di solito considerata la metafora. Riprendo l'esempio che feci nel 1984, quando si recitava a Prato *Phèdre* in una nuova traduzione di Giovanni Raboni: se Racine passa per il più intraducibile dei poeti, dicevo, è perché fra le risorse della sua grandezza *non* conta l'inventività metaforica (qualcosa del genere, e per ragioni storiche non indipendenti, varrebbe per Leopardi). Per contrasto, citavo due versi dal *Mid-summer-Night's Dream* di Shakespeare (II, 1):

When we have laughed to see the sails conceive
And grow big-bellied with the wanton wind.

La forza della metafora qui è tale da mantenersi in qualsiasi lingua della terra (dove si conoscano imbarcazioni a vela, la gravidanza essendoci dovunque); in italiano, fedelmente: *Quando abbiamo riso nel veder le vele concepire/E farsi panciute ad opera del vento lascivo*. Ebbene, parlano di vele anche due fra i tanti versi sublimi in *Phèdre* (III, 1):

Déjà de ses vaisseaux la pointe était tournée,
Et la voile flottait aux vents abandonnée.

²³ J. DUBOIS, F. EDELINE, J.M. KLINKENBERG, P. MINGUET, F. PIRE, H. TRINON, *Rhétorique générale*, Paris 1970, pp. 33-4 e *passim*; trad. it. *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Milano 1976, pp. 47-9 e *passim*.

Qui dove non c'è metafora, ma semplici inversioni sintattiche e ritmo e rima, la possibilità di mantenere tutto uguale dal francese all'italiano rende assai meno giustizia alla poesia: *Di già dei suoi vascelli la punta era girata,/E la vela fluttuava ai venti abbandonata.*

G) In sede didattica, si dovrebbe fare i conti costruttivamente, e lo si è fatto solo passivamente, con questi precedenti: l'assenza da sempre di una letteratura straniera nel liceo classico, scuola secondaria deputata alla formazione umanistica, fino al 1969 anticamera esclusiva delle facoltà di Lettere; l'esistenza, all'università, di separate facoltà di Lingue e letterature straniere (in origine, corsi di laurea delle facoltà di Economia e commercio); dunque, la presenza più o meno subalterna e parziale, nelle une, di ciò che è principale nelle altre e viceversa. Come se un'unica casa comune venisse divisa in due appartamenti, con un criterio tale che l'uno rischi di puzzare di muffa e l'altro di vernice troppo fresca. Tengo a dire che ho esperienza prolungata di entrambe le facoltà; e che so quanto inestricabilmente complica tutto il funesto binomio 'Lingua e Letteratura', con la sua chiara origine nazionalista. Funesto perché accoppia e parifica due cose eterogenee, dal rapporto asimmetrico, e ognuna sovrana nella propria sfera. La lingua serve a tanti altri usi oltre che a leggere i classici; e i momenti dell'apprendimento della lingua da una parte, della lettura dei classici dall'altra, non guadagnano affatto a sovrapporsi: si nuocciono invece a vicenda. Non accadrà, ma sarebbe liberatorio, che all'università ci fosse per le lingue straniere un insegnamento autonomo, preliminare, basico, pratico, uguale per tutti, comune alla facoltà di Lettere e a ogni altra incluse le facoltà scientifiche o professionali. A scuola, beninteso nella scuola del paese di utopia, si potrebbero dare nozioni di storia letteraria europea, o meglio occidentale, a dominante italiana; e leggere, con dosaggi vari, sia testi italiani su cui sviluppare il senso letterale del testo, sia testi di un'altra letteratura nella lingua statutariamente studiata, sia in traduzione testi di altre letterature ancora. Fra i tre tipi di approccio non esiste nessuna incompatibilità.

FRANCESCO ORLANDO

Bibliografia delle opere di Francesco Orlando

a cura di
LUCIANO PELLEGRINI

Nota preliminare

Questa bibliografia è la versione aggiornata del primo saggio di bibliografia completa delle opere di Francesco Orlando pubblicata in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, e, in francese e con una partizione differente, nella *Revue italienne d'études françaises* (2014).

Rispetto alle versioni del 2014, questa bibliografia ambisce più alla comodità della consultazione che all'eshaustività. Vi sono registrate le pubblicazioni scritte più importanti, mentre sono state tralasciate alcune ripubblicazioni minori, come interventi più estemporanei. Ho altresì escluso gli interventi non scritti, come documentari e interviste in formato video, o partecipazioni a trasmissioni radiofoniche e televisive. Per una bibliografia esaustiva in continuo aggiornamento, che comprenda anche il repertorio dei documenti audio e video, rimando al sito ufficiale dello studioso: www.francesco-orlando.eu.

Il criterio adottato per ordinare le voci è innanzitutto tipologico, secondo cioè la natura e il genere della voce repertoriata – all'interno di ogni genere l'ordine seguito è cronologico. Una linea tratteggiata separa le pubblicazioni in vita da quelle postume.

I. *Monografie*

L'opera di Louis Ramond, Milano, Feltrinelli, 1960 [traduzione francese, 2011]

Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia, Torino, La Bottega d'Erasmus, 1963

Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici, Padova, Liviana, 1966 [ristampa, 2007]

Lettura freudiana della «Phèdre», Torino, Einaudi, 1971 [ripreso in *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1990). Traduzioni: Stati Uniti, 1978; Francia, 1986]

Per una teoria freudiana della letteratura, Torino, Einaudi, 1973 [nuove edizioni rivedute e ampliate: 1987, 1992, 2000. Traduzioni: Stati Uniti, 1978; Polonia, 1987]

Lettura freudiana del «Misanthrope» – e due scritti teorici, Torino, Einaudi, 1979 [ripreso in *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1990)]

Illuminismo e retorica freudiana, Torino, Einaudi, 1982 [nuova edizione accresciuta e con altro titolo: 1997]

Per una teoria freudiana della letteratura, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1987

Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo, nuova edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1990

Per una teoria freudiana della letteratura, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1992

Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, Torino, Einaudi, 1993 [nuove edizioni rivedute e ampliate, 1994 e 2015]

Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, seconda edizione riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1994 [traduzioni, rivedute e ampliate: Stati Uniti, 2006; Francia, 2010]

L'altro che è in noi. Arte e nazionalità (Lezione Sapegno 1996), Torino, Boringhieri, 1996 [traduzione inglese, 1999]

Illuminismo, barocco e retorica freudiana, nuova edizione ampliata, Torino, Einaudi, 1997

L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo», Torino, Einaudi, 1998 [traduzione francese, 2014]

Per una teoria freudiana della letteratura, ristampa riveduta e corretta, Torino, Einaudi 2000

Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici [1966], con prefazione alla ristampa dell'A. (pp. 5-14) e postfazione di S. Zatti, Pisa, Pacini, 2007

Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, re-buts, lieux inhabités et trésors cachés, edizione riveduta e ampliata, traduzione a cura di P.-A. e A. Claudel, Paris, Classiques Garnier, 2010 [in versione tascabile, con una prefazione di C. Ginzburg, Paris, Classiques Garnier-Poche, 2013]

L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire [1967], a cura di L. Pellegrini, Chieti, Solfanelli, 2014 (Arethusa)

Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti, nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino, Einaudi, 2015.

Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, prefazione di Th. Pavel, Torino, Einaudi, 2017.

Su Wagner e altri scritti di teatro musicale, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, con una postfazione di L. Pellegrini, Pisa, Pacini, 2020 (I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta)

In principio Marcel Proust, a cura di L. Pellegrini, Milano, nottetempo, 2022 (Extrema ratio)

II. Monografie tradotte

Toward a Freudian Theory of Literature. With an analysis of Racine's «Phèdre» [1971-73], trad. di C. Lee, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 1978.

Lecture freudienne de «Phèdre» [1971], trad. di D. et Th. Aron, «Annales littéraires de l'Université de Besançon», Paris, Les Belles Lettres, 1986

Literatura Pomiędzy Nadmiarem a Niedostatkiem retoryki [La letteratura fra eccesso e difetto di retorica, cap. IV di *Per una teoria freudiana della letteratura* (1987)], trad. dall'italiano al polacco di J. Ugniewska, «Pamiętnik Literacki», 78/3, 1987, pp. 261-73

Powrót Stłumienia W Serii Treści [Il ritorno del represso nella serie dei contenuti, cap. V di *Per una teoria freudiana* (1987)], trad. dall'italiano al polacco di J. Ugniewska, «Pamiętnik Literacki», 78/3, 1987, pp. 275-86.

Obsolete Objects in the Literary Imagination. Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures [1994], edizione riveduta e ampliata, trad. di G. Pihás e D. Seidel, con la collaborazione di A. Grego, New Haven-London, Yale University Press, 2006

L'Intimité et l'Histoire. Lecture du «Guépard» [1998], trad. di Chetro de Carolis, Paris, Classiques-Garnier, 2014

III. Corrispondenza e memorialistica (con traduzioni)

Ricordo di Lampedusa, Milano, All'insegna del Pesce d'oro [poi Scheiwiller], 1963.

Ricordo di Lampedusa (1962) seguito da Da distanze diverse (1996), Torino, Bollati Boringhieri, 1996 [traduzioni: in francese, 1996; in spagnolo, 2006; in arabo, 2021]

Un souvenir de Lampedusa, suivi de À distances multiples, trad. a cura di M. Balzamo, Paris, L'Inventaire, 1996

S. TIMPANARO, F. ORLANDO, *Carteggio su Freud (1971-1977)*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2001.

Recuerdo de Lampedusa, seguido de Con otra distancia, traduzione di J.A. Méndez Borra, Valencia, Pre-Textos, 2006.

Ricordo di Lampedusa [1963], a cura di L. Pellegrini, Milano, Henry Beyle, 2022

IV. Opere letterarie

Hernani, traduzione libera in versi italiani, Palermo, IRES, 1948

La Foresta è tutta del sole [poesie], Palermo, Flaccovio, 1954

La doppia seduzione, Torino, Einaudi, 2010

V. Curatele

Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Cento anni dalla nascita, quaranta dal «Gattopardo», Atti del convegno (Palermo, 12-14 dicembre 1996), Palermo, Edizioni Assessorato alla Cultura, 1999

C. SAMONÀ, *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, edizione critica e saggio introduttivo [*Suoni flebili e opachi*, pp. v-xvii], Milano, Mondadori, 2002

VI. Articoli e scritti brevi su rivista e in volume

Il sogno di Erode e i motivi della «Mariane», in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, II, Milano, Feltrinelli, 1961, pp. 31-79 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

Il tema della «méprise» nelle tre novelle parigine di Mérimée, in *Saggi e ricerche in memoria di Ettore Li Gotti*, Palermo, Mori & Figli, 1962, II, pp. 392-416 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

La morte falsa e vera nel teatro di Rotrou, «Studi francesi», 16, gennaio-aprile 1962, pp. 31-50

Un motivo barocco e la struttura della «Rodogune», in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, III, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 37-65 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

Su tre versi dell'«Andromaque», in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, IV, Torino, La Bottega d'Erasmus, 1963, pp. 62-81 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

Mallarmé e la fede perduta (lettura di «Sainte»), «Rivista di Letterature Moderne e Compare», 2, giugno 1964, pp. 85-97 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

Rousseau e la nascita di una tradizione letteraria: il ricordo d'infanzia, I, «Belfagor», 20/1, gennaio 1965, pp. 11-33 [ripreso con lievi varianti e col titolo *Il patto col lettore (Rousseau)* in *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, 1966]

Rousseau e la nascita di una tradizione letteraria: il ricordo d'infanzia, II, «Belfagor», 20/3, maggio 1965, pp. 411-33 [ripreso con lievi varianti e col titolo *Il patto col lettore (Rousseau)* in *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, 1966]

Su Chateaubriand e Stendhal memorialisti: ricordi d'infanzia e rivoluzione, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», s. II, 34/1-2, 1965, pp. 51-96 [ripreso con lievi varianti, e spartito in due capitoli – *La sala troppo vasta (Chateaubriand)* e *L'infanzia tiranneggiata (Stendhal)* – di *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, 1966]

I ricordi d'infanzia di due memorialisti romantici. I. *Il prezzo dei ricordi (Lamartine)*. II. *La figlia della «mésalliance» (G. Sand)*, Pisa, Industrie Grafiche V. Lischi & Figli, 1965, pp. 1-42 [ripreso con lievi varianti in *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, 1966]

Charles Nodier memorialista: una infanzia sotto la rivoluzione, «Critica storica», 4/3, maggio 1965, pp. 279-98 [ripreso con lievi varianti e col titolo *L'esilio nella natura* in *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, 1966]

Baudelaire e la sera (lettura di «*Harmonie du soir*»), «Paragone», 196, giugno 1966, pp. 44-73 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983. Traduzione francese: 2009]

Ancora sull'esegesi critica di «Sainte». 1. *Altre precisazioni critiche su «Sainte»*, «Studi francesi», 28, 1966, pp. 87-8.

Baudelaire, in «I Protagonisti della Storia Universale», 114, Milano, Compagnia Edizioni Internazionali, 1967 [ripreso, col titolo *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, in *Le costanti e le varianti*, 1983. Traduzione argentina: 1980]

Il recente e l'antico nel cap. I, 18 di «Le Rouge et le Noir», «Belfagor», 22/6, novembre 1967, pp. 661-80 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

Le due facce dei simboli in un poema in prosa di Mallarmé, «Strumenti critici», 7, ottobre 1968, pp. 378-412 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata, in *Critica e storia letteraria. Studi offerti a Mario Fubini*, Padova, Liviana, 1970, I, pp. 226-50 [ripubblicato con modifiche, come saggio introduttivo a M. PROUST, *Contre Sainte-Beuve*, Torino, Einaudi, 1974, pp. VII-XXXVII, e ripreso in *In principio Marcel Proust*, 2022]

Marcel Proust dilettante mondano, e la sua opera, «Nuovi Argomenti», 25, gennaio-febbraio, pp. 83-98 [ripreso in *In principio Marcel Proust*, 2022]

Proposte per una semantica del Leit-Motiv nell'«Anello del Nibelungo», «Nuova Rivista Musicale Italiana», 9/2, aprile-giugno 1975, pp. 230-47 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983, poi in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Saggio introduttivo a S. FREUD, Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio, Torino, Boringhieri, 1975, pp. 15-29

Lettura freudiana del «Misanthrope», «Micromégas», 3/2-3, 1976, pp. 19-95 [ripreso con modifiche in *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, 1979]

Su teoria della letteratura e divisione del lavoro intellettuale, «Strumenti critici», 29, febbraio 1976, pp. 105-25 [ripreso prima come *Appendice (in forma di replica)* in *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, 1979, poi, col titolo *Replica a una recensione*, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1987]

Preambolo a una lettura freudiana del «Misanthrope», «Strumenti critici», 31, ottobre 1976, pp. 384-403.

Baudelaire e il «valore dormente». (*Lettura di «Le Guignon»*), «Nuovi argomenti», 59-60, luglio-dicembre 1978, pp. 41-52 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983. Traduzione francese: 2014]

Retorica dell'illuminismo e negazione freudiana, in *Crisi della ragione*, a cura di A. Gargani, Torino, Einaudi, 1979, pp. 127-46 [versione francese: 1980]

Logica falsa e prestigio vano: una lettera di M. de Charlus [comunicazione letta all'VIII convegno interuniversitario di Bressanone, *Il comico: linguaggio e tecniche*, luglio 1980], in *Studi di cultura francese ed europea in onore di Lorenzo Maranini*, a cura di G. Giorgi, A. Principato, E. Biancardi, M.C. Bertolletti, Fasano, Schena, 1983, pp. 463-72 [ripreso in *In principio Marcel Proust*, 2022. Traduzione francese: 2010]

L'ultima festa dell'«Ancien Régime». *Mozart e le commedie francesi*, in *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, II: *Le dimensioni dello spettacolo*, Milano, Mondadori, 1983, pp. 426-41 [ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983, poi in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Mito e storia ne «L'Anello del Nibelungo», in *Parole e musica: l'esperienza wagneriana nella cultura fra Romanticismo e Decadentismo*, Atti del convegno internazionale di studio per le celebrazioni del centenario wagneriano (Venezia 21-23 febbraio 1983), a cura di G. Bevilacqua, Firenze, Olschki, 1983, pp. 53-70.

Mito e storia ne «L'Anello del Nibelungo», «Intersezioni», 2, agosto 1983, pp. 347-60 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020. Traduzione francese: 1987]

Vathek o la dannazione dell'«enfant gâté», in *Saggi e ricerche di letteratura francese*, XXIII, Roma, Bulzoni, 1984, pp. 277-303 [traduzione francese: 2011]

Letteratura e psicanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani, in *Letteratura italiana*, IV. *L'interpretazione*, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1985, pp. 549-87 [ripreso in *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1987]

Tre interpretazioni a confronto. Sulla «Fedra» di Raboni e di Ronconi, «Alfabeta», 71, aprile 1985, p. 4.

«Sapere» contro «vedere» [su Proust], «Alfabeta», 72, maggio 1985, p. 15.

Spunti introduttivi per la lettura di «La Recherche» di Proust, in *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, a cura di M. Fantuzzi, Associazione di cultura classica. Delegazione di Pontedera, Liceo scientifico XXV aprile, Pisa, ETS, 1987, pp. 233-41 [ripreso in *In principio Marcel Proust*, 2022]

La fine della preistoria nella musica del «Ring»: figlie del Reno, valchirie, norne, «Nuova Rivista Musicale Italiana», 22/4, ottobre-dicembre 1988, pp. 663-79 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020. Traduzione tedesca: 1991]

Verso un contributo al codice dei «topoi» letterari moderni: presentazione di una ricerca, in *Miscellanea di studi in onore di Aurelio Roncaglia, a cinquant'anni dalla sua laurea*, a cura di R. Antonelli, F. Beggiano, A. Ferrari, A. Solimena, Modena, Mucchi, 1989, III, pp. 933-44 [ripreso con modifiche come primo capitolo de *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, 1993]

Dodici regole per la costruzione d'un paradigma testuale, «L'Asino d'oro», 1/1, 1990, pp. 122-35 [ripreso in *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1992]

«Topoi» del realismo. *La metamorfosi dei colori*, in *Realismo ed effetti di realtà nel romanzo dell'Ottocento*, a cura di F. Fiorentino, Roma, Bulzoni, 1993 (I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta), pp. 3-10 [traduzione inglese: Stati Uniti, 1993]

Per una ricerca di costanti nel teatro europeo: il dato di fatto falso, in *Semeia. Itinerari per Marcello Pagnini*, a cura di L. Innocenti, F. Marucci, P. Pugliatti, Bologna, il Mulino, 1994, pp. 79-87

Il dato di fatto falso. Tecnica teatrale e visione del mondo, in *Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 1994 (I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta), pp. 27-37

Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici, saggio introduttivo a M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1996, pp. VII-XXI [ristampa con modifiche: 2008]

Vathek o la dannazione dell'«enfant gâté» [1984], introduzione a W. BECKFORD, *Vathek. Racconto arabo*, a cura di G. Paoletti, Venezia, Marsilio, 1996, pp. 9-36

Trama del racconto e trama dei motivi nell'«Oro del Reno», in R. WAGNER, *Das Rheingold*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1996, pp. 104-15

L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire [1967], introduzione a Ch. BAUDELAIRE, *I Fiori del male*, a cura di C. Ortesta, Firenze, Giunti, 1996, pp. XIII-LIX.

Buio e sole di un'ambigua foresta, in R. WAGNER, *Siegfried*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1997, pp. 119-29 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Un elmo magico fra mito e modernità, in R. WAGNER, *Götterdämmerung*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 1998, pp. 182-93 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Il rapporto uomo-opera e la questione del giudizio di valore [lettera aperta a Romano Luperini], «Allegoria», 11/32, maggio-agosto 1999, pp. 134-7

Un punto di vista esterno sull'insegnamento dell'italiano, in AA.VV., *Lingua e testo letterario. Seminario di formazione per docenti - Liceo scientifico statale "Filippo Buonarroti"*, Pisa, novembre 1999, Roma, Ministero della pubblica istruzione, 1999 (Quaderni del Ministero della pubblica istruzione, n. 40 [19]), pp. 53-68.

Statuti del soprannaturale nella narrativa, in *Il romanzo*, I, *La cultura del romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, pp. 195-226.

Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi, in *Un canone per il terzo millennio. Testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, a cura di U.M. Olivieri, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 63-87

Suoni flebili e opachi, in C. SAMONÀ, *Fratelli e tutta l'opera narrativa*, Milano, Mondadori, 2002, pp. V-XVII.

Prefazione a E. ZINATO, *Il vero in maschera. Dialogismi galileiani: idee e forme nelle prose scientifiche del Seicento*, Napoli, Liguori, 2003, pp. 1-4

Voltaire: prima, durante, dopo, prefazione a VOLTAIRE, *Racconti, facezie, libelli*, a cura di G. Iotti, Torino, Einaudi, 2004 (Biblioteca della Pléiade), pp. XIII-XXX

Per un libro mai scritto, in Stéphane Mallarmé. *Un secolo di poesia*, Atti del convegno internazionale (Napoli, 11-12 novembre 1999), a cura di G. Papoff, G. Rocca, Napoli, La Città del Sole, 2004, pp. 27-50

Festa corale e pene personali: una costante operistica, in *La letteratura e le altre arti*, Atti del convegno dell'Associazione di Teoria e Studi di Letteratura Comparata (L'Aquila, febbraio 2004), a cura di M. Fusillo, M. Polacco, «Contemporanea», 3, 2005, pp. 33-9 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

«Pelléas», *Wagner, musica nazionale, «immagini» sonore*, in C. DEBUSSY, *Pelléas et Mélisande*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2005, pp. 65-83 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Qualche considerazione sulle funzioni letterarie del comico, in *Comicità negli anni Settanta. Percorsi eccentrici di una metamorfosi fra teatro e media* [Giornate di Studio, Pisa, 22-23 ottobre 2004], a cura di E. Marinai, S. Poeta, I. Vazzaz, Pisa, ETS, 2005, pp. 35-43

Una riflessione sulla narrativa di Cerami [Laudatio per la Laurea honoris causa in Lettere a Vincenzo Cerami, Pisa, 25 ottobre], «Athenet», 18, dicembre 2006, pp. 7-9.

150 anni dalla nascita di Freud. La psicanalisi nella cultura del nostro tempo, «Rivista di Psicanalisi», 53/1, gennaio-marzo 2007, pp. 209-17

Le unità di un testo letterario e le classi di Matte Blanco, in *L'emozione come esperienza infinita. Matte Blanco e la psicanalisi contemporanea*, a cura di A. Ginzburg, R. Lombardi, Milano, FrancoAngeli, 2007, pp. 213-26 [il titolo non è dell'A. Il testo, qui con alcune modifiche apportate dall'editor, sarà poi ripristinato dall'A. e ripubblicato col titolo *Reminiscenze letterarie e «classi»: una autoanalisi*, 2009]

Natura e antinatura, preistoria e storia [1996], in R. WAGNER, *Das Rheingold*, Bologna, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Pendragon, 2007, pp. 20-37 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Tenerezza familiare e separazione tragica, in R. WAGNER, *Die Walküre*, Bologna, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Pendragon, 2007, pp. 18-39 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

6) *A che cosa serve la letteratura?*, in *A che serve la Letteratura? (e il suo insegnamento)*, iniziativa del Seminario di Filologia francese, a cura di P. Tamassia, Taranto, Lisi, 2007, pp. 59-62

Fra la persona e il testo: contesti, allusioni, reticenze, trasfigurazioni, in *La biografia*, a cura di C. De Carolis, Roma, Bulzoni, 2008 (I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta), pp. 225-47

Buio e sole di un'ambigua foresta [1997], in R. WAGNER, *Siegfried*, Firenze, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Giunti, 2008, pp. 210-25

Se fuggi inseguo, se inseguì fuggo, in G. BIZET, *Carmen*, Bologna, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Pendragon, 2008, pp. 194-211 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Costanti tematiche, varianti estetiche e precedenti storici, nuova versione del saggio introduttivo a M. PRAZ, *La carne la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, BUR, 2008, pp. v-xxiii

Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach, in *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Atti del convegno della Scuola di dottorato dell'Università di Siena, *L'interpretazione* (Siena, 29-30 aprile 2008), a cura di R. Castellana, Siena, Artemide, 2009, pp. 17-62

Un elmo magico fra mito e modernità [1998], in R. WAGNER, *Götterdämmerung*, Firenze, Fondazione Teatro del Maggio Musicale Fiorentino, Giun-

ti, 2009, pp. 196-213 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Reminiscenze letterarie e «classi»: una autoanalisi [2007], in *La voce della poesia*, a cura di S. TERONI, Firenze, Nicomp, 2009, pp. 17-40

Prefazione a M. PROUST, *Corrispondenza con la madre (1887-1905)*, a cura di M. Patti, Carabba, Lanciano 2010 [ripreso in *In principio Marcel Proust*, 2022]

Se fuggi inseguo, se insegui fuggo [2008], in *Donne in rivolta. Tra arte e memoria*, a cura di S. Sebastiani, Bologna, Istituto Italiano di Scienze Umane, il Mulino, 2011, pp. 187-205 [ripreso in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, 2020]

Premessa a Testo e commento. Seconda giornata di studi della Scuola di Dottorato in Letterature e Filologie moderne [Università di Pisa], a cura di F. Accorsi e C. Tognarelli, Pisa, Felici, 2011, pp. 15-8

Opera letteraria e autore. Storia e teoria di un rapporto, in *Lezioni Urbinate 2003-2009*, a cura di D. Tagliafico, Torino, Codice Edizioni, 2011, pp. 53-70

Sui limiti del biografismo e dell'ideologismo nella critica letteraria. Due inediti, a cura di S. Brugnolo, prefazione di E. Zinato, in «I Nuovi Samizdat», 56, Padova 2011 [trascrizione di due lezioni del corso universitario: *L'«uomo» e l'«opera»*, a.a. 2003-04]

Trascrizione postuma di una presentazione orale della *Doppia seduzione*, pronunciata a Palermo per l'incontro del 26 maggio 2010 presso l'Istituto Gramsci Siciliano, in *L'ultima seduzione di Francesco Orlando*, a cura di S. Nicosia, interventi di M. Bertini, S. Corso, G. Lanza Tomasi, S. Nicosia, Palermo, :due punti edizioni, 2012

Marcel Proust dilettante mondano, e la sua opera, «Le parole e le cose», 14 novembre 2013, <https://www.leparoleele cose.it/?p=12826#more-12826>

Il patto col lettore (Rousseau) [1965], in J.-J. ROUSSEAU, *Rousseau giudice di Jean-Jacques*, Grumo Nevano (Na), Marchese, 2013, pp. 423-56.

Uno scandalo cristiano: il marito tradito, in *L'adulterio nel romanzo*, a cura di E. Villari, Pisa, Pacini, 2015 (I Libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta), pp. 23-54

Il motto di spirito di Freud e la teoria letteraria di Francesco Orlando [1975], «Oblio – Rassegna bibliografica della letteratura italiana otto-novecentesca», anno VIII, 29, 2018, pp. 6-8.

Una lezione sul soprannaturale in Paradise Lost di John Milton, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegriani e V. Sturli, «Oblio – Rassegna bibliografica della letteratura italiana otto-novecentesca», anno VIII, 29, 2018, pp. 8-27

VII. Articoli tradotti o pubblicati direttamente in lingua straniera

La Nuit et l'aube dans le IV acte du «Venceslas» de Rotrou, «Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises», 20, maggio 1968, pp. 137-47 [tradotto in italiano e ripreso in *Le costanti e le varianti*, 1983]

La Découverte du souvenir d'enfance au premier livre des «Confessions», «Annales de la Société Jean-Jacques Rousseau», 37, 1966-68, pp. 149-73.

Propositions pour une sémantique du leit-motiv dans «L'Anneau du Nibelung», «Musique en jeu», 17, gennaio 1975, pp. 73-86.

Rhétorique des Lumières et dénégation freudienne, «Poétique», 41, février 1980, pp. 78-89.

D'un triangle: Freud, Paris, les études littéraires en Italie, «Micromégas», 3, 1980, pp. 63-9.

El mundo de Charles Baudelaire, Buenos Aires, Centro editor de America latina, 1980

Freud and Literature. Eleven Ways he did it, «Poetics», 13, 1984, pp. 361-80 [versione italiana ampliata: 1985]

Le Mythe et l'histoire dans le «Ring» de Wagner, in *Littérature et Opéra*, éd. par Ph. Berthier et K. Ringger, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, pp. 99-108

Das Ende der Vorgeschichte in der Musik der Tetralogie: Rheintöchter, Walküren und Nornen, in *Der Ring am Rhein*, hrsg. von W. Storch, Berlin, Henrich, 1991, I, pp. 75-85

«Topoi» of Realism: *The Metamorphosis of Colors*, trad. di J. Clegg, in *The Return of Thematic Criticism*, ed. by W. Sollors, Cambridge, Harvard University Press, 1993, pp. 209-26

The Native and the Outsider: Literature and Nationality, trad. a cura di A. Thompson, in *Transiti letterari e culturali*, Atti del XVIII congresso nazionale dell'A.I.A. (Genova, 30 settembre-2 ottobre 1996), a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Trieste, E.U.T., 1999, pp. 1-15.

Bilan du Congrès, in *Le Statut du sujet dans le récit de mémoire*, Actes du colloque (Venise, 28-29 novembre 1997), éd. par L. Omacini, Padova, Unipress, 1999, pp. 149-58

Temps de l'histoire, espace des images, in *Chateaubriand mémorialiste. Colloque du cent-cinquantenaire (1848-1998)* (Paris, Université Sorbonne-Nouvelle, 4-6 juin 1998), éd. par J.-Cl. Berchet et Ph. Berthier, Genève, Droz, 2000, pp. 109-18

«Savoir» contre «voir». *Métamorphose et métaphore*, in *Proust et la philosophie aujourd'hui*, Actes du colloque (Gargnano, 28-30 septembre 2006), éd. par M. Carbone et E. Sparvoli, Pisa, ETS, 2008, pp. 19-32 [ripreso in *In principio Marcel Proust*, 2022]

Codes littéraires et référents chez Auerbach, in Erich Auerbach. *La Littérature en perspective*, éd. par P. Tortonese, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2009, pp. 211-64

Baudelaire et le soir [1966], trad. a cura di A. e P.-A. Claudel, «L'Année Baudelaire», 11-12, 2007-08, pp. 147-80

Logique fausse et vain prestige: une lettre de Monsieur de Charlus [1983], in *Morales de Proust*, «Cahiers de littérature française», 9-10, 2010, éd. par M. Bertini et A. Compagnon, pp. 15-26

L'Histoire des montagnes et l'harmonie du monde chez Ramond de Carbonnières [1960], trad. a cura di É. Faure, in *Des «passeurs» entre science, histoire et littérature*, éd. par G. Bertrand, A. Guyot, Grenoble, ELLUG, Université Stendhal, 2011, pp. 167-220

Vathek ou la damnation de l'«enfant gâté» [1984], «Revue italienne d'études françaises», 1, 2011, pp. 275-301

Baudelaire et la valeur dormante [1978], «L'Année Baudelaire», 17, 2013, pp. 15-26

VIII. Recensioni¹

J.-J. SEYLAZ, *Les «Liaisons dangereuses» et la création romanesque chez Laclos* (Droz-Minard, Genève-Paris 1958), «Studi Francesi», 7, gennaio-aprile 1959, pp. 103-5

R. POMEAU, *La Religion de Voltaire* (Nizet, Paris 1956), «Rivista di Letterature Moderne e Compare», 12/1, marzo 1959, pp. 83-6

C. CHERPACK, *The Call of Blood in French Classical Tragedy* (Hopkins, Baltimore 1958), «Rivista di Letterature Moderne e Compare», 12/2, giugno 1959, pp. 170-2

J. STAROBINSKI, *Jean-Jacques Rousseau. La Transparence et l'Obstacle* (Plon, Paris 1957), «Rivista di Letterature Moderne e Compare», 13/1-2, giugno 1960, pp. 116-20

L'Edipo cristiano e quello pagano, recensione a G. PADUANO, *Lunga storia di Edipo Re. Freud, Sofocle e il teatro occidentale* (Einaudi, Torino, 1994), «La Rivista dei Libri», 10, ottobre 1994, pp. 12-4 [ripreso in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, 1997]

¹ Per il repertorio delle note di lettura redatte da Orlando tra il 1957 e il 1962 per la sezione settecentesca della *Rassegna bibliografica* di «Studi francesi», si rimanda alla bibliografia contenuta nelle *Sei lezioni per Francesco Orlando* (2014) e al sito www.francesco-orlando.eu.

Darwin, Freud, l'individuo e il caso, recensione a F. MORETTI, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»* (Einaudi, Torino, 1994), «La Rivista dei Libri», 2, febbraio 1995, pp. 19-21

Francesi, ancora uno sforzo!, recensione a A. COMPAGNON, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun* (Seuil, Paris 1998), «La Rivista dei libri», 3, marzo 1999, pp. 26-8

IX. Interviste

Francesco Orlando: psicanalisi e letteratura, risposte a un questionario di A. D'Andrea e D. Della Terza, «Year book of Italian Studies», 1973-75, pp. 201-18 [ripreso prima come *Introduzione (in forma d'intervista)* in *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, 1979, poi, col titolo *Risposte a un questionario*, in *Per una teoria freudiana della letteratura*, 1987]

Logica 'simmetrica' e storicità. Intervista su psicanalisi e letteratura, intervista a cura di F. Petroni, «L'ombra d'Argo», anno I, 1-2, 1983, pp. 143-51

Arte, ideologia e forma in Todorov, intervista a cura di R. Ceserani, «L'Indice», 2/4, maggio 1985, pp. 24-5

Date di nascita [su Gli oggetti desueti], intervista a cura di F. Borrelli, «Linea d'ombra», maggio 1993, pp. 69-72

Questioni di metodo, intervista [Palermo, 26 settembre 1993] a cura di S. Volpe, «Nuove Effemeridi», anno VII, 25/1, 1994, pp. 17-27

La letteratura e le cose. Conversazione tra Francesco Orlando e Claudio Pavone [1993], in *La memoria e le cose*, «Parolechiave», 9, 1995, pp. 45-65

Ma il «padre forte» è mai esistito?, intervista a cura di F. Ghelli e A. Stara, *Padri e figli*, «Inchiesta», 122/28, ottobre-dicembre 1998, pp. 18-23

Memoria privata e memoria collettiva. Una conversazione con Francesco Orlando, intervista a cura di G. Mazzoni, in *L'ospite ingrato. Annuario del Centro Studi Franco Fortini*, Macerata, Quodlibet, 1999, pp. 111-8

Molière: il doppio gioco della comicità, intervista a cura di I. D'Angelo e A. Giannelli, in «Atti & Sipari», 1, ottobre, Pisa, PLUS, Pisa University Press, 2007, pp. 12-6

I realismi di Auerbach, intervista a cura di G. Tinè, «Allegoria», 56, luglio-dicembre 2007, pp. 36-51

Conversazione con Francesco Orlando, a cura di A. Diazzi e F. Pianzola, «Enthymema», 1, 2009, pp. 187-215

A colloquio con Francesco Orlando, intervista a cura di L. Della Pietà, «Letteratura e Letterature», 3, 2009, pp. 163-76

Intervista a Francesco Orlando su «La doppia seduzione», a cura di E. Zinato, inizialmente sul sito di Einaudi, oggi sul sito www.francesco-orlando.eu

Forse per essere più ascoltati in Italia la via più diretta non passa per il Tevere o l'Arno, ma per la Senna o l'Hudson, intervista a cura di D. Ragone, «Sant'Anna News», 35, settembre 2010, pp. 1 e 6-10

V. BALDI, *Conversazioni con Francesco Orlando*, «Allegoria», s. III, 24/65-66, gennaio-giugno 2012, pp. 101-11.

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