

Quodlibet Studio
Lettere

Lo spazio immaginario in cui si muove chiunque legga un testo letterario è un luogo sia familiare che sconosciuto, simile al nostro mondo, ma anche molto diverso. Leggiamo, certo, per conoscere epoche passate, per provare emozioni, per accogliere esperienze lontanissime. Questo libro lavora su tutto ciò che di irrazionale, folle e antilogico avviene in noi nell'atto della lettura. Attraverso un testo letterario siamo abituati a sospendere temporaneamente l'incredulità, ad accogliere la figuralità, a veder nascere e morire personaggi come se fossero individui di carne, ma forse non riflettiamo mai a sufficienza sulle conseguenze della condivisione razionale di un universo di scrittura in cui tutto è già concluso eppure continua per sempre. Mondi come quello che abitiamo nell'*Amleto*, in cui un fantasma compare ancor prima che il dramma inizi; oppure come quello della *Commedia*, in cui Ugolino è per sempre avvinghiato al suo eterno nemico.

Nel delirio muove dall'ipotesi che per capire il linguaggio e il mondo della letteratura sia necessario conoscere e comprendere le malattie della mente. Questa proposta di teoria letteraria sonderà dunque le "logiche del delirio" al fine di produrre uno schema critico e interpretativo al servizio dei testi e delle loro (s)ragioni.

Valentino Baldi insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università per Stranieri di Siena. Si occupa di narrativa e saggistica, del rapporto tra psicoanalisi e letteratura, di teoria della letteratura. Ha pubblicato *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda* (Marsilio, 2010); *Psicoanalisi, critica e letteratura. Problemi, esempi, prospettive* (Pacini, 2014); *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando* (Quodlibet, 2015); *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda* (Quodlibet, 2019). Ha curato, con Cristina Savettieri, il volume *Carlo Emilio Gadda. Un seminario* (Mimesis, 2022).

21,00 euro



QS

Quodlibet Studio

Valentino Baldi Nel delirio

Valentino Baldi

Nel delirio Letteratura e malattie della mente

Quodlibet Studio

Lettere

Valentino Baldi

Nel delirio

Letteratura e malattie della mente

Quodlibet

Prima edizione: giugno 2024
© 2024 Quodlibet srl
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 – 62100 Macerata
www.quodlibet.it
Stampa a cura di nw srl presso lo stabilimento di LegoDigit srl, Lavis (TN)
ISBN 978-88-229-2226-7

Quodlibet Studio. Lettere
Collana diretta da Franco D’Intino

Comitato scientifico
Franco D’Intino, Sapienza Università di Roma
Paul Hamilton, Queen Mary University of London
Robert Pogue Harrison, Stanford University
Bernhard Huß, Freie Universität Berlin
Thomas Pavel, University of Chicago
Paolo Tortonese, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Volume pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università per Stranieri di Siena.

Indice

9	Una teoria della letteratura come delirio
	Parte prima
	Teoria e metodo
19	Delimitazione del campo
19	Letteratura e significazione
32	Il senso insiste
37	Caso e significato
42	Qualche esempio storico e letterario
49	Causa, caso, follia
49	«This present object made probation»
56	Letteratura, superstizione e follia
66	Un paranoico in stazione. Causalità dello psichico, causalità del reale
73	Paranoia e letteratura
78	Appendice: chiarimento indispensabile per una scelta terminologica
83	Caso di studio
	Parte seconda
	Emozioni, linguaggi, mondi
101	L’accoglienza emotiva
101	Di due capitoli sul <i>Witz</i>
113	Accoglienze emotive
120	Il ruolo della negazione tra emozioni e finzione

131	Per una lingua della psicosi e della letteratura
131	«E il paranoico ricostruisce il mondo»
143	Qualche esempio letterario
148	«Sono stata dal salumiere». I limiti della comunicatività letteraria
152	Vico lettore di Lacan
161	Mondi negativi
161	Casi clinici e tempo vissuto
166	I mondi della poesia e della follia
174	Un rebus di Freud
181	Un mondo né empirico né mentale
185	Le <i>vane possibilità</i> della letteratura
191	Caso di studio
205	Indice dei nomi

At times a work of imagination is more pertinent than facts
(Matar)

Origine du doute, de la mélancolie et de la pluie.
Il y eut au commencement comme un doute sur le nombre d'Univers
à parcourir.
Plusieurs doutes sur le nombre d'Univers aux commencements.
(Tremblay)

I hear a voice from the back of the room
(Sandman)

Una teoria della letteratura come delirio

È la fine di giugno, i bambini hanno da poco finito la scuola e fa già piuttosto caldo. Il villaggio è piccolo, ma tutti i suoi abitanti si sono riversati nella piazza principale, tra l'ufficio postale e la banca, creando una folla disordinata e chiassosa. I bambini giocano, si inseguono e si riempiono le tasche di sassi, alcuni iniziano a farne dei mucchi che diventano sempre più grossi. Gli uomini si radunano in capannelli, chiacchierano a braccia conserte del raccolto e delle tasse e osservano i bambini. Anche le donne li osservano, ridono, e si raccontano com'è andata la settimana mentre si guardano attorno per capire chi non si è ancora fatto vedere. All'arrivo di Summers, rubizzo e indaffarato come al solito, l'atmosfera si fa sospesa. Ha con sé una cassetta nera e rappezzata, scuote la testa perché nessuno, al solito, gli dà una mano, e si lamenta perché il consiglio comunale gli promette ogni anno di comprargli una cassetta nuova, ma alla fine non se ne fa mai niente. Qualcuno nota che quegli incontri si fanno sempre più affollati, che i bambini aumentano e crescono un anno dopo l'altro. Arrivati gli ultimi ritardatari, la folla si fa silenziosa. Summers inizia a chiamare e capifamiglia leggendo ad alta voce i nomi da un elenco che tiene spiegato davanti a sé. A turno, gli uomini si presentano davanti a Summers, estraggono dalla cassetta un foglietto ripiegato, lo tengono chiuso, stretto tra le dita e si fanno da parte. Quando non ci sono più nomi, Summers dà il segnale e ogni capofamiglia apre il foglietto. Presto si sparge la voce che è toccato agli Hutchinson. Gli Hutchinson, e pensare che Tessie è arrivata solo pochi istanti prima dell'inizio della lotteria, quasi come se lo presentisse. Bill Hutchinson è accanto a Tessie, sua moglie, e ai loro tre figli: Bill Jr., Nancy e il piccolo Dave. Tessie dice che si deve ripetere, perché Summers ha messo fretta a Bill. Nessuno le bada. Ciascuno degli Hutchinson torna da Summers, rimette nella

cassetta il foglietto ed estraee di nuovo. I foglietti di Bill e dei bambini sono di nuovo bianchi, ma quello di Tessie è segnato da una grossa macchia nera. Tessie non capisce subito, sembra confusa. Ripete che l'estrazione non vale e che si deve ripetere. Quasi ridacchia e si rivolge a Bill, a Summers, a tutti. Poi inizia a piangere, urla che non è giusto, che Summers è un porco e che ha barato. La gente inizia a raccogliere sassi prendendoli da terra o dal grosso mucchio che i bambini avevano finito di mettere assieme. Nessuno parla. Bill raccoglie un sasso. Qualcuno dà dei sassolini a Nancy e Bill Jr., e perfino al piccolo Dave, che li fa cadere ridendo. La folla avanza e si stringe. L'anziano del villaggio, Warren, dice che tutti devono partecipare. Qualcun altro urla di fare in fretta. Una donna non ne può più degli strepiti di Tessie. Una pietra colpisce Tessie alla testa mentre sta ancora piangendo, urlando, accusando. E finalmente la folla, inesorabile, la ingoia.

È a causa di testi come *La lotteria* di Shirley Jackson che qualche anno fa ho iniziato a pormi alcune domande molto generali a proposito della letteratura e della lettura. Alcune intercettavano questioni teoriche di lunga durata, altre sembravano più ingenuie ma non meno decisive: che cosa succede mentre leggo il racconto di Tessie uccisa a sassate dalla sua famiglia e dai suoi concittadini? Che cos'è questa strana sensazione, da una parte familiare e dall'altra completamente sconosciuta, che mi ingoia mentre procedo lentamente verso il finale? *La lotteria* è un racconto che parla di un mondo di finzione in cui gli abitanti di un piccolo villaggio si incontrano una volta l'anno per lapidare un membro della comunità scelto sulla base di un'estrazione. Non vengono fornite spiegazioni, né ricostruite le origini del rito: si tratta di un testo netto e allucinante sulle pieghe mostruose di ogni civiltà e deve la sua efficacia allo svelamento sapientemente differito delle condizioni di realtà su cui si fonda.

Ci sono cose che si possono spiegare lavorando sul modo in cui il racconto è scritto. E ci sono cose che si capiscono guardando oltre il testo: al canone, alla cultura, alla storia, alla tradizione, persino alle esperienze di vita dell'autrice. È quello che, da secoli, prova a fare la critica letteraria. Ma ciò che qualche anno fa mi colpì era quanto fossi disposto ad abbandonare me stesso mentre seguivo le parole che mi scorrevano davanti. Ogni particolare della *Lotteria* sembra, all'inizio, non avere molta importanza. La prima parte del racconto è piatta, asfittica, a tratti noiosa. Nessun personaggio spicca sugli altri, le azioni sono

banali, i dialoghi contratti e pieni di luoghi comuni. Eppure, quando il meccanismo di esecuzione pubblica diventa manifesto, ogni elemento attraversato colpisce chi sta leggendo come di controbalzo. Quelle donne, quegli uomini, quegli sguardi furtivi, tutti quei sassi accumulati dai bambini: ogni dettaglio sta in una prospettiva rovesciata che dalla fine si irradia all'indietro riconfigurando il senso complessivo. Durante la lettura il *prima* si modifica continuamente nel *dopo*, ma il *dopo* incombe sul *prima* fin dall'inizio, e il finale si riavvolge su sé stesso come esplodendo all'indietro. Non è così che succede ogni volta che leggiamo un testo letterario? Il rapporto tra testo, esperienza, temporalità e vissuto è strano, ossessivo, assurdo. Riprendendo una vecchia distinzione che oggi non è più in uso, non sono i contenuti della *Lotteria* ad avere qualcosa di particolare, ma è il modo in cui quei contenuti sono organizzati che produce una reazione peculiare. Testi come questo lasciano affiorare in superficie le alterazioni cognitive che coinvolgono qualsiasi destinatario di un'opera letteraria. Non intendo, banalmente, che è possibile identificarsi con uno o più personaggi, né che si viene trasportati in mondi potenzialmente lontanissimi dal nostro. L'aspetto decisivo è che nel tempo di lettura della *Lotteria* la mente è costretta a riconfigurare conoscenze, esperienze e percezioni alla luce di una particolare organizzazione della significazione. La funzione di giudizio viene messa a tacere. Ogni cosa sembra accadere come nella vita vera, ma l'opera è artificiale, predeterminata e necessaria, tutto il contrario della vita vera. Durante la lettura della *Lotteria* si dispiegano le infinite possibilità di un tempo che procede verso ciò che è già concluso, il limite estremo di qualsiasi scrittura, da cui qualsiasi lettura è risucchiata.

“Nel delirio” è la condizione in cui si ritrova chi, ricevendo un testo letterario, è costretto ad abitare un mondo perturbante perché estraneo e familiare allo stesso tempo. Il miracolo della letteratura è che questa condizione di alterazione cognitiva è vissuta volontariamente e consapevolmente da qualsiasi lettore. Fare esperienza dell'*Altro* attraverso la letteratura significherà, in questo libro, vivere lucidamente condizioni mentali perturbate, perché ogni volta che leggiamo siamo alle prese con la lingua di un mondo che è quasi uguale al nostro, ma non esattamente.

Se i lavori scientifici sui disturbi mentali hanno chiamato in causa a più riprese la letteratura e il suo potere di invenzione e identificazione emotiva, la teoria letteraria non ha ricambiato, mancando di integra-

re gli studi sulla ricezione con la sconfinata bibliografia scientifica psicopatologica. Il demone che anima questo libro sussurrerà che non è mai possibile separare la letteratura dalle malattie della mente, la lettura dalla follia. Immagino che molti potrebbero obiettare che il rapporto tra letteratura e follia è uno dei più fecondi e longevi nella storia della cultura occidentale, soprattutto a partire dal Romanticismo. C'è qualcuno, come Keitel in *Psychopathographien*, che ha postulato l'esistenza di uno specifico genere letterario costituito da tutte quelle opere che, per argomento o solo per atmosfere, hanno a che fare con disturbi mentali: Keitel le definisce scritte "psicopatologiche"¹. La *lotteria* sembra rientrare a pieno titolo in questo genere. E che dire di tutte quelle scritte prodotte da folli, disturbati, morbosi, maniaci? La letteratura, così come l'arte, sembra intima confidente della follia, ed è sempre più storicamente evidente che il rapporto tra letteratura, psichiatria e psicoanalisi è stato tanto fecondo che biunivoco. Sono idee affascinanti e molto frequentate, ma non servono a chiarire di cosa parli questo libro.

Gli studi dedicati al rapporto tra letteratura e follia sono soprattutto a impronta storiografica, biografica o tematica; ciò significa che non ambiscono a riconfigurare sul piano teorico il rapporto tra salute e malattie mentali nella prospettiva della ricezione letteraria². Analogamente funzionano gli studi sulla lettura di matrice cognitivista e neuroscientifica: è possibile studiare sempre più dettagliatamente cosa accade al cervello umano quando è alle prese con un testo letterario, ma nessuno è propenso ad adottare un metodo che parifica risposte cognitive ordinarie e stati psicopatologici³. Al massimo, inciampi e problemi cognitivi possono dire agli esperti cosa non va in alcuni individui quando leggono, contribuendo ad affinare la comprensione dei meccanismi che si attivano durante i processi di apprendimento⁴.

¹ Cfr. Evelyne Keitel, *Psychopathographien. Die Vermittlung psychotischer Phänomene durch Literatur*, Winter, Heidelberg 1986.

² Cfr. Shoshana Felman, *Folie et la chose littéraire*, Éditions du Seuil, Paris 1978; Henri-Paul Fruchaud, Daniele Lorenzini, Judith Revel (a cura di), *Madness, Language, Literature / Michel Foucault*, traduzione dei saggi di Foucault dal francese all'inglese di Robert Bononno, Chicago University Press, Chicago 2023.

³ Cfr. Stanislas Dehaene, *I neuroni della lettura* (2007), traduzione di Corrado Sinigaglia, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 78.

⁴ Si veda, ad esempio, come è trattata la dislessia nell'ampio volume di Seidenberg, il cui sottotitolo originale è già indicativo di ciò che intendo, *How We Read, Why So Many Can't, and What Can be Done About It*: Mark Seidenberg, *Leggere. Una scienza sotto-*

Simile stato dei lavori è più che comprensibile: leggiamo un libro quando decidiamo di farlo, e restiamo sempre coscienti durante l'atto della lettura. Leggiamo per conoscere e per crescere, per allenare la nostra mente, per fare esperienze di mondi possibili. Abbiamo bisogno di innumerevoli nozioni acquisite per leggere un libro, per seguire una narrazione, per fare esperienza di una lirica: dalla conoscenza del codice linguistico a una predisposizione ad accogliere la significazione. E altri fattori entrano in gioco, dalla massa immagazzinata di letture pregresse alla capacità di adattarsi alle configurazioni dei contesti di invenzione che ci troviamo davanti.

Eppure, sono innumerevoli anche gli automatismi e le stramberie coinvolti nella lettura: gli studi cognitivisti e neuroscientifici ne sono pieni⁵, ma una delle formulazioni più fortunate per esprimere la strana ricezione di un testo letterario ricorda che è necessario, volontariamente e temporaneamente, sospendere la propria incredulità. Fin dalla formula di Coleridge, la razionalità ha rappresentato un ostacolo alla fruizione dei testi letterari, come se il nostro giudizio avesse bisogno di continui riadattamenti durante la lettura. Il fatto che questi vengano compiuti automaticamente non esclude un esercizio critico di messa in stato di allegoria: il trattamento serio e problematico di una razionalità che deve sospendere sé stessa sarà il primo appiglio per costruire un ponte teorico tra letteratura e delirio.

Questo libro si occuperà di malattie della mente, di quel vasto insieme di condizioni che psicologia, psichiatria e psicoanalisi definiscono, ancora oggi, "psicosi". Le forme e le logiche del delirio mi serviranno per parlare di lettura, di linguaggio letterario, di mondi di invenzione da cui proviene e a cui si riferisce la significazione alterata della letteratura. In ogni tempo, e per ogni lettore. Sono convinto che l'ideale romantico dell'artista folle e geniale dovrebbe essere sostituito dall'immagine di un lettore impazzito per l'esperienza che qualsiasi testo letterario lo costringe a vivere: è questa l'idea che muove l'intero libro, ma avrò bisogno di un percorso lento per sperare di convincere il mio particolare lettore. Di conseguenza, parlerò spesso di alterazioni, di allucinazioni, di deliri, di stramberie, tanto in termini di signifi-

valutata, tra teoria e pratica (2017), traduzione di Gianbruno Guerriero, Treccani, Roma 2021, pp. 229-287.

⁵ Cfr. Daniel T. Willingham, *The Reading Mind. A Cognitive Approach to Understanding How the Mind Reads*, Jossey-Bass, San Francisco 2017, pp. 6-8.

cazione che di ricezione, sottintendendo che qualsiasi lettore di un testo letterario accetta consapevolmente di esperire condizioni cognitive anomale. La prima e più importante riguarda la ricezione di un messaggio sempre concluso e sempre significativa in ogni suo più trascurabile dettaglio. Un messaggio che riorienta il tempo vissuto e da cui la categoria del caso è esclusa – in virtù delle concatenazioni intessute in qualsiasi testo – ed anche sempre evocata – quando quello stesso testo si trasforma in esperienza attraverso il processo della lettura. Si tratta di una condizione difficile da spiegare e, forse, da accettare, perché implica una ridiscussione dei confini tra salute e malattia mentale, tra ragione e follia. D'altra parte, questo statuto ambiguo ha da sempre contraddistinto la letteratura, e l'opera da cui si fa convenzionalmente iniziare la modernità letteraria occidentale, *Don Chisciotte* di Cervantes, offre una messa in scena di questo fenomeno, perché si apre con un protagonista impazzito per la lettura dei suoi appassionanti poemi.

Molti saranno i testi che impiegherò per tracciare il mio percorso teorico, ma mentre scrivevo *Nel delirio* due si sono isolati, trasformandosi in casi di studio: si tratta del *Riccardo III* di Shakespeare e della *Condanna* di Kafka. All'inizio l'idea di una pura proposta di teoria letteraria mi era parsa più opportuna, soprattutto per non influenzare future applicazioni, ma quando ho parlato di questa ricerca in occasioni pubbliche e private ho sempre ricevuto richieste di esemplificazioni, di prove, di analisi, di verifiche. Soltanto per Shakespeare e Kafka citerò testi originali, mentre tutti gli altri esempi testuali verranno riportati in traduzione italiana per agevolare la lettura dei passaggi teorici più densi. I casi di studio sono due perché concludono le due parti in cui si divide questo libro: la prima è di natura metodologica e ha lo scopo di avvicinare gradualmente il lettore alla tesi teorica fornendo gli strumenti necessari per procedere; la seconda è operativa e si concentrerà sull'accoglienza emotiva, sul linguaggio delle psicosi e della letteratura, sul rapporto tra referenti letterari e realtà. In nota ho sempre segnalato l'anno di uscita di tutti i testi citati e di tutti quelli a cui mi riferisco: se l'edizione che ho impiegato non è la prima originale, l'anno di prima pubblicazione è indicato tra parentesi tonde alla fine del titolo. Solo le opere canoniche e quelle di datazione incerta non sono datate.

Il lettore si accorgerà presto che l'argomentazione nasce e si sviluppa dal confronto con i testi letterari, mentre astrazioni e categorizza-

zioni saranno il più possibile evitate: si tratta di una scelta "politica" a favore del commento e dell'analisi testuale, aspetti che sia la teoria contemporanea che il senso comune tendono sempre più a trascurare. Questa proposta teorica ha l'obiettivo di aprire nuove prospettive e di produrre dibattito, ma non ambisce a essere esaustiva né assoluta: leggere un testo letterario non significa soltanto condividere i modi e le forme del delirio, e tuttavia sono convinto che anche le ragioni della follia debbano essere ascoltate.

Ho parlato e scritto ininterrottamente (ma non sempre esplicitamente) di questo libro a partire dal 2020, nel momento in cui i confini tra realtà e delirio si riconfiguravano anche nel mondo che abitavamo quotidianamente, e riconosco che il mio modo di leggere non è stato più lo stesso da allora. Il saggio *Il terzo referente del linguaggio letterario* (in Francesca Montesperelli [a cura di], *Metafore della mente. Letteratura, linguistica*, Aguaplano, Perugia 2022) mi ha offerto la prima occasione per riflettere seriamente sugli argomenti qui affrontati: è una mappa che ho seguito per non smarrirmi, e dunque ringrazio Francesca Montesperelli, Jodi Sanford e Annalisa Volpone per l'invito a contribuire alla loro ricerca sulle metafore della mente.

Ringrazio le persone che mi hanno ascoltato nelle occasioni in cui ho presentato i materiali preparatori di questo libro, soprattutto quelle che mi hanno posto obiezioni, e non sono state poche. Ci tengo a nominare chi, talvolta anche solo con un gesto, un commento o una presenza, ha contribuito all'esistenza di questo libro: Anna Baldini, Annamaria Beligni, Federico Bertoni, Giuseppe Bonifacino, Arnaldo Bruni, Ivan Callus, Ida Campeggiani, Davide Carta, Silvia Contarini, James Corby, Franco D'Intino, Massimo Fusillo, Diana Matar, Hisham Matar, Massimo Palermo, Cristina Savettieri, Giuseppe Stellardi, Massimiliano Tortora. Ho corretto e integrato il libro grazie alle generose letture di amiche e amici che voglio ricordare qui: Claudia Catalano, Pietro Cataldi, Alessandra Ginzburg, Giulia Marcucci, Giuseppe Marrani, Arturo Mazzarella, Guido Mazzoni, Tomaso Montanari, Pierluigi Pellini, Giulio Savelli, Marcello Turno, Emanuele Zinato.

Ho discusso ogni passaggio di questo libro con Sara Ceratto, che lo ha letto e ha fatto in modo che esistesse.

La dedica è per i miei vivi e i miei morti.
A Giulio e Antonio.
A Biagio e a Feliciano.
E a Runt.

Parte prima
Teoria e Metodo

Delimitazione del campo

Letteratura e significazione

Dalla prima edizione Seuil del 1970, *La letteratura fantastica* di Tzvetan Todorov è stato uno dei libri più letti e tradotti della critica e della teoria letteraria occidentali. L'idea del fantastico come genere sovversivo, voce estetica sepolta in grado di rovesciare convenzioni e inibizioni sociali, risuona attraverso gli anni ed è ancora in grado di produrre dibattito in molti luoghi della cultura¹. Nondimeno, il motivo per cui scelgo di iniziare questo libro ricordando un capolavoro teorico degli anni Settanta non ha a che fare con la sua longevità, né col concetto di “fantastico”, e nemmeno con la categoria del “soprannaturale”, ma risiede in un dettaglio marginale, un po' come accade nei più riusciti *incipit* della narrativa moderna. Penso, ad esempio, a come inizia *Lo strano caso del Dottor Jeekyll e del Signor Hyde*: non con fatti drammatici o scene raccapriccianti, ma con la modesta storia di una porta.

La nostra “porta” si trova nel settimo capitolo della *Letteratura fantastica*, già oltre la definizione di un “fantastico” come momento

¹ Penso in particolare a Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, London 1981; Terri Apter, *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, Macmillan, London 1982; Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris 1990; Lucy Armit, *Theorising the Fantastic*, Arnold, London 1996; Remo Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996; Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique. La crise de l'analyse dans la littérature fin-de-siècle*, Hermann, Paris 2014. Per il punto sul dibattito a proposito del fantastico e sulla fortuna della categoria si vedano Stefano Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari 2000; Eugenio Bolongaro, *The Fluidity of the Fantastic: Todorov's Legacy to Literary Criticism*, «Ticontré. Teoria Testo Traduzione», 1, 2014, pp. 61-83; Irena Grubica, Zdeněk Beran (a cura di), *The Fantastic of the Fin de Siècle*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2016; Daniele Lo Cascio, *Todorov, il fantastico e il nesso critica-letteratura*, «Symbolon», XII-XIII, 9-10, nuova serie, 2018-2019, pp. 239-252.

di sospensione in eterno dissolvimento tra lo “strano” e il “meraviglioso”, in una parte del libro dedicata a quelli che Todorov chiama «I temi dell’io» del soprannaturale. Qui incontriamo una suggestiva analisi delle *Mille e una notte*, in particolare della vicenda di un principe-mendicante perseguitato dalla sventura per aver sfidato un genio onnipotente. Le innumerevoli peripezie a cui è soggetto il principe si uniformano a una legge che risuonerà familiare a chiunque abbia letto quella sconfinata raccolta di fiabe: la categoria del caso è rifiutata, qualsiasi dettaglio, incontro, personaggio o profezia nella storia rimandano a un destino generale guidato da autorità superiori e di cui la scrittura prova a seguire l’ingarbugliata orditura. Le avventure del principe, per quanto rocambolesche, si incasellano in uno schema precisissimo di cui le entità soprannaturali tengono le fila. Non capita così solo nelle *Mille e una notte*, poiché in realtà tutte le narrazioni soprannaturali sembrano mettere in scena le interazioni tra caso e destino.

Le considerazioni di Todorov a proposito della storia del principe-mendicante si articolano in due serie: la prima riunisce variazioni sul tema della metamorfosi, ma non me ne occuperò; la seconda riguarda proprio il rapporto che si crea tra esseri onnipotenti e destino degli uomini. E, a proposito di questa seconda serie, Todorov sostiene che demoni, geni, maghi e altre entità letterarie soprannaturali, oltre a incarnare un sogno umano di potenza, sopperiscono «a una causalità» avvertita come «deficitaria» nella vita quotidiana². Si apre quella che pare, almeno nell’economia del settimo capitolo, una digressione rispetto ai temi del soprannaturale, ma è in questa digressione, in questo sguardo laterale appunto, che si trova la “porta” da cui si entra in questo libro:

Diciamo che nella vita quotidiana vi è una parte di avvenimenti che si spiegano grazie a cause a noi note, e un’altra parte che ci sembra dovuta al caso. In questa fattispecie, non vi è, in realtà, assenza di causalità, ma intervento di una causalità isolata, non direttamente legata alle altre serie causali che governano la nostra vita. Se tuttavia noi non accettiamo il caso, se postuliamo una causalità generalizzata, una necessaria relazione di tutti i fatti fra di loro, dovremo ammettere l’intervento di forze o di esseri soprannaturali (fino a quel momento a noi ignoti). Quella certa fata che assicura il felice destino di una persona non è che l’incarnazione di una *causalità immaginaria* che po-

² Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica* (1970), traduzione di Elina Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano 1977, p. 112.

trebbe anche essere detta: il caso, la sorte. Il genio malefico che interrompeva gli amorosi amplessi nella storia del *mendicante* non è altro che la cattiva sorte dei nostri personaggi. Ma le parole “sorte” o “caso” sono escluse da questa parte del mondo fantastico³.

Il deficit della categoria di causa di cui, per Todorov, riceviamo continue prove nella vita quotidiana dà origine a due possibilità sul piano letterario: alcuni avvenimenti si spiegano grazie a cause evidenti (o ricostruibili, comunque in qualche modo «note»), mentre una parte è riferita al «caso». La presenza di forze soprannaturali in un testo letterario annulla quest’ultima possibilità, sottintendendo una «causalità generalizzata» capace di mettere in relazione «tutti i fatti fra di loro»: fate, maghi o divinità non consentono di pensare che qualcosa possa prodursi per «caso» o venga affidato alla «sorte». È per questo, spiega poco più avanti Todorov, che il soprannaturale letterario veicola sempre una postura *pandeterminista* a cui corrisponde una *pansignificazione*: tutto è scritto nel destino (degli uomini, delle divinità superumane), dunque ogni cosa è significativa e non possono esistere dettagli inutili o arbitrari. Dai temi alle forme, la storia del principe-mendicante è necessaria, in tutto il suo inverosimile svolgimento, nell’economia della cornice, contenuta a sua volta in altre infinite cornici di cui è fatto *Le mille e una notte*. Per la verità, la categoria di “pandeterminismo” era già stata evocata da Todorov nel secondo capitolo della *Letteratura fantastica*, nel corso dell’analisi del romanzo *Aurélia* di Nerval. Riporto le due citazioni nervaliane più importanti per rendere più familiare il concetto al mio lettore:

Mi si dirà senza dubbio che sarà stato il caso a far sì che proprio in quel momento una donna sofferente gridasse nei pressi della mia casa. Ma gli eventi terrestri, secondo me, erano legati a quelli del mondo invisibile⁴.

L’ora della nostra nascita, il punto della terra dove si viene alla luce, il primo gesto, il nome, la stanza, e tutte le consacrazioni, e tutti i riti che ci vengono imposti, tutto collabora a instaurare una serie fortunata o funesta da cui l’avvenire dipende totalmente. [...] Giustamente fu detto che nulla è indif-

³ Ivi, pp. 112-113.

⁴ Ivi, pp. 114-115. L’edizione di *Aurélia* (1855) è quella citata anche nella traduzione italiana della *Letteratura fantastica*: Gérard de Nerval, *I racconti*, traduzione di Elena Citati e Franco Calamandrei, Einaudi, Torino 1966, p. 483.

ferente, nulla è impotente nell'universo: un atomo può tutto dissolvere e tutto salvare!⁵

Commenta Todorov che in *Aurélia* «esistono relazioni a tutti i livelli, tra tutti gli elementi del mondo» e quindi «questo mondo diventa altamente significante»⁶. Due conseguenze di questa notazione hanno a che fare con la significazione e con il modo in cui si dispiega nel testo. Anzitutto, l'idea di complessità che la pansignificazione porta con sé spinge a ricercare un senso più profondo a partire da un significato fin troppo evidente: la letteratura soprannaturale, lungi dall'aprobematicità che potrebbe erroneamente suggerire il pandeterminismo, esige un'interpretazione che ne sondi gli aspetti latenti; è, sembra adeguato dirlo – e così si esprime anche Todorov –, costitutivamente allegorica. La seconda conseguenza riguarda la riconfigurazione di alcuni confini che valgono nella realtà, ma non più nel soprannaturale letterario. La rivalutazione del confine tra fisico e mentale sembra costituire l'insieme maggiore:

Non è certamente necessario essere sulle soglie della follia, come Nerval, o di passare per la droga, come Gautier, per credere al pandeterminismo; noi tutti lo abbiamo conosciuto, pur senza attribuirgli la portata che ha in questo caso: le relazioni che stabiliamo fra gli oggetti restano puramente mentali e non toccano affatto gli oggetti in sé. Invece, in Nerval o Gautier, queste relazioni si estendono sino al mondo fisico: si tocca l'anello e si accendono le candele, si getta l'anello e cessa l'inondazione. In altre parole, al livello più astratto, il pandeterminismo significa che il confine tra fisico e mentale, tra materia e spirito, tra cosa e parola, cessa di essere ermetico⁷.

I testi letterari di cui si sta occupando Todorov sembrano portare *fuori* ciò che nella vita quotidiana deve restare *dentro*: possiamo credere che tutto ciò che accade attorno a noi abbia un movente unico e un significato generale, o possiamo non crederlo. Possiamo abbandonarci al fatalismo, o immaginare di percorrere tappe che qualcuno ha già scelto e definito per noi, oppure possiamo vivere seguendo convinzioni materialiste. Possiamo cambiare strada quando un gatto nero la attraversa, o scrollare le spalle e proseguire. La letteratura sopranna-

⁵ Nerval, *Aurélia* cit., p. 500.

⁶ Todorov, *La letteratura fantastica* cit., p. 115.

⁷ Ivi, p. 116.

turale non offre queste possibilità, perché presuppone, più o meno esplicitamente, una connessione universale che rimanda sempre a entità superumane: la letteratura soprannaturale è sempre *pandeterminista* e dunque *pansignificante*. Ma è possibile che si tratti di una peculiarità che appartiene solo a un certo tipo di letteratura? E che compaia solo in presenza di specifici temi? Oppure Todorov, parlando dei temi dell'io del soprannaturale, sta cogliendo elementi che caratterizzano tutti i testi letterari?

Todorov percepisce un'aria di famiglia tra i racconti soprannaturali di cui si occupa nei «Temi dell'io» e due universi che intrattengono un medesimo rapporto problematico – in termini di confini tra ciò che sta *dentro* e ciò che rimane *fuori* – con la realtà: quello della magia e quello della follia. Un po' come capita di fronte a un mago, o di fronte a un pazzo, nei testi letterari soprannaturali *fuori* e *dentro* si contaminano reciprocamente, si scambiano di posto, si influenzano ambigualmente: un incantesimo può rendere reali sogni e aspirazioni degli esseri umani, così come un delirio può permettere di vedere nella realtà cose che stanno solo nella psiche.

Per approfondire il legame tra pandeterminismo e pansignificazione avrò bisogno di sganciare queste categorie dal soprannaturale, dal fantastico e dalla letteratura di genere – o meglio, dalla letteratura in rapporto a *un genere* – per riferirle alla letteratura nel suo complesso. E dovrò anche lavorare su quell'aria di famiglia che pare accomunare letteratura, magia e follia. È questo il passaggio da cui inizierò: in un contesto in cui «esistono relazioni a tutti i livelli» ogni elemento diventa «altamente significante». Per procedere distinguerò due questioni articolandole in due movimenti: il primo è una ricognizione delle configurazioni che assumono, in letteratura, pandeterminismo e pansignificazione; il secondo parte dall'intuizione che i mondi della follia e dell'occulto funzionano secondo principi simili a quelli rispettati dalla letteratura soprannaturale. O meglio, non solo funzionano, ma pongono il destinatario in un mondo alterato che segue regole peculiari e familiari a un tempo: «noi tutti lo abbiamo conosciuto, pur senza attribuirgli la portata che ha in questo caso». Se il primo movimento sarà al centro di questo capitolo, il secondo ci accompagnerà fino alla fine del libro.

Che il rapporto tra pandeterminismo e pansignificazione vada ben al di là del soprannaturale letterario è facilmente sperimentabile attraverso il caso di uno scrittore che si è sempre mosso al confine tra generi

e modi: Edgar Allan Poe. Nella *Letteratura fantastica* Todorov cita un aforisma di Poe – «La scienza non ci ha ancora insegnato se la follia è, o non è, il sublime dell'intelligenza»⁸ –, riconoscendo quanto il moderno romanzo poliziesco contenesse tracce e codici che lui aveva studiato nei racconti soprannaturali ottocenteschi. D'altra parte, qualsiasi lettore della trilogia di Dupin sa che le abilità analitiche dell'investigatore parigino sovente si muovono sul confine tra verosimile e inverosimile: «l'analista penetra nell'animo del suo avversario, si identifica con esso, e non di rado scopre a colpo d'occhio l'unico metodo possibile (metodo talvolta di un'assurda semplicità) per attirarlo in un tranello o farlo cadere in un calcolo sbagliato»⁹. All'inizio degli *Assassini della Rue Morgue*, Dupin offre una prova iperbolica delle sue capacità analitiche. L'investigatore e il narratore stanno passeggiando, di notte, per le strade di Parigi. Sono immersi nei propri pensieri, infatti è più di un quarto d'ora che non si rivolgono parola. Le strade sono tetre e mallesse, tanto che il narratore quasi inciampa, anche a causa di un maldestro verduraio che per poco non lo investe col suo carretto. A un tratto, inaspettatamente, Dupin pronuncia una frase che incontra il flusso di pensieri disordinati a cui si era abbandonato il suo compagno:

«È molto, molto piccolo, è proprio vero; starebbe meglio al Théâtre des Variétés».

«Non ci può essere il minimo dubbio» replicai senza pensare e senza sulle prime osservare (tanto ero assorto nelle mie riflessioni) il modo straordinario con cui le sue parole si adattavano ai miei pensieri. Un momento dopo, tornato in me, fui profondamente stupefatto.

«Dupin», gli dissi gravemente «questo sorpassa il mio intendimento. Non esito a confessarvi il mio stupore; riesco appena a credere a me stesso. Come mai avete fatto ad indovinare che stavo pensando a...?».

E mi fermai per assicurarmi al di là di ogni dubbio se veramente sapeva a chi pensavo.

«... A Chantilly?» disse lui. «E perché v'interrompete? Non stavate pensando che la sua piccola statura lo rende inadatto alla tragedia?»

⁸ Ivi, p. 41. L'edizione italiana della *Letteratura fantastica* traduce direttamente Poe dall'edizione francese dei racconti tradotti da Baudelaire (*Histoires grotesques et sérieuses*, Garnier-Flammarion, Paris 1966, p. 95). Qui mi servirò dell'edizione curata da Giorgio Manganelli a cui rimanderò nella successiva nota.

⁹ Edgar Allan Poe, *Gli assassini della Rue Morgue* (1841), traduzione di Delfino Cinnelli, in Id., *Opere scelte*, a cura di Giorgio Manganelli, Arnoldo Mondadori, Milano 1984, p. 408.

Tale precisamente era il soggetto delle mie riflessioni... Chantilly era un ex ciabattino della Rue Saint-Denis che andava matto per il teatro e aveva voluto recitar la parte di Serse nella tragedia di Crébillon; ma in premio delle sue fatiche non aveva avuto che beffe¹⁰.

Il piacere della nostra scoperta rimane con difficoltà entro le soglie dello strano – e *strano* sarà parola-indizio per risolvere l'enigma impossibile di un duplice omicidio commesso in una stanza chiusa a chiave dall'interno da un assassino in grado poi di volatilizzarsi –, perché Dupin fornisce, poco oltre, la dimostrazione del suo metodo di analisi che gli consente di ricostruire minuziosamente le oscillazioni del pensiero degli altri¹¹. Ma non sono le spiegazioni dell'investigatore a essere rilevanti, quanto il sottinteso pandeterminismo che si offre, in Poe, come sostituto non diminuito dell'onnipotenza degli esseri sovranaturali nelle *Mille e una notte*. Non c'è cosa che sfugga al ragionamento di Dupin e, di conseguenza, non c'è effetto che Dupin non riesca a ricondurre a una causa, per quanto oscura o inverosimile essa possa apparire: nel *Mistero di Marie Roget* è in grado di risolvere un caso di persona scomparsa solo ascoltando la lettura dei resoconti di cronaca nera; nella *Lettera rubata* supera tutti gli sforzi investigativi dell'intera polizia parigina e ritrova una lettera sottratta a un membro della famiglia reale da uno diabolico ambasciatore, rimasta ben visibile nello studio di quest'ultimo e, di conseguenza, introvabile. A ben pensarci, questi elementi non appaiono completamente inverosimili, perché Poe è abbastanza accorto da lasciare al suo Dupin certe esitazioni che, assieme alle ricostruzioni *a posteriori* e al concerto delle altre voci, assicurano una qualche coerenza rispetto a leggi di realtà a cui ancora oggi siamo soggetti: «“Per l'amor di Dio”, esclamai “ditemi il metodo, se un metodo esiste, col quale siete riuscito a penetrar nell'anima mia in questo modo”»¹². Poe non si piega completamente alle ragioni «di Dio» e spiega come la ricostruzione razionale della catena causale possa illuminare anche le coincidenze più improbabili. Il risultato, para-

¹⁰ Ivi, p. 414.

¹¹ Su questa soglia fragile su cui si incontrano verosimile/inverosimile, realistico/fantastico nell'Ottocento si vedano: Stefano Lazzarin, Pierluigi Pellini, *Il vero inverosimile e il fantastico verosimile. Tradizione aristotelica e modernità nelle poetiche dell'Ottocento*, introduzione di Simona Micali, Artemide, Roma 2021; Roberta Colombi, *La verità della finzione. Il romanzo e la storia da Manzoni a Nievo*, Carocci, Roma 2022.

¹² Poe, *Gli assassini della Rue Morgue* cit., p. 414.

dossale, è che lo spirito analitico di Dupin è iperbolico ma verosimile, come accadrà al suo più celebre erede, Sherlock Holmes, per cui, una volta eliminato l'impossibile, ciò che rimane, per quanto improbabile, deve essere la verità. Nei racconti di Dupin assistiamo a uno spostamento di fuoco rispetto alla pansignificazione del soprannaturale, ma resta fissa l'istanza pandeterministica rilevata nelle *Mille e una notte*.

Che il romanzo e il racconto di investigazione aprano al problema della causalità e della significazione è chiaro fin dalla premessa allegorica di Poe alla prima storia di Dupin, convenzionale punto di inizio del sottogenere investigativo moderno¹³. Più di un secolo dopo, si ritrovano considerazioni analoghe nel romanzo *La promessa* di Dürrenmatt, che ha il vantaggio di fornire una resa teorica ancora più esplicita:

Ciò che lei ha raccontato ieri nella sua conferenza non era affatto male, anzi; da quando gli uomini politici deludono in misura tanto grave – e io ne so qualcosa, sono un uomo politico anch'io, consigliere nazionale, come forse saprà (non lo sapevo affatto, sentivo la sua voce come venisse da lontano, trincerato dietro la mia stanchezza, ma attento come una bestia nella tana) – la gente spera che almeno la polizia sappia mettere ordine nel mondo, benché io non possa immaginare nessuna speranza più miserabile di questa. Ma purtroppo in tutte queste storie poliziesche ci si infila sempre anche un'altra ciurmeria. Non mi riferisco solo alla circostanza che tutti i vostri criminali trovano la punizione che si meritano. Perché questa bella favola è senza dubbio moralmente necessaria. Appartiene alle menzogne ormai consacrate, come pure il pio detto che il delitto non paga – mentre basta semplicemente considerare la società umana per capire dove stia la verità a questo proposito –, ma lasciamo correre tutto questo, se non altro per un principio puramente commerciale, dato che ogni pubblico ed ogni contribuente ha diritto ai suoi eroi e al suo happy-end, e tanto noi della polizia quanto voi scrittori di mestiere siamo tenuti a fornirlo nella stessa maniera. No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice, e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla

¹³ Cfr. Arrigo Stara, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in Sergio Zatti, Arrigo Stara (a cura di), *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, fascicolo monografico di «Moderna», 2, 2010, pp. 25-44; Antoine Dechène, *Detective Fiction and the Problem of Knowledge. Perspective on the Metacognitive Mystery Tale*, Palgrave Macmillan, London 2018.

verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente; d'accordo: ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così frequenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O a nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche¹⁴.

Il dottor H., ex comandante della polizia cantonale di Zurigo, sta discutendo di investigazione, causalità, percezione e realtà col narratore della *Promessa*, che coincide problematicamente con la figura dell'autore Dürrenmatt. All'inizio del testo, infatti, dopo una conferenza sulla letteratura poliziesca a Coira in Svizzera, il narratore inizia a conversare con H. di tutte quelle imperfezioni che si nascondono dietro le perfette macchine letterarie. Anche qui, come accadeva in Poe, una premessa esemplare introduce un intreccio narrativo che si pone come articolata verifica. L'accusa di H. è rivolta proprio al pandeterminismo che Todorov individuava nella struttura del soprannaturale e che, con Poe, sto avvicinando al genere investigativo. Il «caso» diventa «destino» e «concatenazione», perché le regole letterarie non possono rispecchiare arbitrarità, contraddittorietà e informità della vita: e la messa in scena di sé stesso come autore, narratore e personaggio è coerente alla decisione di scrivere un *requiem* del romanzo giallo a più di un secolo dalle avventure di Dupin. Detto in altri termini, a metà del Novecento la logica delle trame investigative appare ormai incompatibile con quella delle trame del mondo, perché, in letteratura, i criteri di selezione e di strutturazione (la «logica») sono ineludibili, persino in quelle narrazioni che più pervicacemente provano a infrangere le convenzioni letterarie.

Come ha scritto David Foster Wallace – in un'altra prefazione teorica che compare quasi a metà del suo romanzo postumo –, sarebbe indispensabile che la letteratura riuscisse a coincidere col nulla della noia e della casualità dell'esistenza quotidiana per rispondere alle aspettative di H. e fuggire dal «destino» e dalla «concatenazione» delle «regole drammatiche». Raccontando dei mesi trascorsi a

¹⁴ Friedrich Dürrenmatt, *Un requiem per il romanzo giallo. La promessa, La panne e Sera d'autunno* (1958), traduzione di Silvano Daniele, Einaudi, Torino 1991, pp. 9-10.

lavorare per l'agenzia delle entrate degli Stati Uniti, Foster Wallace prova a portare la letteratura contemporanea in territori tanto estremi quanto impossibili:

Per me, almeno a posteriori, la domanda veramente interessante è perché la noia si dimostri un impedimento così efficace all'attenzione. Perché ci sottraiamo alla noia. Forse perché la noia è intrinsecamente dolorosa; forse da qui traggono origine espressioni come "noia mortale" o "noia straziante". Forse la noia è associata al dolore psichico perché una cosa noiosa o nebulosa non fornisce abbastanza stimoli capaci di distrarre da un altro tipo di dolore più profondo che è sempre lì, sia pure in secondo piano, e la maggior parte di noi impiega quasi tutto il suo tempo e le sue energie per distrarsi e non sentirlo, o almeno non sentirlo direttamente o con piena attenzione. [...] Ho imparato a sorvolare la noia come fosse un paesaggio, con le pianure, le foreste e le infinite zone incolte. L'ho imparato ampiamente, puntigliosamente nel mio anno di interruzione. E da allora mi accorgo sempre, quando lavoro, mi diverto, sto con gli amici e perfino nell'intimità della vita familiare, che le persone viventi non parlano granché della noia. Di quelle parti della vita che sono e devono essere noiose. Perché questo silenzio? Forse perché l'argomento è, di per sé, noioso... solo che così ci ritroviamo al punto di partenza, che è barbosio e fastidioso. Io, però, ritengo che potrebbe esserci di più... enormemente di più, proprio qui davanti a noi, nascosto dalla sua stessa mole¹⁵.

Foster Wallace chiede al lettore di superare quella frontiera tra «fatto» e «finzione» definita da Lavocat, per produrre un organismo mimetico vivente¹⁶. La letteratura, attraversata dall'imperativo di necessità che lega ogni elemento di un testo, è incompatibile con l'informe della vita, cioè di tutti quegli attimi irrelati, casuali e privi di senso che la costellano. La «noia» di cui parla Foster Wallace diventa categoria teorica e meta-letteraria: può essere oggetto di letteratura – e un elenco di testi dedicati alla noia sarebbe in effetti vastissimo –, ma è una sensazione esclusa dal letterario dal punto di vista strutturale a causa dell'inevitabile innesco di pandeterminismo e pansignificazione: nella sua accezione di "mancanza di interesse", la noia è incompatibile con la pansignificazione, a meno di voler postulare l'esistenza di un testo

¹⁵ David Foster Wallace, *Il re pallido. Un romanzo incompiuto* (2011), traduzione di Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2014, pp. 109-110.

¹⁶ Cfr. François Lavocat, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, traduzione di Chetro De Carolis, Del Vecchio Editore, Bracciano 2021.

che il lettore fosse costretto a ricevere ignorandolo; un testo scritto in modo che «nessuno sarà interessato». Non un testo monotono, si badi, né concentrato sul tema della noia, ma costruito in modo da suscitare indifferenza. E anche se trovassimo un esempio letterario profondamente in sintonia con «quelle parti della vita che sono e devono essere noiose», o se lo cercassimo pervicacemente tra le sperimentazioni del Surrealismo, i racconti della paralisi di Joyce, i romanzi di Beckett, il *cut up* di Burroughs, le *cose* di Perec, non potremmo mai riceverlo come noia reale. Perché la noia, in un libro, sarà sempre sottoposta a pandeterminismo e pansignificazione: come per il *Necronomicon* di Lovecraft, nessun lettore potrebbe avere tra le mani un libro simile, perché la noia letteraria sarà sempre organizzata e significativa, o, almeno, così apparirà a chi è destinato a riceverla attraverso le pagine di un libro. Ciò corrisponde a una celebre formulazione di Frye per cui l'illusione artistica è «tutto ciò che è fissato o definibile, e la realtà è ciò che non lo è: qualunque cosa la realtà sia, certamente non è questo»¹⁷. Foster Wallace non può rinunciare – seguendo convenzioni diverse da Poe e Dürrenmatt perché storicamente collocate – all'inarrestabile tensione della letteratura a superare prove di verità, ma deve arrendersi come tutti di fronte al *non è questo*¹⁸.

¹⁷ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), traduzioni di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Einaudi, Torino 2000, p. 225.

¹⁸ Risolto a non aprire parentesi filosofiche, perché risulterebbero comunque inadeguate tanto per la complessità delle questioni quanto per le competenze di chi scrive, ritengo altresì necessario per procedere nelle argomentazioni specificare qui che la categoria di "noia" è declinata in senso heideggeriano. Riprendendo, tra gli altri, Schopenhauer, Heidegger mette in rilievo l'incompatibilità della noia con le forme d'arte e di intrattenimento, mentre la collega a una potenziale rivelazione della «totalità delle cose viventi» (Nicola Abbagnano, *Dizionario di filosofia*, terza edizione aggiornata ed ampliata da Giovanni Fornero, UTET, Torino 1998, p. 760): «La vera noia non è quella che ci viene da un libro o da uno spettacolo o da un divertimento che ci annoiano, ma quella che ci invade quando "ci si annoia": la noia profonda che, come nebbia silenziosa, si raccoglie negli abissi del nostro esserci, accomuna uomini e cose, noi stessi con tutto ciò che è intorno a noi, in una singolare indifferenza. È questa la noia che rivela l'esistente nella sua totalità» (Martin Heidegger, *Che cos'è la metafisica?* (1929, 1943, 1949), Adelphi, Milano 2019, p. 44). Rivelazione attraverso la noia è ciò di cui parla Foster Wallace in queste pagine del *Re pallido*, e l'influenza di Heidegger sullo scrittore è documentata, ma in questa sede è più importante il fatto che l'inevitabile innesco di pandeterminismo e pansignificazione del letterario esclude strutturalmente una simile condizione. È ciò che emergerà, più avanti, a proposito della categoria di "inutilità" degli oggetti che fanno la propria comparsa in letteratura, un'altra condizione impossibile, stando agli studi di Orlando sugli oggetti desueti (cfr. nota 44). Sul rapporto tra la scrittura

Bortolussi e Dixon, che hanno lavorato sugli effetti cognitivi delle *causal chains* nella narrativa letteraria e nello *storytelling* a partire dagli studi fondativi di Mackie¹⁹, spiegano che è proprio la sovrabbondanza di concatenazioni causali a cui è sottoposto un lettore di testi letterari a costituire il terreno ideale per misurare le attività cognitive coinvolte nel processo della lettura²⁰. E Walton si è occupato delle fluttuazioni cognitive del lettore costrette ad esistere nel paradosso tra libertà immaginativa e sollecitatori fissi²¹. È un dibattito su possibilità e necessità in letteratura a cui psicologia, linguistica e filosofia hanno contribuito in modo massiccio, soprattutto dagli anni Ottanta del secolo scorso. Lo rileva Pavel nel suo libro sulla semantica dei mondi possibili: «Il contesto della critica letteraria attuale è tale per cui la precedente attenzione ai meccanismi testuali sta per essere sostituita da un rinnovato interesse per un'interpretazione letteraria di ordine superiore, per la molteplicità delle interpretazioni, per l'ermeneutica e l'ideologia»²².

di Foster Wallace e la filosofia di Heidegger si veda Chiara Scarlato, *David Foster Wallace e Martin Heidegger. A Heideggerian perspective of «Infinite Jest»*, «Estetica. Studi e ricerche», 2, 2014, pp. 107-120.

¹⁹ Cfr. John L. Mackie, *The Cement of the Universe. A Study of Causation*, Oxford University Press, Oxford 1980. L'argomento è molto vasto. Per un primo orientamento rimando a: John B. Black, Gordon H. Bower, *Story Understanding as problem solving*, «Poetics», 9, 1980, pp. 223-250; Jerome L. Myers, *Causal Relatedness and Text Comprehension*, in David A. Balota, Giovanni B. Flores d'Arcais, Keith Rayner (a cura di), *Comprehension Processes in Reading*, Routledge, London 1990, pp. 361-374; Paul van den Broek, *Comprehension and Memory of Narrative Text: Inferences and coherence*, in Morton Ann Gernsbacher (a cura di), *Handbook of Psycholinguistic*, Academic Press, San Diego 1994; Wim De Neys, Walter Schaecken, Géry d'Ydewalle, *Causal conditional reasoning and semantic memory retrieval: A test of the semantic memory framework*, «Memory & Cognition», 30, 6 2002, pp. 908-920; Jean-Claude Passeron, Jacques Revel (a cura di), *Penser par cas*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris 2005; Philip M. Fernbach, Christopher D. Erb, *A quantitative causal model theory of conditional reasoning*, «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition», 39, 5, 2013, pp. 1327-1343.

²⁰ Marisa Bortolussi, Peter Dixon, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, pp. 113-132.

²¹ Kendall Walton, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990), traduzione di Marco Nani, Mimesis, Milano 2015.

²² Thomas Pavel, *Mondi possibili. Realtà e immaginario narrativo* (1986), traduzione di Andrea Carosso, Einaudi, Torino 1992, p. 16. Considero fondamentali le acquisizioni di Savelli sul rapporto tra coincidenze significative e narrativa in Giulio Savelli, *Comprendere il caso. Coinidenze significative e narrativa*, «Allegoria», 81, 2020, pp. 61-83. Per una casistica novecentesca rimando a un testo citato in Savelli: Donatella Boni, *Come la vita. Caso, fortuna e destino da Pirandello a Woody Allen*, Scripta, Verona 2017.

Invece di aumentare questa rassegna bibliografica sarà meglio, però, ritornare a Poe. L'iperbolica abilità analitica che consente a Dupin di leggere i pensieri degli altri personaggi lo trasforma in un'allegoria del lettore, anzi, di due costanti di lunga durata della ricezione letteraria: l'identificazione emotiva e la sospensione dell'incredulità. Le spiegazioni di Dupin mirano a riportare entro i confini del possibile una qualità – leggere il pensiero – a cui, nella realtà, possiamo credere solo accettando di entrare nei territori dell'occulto o della follia. Un altro racconto di Poe esemplifica ancora meglio questo confronto tra letteratura e realtà in rapporto a causalità e significazione; in più, mi consentirà finalmente di sganciare il discorso da generi particolari e temi specifici.

Siamo nelle campagne che costeggiano il fiume Hudson, subito fuori dalla città di New York, soffocata dal «regno del Colera»²³. Il narratore e protagonista si è rifugiato in un cottage in compagnia di un amico per sfuggire all'afa estiva, alla solitudine e all'epidemia. La sua tristezza si tinge di paure superstiziose, fomentate dall'atmosfera mortifera che emana dalla vicina metropoli, nonché da letture di libri arcani affastellati nella preziosa biblioteca domestica. Un pomeriggio, alla fine di una giornata particolarmente calda, un mostro irrompe nel paesaggio franoso che il narratore può contemplare dalla finestra dello studio: «Sollevai gli occhi dalla pagina, e fissai il brullo pendio della collina, e vidi qualcosa, un mostro, vivo, di forma orrida, che rapidamente scendeva dalla sommità verso i piedi della collina, scomparendo alla fine in mezzo alla fitta foresta sottostante»²⁴. Subito, il narratore dubita delle proprie facoltà mentali, eppure il mostro è lì, ha la forma di un'enorme nave – gigantesco e sproporzionato rispetto alla grandezza degli alberi –, è provvisto di ali e proboscide, e porta sulla schiena, chiaramente visibili, i contorni di un enorme teschio umano. Dopo aver condiviso con l'amico questa tremenda visione, il narratore non è rassicurato da alcuna spiegazione, finché una sera vede nuovamente il mostro discendere la collina. Sembra che la visione sia riservata soltanto a lui, perché l'amico non vede nulla. E finalmente, dopo aver fatto sedere l'amico nella sua poltrona, la sospensione del fantastico si dissolve:

– Ah, eccolo! – esclamò poco dopo. – Sta risalendo la collina e, debbo ammetterlo, è veramente straordinario. Tuttavia non è né così grande né così

²³ Edgar Allan Poe, *La sfinge*, in Id., *I racconti*, traduzione di Giorgio Manganelli, Einaudi, Torino 2017, p. 612.

²⁴ Ivi, p. 613.

lontano come te lo immaginavi; giacché, mentre brancolando s'arrampica lungo il filo che qualche ragno ha teso lungo la finestra, giudico che la sua lunghezza massima sia di un sedicesimo di pollice, e disti dalla mia pupilla all'incirca appunto un sedicesimo di pollice²⁵.

La spiegazione razionale, seppur piuttosto inverosimile, cancella qualsiasi esitazione, riportando il mostro alle limitate dimensioni di un lepidottero del genere *Sphynx*. Eppure, *La sfinge* è un'allegoria del percorso lento e contraddittorio della formazione del senso letterario, e del pandeterminismo che ne è condizione necessaria: la forma orienta il testo e la ricezione in ogni suo punto; ogni dettaglio è importante, anzi necessario, ma solo nel finale un movimento semantico retroattivo consente di comprendere tutte le componenti di cui il testo stesso è fatto. È un espediente d'effetto particolarmente efficace e ampiamente sfruttato sia dal fantastico che dal genere investigativo, per non parlare della narrativa o del cinema di consumo. Un espediente impiegato anche da Jackson nella *Lotteria* e che adesso dovrò approfondire per andare oltre i generi e cogliere una regola fondamentale della letteratura. È quello che fa continuamente Poe, sia col suo Dupin che in altri celebri racconti, tra cui vale la pena di menzionare uno dei più estremi, *Il seppellimento prematuro*, il cui beffardo finale conferisce all'intero racconto un significato completamente diverso da quello a cui il destinatario era stato predisposto. Ed è ciò che Dürrenmatt – ma con lui gli autori che si cimentano con il genere investigativo non scevro di ambizioni (e capacità) letterarie – rovescia programmaticamente. È lecito, mi domando a questo punto, allargare così tanto il discorso di Todorov dedicato al pandeterminismo degli esseri soprannaturali nelle *Mille e una notte* per riferirlo alla letteratura nel suo complesso? E che cosa è possibile mantenere, cosa trascurare, cosa generalizzare?

Il senso insiste

Procederò a questa operazione di ampliamento partendo da quello che ritengo uno dei passaggi più semplici che è possibile ricavare dall'insieme degli scritti di Jacques Lacan. Nel *Seminario V*, dedicato alle formazioni dell'inconscio, Lacan spiega il rapporto di scivolamen-

²⁵ Ivi, pp. 615-616.

to del significato nel significante attraverso alcune pagine che si rifanno all'insegnamento di Ferdinand de Saussure:

Un discorso non ha soltanto una materia, una tessitura, ma richiede del tempo, ha una dimensione temporale, uno spessore. Non possiamo assolutamente accontentarci di un presente istantaneo. Tutta la nostra esperienza va in direzione contraria, e anche tutto quello che abbiamo detto. Basta considerare l'esperienza della parola. Ad esempio, se inizio una frase, ne capirete il senso solo quando l'avrò finita. È assolutamente necessario – è la definizione della frase – che io abbia pronunciato l'ultima parola per comprendere dove sta la prima. Ecco l'esempio più tangibile di quello che potremmo chiamare l'azione *nachträglich* del significante. Che è poi quel che vi mostro continuamente nel testo dell'esperienza analitica stessa, su una scala infinitamente più vasta, quando si tratta della storia del passato²⁶.

In apertura di Seminario, Lacan rimanda all'articolo *L'istanza della lettera nell'inconscio* come strumento per acquisire familiarità con le sue categorie. Lì è forse ancora più chiaro e "saussuriano" a proposito del rapporto tra significante e significato: «il significante per sua natura anticipa sempre il senso, dispiegando in qualche modo davanti ad esso la sua dimensione. [...] Si può dunque dire che è nella catena del significante che il senso *insiste*, ma che nessuno degli elementi della catena *consiste* nella significazione di cui è capace in quello stesso momento»²⁷. Questo scivolamento è garantito da una delle due funzioni del linguaggio, la metonimia, per cui un significante ha valore solo in relazione a un altro significante nella continuità della catena, di modo che allo slittamento dei significanti corrisponda uno slittamento del significato. Così il senso complessivo assume uno statuto ossimorico, perché viene a formarsi gradualmente – *insiste* –, eppure può dispiegarsi solo retrospettivamente, quando la catena arriva alla sua conclusione. Ma non si tratta dell'unica contraddizione che forma la componente ossimorica della significazione linguistica; consideriamo questa ulteriore osservazione: «Come si vede a livello della frase quando s'interrompe prima del termine significativo: Mai io non..., È

²⁶ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, a cura di Antonio Di Ciaccia, traduzione di Antonio Di Ciaccia e Maria Bolgiani, Einaudi, Torino 2004, p. 11.

²⁷ Jacques Lacan, *L'istanza della lettera nell'inconscio*, in Id., *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino 2002, vol. I, p. 497.

sempre..., Forse ancora... Essa non produce meno senso, anzi tanto più opprimente in quanto si accontenta di farsi attendere»²⁸. Ecco perché, anche prima del movimento retroattivo compiuto dal significato all'interruzione della catena, è già operativa un'insistenza del senso che percorre ogni significante. Ancora, le stesse unità che compongono il linguaggio sembrano percorse dall'ossimoro, perché «da dovunque si parta per disegnare le loro sovrapposizioni reciproche e i loro inglobamenti crescenti, sono sottomesse alla doppia condizione di ridursi a elementi differenziali ultimi, e di comporsi secondo le leggi di un ordine chiuso»²⁹. Sono pagine molto celebri, che riprendono scoperte in campo linguistico relative alle unità più elementari del linguaggio, dai fonemi ai grafemi. Tuttavia, sappiamo bene che la teoria letteraria è nata da questi studi, e si può forse già intuire che lo scivolamento del senso nella catena del significante di cui parla Lacan può aiutare nella ricerca su pandeterminismo e pansignificazione.

Cosa aggiunge simile prospettiva alla lettura della *Sfnge*? Prima di rispondere rilevo che Lacan, sempre nel *Seminario V*, ha già intuito che lo slittamento metonimico della catena del significante abbia una spendibilità teorico-letteraria, ma il suo discorso, qui frettoloso e superficiale, si sofferma esclusivamente sul realismo. Ogni discorso che mira ad abordare la realtà, scrive Lacan, è costretto a stare nella prospettiva di un eterno slittamento del senso. Quando la realtà è enunciata in un discorso che pretende di avvicinarvisi il più possibile, si riesce solo a cogliere quel che di «destrutturante» il discorso introduce: «Sta in questo il suo merito ed è anche ciò che fa sì che non vi sia alcun realismo letterario. Nello sforzo di cogliere sempre più da vicino la realtà enunciandola nel discorso, si riesce unicamente a mostrare quel che di destrutturante, se non di perverso, l'introduzione del discorso vi aggiunge»³⁰. Lacan si interrompe qui e ritorna allo studio dei motti di spirito da cui era iniziato il Seminario sulle formazioni dell'inconscio.

Tengo fissa l'idea di fondo a proposito del continuo scivolamento degli elementi della catena del significante, ma aggiungo una precisazione ancora lacaniana: «Ecco a cosa miro quando cerco di mostrarvi che il discorso, nella sua dimensione orizzontale di catena, è propria-

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Ivi, p. 496.

³⁰ Lacan, *Il seminario. Libro V* cit., p. 77.

mente come la pista di pattinaggio, interessante da studiare quanto le figure del pattinaggio, sulla quale si svolge lo scivolamento del senso, striscia leggera, infinita, da apparirci inesistente tanto è sottile»³¹. In una catena di significanti, gli istanti (diacronici, se visti nella prospettiva temporale) convivono in dimensione di compromesso: sono insostituibili (dunque valgono anche in prospettiva sincronica), eppure esistono solo per condurre a quelli che seguono. Ogni istante è unico e tuttavia non può che tendere al gesto conclusivo, all'obiettivo del compimento del significato della frase dispiegata nella sua interezza³².

Dunque, il continuo spostamento della significazione – quel moto metonimico che Lacan desume ancora da Saussure – presuppone una postura pandeterminista, perché nessun elemento della frase può essere mai gratuito, ma ogni segno – anche il più apparentemente trascurabile, o apparentemente casuale – contribuisce all'insistenza del significato nella catena del significante. Prendendo in considerazione i micro motti di spirito di Félix Fénéon – *Nouvelles en trois lignes* –, Lacan rileva che l'effetto comico prodotto è indissolubile dall'«estrema riduzione»³³ in cui si presentano: «Questo effetto non si sarebbe prodotto se le cose fossero state dette con maggior lunghezza, ovvero se tutto fosse stato sommerso da un fiume di parole»³⁴.

³¹ Ivi, p. 78.

³² Segnalo la prossimità delle posizioni di Iser con le riflessioni lacaniane, particolarmente evidente nel saggio *Il processo della lettura* (che sintetizza *L'atto della lettura* su cui lavorerò più avanti), a proposito del rapporto tra attesa del lettore e indeterminazione testuale: «il margine di gioco dovuto alle possibili relazioni debolmente determinate permette di produrre configurazioni di senso diverse», Wolfgang Iser, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica* (1971), in Robert C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989, p. 50. Si veda anche Wolfgang Iser, *La struttura d'appello del testo. L'indeterminatezza come condizione degli effetti della prosa letteraria* (1970), «Quaderni urbinati di cultura classica», 19, 1, 1985, pp. 15-43. Per una introduzione critica alle teorie della ricezione: Romano Luperini, *Controttempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Liguori, Napoli 1999; Richard J. Gerrig, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, Yale University Press, New Haven 1999; Massimo Fusillo, *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna 2009, pp. 91-96; Federico Bertoni, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Ledizioni, Milano 2010; Stefano Brugnolo, Davide Colussi, Sergio Zatti, Emanuele Zinato, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016, pp. 203-228; Giovanna Rizzarelli, Cristina Savettieri (a cura di), *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, il Mulino, Bologna 2017.

³³ Lacan, *Il seminario. Libro V* cit., p. 78.

³⁴ *Ibid.*

Toccherà a Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura* portare il discorso linguistico-psicoanalitico lacaniano nei territori della teoria letteraria, correggendo un metodo eterogeneo che assomma, come appena visto, qualsiasi frase di qualsiasi discorso a enunciati che fanno parte di prodotti comunicativi organizzati come le micro-novelle di Fénelon³⁵. Per questo Orlando fonda la propria teoria freudiana sulla comparazione tra motto di spirito e letteratura, partendo dal rilievo che entrambe le comunicazioni condividono una forma immodificabile: sia letteratura che motto di spirito veicolano un significato che non può essere ridotto o manipolato, ed entrambi producono messaggi sempre necessari e sempre significanti. L'acquisizione orlandiana è un'eredità irrinunciabile per chiunque si muova nei territori della teoria letteraria, e questo libro non farà eccezione, ma più avanti ritornerò criticamente su alcuni corollari di *Per una teoria freudiana della letteratura*. Per ora concludo rilevando che l'organizzazione di un testo come *La sfinge* di Poe porta allo scoperto l'insistenza del significato attraverso il suo dispiegarsi nella catena del significante in una struttura narrativa assoluta. È ciò che fa anche *La lotteria* di Shirley Jackson: testi così organizzati stanno a esplicitare che è solo alla fine, dopo il punto conclusivo, che il lettore deve di controbalzo riconsiderare ogni passaggio già attraversato sotto una nuova luce – come se il *dopo* si riavvolgesse sul *prima*, scrivevo all'inizio del libro. Da questo punto di vista, l'esempio delle *Mille e una notte* non funziona diversamente da qualsiasi altro testo; la differenza è solo che in quelle storie orientali il pandeterminismo diventa anche tema, oltre che principio strutturante. Ma questo significa anche un'altra cosa: qualsiasi lettore di un testo letterario sa che è così. Qualsiasi lettore, in altri termini, condivide un atteggiamento preterintenzionale per cui ogni anello di cui si compone la significazione porterà a una chiusura che getterà una luce di riflesso su tutto il testo e su ciascuno dei suoi elementi.

³⁵ Cfr. Francesco Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973), nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino 1992, pp. 20-23.

Caso e significato

La struttura semplice del racconto *La sfinge* nasconde un problema teorico grave, che ha che fare con una condizione vissuta da qualunque destinatario di un testo letterario. Una regola assoluta, anche in quei testi che non giocano con i meccanismi di sospensione o di differimento delle attese. *La mise en abyme* del dispiegamento del significato solo nell'attimo del suo limite estremo è in accordo con la ricerca sul senso della fine di Kermode³⁶, ma contiene anche un potenziale che è ancora necessario liberare completamente. Lascero che si esprima attraverso un brano della *Nausea* di Sartre:

«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, neglimentemente, 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 sceglieva.

Avrei voluto che i momenti della mia vita si susseguissero e si ordinassero come quelli d'una vita che si rievoca. Sarebbe come tentar d'acchiappare il tempo per la coda³⁷.

Le aspettative conferiscono all'atto della lettura una dimensione temporale alterata e retroattiva: ogni parola è parte di una catena che

³⁶ Cfr. Frank Kermode, *Il senso della fine: studi sulla teoria del romanzo* (1967), a cura di Giorgio Montefoschi, Rizzoli, Milano 1972.

³⁷ Jean-Paul Sartre, *La nausea* (1938), traduzione di Bruno Fonzi, Arnoldo Mondadori, Milano 1965, p. 47.

procede verso la fine, dunque non può mai essere intesa come casuale. Allo stesso tempo ogni parola è incastonata in un sistema predeterminato che il lettore conosce e tiene costantemente in considerazione – «Per noi questo tipo è già l'eroe della storia» – in modo che, a partire dal momento finale, «gli istanti» sono riorganizzati. Sartre ci sta descrivendo un movimento doppio e contraddittorio: il flusso di parole che il lettore di un testo letterario percorre gradualmente e il controbalzo della fine, che dalla prima parola esercita pressione su chiunque legga: siamo di fronte a un'esemplificazione della dinamica tra senso e catena del significante, stavolta colta in un brano letterario e non in frasi di una conversazione. Lacan offre una analoga rappresentazione del senso che si dispiega in un contesto pandeterminista, ma non nel *Seminario V* che ho interrogato finora, bensì in un passaggio del *Seminario III* concentrato sulle dinamiche di ricostruzione della realtà nelle formazioni psicotiche:

Ci si immagina che noi dovremmo ripristinare totalmente il vissuto indifferenziato del soggetto, la successione delle immagini proiettate sullo schermo del suo vissuto per coglierlo nella sua durata, alla Bergson. Ciò con cui abbiamo a che fare clinicamente non è mai così. La continuità di tutto ciò che un soggetto ha vissuto a partire dalla sua nascita non tende mai a sorgere, e la cosa non ci interessa minimamente. Ciò che ci interessa sono i punti decisivi dell'articolazione simbolica, della storia, ma nel senso in cui parlate della Storia di Francia.

Un bel giorno mademoiselle de Montpensier si è trovata sulle barricate, forse per caso, e forse la cosa non aveva nessuna importanza in una certa prospettiva, ma quel che è certo è che nella Storia non resta che questo, che ella si trovava lì, e alla sua presenza si è dato un senso, vero o anche non vero. Al momento, d'altronde, il senso è sempre un po' più vero, ma ciò che conta e funziona è quanto è divenuto vero nella storia, sia per un rimaneggiamento posteriore, sia perché ha cominciato ad avere un'articolazione fin dal primo momento³⁸.

I brani di Sartre e Lacan sono speculari e offrono un riassunto delle pagine che fin qui ho accumulato: in Sartre, la letteratura è incompatibile al caso, perché qualsiasi elemento arbitrario o desueto viene automaticamente rifunzionalizzato nell'atto della lettura³⁹. Anche du-

³⁸ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-1956*, testo stabilito da Jacques-Alain Miller, nuova edizione italiana a cura di Antonio Di Ciaccia, traduzione di Antonio Di Ciaccia e Lieselotte Longato, Einaudi, Torino 2010, p. 128.

³⁹ Si veda la categoria di "funzionalità secondaria" che Orlando propone all'inizio degli *Oggetti desueti*: in letteratura è impossibile imbattersi in un oggetto desueto, perché la sua

rante la terapia, per Lacan, l'analista ricostruisce posticciamente e invariabilmente qualsiasi durata del vissuto, perché legge ogni dettaglio alla luce di un disturbo che si sovrappone e confonde con l'esistenza del paziente. In letteratura e nei casi clinici, ogni istante è unico ed è fatto solo per condurre a quello successivo in un sistema che è concluso e che influenza invariabilmente il destinatario⁴⁰. È un'attitudine preterintenzionale che, all'inizio del Novecento, tanto la psicoanalisi che una certa psichiatria hanno tentato di correggere⁴¹; ecco una notazione di Binswanger a proposito di un paziente schizofrenico: «in questo caso viene interrotta "arbitrariamente" la struttura "gerarchica", la *successione* condizionata degli abbozzi "ingenui" di comprensione. Quando ciò avviene l'esistenza non ha più alcuna *disciplina*, viola quella *disciplina*, in cui rientra una volta per tutte in virtù della consequenzialità del comprendere»⁴². In questo libro terrò assieme diverse prospettive di *alterazione* presenti nei brani di Sartre, Lacan e Binswanger: *alterazione della significazione, alterazione della configurazione del mondo, alterazione della ricezione*.

In letteratura accettiamo in modo obbligato l'alterazione e ne siamo sempre consapevoli, perché il sistema che abbiamo davanti è chiuso e necessario: fin dalla prima parola di un testo letterario sappiamo

sola presenza nel contesto letterario lo carica di una funzionalità immanente alla scrittura: «Chiamiamo da ora in poi *primaria* la non-funzionalità che ho segnalata per sei volte in questa serie di esempi, perché lo è cronologicamente e causalmente; e chiamiamo *secondaria* la loro funzionalità di recupero, per quanto possa essere vistosa», Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993, 1994), nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, Einaudi, Torino 2015, p. 12.

⁴⁰ Nell'affascinante e sempre più studiata comparazione tra letteratura e casi clinici rimando ad alcuni testi che consentiranno di orientarsi e di intraprendere percorsi di approfondimento, oltre al libro di Marquer sul «fantastique clinique» già citato in nota 6: Juan Rigoli, *Lire le délire: Aliénisme, rhétorique et littérature en France au XIX siècle*, Fayard, Paris 2001; Pietro Barbeta, *Follia e creazione. Il caso clinico come esperienza letteraria*, Mimesis, Milano 2012; Rudolph Behrens, «Fixer l'opinion publique» – *Funktion der 'cause célèbre' und Psychiatisierung des Menschen im Vorfeld von Zolas 'La Bête humaine'», «Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte / Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes», 37, 1/2, 2013, pp. 133-154; Paolo Tortonesi (a cura di), *Le Cas médical. Entre norme et exception*, Garnier, Paris 2020.*

⁴¹ Mi riferisco a quella che fa capo agli studi di Jaspers, ripresa da Minkowski e Binswanger, su cui lavorerò più avanti.

⁴² Ludwig Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata. Esaltazione fissata, stramberia, manierismo* (1964), traduzione di Enrico Filippini, SE, Milano 2017, p. 67.

che il finale è già scritto, che nulla è alterabile, che la catena semantica è architettata in modo da condurci al punto prestabilito. Dalla prima parola di un testo letterario sappiamo che ogni dettaglio è lì per un motivo, eppure questo sistema coatto esige la cooperazione del destinatario, dinamica paradossale colta già da Eco in *Lector in fabula*: «Entrare in stato di attesa significa far previsioni. Il Lettore Modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce una porzione di fabula che *dovrebbe* corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione»⁴³. Dalla prima parola di un testo pesa sul lettore la consapevolezza di quel movimento retroattivo del significato che si dispiega solo dopo la fine: se questa condizione non è sufficiente, perché riguarda qualsiasi discorso comunicativo in forma scritta, in letteratura si tratta di condizioni necessarie, esplicite e condivise⁴⁴. Savelli ha collegato il rapporto stringente tra caso, significato e coerenza letteraria a partire da alcune pagine della *Poetica* di Aristotele: «Il senso si accompagna a un sentimento specifico, che nasce a partire dalla percezione di una sorta di *emozione della coerenza*. Questa è indipendente da *cosa* viene compreso: può essere qualcosa di immaginario, come in una storia di finzione, può essere reale, come una circostanza della propria vita, può essere astratto come una ricostruzione storica o concreto come una coincidenza sorprendente»⁴⁵. Detto attraverso le categorie da cui sono partito, ricevendo un testo letterario non è possibile evitare la pansignificazione, perché nessun elemento testuale esiste *sub specie arbitrii*, anche quando arbitrio e caso costituiscono il tema della significazione: «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

⁴³ Umberto Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (1979), La nave di Teseo, Milano 2020, p. 152. Per un confronto con la teoria di Eco e il problema del lettore si veda: Pietro Cataldi, *Reagan, Eco e l'“intentio lectoris”*, in Id., *La strana pietà*, Palumbo, Palermo 1999, pp. 163-168.

⁴⁴ Cfr. Francesco Muzzioli, *Le teorie della critica letteraria* (1994), nuova edizione ampliata, Carocci, Roma 2005; David Greenham, *Close reading. Il piacere della lettura*, a cura di Christian Delorenzo, Einaudi, Torino 2023.

⁴⁵ Savelli, *Comprendere il caso cit.*, p. 83.

percorrendo»⁴⁶. È per questo che le categorie di pandeterminismo e pansignificazione riceveranno, in questo libro, un impiego diverso e molto più vasto di quanto avviene nella *Letteratura fantastica*, da cui pure sono partito. Come ormai assodato dopo lo sviluppo delle classiche teorie della ricezione di scuole diverse che si sono contaminate con approcci cognitivi e neuroscientifici, la coerenza testuale resta un terreno di compromesso, in cui la libertà (o compartecipazione, o cooperazione) del destinatario è essenziale per la realizzazione dell'esperienza letteraria costitutivamente pandeterminista e pansignificante. Nell'articolo *Reminiscenze letterarie e classi*, Orlando propone una suggestiva autoanalisi per dimostrare come certe figure che si incontrano durante la lettura di un testo – similitudini, metafore, antitesi – riaffiorino in modo alterato nei suoi ricordi di studioso e nelle sue emozioni di lettore. La lettura porta sempre il testo oltre la lettera, includendolo entro classi generalizzanti in cui esso diventa in parte altro da sé, un pezzo di vissuto che si può volontariamente richiamare alla coscienza. È proprio il rapporto tra lettura e rammemorazione che dimostra le deformazioni che un testo subisce quando se ne fa esperienza. I passi che Orlando annota nell'articolo vengono prima analizzati e, di seguito, interpretati attraverso le categorie logico-freudiane di Ignacio Matte Blanco con cui anch'io mi confronterò più avanti. 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 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 dantesca⁴⁷.

⁴⁶ Christian Rivoletti, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, «L'intimità e la storia»*, «Filologia Antica e Moderna», 16, 1999, pp. 143-182: 148.

⁴⁷ Francesco Orlando, *Reminiscenze letterarie e “classi”: un'autoanalisi*, in Sandra Teroni (a cura di), *La voce della poesia*, Nicomp, Firenze 2009, pp. 17-40: 19.

Quale coerenza testuale esiste se le emozioni alterano e selezionano il testo di partenza, trasformando le terzine dantesche in «qualunque altra situazione»? Per rispondere compiutamente dovrò arrivare al cuore del problema, il rapporto tra accoglienza emotiva e finzione poetica, ma è prematuro, perché qui sto provando a delimitare il campo di indagine e ritornerò su questa dinamica all'inizio della Seconda Parte del libro. Quello che mi preme ribadire è che l'eredità delle diverse teorie concentrate sulla ricezione consente di concludere che la letteratura mette in stato di allegoria la configurazione del senso producendo un'alterazione del flusso temporale dell'esperienza che coinvolge qualsiasi destinatario. È da questa conclusione che teoria letteraria, psichiatria e psicoanalisi inizieranno a incontrarsi; è su questa *alterazione* dell'esperienza che dovranno confrontarsi.

Qualche esempio storico e letterario

Proverò a collocare storicamente le riflessioni su linguaggio, significato, pandeterminismo e caso in letteratura servendomi di due modelli che finora ho tenuto in considerazione senza renderli espliciti.

Il primo è un capitolo di *Mimesis*, il monumento che Auerbach ha dedicato alla realtà rappresentata nella letteratura occidentale. Nel conclusivo *Il calzerotto marrone*, Auerbach si serve di *Gita al faro* di Woolf e di *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust per presentare le caratteristiche di un nuovo tipo di realismo letterario prodotto attraverso un multiplo rispecchiamento delle coscienze dei personaggi e una nuova configurazione della temporalità (esterna, vissuta e narrativa). Nonostante la lunga coerenza che percorre l'impianto complessivo del libro – mi riferisco alla pietra angolare del quotidiano trattato «seriamente, problematicamente e tragicamente»⁴⁸ –, alcuni capolavori letterari del Novecento sembrano fare problema: «Ciò che avviene nel romanzo *To the Lighthouse* fu tentato dappertutto nelle opere di questo genere e, a dir vero, non dappertutto con lo stesso intuito e con la stessa maestria, che mette l'accento su un'azione qualunque senza valorizzarla al servizio d'un insieme predisposto di azioni, ma in se stessa, manifestando

così qualcosa di completamente nuovo ed elementare: la pienezza e profondità vitale d'ogni attimo, a cui ci si abbandona senza intenzione»⁴⁹. Fra le conseguenze di quella che appare ad Auerbach una scrittura per certi versi irriducibile alle configurazioni di realismo precedenti, risalta la singolare posizione di autore e lettore rispetto alla materia narrata: Woolf, in particolare, non sembra più dominare i suoi personaggi e procede per impressioni e ipotesi, proprio come potrebbe fare un lettore che non conosce ancora lo sviluppo della storia. Nella frase «never did anybody look so sad», Auerbach coglie tutto il senso di stranezza che percorre il rapporto autore/lettore di *Gita al faro*: «“never did anybody look so sad”. Chi parla in questo capoverso? Chi guarda la signora Ramsay? Chi fa la constatazione che nessuno aveva mai avuto un'espressione così triste e chi fa supposizioni sulla lacrima, la quale – forse – si forma e cade nel buio, sull'acqua in movimento che l'accoglie e poi torna nell'immobilità?»⁵⁰. La conseguenza più importante di questo realismo fondato su azioni «qualunque» riguarda la rappresentazione della realtà esterna, che diventa solo un movente, «anche se non del tutto occasionale»⁵¹, per i movimenti delle coscienze dei personaggi. Per chi è arrivato fin qui, le parole di Auerbach non possono che destare un interessato sospetto. Un movente «non del tutto occasionale»; «azione qualunque»; riflessioni sul rapporto tra caso, significazione e testualità:

Le caratteristiche nuove del procedimento sono queste: un movente occasionale che provoca i movimenti interiori; un'espressione naturale, o se si vuole perfino naturalistica, dei medesimi nella loro libertà non limitata da nessuna intenzione, senza un preciso indirizzo del pensiero; il dar spicco al contrasto tra tempo “esteriore” e “interiore”. [...] [lo scrittore] si abbandona a un caso qualunque della realtà in misura molto maggiore di quanto fosse avvenuto prima nelle opere realistiche, e anche se, come naturale, egli ordina e stilizza il materiale che la realtà gli offre, ciò non succede in modo razionale e con l'intenzione di portare a compimento secondo un piano preordinato una concatenazione di fatti esteriori⁵².

«[U]n caso qualunque» contro ordine, stilizzazione e «concatenazione di fatti esteriori». Woolf, e con lei i maestri del modernismo

⁴⁹ Ivi, pp. 336-337.

⁵⁰ Ivi, p. 314.

⁵¹ Ivi, p. 325.

⁵² Ivi, p. 322.

⁴⁸ Erich Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), traduzione di Alberto Romagnoli e Hans Hinterhäuser, Einaudi, Torino 2000, vol. 1, p. 38.

letterario occidentale, sarebbero responsabili di una mutazione antropologica più che letteraria, perché capaci di introdurre dettagli inesenziali e casuali (per quanto «non del tutto») all'interno di organismi pandeterministi. È come dire che col modernismo si allenterebbe la stretta del pandeterminismo, ma non la pansignificazione: Woolf, infatti, «mette l'accento su un'azione qualunque senza valorizzarla», per manifestare comunque «la pienezza e profondità vitale d'ogni attimo, a cui ci si abbandona senza intenzione». Purtroppo, non si è riflettuto seriamente su quell'inciso, «non del tutto occasionale», ed è d'altronde naturale che componenti nuove di qualsiasi processo surclassino convenzioni di lunghissima durata: la rappresentazione di azioni «di poca importanza»⁵³ e la debordante mimesi dei moti interiori hanno occupato il centro della bibliografia critica dedicata alla letteratura di inizio Novecento, lasciando in secondo piano tutte quelle istanze di continuità tra modernismo e tradizione⁵⁴. Secondo la vulgata che si è creata, le forme chiuse della letteratura verrebbero a crollare, e il modernismo sarebbe uno dei principali responsabili della riconfigurazione di due capisaldi della fruizione di un testo letterario: l'identificazione emotiva e la temporanea sospensione dell'incredulità⁵⁵. Quante pagine di Joyce e Pirandello, di Kafka e di Woolf sono dedicate all'arbitrio, al caso, all'evenemenziale? In accordo con le linee teoriche tratteggiate finora, non posso che rifiutare questa e simili costruzioni critiche, concentrandomi sulle continuità a discapito delle rotture: al modernismo – inteso come categoria – è indubbiamente riferibile la teorizzazione di quel rapporto tra letteratura e caso emerso attraverso gli esempi letterari disordinatamente affastellati nei primi paragrafi⁵⁶. Ma certamente non è possibile tributargli l'infrazione di quel pandetermi-

⁵³ Ivi, p. 312.

⁵⁴ Rimando, anche per un confronto bibliografico su crisi della rappresentazione e messa in discussione del principio di causa in prospettiva auerbachiana, a: Valentino Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010, pp. 33-64; Riccardo Castellana, *La teoria letteraria di Erich Auerbach. Una introduzione a «Mimesis»*, Artemide, Roma 2013.

⁵⁵ Cfr. Franco Moretti, *Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal «Faust» a «Cent'anni di solitudine»*, Einaudi, Torino 2003.

⁵⁶ Il fondamentale studio di Gailus sulla novella traumatica tedesca sta a dimostrare che, anche in termini di storiografia letteraria, è necessario procedere cautamente con la definizione di confini temporali rigidi: Andreas Gailus, *La forma e il caso: la novella tedesca dell'Ottocento*, in Franco Moretti (a cura di), *Il romanzo. II. Le forme*, Einaudi, Torino 2002, pp. 505-536.

nismo coatto che grava su qualsiasi destinatario di un testo letterario, così come non è possibile concedere a Foster Wallace, più o meno cento anni dopo Woolf, il raggiungimento dell'obiettivo di parlare, letterariamente, del nulla della noia. Come ha scritto Savelli, ancora a commento di un passo della *Poetica* dedicato all'organizzazione del racconto tragico: «quando il casuale sembra prodursi “come di proposito” si ha il miglior equilibrio fra sorprendente e necessario, fra l'effetto emotivo scaturito dai fatti stessi e la coerenza dell'azione»⁵⁷. Le acquisizioni di Auerbach sono, come sempre, inaggrabili, e in questa sede è necessario soprattutto guardare a quelle componenti stilistiche e organizzative della letteratura che nemmeno Woolf può, «come naturale», ignorare, per quanto strano e misterioso sia il realismo che emana dalle sue pagine.

L'altro modello che consente di arricchire teoricamente (e collocare storicamente) le riflessioni su caso e significato in letteratura è rappresentato dallo studio che Peter Brooks ha dedicato alla trama del romanzo moderno. Brooks fonda il suo metodo su tre capisaldi: gli studi formalisti e post-strutturalisti; le articolazioni del genere autobiografico; la psicoanalisi, con Freud e Lacan in posizione dominante. La fine come prospettiva per iniziare a narrare non è, per Brooks, appannaggio unico dell'autobiografismo, ma riguarda qualsiasi narrazione che fissa, a partire da un momento specifico, una prospettiva che crea aspettative tramite selezione. L'idea è ovviamente inoculata da alcune proposte di teoria letteraria (Kermode su tutti), ma anche dalle riflessioni freudiane sulla pulsione di morte in *Al di là del principio di piacere*: «La narrazione che segue – il “centro” aristotelico – viene mantenuta in uno stato di tensione, come una prolungata deviazione rispetto alla quiete della “normalità”, del non-raccontabile, finché giunge alla quiescenza terminale della conclusione. Lo sviluppo del racconto mostra come la tensione venga mantenuta in una serie di rinvii o deviazioni sempre più complessi, il cui compito è quello di ricondurci alla meta della quiescenza: come Sartre e Benjamin hanno efficacemente sottolineato, la narrazione deve tendere verso la sua fine, ricercare la propria illuminazione nella sua stessa morte, che deve peraltro essere la morte giusta, il finale corretto»⁵⁸. Riflettendo sul-

⁵⁷ Savelli, *Comprendere il caso cit.*, p. 73.

⁵⁸ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo* (1984), traduzione di Daniela Fink, Einaudi, Torino 1995, p. 113.

la logica dell'intreccio narrativo, Brooks accosta ai modelli di Propp, Benjamin, Barthes e Kermode proprio l'esempio di Sartre. Opere come *La nausea* e *Le parole* servono a Brooks per lavorare su due aspetti della costruzione della trama romanzesca moderna: la tensione inclusiva e il valore strutturante del finale. Una pagina della *Nausea*, non citata in *Trame*, offre il vantaggio di riunire entrambe le categorie:

Le avventure sono nei libri. Naturalmente tutto ciò che si racconta nei libri può accadere davvero, ma non nello stesso modo. Ed è a questo modo ch'io tenevo tanto.

Innanzitutto sarebbe stato necessario che gli inizi fossero stati veri inizi. Ahimè! Come vedo bene, adesso, quello che avrei voluto! Veri inizi, che sorgessero d'improvviso come uno squillo di tromba, come le prime note di un'aria di jazz, che troncassero la noia, che consolidassero la durata; avrei voluto di quelle sere, tra le altre, di cui in seguito si dice: «Era una sera di maggio, passeggiavo». Una passeggiata, la luna s'è appena levata, si è oziosi, sfaccendati, un po' vuoti. E poi, d'un tratto, si pensa: «È capitato qualcosa». Una cosa qualsiasi: un leggero scricchiolio nell'ombra, una sagoma leggera che traversa la strada. Ma questo tenue avvenimento non è come gli altri: si vede subito che precede una grande forma il cui profilo si perde nella nebbia, e allora ci diciamo: «Sta per cominciare qualcosa».

Qualcosa comincia per finire: l'avventura non si lascia mettere appendici, non acquista significato che con la sua morte. E verso questa morte, che magari sarà anche la mia, io sono trasportato senza ritorno. Ogni istante compare soltanto per condurre quelli che seguono. Ad ogni istante io tengo con tutto il cuore: so che è unico, insostituibile – e tuttavia non farò un gesto per impedirgli di annullarsi. [...]

Sì, è questo che io volevo – ahimè, è questo che voglio ancora. Mi procura tanta gioia una negra che canta, quale colmo di felicità non raggiungerai se fosse la *mia vita* stessa a formare la materia della melodia!⁵⁹

La distinzione tra vita e letteratura posta dal narratore di Sartre è significativa per il genere autobiografico; non a caso è la stessa tensione onnicomprensiva che guida, sempre con Brooks, il Rousseau delle *Confessioni* e che abbiamo visto dipanarsi fino al libro di memorie di Foster Wallace⁶⁰. Ma nel brano tratto dalla *Nausea* si assiste, attraverso il confronto tra il nulla della noia e la nostalgia dell'avventura, a quello

⁵⁹ Sartre, *La nausea* cit., pp. 44-45.

⁶⁰ Cfr. Sergio Zatti, *Il narratore postumo. Confessione, conversione, vocazione nell'autobiografia occidentale*, Quodlibet, Macerata 2024.

sviluppo retrospettivo di un senso già selezionato e organizzato. Gli istanti letterari vivono il paradosso di essere unici e di esistere solo per precedere quelli che seguiranno, ma è solo alla fine che ogni elemento del testo acquisirà senso complessivo. In Sartre ritroviamo, intrecciate e tematizzate, le costanti di pandeterminismo e pansignificazione letterari: il rapporto tra parole e vita; la necessità impossibile di tradurre l'innominabile; il tentativo di ritagliare attraverso una forma il gorgo caotico, insensato e noioso che è la vita. «Passeggiavo, ero uscito dal villaggio senza accorgermene, pensavo ai miei imbarazzi finanziari»: già per Aristotele, la causalità è un peso che dalla scrittura si schianta su qualsiasi destinatario, una traccia che si può e si deve camuffare – e allora l'opera riuscirà tanto più sorprendente quando collegherà istanti lontani e fatti diversi producendo stupore e sorpresa –, ma mai abbandonare.

Dunque, riunirò tutte le considerazioni formulate fin qui in una formula riassuntiva, fortemente aristotelica: la letteratura è costitutivamente aliena al caso e produce una coerenza che altera il flusso temporale dell'esperienza di qualsiasi destinatario, perché ogni dettaglio di cui è fatto un testo è sempre predeterminato e pieno di significato. Come il motto di spirito, la letteratura è vincolata alla comunicatività; come tutte le altre manifestazioni linguistiche dell'inconscio studiate da Freud, la letteratura intrattiene un singolare rapporto tanto con la realtà quanto con la ricezione.

Le conseguenze della dimensione pandeterminista e pansignificante della letteratura appariranno, arrivati a questo punto, ossimoriche: una soggettività espansa, riferibile a una funzione autore che filtra ogni aspetto della realtà, lo interiorizza, lo riordina e lo trasforma in scrittura; e una oggettività assoluta, che è quella del prodotto letterario finito, oggetto fragile e artificiale che il destinatario anima ricevendolo coattamente. Anche le scritture più esposte tematicamente al caso testimoniano l'impossibilità di uscire da quel pandeterminismo individuato da Todorov nelle *Mille e una notte*: ogni cosa coincide e converge, nulla può essere considerato inutile, perfino il dettaglio apparentemente più trascurabile pretende una connessione con la totalità dell'opera e con l'intento di produrre una reazione nel lettore⁶¹.

⁶¹ Cfr. Romano Luperini, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale* (2007), Laterza, Roma-Bari 2017.

Sono tornato, seguendo strade differenti, a una delle grandi questioni di cui si è occupata la teoria letteraria del Novecento: la differenza tra linguaggio ordinario e linguaggio della letteratura. Quasi un secolo fa Wehrli a tal proposito scriveva: «Quel che separa la poesia dalle altre arti è il fatto di essere “creazione verbale”, arte del linguaggio, della parola. Tale arte non coincide però con il linguaggio, con il parlare. Si distingue dall’uso linguistico di tutti i giorni, della scienza, ecc. per il suo carattere letterario o peculiare e poetico»⁶². Non era questo, ovviamente, il mio obiettivo, e sebbene le parole di Wehrli sembrano trovare conferma in quanto sostenuto finora, non posso che rigettarle nel complesso: non ha più senso valutare in assoluto il linguaggio «peculiare e poetico» della letteratura senza coinvolgere ricezione e referenzialità, ma ci tornerò nel prossimo capitolo. Se la delimitazione del campo è stata relativamente semplice, le difficoltà subentreranno adesso, perché tenterò di avvicinare letteratura e follia proprio a partire dal pandeterminismo e dalla pansignificazione, tenendo sempre assieme una prospettiva sul lettore, una sul linguaggio e una sul mondo.

Causa, caso, follia

«*This present object made probation*»

Mi avvicinerò al fuoco di questa proposta teorica attraverso una scena dell’*Amleto* di Shakespeare. Nel terzo atto, Amleto offre alcuni consigli a tre attori affinché la pantomima che stanno per mettere in scena a corte possa essere una riproduzione abbastanza somigliante del vero assassinio del re Amleto suo padre per mano di Claudio. Le spiegazioni del principe sono divise in due parti: nella prima, mette in guardia gli attori dal compiere azioni troppo esasperate, esortandoli a porsi al servizio di una moderazione («temperance» III, 2, 8) che raggiunga una sobrietà capace di esprimere autentica passione («passion» III, 2, 10). Il secondo monito riguarda il realismo ed occorrerà citarlo per esteso:

Ma non siate nemmeno troppo addomesticati; fatevi guidare dalla discrezione, accordate il gesto alle parole, la parola al gesto, avendo cura di non superare la modestia della natura; qualsiasi cosa in tal misura gonfiata è ben distante dalla recitazione, il cui fine – ora come ai suoi primordi – è di reggere lo specchio alla natura, direi: di mostrare alla virtù il suo volto, al disdegno la sua immagine, e perfino la forma e l’impronta loro all’età e al corpo che il momento esige. Se questo farete con eccesso o con qualche stento, se ne rallegreranno gl’inesperti, ma l’esperto se ne addolorerà; e il suo giudizio dev’essere da voi privilegiato tanto da soverchiare l’intero pubblico degli altri. Ho visto attori recitare, a parlarne secondo un gusto non da profano, con accento che non era da cristiani e muoversi con portamento che non era né cristiano né pagano e nemmeno umano, ed erano così goffi, e muggivano in modo tale che pensai a qualche operaio della natura che si fosse messo a fabbricare uomini, e orribilmente, tant’era abbominevole la loro imitazione della natura. (III, 2, 17-37)¹

⁶² Max Wehrli, *Teoria generale della letteratura* (1951-1969), traduzione di Virginia Cisotti, Mursia, Milano 1980, p. 56.

¹ Il testo originale (dalle edizioni 1604 e 1623) e la traduzione italiana sono citate dall’edizione *Teatro completo di William Shakespeare*, a cura di Giorgio Melchiori. William

Compito dell'attore – con in mente Aristotele («Suit the action to the word, the word to the action») – è riprodurre la natura senza eccessi né smorzature. In questo spaccato su passioni e mimesi emergono due aspetti di cui mi occuperò nel secondo capitolo: il rispecchiamento della realtà e l'imitazione dei comportamenti umani. Attraverso le convenzioni dell'arte è possibile rappresentare fedelmente la natura («to hold, as 'twere, the mirror up to nature») al fine di imitare («imitated») le azioni degli individui e influenzare, così, le emozioni di chi osserva. L'arte ha regole da apprendere e rispettare – le diffuse osservazioni che Amleto impartisce all'attore –, pena l'impossibilità di raggiungere alcuno scopo («to show virtue her feature, scorn her own image, and the very age and body of the time his form and pressure»). Non sorprende, come ha scritto Kott, che la lettura in chiave romantica di Shakespeare abbia spesso valorizzato la componente moralizzante della sua opera, lasciando in secondo piano altri aspetti che sono, invece, al centro di questa riflessione teorica: la tensione mimetica, soprattutto, che convive con la necessità di elaborare un universo estetico assoluto². È, ancora, quanto impariamo dalla *Poetica* aristotelica:

Dal momento poi che l'imitazione non è solo di un'azione compiuta, ma anche di fatti paurosi e pietosi, e questi si producono soprattutto quando si producono contro le aspettative, l'uno a causa dell'altro, in questo modo si realizzerà meglio il meraviglioso che da sé o per caso, perché anche di quel che avviene per caso appare più meraviglioso tutto ciò che sembra prodursi secondo un disegno, come per esempio che la statua di Miti in Argo uccise il colpevole della morte di Miti rovinandogli addosso mentre la stava guardando. Fatti di questo genere non sembrano prodursi casualmente; è perciò inevitabile che i racconti di questo genere siano i migliori (9, 52a 5-10)³.

Il corretto equilibrio tra rappresentazione dell'inatteso e organizzazione della materia distingue (tanto per Aristotele che per il personaggio di Amleto) le tragedie ben scritte da quelle mediocri: quello che Amleto suggerisce ai suoi attori è costruire soavemente uno

specchio artificiale della natura. Come hanno rilevato lettori illustri quali Freud, Lacan e Ricoeur, nell'*Amleto* siamo investiti senza alcuna mediazione dall'apparizione di un fantasma, ma ci conformiamo a essa attraverso sottili strategie discorsive in cui la finzionalità e la coerenza dell'opera d'arte fanno mostra di sé per raggiungere gli effetti più alti di rispecchiamento della realtà. Fondamentale, nel primo atto, non è tanto l'irruzione di un evento soprannaturale, quanto la raffinata messa in scena di un'apparizione che, è importante sempre tenerlo a mente, è già avvenuta per due volte prima che l'opera abbia inizio:

Marcello: Orazio dice ch'è nostra ubbia
e non vuol lasciarsi prendere dall'orrida apparenza
che abbiamo scorto già due volte.
(I, 1, 23-25)

L'azione, distribuita in quattro delle cinque scene che compongono il primo atto, si articola attraverso allusioni, dilazioni e spostamenti che ruotano attorno a qualcosa («this dreaded sight») che esiste già fuori dallo spazio della tragedia. Nella scena prima il fantasma compie la sua apparizione (la terza stando al racconto delle guardie, ma la prima nel testo), e Marcello, Bernardo e Orazio ne sono testimoni, ma non destinatari. Orazio, diffidente dei racconti di Marcello e Bernardo, si convince solo vedendo la *cosa* per due volte. Nella scena seconda, Orazio, Marcello e Bernardo incontrano Amleto nella sala reale – dove il re Claudio, la regina Gertrude, Polonio, Laerte, Ofelia e altri della corte sono riuniti – e Orazio gli racconta di aver visto con i propri occhi il re suo padre a mezzanotte. Amleto appare sconvolto ma dubbioso («'Tis very strange», I, 1, 219), offrendo così a Orazio la possibilità di insistere sulla veridicità dell'incontro:

Ma è vero com'io son vivo, mio onorato signore.
Tanto che abbiamo ritenuto nostro stretto
dovere d'informarvene.
(I, 2, 220-222)

Nelle scene quarta e quinta avviene l'incontro tra Amleto e il fantasma, ma Orazio e Marcello, presenti, non riescono a sentire la conversazione. Amleto li fa poi giurare di non rivelare nulla di quanto hanno visto e gli raccomanda di non turbarsi per i comportamenti che assumerà a corte da quel momento in avanti. Il dubbio, prima di Orazio e

Shakespeare, *Amleto*, traduzione di Eugenio Montale, in Id., *I drammi dialettici*, vol. III, a cura di Giorgio Melchiori, Arnoldo Mondadori, Milano 1987.

² Cfr. Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (1961), traduzione di Vera Petrelli, Feltrinelli, Milano 2015.

³ L'opera è citata nell'edizione Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di Diego Lanza, Rizzoli, Milano 2006.

poi di Amleto, raddoppia la nostra incredulità di lettori e, così facendo, la annulla: Orazio stesso, dopo la prima apparizione del fantasma, aveva suggellato la veridicità della visione assumendo una prospettiva coincidente con la funzione destinatario del testo: «In nome di Dio, | non avrei mai potuto crederlo | senza la sensibile e vera testimonianza | dei miei occhi» (I, 1, 55-57).

Siamo abituati, da lettori, a ricevere continue rassicurazioni a proposito della veridicità della finzione attraverso un paradosso che costituisce anche una costante di lunga durata del letterario. Di solito questo paradosso è espresso attraverso paragoni, in cui un termine è costituito dall'esperienza empirica, reale e condivisa, l'altro è l'elemento finzionale inverosimile che potrebbe innescare l'incredulità: sappiamo bene, cari lettori, che i fantasmi non esistono, ma vi assicuriamo che è proprio di un fantasma che abbiamo fatto esperienza la scorsa notte, e anche le due notti precedenti. Il più clamoroso esempio a cui riesco a pensare per ampliare la risonanza dell'affermazione di Orazio in chiave teorica si trova nel primo canto del *Paradiso*, in cui Dante, dopo aver spiegato che molte cose sono possibili «là» (cioè nei regni ultraterreni, più precisamente nel Paradiso Terrestre dove ancora si trova con Beatrice) «che qui non lece» (*Par. I, 55*)⁴, descrive lo sfavillare della luce celeste simile alle scintille prodotte da un ferro bollente immerso nel fuoco. Beatrice fissa gli occhi nel sole e Dante, a sua volta, fissa Beatrice. A questo punto, una similitudine mitologica (quella ovidiana di Glauco) prelude al «Trasumanar» di Dante, ma il discorso si interrompe, perché non è più possibile significare attraverso le parole questo cambio di statuto ontologico:

Trasumanar significar *per verba*
non si poria; però l'esempio basti
a cui esperienza grazia serba.
(*Par. I, 70-72*)

La parola non può dire il trasumanare, dunque, scrive Dante, sia sufficiente l'esempio che riceveranno coloro ai quali la grazia riserverà di provare l'esperienza concreta di quella condizione. La finzione

⁴ La *Commedia* è citata nell'edizione Dante Alighieri, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Dante Alighieri, *Paradiso. Volume III*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Arnoldo Mondadori, Milano 1997.

letteraria esce così da sé stessa attraverso un rispecchiamento infinito, perché rimanda a una prova («esperienza») che si realizzerà nell'immanenza della morte e nella trascendenza esperita a partire dalla purificazione purgatoriale. Non è possibile approfondire storicamente lo statuto referenziale della rivelazione divina – che complica, per un lettore moderno, l'evocazione di un'esperienza che Dante può ancora considerare come fattuale – quanto riflettere su questo movimento impossibile in cui la finzionalità chiama a testimonianza prove empiriche che, senza più l'uso delle insufficienti parole di cui è fatta la stessa finzionalità, confermerebbero la veridicità del testo⁵.

Il punto più alto di questa dinamica tra finzione e verità si raggiunge, nell'*Amleto*, con la reiterata richiesta di prova espressa prima da Orazio e poi da Amleto stesso. E sono molte le prove che vengono accumulate per confermare l'effettiva apparizione di un fantasma: il suo aspetto, il modo di vestire, il silenzio. Tra queste, però, quella definitiva è la prova del canto del gallo: avendo sentito dire che il canto mattutino di un gallo fa svanire tutti gli esseri sovranaturali che vagano «nel mare o nel fuoco, | in terra o nell'aria» (I, 1, 153), Orazio si convince definitivamente della verità del fantasma solo quando un gallo canta e il fantasma scompare. «Che sia vero ne abbiamo ora una prova» («This present object made probation», I, 1, 161), dichiara finalmente lo scettico Orazio. È semplice accorgersi che anche questa prova è densamente ambigua, come ambiguo è il verso che la accoglie, innesco di un rispecchiamento infinito identico a quello appena letto nel primo canto del *Paradiso*, o identico a quella specularità infinita individuata da Borges in un altro verso della *Commedia*, il tredicesimo del primo canto del *Purgatorio*: «Dolce color d'oriental zaffiro»⁶. «This present

⁵ Cfr. Giuseppe Ledda, «A cui esperienza grazia serba»: l'esperienza del lettore nella «Commedia», in *L'esperienza di Dante*, Atti del Convegno internazionale di Studi (Bologna-Ravenna, 21-23 novembre 2021), Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali, Ravenna 2023, pp. 249-268.

⁶ Cfr. Jorge Luis Borges, *Saggi danteschi* (1982), in Id., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Arnoldo Mondadori, Milano 1985. La traduzione dei *Saggi danteschi* è di Gianni Guardalupi. Il saggio menzionato si intitola «Purgatorio, I, 13» e si concentra sulla specularità infinita prodotta dall'evocazione di uno zaffiro per figurare i colori dell'alba, ma sono proprio quei colori, l'azzurro e il violetto, che entrano nella definizione della parola «zaffiro»: «Buti dichiara che lo zaffiro è una pietra preziosa di colore tra celeste e azzurro, molto dilettevole alla vista, e che lo zaffiro orientale è una varietà che si trova in Media. | Dante, nel citato verso, suggerisce il colore dell'Oriente mediante uno zaffiro il cui nome comprende l'Oriente. Insinua così un gioco reciproco che può ben essere infinito», vol. II, p. 1294.

object made probation»: sono due le possibilità di analisi e commento. La scomparsa improvvisa del fantasma al canto del gallo è prova della veridicità delle credenze popolari («I have heard», I, 1, 149), perché il fantasma è effettivamente scomparso quando il gallo ha cantato; oppure (ma dovrei dire “e anche”) il canto del gallo ha provato, attraverso l’effetto di dissoluzione, la verità dell’apparizione fantasmatica, perché il gallo ha effettivamente cantato e il fantasma è davvero scomparso. L’ambiguità produce un gioco infinito di rispecchiamenti in cui gallo e fantasma sono reciproca prova di verità, e la ricerca di un’evidenza che giustifichi l’apparizione soprannaturale in un’opera di finzione si fa ambigua garanzia, ma di che cosa? Non certo di verità, cioè di qualche elemento che possiamo ritrovare nella realtà empirica dove non esistono fantasmi e i galli cantano svariate volte prima e dopo il sorgere del sole, ma di una coerenza semantica costruita in modo da intercettare e annullare i dubbi del più sospettoso tra i lettori.

Il dubbio di Amleto a proposito dell’apparizione ci accompagna oltre il primo atto e termina solo davanti all’ultima prova: la performance degli attori che provoca la reazione emotiva incontrollata di Claudio. Anche noi, con Amleto, siamo finalmente pronti a credere all’oggetto («This present object») grazie a tutte le prove. Dunque, una rappresentazione che, attraverso il modo soprannaturale, ci fa godere ambigualmente di un universo estetico assoluto, retto da leggi incompatibili con quelle della realtà, ma che evoca prove empiriche da misurare sulla stessa coerenza testuale: è un mondo in cui i fantasmi vagano sulla terra e comunicano con i vivi, ma è anche un mondo che esige evidenze oltre ogni dubbio. Riprendo ora la citazione su magia e follia letta in Todorov nel primo capitolo:

Non è certamente necessario essere sulle soglie della follia, come Nerval, o di passare per la droga, come Gautier, per credere al pandeterminismo; noi tutti lo abbiamo conosciuto, pur senza attribuirgli la portata che ha in questo caso: le relazioni che stabiliamo fra gli oggetti restano puramente mentali e non toccano affatto gli oggetti in sé. Invece, in Nerval o Gautier, queste relazioni si estendono sino al mondo fisico: si tocca l’anello e si accendono le candele, si getta l’anello e cessa l’inondazione. In altre parole, al livello più astratto, il pandeterminismo significa che il confine tra fisico e mentale, tra materia e spirito, tra cosa e parola, cessa di essere ermetico⁷.

⁷ Todorov, *La letteratura fantastica* cit., p. 116.

Un’intuizione, l’ho definita all’inizio. Molto bene, ma un’intuizione tutt’altro che peregrina, visto che magia e follia pongono il destinatario in una dimensione pandeterminista diversa e simile a quella letteraria. Confortati dall’esempio dell’*Amleto*, è possibile insistere sulla comparazione prendendo in considerazione anzitutto le forme di rispecchiamento prodotte da istanze superstiziose che agiscono nella vita quotidiana. Mi occuperò dal prossimo paragrafo di questioni teoriche generali, per ora continuerò a riflettere sul verso «This present object made probation», pronunciato da Orazio. Il superstizioso interpreta dettagli, oggetti, situazioni che incontra nella realtà piegandoli alle proprie convinzioni: non si stupisce di rilevare continue coincidenze, per quanto oscure o improbabili esse possano apparire a un osservatore esterno, proprio come colui il quale pensa che un gatto nero che attraversa il suo cammino gli porti sfortuna, o che il canto di un gallo faccia dissolvere i fantasmi erranti sulla terra. Il tipo di rispecchiamento veicolato da «probation» di Orazio è antropomorfizzante e concluso in sé stesso: nelle forme di credenza più pervicaci la categoria del caso non ha più posto ed è sostituita da una postura pandeterminista assoluta. Si direbbe, in questi termini, che Amleto inizi come razionalista e sia costretto ad assumere gradualmente la postura del superstizioso, supportato (e suggestionato) da prove oggettive che lo costringono a credere al racconto *del* fantasma e *intorno al* fantasma. Le azioni del personaggio – e attraverso esse il suo intero statuto – mettono in scena una resistenza moderna che si oppone all’accettazione delle imposizioni di un destino tragico che proviene dai modelli classici: non uccide Claudio quando potrebbe, sposta la propria ira su obiettivi diminuiti quali Polonio, Rosencratz, Guildenstern, e anche, in maniera diversa, su Ofelia. In generale, fa di tutto per sfuggire al proprio destino, muovendosi come per caso sulla scena. Benjamin ha rilevato le enormi ricadute del dramma shakespeariano sulla configurazione della causalità nello schema tragico:

La morte di Amleto, che non ha in comune con quella tragica più di quanto il principe abbia con Aiace, è, proprio nella sua violenta esteriorità, tipica del dramma barocco, degna del suo autore già soltanto per il fatto che Amleto, come capiamo dal dialogo con Osric, vuole respirare in un’unica grande boccata, come una sostanza soffocante, l’aria greve del destino. Vuole morire per caso, e nel modo in cui gli accessori fatali si affollano attorno a lui, come loro signore e conoscitore, balena nel finale di questo dramma

barocco – come qualcosa che è già in esso racchiuso, e certo anche già superato – il dramma del destino⁸.

Sulla scorta di questo brano continuiamo a riflettere sul rapporto tra caso e destino in termini tematici e storiografici, eppure il discorso ha una portata teorica assoluta se misuriamo ciò che è accaduto nelle forme e nei generi letterari seicenteschi rispetto alla tradizione: respirare in un'unica grande boccata fino a soffocare «l'aria greve del destino» significa mettere in stato di verifica il pandeterminismo immanente al letterario attraverso la ricerca di una morte «per caso». L'Amleto benjaminiano è personaggio simbolo della modernità proprio per questa tensione a superare il «dramma del destino», e l'ammasso di superstizioni, credenze e apparizioni che popolano il suo dramma fa mostra di sé, mettendo in stato di allegoria i fondamenti aristotelici del rispecchiamento letterario.

Letteratura, superstizione e follia

L'incursione del soprannaturale porta allo scoperto le affinità tra i mondi di invenzione della letteratura e quei mondi in cui, scriveva Todorov, «il confine tra fisico e mentale, tra materia e spirito, tra cosa e parola, cessa di essere ermetico». Una simile affermazione, così estrapolata dal suo contesto, si offre a espansioni vertiginose: quanti sono i mondi in cui questi confini si riconfigurano? E quali discipline se ne occupano? Finora ho seguito la traccia della causalità, concentrandomi sulla ridistribuzione testuale di tutto quanto è accidentale all'interno di un discorso organizzato e omogeneo che, sempre finito quando i lettori iniziano a farne esperienza, raggruppa, modifica e orienta ogni elemento della significazione. E il soprannaturale è stato un modo privilegiato per lavorare sulle riconfigurazioni della categoria di causa nell'esperienza estetica. Ma questo ricorso a categorie che stanno *altrove*, cioè in territori esterni alla testualità, ha caratterizzato il dibattito teorico degli ultimi anni, sempre più acceso a proposito dei concetti di “finzione”, “realtà”, “senso”⁹.

⁸ Walter Benjamin, *Origine del dramma barocco tedesco* (1928), nuova edizione italiana a cura di Alice Barale, prefazione di Fabrizio Desideri, Carocci, Roma 2018, p. 194.

⁹ Per un bilancio critico sulla crisi del decostruzionismo e sulla “cesura” vissuta dal dibattito teorico tra la fine del Novecento e il XXI secolo si vedano: Brugnolo, Colussi, Zatti,

In una delle prime pagine del *Soprannaturale letterario*, libro uscito postumo nel 2017 ma che risale a un nucleo di ricerca iniziato negli anni Settanta del secolo scorso, Orlando offre una suggestiva comparazione che esprime le potenzialità espansive e transdisciplinari della letteratura:

Come i giochi del bambino, la letteratura apre uno spazio immaginario fondato sulla sospensione o neutralizzazione della differenza tra vero e falso, uno spazio in cui vige il diritto di rispondere al piacere dell'immaginario. L'apertura stessa di un tale spazio costituisce una formazione di compromesso tra le istanze opposte del reale e dell'irreale. Questa ipotesi sulla letteratura in generale vale doppiamente per la letteratura con temi soprannaturali, un ambito che abbiamo già definito due volte immaginario¹⁰.

Il brano non può che evocare un dibattito sconfinato sullo statuto dei mondi di invenzione, reso particolarmente vivo dai continui travasi tra letteratura, linguistica e filosofia. L'idea dei «giochi del bambino», che Orlando già avanzava in *Per una teoria freudiana della letteratura*, è al centro del lavoro sui *Fictional Worlds* di Walton e sulle varietà referenziali di Evans¹¹. Per Walton, le opere di finzione condividono la stessa matrice di *make believe* comune a tutti i giochi di fantasia, così che i lettori di un testo letterario si comportano alla stregua di bambini che simulano di credere nel mondo fantastico in cui sono immersi quando giocano¹². Pavel, muovendosi tra teoria letteraria e filosofia, ha riferito le teorie di Walton anche al campo religioso, e si è concentrato sul concetto di «struttura complessa duale» dei mondi di finzione: una struttura unica, come quella letteraria, può fondere due universi differenti in una sintesi in cui si stabiliscono corrispondenze tra tutti gli elementi costitutivi di ciascun universo, come per il mondo

Zinato, *La scrittura e il mondo* cit., pp. 337-345; Laura Neri, Giuseppe Carrara (a cura di), *Teoria della letteratura. Campi, problemi, strumenti*, Carocci, Roma 2022.

¹⁰ Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli, Einaudi, Torino 2017, p. 22.

¹¹ Cfr. Gareth Evans, *The Varieties of Reference*, a cura di John McDowell, Oxford University Press, Oxford 1982; José Luis Berúdez, *Thought, Reference, and Experience: Themes from the Philosophy of Gareth Evans*, Oxford University Press, Oxford 2005; Kendall Walton, *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford University Press, Oxford 2008; Kendall Walton, *In Other Shoes: Music, Metaphor, Empathy, Existence*, Oxford University Press, Oxford 2015.

¹² Walton, *Mimesi come far finta* cit.

reale e il mondo della fantasia. Ancora i bambini e il gioco compaiono nell'esempio a carattere comparativo di Pavel:

Ora, all'interno di un gruppo di bambini che gioca con la sabbia, tutti simultaneamente toccano quei mucchi di sabbia – nel mondo effettivamente reale – e si offrono vicendevolmente succulente torte nel mondo della fantasia, che è reale nell'ambito del gioco. Lo sfuggire a ceppi di legno nel mondo reale si trasforma, per gli stessi bambini, nello sfuggire a orsi feroci nel mondo della fantasia. Uno spettatore che osservasse con occhio obiettivo tali giochi saprebbe che, non essendo presenti né torte succulente né orsi feroci, i bambini semplicemente *rendono immaginario a se stessi* (per usare l'espressione di Walton) il fatto di scambiarsi torte succulente e di sfuggire a orsi feroci. [...] Vi sono, tuttavia, giochi di fantasia che prevedono entità prive di corrispondenze nel mondo reale. [...]

Chiamerò strutture *salienti* le strutture duali nelle quali l'universo primario non è isomorfo dell'universo secondario perché quest'ultimo comprende entità e stati di cose privi di corrispondenze nel primo. [...] Tali strutture non sono limitate ai giochi di fantasia, essendo state usate per molto tempo dalla religione quale modello ontologico fondamentale. Come hanno mostrato le analisi di Max Weber, Rudolf Otto, Roger Caillois, Mircea Eliade e Peter Berger, la religione divide l'universo in due zone qualitativamente differenti: regioni sacre, dove si manifesta la realtà nel senso più forte, e regioni profane, prive di unità; analogamente, il tempo ciclico del sacro diverge dal tempo profano e dalla sua durata irreversibile¹³.

Qui, come risulterà evidente, gli ambiti della letteratura, del gioco, della religione e della magia si sovrappongono tanto fecondamente quanto ambigualmente, e il breve elenco offerto da Pavel riunisce autori monumentali di discipline diverse, che hanno condiviso riflessioni sull'immaginazione, sulla significazione, sulla religiosità e sulla creazione di mondi d'invenzione. È, al fondo, un problema antropologico e filosofico che ha a che fare con le configurazioni dell'immaginazione nell'esperienza estetica dell'individuo¹⁴.

¹³ Pavel, *Mondi di invenzione* cit., pp. 83-86. Per un orientamento nel dibattito sui mondi di finzione tra filosofia, linguistica e teoria della letteratura si vedano Laura Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Ledizioni, Milano 2012; Carola Barbero, *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma 2013. Ottimi spunti e un aggiornamento in materia offre il fascicolo monografico *Other Possible Worlds (Theory, Narration, Thought)*, «Between», XIV, 27, 2024.

¹⁴ Cfr. Richard Moran, *The Philosophical Imagination. Selected Essays*, Oxford University Press, Oxford 2020.

Che i mondi creati dalla letteratura abbiano molto in comune con i mondi prodotti dalla religione, o dalla follia, o dal gioco, è un'acquisizione tanto solida quanto generica. I tentativi di approfondire queste somiglianze, lavorando sulle configurazioni dell'immaginazione e sui tipi di rispecchiamento, si sono avvicinati negli anni. Si pensi alla monumentale *Estetica* di Lukács, in cui i mondi di letteratura, gioco, superstizione e magia si incontrano e si separano continuamente: «l'imitazione di determinati processi al fine di produrre certi effetti magici, e le prime raffigurazioni artistico-mimetiche della realtà seguono per molto tempo la stessa via. Anzi, si può dire che l'impulso originario di queste ultime poteva nascere solo dall'ambito delle convinzioni magiche di poter influenzare gli eventi del mondo mediante la loro imitazione»¹⁵. Queste somiglianze si fondano su principi genetici condivisi, acquisiti da chi si è occupato di estetica letteraria ed esperienze dell'immaginario del primitivo: «il mito è religiosamente e magicamente attivo in quanto è creduto agire sulle condizioni di vita, pur potendo configurarsi allo stesso tempo come poesia; e ogni creazione poetica può essere magicamente impegnata, quando, nel suo scaturire, sia accompagnata da fede nella validità super-reale della sua stessa manifestazione»; di conseguenza il limite non starebbe nella differente qualità tra magia e poesia, ma «nella diversa valutazione»¹⁶. È, come abbiamo visto, ancora un problema di «confini», con la letteratura che mette continuamente alla prova quel «confine tra fisico e mentale», espandendosi in territori che sono studiati da discipline diverse. Durkheim, ancor prima di Lukács, di Todorov e dei successivi scambi tra teoria letteraria e filosofia, notava che il problema della rappresentazione è da tempo immemore connesso all'origine della religione: «È noto da molto tempo che i primi sistemi di rappresentazioni che l'uomo si è fatto del mondo e di se stesso sono di origine religiosa. Non c'è religione che non sia in pari tempo una cosmologia e una speculazione sul divino: se la filosofia e le scienze sono nate dalla religione, ciò è avvenuto perché la religione stessa ha cominciato assolvendo al compito delle scienze e della filosofia»¹⁷. Ed è notevole che,

¹⁵ György Lukács, *Estetica* (1963), 2 voll., edizione a cura di Ferenc Fehér, traduzione di Anna Solmi, Einaudi, Torino 1973, vol. I, p. 179.

¹⁶ Anita Seppilli, *Poesia e magia* (1962), Einaudi, Torino 1971, p. 181.

¹⁷ Émile Durkheim, *Le forme elementari della vita religiosa* (1912), introduzione di Remo Cantoni, Edizioni di Comunità, Milano 1963, p. 11. Sempre di riferimento le conside-

in anni molto più recenti, Edelman, nel campo della neurobiologia, sia arrivato a confermare queste considerazioni da una prospettiva disciplinare ancora diversa: «l'attività di riconoscimento di configurazioni da parte del cervello precede la logica e, agli inizi, il pensiero è creativo nella sua formazione di configurazioni mediante processi simili alla metafora»¹⁸.

Sarà chiaro, per chi è arrivato a questo punto del libro, che la strada che ho deciso di seguire non è quella delle rassegne bibliografiche, ma è segnata dai testi letterari e dagli effetti che questi producono: un metodo che sottintende una scelta di campo identitaria, visto che la teoria letteraria, per molti versi vicina alla filosofia, se ne distingue solo a patto di stare sempre dalla parte delle opere. Di conseguenza, le inevitabili generalizzazioni che contraddistinguono anche questo lavoro teorico non mi porteranno a categorizzare, normare o regolarizzare, bensì a costruire una prospettiva di sguardo attraverso il quale interrogare i testi. Sceglierò dunque un capolavoro letterario in cui magia, gioco infantile, superstizione e follia si intrecciano tanto inestricabilmente quanto ambigualmente: scritto nel 1815 e diventato un monumento universale, rappresenterà un accesso per comparare letteratura e follia, sempre seguendo la traccia lasciata delle alterazioni che hanno a che fare con ricezione, linguaggio e mondo.

Il giovane Nataniele scrive all'amico Lotario per raccontargli una strana coincidenza che lo ha sconvolto: a G., dove Nataniele risiede per studiare all'università, gli ha fatto visita Giuseppe Coppola, un ottico di origine italiana che cercava di vendergli alcuni cannocchiali. Coppola ricorda a Nataniele il perfido Coppelius, un alchimista conosciuto negli anni dell'infanzia e coinvolto in oscure vicende che provocarono la morte di suo padre: anzi, la somiglianza è così marcata che Nataniele è terrorizzato al cospetto di Coppola e lo caccia bruscamente dalla sua stanza. Qui si apre il primo e fondante dubbio dell'*Orco insabbia* di Hoffmann¹⁹: Coppola è davvero Coppelius?

razioni sulla categoria affettiva del soprannaturale e sulla stregoneria di Lucien Lévy-Bruhl, *Sovrannaturale e natura nella mentalità primitiva* (1931), traduzione di Salvatore Lener, Newton Compton, Roma 1973.

¹⁸ Gerald Edelman, *Seconda natura. Scienza del cervello e conoscenza umana* (2006), Raffaello Cortina, Milano 2007, p. 61, citato in Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo* cit., p. 319.

¹⁹ Ho scelto il titolo *L'orco insabbia* per rendere *Der Sandmann* seguendo la proposta traduttiva di Spainy e Pinelli, perché mi pare egregia per conservare in italiano l'evocatività

Oppure la suggestione, aiutata da strane coincidenze e paure infantili, ha giocato a Nataniele un brutto tiro, facendogli sovrapporre le due persone? Non Lotario risponde a Nataniele, ma Clara, fidanzata del protagonista e sorella di Lotario, a cui la lettera è stata erroneamente indirizzata: Clara rassicura il fidanzato, dimostrandogli che Coppelius e Coppola non possono essere la stessa persona, ma Nataniele, rispondendo ancora a Lotario, è seccato da questa semplificazione.

L'effetto evocativo e la ricchezza di temi del soprannaturale hanno reso questo racconto un riferimento obbligato per ricerche in campi molto diversi. È impossibile, per noi che lo leggiamo oggi, non legarlo al saggio freudiano sul *Perturbante*, che è anzi diventato una sorta di commentario di questo capolavoro. Nel saggio sono passati in rassegna numerosi temi, e sono espresse considerazioni di teoria letteraria che hanno ancora ragion d'essere²⁰, in particolare l'importanza del differimento della risoluzione delle vicende per accrescere gli effetti del perturbante nella finzione letteraria («nel tenerci celate per un bel po' le premesse che ha scelto per il mondo in cui si svolge la vicenda, o nell'evitare fino alla fine, con arte e malizia, ogni chiarimento decisivo in proposito»²¹). Per ora mi occuperò del problema dell'intreccio tra magico e superstizioso, prediligendo la lettura del racconto alle considerazioni di Freud, su cui ritornerò più avanti. È interessante iniziare dallo scetticismo di Clara a fronte delle fantasie del fidanzato:

Perciò ti voglio dire senza reticenze che sono persuasa che tutte le cose orribili e paurose delle quali tu parli, sono avvenute solamente dentro di te, ma che il mondo esteriore, vero e reale, vi abbia poca parte. Il vecchio Coppelius dev'essere stato certamente un essere repugnante; ma poiché odiava i bambini, questo suscitò in voi, quando eravate piccoli, il ribrezzo che provavate per lui²².

del titolo originale: cfr. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Racconti notturni* (1816-1817), introduzione di Claudio Magris, traduzioni di Alberto Spainy e Carlo Pinelli, Einaudi, Torino 2017.

²⁰ Cfr. Giancarlo Alfano, Carmelo Colangelo, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018; si veda in particolare il capitolo «Il perturbante nella finzione», pp. 167-170.

²¹ Sigmund Freud, *Il perturbante* (1919), in Id., *Opere. 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Musatti, apparato critico di James Strachey, Bollati Boringhieri, Torino 2008, vol. IX, p. 112.

²² Hoffmann, *L'orco insabbia* cit., p. 13.

La lettera va avanti, rispondendo punto per punto al suggestivo racconto di Nataniele, ma devo interromperla subito per fare due considerazioni. Anzitutto, la trama dell'*Orco insabbia* potrebbe terminare qui, perché quel senso di sospensione a cui restiamo legati fino alla fine è subito risolto dalla «calma e serena». Per Clara, «tutte le cose orribili e paurose delle quali tu parli, sono avvenute *solamente dentro di te*, ma che il *mondo esteriore, vero e reale*, vi abbia poca parte»; la seconda, più prosaica, è che pare ovvio che Nataniele, terrorizzato e ossessionato da paure e superstizioni, non possa in alcun modo legarsi nel profondo a Clara, sia perché lo spirito razionale incarnato dalla fanciulla è incompatibile con lo sviluppo del racconto, sia perché qualsiasi rassicurazione non può sgretolare le convinzioni radicate di un superstizioso, per non dire di un nevrotico ossessivo. La postura razionalista non è appannaggio della sola Clara, ma è disseminata nel racconto: ricompare, ad esempio, nelle reazioni incredule e canzonatorie dei compagni di corso di Nataniele quando lo sorprendono a struggersi d'amore per la fredda Olimpia, la figlia del professor Spallanzani, che si rivelerà un automa meccanico: «Se avesse avuto occhi per vedere anche qualche altra cosa che non fosse la bella Olimpia, sarebbero senza dubbio scoppiati litigi e scene di ogni sorta; perché non c'è dubbio che le risatine appena represse che scoppiavano qua e là fra i crocchi di giovani erano indirizzate alla bella Olimpia che essi seguivano con un'aria molto curiosa – nessuno avrebbe potuto dire perché»²³. E la ritroviamo nella conversazione tra Nataniele e l'amico Sigismondo, che lo esorta ad abbandonare la «brutta strada»²⁴ intrapresa. Ancora, nella ripugnanza provata da Clara all'esaltazione mistica di Nataniele. Nondimeno, il racconto deve la sua raffinatezza a una scelta prospettica ingannevole, con un narratore apparentemente onnisciente, ma focalizzato *en travesti* sul punto di vista alterato del protagonista. Il mondo rappresentato, così, sembra offrire poche alternative alle fantasie deliranti di Nataniele, che ritrova in Coppola il mostro-alchimista Coppelius, o che si innamora perdutamente di un automa meccanico, interpretando l'eccessivo candore e la freddezza della pelle della giovane come segni di delicatezza. Nel finale, Hoffmann è così abile a tenere celate indefinitamente le regole di realtà

²³ Ivi, p. 28.

²⁴ Ivi, p. 30.

su cui si fonda il suo mondo di invenzione da scambiare tendenziosamente i nomi di Coppola e Coppelius, realizzando un finto lapsus che è anche uno dei maggiori tocchi di genio della letteratura ottocentesca:

Le sue urla selvagge avevano fatto accorrere ai piedi della torre un gruppo di gente fra cui si ergeva gigantesca la figura dell'avvocato Coppelius il quale era arrivato in città in quel momento, dirigendosi senz'altro verso la piazza del mercato. Qualcuno voleva salire sulla torre per portare via il povero pazzo; ma Coppelius scoppiò in una risata e disse: – Ah, ah, aspettate, vedrete che viene giù da sé! – e continuò a guardare come gli altri, col naso per aria. Nataniele si arrestò d'un tratto come incantato; si chinò sulla balaustra, scorse Coppelius e con un grido atroce: – Ah, bei oci – bei oci! – saltò giù dalla torre.

Nataniele rimase steso sul selciato della piazza con la testa sfracellata; nella confusione Coppelius scomparve²⁵.

L'indecisione si risolve se facciamo nostro il punto di vista di Clara, concludendo che il narratore onnisciente ha raccontato assecondando il punto di vista di quel «povero pazzo»: non Coppelius, che fa parte del mondo infantile di Nataniele, ma Coppola assiste al suicidio del giovane. Eppure, le scelte stilistiche sono ambigue e sconfessano simile correzione: che significherebbe che Coppola, che vive a G. come Nataniele, è «appena arrivato in città»? Siamo costretti ad accettare la visione del mondo di Nataniele senza esserne pienamente consapevoli, prendendo sul serio le sue ossessioni.

Riprendo, adesso più diligentemente, il saggio freudiano del 1919. Dopo essersi interrogato sull'effetto perturbante prodotto dalla ripetizione di eventi che si ricollegano a credenze dell'età infantile, Freud lo spiega facendo ricorso al ripresentarsi dell'«onnipotenza dei pensieri»²⁶. Si tratta del ritorno, nella vita psichica adulta, di una «antica concezione del mondo propria dell'*animismo*»²⁷ per cui una sopravvalutazione narcisistica dei processi interiori spinge a credere che la propria volontà, i propri pensieri, la propria immaginazione, abbiano degli effetti concreti sulla realtà. La tecnica della magia primitiva, per Freud, era fondata su questa stessa convinzione che attribuiva poteri magici a persone o a cose:

²⁵ Ivi, pp. 35-36.

²⁶ Freud, *Il perturbante* cit., p. 101.

²⁷ *Ibid.*

Sembra che tutti noi, nella nostra evoluzione individuale, abbiamo attraversato una fase corrispondente a questo animismo dei primitivi, che questa fase non sia stata superata da nessuno di noi senza lasciarsi dietro residui e tracce ancora suscettibili di manifestarsi, e che tutto ciò che oggi ci appare “perturbante” risponda alla condizione di sfiorare tali residui di attività psichica animistica e di spingerli a estrinsecarsi²⁸.

È da qui che Freud elabora la nota definizione di perturbante come «un che di familiare alla vita psichica fin dai tempi antichissimi e ad essa estraniatosi soltanto a causa del processo di rimozione»²⁹. D'altra parte, è necessario essere giusti con Clara, riconoscendole una minima apertura alle paure del suo Nataniele. Ecco la prima parte della lettera inviata al fidanzato sconvolto, che ancora non avevo riportato:

La tua descrizione dell'abominevole Coppelius è spaventosa. Solo così ho appreso di che terribile morte violenta è morto il tuo vecchio e buon papà. Il fratello Lotario, al quale ho restituito la sua lettera, ha tentato di tranquillizzarmi; ma non si può dire che vi sia riuscito. Quel tale mercante di barometri, Giuseppe Coppola, mi perseguitava dovunque andavo e mi vergogno quasi di confessarti che era riuscito persino a turbare con ogni sorta di sogni stravaganti i miei sonni di solito così sani e tranquilli³⁰.

«L'elemento infantile, che domina anche la vita psichica dei nevrotici, è presente in questo caso come eccessiva accentuazione della realtà psichica rispetto alla realtà materiale, tratto questo che si ricollega all'onnipotenza dei pensieri»³¹: dunque, al netto del riferimento all'infantile, nella realtà psichica l'onnipotenza che riferisce tutto all'Io produce una diversa concatenazione causale, collegando elementi disparati e rifiutando la categoria dell'accidentale. Anche altrove – nell'*Interpretazione dei sogni*, nella *Psicopatologia della vita quotidiana*, nei casi clinici, nell'*Inconscio* – Freud era arrivato a definire l'indistinzione fra realtà esterna e vita psichica come una delle caratteristiche principali della logica del sistema inconscio, aspetto da cui ripartirà lo psicoanalista freudiano Matte Blanco per elaborare i due principi a cui si uniformerebbe la logica dell'inconscio non rimosso: il principio di

²⁸ Ivi, pp. 101-102.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Hoffmann, *L'orco insabbia* cit., p. 13.

³¹ Freud, *Il perturbante* cit., p. 105.

generalizzazione e quello di simmetria – ma lo vedremo più avanti³². È così nella risposta di Clara a Nataniele, in cui leggiamo che l'enorme suggestione a cui è soggetto il giovane, complici i suoi ricordi traumatici infantili, ha determinato lo scatenamento di una coazione di suggestioni che si sono abbattute su di lui, facendogli credere di essere vittima di un destino nefasto. L'elemento più importante della risposta di Clara punta l'attenzione su quel potere magico delle parole in cui l'inconscio è dominante: «L'inconscio è l'infantile: è quella parte della personalità che a quell'epoca si è separata, non ha seguito l'evoluzione del tutto ed è stata perciò *rimossa*»³³. È quella parte superata che impone di credere all'onnipotenza del pensiero, basilare per spiegare la nevrosi ossessiva, ma che riguarda anche esperienze non strettamente psicopatologiche, come quelle religiose e superstiziose.

Analizzando *L'orco insabbia*, Freud sostiene che la letteratura è in grado di riprodurre sia un perturbante come ritorno del rimosso che uno legato al ritorno del superato, aggiungendo un terzo tipo di perturbante che è esclusivo appannaggio degli scrittori. L'onnipotenza dei pensieri che si manifesta nella psiche adulta a seguito di accadimenti razionalmente irricevibili scatena un perturbante da ritorno del superato; il perturbante generato da un movente casuale che fa riemergere traumi sepolti produce un ritorno del rimosso: c'è differenza tra un movente qualunque che fa riemergere materiale rimosso (la somiglianza tra Coppola e Coppelius), e una coincidenza inspiegabile che convince un adulto che, dopotutto, il suo mondo è molto più misterioso e irrazionale di quanto potesse credere (i casi, ad esempio, di premonizioni di eventi che poi si realizzano). In letteratura le due forme di perturbante, da ritorno del superato e da ritorno del rimosso, possono essere riprodotte artificialmente dagli scrittori attraverso le condizioni di realtà scelte per configurare il mondo d'invenzione. Come risul-

³² Sulle teorie di Matte Blanco in prospettiva letteraria rimando ad Alessandra Ginzburg, *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011; Valentino Baldi, Pietro Cataldi, Alessandra Ginzburg, Emanuele Zinato, *Introduzione. Emozioni e letteratura*, in Valentino Baldi, Alessandra Ginzburg, Romano Luperini (a cura di), *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, fascicolo monografico di «Moderna», XVII, 2-2015, pp. 11-28; Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2020.

³³ Sigmund Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva (Caso clinico dell'uomo dei topi)* (1909), in Id., *Opere. Casi clinici e altri scritti. 1909-1912*, edizione diretta da Cesare Musatti, apparato critico di James Strachey, Bollati Boringhieri, Torino 2008, vol. VI, pp. 23-24.

ta evidente anche da questa semplice riduzione, il problema decisivo che Freud affronta nel *Perturbante* riguarda lo statuto referenziale dei testi letterari. Il riaffioramento del perturbante nella vita adulta è sfruttato da scrittori come Hoffmann per suggestionare il proprio pubblico, ma è vero che in letteratura accettiamo come normali eventi che, nella vita quotidiana, sarebbero sconvolgenti: maghi, folletti, dei e dèmoni, fantasmi e angeli, l'insieme di apparizioni soprannaturali, non sono in grado di produrre una sensazione perturbante. Il punto è altrove, risiede, come scrive Freud, nelle condizioni di realtà scelte dal «poeta» per delineare il proprio mondo: delle condizioni che possono o meno somigliare a quelle della realtà empirica. Sposto e allargo il fuoco del discorso, ancora una volta, sulla categoria di causa, arrivando finalmente al mondo di cui mi interessa parlare: quello della follia.

Un paranoico in stazione. Causalità dello psichico, causalità del reale

L'ultimo capitolo della *Psicopatologia della vita quotidiana* consente di collegare l'onnipotenza dei pensieri alla superstizione, alla paranoia e alla nevrosi ossessiva, ma consente anche di estendere il discorso su pandeterminismo e pansignificazione dalla letteratura alla mente e, in particolare, all'insieme dei suoi disturbi. Il titolo di quel capitolo contiene tutti i capisaldi del discorso che ho condotto fin qui: «Determinismo, credenza nel caso e superstizione». Freud inizia enunciando tre condizioni generali per definire un atto psichico come atto mancato: «Non deve eccedere una certa misura che viene stabilita dal nostro apprezzamento e designata con l'espressione: "entro l'ambito della normalità"»; «Deve avere carattere di perturbazione momentanea e temporanea»; quando lo percepiamo «non dobbiamo sentire in noi nulla di una sua motivazione, ma dobbiamo essere tentati di spiegarlo con la "disattenzione" o di ascriverlo al "caso"»³⁴. L'ultimo punto costituirà la traccia principale del capitolo e Freud lo applicherà anzitutto a reminiscenze casuali di nomi e numeri: la sua idea, in continuità con gli altri capitoli in cui vengono categorizzati e analizzati lapsus e dimenticanze, è che sia sempre possibile ricostruire motivazioni inconsce per spiegare le associazioni mentali più anarchiche.

³⁴ Sigmund Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* (1901), in Id., *Opere. 1900-1905. Tre saggi sulla teoria sessuale e altri scritti*, edizione a cura di Cesare Musatti, corredo critico di James Strachey, Bollati Boringhieri, Torino 2008, vol. IV, p. 263.

L'approccio di Freud alla causalità dell'inconscio non è semplicemente determinista, ma addirittura pandeterminista: «Da parecchio tempo so anche che non si riesce a farsi venire in mente un numero a piacere, così come, per esempio, un nome»³⁵. Nella seconda parte dell'ultimo capitolo del libro, Freud rovescia la prospettiva e si dedica a «due diverse sfere»³⁶ di fenomeni in cui questo determinismo psichico viene spostato al di fuori del dominio dell'interiorità, cioè dalla psiche alla realtà: la paranoia e la superstizione. L'ultima parte del capitolo mette così assieme prospettive diverse per interpretare il rapporto tra determinismo e caso, con l'auspicio di amplificare il discorso sulle dimenticanze portandolo dall'analisi di casi singoli all'elaborazione di leggi generali. Freud non ci riuscirà mai, ma è ora importante approfondire alcune caratteristiche del disturbo che lui a quell'altezza chiama «paranoia», per ritornare poi al rapporto tra la letteratura e le «logiche del delirio»³⁷ di cui intendo occuparmi. Ritengo, infatti, che la letteratura inneschi nei destinatari modalità cognitive sovrapponibili a quelle che sono state impiegate per descrivere – dalla psicologia, dalla psicoanalisi e dalla psichiatria – l'universo delle psicosi³⁸. Il campo di indagine non riguarderà eminentemente la psicopatologia, quanto il rapporto tra determinismo e rappresentazione della realtà esterna. Quasi alla fine della *Psicopatologia*, Freud nota un singolare habitus del paranoico:

È un tratto singolare e generalmente notato del comportamento dei paranoici quello di attribuire la massima importanza ai piccoli particolari del comportamento altrui che noi solitamente trascuriamo, di interpretarli e di

³⁵ Ivi, p. 264.

³⁶ Ivi, p. 276.

³⁷ Remo Bodei, *Le logiche del delirio. Ragione, affetti, follia*, Laterza, Roma-Bari 2000.

³⁸ È la prima volta che, in questo libro, mi servo della (vasta e imperfetta) categoria di «psicosi», senza distinguere disturbi con caratteristiche, sintomatologie e definizioni diverse. Affronterò il problema terminologico e storico nell'ultimo paragrafo di questo capitolo, mentre in questa nota mi limito a ricordare un contributo di Todorov, *Il discorso psicotico*, in cui è affrontato il problema del «fallimento della referenza», su cui lavorerò alla fine del libro: «La mia ipotesi trae origine da un luogo comune della psichiatria, cui tenterò di dare un senso preciso. Da Bleuer fino a Henry Ey, passando per Freud, si afferma che la psicosi implica una degradazione nell'immagine che l'individuo si fa del mondo esterno. Se la psicosi in generale è una perturbazione del rapporto fra l'io e la realtà esterna, allora il discorso psicotico sarà un discorso che fallisce nella sua opera di evocazione di questa realtà, in altri termini nella sua opera di referenza», in Tzvetan Todorov, *I generi del discorso* (1987), a cura di Margherita Botto, La Nuova Italia, Firenze 1993, p. 83.

prenderli come punto di partenza per conclusioni assai estese. L'ultimo paranoico da me visto, per esempio, deduceva che tra tutte le persone attorno a lui ci fosse un accordo, dal fatto che al momento della sua partenza dalla stazione i presenti avessero tutti compiuto un certo gesto con la mano. Un altro ha preso nota della maniera con cui le persone camminano per la strada e gesticolano coi bastoni da passeggio, e così via³⁹.

Definisco come “tensione alla verità” questa spinta del paranoico a sovra-interpretare ogni dettaglio della realtà che lo circonda, nonostante in nota si faccia riferimento a questo modo di giudicare le manifestazioni «inessenziali e casuali altrui» come «“delirio di riferimento”»⁴⁰. Purtroppo, Freud non riporta le esatte formulazioni discorsive dei suoi pazienti: lo farà solo più avanti, nel caso clinico di Schreber (1910). Lì si riscontra anche una maggiore maturità nella scelta terminologica, testimoniata dall'abbandono della voce “paranoia” per l'adozione della dicitura *dementia paranoides*⁴¹. Per ora mi accontenterò del materiale a disposizione all'altezza del 1901, e inizierò chiedendomi se l'azione compiuta dai presenti in stazione (primo esempio nella citazione) possa essere vera o meno. Ovviamente l'analisi è falsata dalle sue premesse: il caso è riportato da Freud perché rappresenta un modo di ragionare e di guardare alla realtà tipico di un malato, dunque il contesto in cui compare squalifica preliminarmente l'esercizio; Minkowski ha scritto pagine rivoluzionarie a proposito di questa preterintenzionalità clinica che produce, ancora all'altezza degli anni Trenta del Novecento, un oblio della «*personalità vivente*» del malato⁴². Provo comunque a ignorare la premessa e tento di collegare l'esempio del paranoico in stazione alle analisi letterarie precedenti:

³⁹ Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* cit., pp. 276-277.

⁴⁰ Ivi, p. 277, nota 1.

⁴¹ La questione terminologica – connessa, ovviamente, alle diverse caratteristiche e manifestazioni delle patologie – viene affrontata da Freud in diversi punti del caso Schreber, in Sigmund Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente (Caso clinico del presidente Schreber)* (1910), in Id., *Opere. 1909-1912. Casi clinici e altri scritti* cit., vol. VI, pp. 400 sgg. Lacan, nel *Seminario III*, riparte dalle considerazioni terminologiche freudiane sulla paranoia e le confronta con le definizioni precedenti e successive di “psicosi” in ambito clinico tedesco e francese, concentrandosi in particolare su Federn, Hartmann e Katan: cfr. Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., pp. 20-25.

⁴² Eugène Minkowski, *Il tempo vissuto. Fenomenologia e psicopatologia* (1933), traduzione di Giuliana Terzian, introduzione di Federico Leoni, prefazione di Enzo Paci, Einaudi, Torino 2004, p. 209.

cosa ci viene in mente? Probabilmente il finale dell'*Orco insabbia*, in cui il narratore descrive l'arrivo di Coppelius, che si affretta alla torre prima che il suicidio di Nataniele sia compiuto – o, forse, proprio per istigare il giovane a compierlo. Ho sostenuto che l'ambiguità di quel finale è estendibile all'infinito, perché non possiamo sciogliere il dubbio sull'identità dell'antagonista: potrebbe essere il Coppola venditore ambulante che la focalizzazione sulla prospettiva di Nataniele impazito ha trasfigurato; oppure potrebbe trattarsi veramente del perfido Coppelius, giunto come un orco delle fiabe per spingere il giovane nelle braccia della morte. Non lo sappiamo, perché questo racconto non è sottoponibile a prove di verità.

La prospettiva del paranoico descritto da Freud, invece, esige un intervento più risoluto, perché la prova di verità è possibile: Freud ci dice che questo individuo è disturbato, dunque sappiamo che è soltanto lui a collegare i gesti delle persone presenti in stazione, nessuno si sta toccando il cappello o altro come codice segreto di cospirazione. Eppure, nel momento in cui si riflette profondamente sulla stramberia dell'assunzione del paziente, non è possibile non concedere al paranoico una “tensione alla verità”⁴³. Estratta dal contesto, la prima parte della citazione freudiana si adeguerebbe a molte attività considerate normali, anzi sarebbe addirittura una predisposizione auspicabile: non è quello che fa continuamente il Dupin di Poe, attribuire la massima importanza ai piccoli particolari del comportamento altrui che noi solitamente trascuriamo? Ecco che una deduzione frettolosa, pernicioso se presa alla lettera, si presenta all'attenzione: Dupin è paranoico, e probabilmente lo era anche Poe. Affatto, perché Dupin non è nulla e la figura storica di Poe non rientra nella sfera di questa indagine. È invece decisivo qui sottolineare che nella paranoia la categoria dell'accidentale è rifiutata recisamente: «Tutto ciò che egli osserva negli altri è significativo, tutto è interpretabile»⁴⁴. Freud ipotizza che il paranoico proietti nella vita psichica altrui quello che esiste come inconscio nella propria: il paranoico che rifiuta le azioni casuali dei passanti è percorso da una postura pandeterminista che influenza la sua percezione ed elaborazione dei dati di realtà e delle

⁴³ Cfr. Derek Bolton, Jonathan Hill, *Mind, Meaning, and Mental Disorder: The Nature of Causal Explanation in Psychology and Psychiatry*, Oxford University Press, Oxford 2003.

⁴⁴ Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* cit., p. 277.

connessioni che la abitano⁴⁵. Non è ancora evidente il rapporto tra l'analisi di questo rispecchiamento e il lavoro teorico portato avanti finora, ma forse qualcosa inizia a distinguersi. Come qualsiasi lettore di un'opera letteraria, il paranoico non può accettare dettagli casuali o fuori posto nella realtà che lo circonda: «per noi», scriveva Sartre, ma dovremmo correggere in “per lui”, «questo tipo è già l'eroe della storia».

Freud avvicina il comportamento del paranoico a quello del superstizioso, ma, prima di farlo, concede al suo paziente una apertura importante, già implicita nella categoria di “tensione alla verità”:

Quel po' di giustificazione, tuttavia, che noi concediamo alla paranoia per questo suo modo di concepire le azioni casuali, ci renderà più facile capire psicologicamente il convincimento che, presso il paranoico, connette tutte queste interpretazioni. C'è certamente qualcosa di vero in esse; anche i nostri errori di giudizio che non siano morbosi acquistano in modo non diverso il senso di convinzione che è loro inerente⁴⁶.

Freud coglie un aspetto della paranoia che ritorna anche in tutti i testi scientifici contemporanei: non soltanto il paranoico attinge puntualmente da dati di realtà, ma la sua capacità analitica e le sue riflessioni sono singolarmente profonde e spesso pertinenti – un atteggiamento che è condiviso da individui “normali”, tanto nella società in cui si muoveva Freud che nella nostra⁴⁷. Ha scritto Strachey che il problema della verità dei deliri paranoici «percorre molti degli scritti di Freud»⁴⁸: emer-

⁴⁵ «Non stupirà che, avendo deciso di occuparmi del discorso psicotico, eviti di occuparmi della catatonia, che è appunto il rifiuto del linguaggio. Da questo punto di vista, anche la paranoia non pone alcun problema. Il discorso del paranoico è abbastanza simile, in quanto discorso, a un discorso cosiddetto normale; l'unica differenza importante risiede nel fatto che i referenti evocati non hanno necessariamente per noi un'esistenza reale. Sarebbe bastato, tuttavia, che tale discorso fosse presentato come una finzione, o come un modo per dire un'altra cosa, indirettamente (per allusione, per tropo, per scherzo), perché ogni carattere patologico venisse meno. Ma è proprio quello che il paranoico non può mai fare, in quanto ignora tale distinzione», Todorov, *I generi del discorso* cit., p. 84.

⁴⁶ Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* cit., p. 277.

⁴⁷ Sulla diffusione di atteggiamenti paranoici nella storia si vedano: Slavoj Žižek, Glyn Daly, *Psicoanalisi e mondo contemporaneo*, traduzione di Sergio Benvenuto, Dedalo, Bari 2006; Jonathan Burns, *The Descent of Madness. Evolutionary Origins of Psychosis and the Social Brain*, Routledge, London 2007.

⁴⁸ Cfr. il corredo critico di James Strachey, in Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* cit., p. 277, nota 3.

ge presto, già nella Minuta H inviata a Fliess nel gennaio 1895 e nella Minuta K, della fine dello stesso anno; ritorna, poco dopo, in *Nuove osservazioni sulle neuropsicosi da difesa* (1896); viene sistematicamente studiato tra il 1910 e il 1913, in coincidenza con il lavoro su Schreber e con la scrittura di *Totem e tabù*; ricompare negli ultimi scritti. Ma Freud non è un caso isolato, né storicamente collocato. Di recente Zoja, a proposito della presenza della paranoia nella storia, ha dato compiutamente voce a questa “tensione alla verità” del discorso paranoico:

Lo slittamento dal pensiero normale a quello paranoico, e dalla paranoia individuale a quella di massa, viene spesso avviato da personaggi di particolare successo sociale. Gli atteggiamenti paranoici meglio adattati, le “follie [meglio] ragionanti”, non sono soltanto difficili da classificare come disturbi mentali. Sono spesso ammirati e copiati. La megalomania, già frequente nei paranoici, è qui circolarmente rinforzata dalla folla cui il leader la elargisce. In forte contrasto con altre patologie psichiche, le vite di questi personaggi non sembrano fallimenti, ma anzi *success stories*, storie di un meccanismo di difesa dal male particolarmente ben riuscito⁴⁹.

Sia nella *Psicopatologia* che in diversi punti del caso Schreber, Freud ipotizza che la lettura determinista – costante nella paranoia – sia da mettere in relazione con la creazione del mito, delle religioni, e con tutte le manifestazioni in cui la psicologia è proiettata sul mondo esterno:

Credo infatti che gran parte della concezione mitologica del mondo, che si estende diffondendosi sino alle religioni più moderne, non sia altro che psicologia *proiettata sul mondo esterno*. L'oscura conoscenza (per così dire endopsichica) di fattori e rapporti psichici inerenti all'inconscio si rispecchia – è difficile dire diversamente, l'analogia con la paranoia deve qui esserci di aiuto – nella costruzione di una *realtà sovrasensibile*, che la scienza deve ritrasformare in *psicologia dell'inconscio*⁵⁰.

«Realtà sovrasensibile» e «psicologia dell'inconscio»: «Ora io sostengo che questa ignoranza cosciente e conoscenza inconscia della motivazione delle casualità psichiche sia una delle radici psichiche della superstizione»⁵¹. Il superstizioso, come il paranoico, compie un'operazione di alterazione

⁴⁹ Luigi Zoja, *Paranoia. La follia che fa la storia*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p. 61.

⁵⁰ Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* cit., pp. 279-280.

⁵¹ Ivi, p. 279.

in termini di *causal chains*: accetta il ruolo del caso a livello psichico – fino a trascurare completamente qualsiasi movente inconscio –, ma lo rifiuta nel mondo esterno, riferendosi al destino o a credenze disparate per sopperire a una causalità avvertita come deficitaria, esattamente come avveniva per le creature onnipotenti nei racconti soprannaturali analizzati da Todorov. Nella *Psicopatologia*, Freud aggiunge una chiosa personale per riassumere l'insieme di questi parallelismi: «io credo dunque alla casualità esterna (reale), non a quella interna (psichica)»⁵². Al superstizioso, al nevrotico ossessivo e al paranoico avviene l'opposto: non sanno nulla delle motivazioni inconsce (psichiche) delle azioni casuali e degli atti mancati, ma credono nella casualità psichica, e anche se il malato «è disposto ad ascrivere al caso esterno un significato che abbia a manifestarsi nell'accadere reale, è incline a vedere nel caso un mezzo di espressione per cose occulte esterne alla sua persona»⁵³.

Prende corpo una distinzione tra casualità esterna e casualità psichica su cui si gioca la personale lettura del mondo di Freud: paranoico e superstizioso rifiutano il caso nella realtà esterna e lo collocano (o lo ignorano) a livello psichico; le convinzioni di Freud rovesciano questo rapporto, perché si fondano sul rifiuto di qualsiasi casualità psichica e sull'accettazione del caso nella realtà esterna.

Distinguo, sulla base di queste diverse declinazioni della categoria di causa, la categoria di *occulto* da quella di *inconscio*: il rifiuto della casualità esterna conduce all'*occulto*, perché impone il riferimento a una o più fonti soprannaturali a cui ascrivere tutte le possibili concatenazioni causali; il rifiuto della casualità psichica chiama in causa l'*inconscio*, perché è questo il contesto in cui si dispiega il determinismo psichico freudiano. In questo modo Freud sposta il pandeterminismo che avevamo individuato nella rappresentazione della realtà esterna delle *Mille e una notte* nel contesto inconscio.

Siamo ritornati, seguendo una strada diversa, alle due forme di perturbante già analizzate in precedenza: il perturbante come *ritorno del superato* rifiuta il caso nella realtà esterna, piegandolo alle ragioni dell'*occulto*; il perturbante come *ritorno del represso* rifiuta il caso nell'*inconscio* ed è scatenato dall'occorrenza di moventi esterni casuali che favoriscono la riemersione di materiale rimosso/*inconscio*. Ricordiamoci di queste

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

due alternative, perché la letteratura le rifiuterà entrambe, ponendosi in un terzo spazio, che è quello che sto cercando di costruire e definire, per ora per negazione: uno spazio né *occulto* né *inconscio*.

A questo punto è necessario riprendere le considerazioni su pandeterminismo e pansignificazione in letteratura: nella ricezione di un'opera letteraria siamo soggetti alla prospettiva di un destinatario (l'autore, inteso come funzione) che ha prodotto un sistema finito e immodificabile, rispetto al quale il lettore (ancora inteso come funzione) è costretto a una modalità ricettiva identica a quella del paranoico in stazione di Freud, perché ogni cosa, nel contesto letterario, è necessaria e ogni cosa èificante. Lo abbiamo visto in azione nei due brani tratti dalla *Nausea* di Sartre, riprendo un passaggio decisivo: «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». Ogni dettaglio della finzione poetica impone il rifiuto della casualità, eppure l'opera letteraria, quando sottoposta all'alternativa che ho elaborato tra casualità psichica e casualità empirica (*occulto* oppure *inconscio*; *magia* oppure *follia*; moventi *soprannaturali* oppure *naturali*), risponde con un doppio rifiuto: non è leggibile eminentemente attraverso i rispecchiamenti tipici dell'*occulto*, né è ricevibile solo attraverso quelli dell'*inconscio*. L'impressione di essere arrivati a un vicolo cieco è prodotta soltanto da una prospettiva sbagliata: in una prospettiva tematico-contenutistica non faremo che incappare nell'assurdo per cui la letteratura dovrebbe sempre avere a che fare con l'*occulto* o con l'*inconscio*. È necessario lavorare sul rapporto tra linguaggio, destinatario e configurazione dei mondi di invenzione per trovare, in questo vicolo cieco, un passaggio segreto.

Paranoia e letteratura

Quali sono, partendo dall'ultimo capitolo della *Psicopatologia*, le caratteristiche della paranoia? Le riunisco in tre grandi principi: la proiezione; l'ignoranza delle ragioni dell'inconscio; la costruzione. *Proiezione* è quel movimento che va dallo psichico al mondo esterno in una concezione del mondo che possiamo definire magica, primitiva o mitica.

Ignoranza dell'inconscio significa che la pretesa conoscenza della realtà esterna – e il rifiuto della casualità – non si fonda su alcuna consapevolezza interiore, ma sulla convinzione che il caso sia guidato da potenze superiori. La conseguenza è la *costruzione* di una «realtà sovrasensibile» in cui tutto è collegabile e riferibile all'Io. È chiaro che sia per la superstizione che per la paranoia la posta in gioco sta nel rapporto tra psichico e reale, tra dentro e fuori: non è un caso che tutte le opere-chiave freudiane dedicate a questi disturbi condividano le stesse dinamiche⁵⁴.

In *Alcuni meccanismi nevrotici*, si trovano importanti conferme al discorso della *Psicopatologia*, ma anche chiarimenti: il paranoico non esclude soltanto la casualità nella realtà esterna, ma anche quella nell'inconscio degli altri, e ogni comportamento umano è piegato a una lettura deterministica della realtà empirica e psichica. È questa costruzione di una realtà sovrasensibile in cui ogni cosa è collegata a qualsiasi altra che rende l'accostamento tra paranoia e letteratura particolarmente stringente. L'intuizione del paragrafo precedente per cui la postura del lettore di un testo letterario è molto vicina al modo in cui Freud descrive i comportamenti del paziente paranoico in stazione, va adesso seguita e approfondita. Nell'articolo *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*, Freud aggiunge riflessioni importanti in termini teorico-letterari: «nella nevrosi una parte della realtà viene evitata con la fuga, nella psicosi viene ricostruita *ex novo*»⁵⁵. Si tratta di una distinzione che precede Freud e che ancora oggi in qualche modo resiste⁵⁶, ma qui è importante insistere sulla distinzione tra fuga e ricostruzione. Ecco un passaggio più esteso:

⁵⁴ Mi riferisco in particolare a: *Alcuni meccanismi nevrotici nella gelosia, paranoia e omosessualità* (1921); *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi* (1924); il *Compendio di psicoanalisi* (1938); a cui aggiungo il già citato *Nuove ossessioni sulle neuropsicosi da difesa* (1896) e il paragrafo *Pensiero e realtà nel Progetto di una psicologia* (1895).

⁵⁵ Sigmund Freud, *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi* (1924), in Id., *Opere. 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Musatti, corredo critico a cura di James Strachey, Bollati Boringhieri, Torino 2003, vol. X, p. 41.

⁵⁶ Così sono inquadrati i disturbi dello spettro della schizofrenia e altri disturbi psicotici in «DSM-5-TR»: «I disturbi dello spettro della schizofrenia e altri disturbi psicotici comprendono schizofrenia, altri disturbi psicotici e disturbo schizotipico (di personalità). Sono definiti da anomalie psicopatologiche in uno o più dei cinque seguenti ambiti: deliri, allucinazioni, pensiero disorganizzato (eloquio), comportamento motorio grossolanamente disorganizzato o anormale (compresa la catatonìa) e sintomi negativi» (p. 119). Sui «deliri»: «I deliri sono convinzioni fortemente sostenute che non sono passibili di modifica alla luce di evidenze contrastanti» (*ibid.*, corsivo mio). Affronterò il problema attraverso riferimenti bibliografici più estesi nel prossimo paragrafo.

Ci si potrebbe ora aspettare che nella produzione della psicosi si verifichi qualche cosa di analogo al processo della nevrosi, naturalmente tra istanze differenti; ci si potrebbe cioè aspettare che anche nella psicosi si evidenzino due stadi, il primo dei quali svincoli l'Io (dalla realtà questa volta), mentre il secondo stadio, nel tentativo di risarcire l'Io del danno subito, ristabilisca il rapporto con la realtà a spese dell'Es. Effettivamente qualcosa di simile può essere riscontrato nella psicosi; in essa pure esistono due stadi, il secondo dei quali reca in sé il carattere della riparazione; ma l'analogia sul significato dei due processi non tollera di essere portata più innanzi. Anche il secondo stadio della psicosi vuole controbilanciare la perdita di realtà, ma ciò non avviene al prezzo di una limitazione dell'Es – come nella nevrosi a spese del rapporto con la realtà – ma per un'altra via più indipendente, mediante cioè la creazione di una *realtà nuova e diversa*, che non presenti gli stessi impedimenti della realtà che è stata abbandonata. Nella nevrosi e nella psicosi il secondo stadio è dunque sorretto dalle medesime tendenze, nell'uno e nell'altro caso esso si pone al servizio del desiderio di potenza dell'Es che non vuole lasciarsi piegare dalla realtà⁵⁷.

Il movimento ricostruttivo di «una *realtà nuova e diversa*» che caratterizza il secondo stadio della psicosi è metafora di una costruzione letteraria di mondi finzionali indipendenti, proprio come la «*realtà sovrasensibile*» costruita dalla superstizione e dalla paranoia. Queste similarità tra nevrosi, psicosi e creazione artistica non erano sfuggite allo stesso Freud, che anzi ne parla in una pagina di *Totem e tabù* che ho celato finora, ma che avrebbe potuto dare inizio a questo capitolo, e forse all'intero libro:

Le nevrosi rivelano, da un lato, concordanze vistose e profonde con le grandi produzioni sociali dell'arte, della religione e della filosofia, e dall'altro sembrano il risultato di una distorsione di tali produzioni. Potremmo azzardarci ad affermare che l'isteria è la caricatura di una creazione artistica, che la nevrosi ossessiva è la caricatura di una religione, che il delirio paranoico è la caricatura di un sistema filosofico. Questa discrepanza risale in ultima analisi al fatto che le nevrosi sono formazioni asociali; esse cercano di ottenere con mezzi individuali ciò che nella società si produce attraverso un lavoro collettivo⁵⁸.

⁵⁷ Freud, *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi* cit., pp. 40-41, corsivi miei.

⁵⁸ Sigmund Freud, *Totem e tabù* (1912-1913), in Id., *Opere. 1912-1914. Totem e tabù e altri scritti*, edizione diretta da Cesare Musatti, corredo critico di James Strachey, Bollati Boringhieri, Torino 1980, vol. VII, pp. 79-80.

Il filtro caricaturale scoraggia (e assieme scongiura) comparazioni stringenti tra isteria, nevrosi, psicosi, creazione artistica, religione, creazione letteraria, accortezza metodologica che intendo rivendicare, soprattutto in questa sede e in un momento delicato come questo: isteria, nevrosi e psicosi funzionano come esempi imperfetti (Freud dice che sono *distorsioni*) per consentire al lettore di formarsi un'idea più precisa del rapporto che lega forme di disagio mentale e rispecchiamento estetico della realtà. Così, se tra il paranoico in stazione e il lettore di un testo letterario ho stabilito un legame, non intendo proporre una completa identificazione. Il pandeterminismo attraverso cui il paranoico descritto da Freud guarda in modo alterato alla realtà empirica è, però, una componente essenziale per capire la prospettiva di qualsiasi lettore che guarda al mondo finzionale prodotto da un'opera letteraria: tutto è già scritto prima che la lettura inizi, ogni cosa è collegata e ogni cosa è significativa, e nessun lettore può evitare di assumere una postura preterintenzionale.

Per noi che leggiamo opere come *Totem e tabù* dopo il plurisecolare dibattito tra sostenitori dell'autoreferenzialità e seguaci della referenzialità letterarie, quella stessa letteratura (che parte dalla, e si riferisce alla, realtà) continua a produrre oggetti estetici la cui materia prima è la significazione⁵⁹: siamo davanti a un punto nevralgico in cui convergono, tra le moltissime posizioni che potrei evocare, la teoria di Iser sulla coerenza dell'opera; strutturalismo e post-strutturalismo; l'universo degli Studies fino alle ultime tendenze della teoria e della critica letterarie. Scelgo, nel merito, una notazione di Frye sul rappor-

⁵⁹ «[L]estetica dell'illuminismo, rappresentata a diversi livelli da Shaftesbury, Vico, Baumgarten, Lessing, Kant, Madame de Staël o Constant, riesce a mantenere questo equilibrio instabile: da un lato, a differenza delle teorie classiche, sposta il baricentro dall'imitazione alla bellezza e afferma l'autonomia dell'opera d'arte; dall'altro, non ignora affatto il legame esistente tra la realtà e le opere, che aiutano a conoscerla e di conseguenza agiscono su di essa. L'arte continua ad appartenere al mondo comune degli uomini. A tale riguardo, l'estetica romantica che s'imporrà a partire dall'inizio del XIX secolo non segna una rottura significativa. Agli occhi dei primi romantici – gli stessi che sono in contatto con Madame de Staël e Constant: i fratelli Schlegel, Schelling, Novalis – l'arte rimane una conoscenza del mondo. Se di novità si può parlare, va individuata nel giudizio di valore che esprimono sulle diverse modalità di conoscenza. Quella a cui si giunge attraverso la via dell'arte, secondo loro, è superiore a quella della scienza: rinunciando agli schemi comuni della ragione e scegliendo la via dell'estasi, fornisce l'accesso a una realtà seconda, vietata ai sensi e all'intelletto, più essenziale o più profonda della prima», in Tzvetan Todorov, *La letteratura in pericolo* (2007), traduzione di Emanuele Lana, Garzanti, Milano 2018, p. 53. Si veda l'intera riflessione sull'estetica moderna divisa tra una visione della letteratura in relazione o «non significativamente in relazione» (p. 37) con il mondo (pp. 37-82).

to tra testo e invenzione, che sembra chiosare perfettamente le pagine di Freud che sto consultando: «Potremmo dire che il lettore inventa il suo testo, intendendo la parola "invenzione" nel suo duplice significato di qualcosa di soggettivo *che noi stessi creiamo*, e di qualcosa di oggettivo che troviamo *al di fuori di noi*»⁶⁰. Gli scritti freudiani in cui psicosi e nevrosi sono comparate battono e ribattono su questioni di cui si sono occupate tanto la teoria che la filosofia della letteratura. Si guardi ancora a *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi*:

Non c'è praticamente alcun dubbio che il mondo della fantasia svolga nella psicosi questo stesso identico ruolo, che esso sia, anche per la psicosi, lo scrigno da cui viene tratto il materiale o modello per la costruzione della nuova realtà. Tuttavia il nuovo fantastico mondo esterno della psicosi vuole prendere il posto della realtà esterna, mentre quello della nevrosi, al pari del giuoco infantile, si appoggia di buon grado a una parte della realtà – naturalmente non a quella da cui il soggetto deve difendersi – conferendo ad essa un significato particolare e un senso segreto che, non sempre a proposito, chiamiamo *simbolico*. Così, sia per la nevrosi sia per la psicosi si presenta non solo il problema della perdita di realtà, ma anche il problema di un suo *sostituto*⁶¹.

Nevrosi, psicosi e gioco dei bambini; ma anche fantasia, costruzione e ricostruzione: la produzione letteraria di una realtà crea un *sostituto del mondo esterno*, così come «il nuovo fantastico mondo esterno della psicosi *vuole prendere il posto della realtà esterna*». A questo punto il dilemma che parrebbe porsi è solo quale modello di estetica a tendenza psichica seguire: se quello nevrotico, in cui prevale l'*accostamento*, o quello psicotico, in cui domina la *sostituzione*. Ma è un dilemma mal posto, e dunque qualsiasi scelta finisce per essere sbagliata. Perché è indubbio che la sostituzione letteraria del mondo esterno sfrutti relazioni di somiglianza che stanno in quello stesso mondo; eppure, non è possibile trascurare, dopo decenni di strutturalismo e consapevoli della rivoluzione del decostruzionismo, la componente autosufficiente della letteratura, che produce un oggetto che *vuole prendere il posto della realtà esterna*. Iser ha perfettamente colto la componente ossimorica della letteratura nella prospettiva della ricezione:

⁶⁰ Northrop Frye, *Il mondo in espansione della metafora* (1985), in Id., *Il mondo metafora simbolo*, traduzione di Francesca Valente, Alfredo Rizzardi, Carla Plevano Pezzini, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 34-35.

⁶¹ Freud, *La perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi* cit., p. 43.

l'opera letteraria ha due poli, che potremmo definire il polo artistico e il polo estetico; il polo artistico corrisponderebbe al testo creato dall'autore, quello estetico alla concretizzazione attuata dal lettore. La conseguenza più immediata di questa polarità è che l'opera letteraria non coincide mai completamente né con il testo né con la sua concretizzazione. L'opera è infatti più del testo, perché attinge vita solo nella concretizzazione, la quale a sua volta non è del tutto esente dalle configurazioni del senso che il lettore vi apporta, anche se queste configurazioni sono poi le condizioni per l'attivazione del testo. Il luogo dell'opera letteraria è dunque situato là dove testo e lettore convergono ed è un luogo che ha necessariamente carattere virtuale, perché non può essere ridotto né alla realtà del testo, né alle configurazioni del senso proprie del lettore⁶².

Siamo tornati a quei suggerimenti aristotelici che Amleto imparativa al suo attore in procinto di mettere in scena l'omicidio del Re di Danimarca: codici, convenzioni e tradizione producono un oggetto artificiale che ha lo scopo di rispecchiare soavemente la natura riproducendo le azioni e i casi degli esseri umani. Della nevrosi manterrò uno *spostamento* che non rinnega completamente la realtà esterna, ma dalle pagine sulla psicosi terrò un insegnamento decisivo: attraverso il linguaggio, la letteratura crea un mondo di invenzione che *sostituisce* completamente la realtà e che segue delle regole che qualsiasi destinatario deve accettare coscientemente e coattamente. Spostamento e sostituzione; dentro oppure fuori; referenzialità oppure autoreferenzialità: siamo abituati a trovarci di fronte ad alternative incompatibili, ma è nel compromesso della negazione che la teoria letteraria raggiunge i suoi risultati più convincenti.

Appendice: chiarimento di una scelta terminologica

Credo sia stato notato, dal lettore arrivato fin qui, che la multidisciplinarietà di questa ricerca non mi consente di approfondire eccessivamente termini e categorie di cui mi sto servendo, e tanto per la teoria letteraria che in prospettiva psicologica, psicoanalitica, psichiatrica o

⁶² Iser, *Il processo della lettura* cit., p. 43. Una riflessione sulla fenomenologia della lettura di Iser che propone nuove considerazioni alla luce del dibattito teorico contemporaneo si trova in Dario Cecchi, *Il lettore esemplare. Fenomenologia della lettura ed estetica dell'interazione*, «Rivista di Estetica», 71, 2019, pp. 257-270.

filosofica parole come “lettura”, “caso”, “realtà”, “emozioni”, avrebbero bisogno di ben più spazio rispetto a quello concesso dalle note a piè pagina. Nondimeno, il mio intento non è quello di scrivere un trattato, né di comporre un manuale, ma di proporre una tesi teorica originale, esercizio che esclude la possibilità di dedicarmi a lunghi chiarimenti terminologici. L'unica eccezione che sento di dover fare riguarda l'impiego della parola “psicosi”, e ho deciso, in chiusura della Prima Parte del libro, di aggiungere questo paragrafo-appendice, per marcare una differenza che è soprattutto di natura stilistico-argomentativa. Nella Seconda Parte farò ampio uso del termine, ma già nel paragrafo precedente le “psicosi” hanno fatto la propria comparsa, dunque non posso lasciare in sospeso la questione.

La parola “psicosi”, comune in psichiatria e psicoanalisi, si riferisce a un vasto insieme di condizioni patologiche caratterizzate dall'alterazione (fino alla perdita) di realtà e di capacità critiche e di giudizio, da disturbi del pensiero, delle percezioni, della vita affettiva; è frequente l'insorgenza di allucinazioni, deliri o eccessiva e infondata sospettosità. Per una definizione generale rimando al *Dizionario di psicologia* a cura di Umberto Galimberti (Utet, Torino 1992) e al *Dizionario di Medicina Moderna* a cura di Joseph C. Segen (McGraw-Hill, Milano 2007). Per un quadro aggiornato e abbastanza unificato dei disturbi mentali mi sono basato sul DSM-5 (*Manuale diagnostico e statistico dei disturbi mentali*, quinta edizione, Text Revision», edizione italiana della «Text Revision» a cura di Giuseppe Nicolò ed Enrico Pompili, edizione italiana del «DSM-5» a cura di Massimo Biondi, Raffaello Cortina, Milano 2023, si veda in particolare: «Disturbi dello spettro della schizofrenia e altri disturbi psicotici», pp. 119-163) e su «mhGAP», pubblicato dall'Organizzazione Mondiale della Sanità nel 2010 col titolo *mhGAP Intervention Guide for mental, neurological and substance use disorders in non-specialized health settings*, disponibile on line, in traduzione italiana, open access (https://www.salute.gov.it/imgs/C_17_pubblicazioni_2596_allegato.pdf).

Molti sono i lavori scientifici che hanno evidenziato differenze (storiche, geografiche e culturali) di terminologie e classificazioni cliniche. Per un quadro aggiornato rimando a: Colette Soler, *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose* (Presses Universitaires du Mirail, Toulouse 2002); David Matsumoto, Linda Juang, *Culture and Psychology* (Wadsworth, Belmont 2004); Daniel Freeman, Philippa A.

Garety, *Paranoia: The Psychology of Persecutory Delusions* (Psychology Press, Hove 2004); Warren Larkin, Anthony Morrison (a cura di), *Trauma and Psychosis: New Directions for Theory and Therapy* (Routledge, London 2006); Franco Lolli (a cura di), *Psicosi, follia e delirio (et al., Milano 2010)*; Wolfgang Oswald, *Psychose* (Carl-Auer, Heidelberg 2021). Le classificazioni dei disturbi psicotici non possono essere definitive per tre ordini di ragioni: variano a seconda della disciplina che se ne occupa; variano rispetto ai contesti geografico-culturali presi in considerazione; variano in prospettiva diacronica: nell'area anglosassone, per fare un esempio indicativo, da una lunga fase di scomparsa della paranoia dall'elenco delle malattie mentali, si è passati a una sua recente reintroduzione con l'etichetta *paranoid personality disorder* (nel «DSM-5-TR» è definita “Disturbo paranoide di personalità”, pp. 880-884).

La categoria “psicosi” è stata di frequente contestata a seguito della sua introduzione nel 1845 a opera di Ernst von Feuchtersleben (che la utilizzava per riferirsi in generale alla malattia mentale o alla “follia”) e della fondamentale sistematizzazione operata da Jaspers (si veda Karl Jaspers, *Psicopatologia generale* [1913-1959], il Pensiero Scientifico, Roma 2012). Utile, in prospettiva psichiatrica, la ricostruzione dell'impiego del termine “psicosi” in area tedesca moderna operata da Binswanger nelle sue opere principali e particolarmente legata ai nomi di Jaspers, Kraepelin e Minkowski (cfr. Ludwig Binswanger, *Il caso Ellen West* [1957], traduzione di Carlo Mainoldi, con uno scritto di Umberto Galimberti, SE, Milano 2001; Id., *Melanconia e mania. Studi fenomenologici* [1960], a cura di Eugenio Borgna, traduzione di Maria Marzotto, Bollati Boringhieri, Torino 2015, pp. 19-25).

Nel resto del libro mi riferirò, caso per caso, a studi scientifici dedicati a disturbi specifici e seguirò le argomentazioni degli autori che se ne sono occupati, ma terrò sempre in considerazione due cose: la classificazione attuale così come definita in «DSM-5-TR» e in «mhGAP»; le variabili dovute ai contesti culturali. Klein ha inaugurato una interpretazione delle psicosi a partire dalla teoria delle relazioni oggettuali, e questa impostazione è stata seguita, tra gli altri, da Rosenfeld, Segal e Bion (cfr. Joseph Aguayo, *On understanding projective identification in the treatment of psychotic states of mind: the publishing cohort of H. Resenfeld, H. Segal and W. Bion* [1946-1957], «International Journal of Psychoanalysis», 90, 1, 2009, pp. 69-92). Per un confronto tra psico-

analisi e psichiatria sulle psicosi indico, infine, alcuni contributi che ho tenuto sempre in considerazione: Gabriele Lombardo, Fabio Fiorelli, Binswanger e Freud: *malattia mentale e teoria della personalità* (Bollati Boringhieri, Torino 1984); Salomon Resnik, *L'esperienza psicotica. Programma di psicologia, psichiatria, psicoterapia* [1988] (Bollati Boringhieri, Torino 1992); Alfredo Civita, Domenico Cosenza (a cura di), *La cura della malattia mentale* (vol. 1, *Storia ed epistemologia*; vol. 2, *Il trattamento*, Bruno Mondadori, Milano 2004); Aurelio Molero, Alfredo Civita, *Binswanger e Freud. Tra psicoanalisi, psichiatria e fenomenologia* (Cortina, Milano 2012); Michael Garrett, *Psicoterapia delle psicosi. Integrare le prospettive cognitiva e dinamica* [2019] (traduzione di Chiara Creati, Cortina, Milano 2021).

Caso di studio

Alla fine del magnifico monologo incipitario del *Riccardo III* di Shakespeare, Riccardo di Gloucester afferma di aver tramato contro suo fratello George duca di Clarence, possibile pretendente al trono di re Edoardo morente, ordendo inganni e inventando una profezia per cui una persona dal nome che inizia con la lettera «G» avrebbe assassinato tutti gli eredi al trono. L'imprigionamento e l'uccisione di George costituiranno il primo passo concreto compiuto da Riccardo verso la corona, ma in questa sede il fatto importante è che il ricorso alla profezia rappresenti la prima occorrenza del magico e del superstizioso nella tragedia. Prima di riflettere sul significato di questa premonizione fraudolenta in rapporto a caso, destino e letteratura, scorro in rapida rassegna i principali riferimenti all'universo occulto nel più importante dramma storico shakespeariano.

Nel terzo atto del *Riccardo III* un messaggero di Lord Stanley informa Lord Hastings di un sogno profetico che lo riguarda: Stanley gli manda a dire di aver sognato che un cinghiale gli ha strappato l'elmo dal capo e questo segno prefigurerebbe sventure per chi parteciperà all'incontro con Riccardo e Buckingham a Pomfret. Quando, a Pomfret, Hastings viene condannato a morte da Riccardo, ricorda la profezia del sogno di Stanley e ripensa anche ad altri due segni premonitori che aveva ignorato: il suo cavallo aveva inciampato tre volte durante il viaggio, e si era addirittura impennato alla vista della Torre, «As loath to bear me to the slaughterhouse» (III, 4, 86)¹; gli tornano alla mente le parole della regina Margherita, che gli aveva profetizzato la morte per mano di Gloucester (I, 3, 249).

¹ «Come restio a portarmi al macello». Per il testo originale (dalle edizioni 1597 e 1623 collazionate con le edizioni 1598, 1602 e 1622) e per la traduzione italiana del *Riccardo III* impiego l'edizione *Teatro completo di William Shakespeare* a cura di Giorgio Melchiori: William Shakespeare, *Riccardo III*, traduzione di Juan Rodolfo Wilcock riveduta da Giorgio Melchiori, in Id., *I drammi storici*, vol. VIII, tomo II, a cura di Giorgio Melchiori, Arnoldo Mondadori, Milano 1989.

Innumerevoli sono i riferimenti di Riccardo a una misteriosa maledizione che avrebbe provocato la sua deformità, colpendolo nel grembo materno (I, 1, 14-27): a volte ci scherza su, come nelle conversazioni con i due figli di Edoardo (II, 4, 27-30; III, 1, 102-104); altre volte è sardonico, come quando ne parla ai Pari (III, 5, 85-91); altre è paranoico, come quando accusa Elisabetta e madama Shore di averlo affatturato (III, 4, 67-72). A Pomfret la condanna a morte di Hastings, amante e protettore di Shore, è fondata proprio sul ricordo della maledizione, prova definitiva che Riccardo porta impressa nella carne:

Then be your eyes the witness of their evil.
See how I am bewitched: behold, mine arm
Is like a blasted sapling, withered up;
And this is Edward's wife, that monstrous witch,
Consorted with that harlot, strumpet Shore,
That by their witchcraft thus have markèd me².
(III, 4, 67-72)

Riccardo è in grado di sfruttare ogni circostanza per piegarla ai propri fini, e per questo evoca e inventa fatture, premonizioni e sogni, comportandosi come un razionalista che instilla paure superstiziose nelle menti più fragili. Nei suoi *a parte* spiega al pubblico i passi che compirà, riferendosi sempre a un pandeterminismo occulto con cui ricostruire complesse catene causali: G. avrebbe ucciso gli eredi di Edoardo; la regina – e chiunque ne prenda le parti – è una strega, responsabile della maledizione che lo ha deformato; il suo corpo è prova di un torto ricevuto prima della nascita.

Nel quinto atto, la visione di tutte le sue vittime tornate a perseguirlo la notte prima della battaglia di Bosworth (V.3) è tra i pochi avvenimenti soprannaturali che Riccardo non sembra dominare, ma si tratta anche del materiale testuale meno interessante nella prospettiva aperta da questo libro, perché in linea con tanta letteratura onirico-premonitrice. Più importante sarà interrogarsi sulle implicazioni teoriche di queste occorrenze occulte in termini di pandeterminismo e pansignificazione letterari.

Inizierò distinguendo i riferimenti magico-superstiziosi nel *Riccardo III* attraverso due macro-categorie: le premonizioni *false* e quelle

² «Guardate allora voi stessi la fattura; | sono stregato; guardate il mio braccio, | come un ramo avvizzito e rinsecchito. | È la moglie di Edoardo, strega mostruosa, | d'accordo con quella puttana, madama Shore, | che mi ha fatto questo coi suoi malefici».

vere. Ovviamente gli aggettivi vanno declinati nella prospettiva della coerenza testuale, con verità e falsità che dipendono dalle macchinazioni di Riccardo e dalla conoscenza concessa ai destinatari dell'opera: sappiamo *falsa* la premonizione dell'assassinio degli eredi di Edoardo, mentre dobbiamo considerare veritiero il sogno del cinghiale di Lord Stanley. Questa suddivisione presuppone, però, un trattamento moderno della materia: informati delle capacità di Riccardo di sfruttare timori e superstizioni, non possiamo che essere dubbiosi nei confronti di tutte le profezie che rientrerebbero nella seconda categoria. Non-dimeno, lo scetticismo che coinvolge il destinatario del testo non è l'aspetto più rilevante, perché un effetto ben più decisivo è prodotto da simili invenzioni se le prendiamo alla lettera.

All'inizio della tragedia, nel suo primo monologo, Riccardo presenta sé stesso e la situazione storica in cui vive sotto la luce dell'incompatibilità: ora che è suo fratello Edoardo a governare, il nuovo sole di York, l'inverno dello scontento si è mutato in estate luminosa e tutte le nuvole sono sepolte nel seno profondo dell'oceano («In the deep bosom of the ocean buried», I, 1, 4)³. Marte ha spianato la fronte, la corte è luogo di gaiezza, gioco e seduzione. Eppure, lui sembra l'unico a non poter godere del tepore di questa estate. Il perché è accuratamente spiegato:

But I, that am not shaped for sportive tricks
Nor made to court an amorous looking-glass,
I, that am rudely stamped, and want love's majesty
To strut before a wanton ambling nymph,
I, that am curtailed of this far proportion,
Cheated of feature by dissembling Nature,
Deformed, unfinished, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them –
Why I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity⁴.
(I, 1, 14-27)

³ «E giacciono nel seno dell'oceano».

⁴ «Ma io, poco adatto a questi svaghi | e a corteggiare gli specchi amorosi, | io, di rude stampo, senza garbo | per imitare il pavone in amore | davanti ai vezzi d'una ninfa ancheg-

Riccardo è incompatibile con la pace e con il gioco seduttivo di corte; il suo corpo, sproporzionato e spaventoso, è una maschera adeguata solo alle sofferenze della guerra: è per questo che il suo unico piacere proviene dalla guerra e dall'inganno che gli porteranno il potere della corona: anzi, guerra e corona sembrano procedere in parallelo, riuniti dall'inevitabile piacere che solo è concesso a questo mostro. Si è discusso per secoli sulla deformità di Riccardo e la tesi riferibile a sir Thomas Moore in *History of Richard III*, quella di una maschera fisica malnata che estremizza le caratteristiche fraudolenti della figura storica rimane la più convincente⁵. Ma in questa sede non è possibile trascurare la connessione che lega il personaggio all'ambientazione storica. C'è un interessante passaggio, nel monologo di Anna che apre la seconda scena del primo atto, in cui la giovane principessa che accompagna il feretro di Enrico VI pronuncia una maledizione contro Riccardo, che ha ucciso suo marito Edoardo:

If ever he have child, abortive be it,
 Prodigious, and untimely brought to light,
 Whose ugly and unnatural aspect
 May fright the hopeful mother at the view,
 And that be heir to his unhappiness⁶.
 (I, 2, 21-25)

Forti delle numerose occasioni in cui Riccardo si riferisce alla propria deformità come al frutto di una maledizione, potremmo leggere questi versi fuori contesto, come una figura realizzata che priva il personaggio, già prima e fuori della tragedia, del suo libero arbitrio, inserendolo in una dimensione assoluta: il monologo di Anna non sarebbe, così, successivo a quello di Riccardo, ma incarnerebbe una costante – la maledizione – che è già effettiva dentro l'utero di sua madre. Non è così che procede il testo, e nondimeno è il testo stesso che esige una

gigante, | io, privo di ogni giusta proporzione, | frodato in corpo dalla falsa natura, | deforme, mal finito, giunto anzitempo | al mondo del respiro, fatto a metà | – E una metà così zoppa e sgraziata | da far latrare i cani quando passo – | io, dunque, non ho in questi tempi gai, | di fiacca pace, pasatempi più allegri | che contemplare la mia ombra al sole | e discantare sul mio corpo deforme».

⁵ Cfr. «Dalle fonti al “Richard the third” di Shakespeare», nell'Introduzione al dramma firmata da Melchiori: in Shakespeare, *Riccardo III* cit., pp. 824-830.

⁶ «Se mai avrà un figlio, gli nasca un aborto | Mostrooso, messo alla luce innanzi tempo, | d'aspetto tanto contro natura e ripugnante | che solo a guardarlo la madre speranzosa inorridisca: | sia lui l'erede di ogni suo misfatto.»

lettura paradigmatica *sub specie* dell'irrevocabilità. Riccardo malvagio, Riccardo crudele, Riccardo inventore sedizioso di consigli fraudolenti è, stando ai primi versi, ontologicamente alieno al caso: la sua deformità incarna una funzione pandeterminista che è causa ed insieme effetto di azioni e pensieri cruenti. Riccardo è sempre *costretto* – da una profezia, dall'assenza dell'amore materno, dalla malvagità della corte, dal suo stesso corpo – alla sua condotta, ed è questo il contenuto essenziale del suo primo monologo: nessun piacere, nessuna seduzione, nessuna pace potranno corrispondere al suo corpo non finito, deforme e grottesco. Questo non significa che la letteratura rinneghi qualsiasi rapporto con quello che sta fuori dal letterario (la storia), ma resta un essenziale comandamento per rapportarsi a qualsiasi testo prima che il *fuori* si contaminino con il *dentro*: come parla? In quale cornice, che ritaglia la realtà storica, si sviluppa la significazione?

La tragedia ci offre la parola di Riccardo soggetta a un comandamento ineludibile: in virtù di una frode che sta *fuori* e ha generato deformità, Riccardo non può scegliere come comportarsi, per questo ambisce a piegare le circostanze in cui è calato conformandole al proprio desiderio. È lo stesso punto di partenza dell'*Amleto*, in cui il fantasma è già apparso per due volte prima che il dramma inizi, ma anche Macbeth, Otello, Lear sono schiacciati da avvenimenti già accaduti: Lear anziano; Macbeth suggestionato e guidato dalla profezia delle streghe; Otello un moro alle dipendenze di Venezia. L'invenzione delle profezie è allora allegoria del meccanismo tragico complessivo, con il desiderio di Riccardo già segnato prima della sua nascita, e dunque proteso a occupare il posto di quelle potenze occulte e sovraumane di cui parla Todorov nella sua analisi dei temi dell'io del soprannaturale letterario. L'afflato pandeterminista del personaggio assume così un significato diverso e autorizza (o quantomeno giustifica) la nostra disponibilità a immedesimarci in uno dei più coriacei *villains* della storia letteraria⁷: se si cambiano i contenuti macabri e truculenti che costellano il dramma e si tiene fermo il modello rappresentato da un uomo che combatte contro forze a lui superiori (il destino, la storia, la deformità), Riccardo diventa un dispositivo che favorisce accoglienza ed identificazione emotiva.

⁷ Una differente declinazione di questa identificazione può essere formulata attraverso le categorie di «empatia positiva» e «empatia negativa». Cfr. Stefano Ercolino, Massimo Fusillo, *Empatia negativa. Il punto di vista del male*, Bompiani, Milano 2022.

Nella *Parte III* dell'*Enrico VI*, Riccardo, allora duca di Gloucester, pronuncia un lungo monologo che anticipa e spiega gli avvenimenti del *Riccardo III*, e di cui è possibile apprezzare le risonanze pandeterministe. Ne riproduco la parte centrale, eliminando alcuni versi introduttivi e, per ora, la conclusione:

Why then, I do but dream on sovereignty,
 Like one that stands upon a promontory,
 And spies a far-off shore where he would tread,
 Wishing his foot were equal with his eye,
 And chides the sea that sunders him from thence,
 Saying, he'll lade it dry to have his way;
 So do I wish the crown, being so far off,
 And so I chide the means that keeps me from it,
 And so I say I'll cut the causes off,
 Flattering me with impossibilities.
 My eye's too quick, my heart o'erween too much,
 Unless my hand and strength could equal them.
 Well, say there is no kingdom then for Richard,
 What other pleasure can the world afford?
 I'll make my heaven in a lady's lap,
 And deck my body in gay ornaments,
 And 'witch sweet ladies with my words and looks.
 O, miserable thought! and more unlikely
 Than to accomplish twenty golden crowns.
 Why, love forswore me in my mother's womb;
 And, for I should not deal in her soft laws,
 She did corrupt frail nature with some bribe
 To shrink mine arm up like a withered shrub;
 To make an envious mountain on my back,
 Where sits deformity to mock my body;
 To shape my legs of an unequal size;
 To disproportion me in every part,
 Like to a chaos, or an unlicked bear-whelp
 That carries no impression like the dam.
 And am I then a man to be beloved?
 O, monstrous fault, to harbour such a thought!
 Then, since this earth affords no joy to me
 But to command, to check, to o'erbear such
 As are of better person than myself,
 I'll make my heaven to dream upon the crown,
 And, whiles I live, t'account this world but hell,

Until my misshaped trunk that bears this head
 Be round impaled with a glorious crown⁸.
 (III, 2, 134-171)

Dividerò il lungo estratto del monologo in quattro blocchi, attraverso l'isolamento di quattro diverse figure caratterizzanti, riconoscendo, preliminarmente, la dominanza della personificazione, in particolare quella che fa capo a «Nature». Nel primo blocco domina la similitudine: Riccardo sogna di diventare sovrano e vede «sovereignty» come uno che sta su un promontorio e guarda una sponda lontana separata da un braccio di mare, desiderando che i suoi piedi siano rapidi come il suo sguardo. In questa similitudine è contenuta un'iperbole: «And chides the sea that sunders him from thence, | Saying he'll lade it dry to have his way». Dall'iperbole si passa di nuovo alla similitudine, con la corona che è come una sponda lontana e il mare come un ostacolo che li separa. La conclusione è che mentre occhio e cuore sono infallibili, mano e forza li seguono a stento. Il secondo blocco, dominato dall'antitesi, procede attraverso un ragionamento in negativo, contemplando la possibilità di insuccesso. L'argomentare è segnato dall'assurdo: se non ci fosse altra possibilità per la conquista del regno, Riccardo dovrebbe dedicarsi all'amore – «I'll make my heaven in a

⁸ «Dunque allora io mi limito a sognare il potere; | come uno che sta sopra un promontorio | e guarda una spiaggia lontana dove vorrebbe arrivare, | desiderando che il suo piede sia pari al suo occhio; | e rimbrotta il mare, che si frappone, | dicendo che l'asciugherà con una secchia per spianarsi la strada: | parimenti io bramo la corona, essendone parimenti lontano, | parimenti rimbrotto gli ostacoli che si frappongono, | parimenti dico che li eliminerò alla radice, | lusingandomi di poter compiere l'impossibile. | Il mio occhio corre troppo, il mio cuore troppo presume, | a meno che la mia mano e la mia forza non siano pari a loro. | Dunque, mettiamo allora che Riccardo non regni; | che altro piacere il mondo può offrire? | Il mio paradiso sarà il grembo di una donna, | e decorerò il mio corpo con ornamenti gai, | e stregherò dolci signore con parole e sguardi. | Oh misero pensiero! E più improbabile | che impadronirsi di venti auree corone. | Sì, l'Amore mi ha rinnegato nell'utero di mia madre: | e, affinché non mi occupassi delle sue tenere leggi, | corrompe la fragile Natura con dei regali | per atrofizzarmi il braccio come un arbusto secco; | per erigermi una perfida montagna sulla schiena, | dove troneggia la Deformità a scherno del mio corpo; | per modellare le mie gambe una più lunga dell'altra; | così da sproporzionarmi ogni parte, | simile a una massa informe, o a un mal leccato orsacchiotto | che non ha nessun stampo della madre. | E allora sono un uomo da essere amato? | O mostruoso delitto accogliere un simile pensiero! | Quindi, poiché questa terra non mi presenta nessuna gioia | tranne comandare, strigliare e opprimere | quelli che sono fatti meglio di me, | il mio paradiso sarà sognare la corona; | e – da vivo – reputerò questo mondo l'inferno, | finché il deforme tronco che mi sostiene la testa | non sia recitato con la fulgida corona.»

lady's lap o agli ornamenti – «And deck my body in gay ornaments,» –, o alla seduzione – «And 'witch sweet ladies with my words and looks». Perché queste possibilità sono assurde? La risposta è nel terzo blocco, che, in linea con il monologo incipitario del *Riccardo III*, presenta una figura caricaturale: guidata dalla metafora e dalla personificazione, questa parte insiste sulla deformità di Riccardo, risalente al rapporto del feto con la madre. Metafore e paragoni si alternano e trasformano le braccia in rami, la schiena in una montagna, le gambe in escrescenze non modellate: la Deformità irride («mocks») il corpo, ancora una personificazione da *Morality Plays* che inserisce il tono dello scherno, su cui insisterò a breve. Il doppio paragone finale accosta Riccardo al caos e a un cucciolo d'orso mal svezato. Le immagini di deformità fisica dispiegate in metafore, paragoni e personificazioni esprimono la privazione uterina di amore e spiegano una mostruosità che trova origine in una fase pre-natale. Siamo nei territori dell'occulto e della superstizione, all'origine di quella fattura che Riccardo evoca più volte nel *Riccardo III* e che pare più vera di quanto lui riesca ad ammettere. Ed ecco, nel quarto blocco, la tesi che si esprime in una maestosa e lugubre sineddoche:

Until my misshaped trunk that bear this head
 Be round impalèd with a glorious crown.
 And yet I know not how to get the crown,
 For many lives stand between me and home;
 And I – like one lost in a thorny wood,
 That rents the thorns, and is rent with the thorns,
 Seeking a way, and straying from the way,
 Not knowing how to find the open air,
 But toiling desperately to find it out –
 Torment myself to catch the English crown;
 And from that torment I will free myself,
 Or hew my way out with a bloody axe⁹.
 (III, 2, 170-181)

⁹ «Finché il deforme tronco che mi sostiene la testa | non sia recintato con la fulgida corona. | Eppure non so come arrivare alla corona, | perché molte vite stanno tra me e il mio fine: | io – come chi si è perso in un bosco spinoso, | che lacera spini e dagli spini è lacerato, | mentre cerca di uscire, e si allontana dalla giusta strada, | e non sa come cercare lo spazio aperto, | ma si impegna come un disperato per trovarlo – | io mi torturerò per prendere la corona inglese: | e da tale tortura mi libererò, | o mi farò strada con un'ascia sanguinaria».

Il tronco deforme separato dalla testa incoronata (in originale l'aggettivo è truculento, «impalèd»): una condensazione in cui l'iperbole iniziale esplose in immagini antitetiche di trionfo e morte. La modalità di comportamento conseguente a questo ragionamento riunisce violenza e frode; infatti, il monologo termina in una partitura che alterna Dante e Machiavelli. È notevole che la deformità fisica del personaggio lo costringa a ricercare per necessità il piacere («joy») nel potere. Esiste una relazione causale insistita tra corpo, azioni e desiderio: la corona è l'obiettivo agognato e realizzato, unico mezzo per ottenere gioia su questa terra («Then, since this earth affords no joy to me») per un personaggio a cui è interdetto qualsiasi altro piacere dalla natura che lo anima. Il desiderio di Riccardo che sembra guidare pandereterministicamente l'azione si dissolve nella prospettiva di un corpo predestinato a una corona ottenuta con ferocia e inganno, attributi inevitabilmente connessi alla deformità che lo caratterizza. È per questo che, anche dal punto di vista figurale, le antitesi si alternano ai parallelismi, producendo versi specularmente infiniti, come «That rents the thorns and is rent with the thorns». Non si potrebbe condensare più precisamente il rapporto di reciprocità tra caso e necessità, ma non posso affrettarmi a spiegarlo in profondità senza prima insistere su altri elementi decisivi per definire il rapporto teorico tra il personaggio e l'opera che lo contiene.

La costante dei due monologhi dell'*Enrico VI* e del *Riccardo III* non è di natura tematica ma allegorica, e si può cogliere a partire dalla spiccata autocoscienza del personaggio. Riccardo parla con precisione della propria deformità, tanto che, alla fine della descrizione del suo corpo nel monologo incipitario del *Riccardo III*, afferma iperbolicamente di non avere altro piacere «Unless to spy my shadow in the sun | And descant on mine own deformity». Si tratta di una dichiarazione non da poco, visto che i due versi incastonano la modernità di un personaggio che sta riflettendo sulla propria maschera. Riccardo è in grado di mettere la deformità contemporaneamente *fuori* e *dentro* sé stesso: è la disarmonia in cui si incarna il corpo, ma è anche oggetto di continue contemplazioni e descrizioni. L'autocoscienza è una funzione in armonia con la natura dicotomica del personaggio, diviso in *auctor* e *agens*: uno degli aspetti che colpisce di Riccardo è la sua predisposizione a commentare e anticipare le azioni, come personaggio e narratore, a cui è necessario aggiungere una funzione autoriale,

testimoniata dalla spinta pandeterminista a cui facevo riferimento in apertura: «Dive, thoughts, down to my soul – here Clarence comes» (I, 1, 41)¹⁰; «Go, tread the path that thou shalt ne'er return. | Simple plain Clarence, I do love thee so | That I will shortly send thy soul to heaven, | If heaven will take the present at our hands. | But who comes here? The new-delivered Hastings?» (I, 1, 117-121)¹¹; «But yet I run before my horse to market: | Clarence still breathes, Edward still lives and reigns, | When they are gone, then must I count my gains» (I, 1, 160-162)¹²; «But first I'll turn you fellow in his grave, | And then return lamenting to my love. | Shine out, fair sun, till I have bought a glass, | That I may see my shadow as I pass» (I, 2, 260-263)¹³; «I do the wrong, and first begin to brawl» (I, 3, 345)¹⁴. Riccardo commenta, scrupola e anticipa ogni azione, mettendosi continuamente in stato di allegoria; teniamo fermo questo punto, ci ritornerò alla fine per dargli più ampia spiegazione.

C'è un ulteriore passaggio, nell'incipit del *Riccardo III*, che è ancora necessario evidenziare, un dettaglio che consentirà di portare il trattamento tematico della casualità verso le note teoriche sul pandeterminismo letterario. Nel chiudere la prima lunga metafora del sole di York che illumina di nuova luce l'Inghilterra, Riccardo gli oppone per antitesi le nuvole che oscuravano la sua casata, ora sepolte, dice, nel seno profondo dell'oceano. Rileggiamo il verso, il quarto della tragedia: «In the deep bosom of the ocean buried», che risuona nella conclusione del monologo incipitario: «Dive, thoughts, down to my soul». Questo verso ritorna, con minime variazioni, poco più avanti: «in the bottom of the sea» (I, 4, 28); «the slimy bottom of the deep» (I, 4, 32)¹⁵: il contesto è molto diverso, perché ci troviamo in un sogno raccontato e molto oscuro che è rimasto fuori dall'iniziale campionario di premonizioni nella tragedia. Si tratta del lungo sogno di Clarence nella Torre,

¹⁰ «Eccolo, Clarence: tuffatevi, pensieri, | giù nel fondo dell'anima».

¹¹ «Ah, sciocco Clarence, va', percorri la strada | senza ritorno. Tanto mi sei caro, | che ti spedirò presto l'anima in cielo, | se il cielo accetta questo mio regalo. | Ma ecco Hastings, che esce di prigione».

¹² «Ma sto mettendo il carro avanti ai buoi: | Clarence respira ancora, Edoardo regna. | Faremo i conti quando saranno morti».

¹³ «Ma prima sbatto questo tizio nella fossa, | poi tornerò piangente dal mio amore. | Splendi, bel sole, finché compro uno specchio, | per vedermi riflesso quando passo».

¹⁴ «Sono il primo a indignarmi per il male che faccio».

¹⁵ «Quell'abisso melmoso».

raccontato al carceriere poco prima di essere trucidato dai due sicari mandati da Riccardo. Questo sogno mi consentirà di riunire le riflessioni a proposito di pandeterminismo e letteratura, trasformandosi in una chiave per leggere la tragedia del desiderio di Riccardo.

Clarence, imprigionato, si sveglia di umore tetro e racconta al suo carceriere un sogno tremendo, pieno di visioni terrorizzanti da cui si è appena risvegliato. Il principe si vede, in sogno, in fuga dalla Torre: è sulla tolda di un battello con suo fratello Riccardo e naviga verso la Francia. Mentre passeggiano in coperta, Riccardo inciampa e spinge Clarence in mare, «Into the tumbling billows of the main» (I, 4, 20)¹⁶. Annegando, Clarence ha negli occhi solo immagini di morte:

Methoughts I saw a thousand fearful wracks,
A thousand men that fishes gnawed upon,
Wedges of gold, great anchors, heaps of pearl,
Inestimable stones, unvalued jewels,
All scattered in the bottom of the sea.
Some lay in the dead men's skulls, and in the holes
Where eyes did one inhabit, there were crept,
As 'twere in scorn of eyes, reflecting gems,
That wooed the slimy bottom of the deep
And mocked the dead bones that lay scattered by¹⁷.
(I, 4, 24-33)

Ho sostenuto che «the slimy bottom of the deep» riecheggia «In the deep bosom of the ocean buried» che apriva il monologo di Riccardo, con «buried» unico elemento mancante nel verso tratto dal sogno, contenuto, però, nell'intera visione di sepoltura in mare del principe. Nella seconda parte del sogno, Clarence spiega di non riuscire a morire, come se il mare ricacciasse indietro il suo spirito esausto. In questo stato di sospensione, Clarence sogna di varcare «the melancholy flood» verso «the kingdom of perpetual night» (I, 4, 45 e 47). Qui, accolto prima da suo suocero Warwick, viene condannato da un'ombra simile a un angelo, poi le Furie urlano parole tanto terrificanti alle sue

¹⁶ «Nelle onde rivoltose dell'oceano».

¹⁷ «Vidi mille relitti, credo, di navi, | migliaia di uomini roscichati dai pesci, | lingotti d'oro, ancore, mucchi di perle, | pietre preziose, gioielli senza prezzo | sparsi nel fondo del mare. Taluni | dentro i teschi dei morti, e nelle orbite | ove un tempo erano occhi, si trovavano, | quasi a scherno degli occhi, gemme lucenti | per sedurre quell'abisso melmoso, e farsi gioco | delle ossa dei morti sparse all'intorno».

orecchie che lo risvegliano. Oltre ad anticipare il destino di Clarence, questo sogno ha un forte statuto allegorico in cui è possibile individuare raddensamenti di significato, anticipazioni e premonizioni che riguardano la ricezione della tragedia. Quale connessione esiste tra il monologo di Riccardo e il sogno di Clarence? E che risonanza ha in prospettiva teorica?

La prima parte del sogno è disposta in forma di elenco in cui sono accostati elementi riferibili ai campi della preziosità e del terrore: relitti, uomini rosicchiati dai pesci, oro, ancore, perle, pietre preziose, gioielli, ossa, gemme lucenti. Qualcosa di prezioso si fonde con la morte, e l'immagine condensata di queste due serie è quella dei teschi che contengono nelle orbite gemme lucenti, quasi a seduzione dell'abisso e a scherno dei morti. La parola «scorn» rimanda al verso 70 della scena prima del terzo atto dell'*Amleto*: «scorns of time» apre, infatti, un elenco che confluisce in una domanda retorica: chi sopporterebbe le irrisioni del tempo senza togliersi la vita, se solo non fosse così spaventato dalle visioni che potrebbero incomberne nel sonno della morte? Ma l'intero monologo di Amleto è denso di rimandi al sogno terribile di Clarence:

To be, or not to be – that is the question.
 Whether 'tis nobler in the mind to suffer
 The slings and arrows of outrageous fortune
 Or to take arms against a sea of troubles
 And by opposing end them? To die, to sleep;
 No more? And by a sleep, to say we end
 The heart-ache and the thousand natural shocks
 That flesh is heir to. 'Tis a consummation
 Devoutly to be wished. To die, to sleep.
 To sleep – perchance to dream. Ay, there's the rub.
 For in that sleep of death, what dreams may come,
 When we have shuffled off this mortal coil
 Must give us pause. There's the respect
 That makes calamity of so long life.
 For who would bear the whips and scorns of time,
 Th'oppressor's wrong, the proud man's contumely,
 The pangs of despised love, the law's delay,
 The insolence of office, and the spurns
 That patient merit of th'unworthy takes,
 When he himself might his quietus make
 With a bare bodkin? Who would these fardels bear,
 To grunt and sweat under a weary life,

But that the dread of something after death –
 The undiscovered country, from whose bourn
 No traveller returns – puzzles the will,
 And makes us rather bear those ills we have
 Than fly to others that we know not of?¹⁸
 (III, I, 56-82)

Il sogno di Clarence è sia figurale che letterale: anticipa quegli orrori dell'oltretomba che atterriscono gli infelici viventi, come leggiamo nell'*Amleto*; ed è già sogno in atto del sonno della morte, quel tabù intollerabile in virtù del quale i vivi accettano le irrisioni del tempo e le umiliazioni della carne e della contingenza. Ma in questa lettura non è possibile trascurare le due serie antinomiche che percorrono il sogno di Clarence: preziosità e morte. In realtà c'è un'ulteriore opposizione condensata, quella tra eternità e caducità: l'eternità degli ori, dei tesori e delle gemme è in contrasto con la caducità umana, irridendone ogni meta e desiderio e concretandosi nel gioco con le ossa dei morti. La parola «scorn», che si unisce a «mocked», si oppone a dolore e desiderio, di cui i tesori sono un correlativo percorso dall'ossimoro e dall'ironia: tanto inutili gli sforzi degli esseri umani, perché non tengono conto dell'incompatibilità tra eternità e caducità, tema che ritorna, attraverso innumerevoli immagini di teschi, nei lazzi grotteschi del becchino che aprono il quinto atto dell'*Amleto*. I tesori seducono l'abisso melmoso e deridono le ambizioni degli individui: l'immagine del teschio decorato da gemme condensa, dunque, la verità del sogno che comunica oltre il tempo e i desideri. Ed ecco che il dubbio tra azione velleitaria e predestinazione incombente, che percorre il monologo di apertura di *Amleto* nel terzo atto, è presente, ma non esplicito, già al fondo della

¹⁸ «Essere... o non essere. È il problema. | Se sia meglio per l'anima soffrire | oltraggi di fortuna, sassi e dardi, | o prender l'armi contro questi guai | e opporvisi e distruggerli. Morire, | dormire... nulla più. E dirsi così | con un sonno che noi mettiamo fine | al crepacuore ed alle mille ingiurie | naturali, retaggio della carne! | Questa è la consunzione da invocare | devotamente. Morire, dormire; | dormire, sognar forse... Forse; e qui | è l'incaglio: che sogni sopravvengano | dopo che ci si strappa dal tumulto | della vita mortale, ecco il riguardo | che ci arresta e che induce la sciagura | a durar tanto anch'essa. E chi vorrebbe | sopportare i malanni e le frustate | dei tempi, l'oppressione dei tiranni, | le contumelie dell'orgoglio, e pungoli | d'amor sprezzato e rëmore di leggi, | arroganza dall'alto e derisione | degl'indegni sul merito paziente, | chi lo potrebbe mai se uno può darsi | quietanza col filo d'un pugnale? Chi vorrebbe sudare e bestemmiare | spossato, sotto il peso della vita, | se non fosse l'angoscia del paese | dopo la morte, da cui mai nessuno | è tornato, a confonderci il volere | ed a farci indurire ai mali d'oggi | piuttosto che volare a mali ignoti?».

tragedia della casata York. Riccardo, che ambisce a dominare pandeterministicamente gli eventi, è mosso da una causalità che sta fuori dall'opera e che congiura contro di lui attraverso le membra deformate dalla sua stessa mostruosità. Nel verso dell'*Enrico VI* «Where sits deformity to mock my body» è contenuta e già realizzata l'epopea di questo tetro eroe, è già segnato il corso del suo destino: se non fosse deforme non sarebbe Riccardo e noi non potremmo diventare Riccardo a nostra volta. La sua condizione è necessaria, o meglio, come scrive Borges nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*, è «irrevocabile come il passato»:

Prevedo che l'uomo si rassegherà a imprese ogni giorno più atroci; presto non vi saranno più che guerrieri e banditi; dò loro questo consiglio: l'esecutore di un'impresa atroce immagini d'averla già compiuta, s'imponga un futuro che sia *irrevocabile come il passato*. Così procedetti io stesso, mentre i miei occhi d'uomo già morto registravano il fluire di quel giorno che forse era l'ultimo, e la diffusione della notte¹⁹.

Ritrovo, nel significante e nel significato di questo passo, il gioco di rispecchiamenti infiniti emersi nell'analisi del fantasma nel primo atto dell'*Amleto* e presente anche nei versi dell'*Enrico VI*: «Torment myself to catch the English crown; | And from that torment I will free myself».

Riccardo, deforme assoluto, non può che agire così, modellando un mondo di guerra e malvagità fatto a propria immagine, ma quello stesso mondo malvagio – la Natura defraudata da Amore e segnata *per sempre e da sempre* da «deformity» – lo obbliga a seguire il corso di azioni che mirano comunque a obiettivi irrisori per un tempo misurato nella prospettiva dell'abisso eterno. La rottura tra causa ed effetto è inemendabile e cercare di ricucirla produce la perdita dell'oggetto letterario: capiamo e condividiamo che la deformità di Riccardo è funzionale a una condanna storica che pesa su tutti gli York a vantaggio della dinastia Tudor, ma non capiremmo perché, nei secoli, quella condanna è diventata altro, generalizzandosi per essere letta e accolta da destinatari ignari dei complessi avvicendamenti dinastici della corona inglese. La deformità che ritroviamo ogni volta in Riccardo lo rende eterno

¹⁹ Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), in Id., *Finzioni*, traduzione di Franco Lucentini, in Id., *Tutte le opere*, a cura di Domenico Porzio, Arnoldo Mondadori, Milano 1984, vol. I, p. 693.

come quei preziosi che irridono le ossa dei morti, e la sua insistenza a sostituirsi al caso lascia intravedere per continue allusioni il pandeterminismo che lo ha plasmato e che lui lascia emergere: «Non c'è un solo attimo in cui lo spettatore o lettore non sia chiamato a prendere le distanze dal personaggio; ma non c'è neppure un solo attimo in cui il personaggio non domini e non riempia di sé il testo, riducendolo a funzione del suo protagonismo torrenziale (la sua è anche la parte più lunga mai scritta da Shakespeare) gli altri personaggi»²⁰. Il fatto che Shakespeare renda il suo Riccardo *auctor* oltre che *agens* è la chiave per accedere all'allegoria del personaggio: nell'inarrestabile commentario, Riccardo è compiutamente moderno come Amleto e mette in scena l'autocoscienza di un'arte che può imitare la realtà storica solo a patto di infrangerne un comandamento: stare nel tempo. *Riccardo III* è tragedia *irrevocabile come il passato*, con la deformità tematica che irride la componente storica di un personaggio che proprio da quella deformità è declinato in un tempo eterno. E in una struttura sintattica specularmente infinita è contenuto il senso del dramma: «che lacera spini e dagli spini è lacerato». Senza la deformità, e le figure che la compongono, Riccardo non entrerebbe in noi e noi non ci rivedremmo, eternamente, tutta la nostra realtà.

²⁰ Guido Paduano, *Il testo e il mondo. Elementi di teoria della letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2013, pp. 51-52.

Parte seconda
Emozioni, linguaggi, mondi

L'accoglienza emotiva

Di due capitoli sul Witz

Con la parte finale della *Psicopatologia della vita quotidiana* è terminata la delimitazione del campo di questa proposta teorica. La comparazione istituita da Freud tra determinismo e credenza nel caso produce un intreccio tra rappresentazione, causalità e accidentale che è fecondo tanto in prospettiva psicologica che letteraria. Superstiziosi e paranoici negano il caso nella realtà esterna e leggono ogni cosa sotto specie di una causalità che riconduce a loro stessi, soggetti della percezione. L'ho definita una prospettiva identica e rovesciata rispetto a quella che sostiene il determinismo freudiano, per cui è possibile che qualcosa di accidentale si verifichi nella realtà empirica, mai nel contesto psichico. I giudizi ammirati di Freud sulla “tensione alla verità” del paranoico erano causati dalla costante che vedeva permanere al netto del rovesciamento: come degli investigatori – o come dei lettori di testi letterari –, paranoici e superstiziosi leggono i dettagli alla luce di un pandeterminismo che genera connessioni pansignificanti. La conseguenza di questa visione del mondo è la creazione di un contesto cognitivo e percettivo a cui ogni dettaglio – atto, pensiero, linguaggio – si uniforma coerentemente: il paranoico e il superstizioso si muovono in uno spazio che, nella *Psicopatologia*, Freud denomina «*realtà sovrasensibile*», e che soltanto «alla nostra concezione del mondo, moderna e scientifica ma niente affatto compiuta» appare «anacronistica»¹. Una realtà che religione e superstizione, con mezzi e fini differenti, hanno saputo riconoscere e valorizzare.

Di conseguenza, solo muovendosi da uno spazio a un altro – da una realtà a un'altra – è possibile valutare in modo serio e problema-

¹ Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* cit., p. 280.

tico gli assunti della paranoia e della superstizione; e così sarà anche per la letteratura:

Ammettendo di non aver affatto esaurito con queste osservazioni la psicologia della superstizione, dovremo d'altra parte almeno sfiorare il problema se sia da negare assolutamente che la superstizione abbia radici nella realtà, se sia certo che non esistono presagi, sogni profetici, esperienze telepatiche, manifestazioni di forze sovrasensibili e simili. Sono lungi dal voler rigettare in blocco questi fenomeni, sui quali si hanno molte osservazioni accurate anche da parte di intellettuali eminenti e che molto opportunamente dovrebbero formare oggetto di ricerche ulteriori. È anzi da sperare che una parte di queste osservazioni trovi chiarimento in base alla nostra incipiente conoscenza dei processi psichici inconsci, senza imporci radicali alterazioni delle nostre conoscenze odierne. Se dovessero risultare dimostrabili anche altri fenomeni, come per esempio quelli affermati dagli spiritisti, ebbene, procederemo a quelle modifiche delle nostre "leggi" che saranno volute dal nuovo apprendimento, senza perciò incorrere in perplessità sulla connessione delle cose nell'universo².

È arrivato il momento di mettere alla prova l'ipotesi per cui i lavori scientifici sulle psicosi consentono di comprendere caratteristiche della ricezione letteraria. I precedenti accostamenti tra letteratura e psicosi, tanto nella storia letteraria che in quella del dibattito critico, sono numerosi, eppure, come visto già nell'introduzione a questo libro, nessuno ha immaginato di lavorare teoricamente sulle somiglianze strutturali in termini di linguaggio, mondi e ricezione. Le resistenze nel parlare di letteratura *come* psicosi sono gigantesche, e se ne comprende facilmente il motivo: non trovo monito più solidamente elaborato di quello contenuto nel "ciclo freudiano" di Orlando, già riferimento nel primo capitolo a proposito del rapporto tra motto di spirito e letteratura. Il campo dei disturbi psicotici è escluso per corollario dalla teoria psicoanalitica della letteratura orlandiana, da cui pure prende le mosse questo libro, perché le psicosi non rispettano criteri minimi su cui dovrebbe fondarsi una comparazione con la letteratura: nell'estrema varietà di categorie in cui possono essere distinte, le psicosi non sono soggette al vincolo dell'elaborazione di una forma sorvegliata; inoltre pongono l'enorme problema di una *intentio* mai pienamente consapevole. Anche le elaborazioni scritte o orali più comunicanti a cui si possa far riferimento nel campo delle produzioni

² Ivi, pp. 281-282.

comunicative psicotiche sono molto lontane dalle tecniche dei motti di spirito, per non dire dalle architetture del letterario. Infine, anche le manifestazioni psicotiche che in qualche modo possiamo considerare "comunicanti" vanno valutate assieme alle incoerenze e ai vuoti comunicativi che caratterizzano le forme del delirio, della fuga delle idee, dei manierismi, dei pensieri coatti, delle stramberie. Per questo Orlando, pur riconoscendo il merito e il primato lacaniano nel declinare la psicoanalisi in senso linguistico e retorico, non poteva accettare, negli anni Settanta ma anche più avanti, un metodo che parificasse i linguaggi involontari e non comunicanti di sogno, lapsus e sintomi nevrotici e/o psicotici con il linguaggio comunicante del *Witz*.

A questo punto, tenendo per ora ferma la distinzione proposta da Orlando tra il linguaggio dei motti e i «linguaggi non comunicanti dell'inconscio»³, ritorno all'analisi freudiana della paranoia nella *Psicopatologia* per scovare un dettaglio su cui fonderò una contro-argomentazione che consentirà di procedere nel confronto teorico tra letteratura e psicosi. Come il lettore ricorderà, ho sostenuto che era impossibile valutare senza pregiudizi il caso del paziente paranoico che attende in stazione l'arrivo del treno, perché l'esempio occorre in un testo dedicato ai disturbi mentali, precisamente dentro un capitolo sul determinismo dei superstiziosi e dei paranoici. L'individuo è connotato in maniera irreversibile e, di conseguenza, nessun lettore della *Psicopatologia* può concludere che quell'uomo ha ragione a sospettare di tutti i presenti in stazione. Cosa succede se applichiamo lo stesso ragionamento al *Witz*? Riconosco che, dal punto di vista formale, un motto ben riuscito rimane un micro-organismo perfetto emesso volontariamente, impossibile da ridurre o riassumere, come confermano prima Freud, poi Lacan e infine Orlando. Mi chiedo, però, cosa succede se ci spostiamo da considerazioni sulla forma – o, se si preferisce, sulla funzione poetica del discorso – a una prospettiva che valuta simultaneamente anche contesti, intenti e ricezione. E non penso alla ricezione di un destinatario qualsiasi, ma a un destinatario predisposto ad accogliere un tipo peculiare di comunicazione in cui ogni elemento è inamovibile, ogni cosa è già accaduta, la categoria del caso è esclusa per corollario: un tipo di destinatario identico a quello che incontriamo quando parliamo di motti di spirito e di letteratura.

³ Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* cit., p. 21.

Per una teoria freudiana della letteratura si concentra soprattutto sul secondo e sul terzo capitolo della prima sezione del libro sul Witz di Freud, «La tecnica del motto» e «Gli intenti del motto», analizzati profondamente nel capitolo «La lezione di Freud e il ritorno del represso formale»⁴. Rimango fermo sul libro freudiano e guardo con particolare attenzione alla breve giunta che lega il secondo al terzo capitolo. Per introdurre gli intenti, Freud riprende un fenomeno su cui si concludeva il capitolo dedicato alle tecniche e che ha a che fare con la necessità del destinatario «di accogliere»⁵ (*aufnehmen*) il motto e le sue arguzie: si tratta della predisposizione richiesta a chi riceve (e poi condivide) un motto di spirito, che può essere minima o massima, ma mai coincidente col rifiuto categorico⁶. Le tendenze dei motti esigono tecniche sofisticate al servizio delle accoglienze dei più diversi destinatari. Non tutti i motti riescono, e a volte il fallimento non dipende da una carenza nelle tecniche, ma da una ricezione impossibile. Molto interessanti sono le considerazioni freudiane a proposito delle potenzialità respingenti di alcuni motti di spirito ben formulati; qui ci troviamo proprio all'inizio del terzo capitolo del *Motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*:

Alla fine del capitolo precedente, quando ho riferito il paragone di Heine tra il sacerdote cattolico e un impiegato di un'azienda all'ingrosso e tra il pastore protestante e un venditore al minuto indipendente, ho avvertito in me una remora che cercava di indurmi a non servirmi di questa similitudine. Tra i miei lettori, mi dicevo, ce ne saranno probabilmente alcuni per i quali non soltanto la religione ma anche la sua gerarchia e i suoi rappresentanti meritano onore e rispetto; questi lettori non potrebbero che indignarsi per questo paragone, e cadere preda di uno stato affettivo che toglierebbe loro ogni interesse volto a capire se tale similitudine appaia spiritosa di per sé stessa o per effetto di qualche elemento aggiunto⁷.

Tengo da parte la questione della tendenziosità dei motti, su cui Orlando lavora in modo impareggiabile, e mi concentro su quei precetti che possono influenzare lo «stato affettivo» di alcuni destina-

⁴ Ivi, pp. 36-55.

⁵ Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* cit., p. 78.

⁶ In linguistica testuale si parla di un parametro di «accettabilità» da parte di chi riceve un testo/discorso, ma qui userò il termine «accoglienza» alla luce del libro freudiano sui motti di spirito.

⁷ Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* cit., p. 80.

tari, alterando la ricezione di un motto a prescindere dalla sua forma: il discorso freudiano virerà rapidamente sulla distinzione, ancora tenuta in considerazione da Orlando, tra motto *innocente* e motto *tendenzioso*⁸, ma il momento che mi interessa è proprio quello fotografato dalla citazione: «indignarsi», «stato affettivo», perdita di «ogni interesse volto a capire». Prendiamo sul serio la preoccupazione di Freud: è possibile che effettivamente qualche lettore delle tecniche di composizione dei motti non fosse più disposto a continuare a leggere il libro. Non fosse più disposto, cioè, ad accogliere alcuni (o anche uno soltanto) dei motti analizzati. Quel lettore non potrebbe procedere nella lettura e non sarebbe in grado di formarsi alcuna opinione, né di condividere alcuna analisi, né di accogliere alcun ritorno del rimosso, rendendo nulli tanto il motto che la relativa spiegazione. Potrebbe manifestare questo rifiuto per convinzioni personali particolarmente radicate – etiche, religiose –, o perché proveniente da contesti geopolitici differenti rispetto a quelli del destinatario, o perché non in grado di capire il gioco alla base di un motto; o per altre infinite cause che non mi interessa enumerare. Non è un'ipotesi assurda, visto che ancora oggi la discussione sui confini etici, civili, morali, culturali della comicità è molto accesa, anche se sempre meno frequentata dalla critica letteraria e sempre più appannaggio di altre discipline come filosofia o giurisprudenza: fino a che punto un motto di spirito, per rimanere alla terminologia freudiana, è lecito? E fino a quale limite un motto di spirito è una forma d'arte che non sconfina nella trasgressione, nell'offesa, nel vilipendio?⁹

Allo stesso modo non è possibile, per noi che lo abbiamo letto nella *Psicopatologia*, interpretare diversamente l'esempio del paranoico in stazione: o meglio, sarebbe certo possibile, ma a quel punto avremmo tanto alterato e frainteso le parole di Freud da non poter più seguire il suo discorso, ritrovandoci in una posizione simile a quella degli ipotetici lettori indignati dalla tendenziosità di alcuni motti e, di conseguenza, irraggiungibili. Se pensassimo che quel tipo in stazione ha

⁸ Ivi, pp. 80-81.

⁹ La questione esula dalle argomentazioni di questo libro, ma rimando comunque al fascicolo *The Politics and Aesthetics of Humor in an Age of Comic Controversy*, «European Journal of Cultural Studies», 25, 2, March 2022 (<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/13675494221084118>), per un primo orientamento sul rapporto tra estetica, legge e comicità nella contemporaneità. Ringrazio l'amico Alberto Godioli per la segnalazione.

proprio ragione a diffidare degli estranei, e che anzi certi movimenti ben coordinati delle persone attorno a lui sono ben sospetti, non staremmo più facendo esperienza del testo freudiano. *Antichrist* di Lars von Trier, primo tratto della cosiddetta “trilogia della depressione”, presenta diverse serie di rovesciamenti tra prospettive contraddittorie che consentono di capire meglio le dinamiche che sto cercando di far emergere tra la *Psicopatologia* e *Il motto di spirito*. Nel capitolo finale del film, *The Three Beggars*, il protagonista si rende conto che sua moglie, gravemente depressa a seguito della morte del loro figlio, si era dedicata per anni a studiare la stregoneria nell’Europa contro-riformistica seguendo la convinzione che le vittime di persecuzioni fossero vere streghe da torturare e uccidere. Il raccapriccio del marito intercetta quello di una funzione destinatario storicamente collocata fondandosi sul senso di stupore per l’inversione dei rapporti di forza tra razionalità e credenze paranoico-superstiziose, così che l’inevitabile rifiuto – storico, morale, razionale – della prospettiva delirante della moglie esprime perfettamente l’enorme forza delle resistenze di cui mi sto occupando. Certo, potremmo postulare l’esistenza di destinatari empirici in accordo con i convincimenti del personaggio della moglie, però a quel punto non staremmo più facendo esperienza di *Antichrist* di Lars von Trier, tradendone completamente forme e contenuti. Come è possibile pensare che donne europee del XVII secolo meritassero di soffrire e morire per eresia? E come è possibile credere a un paranoico che si sente spiato da tutti in stazione?

Simile condizione, che denomino di *accoglienza alterata* (dal *frain-tendimento* alla *contaminazione* fino al *completo rifiuto*), coglie il pregiudizio razionalistico che ha segnato – negli opposti termini di sopravvalutazione e sottovalutazione – la percezione medico-psichiatrica della paranoia, una forma di disagio così innervata nei meccanismi produttivi e nei costumi sociali capitalistici e post-capitalistici da non essere più distinguibile – nelle sue manifestazioni meno distruttive o insensate – da performatività o perfezionismo. L’evoluzione storica occidentale contemporanea ha normalizzato gli atteggiamenti paranoici così tanto e così pervicacemente che qualsiasi studio dedicato a questa condizione riconosce che è ormai impossibile definirla come una malattia a sé stante¹⁰. La psichiatria moderna, già all’inizio

¹⁰ Cfr. Antonio Preti, Matteo Cella, *Paranoia in the “Normal” Population*, Nova Science Publishers, New York 2010.

del Novecento, ha però dovuto combattere contro la tendenza opposta che consisteva prima nell’identificare completamente il vissuto del paziente con la sua malattia; poi, nel guardare alla stessa malattia come coacervo di assurdità, rappresentato e rappresentabile solo attraverso etichette svilenti fino all’umiliazione: «incomprensibile, strano, curioso, inaudito, esagerato, imprevedibile, sorprendente»¹¹. Il risultato, condiviso da entrambe le possibilità di accoglienza – quella performativo/sopravvalutante riservata solitamente alla paranoia e quella assolutizzante/sottovalutante rivolta alle forme più gravi di paranoia e, in generale, alle manifestazioni psicotiche –, è la misinterpretazione del disturbo psichico, da cui Freud stesso non pare esente quando si sorprende ad apprezzare la raffinatezza di analisi della realtà del suo paranoico in stazione. La comunicazione delirante impone con urgenza, quasi con brutalità, il problema dei contesti intenzionali, aspetto decisivo tanto in termini di evoluzione storica dei metodi scientifici di analisi, quanto per la presente comparazione teorica tra letteratura e delirio¹². A partire dalla distinzione tra *referenza* e *sensò* avanzata da Frege, la semantica linguistica ha formalizzato il problema di cui qui mi sto occupando in chiave psicoanalitica e teorico-letteraria:

Il senso della frase “La Stella del Mattino è la Stella della Sera” è rappresentato da tutte le informazioni evocate dall’espressione stessa, così come ci si presenta: cioè che esiste una Stella del Mattino, e che questa è come Venere, e così via; si tratta dell’insieme di informazioni che rendono la frase significativa per qualcuno che potrebbe, o meno, essere a conoscenza delle circostanze referenziali.

Un altro modo, alla lunga molto meno confusionario, di considerare questo problema è dire che la referenza è il processo attraverso cui un significante si collega a un significato. L’oggetto stesso a cui ci si riferisce si chiama *estensione*; tutte le informazioni altre dall’estensione sono l’*intenzione*. Dunque, in “La Stella del Mattino è la Stella della Sera”, l’estensione può essere costante, aspetto che rende l’espressione priva di significato a livello estensionale. Ma ciò è diverso per l’intenzione, che potrebbe variare anche se l’estensione resta costante, e potrebbe trasformare una frase priva di senso o ridondante in significativa e informativa¹³.

¹¹ Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata* cit., p. 31.

¹² Cfr. Raffaella Scarpa (a cura di), *Le lingue della malattia. Psicosi, spettro autistico, Alzheimer*, Mimesis, Milano 2016.

¹³ William Frawley, *Linguistic Semantics*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale (New Jersey) 1992, pp. 17-18 (traduzione mia).

E lo sviluppo della linguistica pragmatica ha consentito di chiarire l'importanza della contestualizzazione delle parole, correggendo irrigidimenti, semplificazioni e lacune nell'analisi del discorso che risalgono al modello jakobsoniano delle funzioni¹⁴. In psichiatria, si deve a Jaspers la svolta epistemologica per cui qualsiasi convinzione, senza distinzione tra normalità e patologia, è comprensibile solo nel contesto appropriato, tenendo in considerazione la storia individuale e le circostanze contingenti. Il linguaggio della paranoia e quello del motto di spirito (e della letteratura), diversissimi per forme, intenti e tecniche, impongono la necessità di un'accoglienza adeguata, che non è soltanto predisposizione emotiva, ma riconfigurazione dei contesti verbali e situazionali¹⁵. Ecco un commento pertinente di Lacan a proposito della difficoltà di accettare lo *strano* linguaggio (e dunque lo *strano* mondo) di una paziente schizofrenica: «O ci accontentiamo di dirci: *Ebbene, è allucinata*. O cerchiamo di andare un pochino oltre – il che può sembrare un'impresa insensata, ma dedicarsi a imprese insensate non è forse stato il ruolo degli psicoanalisti fino a oggi?»¹⁶. Il valore estetico di *Antichrist* non sta, dunque, solo nella messa in scena delle resistenze razionali e storicamente collocate (cioè valide oggi ma non certo secoli fa) a un tipo di logica delirante – credere che le donne giustiziate nei secoli dell'Inquisizione fossero vere streghe –, quanto nell'intollerabilmente ambigua accoglienza emotiva a cui è sottoposto qualsiasi destinatario “ragionante”, visto che il film si conclude con il marito probo, empatico e razionale che uccide sua moglie e poi ne brucia il cadavere come se fosse una strega. Vedremo nel prossimo capitolo che le malattie mentali sono state per anni tacciate di assurdità e incomunicabilità proprio a causa del problema di un'*accoglienza*

¹⁴ La linguistica pragmatica ha radici eterogenee che non si possono sintetizzare in una breve nota. Zuanelli offre un'ottima sintesi delle diverse tradizioni su cui si è fondata la pragmatica: filosofica, sociologico-antropologica, linguistica. Contributi da queste tre macro-aree sono stati portati da Peirce, Morris, Carnap, Wittgenstein, Austin, Grice, Strawson, Searle, Mead. Si veda: Elisabetta Zuanelli, *Manuale di linguaggio, comunicazione e applicazioni digitali*, Colombo, Roma 2006, pp. 35-68. Sulla correzione della nozione generica di “contesto” in Jakobson, da distinguere in «contesto verbale» e «contesto situazionale», si veda la nota 70 a p. 38 dello stesso *Manuale*.

¹⁵ Un approccio ai disturbi mentali declinato nella prospettiva della causalità e dell'intenzionalità è presente in Derek Bolton, Jonathan Hill, *Mind, Meaning, and Mental Disorder: The nature of causal explanation in psychology and psychiatry* (1996), Oxford University Press, Oxford 2003.

¹⁶ Lacan, *Il Seminario. Libro III* cit., p. 58.

alterata che, poco sopra, ho solo postulato per far procedere il ragionamento a proposito del motto di spirito.

Letteratura e motto di spirito, comunicanti, sono distanti dall'incomunicabilità del delirio, ma letteratura, motto di spirito e delirio condividono la necessità di essere riferiti ai contesti verbali e situazionali adeguati, pena la totale incomprendimento: se la comunicazione è attribuito indispensabile, altrettanto indispensabile è collocare negli spazi appropriati i diversi codici, altrimenti la comunicazione letteraria darà solo l'apparenza di una condivisione. Freud non lo spiega, ma lo capisce perfettamente quando, all'inizio del terzo capitolo del *Motto di spirito*, si chiede che ne sarà di quei lettori offesi o indignati da uno dei motti analizzati nei due capitoli precedenti.

Le psicosi segnano un limite semantico estremo, proprio in virtù della necessità che impongono ai propri osservatori/destinatari di individuare il mondo da cui proviene e a cui tende la coerenza del linguaggio. Se lo statuto comunicante rende il motto di spirito una manifestazione privilegiata per misurare il ritorno del rimosso in letteratura, l'assenza di un pluriprospektivismo di matrice pragmatica fatto di linguaggio, coerenza, contesto, psicologia, lascia all'oscuro una questione altrettanto decisiva per una teoria della letteratura. Quando si legge o si ascolta un motto di spirito, forma e ricezione procedono sincronicamente, altrimenti sarebbe tanto impossibile ottenere effetti quanto comunicare: la trasmissione del motto, in altri termini, configura un particolare rapporto tra parole e mondo. Così, un motto espresso in modo ineccepibile, ma che parlasse di cose sconosciute (o di cose inaccettabili per postulato), diventerebbe irricevibile e dunque equivalente a un delirio psicotico¹⁷.

Ce ne accorgiamo continuamente, non solo attraverso i motti ma guardando al fenomeno della letteratura nella prospettiva della ricezione storica, inaugurata con sistematicità dalla ricerca di Jaus¹⁸. Un altro libro di Orlando, *Lettura freudiana del «Misanthrope»*, si apre con queste considerazioni:

Un tempo i marescialli di Francia – ci spiega una nota di Georges Couton alla sua edizione delle opere complete di Molière – formavano un tribunale,

¹⁷ Sui malfunzionamenti dell'intenzione si veda: Gabriele Balbi, Peppino Ortoleva, *La comunicazione imperfetta. Ostacoli, equivoci, adattamenti*, Einaudi, Torino 2023.

¹⁸ Cfr. Hans Robert Jauss, *Storia della letteratura come provocazione* (1970), cura e traduzione di Piero Cresto-Dina, Bollati Boringhieri, Torino 2016.

col compito di giudicare delle questioni di punto d'onore fra gentiluomini. Erano persone tutte partecipi del massimo prestigio nella gerarchia militare e nobiliare del tempo, aventi diritto al titolo di *Monseigneur*, e “cugini” del re; e quel compito loro attribuito era tutt'altro che decorativo, poiché si trattava in pratica di prevenire i duelli: di risparmiare il sangue della classe dominante, preservando insieme il rispetto del codice cavalleresco che la distingueva. Lo spettatore del Seicento doveva dunque divertirsi ancor più di quanto non possa capitare a quello di oggi, vedendo un emissario di così alti e noti tutori dell'ordine arrivare in scena nel secondo atto del *Misanthrope*¹⁹.

«Un tempo», «del tempo»: così anche un «mondo, del mondo. La comicità evolve, si stempera, si dissolve, e i messaggi concepiti in un certo contesto situazionale possono smettere di significare, fino a diventare muti o insensati in un altro: abbiamo bisogno di una mediazione per capire «oggi» quanto si divertisse lo «spettatore del Seicento» alla comparsa in scena dei marescialli di Francia, e ne avremo bisogno sempre di più col passare degli anni e dei secoli. Non possiamo escludere l'ipotesi per cui, ad un certo punto del procedere storico, quella mediazione diventerà impossibile e la scena dei «marescialli di Francia» del *Misanthrope* diverrà irricevibile. Ho citato un libro che parla di un capolavoro seicentesco, ma potrei spostarmi su altre letterature, discipline e contesti geografici e culturali. Quanti interpreti, critici e insegnanti continuano a indignarsi, attraverso gli anni e i secoli, nel constatare che capolavori della comicità letteraria (e della letteratura *tout court*) non producono più effetti nel pubblico? La questione non è di cultura o di comprensione, ma riguarda quel rapporto sincronico che lega significazione, ricezione e referenti di realtà. Mi preme contestare l'esclusivismo della comunicatività (necessaria ma non sufficiente) per considerare altri fattori su cui fondare una teoria della letteratura: mi riferisco alle emozioni – esempio di Freud – e ai contesti – esempio di Molière.

Se la distinzione tra forme comunicanti e non comunicanti dell'inconscio resta valida in una prospettiva orientata sulla funzione poetica del discorso (attenta a misurare il livello di guardia oltre il quale l'elaborazione tecnica del motto smette di comunicare e diventa analoga a quella di sogni, lapsus o sintomi; oppure comunica troppo, lasciando emergere ostilità o ludibrio), questa stessa distinzione perde di centralità (non scomparendo del tutto) se la misuriamo nei termini della

¹⁹ Francesco Orlando, *Due letture freudiane: Fedra e Il misantropo* (1971; 1979), nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino 1990, p. 143.

ricezione, della coerenza, dei contesti intenzionali. È proprio quello che è accaduto storicamente al linguaggio delle psicosi: gli atti e i discorsi degli psicotici pretendono uno spostamento logico-referenziale per essere accolti, uno spostamento che la clinica ha operato gradualmente e faticosamente. Il superamento – o la sostituzione – della realtà di cui Freud parla nella *Perdita di realtà nella nevrosi e nella psicosi* assomiglia effettivamente alla creazione filosofica, perché le formazioni psicotiche si rivolgono a un contesto diverso rispetto a quello esterno, a quel contesto che Freud chiama «realtà sovransensibile», ma assomigliano anche alla creazione artistico-letteraria nell'elaborazione di un linguaggio a statuto referenziale diverso da quello della comunicazione ordinaria. L'importanza della *Psicopatologia* per una teoria della letteratura sta nella relazione nuova che l'opera consente di stabilire tra azioni e linguaggio verso e da un mondo *di un certo tipo* a prescindere dalla funzione poetica del discorso.

Nella letteratura non è possibile sottrarsi a una postura pandeterminista e, quindi, pansignificante: tutto, abbiamo visto, è predisposto a una *ricezione alterata*. Non c'è dettaglio, segno, immagine, figura, che siano ricevibili attraverso la categoria del caso: e anche immaginando che lo siano – casuali, arbitrari –, lo sono per fare allegorica mostra di arbitrarietà, essendo il discorso letterario già e sempre concluso prima che il destinatario inizi a riceverlo. Non mi interessa stabilire, in questa sede, quanto un certo autore sia consapevolmente in possesso della propria *intention*: sono interessato all'effetto che la presenza di quella che definiamo, da Booth in avanti, la funzione autoriale ha sul fenomeno che chiamiamo (ancora) ricezione letteraria²⁰. Nessun dettaglio è arbitrario: siamo chiamati, a patto di leggere un testo, ad assumere una postura che ci impone la ricezione coatta di un messaggio ultra-significante e chiuso. Si tratta, in parte, della conclusione a cui era giunto Lotman alla fine di uno dei testi-cardine dello strutturalismo, *La struttura del testo poetico*:

è possibile considerare il testo artistico come un meccanismo costruito in una particolare maniera, il quale ha la capacità di contenere un'informazione altamente concentrata. Se poniamo a confronto una frase tratta da un discor-

²⁰ Per un primo confronto sulla funzione autoriale si veda Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, traduzione di Monica Guerra, Einaudi, Torino 2000, pp. 44-99.

so corrente e una poesia, un assortimento di colori e un quadro, una scala (musicale) e una fuga, ci rendiamo facilmente conto del fatto che la caratteristica fondamentale che contraddistingue i secondi dai primi esempi, consiste nella capacità che quelli hanno di contenere, conservare o di trasmettere ciò che per i primi esempi rimane nei limiti delle possibilità. Le conclusioni a cui noi siamo giunti si accordano pienamente con l'idea fondamentale della teoria dell'informazione, la quale consiste nel considerare la quantità di informazione di una comunicazione, come funzione del numero delle possibili comunicazioni alternative. La struttura del testo artistico è solcata da uno sconfinato numero di limiti, che spezzano questo testo in segmenti equivalenti per diversi aspetti, e di conseguenza alternativi. [...] Tutto ciò che nel linguaggio naturale è dato come inevitabilità automatica si realizza, nel testo artistico, come scelta di una fra varie possibilità equivalenti²¹.

Il lettore di un testo letterario riceve e valuta automaticamente il linguaggio in modo peculiare rispetto a qualsiasi altro destinatario: può essere sorpreso, ingannato, raggirato, insultato, ma non può decodificare quel messaggio alla stregua del messaggio prodotto da una conversazione ordinaria, altrimenti farà fallire l'operazione²². Se questo esercizio – involontario ma necessario – può sembrare affine a quello che avviene di fronte a un testo letterario, meno ovvio sarà considerare quanto la parola della psicosi esiga – in maniera iperbolica e urgente – di essere collocata nel suo appropriato mondo. Se la comunicatività e la tendenziosità sono attributi che autorizzano la comparazione tra motto di spirito e letteratura, la creazione di una *realtà sovrasensibile* e l'alterazione della referenza del messaggio della psicosi costituiscono strumenti altrettanto indispensabili per valutare lo statuto referenziale del discorso letterario. Sto procedendo per

²¹ Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico* (1970), traduzione di Eridano Bazzarelli, Erika Klein, Gabriella Schiaffino, Mursia, Milano 1976, pp. 348-349. Per una introduzione allo strutturalismo si vedano: Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, Dan Sperber, Mustafa Safouan, François Wahl, *Che cos'è lo strutturalismo? Linguistica – Poetica – Atropologia – Psicanalisi – Filosofia*, traduzione di Mario Antomelli, Isedi, Milano 1971; Giovanni Bottirolti, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino 2006.

²² Genette ha sostenuto che in tutti i testi letterari la referenzialità è sempre fittizia, proprio perché gli oggetti di cui si compone l'invenzione non sono indipendenti dal contesto (il testo) in cui sono contenuti: gli elementi che stanno nella realtà sono trasformati invariabilmente in elementi funzionali. Sul problema della referenzialità della *fiction* in prospettiva teorico-letteraria e filosofica si veda Pavel, *Mondi di invenzione* cit., pp. 19-63. Riassumono e proseguono la prospettiva di Genette, fra gli altri, Compagnon, *Il demone della teoria* cit., pp. 118-120; Riccardo Castellana, *Finzioni biografiche. Teoria e storia di un genere ibrido*, Carocci, Roma 2019; pp. 19-90.

comparazioni – è sempre utile tenerlo a mente –, mai per identificazioni assolute: la ricerca della «particolare maniera» della comunicazione letteraria di cui parla Lotman non è completamente desueta, ma è senz'altro limitata nella prospettiva di questo libro, così come di qualunque altro libro di teoria letteraria uscito a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso. Se la comunicazione letteraria conserva specificità che la rendono diversa da qualsiasi altra forma di comunicazione, non è più possibile lavorare solo in termini quantitativi o per «funzioni» separate della comunicazione verbale, ma è necessario produrre un discorso pluriprospettico. Poiché non ha più senso lavorare sulla pura forma, tenterò di procedere in modo sincronico, lasciando che lo stesso discorso si ripeta da angolature differenti al fine di includere i principali fattori coinvolti in questa proposta: la ricezione, il linguaggio, il mondo. In questo capitolo mi concentrerò sul destinatario a cui il discorso letterario è riferito, che deve, prima ancora di iniziare a leggere qualsiasi testo, predisporre ad accogliere *in modo alterato* un tipo di messaggio molto particolare.

Accoglienze emotive

Per iniziare, sceglierò un testo a cui Lacan ha dedicato un intero seminario nel 1955. Si tratta del capolavoro di Edgar Allan Poe, *La lettera rubata*, di cui esaminerò solo un brevissimo stralcio, che è anche un'allegoria che condensa tutti e tre i racconti del ciclo di Dupin. Negli *Assassini della Rue Morgue*, come visto nel primo capitolo, Poe aveva attribuito all'analista una capacità di immedesimazione totale, proponendo esemplificazioni vaste ed eterogenee che includevano i giochi di dama e scacchi, il *whist*, la poesia, la follia. Il breve apologo allegorico che ritroviamo nella *Lettera rubata* sembra fatto apposta per continuare a lavorare 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 di «identificazione»:

«Quando voglio sapere sino a che punto qualcuno sia furbo o sciocco, o buono o cattivo, o quali sono i suoi pensieri, in quel momento, *cerco di dare*

al mio viso per quanto mi è possibile la sua stessa espressione e poi aspetto per vedere quali pensieri o sentimenti verranno nella mia mente o nel mio cuore, in corrispondenza alla mia fisionomia». La risposta del ragazzo di scuola è nel fondo di tutta la cosiddetta profondità che viene attribuita a Rochefoucauld, a La Bruyère, a Machiavelli e a Campanella.

«Allora» dissi io «l'identificazione dell'intelligenza di colui che ragiona con quella del suo avversario dipende dall'esattezza con cui l'intelletto di quest'ultimo vien misurato»²³.

Ho sottolineato «cerco di dare» (*I fashion*) perché raddoppia le considerazioni freudiane sull'accoglienza (*aufnehmen*) nel paragrafo precedente: adattarsi in un certo modo al testo è l'unica condizione affinché quello stesso testo possa parlare, sia esso un motto di spirito o un intero testo letterario. Per il fanciullo descritto da Dupin non esistono più segreti né destino, visto che l'esercizio di adattamento gli consente di penetrare così tanto nei pensieri dell'altro da diventare effettivamente l'Altro. Dupin, in questo e negli altri racconti della serie, dà continuamente prova di questa capacità e fornisce, allo stesso tempo, una delle più riuscite allegorie letterarie del fenomeno dell'identificazione emotiva. Come ha scritto Lacan: «questa parata di erudizione non è destinata a farci capire le parole maestre del nostro dramma? Il prestigiatore non ripete davanti a noi il suo numero senza questa volta illuderci di svelarcene il segreto, ma spingendo l'impegno promesso fino a chiarircelo realmente senza che noi riusciamo a vederlo nulla. Sarebbe il colmo cui potrebbe arrivare un illusionista: far sì che un essere della sua finzione *c'inganni veritariamente*»²⁴.

È necessario, però, capire da che prospettiva leggere la parata di erudizione a cui Poe sottopone il suo lettore. Rappresenta, forse, la posizione dell'autore di un testo, di qualsiasi testo letterario, alle prese con le sue creazioni? 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 primo responsabile di un mondo pandeterministico e, per questo, pansignificante. Ma possiamo leggere l'apologo anche nella prospettiva del destinatario, e dunque la posizione del fanciullo/Dupin diventa quella

²³ Edgar Allan Poe, *La lettera rubata* (1844), traduzione di Delfino Cinelli, in Id., *Opere scelte* cit., p. 804.

²⁴ Jacques Lacan, *Il Seminario su «La lettera rubata»* (1956), in Id., *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Einaudi, Torino 2002, vol. I, p. 18.

del lettore costretto da determinati espedienti formali – nell'apologo rappresentati dall'imitazione delle espressioni facciali dell'interlocutore – a reagire *in un certo modo*, entrando, così, nel mondo di cui è fatto il testo. Definirò la prima prospettiva “a monte del testo letterario”, la seconda “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, che analizzerò attentamente tra poco, ipotizzo che la finzione poetica equivalga a un gigantesco NON che non serve semplicemente a negare qualcosa, ma si fa garanzia affinché quel qualcosa possa essere enunciato e accettato intellettualmente. Senza questo lasciarsi passare preterintenzionale l'autore non potrebbe condividere alcun linguaggio e alcuna emozione.

La prospettiva “a valle” è, invece, concentrata sul lettore ed è forse più difficile da condividere, ma ugualmente efficace. Una resa imparaggiabile si trova in un passaggio della lettura orlandiana della *Phèdre*:

Se pensiamo alla prima cerchia di destinatari della *Phèdre*, il problema storico balza come un paradosso, e può essere formulato come segue. Com'è possibile che nel pieno di una civiltà monarchica e cattolica, e ad opera di un poeta gradito più 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 stesso²⁵.

Nell'ultimo capitolo di *Per una teoria freudiana della letteratura* quest'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)²⁶ – che presuppongono una formula condivisa, che enuncerò icasticamente: “comprendere significa sentire”, rovesciabile anche in “non è possibile provare emozioni al cospetto di un testo letterario senza prima comprenderlo”.

²⁵ Orlando, *Due letture freudiane* cit., pp. 22-23.

²⁶ Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* cit., pp. 74-89.

Per Orlando, il testo presuppone una funzione destinatario, implicita nella e orientata dalla scrittura, da cui non è possibile sfuggire, pena l'esclusione dall'esperienza letteraria: 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*; l'abbiamo appena visto a proposito del motto di spirito e dei dubbi che colgono Freud all'inizio del terzo capitolo del libro, e anche in *Antichrist* e nell'ambigua identificazione con il personaggio del marito femminicida. La reazione del pubblico, in altre parole, è orientata e guidata dal modo in cui il testo è scritto; contemporaneamente, sono solo quei testi che continuano a orientare le reazioni dei lettori attraverso i secoli ad essere dei veri capolavori, e qui l'estetica della ricezione di Jaus, concentrata sul rapporto tra lettura e critica, risulta ancora più utile di quella di Iser, che guarda al lettore e alla produzione di coerenza testuale in termini sincronici.

Si tratta di quella dinamica semplice da intuire ma difficile da spiegare che Groddeck ha illustrato con chiarezza all'inizio del suo celebre studio dedicato a *Casa di bambola*: già il titolo e l'incipit del dramma di Ibsen predispongono una certa accoglienza da parte dei destinatari, evocando contesti di infanzia, sensazioni di piacevolezza, atmosfere di dolcezza, che il dramma rovescerà sistematicamente. L'immensità della letteratura ibseniana sta in questo rovesciamento per cui le aspettative dei lettori, orientate dalla finzione poetica, vengono tradite continuamente dalla stessa finzione poetica:

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 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 attendono²⁷.

Sono diversi i casi letterari in cui è possibile imbattersi in *mise en abyme* di questo meccanismo che prima innesca e poi tradisce le aspettative dei destinatari. Nel secondo atto del *Saul* di Alfieri, ad esempio,

²⁷ Georg Groddeck, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?* (1910), traduzione di Consolina Vigliero, Guida, Napoli 1985, p. 8.

le parole che Saul rivolge a un pubblico che lo ha atteso per tutto il primo atto lasciano affiorare le stesse dinamiche:

Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto
oggi non sorge il sole; un dì felice
prometter parmi. – Oh miei trascorsi tempi!
Deh! dove sete or voi? Mai non si alzava
Saùl nel campo da' tappeti suoi,
che vincitor la sera ricorcarsi
certo non fosse.
(II, I, 1-7)²⁸

La bellezza dell'alba, l'immagine del sole, la promessa di un giorno felice, predispongono accoglienze liete ma distoniche rispetto alla figuratività tetra del «sanguinoso ammanto», nominato attraverso una negazione che spacca il primo verso in un'antitesi metrica e sintattica ma non ancora semantica. E la promessa di un futuro prossimo lieto convive – metricamente, sintatticamente, lessicalmente, figurativamente – con il dolore della rammemorazione dei «trascorsi tempi». Il destinatario è chiamato ad accogliere emotivamente degli opposti inconciliabili, che la metrica mette assieme – «Bell'»; «alba»; «sanguinoso»; «ammanto» | «oggi non sorge il sole» – e la sintassi finge di celare – «In sanguinoso ammanto | oggi non sorge il sole;». Il testo impone una accoglienza sdoppiata, ironica e letterale, con le parole di Saul che parlano le forme del male di un individuo incapace di vivere nel presente, e proiettato in un passato assurdamente ancora pieno di possibilità di gloria e giovinezza.

Riporterò un ulteriore esempio letterario, che mi pare fondamentale per riflettere sulla ricchezza e sulle ambiguità che caratterizzano il rapporto tra letteratura e accoglienza emotiva. Nel dodicesimo libro dell'*Eneide* leggiamo, a conclusione di tutto il poema, l'ultimo scontro fra Enea e Turno. 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, li attorno scorge un masso imponente,
masso antico, imponente, che appunto giaceva nel piano,

²⁸ Il *Saul* è citato nell'edizione Vittorio Alfieri, *Tragedie*, introduzione e note di Bruno Maier, Garzanti, Milano 1989.

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, nell'avanzare,
 nel sollevare l'enorme macigno col braccio o librarlo.
 Cade in ginocchio, e ad un brivido il sangue si aggruma in un ghiaccio.
 (XII, 894-905)²⁹

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 delle proprie forze e della propria mente, e di conseguenza manca il bersaglio. E a questo punto si apre 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 lanciarsi in un correre
 pieno di brama, e in mezzo agli sforzi crolliamo stremati,
 paralizzata è la lingua, non viene in aiuto la nota
 forza nel 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, 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 risparmiargli la vita e di restituirlo all'affetto del padre Dàuno. Enea esita, sta per cedere alle preghiere del nemico, ma, improvviso, si fa strada in lui il ricordo della morte del giovane Pallante, ucciso spietatamente da Turno. E, con questa furia 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 disciolgono le membra,
 e con un gemito fugge, sdegnata, la vita fra le ombre.
 (XII, 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 macro-categoria delle «vittime»), mentre Enea, vendicando Pallante, diventa identico a quello che è stato – ma ora non è più – lo spietato re dei Rútuli. Il finale dell'*Eneide* è percorso da quella rara circostanza condivisa dai capolavori letterari: è avvincente e teorico assieme. Il multiplo gioco identificativo mostra le convenzioni su cui si fonda la finzione poetica: il gesto di Enea mette (teoricamente) in crisi l'intera fruizione dell'opera, basata sulla costruzione di un eroe della *pietas*, e mette (ancora teoricamente) in stato di allegoria il rapporto tra testo e ricezione.

Nel primo capitolo, attraverso la *Nausea* di Sartre, ho sottolineato che il lettore di qualsiasi testo letterario non è in grado di ricevere alcuna parola sotto specie dell'accidentale, ma è costretto a inserirla in un sistema coatto e coerente. Ho anche rilevato che il lettore ne è sempre consapevole, «per noi questo tipo è già l'eroe della storia» scriveva Sartre. Gli esempi di Ibsen, Alfieri e Virgilio confermano quanto questa postura sia ineludibile, all'inizio e alla fine di un testo letterario: Ibsen gioca sul rovesciamento, Alfieri sulla contraddizione,

²⁹ L'opera è citata nell'edizione Publio Virgilio Marone, *Eneide*, traduzione e cura di Alessandro Fo, note di Filomena Giannotti, Einaudi, Torino 2012.

Virgilio sull'ambiguità irrisolvibile. Non una specifica figura, né una certa struttura, ma la condizione di trovarsi davanti a un testo letterario costringe il destinatario a operare certe scelte, ad assumere un determinato atteggiamento nei confronti del linguaggio figurale a cui è sottoposto, ad avere una specifica reazione emotiva³⁰. Il testo, però, non smette di costituire un limite alla cattiva infinità delle interpretazioni, e sento la necessità di ribadirlo qui, perché comprendo il rischio di avvicinarmi eccessivamente a proposte decostruttive come quella di Fish, per cui un'autorità esterna può imporre declinazioni letterarie a qualsiasi fruizione³¹. È facile capire la perniciosità dell'argomento se ritorniamo col pensiero alla *libertà coatta* del destinatario di un motto di spirito ben riuscito: come per il libero arbitrio spiegato a Dante da Marco Lombardo nel *Purgatorio*, «liberi soggiacete» (Pg. XVI, 80). È questa la strada paradossale che intendo percorrere, perché lo scambio tra testo e destinatario non è mono-direzionale, ma a doppio senso: nessuna emozione scaturirà, senza comprensione, da un testo, ma nessun testo esisterebbe senza emozioni³².

Il ruolo della negazione tra emozioni e finzione

Per mettere in ordine le riflessioni precedenti sull'accoglienza emotiva e la finzione poetica è arrivato il momento di consultare uno dei più brevi e decisivi capolavori di Freud: il suo articolo sulla negazione del 1925. Supero rapidamente la prima e più celebre pagina, in cui il fenomeno di *Verneinung* è spiegato attraverso le modalità del compromesso: è impossibile parlare di qualcosa di rimosso – e quindi far riemergere alla coscienza qualcosa di sprofondato – senza parlarne in un certo modo, cioè negandolo. Considero con più attenzione l'ultima parte dell'articolo, dedicata al ruolo della funzione di giudizio nei processi di negazione. Freud sostiene che, a fronte di una negazione, il giudizio viene chiamato a compiere due operazioni

³⁰ Cfr. Vittorio Gallese, Michele Guerra, *Lo schermo empatico*, Raffaello Cortina, Milano 2015.

³¹ Stanley Fish, *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento* (1980), Einaudi, Torino 1987. Su Fish e sui limiti della sua proposta si vedano: Luperini, *Controtempo* cit., pp. 15-17; Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo* cit., pp. 222-225.

³² Cfr. Baldi, Cataldi, Ginzburg, Zinato, *Emozioni e letteratura* cit., pp. 11-28.

distinte, che definirò *connotativa* e *denotativa*: attribuire una qualità a una rappresentazione – aspetto che riporta all'inclusione nell'Io/esclusione dall'Io tipica della fase orale (inglobare/non inglobare qualcosa) –; stabilire l'esistenza nella realtà empirica della manifestazione oggetto della negazione. L'operazione denotativa è, in questa sede, più importante, e anche Freud si concentra quasi esclusivamente su quest'ultima:

Ora non si tratta più di stabilire se qualcosa che è stato percepito (una cosa) debba essere accolto nell'Io oppure no, ma invece se una certa cosa, presente nell'Io come rappresentazione, possa essere ritrovata anche nella percezione (realtà). È di nuovo, come si vede, una questione attinente al *fuori* e al *dentro*. Il non-reale, il puramente rappresentato, il soggettivo, è soltanto dentro; l'altro, il reale, è presente anche *fuori*. In questo stadio dello sviluppo il riguardo per il principio di piacere è stato messo da parte. L'esperienza ha insegnato che non è importante solo il fatto che una cosa (oggetto di soddisfacimento) possieda la qualità "buona", vale a dire meriti d'essere accolta nell'Io, ma anche il fatto che essa esista nel mondo esterno, di modo che ci si possa impadronire di essa secondo il proprio bisogno. Per comprendere questo progresso, è necessario ricordare che tutte le rappresentazioni derivano da percezioni, sono ripetizioni di esse. In origine dunque l'esistenza della rappresentazione è essa stessa una garanzia della realtà del rappresentato. Il contrasto fra soggettivo e oggettivo non esiste sin dall'inizio. Esso s'instaura soltanto per il fatto che il pensiero possiede la facoltà di rendere nuovamente attuale, attraverso la riproduzione nella rappresentazione, qualche cosa che è stato percepito in passato, senza che sia necessaria la presenza all'esterno dell'oggetto in questione. Il fine primo e più immediato dell'esame di realtà non è dunque quello di trovare nella percezione reale un oggetto corrispondente al rappresentato, bensì di *ritrovarlo*, di convincersi che è ancora presente³³.

Purtroppo, né connotazione né denotazione offrono appigli certi, perché perfino l'accertamento dell'esistenza di una percezione che fonda una rappresentazione psichica non offre garanzie assolute: «il pensiero possiede la facoltà di rendere nuovamente attuale, attraverso la riproduzione nella rappresentazione, qualcosa che è stato percepito in passato, senza che sia necessaria la presenza dell'oggetto in questione». La funzione di giudizio ha di conseguenza un compito arduo, perché qualcosa può essere assente dalla percezione – dunque

³³ Sigmund Freud, *La negazione*, in Id., *Opere. 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti* cit., pp. 199-200.

potenzialmente etichettabile come “irreale” – eppure reale in quanto contenuto ricordato, ma si dà anche la possibilità di ricordi alterati, deformati, di copertura, completamente falsati. Per spiegare meglio questo rapporto non trovo miglior esempio della posta in gioco su cui si fonda l’universo letterario e cinematografico di *Blade Runner*: non è proprio questa l’ambiguità al centro del romanzo di Philip K. Dick e del film di Ridley Scott? Possiamo interpretare il protagonista, Rick Deckard, come una funzione di giudizio personificata, che deve stabilire la natura – umana o androide – dei soggetti che analizza tramite un test: l’innesto di falsi ricordi nei replicanti è il tentativo della corporazione che ha prodotto i replicanti stessi di ingannare il giudizio (dell’investigatore e degli stessi replicanti), giocando su quell’ambiguità tra rappresentazione psichica e prova empirica di cui si occupa Freud alla fine dell’articolo sulla negazione³⁴.

«L’esame di realtà», scrive Freud, «deve dunque controllare sino a che punto si spingano queste deformazioni»³⁵: è possibile che un ricordo riproduca una percezione avvenuta nel mondo esterno, ma lo faccia in modo alterato, parziale, più o meno falsato. Della funzione di giudizio Freud parla già nell’*Interpretazione dei sogni*, e la formulazione in quella sede del 1899 ci aiuta in questa del 1925, perché è più estesa rispetto all’articolo sulla negazione:

È un moto di questo tipo che chiamiamo desiderio; la ricomparsa della percezione è l’appagamento del desiderio e la via più breve per raggiungerlo porta dall’eccitamento dovuto al bisogno all’investimento totale della percezione. Nulla ci impedisce di ammettere uno stato primitivo dell’apparato psichico, nel quale questa via viene realmente percorsa in questo modo e l’atto del desiderio sfocia quindi in un’allucinazione. Questa prima attività psichica mira dunque a un’identità di percezione, vale a dire alla ripetizione della percezione che è collegata col soddisfacimento del bisogno.

Un’amara esperienza vitale deve aver modificato questa primitiva attività mentale in un’attività più funzionale, secondaria. La produzione dell’identità di percezione per la via breve, regressiva, all’interno dell’apparato psichico, non implica in un altro punto l’esito che si ottiene con l’investimento della stessa percezione dall’esterno. Non c’è il soddisfacimento, il bisogno perdura. Per equiparare l’investimento interno a quello esterno, occorrerebbe che il primo permanesse ininterrottamente, come si verifica realmente

³⁴ Cfr Simona Micali, *Creature. La costruzione dell’immaginario postumano tra mutanti, alieni, esseri artificiali*, Shake, Milano 2022.

³⁵ Freud, *La negazione* cit., p. 200.

nelle psicosi allucinatorie e nelle fantasie da fame, la cui attività psichica si esaurisce nell’atto di *tener fermo* l’oggetto desiderato³⁶.

Il giudizio, servitore di due padroni, è messo a dura prova, perché anche la percezione è profondamente influenzata dai «moti pulsionali primari». Cosa accade al mondo quando a percepirlo è un nevrotico, un depresso, uno schizofrenico? E quanto distante è la condizione di un individuo “normale” rispetto a quella di uno “malato”? A giudicare dai sogni, dal perturbante, dalle emozioni, pochissimo. Il giudizio, che dal referente psichico si rivolge al referente empirico, rischia di essere distrutto irrimediabilmente sia a monte che a valle: non è questo, d’altra parte, il dubbio da cui prende le mosse il percorso conoscitivo della filosofia moderna da Descartes in avanti? Quelle intuizioni freudiane sulla singolare somiglianza tra la verità del paranoico e i meccanismi della creazione artistica possono assumere una valenza teorica più ampia a partire proprio da questa rimodulazione della funzione di giudizio.

In letteratura, la finzione poetica è il presupposto di esistenza di qualsiasi testo, quella garanzia che consente allo scrittore di prendere parola, come un gigantesco NON che introduce un testo e che sottintende la parola successiva, sempre allusa e mai nominata: ESISTE. Eppure, affermata per negazione l’esistenza di un testo letterario, è necessario capire *dove* questo testo effettivamente ESISTE. Nella *Letteratura fantastica* c’è un breve passaggio che consente di approfondire questa idea di rimodulazione letteraria della funzione di giudizio a partire dalla sua stessa negazione:

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 condizione essenziale: la prova della 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 sen-

³⁶ Sigmund Freud, *L’interpretazione dei sogni*, in Id., *Opere. 1899. L’interpretazione dei sogni*, edizione diretta da Cesare Musatti, corredo critico di James Strachey (1889-1967), Bollati Boringhieri, Torino 2007, vol. III, p. 516. Questa, invece, la descrizione della funzione di giudizio nell’articolo sulla negazione: «Lo studio del giudizio ci consente di penetrare, forse per la prima volta, nella genesi di una funzione intellettuale a partire dal gioco dei moti pulsionali primari. Il giudicare rappresenta l’ulteriore e funzionale sviluppo dell’inclusione dell’Io o dell’espulsione dall’Io, che in origine avvenivano secondo il principio di piacere. La sua polarità sembra corrispondere all’antitesi esistente fra i due gruppi di pulsioni di cui abbiamo supposto l’esistenza» (Freud, *La negazione* cit., pp. 200-201).

so. Il linguaggio letterario è un linguaggio convenzionale in cui la prova della 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 coerenza³⁷.

La sostituzione della funzione di giudizio con l’esigenza di coerenza, o «unità discorsiva»³⁸, è il fenomeno più importante che dipende dalla finzione poetica. Già prima di qualsiasi figura, un’opera letteraria è una proposta di coerenza per qualsiasi destinatario si possa immaginare. Van den Broek ha spiegato, in termini linguistici, il rapporto che lega comprensione e coerenza:

Una comprensione efficace della lettura impone che il lettore identifichi parole, riconosca strutture sintattiche, ed estraiga significato da ogni frase. Nondimeno, una comprensione delle parole e delle frasi non è di per sé sufficiente. Una componente cruciale per la comprensione è l’identificazione delle relazioni tra parti diverse del testo, così come del rapporto tra il testo e la conoscenza del mondo da parte del lettore. Queste relazioni tengono assieme eventi, fatti, idee, e così via, che sono descritti nel testo. Come conseguenza, il testo è percepito e rappresentato nella memoria come una struttura coerente, piuttosto che come un assemblamento disunito di pezzi individuali di informazione. È questa rappresentazione, in seguito, a costituire la base per il richiamo, il riracconto, e, in generale, per qualsiasi attività che richiede l’accesso all’informazione sul testo nella memoria³⁹.

Nella citazione di Todorov si incontrano le posizioni teoriche che nascono dal formalismo e gli studi sulla coerenza che svilupperà Iser,

³⁷ Todorov, *La letteratura fantastica* cit., pp. 84-85. Enormi le implicazioni teoriche e filosofiche di questo passaggio di Todorov. Per distinguere un atteggiamento segregazionista da una visione integrazionista nella filosofia della *fiction* (e, soprattutto, per una panoramica sulle ancor più utili posizioni intermedie), si veda Pavel, *Mondi di invenzione* cit., pp. 19-64; si veda anche Carlo Tirinanzi de Medici, *Il vero e il convenzionale*, Utet, Torino 2012.

³⁸ «Durante la lettura de *Il circolo Pickwick*, Pickwick appare forse meno reale del sole che illumina Goswell Street? E la Natasha di *Guerra e pace* è forse meno reale di Napoleone? I testi di invenzione godono di una certa unità discorsiva; per i lettori, i mondi che essi descrivono non sono necessariamente separati dalla linea finzione/realtà», Pavel, *Mondi di invenzione* cit., p. 27.

³⁹ Paul van den Broek, *Comprehension and Memory of Narrative Text* cit., pp. 539-540 (traduzione mia). Sul rapporto tra lettura, memoria e scrittura si veda Jean Bessière, Franca Sinopoli, *Storia e memoria nelle riletture e riscritture letterarie*, Bulzoni, Roma 2005.

ma anche la psicolinguistica contemporanea e il dibattito sulla filosofia della letteratura⁴⁰; ancora, è proprio per questa posta che competeranno, nei successivi tre decenni dall’uscita della *Letteratura fantastica*, quelli che Compagnon definisce i sostenitori della *mimesis* e i detrattori dell’«illusione della referenza»⁴¹. Benché la letteratura sia fatta di parole che hanno lo scopo di comunicare, nessun destinatario del messaggio letterario può sottoporle a un esame della realtà, pena l’alterazione totale della significazione. L’abbiamo visto a proposito della prima componente generale della letteratura, quel pandeterminismo fatto da ciò che la psicolinguistica definisce *causal chains*⁴². In prospettiva neuroscientifica, Holland ha individuato quattro modalità che attestano questa sospensione del giudizio (inteso come postura cognitiva razionale e consapevole) che avviene di fronte a qualsiasi testo letterario:

1. non percepiamo più i nostri corpi;
2. non percepiamo l’ambiente in cui ci troviamo;
3. non siamo più in grado di applicare probabilità o funzioni di verifica della realtà;
4. rispondiamo emotivamente alla finzione come se fosse reale⁴³.

Non mi soffermo sulle spiegazioni neurobiologiche di questo fenomeno di volontaria sospensione offerte da Holland, ma devo rilevare che i quattro punti elencati possono essere perfettamente utilizzati per descrivere la sintomatologia di molti disturbi mentali a carattere psicotico. Per concludere il ragionamento prima di dedicarmi al rapporto tra letteratura e psicosi, ribadisco che la finzione poetica chiede e consente di eliminare, per la fruizione di un testo letterario, qualsiasi giudizio e di abbracciare valutazioni sulla coerenza. Come ha scritto Iser:

L’analisi del processo della lettura di testi letterari ha finora permesso di individuare tre aspetti importanti, su cui si fonda il rapporto fra testo e lettore.

⁴⁰ Cfr. Alberto Voltolini, *Finzioni. Il far finta e i suoi oggetti*, Laterza, Roma-Bari 2010.

⁴¹ Compagnon cita Michael Riffaterre, *L’illusion référentielle* (1978), in Roland Barthes, Leo Bersani, Philippe Hamon, Michael Riffaterre, Ian Watt, *Littérature et réalité*, Seuil, Paris 1982; cfr. Compagnon, *Il demone della teoria* cit., pp. 118 sgg.

⁴² Van den Broek, *Comprehension and Memory of Narrative Text* cit., pp. 542-549.

⁴³ Norman N. Holland, *The Power (?) of Literature. A Neuropsychologic View*, «New Literary History», 35, 3, 2004, pp. 395-410: 397 (traduzione mia).

La lettura, dispiegando il testo per mezzo di anticipazioni e ricordi, assume il carattere di un accadimento; tutto quanto si comunica in un'impressione di immediatezza realistica.

L'accadimento in quanto tale si contraddistingue per la sua apertura, che costringe il lettore a una costituzione coerente del senso, perché solo in questo modo è possibile comprendere l'altro da sé e costituire la forma chiusa di una situazione⁴⁴.

Tra gli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, l'estetica della ricezione ha avuto il merito di ricalibrare il dibattito teorico spostandolo dalle valutazioni sulla funzione poetica alle interazioni tra testo, destinatario e mondo. A questo punto, però, le tangenze tra il lavoro di Iser e questo libro si interrompono, perché Iser non ha mai incluso nel suo lavoro le «logiche del delirio»: la ricezione letteraria è sempre stata trattata come funzione razionale, piana, *normale*, postura che ha impedito il riconoscimento delle somiglianze che esistono tra linguaggio, contesto e ricezione in letteratura, e linguaggio, contesto e ricezione nelle psicosi. La stessa categoria di «coerenza» ha bisogno di continue riconfigurazioni, perché non è sinonimo di razionalità, ma va sempre misurata nel contesto testuale creato dalla finzione: il teatro dell'assurdo, ad esempio, sarà coerentemente irrazionale in molte sue parti e produrrà comunque, attraverso la finzione poetica, una rimodulazione della funzione di giudizio in coerenza testuale. In alcuni casi potrebbe essere perfettamente coerente che Jean sia in camera sdraiato nel proprio letto e che, poco dopo, non esistano né camera né letto.

Il modello teorico su cui sto lavorando, che consente di approfondire la rimodulazione della funzione di giudizio nella ricezione letteraria, è rappresentato da un altro testo di Freud: il saggio *Il perturbante*⁴⁵. Avevo anticipato che avrei ripreso quel testo, e ora è arrivato il momento⁴⁶.

Dopo aver distinto il perturbante come «ritorno del rimosso» da quello come «ritorno del superato», Freud aggiunge un terzo tipo di

⁴⁴ Iser, *Il processo della lettura* cit., p. 63.

⁴⁵ Cfr. Francesco Orlando, *Illuminismo barocco e retorica freudiana* (1982), nuova edizione ampliata, Einaudi, Torino 1997, pp. 15 sgg.

⁴⁶ Nelle prossime pagine terrò costantemente in considerazione, tra le tante analisi e riletture di quel saggio, due testi: Max Milner, *Freud et l'interprétation de la littérature*, Sedes, Paris 1997; Arrigo Stara, *Un genere narrativo traumatico? Il racconto italiano del Novecento e la tradizione del perturbante*, «Italianistica», 46, 2, maggio-agosto 2017, pp. 161-172.

perturbante che è appannaggio esclusivo dei poeti. In questo mondo, che *somiglia e non somiglia* alla realtà esterna da una parte, e *somiglia e non somiglia* al reale psichico dall'altra, il poeta può crearsi a piacimento le proprie regole, alle quali il giudizio e le emozioni del lettore sono soggetti. 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 risparmiato⁴⁷.

Come ben rilevato da Alfano, «il perturbante si conferma infatti collegato a un operatore formale, e non a una categoria del contenuto. Esso non è il prodotto di un certo insieme di simboli o valori sepolti nell'inconscio, ma di un procedimento estetico, cioè al confine tra logica e retorica, tra schemi conoscitivi astratti e sistemi linguistico-stilistici storicamente determinati»⁴⁸. E Alfano rimanda opportunamente a Fusillo, che ha sottolineato come la conclusione del *Perturbante* «si concentra sul momento della ricezione letteraria»⁴⁹. Il mondo letterario a cui «adeguamo il nostro giudizio» di lettori è popolato da entità diverse da quelle che si incontrano «nel mondo reale», ma che non necessariamente devono condividere le possibilità anarchiche del soprannaturale; si tratta di elementi che rispondono a regole di coerenza semantica che non si possono riferire del tutto alla realtà empirica, né al reale psichico da cui parlano e a cui si rivolgono sogni, lapsus o sin-

⁴⁷ Sigmund Freud, *Il perturbante*, in Id., *Opere. 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti* cit., vol. IX, pp. 111-112.

⁴⁸ Giancarlo Alfano, *Il perturbante*, in Giancarlo Alfano, Carmelo Colangelo, *Il testo del desiderio. Letteratura e psicoanalisi*, Carocci, Roma 2018, p. 170.

⁴⁹ Massimo Fusillo, *L'altro e lo stesso. Teoria e storia del doppio*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 26.

tomi. In particolare, per Freud quel perturbante letterario che si produce «quando un testo si pone nel campo della “realtà consueta”»⁵⁰ configura un mondo di finzione di estremo interesse e in cui avvengono due operazioni diverse ma interdipendenti nella prospettiva del destinatario: l'identificazione (quello che ritrovo nella finzione letteraria *sono io*) e la generalizzazione (quello che ritrovo nella finzione letteraria *sono tutti*). Sono le due operazioni che definivo, all'inizio di questo capitolo, attraverso la categoria di “accoglienza emotiva”.

L'impiego della negazione che sto proponendo è qui estremo e fondativo, perché in letteratura ciò che viene negato è la stessa funzione di giudizio, a vantaggio della garanzia di coerenza. È in virtù della finzione poetica che si innesca nel lettore quel rifiuto dell'arbitrario e del casuale su cui ho iniziato a costruire questo libro. Superstizione, follia e letteratura condividono un linguaggio pansignificante che si dispiega in referenti pandeterministicamente costruiti, però la letteratura è l'unico contesto in cui la funzione di giudizio è volontariamente e consapevolmente riconfigurata per trasformarsi in richiesta di coerenza capace di produrre tanto identificazione che generalizzazione⁵¹. Tutti gli elementi della finzione poetica sono garanzia della condivisione di una significazione *anormale* a cui si adatta una altrettanto *anormale* reazione cognitiva ed emotiva del destinatario. Benché l'opera letteraria attinga sia dal referente empirico che da quello psichico, il suo linguaggio colloca il lettore in un luogo dell'immaginario che è *terzo* rispetto ai contesti di realtà empirica e reale psichico: «*La letteratura può esercitare potere su di noi solo a patto che non abbia potere*. Ciò significa che cadremo sotto l'incantesimo dell'opera letteraria solo sapendo che non dovremo fare nulla per, o contro di, essa⁵²». La significazione letteraria produce un oggetto che, a partire da rapporti di somiglianza con il mondo esterno, ha la capacità di avere un impatto sulle emozioni dei destinatari: «nella *fiction* la realtà risulta una semplice convenzione testuale, non tanto diversa dalle convenzioni che presiedono alla struttura della rima in un sonetto, alla presenza

⁵⁰ Alfano, *Il perturbante* cit., p. 169.

⁵¹ Qui rispondo implicitamente a uno dei fondamenti della teoria di Walton sul *make believe* letterario, perché, nonostante letteratura e gioco condividano molte caratteristiche cognitive, è solo la letteratura che sottopone il far finta a una generalizzazione valida attraverso i secoli.

⁵² Holland, *The Power (?) of Literature* cit., p. 408 (traduzione mia).

di cinque atti in una tragedia e all'alternanza tra intreccio principale e intreccio secondario nel teatro rinascimentale e nei romanzi epistolari del XVIII secolo»⁵³.

A questo punto il problema della referenzialità del linguaggio letterario sembra incombere sempre più su di noi, a dimostrazione che non è possibile scindere un discorso sull'accoglienza emotiva da una riflessione sui contesti e sulle lingue: ma non dimentichiamo che un discorso sulla referenza – proprio come un discorso sulla funzione poetica – resta fine a sé stesso se non segue, simultaneamente, un lavoro sulla ricezione. Per conoscere lo spazio *terzo* in cui si muove qualsiasi lettore di un testo letterario sarà necessario spostare ancora il fuoco del discorso e rivolgersi prima al linguaggio e, infine, al mondo.

⁵³ Pavel, *Mondi di invenzione* cit., p. 169.

«E il paranoico ricostruisce il mondo»

Sono arrivato fin qui assecondando il ragionamento di un paranoico in stazione, ma quel caso tratto dalla *Psicopatologia* non ha consentito al mio lettore di fare esperienza delle parole esatte attraverso le quali quell'uomo parlava e abitava il proprio mondo. Nel presentare il paranoico, Freud ha coperto tutto lo spazio con il proprio linguaggio e con le proprie convinzioni. Poiché non è possibile continuare questo libro senza un confronto con il linguaggio alterato e misterioso che proviene dall'universo delle "psicosi", inizierò dal testo freudiano che più liberamente ha lasciato spazio alle lingue della malattia¹: *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia* del 1910, in cui è analizzato il caso del presidente Schreber. È un libro che contiene al suo interno altri due libri, usciti prima e dopo quel 1910: *Memorie di un malato di nervi*, scritto da Daniel Paul Schreber, presidente «a riposo»² di Corte d'Appello di Dresda, tra il 1900 e il 1902; il *Seminario III* di Lacan del 1955-1956. Attraverso questi tre testi sul delirio tenterò di definire un modello teorico generale: l'obiettivo sarà capire come le parole e i mondi della malattia possono contribuire a spiegare le parole e i mondi di cui è fatta la letteratura³.

Sia Freud che Lacan segnalano un problema che si pone come un limite terapeutico assoluto per affrontare il caso del presidente Schre-

¹ Per la psicopatologia del linguaggio si veda Beatrice Dema, *La lingua nella storia della psichiatria moderna e contemporanea. Da Pinel agli anni Duemila*, Mimesis, Milano 2021.

² Daniel Paul Schreber, *Memorie di un malato di nervi* (1903), traduzione di Federico Scardanelli, Sabrina de Waal, Adelphi, Milano 2007, p. 19.

³ Cfr. Giovanna Ambrosio, Simona Argentieri, Jorge Canestri (a cura di), *Language, Symbolization, and Psychosis*, Routledge, London 2007.

ber: il loro unico contatto con il paziente è rappresentato dal testo delle sue *Memorie*; entrambi hanno lavorato su un'opera scritta, per di più pesantemente emendata dallo stesso autore. *Memorie* si apre, infatti, con questa avvertenza: «Quando mi accinsi a questo lavoro, non pensavo ancora di pubblicarlo. Solo andando avanti mi è venuta questa idea. A questo proposito non mi sono mai nascosto le obiezioni che sembrano opporsi a una pubblicazione: si tratta in particolare di riguardi verso certe persone ancora viventi»⁴. Nonostante quei «riguardi», il manoscritto ha lo scopo di dare una descrizione «almeno in una certa misura comprensibile agli altri uomini, delle cose sovrasensibili la cui conoscenza mi si è dischiusa da circa sei anni»⁵.

Per consentire anche al mio lettore di acquisire familiarità con il mondo di Schreber riporterò le valutazioni iniziali di Freud e Lacan. Ecco alcuni stralci della storia della malattia scritta da Freud:

La prima malattia del dottor Schreber si manifestò nell'autunno 1884 e alla fine del 1885 poteva dirsi completamente risolta. Flechsig, nella cui clinica il paziente trascorse allora sei mesi, definì il suo stato, in un certificato rilasciato successivamente, come un grave attacco di ipocondria. Il dottor Schreber ci assicura che quella malattia si svolse «senza alcun incidente che sfiorasse la sfera del sovrasensibile» [...].

La seconda malattia si manifestò alla fine d'ottobre del 1893 con una insonnia tormentosa che lo indusse a rientrare nella clinica del dottor Flechsig, dove tuttavia il suo stato peggiorò rapidamente. Lo sviluppo ulteriore del male è descritto in una perizia rilasciata successivamente [nel 1899] dal direttore della casa di cura Sonnenstein: [...].

I punti essenziali messi in risalto dalla perizia psichiatrica sono la *missione di redentore* assunta dal paziente e la sua *trasformazione in donna*. Il delirio di redenzione è una fantasia a noi familiare, costituendo essa assai spesso il nucleo della paranoia religiosa⁶.

Questo, invece, è un estratto dal resoconto di Lacan:

Dopo una breve malattia, tra il 1884 e il 1885, una malattia mentale consistita in un delirio ipocondriaco, Schreber, che occupava allora un posto abbastanza importante nella magistratura tedesca, esce dalla casa di cura del professor Flechsig apparentemente guarito in modo completo, senza postumi evidenti.

⁴ Schreber, *Memorie di un malato di nervi* cit., p. 11.

⁵ Ivi, pp. 21-22.

⁶ Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia* cit., p. 342.

Per circa otto anni conduce una vita che sembra normale, ed è lui stesso a far notare che la sua felicità domestica è adombrata solo dal rammarico di non avere figli. Al termine di questi otto anni viene nominato presidente della corte d'appello della città di Lipsia. Avendo ricevuto l'annuncio di questa importantissima promozione prima delle vacanze, assume il suo incarico in ottobre. A quanto pare, come capita assai spesso in molte crisi mentali, è un po' soverchiato dalle sue funzioni. Con i suoi cinquantun anni è piuttosto giovane per presiedere una corte d'appello di tale importanza, e la promozione lo agita un po'. Egli si trova attorniato da persone molto più esperte, più avvezze a gestire faccende delicate, e dopo che per un mese si affatica oltre misura, come egli stesso si esprime, ricomincia ad avere dei disturbi – insonnia, mentismo, affacciarsi al pensiero di temi sempre più perturbanti che lo portano a consultare nuovamente un medico.

Ed è di nuovo il ricovero. Dapprima nella medesima casa di cura, dal professor Flechsig, poi, dopo un breve soggiorno nella casa del dottor Pierson a Dresda, nella clinica di Sonnenstein, dove resterà fino al 1901. È qui che il suo delirio attraverserà tutta una serie di fasi di cui egli ci fornisce una relazione a quanto pare estremamente sicura e straordinariamente compassata, scritta negli ultimi mesi del ricovero. Il libro uscirà subito dopo la sua dimissione. Nel momento in cui rivendica il suo diritto di uscire, Schreber non ha dunque dissimulato a nessuno l'intenzione di mettere a parte della sua esperienza l'umanità intera, per render note quelle rivelazioni capitali per tutti che essa comporta⁷.

In che cosa consista il delirio di Schreber il lettore lo impara nelle pagine magnifiche e perturbanti delle *Memorie*: allucinazioni visive e uditive; voci ossessionanti; convinzioni cosmologiche incrollabili; onnipotenza; manie di persecuzione; coazione a pensare. Schreber offre un ampissimo campionario di follie e manie, e la lettura del suo libro rimane, ancora oggi, un'esperienza affascinante e spaventosa. Il nucleo della diagnosi freudiana riguarda il meccanismo della rimozione di un impulso omosessuale, aspetto che costituirebbe l'origine del delirio che ha condotto Schreber a elidere quasi completamente la realtà e a proiettare su di essa una nuova costruzione psichica: il padre, sostituito poi dal medico Flechsig e, in seguito, da Dio, sarebbe l'oggetto di desideri rimossi alla base del delirio. Lacan si concentra, invece, sull'impossibilità di Schreber di diventare padre, una mancanza di cui il paziente prende coscienza nel periodo intercorso tra le due crisi psicotiche: è questa assenza che avrebbe portato il malato a rivivere

⁷ Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., p. 30.

«la paura della castrazione, con un'appetenza omosessuale correlativa. Ecco che cosa sarebbe direttamente in causa nello scatenamento della crisi, e comporterebbe tutte le distorsioni, le deformazioni patologiche e i miraggi che progressivamente evolveranno in delirio»⁸. Dunque, sia Freud che Lacan condividono una diagnosi che lega l'origine del delirio paranoide di Schreber a impulsi omosessuali repressi che hanno come oggetto il padre e i suoi surrogati. Eppure, come già emerso nei capitoli precedenti, l'aspetto terapeutico è qui irrilevante a fronte del metodo di analisi e delle strategie di decodificazione del linguaggio: Freud e Lacan si concentrano su linguaggio e logica della psicosi, valorizzando quei dispositivi semantici di Schreber che sono indispensabili anche per una teoria della letteratura.

Scelgo di entrare nel delirio attraverso un passaggio che si trova nel capitolo XVII, dunque quasi alla fine delle *Memorie*. Dal capitolo precedente, Schreber ha abbandonato la descrizione generale della sua malattia – che include i concetti fondamentali per comprendere la sua nozione del cosmo, della vita dopo la morte e delle trasformazioni subite dal suo corpo e dall'ambiente che lo circonda – per dedicarsi al disturbo che gli provoca le maggiori sofferenze: la «coazione a pensare»⁹. Oltre a «miracoli» – allucinazioni – che lo coinvolgono direttamente e che possono essere prodotti da lui stesso, ma anche dai suoi padri sostitutivi, Schreber lamenta una infinita attività mentale che crede prodotta dai propri «nervi»: in particolare, sente un costante chiacchierio di voci nella testa, un coro ossessivo a volte più forte, a volte più smorzato, comunque interminabile. In questo flusso, che si interrompe solo in rarissime occasioni, Schreber è in grado di riconoscere frammenti di frasi sensate indipendenti dalla sua volontà. Non si tratta di frasi di senso compiuto, ma piuttosto di inneschi monchi di collegamenti psichici che sembrano rispondere a schemi ripetitivi. L'analisi che Schreber dedica a questa «coazione a pensare» include preziose notazioni a proposito della peculiare lingua attraverso cui si esprimono le voci nella sua testa. Più volte, nelle *Memorie*, Schreber descrive le voci come un tappeto di parole insensate, a volte oscene, sempre triviali, ma la costante che dà forma all'infinito monologo è ciò che egli chiama «il sistema del non parlare fino in fondo»¹⁰: le frasi più

⁸ Ivi, p. 35.

⁹ Schreber, *Memorie di un malato di nervi* cit., p. 243.

¹⁰ Ivi, p. 231.

comprensibili esprimono pensieri «prevalentemente non conclusi e compiuti in se stessi»¹¹, come se si trattasse di frammenti che attendono il compimento di un significato complessivo. Schreber, col tempo, è arrivato a decodificare tutte le espressioni della «coazione a pensare», riconoscendo degli schemi ricorrenti. Ecco, nel capitolo XVII, un esempio che conclude la lunga auto-analisi linguistica:

Al termine di questo ragionamento poniamo ancora un esempio che forse può contribuire a far meglio intuire ciò che ho detto. Scelgo un evento molto semplice, cioè che io incontri una persona a me nota, di nome Schneider. Naturalmente, appena vedo costui, sorge in me spontaneamente il pensiero «Quest'uomo si chiama Schneider», oppure «Questo è il signor Schneider». Appena si è formato questo pensiero, ecco che risuona nei miei nervi un «Ma perché» oppure «Per questo, perché». Se una tale domanda, in simile contesto, fosse posta in rapporti normali da una persona a un'altra, la risposta probabilmente sarebbe: «Perché! Che razza di domanda stupida, quest'uomo si chiama Schneider e basta». I miei nervi di regola non riescono, o almeno non riuscivano, a opporre questo secco diniego a domande del genere. La loro quiete è disturbata ormai dalla domanda sorta: come mai quest'uomo sia il signor Schneider oppure si chiami Schneider. La questione della causa, che in questo caso certamente è molto singolare, in conseguenza di ciò li tiene occupati – particolarmente perché viene ripresa molto spesso –, senza che lo vogliano, finché si riesce a trovare un'altra distinzione di pensiero. Così i miei nervi forse si inducono a dare questa risposta: sì, quest'uomo si chiama Schneider, perché anche suo padre si chiamava Schneider. Ma questa risposta banale non acquieta veramente i nervi. Perciò si collega a questo un ulteriore processo di pensiero sui motivi per cui sono state introdotte le denominazioni tra gli uomini, sulle forme in cui esse si sono presentate nei vari popoli e in epoche diverse e sui vari rapporti (ceto, discendenza, determinate qualità fisiche ecc.) da cui esse precipuamente vengono ricavate. In questo modo una percezione estremamente semplice, sotto la pressione della coazione a pensare, diventa il punto di partenza di un lavoro mentale assai vasto, che nella maggior parte dei casi non rimane del tutto senza risultati¹².

Il linguaggio pansignificante che Schreber sta descrivendo presuppone una visione del mondo pandeterministica. Nel finale del brano il malato riconosce che il lavoro mentale è in grado di produrre risultati non del tutto trascurabili: è proprio a partire dalle domande assurde delle voci dei nervi che Schreber ritrova connessioni insolite nascoste

¹¹ Ivi, pp. 231-232.

¹² Ivi, pp. 245-246.

nelle situazioni più ordinarie. L'intero brano è percorso da uno stretto rapporto tra pandeterminismo e pansignificazione, ma è la parte iniziale della citazione che mi interessa maggiormente, cioè l'espressione di una frase di senso non compiuto ma intellegibile – «Ma perché» – che appare assurda solo se riferita al contesto sbagliato. Schreber sembra continuamente assediato da domande bizzarre, ma l'insensatezza è tale solo se riferita a un contesto comunicativo familiare «agli altri uomini»: la domanda proveniente dalle voci – perché il signor Schneider si chiama signor Schneider? – non è assurda se il contesto di riferimento si modifica, e il multi-prospettivismo che percorre le *Memorie* è, ancora oggi, la sua eredità più preziosa. La «coazione a pensare» permette, così, di accedere a un pandeterminismo pansignificante di cui Schreber è pienamente consapevole: «La costrizione, che contemporaneamente ha luogo, di portare alla mia coscienza il nesso di causalità per ogni evento, per ogni sensazione e per ogni rappresentazione mentale, mi ha condotto un poco alla volta a penetrare nell'essenza delle cose per quanto riguarda tutti i fenomeni naturali, per quanto riguarda quasi tutte le manifestazioni dell'attività umana nell'arte, nella scienza, ecc., una penetrazione superiore a quella che di solito raggiunge colui il quale, come la maggior parte degli uomini, non ritiene di dover sprecare fatica a riflettere sulle esperienze comuni della vita quotidiana»¹³.

È come se, con Schreber, ci muovessimo continuamente in due territori: quello del delirio e quello della razionalità, con equilibri che si riconfigurano continuamente nel corso dell'esposizione. A volte, come nell'estratto che parla del signor Schneider, realtà empirica e reale psichico si incontrano e Schreber riesce a stare *dentro* e *fuori* i due spazi. Più spesso, invece, la percezione della realtà empirica, mai interrotta completamente, è piegata a una sistemazione cosmologica delirante che il paziente stesso ha elaborato. In ogni caso, Schreber non abbandona mai una prospettiva rivolta a un destinatario che non condivide le sue convinzioni («la maggior parte degli uomini»), dimostrando, così, come la referenzialità del discorso delirante imponga di mettere nel contesto appropriato le parole di cui è composto qualsiasi discorso¹⁴.

¹³ Ivi, p. 244.

¹⁴ Cfr. Thomas Dalzell, *Freud's Schreber Between Psychiatry and Psychoanalysis. On Subjective Disposition to Psychosis*, Routledge, London 2011.

Le frasi del delirio si dimostrano piene di significazione se riferite al contesto giusto: mentre il signor Schneider non potrà che scandalizzarsi per la parola delirante – «questo perché?» –, Schreber è capace di restare sospeso in entrambi gli spazi simbolici, riconoscendo che le frasi dei «nervi» possono illuminarsi di significati inaspettati. La lingua della malattia scava nelle profondità del tempo, mettendo in stato di allegoria le convenzioni fra gli uomini e i rapporti tra nomi e storia («ceto, discendenza, determinate qualità fisiche ecc.»): è un linguaggio che dimostra il continuo e ossessivo ripiegarsi sul principio di causalità. È come se le voci «dei nervi» chiedessero a Schreber il perché di ogni cosa, spingendolo ad assumere una postura pandeterminista per ricostruire le origini della significazione: il nome Schneider è frutto di un'evoluzione semantica, sociale, storica e culturale che si può percorrere a ritroso, arrivando fino alle «denominazioni tra gli uomini, sulle forme in cui esse si sono presentate nei vari popoli e in epoche diverse e sui vari rapporti». Ecco, allora, che la frase delirante «questo perché» produce conseguenze semantiche doppie a seconda che il destinatario condivida il pandeterminismo delirante – di cui i «nervi» sono espressione –, oppure lo rifiuti considerandolo vano blaterare. Il capitolo XVII delle *Memorie* segna uno scarto di autocoscienza linguistica e cognitiva, visto che Schreber aveva già analizzato alcuni costrutti verbali ricorrenti nei capitoli precedenti, ma senza ricollegarli a una postura definibile come pandeterminista. Non a caso, poco oltre il brano appena citato, Schreber rimarca la sua capacità onnipotente di intervenire su ogni fenomeno empirico, riconfermando l'indissolubilità del legame tra pansignificazione e pandeterminismo: «Sono in grado di fare questo con i fenomeni meteorologici e altri processi; per esempio posso fare lampeggiare o piovere – un disegno particolarmente efficace, dato che tutti i fenomeni meteorologici, e specialmente il fulmine, sono ritenuti dai raggi manifestazioni del potere miracoloso di Dio; per esempio io posso far bruciare una casa sotto la finestra della mia abitazione ecc. ecc.»¹⁵.

Nel delirio di Schreber fissiamo un assunto fondamentale: il discorso della malattia è sempre declinato nel suo contesto, e il destinatario deve e può valutarne la significazione solo alla luce del mondo appropriato. È forse questo il sottinteso più importante della «tensione alla

¹⁵ Schreber, *Memorie di un malato di nervi* cit., p. 248.

verità” che Freud riconosceva al suo paziente paranoico in stazione. Ritrovo nell’*Inconscio come insieme infiniti* di Matte Blanco – libro che si fonda su un’ampia casistica di pazienti schizofrenici – la stessa prospettiva plurima:

Qualcuno dice:

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, prigione, pigiama e righe per esistere necessitano di varie relazioni asimmetriche. D’altra parte 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 precedente¹⁶.

L’ultima prospettiva del ragionamento presentata da Matte Blanco è pienamente schizofrenica, visto che, costretto in una gabbia le cui sbarre somigliano alle righe di un pigiama, il paziente è convinto che, strappando la camicia a righe/sbarre, riuscirà a evadere dalla sua prigione. Sto sostenendo, attraverso questi esempi, che tutta la letteratura sia espressione delirante? Affatto, ma ritengo che il linguaggio e la figuralità della letteratura costringano a valutare appropriatamen-

¹⁶ Ignacio Matte Blanco, *L’inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (1975), introduzione, traduzione e cura di Pietro Bria, prefazione di Remo Bodei, Einaudi, Torino 2000, p. 181. Nel brano, Matte Blanco impiega le categorie attraverso cui spiega le caratteristiche della coscienza e dell’inconscio non rimosso: le relazioni asimmetriche sono quelle non reversibili, mentre le simmetriche prevedono sempre una reversibilità. Le due logiche, asimmetrica e simmetrica, non sono alternative, ma si incontrano e si riequilibrano continuamente nella mente. Per una introduzione a queste categorie si veda Alessandra Ginzburg, *La stoffa di cui sono fatti i sogni. Per un’applicazione clinica del pensiero di Matte Blanco*, Alpes Italia, Roma 2020.

te, come per il delirio di Schreber, il rapporto tra parole, contesti e ricezione, o, se si preferisce, tra significato, figuralità e lettura. Una metafora – strappare la prigione delle proprie vesti – non è più tale per un paziente convinto di essere costretto in un abito/prigione: diventa un’espressione letterale. Persino un’operazione comune apparentemente molto razionale, chiedere a qualcuno che ore sono, può nascondere un nucleo profondo delirante:

«Sono le dodici, ora di Greenwich». [...] L’affermazione, che in sé è strutturata in modo molto asimmetrico, può essere l’espressione, nell’individuo che la fa, di uno stato mentale altamente asimmetrico, mentre in un altro caso può essere l’espressione di un livello più profondo della relazione simmetrico-asimmetrico. Nel primo caso, per esempio, l’individuo ha fatto questa affermazione per dire al vicino che è ora di pranzo e bisogna alzarsi e andare via. Nel secondo caso l’individuo può stare aspettando la fine del mondo alle dodici e cinque e contando con ansia i minuti¹⁷.

È per questo che le dinamiche tra comunicatività e figuralità letterarie devono essere riconsiderate, e la casistica patologica offerta dalla psicoanalisi e dalla psichiatria contribuisce a esprimere l’urgenza della domanda di questa proposta teorica: *dove* il linguaggio letterario crea e dispiega la propria significazione? Che è anche: *dove* il lettore riceve e codifica questo linguaggio? L’individuo che attende la fine del mondo, nell’esempio di Matte Blanco, parla il linguaggio dei nervi di Schreber: in entrambi gli assunti c’è una postura pandeterminista che presuppone la possibilità di ricostruire completamente il percorso accidentato della causalità attraverso il rifiuto del caso, come Freud ha spiegato esaurientemente distinguendo tra causalità dello psichico e causalità del reale nell’ultimo capitolo della *Psicopatologia*¹⁸. Ora, se non fac-

¹⁷ Matte Blanco, *L’inconscio come insieme infiniti* cit., p. 180.

¹⁸ Insisto, qui come altrove, sull’alterazione della referenza comune ai discorsi di paranoia e schizofrenia, riprendendo quel «luogo comune della psichiatria» (p. 83) a cui si riferisce Todorov nel *Discorso psicotico* e che deriva dal modello di analisi dei discorsi psicotici di Bateson (cfr. Gregory Bateson, *Verso un’ecologia della mente* (1972), traduzione di Giuseppe Longo, Adelphi, Milano 1977). Ecco Todorov sulla schizofrenia: «Abbiamo visto che il disturbo paranoico si riduceva all’assenza di indizi di finzione (o di senso indiretto), ed è noto che Bateson ha individuato, in questa perturbazione del funzionamento metalinguistico del linguaggio, il tratto caratteristico del discorso psicotico. Ma ciò che valeva nel caso della paranoia cessa di valere in quello della schizofrenia. È vero che anche qui esistono disturbi che si possono iscrivere nel quadro del funzionamento metalinguistico, ma essi presentano già una natura diversa: non riguardano le etichette che consentono di distinguere le modalità del linguaggio,

ciamo fatica a riconoscere che la temporanea e volontaria sospensione del giudizio rende la comunicazione letteraria un tipo peculiare di comunicazione, perché ignorare, in sede di analisi critica, il contesto peculiare in cui il linguaggio nasce e da cui si rivolge al destinatario?

In termini freudiani, il sistema linguistico di Schreber trasforma una costruzione psichica in percezione empirica: Schreber rifiuta, così, la categoria del caso nella realtà esterna, piegando ogni percezione alle proprie convinzioni interiori. Allo stesso tempo, ignora il determinismo dello psichico a cui Freud crederà fermamente per tutta la vita, considerando come casuali, assurdi, coatti e fastidiosi i pensieri che gli parlano continuamente nella testa.

Lo studio freudiano su Schreber termina con un parallelismo tra follia, mito e religiosità. Ecco il «Poscritto» a *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia*, aggiunto nel 1911:

Dopo aver pubblicato questo studio su Schreber, un casuale arricchimento delle mie cognizioni mi ha messo in grado di valutare meglio una delle sue credenze deliranti e di riconoscervi una varietà di nessi con la *mitologia*.

A pagina 380 ho citato i rapporti particolari che l'ammalato crede di avere col sole, che sono stato indotto a spiegare come un "simbolo paterno" sublimato. Il sole gli parla con parole umane e gli si fa riconoscere come un essere animato. Schreber ha l'abitudine di ingiurarlo gridandogli contro frasi minacciose; egli assicura inoltre che i suoi raggi impallidiscono in sua presenza quando egli rivolto verso il sole gli parla a voce alta. Dopo la "guarigione" si vanta di poter tranquillamente guardare dentro il sole, rimanendone solo molto relativamente abbagliato, cosa che prima non gli sarebbe stata assolutamente possibile.

A questo privilegio delirante di poter fissare il sole senza rimanerne abbagliato si collega appunto l'interesse mitologico. Salomon Reinach riferisce che i naturalisti dell'antichità attribuivano questo potere solo alle aquile che, abitando le più alte regioni dell'aria, erano poste in relazione particolarmente intima con il cielo, il sole e i fulmini. [...]

Ciò che costituisce il fondamento di tali prove ci sospinge nel profondo del modo di pensare *totemico* dei popoli primitivi. [...] Mi sembra che le questioni a cui siamo giunti indichino la possibilità di pervenire a una comprensione psicoanalitica delle origini della religione¹⁹.

ma gli elementi che assicurano la coerenza di un discorso. Questa coerenza, tuttavia, può essere perturbata da mezzi che non siano il venir meno degli elementi metalinguistici. Inoltre, tale disturbo della coerenza non costituisce un fine ultimo: l'incoerenza è una delle ragioni per le quali la referenza è divenuta impossibile», in Todorov, *I generi del discorso* cit., pp. 86-87.

¹⁹ Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia* cit., pp. 404-405.

Sembra che letteratura, pensiero magico-primitivo e psicoanalisi continuino a evocarsi, alludendo alla stessa mèta, ma è necessario capire meglio in quale modo questa compenetrazione porti a una evoluzione nel campo della teoria letteraria. Fornisce un aiuto Lacan nel *Seminario III*. Nell'analizzare le peculiarità linguistiche del caso Schreber, Lacan coglie un punto risolutivo per definire il rapporto tra rispecchiamento letterario e rispecchiamento della psicosi:

A livello del significante, nel suo carattere materiale, il delirio si distingue precisamente per quella forma speciale di discordanza dal linguaggio comune che si chiama neologismo. A livello della significazione si distingue per un aspetto che non può apparirvi se non partite dall'idea che la significazione rinvia sempre a un'altra significazione, e cioè che, per l'appunto, la significazione di queste parole non si esaurisce nel rinvio a una significazione.

Lo si vede nel testo di Schreber così come in presenza di un malato. Il senso di quelle parole che attirano la vostra attenzione ha la proprietà di rinviare essenzialmente a *la* significazione come tale. È una significazione che fondamentalemente non rinvia a null'altro che a sé stessa, che resta irriducibile. È il malato stesso a sottolineare che la parola ha peso di per se stessa. Prima di essere riducibile a un'altra significazione, essa significa in se stessa qualcosa di ineffabile, è una significazione che rinvia anzitutto alla significazione come tale²⁰.

Distinguo, nel brano, una componente fondamentale in termini di teoria letteraria da una che porta nel vicolo cielo del "lacanismo", e posso farlo a partire dagli avverbi «fondamentalmente» e «anzitutto». La significazione del discorso di Schreber testimonia quella predominanza del significante che è uno degli aspetti centrali della lacaniana teoria linguistica dell'inconscio, ma questo non esaurisce il discorso, perché la parola di Schreber non rinvia «alla significazione come tale»: lo fa «fondamentalmente» e «anzitutto». Oltre a questa dimensione autoreferenziale della significazione, si ritrova quel fenomeno che Lacan definisce «realtà della parola»²¹, su cui l'analista (e noi interessati alla letteratura con lui) deve concentrarsi. Simile assunto è quanto di più vicino è possibile esprimere anche per il linguaggio di cui è fatta la letteratura: una realtà prodotta dalla significazione e che non prevede alcuna prova di verità. Grazie al percorso che parte dal formalismo e arriva al New Criticism, oggi accettiamo pianamente che la letteratura

²⁰ Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., p. 38.

²¹ Ivi, p. 40.

sia composta da un linguaggio che allude primariamente a sé stesso, un linguaggio che produce un oggetto estetico fatto di parole, quello che Ricoeur, tra molti, ha definito «oggetto poetico»²². La letteratura crea un oggetto che separa il linguaggio dalla funzione didattica del segno, e apre a un mondo *altro* a cui il discorso è rivolto: un mondo in cui si addensano il *fuori* (storia, società, cultura, ecc.) e il *dentro* (emozioni, esperienze, ricordi, ecc.), ma che non è del tutto *fuori* e mai completamente *dentro*. Ma Lacan non si sta occupando di letteratura, poiché è preoccupato di far emergere un fraintendimento che è perdurato per anni nel trattamento clinico delle psicosi: finché ci si rapporta al linguaggio dello psicotico con lo stesso atteggiamento con il quale viene ricevuto il linguaggio della comunicazione quotidiana, il discorso delle psicosi apparirà incomprensibile, assurdo, delirante, ridicolo; per questo il multi-prospettivismo di *Memorie di un malato di nervi* resta un modello metodologico irrinunciabile:

Non diciamo che la psicosi ha la stessa eziologia della nevrosi, non diciamo nemmeno che come la nevrosi essa è un puro e semplice fatto di linguaggio, ben lungi. Osserviamo semplicemente che è molto feconda per quanto riguarda ciò che può esprimere nel discorso. Ne abbiamo una prova nell'opera lasciataci dal presidente Schreber. Essa si è imposta alla nostra attenzione tramite l'attenzione quasi affascinata di Freud, il quale, sulla base di quelle testimonianze, e con un'analisi interna, ci ha mostrato com'è strutturato quel mondo. È così che procederemo, a partire dal discorso del soggetto, ed è ciò che ci permetterà di accostare i meccanismi costituenti della psicosi. Capite bene che occorrerà procedere metodicamente, passo per passo, senza saltare i punti di rilievo con il pretesto che si manifesta un'analogia superficiale con un meccanismo della nevrosi. In breve, non bisogna fare nulla di quanto si fa così spesso nella letteratura²³.

È ancora Schreber, attento simultaneamente a linguaggio e ricezione «degli altri uomini», che descrive perfettamente questa condizione semantica: «Per farmi intendere in una qualche misura, sarò costretto ad adoperare nel mio discorso molte immagini e similitudini che forse talora colgono solo *approssimativamente* nel segno; infatti il confronto con fatti noti dell'esperienza umana è l'unica via seguendo la quale

²² Paul Ricoeur, *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio della rivelazione* (1975), traduzione di Giuseppe Grampa, Jaca Book, Milano 2008, p. 269.

²³ Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., p. 71.

l'uomo è capace di rendere comprensibili, almeno fino a un certo grado, le cose sovrasensibili che a lui per sempre rimangono inafferrabili nella loro intima natura»²⁴. Mi fermo su queste parole, a cui aggiungo la breve conclusione freudiana del caso Schreber: «E il paranoico ricostruisce il mondo, non più splendido in verità, ma almeno tale da poter di nuovo vivere in esso»²⁵.

Qualche esempio letterario

La letteratura offre ai propri lettori l'esperienza di un contesto pandeterminista e pansignificante che produce una temporanea sospensione della razionalità. Non è una forma di psicosi, ma con la psicosi condivide configurazioni referenziali e alterazione delle modalità di ricezione della significazione. Lo ha notato, senza poterlo formalizzare in questi termini, Robert Luis Stevenson nel saggio *A proposito del «romance»* (1882):

La cosa giusta deve accadere nel luogo giusto, nel momento più adatto; ne deve derivare la conseguenza più appropriata; e non solo i personaggi debbono agire e pensare in modo naturale, ma tutte le circostanze del racconto dovrebbero armonizzarsi fra loro come le note di uno spartito²⁶.

Poco importa che lo sviluppo storico del romanzo abbia teso esattamente alla distruzione di questa aristotelica armonia complessiva che Stevenson ricercava da lettore: la forza plastica della letteratura sta in questa dimensione artigianale in cui le parole hanno un ordine preordinato, fisso e immutabile, ma risuonano nelle emozioni dei destinatari attraverso gli anni e i secoli.

²⁴ Schreber, *Memorie di un malato di nervi* cit., p. 22.

²⁵ Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia* cit., p. 396.

²⁶ Robert Louis Stevenson, *A proposito del «romance»* (1882), in Id., *L'isola del romanzo*, a cura di Guido Almansi, traduzione di Daniela Fink, Sellerio, Palermo 1987, p. 30. Per un suggestivo confronto sulla paranoia come dispositivo della ricezione si veda: Lorenzo Renzi, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella «Commedia» di Dante*, il Mulino, Bologna 2007. Devo questo riferimento a Giuseppe Girimonti Greco, di cui cito un contributo importante per questa proposta teorica: Giuseppe Girimonti Greco, *La Nonna étrangère: (per)turbamenti ottici ed epistemo-affettivi in Proust*, in Annarosa Buttarelli, Giorgio Rimondi, *Dove non c'è nome. Nuovi contributi sul perturbante*, Scuola di Cultura Contemporanea, Mantova 2007, pp. 109-130.

Nondimeno, l'oggetto letterario non è, come un quadro, fatto di pennellate, ma è un composto di parole di per sé identiche a quelle di qualsiasi discorso comunicativo. Non solo, ma il discorso letterario è *anche* un discorso comunicativo influenzato dal mondo. È semplice, dunque, trascurare lo statuto peculiare del linguaggio letterario interrogandolo attraverso una postura erronea; allo stesso tempo, è proprio sulla peculiarità di quel linguaggio che la teoria letteraria ha inizialmente scommesso, fino agli anni in cui lo strutturalismo è tramontato. Dal punto di vista della comunicazione e dell'intenzione la differenza tra letteratura e delirio è massima, anzi, il problema della lingua della malattia è stato, per secoli, soggetto a un riduzionismo radicale legato all'apparente assenza di comunicatività e intenzionalità. Il discorso letterario non può che rimandare a sé stesso, eppure somiglia tremendamente al linguaggio con cui nella comunicazione filtriamo e rispecchiamo la realtà: somiglianza e sostituzione. Lavorando sull'"oggetto" della *Commedia*, Auerbach si è occupato del delicato rapporto tra realtà storica e coscienza interiore in Dante e nel Medioevo:

Per la nostra indagine è indifferente sapere chi era Beatrice, e se essa sia vissuta davvero; la Beatrice della *Vita Nuova* e della *Commedia* è una creazione di Dante e non ha quasi a che fare con una giovane di Firenze che più tardi sposò Simone de' Bardi. E se essa d'altro canto è niente più che una allegoria di mistica sapienza, resta in lei tanta realtà e personalità che si ha il diritto di considerarla una figura umana, che possano o no quei dati di fatti reali riferirsi ad una persona determinata. Il ragionare in termini di aut-aut – o Beatrice visse e Dante l'amò veramente, e allora la *Vita Nuova* è una poesia nata da un'esperienza, oppure tutto è un'allegoria, e perciò un'illusione, una costruzione non poetica, e uno dei nostri ideali più belli è distrutto – questo modo di giudicare non è soltanto ingenuo, ma anche antipoetico²⁷.

Il fatto che la letteratura parta dall'osservazione della realtà – in un contesto storicamente collocato – e vi alluda continuamente non significa che essa sia realtà, e nemmeno che sia, all'opposto, pura coscienza: ogni volta che si tenta di scegliere tra uno di questi due poli, «realtà» o «illusione» (*fuori o dentro*, scrivevo fin dall'inizio di questo libro) la letteratura si ritira nella dimensione *terza* in cui essa esiste. Se la concezione del mondo di Dante non è da secoli la nostra, il mondo poetico

²⁷ Erich Auerbach, *Studi su Dante* (1929), traduzioni dal tedesco di Maria Luisa De Pietri Bonino, traduzioni dall'inglese di Dante Della Terza, Feltrinelli, Milano 2005, p. 55.

della *Vita Nuova* è ancora lo stesso spazio che rifiuta l'«aut-aut» in cui Auerbach e noi ci ritroviamo attraverso i secoli.

Uno dei nove saggi danteschi di Borges contiene una spiegazione esauriente di questa dinamica opaca tra reale storico, coscienza e creazione letteraria. È dedicato al personaggio di Ugolino e si intitola: *Il falso problema di Ugolino*. Borges inizia lamentandosi dell'eccessiva pateticità di alcuni versi danteschi in *Inferno* XXXIII, in particolare del verso 75, «Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno»:

Nel fondo glaciale del nono cerchio, Ugolino rode infinitamente la nuca di Ruggieri degli Ubaldini, e si forbisce la bocca insanguinata coi capelli del reprobato. Solleva la bocca, non il volto, dal feroce pasto, e narra che Ruggieri lo tradì e lo incarcerò coi suoi figli. Dall'angusta finestra della cella vide crescere e decrescere molte lune, fino alla notte in cui sognò che Ruggieri, con mastini affamati, dava la caccia sul fianco di un monte a un lupo e ai suoi lupacchiotti. All'alba sente i colpi del martello che mura l'uscio della torre. Passano un giorno e una notte, in silenzio. Ugolino, spinto dal dolore, si morde le mani; i figli credono lo faccia per fame, e gli offrono la loro carne, da lui stesso generata. Tra il quinto e il sesto giorno li vede morire ad uno ad uno. Poi resta cieco e parla coi suoi morti e piange e li tasta nel buio; poi la fame poté più del dolore²⁸.

L'ambiguità del dettato ha condotto molti lettori, sostiene Borges, a rivolgersi alla cronaca storica per interpretare i versi danteschi, seguendo la suggestione macabra e sensazionale che Ugolino si sarebbe cibato dei propri figli, rinchiusi con lui nella Torre della Muda. Ma il problema, posto così, è «falso», perché confonde il mondo storico con quello letterario: «Il problema storico se Ugolino della Gherardesca abbia esercitato nei primi giorni di febbraio del 1289 il cannibalismo è evidentemente insolubile. Il problema estetico o letterario è di ben diversa indole. Conviene enunciarlo così: Volle Dante che pensassimo che Ugolino (l'Ugolino del suo *Inferno*, non quello della storia) mangiò la carne dei suoi figli? Io arrischierei la risposta: Dante non ha voluto che lo pensassimo, bensì che lo sospettassimo»²⁹. Dopo aver citato Stevenson (*Ethical Studies*) e la celebre definizione dei perso-

²⁸ Jorge Luis Borges, *Il falso problema di Ugolino*, in Id., *Saggi danteschi* cit., pp. 1275-1276.

²⁹ Ivi, p. 1277.

naggi come «filze di parole»³⁰, Borges conclude con una notazione decisiva: «Nella tenebra della sua Torre della Fame, Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri, e questa ondulante imprecisione, questa incertezza, è la strana materia di cui è fatto»³¹.

Nei suoi studi dedicati a Dante, Auerbach si muove continuamente tra storicizzazione e analisi filologico-critica, mantenendo al centro dei propri interessi quella *strana materia di cui è fatto* il mondo letterario, che si nutre tanto di storia quanto di emozioni. L'immagine del filologo convive, in questi passaggi, con quella del ricercatore appassionato che non esita a impiegare i registri del *pathos*. Si veda, ad esempio, il modo in cui Auerbach riflette su storia e vita emotiva che confluiscono nelle strutture delle canzoni del *Convivio*:

E quanto l'incanto delle canzoni filosofiche dipenda dalla partecipazione personale del poeta, si può vedere dalle canzoni in cui egli, abbandonato da Amore, non parla di sé e non rende un'azione interiore; l'impressione che abbiamo descritto viene a mancare, e le poesie a cui pensiamo – per esempio «Poscia ch'Amor del tutto m'ha lasciato» oppure «Le dolci rime d'amor ch'i' solia» – non sono quasi altro che trattati astrusi e puramente didattico-polemici, di fronte ai quali appare giustificato il desiderio moderno di una esposizione in prosa di tali argomenti. Ma nessuno che sia sensibile alla poesia sentirà un simile desiderio nelle canzoni in cui Dante dà forma logica al suo destino più personale. Quando l'uomo filosofico, nella sua incompiutezza, dimostrata e formulata da Tommaso, nella contingenza e sotto il peso naturale e acquisito del suo destino, si presenta di fronte alla gerarchia delle essenze pensate ed esistenti, ne deriva sempre la spinta incalzante, dolorosa, alla realizzazione e al perfezionamento di se stesso; è assolutamente legittimo rappresentarla in immagini sensibili, perché solo per mezzo di queste può esserne reso evidente il lato drammatico-personale; le immagini non significano qualcosa d'"altro", ma sono la realtà linguistica del processo interiore, con cui hanno significato unitario e identico. Nasce così nelle canzoni un sistema di corrispondenze che possono essere separate nel commento e tuttavia sono un'unità. Poesie di così esatta composizione, di tanta arte e di tanto calcolo non sono certo mai state scritte. È una peculiarità di Dante che le immagini non lo trascinino mai fuori da ciò che deve esattamente esprimere, e che la passione non lo alletti mai a divagare nell'approssimato. Il suo intento e il suo genio tendono a raggiungere un'esatta corrispondenza della cosa espressa con l'oggetto, dell'immagine sensibile con il significato

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ivi*, p. 1278.

razionale, delle parti tra loro, del tutto con la persona che deve accoglierlo. In questo spirito egli tratta anche strofe, verso e rima. L'arte di far riposare in modo assolutamente naturale un contenuto profondo e insieme delicato in una difficile forma strofica, raggiunge nelle canzoni la massima perfezione; nel trattare complicate strutture metriche, egli segue l'esempio di Arnaldo e la tradizione dello *Stil Nuovo*, ma li supera tutti nella naturale armonia, nell'armonioso adattamento dell'oggetto alla sua forma metrica³².

Pagine così belle e rigorose su Dante e sulla letteratura si leggono raramente: quasi contro sé stesso, Auerbach non può che abbandonare le ragioni della filologia per esprimere suggestivamente la delicata immensità dantesca. Eppure, l'arte costruttiva – la strofa, il verso, la forma metrica – riemerge a sua volta dalla passione, restituendo uno stile in cui pare che Auerbach provi a gareggiare, nelle forme della scrittura critica, con l'esercizio poetico di Dante. E in quella «realtà linguistica del processo interiore», che posso soltanto ripetere ancora una volta attraverso le sue varianti che ho finora accumulato – «realtà della parola», «materia», «oggetto poetico», «la strana materia di cui è fatto» – è contenuta l'essenza di questo libro teorico.

Le *Memorie* di Schreber non sono un testo letterario, e non è con la medesima attitudine riservata alla letteratura che le hanno lette Freud, Lacan, e noi che continuiamo a farlo oggi. Nelle *Memorie* troviamo, però, quella componente del linguaggio che si muove anche in questa pagina di Auerbach, la «realtà linguistica del processo interiore», che in Dante è frutto di un'elaborazione estetica capace di includere e assieme trascendere tanto la realtà storica in cui gli è toccato di vivere quanto le emozioni che ha potuto provare, mentre in Schreber è il risultato di un'elaborazione diversa, che in nessun modo ho intenzione di avvicinare all'estetica. Ma questo libro, per postulato, non è concentrato né sui contenuti, né sulla funzione autoriale, bensì sulla ricezione, sul linguaggio e sul mondo.

Qualsiasi opera letteraria conferisce realtà linguistica al «processo interiore»: come nella psicosi, la realtà empirica è «provvista di un buco», seguendo la celebre definizione di Lacan, «che il mondo fantastico verrà in seguito a colmare»³³. Il linguaggio della letteratura è opaco, allusivo e ricco di figuralità; è un linguaggio che si articola e si

³² Auerbach, *Studi su Dante* cit., p. 67.

³³ Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., p. 52.

riferisce a una logica che sta nella letteratura, e noi non possiamo farci niente: chiedersi se Coppelius sia veramente presente nella scena finale dell'*Orco insabbia* è un errore paragonabile a quello che pretende di spiegare il dilemma di Ugolino costringendolo nella sua dimensione storica: «Ugolino divora e non divora gli amati cadaveri», così come Coppelius è e non è Coppola, che a sua volta è e non è l'orco insabbia. L'accettazione dell'infrazione del principio di non contraddizione è una conseguenza di quella riconfigurazione della funzione di giudizio in coerenza: in letteratura Ugolino può in eterno divorare e non divorare i propri figli. Nella prospettiva del linguaggio e della logica, invece, l'incompatibilità tra letteratura e delirio si fa sempre più labile.

«Sono stata dal salumiere». *I limiti della comunicatività letteraria*

Riporterò un ultimo esempio tratto dal *Seminario III* di Lacan, in cui leggiamo di una paziente schizofrenica a cui uno sconosciuto ha rivolto un insulto scurrile:

Al suo passaggio costui – non poteva dissimularmelo, non l'aveva ancora digerita – le aveva detto una parolaccia, una parolaccia che ella non era disposta a ripetermi perché, come si esprimeva lei, la deprezzava. Nondimeno, una certa dolcezza che avevo usato nel mio approccio aveva fatto sì che, dopo cinque minuti di colloquio, fossimo arrivati a una buona intesa, e a questo punto ella mi confessa, con una risata di concessione, che a quel riguardo non era del tutto innocente, perché lei stessa aveva detto qualcosa di passaggio. Questo qualcosa me lo confessa più facilmente di ciò che aveva sentito, ed è: *Sono stata dal salumiere*³⁴.

La paziente informa Lacan attraverso un linguaggio che somiglia a quello della comunicazione ordinaria, nondimeno, invece di confessare di aver apostrofato con “porco!” il molestatore, la donna dichiara di essere stata dal salumiere, raggiungendo un'allusività che supera la soglia di guardia della comunicazione³⁵. «Sono stata dal salumiere»

³⁴ Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., p. 55.

³⁵ Lacan passa in rassegna alcuni testi di riferimento sulle psicosi, in particolare sulla paranoia, all'inizio del suo *Seminario* (pp. 5-50). I principali sono: Jules Séglas, *Leçons cliniques sur les maladies mentales et nerveuses*, Asselin et Moreau, Paris 1895; Emil Kraepelin, *Psychiatrie: Ein Lehrbuch für Studierende und Ärzte*, Johann Ambrosius Barth, Leipzig

impone la ricerca di una referenza che renda coerente il messaggio: «Il punto cui bisogna interessarsi è di sapere perché ella voleva appunto che l'altro comprendesse questo, e perché non glielo diceva chiaramente, ma per allusione»³⁶. Il punto, per noi che ci occupiamo di letteratura, sta invece nel rapporto tra *intentio*, significazione, contesto e *accoglienza* del destinatario. Nella prospettiva linguistica, il caso del presidente Schreber non è diverso, solo molto più auto-sorvegliato:

Non è la realtà a essere in causa. Il soggetto ammette, attraverso tutti i giri esplicativi verbalmente sviluppati che sono alla sua portata, che questi fenomeni sono di un ordine diverso dal reale, egli sa bene che la loro realtà non è sicura, fino a un certo punto ne ammette perfino l'irrealtà. Ma, contrariamente al soggetto normale per il quale la realtà si presenta nel suo assetto, egli ha una certezza, che ciò di cui si tratta – dall'allucinazione all'interpretazione – lo riguarda³⁷.

Ciò che dimostra l'esempio della paziente schizofrenica è che i linguaggi dei disturbi mentali diventano coerenti se riferiti all'«irrealtà» in cui si dispiegano, perché gli emittenti psicotici si muovono in una «realtà sovrasensibile» ricostruita e riconfigurata. Così, la letteratura parla sempre un linguaggio coerente rispetto al proprio mondo, a prescindere dal fatto che un'opera rispetti o meno leggi di realtà storicamente collocate. Questa condizione emerge con prepotenza nei casi letterari in cui linguaggio e configurazione dei mondi di invenzione sono messi in stato di allegoria. È il meccanismo, ad esempio, su cui si fonda tutta la prima parte del *Don Chisciotte*: l'Hidalgo è pazzo perché mette nello spazio sbagliato le parole dei suoi amati romanzi cavallereschi:

Bisogna dunque sapere che il detto gentiluomo, nei momenti che stava senza far nulla (che erano i più dell'anno), si dedicava a leggere i libri di cavalleria con tanta passione, con tanto gusto, che arrivò quasi a trascurare l'eser-

1899; Paul Sérieux, Joseph Capgras, *Les folies raisonnantes*, Alcan, Paris 1909; Karl Jaspers, *Allgemeine Psychopathologie*, Springer, Heidelberg-Berlin 1913; Charles Blondel, *La Conscience morbide. Essai de psychopathologie générale*, Félix Alcan, Paris 1914; Georges Genil-Perrin, *Les paranoïaques*, Maloine, Paris 1926; Karl Abraham, *Die psychosexuellen Differenzen der Hysterie und der Dementia praecox*, in Id., *Selected Papers*, Hogarth Press, London 1927; Gaëtan Gatian de Clérambault, *Œuvres psychiatriques*, PUF, Paris 1942; Jacques Lacan, *Écrits «inspirés»: Schizographie*, in Id., *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, suivi de *Premiers écrits sur la paranoïa*, Seuil, Paris 1975.

³⁶ Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., p. 56.

³⁷ Ivi, p. 87.

cizio della caccia, nonché l'amministrazione della sua proprietà; e arrivò a tanto quella sua folle mania che vendette diverse staia di terra da seminare per comprare romanzi cavallereschi da leggere, e in tal modo se ne portò in casa quanti più riuscì a procurarsene, e fra tutti, non ce n'erano altri che gli piacesse quanto quelli composti dal famoso Feliciano de Silva, poiché il nitore della sua prosa e quei suoi ingarbugliati ragionamenti gli parevano una delizia, specie quando arrivava a leggere quelle dichiarazioni amorose o quelle lettere di sfida, dove in certi punti trovava scritto: «La ragione dell'irragionevole torto che alla mia ragione vien fatto, mortifica in tal modo la mia ragione, che con ragione mi dolgo della vostra bellezza». O quando leggeva: «... gli alti cieli che nella vostra divinità divinamente con le stelle vi fortificano e vi fanno meritare il merito che merita la grandezza vostra».

Con questi ragionamenti il povero cavaliere perdeva il giudizio, e stava sveglio la notte per capirli e cavarne fuori un senso, dove non avrebbe saputo cavarne e capirci nulla nemmeno Aristotele in persona, se fosse risuscitato apposta³⁸.

Ed è proprio in un'opera cavalleresca che possiamo leggere una delle più vertiginose sperimentazioni teoriche e metaletterarie a proposito di linguaggio, referenza e ricezione alterata:

Volgendosi ivi intorno, vide scritti
molti arbuscelli in su l'ombrosa riva.
Tosto che fermi v'ebbe gli occhi e fitti,
fu certo esser di man de la sua diva.
Questo era un di quei lochi già descritti,
ove sovente con Medor veniva
da casa del pastore indi vicina
la bella donna del Catai regina.
Angelica e Medor con cento nodi
legati insieme, e in cento lochi vede.
Quante lettere son, tanti son chiodi
coi quali Amore il cor gli punge e fiede.
Va col pensier cercando in mille modi
non creder quel ch'al suo dispetto crede:
ch'altra Angelica sia, creder si sforza,
ch'abbia scritto il suo nome in quella scorza.
(XXIII, 102-103)³⁹

³⁸ L'opera è citata nell'edizione Miguel de Cervantes, *Don Chisciotte della Manica*, con un saggio di Erich Auerbach, traduzione, introduzione e note di Vittorio Bodini, Einaudi, Torino 2015, vol. I, p. 29.

³⁹ L'opera è citata nell'edizione Ludovico Ariosto, *Orlando furioso*, a cura di Lanfranco Caretti, presentazione di Italo Calvino, Einaudi, Torino 2015.

Nel ventitreesimo canto dell'*Orlando furioso*, il cavaliere Orlando impazzisce quando si ritrova nel luogo in cui la sua amata Angelica si è unita all'umile Medoro. Nonostante le numerose prove di passione tra i due giovani che Orlando si trova davanti, egli tenta di ingannare sé stesso mettendo quei segni in un altro luogo: un mondo in cui Medoro è solo un'invenzione che Angelica ha architettato per ingelosire lui, Orlando; oppure, un mondo in cui Medoro non esiste, ed è lui che Angelica chiama "Medoro"; o, ancora, un mondo in cui qualcuno ha tentato di infangare il buon nome di Angelica, inventando «cosa» non vera:

Poi dice: — Conosco io pur queste note:
di tal' io n'ho tante vedute e lette.
Finger questo Medoro ella si puote:
forse ch'a me questo cognome mette. —
Con tali opinion dal ver remote
usando fraude a se medesmo, stette
ne la speranza il mal contento Orlando,
che si seppe a se stesso ir procacciando.
(XXIII, 104)

Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come
possa esser che non sia la cosa vera:
che voglia alcun così infamare il nome
de la sua donna e crede e brama e spera,
o gravar lui d'insopportabil some
tanto di gelosia, che se ne pèra:
et abbia quel, sia chi si voglia stato,
molto la man di lei bene imitato.
(XXIII, 114)

Tralasciando i suggestivi auto-inganni di matrice paranoica del personaggio, è possibile estendere questa lettura meta-testuale del romanzo cavalleresco di Ariosto così da concludere che Orlando, per certi versi, ha ragione: esiste, in effetti, un mondo in cui non è vero che Angelica ama Medoro, ma questo traguardo richiede un prezzo altissimo da pagare. Il mondo in cui non è vero che Angelica ama Medoro è il mondo in cui non è vero che esiste un cavaliere che si chiama Orlando, cioè un mondo in cui tutti i personaggi dell'*Orlando furioso* non sono veri e ogni elemento letterario risulta falso, un mondo interamente a-finzionale. Tramite la pazzia di Orlando, Ariosto sta dando voce e concretezza storiche a una modernità letteraria che guarderà sempre

più insistentemente a quell'orizzonte impossibile in cui la finzione ambisce a farsi realtà.

Ovviamente, l'analogia tra le follie di Orlando e Chisciotte e quelle di Schreber e della paziente di Lacan si ferma qui, perché il contesto letterario non coincide mai con quell'universo psichico, interiore, cosciente, inconscio. E, a differenza della psicosi, la letteratura non può spingersi oltre una certa soglia di oscurità, di «perversione del linguaggio»⁴⁰, che la renderebbe non comunicante o, peggio ancora, auto-comunicante: nessuno scrittore potrebbe, alla stregua della paziente di Lacan, parlare un linguaggio puramente allusivo e la cui coerenza fosse del tutto autoriferita.

Vico lettore di Lacan

Esiste un libro in cui letteratura, psicoanalisi, psichiatria, linguistica e filosofia si riuniscono, con la concezione del mondo che produce un certo linguaggio e diventa, a sua volta, lo specchio di quel mondo. Quel libro è la *Scienza nuova* di Vico, in cui sono concentrate quasi tutte le questioni che ho affrontato negli ultimi due capitoli di questa proposta teorica, e attraverso cui sarà possibile riconsiderare gli studi sul linguaggio della psicosi che partono da Freud, attraversano i Seminari di Lacan e includono i lavori di Minkowski e di Binswanger di cui mi occuperò alla fine.

Benché non ci sia, nel *Seminario III* di Lacan, nemmeno un riferimento a Vico, nel secondo libro della *Scienza nuova* ci imbattiamo in un trattamento affine del rapporto tra il sistema del linguaggio e la rappresentazione della realtà. Si tratta delle pagine magistrali in cui Vico descrive le caratteristiche della logica poetica e in cui leggiamo, tra l'altro, dei quattro tropi originari, che sono metafora, sineddoche, metonimia e ironia. Il discorso sui tropi di Vico è comprensibile solo condividendo i principi della metafisica poetica e il suo assunto di fondo, che è una costante di tutta l'opera: lo studio di quella parte di storia rimossa dalle sistemazioni filosofiche a lui coeve e precedenti, cioè di quella fase dello sviluppo cognitivo dell'umanità in cui «l'uo-

⁴⁰ Lacan *Il seminario. Libro III* cit., p. 270.

mo pensava e agiva sotto l'impulso della fantasia»⁴¹. È stato più volte notato che Vico ha, tanto direttamente che indirettamente, contribuito al dibattito teorico letterario della contemporaneità: «Insomma, non ne possiamo proprio fare a meno [della letteratura], individualmente e collettivamente, perché come uomini abbiamo bisogno di esprimere le parti di noi che recalcitrano ad adattarsi alle norme che le società si impongono. Se è così, se ci concepiamo, con Vico, ma anche con i più recenti studi neuroscientifici, come animali poetici prima che logici, si modifica anche la nostra idea della funzione dei cosiddetti classici»⁴².

In Vico, l'aggettivo «poetica» ha sia un'accezione sincronica – le caratteristiche di un mondo che gli individui leggono e modificano in base alle loro percezioni e convinzioni – che diacronica – la storia sommersa della nascita della civiltà. È proprio l'approfondimento di questa dimensione rimossa che ha incuriosito e appassionato, nei secoli, lettori come Auerbach e Said. Come leggiamo all'inizio del secondo libro:

E per tutto questo libro si dimostrerà che quanto prima avevano sentito d'intorno alla sapienza volgare i poeti, tanto intesero poi d'intorno alla sapienza riposta i filosofi; talché si possono quelli dire essere stati il senso e questi l'intelletto del gener umano; di cui anco generalmente sia vero quello da Aristotile detto particolarmente di ciascuno uomo: «*Nihil est in intellectu quin prius fuerit in sensu*», cioè che la mente umana non intenda cosa della quale non abbia avuto alcun motivo (ch'i metafisici d'oggi dicono «occasione») da' sensi, la quale allora usa l'intelletto quando, da cosa che sente, raccoglie cosa che non cade sotto de' sensi; lo che propriamente a' latini vuol dir «*intelligere*». (II, 363)

La sapienza poetica nasce da una «rozza» metafisica, che, spiega Vico, è come un doppio tronco da cui si diramano logica, morale, economia e politica da una parte, e dall'altra la fisica, a sua volta generatrice di cosmografia, astronomia, cronologia e geografia, tutte discipline «poetiche». La natura umana fonda la sua metafisica sui sensi, «in quanto ella è comune con le bestie, porta seco questa proprietà: ch'i sensi sieno le sole vie ond'ella conosce le cose» (II, I, I, 374). La metafisica all'origine della sapienza poetica non è, di conseguenza, astratta o razionale, ma «sentita

⁴¹ L'edizione impiegata è Giambattista Vico, *Principi di una scienza nuova* (1744), in Id., *Opere*, a cura di Andrea Battistini, Mondadori, Milano 2007. La citazione è tratta dall'apparato critico a cura di Battistini, p. 1554, nota 4.

⁴² Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo* cit., p. 245.

e immaginata quale dovette essere dai tai primi uomini»⁴³, privi di raziocinio ma dotati di sensi robusti e di «vigorosissime fantasie» (II, I, I, 375).

L'espressione di questi primi uomini è definita da Vico «poetica», perché il loro modo di conoscere era spontaneo, animato naturalmente dalla fantasia e percorso dalla dominanza della personificazione, la prima figura attraverso cui gli individui hanno letto il mondo. La percezione della realtà è così inscindibile dall'universo poetico, per cui le cose terrene e quelle divine dipendono dalle «rozze» sapienze:

essi, per la loro robusta ignoranza, il facevano in forza d'una corpulentissima fantasia, e, perch'era corpulentissima, il facevano con una meravigliosa sublimità, tal e tanta che perturbava all'eccesso essi medesimi che fingendo le si criavano, onde furon detti "poeti", che lo stesso in greco suona che "criatori". Che sono gli tre lavori che deve fare la poesia grande, cioè di ritrovare favole sublimi confacenti all'intendimento popolare, e che perturbi all'eccesso, per conseguir il fine, ch'ella si ha proposto, d'insegnar il volgo a virtuosamente operare, com'essi l'insegnarono a se medesimi; lo che or ora si mostrerà. (II, I, I, 376)

La retorica nasconde i modi secondo cui operano la memoria, la fantasia e l'ingegno: il codice retorico è iscritto nella creazione di quel discorso fantastico da cui si sviluppa la sapienza poetica, ed è una traccia arcaica che permane nella logica razionale delle civiltà più evolute. Memoria, fantasia e ingegno sono in questo modo responsabili della formazione delle prime idee, dei primi universali fantastici, punti di contatto tra la mente umana e l'esperienza dei sensi. Il significato complessivo che gli individui riescono ad attribuire alla realtà è legato a queste idee, responsabili della creazione degli universali fantastici.

Alla luce di questi corollari, Vico definisce i tropi – dapprima soltanto la personificazione e la metafora – come «i mostri e le trasformazioni poetiche» (II, II, II, 410): si tratta di un aggettivo con una connotazione "schreberiana", perché l'idea di mostruosità è formulata nella prospettiva delle civiltà più evolute, che però, come visto, si fondano a loro volta su una visione del mondo superata, magica e irrazionale.

Le tracce di questa storia sommersa riemergono nella logica poetica, che si porta dietro una relazione bi-univoca tra mondo e linguaggio, con la creazione del mondo attraverso il linguaggio e il linguaggio

⁴³ Ivi, p. 375.

plasmato a partire dal mondo. Vico comprende bene che il linguaggio poetico deriva da una dimensione arcaica e pandeterminista in cui i confini tra io e mondo non sono netti: si tratta delle età degli dèi e degli eroi, da cui deriva quella degli uomini. In un passaggio particolarmente chiaro sui tropi e le trasformazioni poetiche, Vico collega la percezione del mondo attraverso i sensi alla fantasia dominata dalla personificazione e, infine, al linguaggio:

Quello è degno d'osservazione: che 'n tutte le lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e dell'umane passioni. Come capo, per cima o principio; fronte, spalle, avanti e dietro; occhi delle viti e quelli che si dicono lumi ingredienti delle case; bocca, ogni apertura; labro, orlo di vaso o d'altro; dente d'aratro, di rastello, di serra, di pettine; barbe, le radici; lingua di mare; fauce o foce di fiumi o monti; collo di terra; braccio di fiume; mano, per piccol numero; seno di mare, il golfo; fianchi e lati, i canti; costiera di mare; cuore, per lo mezzo (ch'"*umbilicus*" dicesi da' latini); gamba o piede di paesi, e piede per fine; pianta per base o sia fondamento; carne, ossa di frutte; vena d'acqua, pietra, miniera; sangue della vite, il vino; viscere della terra; ride il cielo, il mare; fischia il vento; mormora l'onda; geme un corpo sotto un gran peso; e i contadini del Lazio dicevano "*sitire agros*", "*laborare fructus*", "*luxuriari segetes*"; e i nostri contadini "andar in amore le piante", "andar in pazzia le viti", "lagrimare gli ornì"; ed altre che si possono raccogliere innumerabili in tutte le lingue. Lo che tutto va di séguito a quella *Degnità*: che "l'uomo ignorante si fa regola dell'universo", siccome negli esempi arrecati egli di se stesso ha fatto un intero mondo. Perché come la metafisica ragionata insegna che "*homo intelligendo fit omnia*", così questa metafisica fantasticata dimostra che "*homo non intelligendo fit omnia*"; e forse con più di verità detto questo che quello, perché l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col trasformandovisi, lo diventa. (II, II, II, 405)

Linguaggio e mondo procedono assieme: in senso diacronico, Vico conferma così una delle sue più radicate convinzioni, cioè «ch'in ogni lingua le voci ch'abbisognano all'arti colte ed alle scienze riposte hanno contadinesche le loro origini» (II, II, II, 404); dal punto di vista sincronico, l'espressione linguistica deve essere riferita al mondo appropriato: quelle che, in una società più evoluta («ragionata») appaiono come metafore sono la conseguenza di una concezione magica del mondo in cui i rapporti tra l'io e le cose erano molto più indefiniti e fluidi. Dunque, non si tratta più di metafore, ma di convinzioni che

esprimono una letteralità data dalla visione «fantasticata» del mondo. Continuamente, nella *Scienza nuova*, leggiamo che i primi poeti furono proprio questi individui semplici e rozzi, ma il lemma «poetico» si è, nei secoli, evoluto e specificato, diventando appannaggio di coloro i quali, attingendo da quella logica primitiva, la formalizzavano in composizioni estetiche. In queste pagine vichiane viene continuamente ribadito un principio di relativismo a proposito dei tropi, e dunque della figuralità in senso più ampio: il linguaggio metaforico dei primi uomini si dispiega in un referente diverso da quello dei poeti moderni che Vico ha in mente, un linguaggio per cui il rapporto tra «cose inanimate» e «corpo umano» è molto più ambiguo e fecondo rispetto a quanto è accaduto nelle successive età degli uomini.

Eppure, ogni età porta con sé tracce di questa primigenia logica fantastica e di questo arcaico mondo immaginifico. Nell'aggettivo «poetico» si cristallizza una multidimensionalità diacronica che Vico descrive in una prospettiva sdoppiata, in grado, cioè, di stare dentro e fuori le età e le culture di cui si occupa. E non può che tornare alla mente l'esempio del paziente schizofrenico di Matte Blanco, per cui la costruzione metaforica “uscire dalla prigione delle proprie vesti” ha una portata letterale che la prospettiva razionale non riesce ad accettare, a meno di non trasformarla in figura: nel mondo del delirio del paziente, “la prigione delle vesti” non è una metafora, ma fatto concreto. Ma questo vale, sul piano generale, anche per il linguaggio della psicosi a cui ci siamo avvicinati tramite Freud e Lacan: l'attenzione rivolta al *Seminario III* è motivata dalla triangolazione linguaggio/destinatario/mondo, o anche linguaggio/destinatario/fantasia:

Nella nevrosi è nel secondo tempo, e nella misura in cui la realtà non è pienamente riarticolata in modo simbolico nel mondo esterno, che nel soggetto c'è fuga parziale dalla realtà, incapacità di affrontare una parte della realtà, segretamente conservata. Nella psicosi al contrario è proprio la realtà stessa a essere inizialmente provvista di un buco, che il mondo fantastico verrà di seguito a colmare⁴⁴.

Anche Freud, nella *Psicopatologia*, parlava di *realtà sovrasensibile* del paranoico per denominare un mondo su cui accordare la coerenza dei ragionamenti del malato; ragionamenti, come anticipato, che

⁴⁴ Lacan, *Il seminario. Libro III* cit., p. 52.

presentano implicazioni in grado di turbare Freud stesso, che intuisce la “tensione alla verità” del paranoico. In questo passaggio, tratto ancora dalla *Psicopatologia*, l'indecisione iniziale di Freud lascia spazio a un'apertura in cui si ritrova Vico, ma anche il senso complessivo delle pagine teoriche che ho fin qui accumulato:

L'oscura conoscenza (per così dire la percezione endopsichica) di fattori e rapporti psichici inerenti all'inconscio si rispecchia – è difficile dire diversamente, l'analogia con la paranoia deve qui esserci di aiuto – nella costruzione di una *realtà sovrasensibile*, che la scienza deve ritrasformare in *psicologia dell'inconscio*. Potremmo avventurarci a risolvere in tal modo i miti del paradiso e del peccato originale, di Dio, del bene e del male, dell'immortalità, e simili, traducendo la *metafisica* in *metapsicologia*. Il divario tra lo spostamento del paranoico e quello del superstizioso è meno grande di quanto appaia a prima vista. Quando gli uomini cominciarono a pensare, si trovarono, come è noto, costretti a risolvere il mondo esterno antropomorficamente in una molteplicità di personalità a loro somiglianza; le casualità, che essi interpretavano superstiziosamente, divennero dunque azioni e manifestazioni di persone, ed essi quindi si comportavano esattamente come i paranoici, i quali traggono deduzioni dai sintomi non appariscenti forniti loro dagli altri, e come tutti gli individui sani, che con ragione fanno delle azioni casuali e non intenzionali del loro prossimo la base per valutarne il carattere. La superstizione appare così anacronistica solo alla nostra concezione del mondo, moderna e scientifica ma niente affatto compiuta; per la concezione del mondo di epoche e popoli prescientifici essa era giustificata e coerente⁴⁵.

Si noti il passaggio dedicato a una causalità alterata e riconfigurata dal paranoico, dal superstizioso e dal primitivo. Vico lettore di Freud, verrebbe da commentare, prima e meglio che lettore di Lacan. Se ho insistito su Lacan in questo paragrafo è perché la sua impostazione è più spiccatamente linguistica rispetto a quella freudiana. Eppure, questa citazione consente di riscorrere la metafisica poetica di Vico punto per punto, a conferma dell'importanza dell'auspicio freudiano di una traduzione della «metafisica» in «metapsicologia»: la costruzione di una realtà sovrasensibile a cui il discorso dello psicotico – il paranoico in Freud – è riferito; la somiglianza tra la visione del mondo – e la parola – della psicosi e della superstizione con quella visione magica del mondo che affonda le radici in contesti sommersi e «prescientifici»; soprattutto, la coerenza del linguaggio con il mondo entro cui si dispiega. Brothers, in

⁴⁵ Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana* cit., pp. 279-280.

prospettiva neuroscientifica, ha raggiunto le stesse posizioni, rilevando uno stadio “arcaico” in cui non è possibile distinguere il sé dall’altro⁴⁶.

La lettura lacaniana di Vico, o meglio, questa lettura in parallelo della metafisica poetica e delle caratteristiche linguistiche della psicosi, consente, finalmente, di mettere nella giusta prospettiva quei continui riferimenti freudiani al mondo magico, primitivo e arcaico nel trattamento della paranoia. Dieci anni dopo la *Psicopatologia*, Freud chiude la relazione sul caso clinico del presidente Schreber con alcune note sulla logica dei primitivi. È un’anticipazione di quello studio sul mondo fantastico e “oceanico” che, da *Totem e tabù* lascerà tracce fino al *Disagio della civiltà*, e che Freud non può fare a meno di legare al funzionamento delle psicosi:

Ciò che costituisce il fondamento di tali prove ci sospinge nel profondo del modo di pensare *totemico* dei popoli primitivi. Il totem – l’animale o la forza naturale animisticamente concepita a cui la tribù fa risalire la propria origine – preserva i membri della tribù in quanto suoi figli, ed è a sua volta venerato ed eventualmente preservato come progenitore della tribù stessa. Mi sembra che le questioni a cui siamo giunti indichino la possibilità di pervenire a una comprensione psicoanalitica delle origini della religione⁴⁷.

L’individuo primitivo di Vico «di se stesso ha fatto un intero mondo» e, di conseguenza, ha *parlato* un «intero mondo»: lo ha parlato in una lingua che non possiamo completamente capire, perché riferita a un mondo diverso dal nostro, ma rispetto a cui resta «giustificata e coerente». Schegge di quella lingua, e di quel mondo, si ritrovano in ogni linguaggio moderno, e sono le figure, ma è solo la letteratura a trasportare qualsiasi lettore in un mondo altro (*mostruoso* con Vico o, vedremo, *strambo* con Binswanger).

Concluderò questo capitolo così densamente teorico con un ultimo esempio letterario tratto dall’opera di Borges. Il racconto *L’immortale*, che apre *L’Aleph*, mi consente infatti di riassumere e fissare questo complesso sistema fatto di linguaggi e di mondi. Vi leggiamo la storia di Marco Flaminio Rufo, tribuno militare romano che parte per l’Egitto con la speranza di ritrovare una città di uomini immortali. Dopo un viaggio nel deserto che lo lascia quasi morto, si risveglia

⁴⁶ Leslie Brothers, *Friday’s Footprint: How Society Shapes the Human Mind*, Oxford University Press, Oxford 1997.

⁴⁷ Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia* cit., p. 405.

all’interno di un pozzo ampio e profondissimo, in cui vivono alcuni trogloditi che non sembrano fare uso di alcun linguaggio. Riuscito a evadere da questa prigione, si ritrova nel deserto, seguito da uno dei trogloditi, che pare abbia deciso di abbandonare il suo stato di eterna prigionia. Rufo dà al troglodita il nome di Argo, ma non riesce mai a entrare in comunicazione con lui: assieme giungono finalmente ai piedi di un’enorme città circondata da mura lisce. Riuscito a entrare da solo, Rufo scopre un’architettura intricata e incomprensibile, fatta di macerie, ricostruzioni parziali e assurde, tracce semi-distrutte di antichi palazzi magnifici. La descrizione del Palazzo degli Immortali, al centro della città, offre una resa plastica del rapporto tra referenti incompatibili: il palazzo, eretto da divinità, è stato raso al suolo e ricostruito parzialmente dagli Immortali. Deluso dalla sua scoperta, e incapace di ritrovare la fonte dell’immortalità per cui era partito, Rufo abbandona la città e, nel deserto, prova ancora a comunicare con Argo, ma capisce che il tentativo è inutile, perché quell’essere non condivide il suo sistema di comunicazione, e di conseguenza non si muove nella sua realtà. Non è superfluo, a questo punto, ricordare che il nome di Vico è menzionato due volte nel racconto:

Gettato sulla sabbia, simile a una piccola e cadente sfinge di lava, lasciava che su lui girassero i cieli, dal crepuscolo del giorno a quello della notte. Mi sembrò impossibile che non si avvedesse della mia intenzione. Ricordai ch’è fama tra gli etiopi che le scimmie non parlino di proposito, per non essere obbligate a lavorare, e attribuii a diffidenza o a timore il silenzio di Argo. Da quell’immaginazione passai ad altre, anche più strane. Pensai che Argo ed io facevamo parte di universi differenti; pensai che le nostre percezioni erano uguali, ma che Argo le combinava diversamente e costruiva con esse altri oggetti; pensai che forse per lui non esistevano oggetti, ma un vertiginoso e continuo giuoco d’impressioni brevissime. Pensai a un mondo senza memoria, senza tempo; considerai la possibilità d’un linguaggio di verbi impersonali o d’indeclinabili epiteti⁴⁸.

La visione del mondo di Argo è incompatibile con quella di Rufo, e questa distonia apre a una mostruosità semantica e cognitiva che è quella descritta nelle pagine di Vico dedicate ai tropi della logica poetica. Ovunque, in Borges, la costruzione di mondi alternativi porta con sé un linguaggio sconvolgente, perché riferito a contesti estranei:

⁴⁸ Jorge Luis Borges, *L’Aleph* (1949), in Id., *Tutte le opere* cit., vol. I, p. 781.

è questa la traccia che ritroviamo in *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, ma anche nelle *Rovine circolari* o nel *Giardino dei sentieri che si biforcano*.

Gli effetti di simili *mostri* semantici non possono essere studiati soltanto rispetto alla funzione poetica del linguaggio, né soltanto alla luce di ciò che sta *fuori* dello spazio letterario. Fondare una teoria della letteratura su questa funzione non consente la giusta contestualizzazione, e dunque ritorneremmo al paradosso strutturalista per cui un discorso densamente figurale appare letterario *iuxta propria principia*. È più importante chiedersi quale effetto producano le figure in termini di referenza e di ricezione: perché la letteratura, qui differente dal discorso delle psicosi, deve continuamente auto-denunciare sé stessa e il proprio referente attraverso le sue figure, le sue forme, i suoi generi? Se non ci interroghiamo sulle ragioni e sulle conseguenze di questa auto-denuncia rischiamo di leggere i testi attraverso un linguaggio che è *quasi lo stesso*, ma *non esattamente* quello in cui sono stati scritti.

Mondi negativi

'n parte troppo cupa e troppo interna
il pensier de' mortali occulto giace
(Tasso)

Casi clinici e tempo vissuto

Quando la paziente di Lacan dice di aver risposto a un'offesa scurrile con le parole «*Sono stata dal salumiere*» noi che l'ascoltiamo siamo costretti a scegliere tra rifiuto e sforzo di comprensione. Possiamo scrollare le spalle e concludere che la donna è pazza, o possiamo insistere, traducendo quella formula attraverso altre parole che esprimono un senso¹. La significazione psicotica possiede caratteristiche linguistiche e logiche peculiari: ma ciò che rende feconda la comparazione tra Vico e Lacan è la necessità di fondere significazione e contesto, parola e mondo. Da questo punto di vista, la letteratura scientifica dedicata alle lingue della malattia mentale esprime una necessità di accoglienza e ascolto che l'interprete letterario conosce profondamente, perché la letteratura parla una lingua che proviene da, e ritorna continuamente a, un mondo che somiglia e non somiglia al nostro². Mi sono occupato di questa condizione di compromesso a partire dal rapporto tra determinismo e significazione: come il paranoico in stazione di Freud, qualsiasi lettore si confronta con un mondo finito, in cui tutti i rapporti sono prestabiliti e ogni cosa è significativa. Un mondo delle possibilità chiuso prima che l'esperienza della ricezione abbia inizio, come se il rapporto tra il

¹ Nei prossimi paragrafi impiegherò diverse categorie di Binswanger; qui mi riferisco a un testo utile per approfondire il rapporto (gravemente problematico) tra medico e paziente: Antonella Moscati, *Ellen West. Una vita indegna di essere vissuta*, Quodlibet, Macerata 2021.

² Cfr. Paul Williams, *A Language for Psychosis: Psychoanalysis of Psychotic States*, John Wiley & Sons, Hoboken (NJ) 2001.

presente della lettura, il futuro della scoperta e il passato della testualità interagissero in modo anomalo, producendo effetti cognitivi unici:

le grandi opere letterarie possono costituire un terreno di addestramento per conoscere e affrontare con drammatica ironia tipi diversi di prospettive divergenti nel cosiddetto “mondo reale”; inoltre, consentono di valutare e rispondere a quelle prospettive che divergono dalla propria: la prospettiva del medico che diverge da quella dei pazienti, così come del direttore di banca dal cliente, del venditore di una casa dall’acquirente, di un bambino da un genitore, di un collega da un altro collega, del politico da chi dovrà votarlo, e così via³.

In questo brano manca la prospettiva di un paranoico che vive in un mondo mai del tutto simile, e mai completamente diverso, dal nostro: se Goldie non riesce ad allargare la propria riflessione includendo le malattie della mente è a causa di quei pregiudizi che segnalavo fin dall’introduzione a questo libro. La letteratura può essere scritta da folli e può parlare di follia, ma è sempre stato dato per scontato che chiunque la riceva resti entro una prospettiva ragionevole, sana, *normale*. Le dinamiche tra le oscillazioni del senso (e delle emozioni) e la fissità di qualsiasi testo letterario continuano, negli anni, a essere sfuggenti: sono chiare in generale ma si sfuocano se guardate troppo da vicino; somigliano a dinamiche di cui si sono occupate discipline come linguistica, neurobiologia, cognitivismo e fenomenologia⁴, ma il paragone tiene sempre fino a un certo punto, perché le “regole” della letteratura svaniscono tra le mani di chi vorrebbe afferrarle definitivamente: «troviamo mondi di invenzione incoerenti ovunque, mondi destinati a suscitare un senso di vertigine e di faceta trasgressione. La distanza, la cospicuità e la vertigine, combinati in dosi diverse, danno a ogni periodo un gusto particolare, ma quasi mai avviene che una delle componenti sia del tutto assente. Gli ordinamenti culturali possono anche tentare di stabilizzare queste componenti di invenzione ricorrenti in schemi consensuali durevoli; la loro incapacità perenne di bloccare la molteplicità caleidoscopica consente alla storia della fiction di svilupparsi»⁵.

³ Peter Goldie, *The Mess Inside. Narrative, Emotion & the Mind*, Oxford University Press, Oxford 2012, p. 32 (traduzione mia).

⁴ Cfr. Alberto Casadei, *Poetiche della creatività. Letteratura e scienze della mente*, Bruno Mondadori, Milano 2011.

⁵ Pavel, *Mondi di invenzione* cit., p. 220.

È per preservare questa fuggevolezza che non ho proposto soluzioni rigide in questo libro, ma accostamenti e sguardi laterali. E uno sguardo a cui non posso più rinunciare è quello che si forma armonizzando le acquisizioni raggiunte con gli studi della psichiatria fenomenologica, convenzionalmente riferita a Minkowski e Binswanger, a loro volta debitori di Henri Bergson e Karl Jaspers, ma anche di Emil Kraepelin e Erwin Straus. «Il cosiddetto malato», ha scritto Leoni a proposito del fondamentale *Il tempo vissuto* (1933) di Minkowski, «vive, di solito, nel mondo nel quale dice di vivere, mentre io, in quanto medico, difficilmente supero il pregiudizio secondo il quale il mondo del malato non è reale, perché reali sono soltanto i miei modi di vivere e quelli della società che mi paga. L’importante, invece, è comprendere il linguaggio, gestuale e fonetico, dell’altro, o, come dice Minkowski, la sua *semantica*, giacché ogni esperienza vissuta, anche se non ce ne accorgiamo, parla e si esprime anche nei suoi silenzi»⁶. Attraverso un lavoro filosofico e psichiatrico sulla temporalità del vissuto, Minkowski ha inaugurato pratica e teoria della psichiatria fenomenologica: il suo principale insegnamento è che il linguaggio della follia è sempre da riferire al vissuto e al mondo in cui è pronunciato⁷.

C’è un caso clinico attorno a cui ruota l’intero libro di Minkowski, e inizierò da qui a lavorare sull’essere nel mondo della follia e della letteratura⁸. Riguarda un paziente affetto da melanconia schizofrenica, che Minkowski ha in cura nel 1923. In quel periodo medico e paziente furono costretti a vivere nella stessa casa per due mesi e le osservazioni cliniche conseguenti si sono rivelate eccezionali:

Il malato manifesta idee di rovina e di colpa. Di origine straniera, si rimprovera di non aver optato un tempo per la Francia; vede in ciò un crimine senza uguali; sostiene anche di non aver pagato le tasse e di non avere più un soldo. Un

⁶ Federico Leoni, *Introduzione*, in Minkowski, *Il tempo vissuto* cit., p. XXXIII.

⁷ La filosofia della psichiatria è un campo relativamente negletto di studi, rispetto, almeno, agli avanzamenti che si sono registrati nella filosofia della psicologia: «La più importante e influente analisi dei fondamenti filosofici della psichiatria si deve a Jaspers, e la distinzione tra connessioni significative e causali è stata decisiva. Da Jaspers, si può dire che lo studio filosofico della psichiatria generale è rimasto in un limbo», Bolton, Hill, *Mind, Meaning, and Mental Disorder* cit., p. XX.

⁸ Sul rapporto tra letteratura e casi clinici nell’Ottocento si veda l’imprescindibile Bertrand Marquer, *Naissance du fantastique clinique* cit. Concentrato sull’ossessione ma ricco di riflessioni teoriche importanti e di un’ampia casistica letteraria è: Vanessa Pietrantonio, *L’idea fissa. Una malattia dell’immaginario*, Bompiani, Milano 2023.

castigo atroce lo attende per i suoi crimini. Taglieranno le braccia e le gambe ai suoi e saranno poi esposti completamente nudi in un arido terreno abbandonato. Egli subirà la stessa sorte; gli caceranno un chiodo nella testa e gli verteranno ogni sorta di porcherie nel ventre; mutilato nel modo più spaventoso, sarà condotto con un gran corteo a una fiera e condannato a vivere coperto di insetti in una gabbia con delle bestie feroci o con dei topi nelle fogne, sino alla morte. Tutti sanno dei suoi crimini e conoscono il castigo che l'attende; tutti d'altra parte, tranne la sua famiglia, vi parteciperanno in un modo o nell'altro. Per la strada lo guardano in una maniera particolare, i domestici sono pagati per sorvegliarlo e per nuocerli, tutti gli articoli dei giornali lo riguardano, sono stati stampati libri appositamente contro di lui e contro i suoi. Il corpo medico è alla testa di questo ampio movimento diretto contro di lui.

A queste idee di rovina, di colpa, di castigo imminente e di persecuzione si aggiungono interpretazioni di una portata veramente sorprendente. È “la politica dei resti”, come egli dice, politica che è stata istituita espressamente per lui. Tutti i resti, tutti i rifiuti vengono messi da parte per essergli poi introdotti nel ventre e questo nell'universo intero. Tutti, senza eccezione: quando si fuma restano la cenere, il fiammifero usato e il mozzicone della sigaretta; a tavola lo preoccupano le briciole, i noccioli della frutta, le ossa del pollo, il vino o l'acqua che restano sul fondo dei bicchieri, l'uovo è il peggior nemico, egli dice, a causa del guscio ed è anche l'espressione della grande collera dei suoi persecutori. Quando si cuce, ci sono i pezzi di filo e gli aghi. Tutti i fiammiferi, gli spaghi, i pezzi di carta, i pezzi di vetro che vede passeggiando per la strada sono destinati a lui. Poi vengono le unghie e i capelli tagliati, le bottiglie vuote, le lettere e le buste, i biglietti della metropolitana, le fascette dei giornali, la polvere delle scarpe quando si rientra a casa, l'acqua dei bagni, i rifiuti della cucina, i rifiuti di tutti i ristoranti di Francia. Poi ci sono le verdure e la frutta marce; i cadaveri degli animali e degli uomini, lo sterco dei cavalli, l'urina, le feci. Chi dice pendolo, afferma, dice lancette, ingranaggi, molle, involucro, pesi, chiave, ecc., ed egli dovrà inghiottire tutto questo. Queste interpretazioni non hanno limiti, riguardano tutto, assolutamente tutto ciò che egli vede o che immagina. Non è difficile rendersi conto che, in queste condizioni, la minima cosa, il minimo gesto della vita quotidiana sono interpretati subito come atti ostili nei suoi confronti⁹.

Non è difficile, per chi si occupa di letteratura, riformulare questa drammatica e quasi ipnotica relazione clinica a partire dalla sua conclusione: la “politica dei resti” produce un rapporto cognitivo con l'esperienza simile a quello che avviene nella ricezione letteraria. Ogni dettaglio percepito è incluso in *causal chains* ossessive, e il paziente si

⁹ Minkowski, *Il tempo vissuto* cit., pp. 171-172.

muove in una realtà ipersignificante che esclude l'esistenza di “oggetti desueti”: tutti gli scarti rivivono in una *funzionalità secondaria* che accresce il convincimento patologico, costruendo infinitamente la prospettiva di una tortura certa che incombe sul futuro prossimo. I sassi di cui leggiamo all'inizio della *Lotteria* di Jackson, scrivevo nell'Introduzione, non sono oggetti qualunque, e il movimento retroattivo del finale di quel racconto lascia affiorare la particolare “condanna” a cui è sottoposto qualsiasi lettore di un testo letterario. L'attenzione di Minkowski riguarda in particolare la scansione alterata della temporalità che caratterizza la malattia mentale: «il tempo si fraziona in elementi isolati che nella vita normale noi integriamo in modo del tutto naturale gli uni con gli altri»¹⁰. Il paziente sembra non conoscere protensione verso il futuro, ma ripiega infinitamente le possibilità ancora non realizzate in un orizzonte chiuso che contempla soltanto la punizione. Minkowski propone uno dei paragoni che più hanno influenzato il dibattito psichiatrico moderno, e che riguarda strettamente chiunque lavori sulla teoria letteraria: in fondo, l'atteggiamento di questo malato è molto simile a quello di un condannato a morte, o meglio «all'*idea* che ci facciamo di quanto deve provare un condannato a morte»¹¹.

L'acquisizione fondamentale che proviene dall'analisi di questo caso clinico ha a che fare con la descrizione di una temporalità contraddistinta da un futuro sbarrato, in cui ogni possibilità si ritira a fronte di un Evento sempre presentificato che riconfigura le dinamiche tra passato, presente e futuro: qualsiasi lettore di un testo letterario si ritrova in queste dinamiche, perché la lettura è sempre esperienza condivisa di un possibile già concluso quando il destinatario inizia a riceverla. Minkowski non può fare a meno di impiegare parole che dimostrano le forti affinità tra patologia, condanna a morte e ricezione del testo letterario: «ma quest'*idea* non l'attingiamo in noi, non l'abbiamo in noi perché in certi momenti siamo tutti dei condannati a morte, quando cioè il nostro slancio personale si flette e l'avvenire si richiude davanti a noi? Non è lecito sostenere che l'atteggiamento del malato è determinato da una flessione più persistente di questo stesso slancio; la complessa nozione del tempo e della vita si disgrega

¹⁰ Ivi, p. 176.

¹¹ Ivi, p. 178.

e scende a un livello inferiore che tutti portiamo virtualmente in noi. L'idea delirante non è dunque costruita di tutto punto dall'immaginazione, ma si innesta su un fenomeno che fa parte della nostra vita e che entra fatalmente in gioco quando la sintesi di quest'ultima comincia a cedere»¹². Il mondo *virtuale* e *immaginario* della letteratura riproduce infinitamente lo slancio che si flette su un avvenire chiuso, producendo una configurazione delirante della temporalità e della significazione. L'atto della lettura, come «l'atteggiamento del malato», pone tutte le possibilità in un orizzonte testuale pandeterminista e pansignificante, che è già concluso prima che qualsiasi ricezione abbia inizio.

I mondi della poesia e della follia

Nella prima parte di *Tre forme di esistenza mancata*, Binswanger descrive cinque brevi casi di pazienti schizofrenici. I casi sono scelti a partire da comportamenti bizzarri che ricorrono tanto in individui psicopatici che schizofrenici, e offrono a Binswanger l'occasione di chiarire l'impiego della categoria di «stramberia», una delle «*minacce*» che incombono sull'uomo ma che gli sono anche «immanenti»¹³. Partendo dalle valutazioni riduttive che la clinica psichiatrica tedesca e francese hanno riservato ai comportamenti dei pazienti psicopatici anche dopo l'inizio del XX secolo, Binswanger interpreta la stramberia patologica inserendosi nel solco tracciato dagli studi di Minkowski, a cui unisce l'analitica esistenziale di Husserl e Heidegger. Considererò i primi tre dei cinque casi di stramberia presenti nel libro di Binswanger: nel primo, «*Un padre mette una bara sotto l'albero di Natale, come regalo per la figlia malata di cancro*»¹⁴; nel secondo, un paziente schizofrenico cronico è «seduto tranquillamente al tavolo con un pezzo di lingua fredda (del pasto serale) messo di traverso sulla sua calvizie» – «*quel pezzo di lingua*», spiega il paziente, ha lo scopo di raffreddare «*ottimamente la sua testa calda*»¹⁵; nel terzo, un insegnante si rifiuta di leggere la lirica *Mondnacht* di Eichendorff perché inizia con dei versi da lui ritenuti falsi e inaccettabili: «Era come se il cielo |

¹² *Ibid.*

¹³ Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata* cit., p. 125.

¹⁴ *Ivi*, p. 57.

¹⁵ *Ivi*, p. 63.

Avesse baciato in silenzio la terra»¹⁶. Comportamenti, moventi e parole di questi individui non possono che apparire insensati a un osservatore “normale”. Ma la categoria di «stramberia», impiegata tanto nel linguaggio quotidiano che in quello tecnico delle scuole di psichiatria tedesca, offre a Binswanger la possibilità di riflettere sui profondi limiti che hanno ostacolato un trattamento terapeutico serio di simili manifestazioni. È forte la tentazione di fare mie, trasportandole altrove, le parole con cui si apre *Tre forme di esistenza mancata*:

La clinica psichiatrica e la psicopatologia si muovono ancora oggi entro gli orizzonti di comprensione (per ampi settori non ancora esplorati) del *linguaggio comune* e delle forme di esplicitazione e di enunciazione che in esso sono prefigurate. Ma alla scienza non basta ciò che invece può bastare per il commercio “pratico” tra gli uomini, per la formulazione e per la comunicazione linguistica delle nostre “impressioni” per mezzo di parole correnti, parole, locuzioni, metafore, similitudini tratte dal linguaggio quotidiano. Infatti, per quanto accertato che la comprensione scientifica dell'essere, la tematizzazione scientifica (Heidegger) si basa e si costituisce sugli abbozzi di comprensione *pre-scientifici* contenuti nel linguaggio comune, sui campi oggettuali che essi esplicitano e sul linguaggio concettuale che in essi si prefigura, è altrettanto certo che possiamo parlare di una costruzione, di una *tematizzazione* scientifiche, soltanto una volta verificati e chiariti gli orizzonti di comprensione e di esplicitazione del linguaggio comune, le strutture concettuali che essi implicano e il loro “patrimonio verbale”; una volta verificati e chiariti riguardo alla loro origine antropologica e ontologica e quindi riguardo alla loro portata scientifica (al loro “diritto”), e alla loro adeguatezza a un particolare campo oggettuale¹⁷.

Le riduzioni, le insofferenze, le derisioni rivolte ai comportamenti incomprensibili dei malati sono il segno di un limite ermeneutico manifesto già nella rubrica entro cui vengono inseriti i disturbi: «Per questo nelle espressioni “stramberia”, oppure “vite storta”, usate in senso pre-scientifico, ma anche nella loro delimitazione e nelle loro illustrazioni clinico-descrittive, l'altro uomo non viene concepito come *co-esistente*, come un *con-Esserci* a cui, come a me, ne va del proprio essere, bensì come una persona “utilizzabile”, che va “trattata” in un certo modo»¹⁸. La frattura tra “Noi” e “Loro” impedisce un'acco-

¹⁶ *Ivi*, p. 67.

¹⁷ *Ivi*, p. 29.

¹⁸ *Ivi*, p. 55.

glienza seria delle parole e dei comportamenti dei malati. Binswanger si occupa, quindi, delle azioni più incomprensibili, dei modi di parlare più astrusi, dei manierismi più esasperanti per esplorare l'immenso continente rifiutato della malattia. Messaggi e motivazioni coerenti con il mondo entro cui vengono prodotti si dispiegano per chi si rifiuta di ridurre la stramberia a un intoppo nella comunicazione, valutandola al contrario come un punto di tensione del senso.

Sembra di ritrovare la matrice del coevo Lacan, analista del linguaggio «dei nervi» di Schreber (sia il seminario dedicato alle psicosi che il libro di Binswanger risalgono infatti alla metà degli anni Cinquanta del Novecento): le differenze nel metodo sono trascurabili, in questa sede, a fronte dello studio della lingua «nella sua *essenza* più propria»¹⁹. Ma in Binswanger troviamo un ulteriore passo in avanti, che mi consentirà di portare a compimento questo libro.

Per introdurre gradatamente le caratteristiche di questo passaggio, scelgo un breve momento tratto dall'analisi del secondo caso di stramberia: l'uomo che si mette in testa un pezzo di lingua per raffreddare il proprio cervello. Binswanger, che non nasconde il suo iniziale divertimento alla vista del paziente, isola questa azione stramba dai riduzionismi del pensiero comune e prova ad analizzare in assoluto tanto il gesto che le parole del malato. Poi riconsidera il caso, sostituendo l'oggetto di stramberia con un oggetto "comune" (un fazzoletto, un copricapo qualsiasi) e procede a ritroso nel ragionamento:

Per rilevare ancora più chiaramente il fenomeno della stramberia illustrato da questo esempio, spieghiamo ancora perché *non* parleremmo di stramberia se l'ammalato avesse immerso nell'acqua un tovagliolo o una salvietta e se la fosse messa sulla testa. Anche questi "pragmata" hanno una loro "storia" che si basa sul loro "per" e sul loro "in-vista-di". Ma anche a prescindere dal fatto che questa storia è in primo luogo quella della loro "fabbricazione", se l'ammalato si servisse di questi oggetti non uscirebbe dal "per" di questi "pragmata", come avviene invece con l'uso di un *pezzo di carne*, di un che di *animale*²⁰.

Binswanger lavora sulle manifestazioni psicopatiche schizofreniche scegliendo una prospettiva assoluta che gli permette di astrarsi dalla comune reazione repulsiva prodotta dai casi clinici più bizzarri. Di conseguenza, è in grado di elaborare considerazioni fondamentali

¹⁹ Ivi, p. 125.

²⁰ Ivi, pp. 66-67.

per mettere in discussione i limiti di una "normalità" comunemente intesa. Provo a seguire questo metodo di lavoro, concentrandomi sul terzo esempio di stramberia, anche perché si tratta del rifiuto categorico opposto a una poesia da parte di un insegnante di lettere, dunque l'esempio è perfettamente calzante con l'argomento di questo libro. Per procedere, ecco la lirica integrale di Eichendorff, *Notte di luna*, che il paziente di Binswanger si rifiuta di accogliere:

Era come avesse il cielo
la terra in segreto baciata,
perché nel nimbo dei fiori
si fosse di lui sognata.

L'aria alitava tra i campi,
le spighe lievi ondeggiavano,
stormivano piano i boschi,
tanto la notte era stellata.

E la mia anima le ali
quanto son grandi spiegava,
volava tra i quieti paesi,
come volasse verso casa²¹.

Il rifiuto riguarda l'accettazione e la condivisione di uno spostamento figurale che qualsiasi lettore di questa lirica moderna compie automaticamente. Procederò per gradi, guardando al problema prima nella prospettiva dell'insegnante: la figura principale della lirica, la prosopopea, è nettamente rifiutata. Per l'insegnante, la figura è nient'altro che un intoppo, un inciampo, una stramberia, potremmo ben dire: la sua ricezione iper-razionale della lirica gli insegna che cielo e terra non possono baciarsi come fanno due esseri umani²². Seguendo le categorie

²¹ Joseph von Eichendorff, *Poesie scelte*, cura e traduzione di Remo Fasani, Crocetti, Milano 2002, p. 105.

²² Sulla difficoltà di pazienti schizofrenici nella comprensione del linguaggio figurale si vedano: Gwenda L. Schmidt, Carol A. Seger, *Neural Correlates of Metaphor Processing: the Roles of Figurativeness, Familiarity and Difficulty*, «Brain Cogn», 71, 3, December 2009, pp. 375-386; Ileana [redacted] et al., «Front Psychology», 9, May 2018, disponibile online (<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.00670>); Przemysław Adamczyk; Martin Jáni; Tomasz S. Ligeza, Olga Plonka, Błażej Błażdziński, Mirosław Wyczesany, *On the Role of Bilateral Brain Hypofunction and Abnormal Lateralization of Cortical Information Flow as Neural Underpinnings*

presentate a proposito dell'accoglienza emotiva, provo a riformulare questa situazione in termini più ampi, sostenendo che la funzione di giudizio dell'insegnante non si riconfigura in coerenza semantica, e di conseguenza al malato non è permesso accettare l'alterazione dell'espressione letterale presente nel testo. Ancora, nei termini della negazione di base che garantisce l'accoglienza emotiva, il NON, sempre nella prospettiva dell'insegnante, *non autorizza* la posizione ESISTE, ma si staglia come impedimento insormontabile. Per una teoria della letteratura non seguirò la tentazione di chiedermi il perché di questo fenomeno, altrimenti le ragioni della psichiatria – e del singolo caso – prenderebbero il sopravvento: mi chiederò, invece, quali siano le ricadute di questo rifiuto nei termini del rapporto tra linguaggio ordinario e linguaggio letterario.

Cosa si scopre lavorando, come fa Binswanger, «sull'essenza più propria» del discorso dell'insegnante? Il suo caso, badiamo bene, non corrisponde a uno di quei moltissimi e comuni esempi di non apprezzamento della poesia lirica, ma è *strambo* perché comporta un rifiuto radicale della «lirica come tale». Ecco il commento di Binswanger: «Il rapporto non tematico con la lirica “si ribalta” nell'esplicitazione della lirica come *non-senso*. Ora è proprio questo non-senso che diventa un *tema di riflessione*»²³. Il rifiuto categorico dell'insegnante consente di accedere *e negativo* al mondo che si dischiude a partire dalla lettura della lirica. «Quando un'esistenza, irrigidendosi», continua Binswanger, «anzi *crystallizzandosi* sulla consequenzialità del proprio tema, contesta per così dire “il diritto di esistenza” del modo esistenziale lirico-poetico, interrompe la comunicazione con l'altra esistenza, con l'altro in quanto esistenza poetica, sia nel senso del poema stesso sia nel senso di ciò che il poema, la lirica, “fanno vibrare”»²⁴. Ecco, dunque, che dal rifiuto di un modo esistenziale di essere si può accedere al mondo da cui proviene e verso cui tende il linguaggio della lirica: «il modo esistenziale lirico-poetico», in cui si dispiega quella verità del discorso poetico su cui si sono interrogate generazioni di formalisti e strutturalisti. Scelgo un estratto dalla *Struttura del testo poetico* di Lotman, perché è particolarmente adatto a commentare Binswanger:

of Conventional Metaphor Processing Impairment in Schizophrenia: An fMRI and EEG Study, «Brain Topographies», 34, 4, July 2021, pp. 537-554.

²³ Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata* cit., p. 69.

²⁴ *Ibid.*

«In una commedia di Shakespeare la contadina Audrey chiede: “Che cos'è la poesia? È una cosa vera?”»²⁵. Come la contadina shakespeariana, l'insegnante rifiuta la lirica perché la sottopone a una verifica impropria; ma è proprio questo inciampo che apre la voragine della verità del «linguaggio poetico»²⁶:

Il linguaggio poetico si presenta come una struttura di grande complessità. Esso è notevolmente più complicato delle lingue naturali. E se il volume d'informazione contenuto nel linguaggio poetico (in versi o in prosa: ciò non ha importanza) e nel linguaggio comune fosse uguale, il linguaggio artistico perderebbe il diritto di esistere e, indiscutibilmente, morirebbe. [...] Riprendendo una poesia nel linguaggio comune, distruggiamo la struttura e, di conseguenza, non portiamo più al ricevente quel volume di informazione che è contenuto in essa²⁷.

Il caso dell'insegnante schizofrenico consente di definire una «mondanità dell'esistenza stramba» che testimonia un «Esserci» non risolvibile come semplicemente «storto» o «traverso»²⁸. Wellek e Warren hanno ben espresso la medesima necessità di guardare ai «modi d'esistenza di un'opera d'arte letteraria»:

L'opera d'arte appare allora come un oggetto di conoscenza *sui generis*, che ha uno speciale stato ontologico. Essa non è reale (come una statua), né mentale (come l'esperienza della luce o del dolore), né ideale (come un triangolo), ma è un sistema di norme di concetti ideali che sono inter-sogettivi, e che dobbiamo supporre esistenti nell'ideologia collettiva, assieme alla quale mutano, e accessibili soltanto attraverso singole esperienze mentali fondate sulla struttura sonora delle sue frasi²⁹.

I termini che è possibile estrarre dai brani di Binswanger, Lotman, Wellek e Warren sono notevoli e comuni: negazione, distruzione, perdita, ma anche *mostruosità*, come quella di cui parla Vico nella *Scienza nuova*. Una mostruosità che è frutto del ritorno di un mondo supe-

²⁵ Lotman, *La struttura del testo poetico* cit., p. 7.

²⁶ Sull'idea di linguaggio poetico dal romanticismo a Frege si veda Lubomír Doležel, *Poetica occidentale. Tradizione e progresso* (1990), a cura e traduzione di Adelheid Conte, Einaudi, Torino 1990, pp. 99-121.

²⁷ Lotman, *La struttura del testo poetico* cit., p. 17.

²⁸ Binswanger, *Tre forme di esistenza mancata* cit., p. 90.

²⁹ René Wellek, Austin Warren, *Teoria della letteratura* (1942), traduzione di Pier Luigi Contessi, il Mulino, Bologna 1989, p. 207.

rato nel mondo nostro, concludevo nel capitolo precedente. Allora, non è soltanto, come è stato per Lotman, una questione di quantità o intensità di informazioni, ma è un problema che interseca linguaggio-logica, emozioni e mondi. Se si trascurano le *mostruose* ricadute sul lettore della «logica» su cui si fonda il linguaggio letterario non sarà possibile riportare quel linguaggio nel mondo da cui parla. È uno dei più grandi problemi della teoria letteraria contemporanea, ma le sue ricadute non riguardano solo gli addetti ai lavori, perché postulare un rapporto immediato tra scrittura e mondo produce un'inevitabile evaporazione del *modo esistenziale poetico*, e quindi un travisamento delle parole che si incontrano in qualsiasi testo. Nel contestare la tesi di Searle per cui le pratiche referenziali normali sono regolate «dall'assioma dell'esistenza», Pavel conferma indirettamente il potenziale teorico-letterario del lavoro di Binswanger sulla stramberia:

Poiché dal punto di vista di Searle le normali pratiche referenziali sono regolate dall'assioma dell'esistenza («solo a ciò che esiste può venir fatto riferimento»), un referente che non si collochi nel continuo spazio-temporale incide sulla stabilità vera e propria della locuzione. Un enunciato senza un effettivo referente viene considerato imperfetto o anormale e un'attività consistente prevalentemente nel pronunciare enunciati imperfetti sul piano referenziale è guardata con sospetto e sbigottimento. Searle afferma: «Dopo tutto è sorprendente che il linguaggio umano offra la possibilità della *fiction*». Fortunatamente, si dà che l'imperfezione del discorso di invenzione non sia ritenuta moralmente disdicevole; l'autore di *fiction* non intende ingannare; è soltanto uno che si sofferma su un'attività marginale e aberrante, comprensibile soltanto perché governata da una gamma secondaria di convenzioni che si contrappongono alle regole stabilite della normalità³⁰.

La teoria del discorso di invenzione di Searle declina il linguaggio letterario e il suo modo esistenziale attraverso «sospetto e sbigottimento», insistendo sulla «stramberia» imperfetta e anormale di una locuzione irriducibile alla referenza, o a referenza *alterata*. D'altra parte, oltre alle enormi tangenze tra le pagine appena lette di Binswanger e il commento di Pavel su Searle, anche il DSM-5-TR rimarca la difficoltà nella valutazione dei sintomi psicotici, con

³⁰ Pavel, *Mondi di invenzione* cit., p. 42 (corsivi miei). Pavel cita direttamente John Searle, *The Logical Status of Fictional Discourse*, «New Literary History», 6, 1975, pp. 319-332.

argomenti che hanno un impatto decisivo su questo libro: «L'accuratezza diagnostica e la qualità del progetto terapeutico potrebbero essere migliorate dall'utilizzo di interviste cliniche, scale e strumenti adattati o validati sulla base dell'appartenenza culturale dell'individuo e dall'utilizzo dell'Intervista per l'inquadramento culturale [...]. La valutazione della psicosi tramite il ricorso a mediatori linguistici o traduzioni in un secondo o terzo idioma dovrebbe consentire di evitare la confusione tra metafore inusuali e veri deliri»³¹. Un «terzo idioma» che proviene dal contesto a cui la metafora, figura borderline per eccellenza, si riferisce.

Siamo così addestrati da secoli alla ricezione letteraria che non ci accorgiamo di occupare la posizione opposta a quella dell'insegnante di Binswanger, così che è necessario trovare in Pavel l'autorizzazione a lavorare là dove la teoria del discorso di invenzione di Searle non può che arrestarsi. Un lettore comune può considerare così naturale la stramberia della figuralità letteraria da finire per ritenere stramba una persona che la rifiuta. In altri termini, la ricezione della figuralità letteraria è tanto automatica che il trauma logico-referenziale che si ripresenta a ogni singola occorrenza è normalizzato: mostruose non sono le figure, ma diventano tali quei destinatari che non sanno, non vogliono, non possono, decodificarle.

Con una semplicità che produce implicazioni teoriche enormi, l'esempio dell'insegnante schizofrenico ci riporta all'effetto traumatico che la figura – alterazione – ha rispetto al discorso ordinario. Un effetto che sorprende già Dante a metà della *Vita nuova*, quando spiega le particolari licenze concesse ai poeti – classici e volgari – rispetto ai parlanti (per Dante, a quella particolare altezza cronologica ed erede di quella particolare tradizione che gli sta alle spalle, si tratta dei prosatori):

Onde, con ciò sia cosa che a li poete sia conceduta maggiore licenza di parlare che a li prosaici dittatori, e questi dicitori per rima non siano altro che poete volgari, degno e ragionevole è che a loro sia maggiore licenza largita di parlare che a li altri parlatori volgari: onde, se alcuna figura o colore rettorico è conceduto a li poete, conceduto è a li rimatori. Dunque, se noi vedemo che li poete hanno parlato a le cose inanimate, sì come se avessero senso e ragione, e fattele parlare insieme; e non solamente cose vere, ma cose non vere, cioè che detto hanno, di cose le quali non sono, che parlano, e detto

³¹ «DSM-5-TR» cit., p. 123.

che molti accidenti palano, sì come se fossero sustanzie e uomini; degno è lo dicitore per rima di fare lo somigliante, ma non senza ragione alcuna, ma con ragione la quale poi sia possibile d'aprire per prosa» (XXV, 7-9)³².

Dante punta alle origini e agli effetti di una figura, la prosopopea, che l'esempio di Binswanger ci ha mostrato in tutta la sua stramberia: «cose non vere»; «di cose le quali non sono». Nella *Vita nuova* la conclusione del capitolo riporta al giudizio polemico e storicamente collocato per cui l'impiego della figuralità deve corrispondere alla capacità di «denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento» (XXV, 10), dunque di muoversi avanti e indietro da un *modo velato e falso* a un *modo razionale e piano*. Ma per noi, il fiume che esonda attraverso il rifiuto dell'insegnante di Binswanger percorre già le riflessioni di Dante dedicate al «parlar poetico per metafore»³³. Ci stiamo muovendo consapevolmente tra due linguaggi, due modi di essere, due mondi, alla maniera di Vico e della sua logica poetica, o di Schreber e del suo delirio spiegato «agli altri uomini».

Un rebus di Freud

Verso la fine del caso del presidente Schreber, Freud scriveva: «ciò che era stato abolito dentro di noi, a noi ritorna dal di fuori»³⁴. Non è mia intenzione, alla fine di questa proposta teorica, sistematizzare le posizioni fin qui emerse, né in chiave psicoanalitica e psichiatrica – non ne avrei le competenze – né in chiave di teoria letteraria – non ne avrei le forze e, forse, nemmeno la volontà. Il percorso seguito ha un unico obiettivo: quello di far emergere un problema, o meglio una condizione comune ai lettori di qualsiasi testo letterario. Di far emergere una prospettiva in grado di svelare l'oggetto introvabile che era sempre rimasto sotto i nostri occhi.

I capitoli dedicati al pandeterminismo, all'accoglienza emotiva e al linguaggio letterario si sono fondati su un dialogo multidisciplinare in

cui letteratura, psichiatria e psicoanalisi si sono compenstrate, tradendosi reciprocamente. La comunanza stabilita tra alcune manifestazioni della psicosi e ricezione letteraria era volta alla messa in mostra di una questione capitale: il rapporto tra mondo e linguaggio. Un rapporto che la psichiatria moderna ha dovuto istituire nell'urgenza dello strappo della significazione del delirio³⁵, ma che la critica e la teoria letteraria, dopo averne per più di un secolo discusso, stanno superando (in termini freudiani e non evolutivi)³⁶. La riflessione sul linguaggio connotato, spostato e alterato della psicosi dimostra, con brutalità e disperazione, quante connotazioni, spostamenti e alterazioni sono in gioco nella ricezione del linguaggio letterario.

In apertura del capitolo più importante dell'*Interpretazione dei sogni*, «Il lavoro onirico», Freud propone l'esempio di un rebus per spiegare quale metodo adotterà per lavorare sul mondo dei processi onirici. Suggestivamente, l'esempio si conclude con un riferimento alla «frase poetica» che concentra le potenzialità teorico-letterarie di tutta quell'intera sezione del libro:

Il contenuto del sogno è dato per così dire in una scrittura geroglifica, i cui segni vanno tradotti uno per uno nella lingua dei pensieri del sogno. Si cadrebbe evidentemente in errore, se si volesse leggere questi segni secondo il loro valore di immagini, anziché secondo la loro relazione simbolica. Per esempio, ho davanti a me un indovinello a figure (rebus): una casa sul cui tetto si vede una barca, poi una singola lettera dell'alfabeto, poi una figura che corre, con la testa cancellata da un apostrofo, eccetera. Potrei cadere nell'errore critico di dichiarare assurda questa composizione e i suoi elementi. Una barca non è al suo posto sul tetto di una casa, e una persona senza testa non può correre, per di più la persona è più grande della casa e se il tutto deve rappresentare un paesaggio, sono fuori posto le singole lettere, che non si trovano certo in natura. Evidentemente, la valutazione esatta del rebus si ha soltanto se io non sollevo obiezioni di questo tipo né contro l'insieme né contro i singoli particolari, ma se invece mi sforzo di sostituire ad ogni immagine una sillaba o una parola, che sia rappresentabile, secondo un rapporto qualsiasi, con un'immagine. Le parole, che in questo modo si connettono fra loro, non sono più assurde, ma possono costituire la più bella e la più significativa frase poetica. Ora, il sogno è un indovinello a figure di questo

³² L'edizione impiegata è Dante Alighieri, *Vita nuova*, a cura di Domenico De Robertis, in Id., *Opere minori. Vita nuova. Rime*, a cura di Domenico De Robertis e Gianfranco Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1995, volume I, tomo I.

³³ Cfr. il commento di Domenico De Robertis, in Alighieri, *Vita nuova* cit., p. 176.

³⁴ Freud, *Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia* cit., p. 396.

³⁵ Per un quadro storico complessivo in Europa si veda Thomas Hardy Leahey, *A History of Psychology. Main Currents in Psychological Thought*, Sixth Edition, Pearson, London 2004.

³⁶ Brugnolo, Colussi, Zatti, Zinato, *La scrittura e il mondo* cit., pp. 311 sgg.

tipo, e i nostri predecessori nel campo dell'interpretazione del sogno hanno commesso l'errore di giudicare il rebus come una composizione pittorica. Come tale apparve loro assurdo e senza valore³⁷.

La stessa opera di sostituzione è richiesta al lettore di un testo letterario per ogni parola in cui si imbatte. Persino l'esempio letterario più comunicante che possiamo postulare sostituisce completamente le cose con le parole, e sul mondo creato dalle *frasi poetiche* devono misurarsi la ricezione e l'esercizio critico. È per questo che categorie ampiamente frequentate dalla teoria e dalla critica della letteratura del secolo scorso, quali *letterarietà* o *figuralità*, risultano monche e imperfette se non si aggiunge una riflessione sincronica sullo statuto del referente e sulle anomalie della ricezione³⁸. È, di nuovo, quel mondo che Freud tra i primi riconosce quando si occupa del perturbante letterario, diverso tanto dal perturbante prodotto dal *ritorno del rimosso* che da quello innescato dal *ritorno del superato*. Un fantasma non produce perturbante nell'*Amleto*, così come un animale parlante non lo fa nelle favole di Esopo: ma un fantasma o un animale parlante sarebbero più che perturbanti nel nostro mondo, proprio come un uomo che corre senza testa. Da simili considerazioni, che portano nei territori della coerenza semantica, è stato possibile intravedere il tessuto di cui è fatto quel mondo letterario, *terzo* rispetto al reale psichico e alla realtà empirica, o anche, rispetto alla coscienza e alla realtà storica, come si esprimeva Auerbach.

In qualsiasi opera letteraria accettiamo un compromesso supremo: muoverci in una finzione esposta che ha lo scopo di fare presa sulla nostra realtà. Tutto, nel contesto discorsivo in cui si apre e chiude un testo letterario, è predeterminato: gli elementi della finzione sono la garanzia paradossale di condivisione di una verità finzionale, garantendo l'accoglienza emotiva³⁹. L'opera letteraria, che tanto ha a che

³⁷ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni* (1899), in Id., *Opere. 1899. L'interpretazione dei sogni*, edizione diretta da Cesare Musatti, corredo critico di James Strachey, Bollati Boringhieri, Torino 2007, vol. III, pp. 257-258.

³⁸ Cfr. Baldi, *Il terzo referente del linguaggio letterario* cit., pp. 25-75.

³⁹ «Al pari delle teorie, i testi di invenzione costituiscono un sistema referenziale e così come in fisica è spesso impossibile isolare "autenticamente" gli elementi referenziali dall'impianto matematico con cui vengono elaborati, nella fiction non c'è sempre bisogno di tenere a mente quali asserzioni sono simulazioni e quali autentiche, dal momento che la loro validità globale si manifesta malgrado tali distinzioni», Pavel, *Mondi d'invenzione* cit., pp.

fare con lo psichico del destinatario, costringe lo stesso destinatario a una posizione coatta: quella comune a qualsiasi discorso già elaborato, necessario e significante. Nessun lettore può, pena l'esclusione dall'esperienza letteraria, considerare come arbitrari i segni di cui è fatto un testo letterario. Nessun lettore può, allo stesso tempo, sentire che quella catena di necessità non lo riguardi, pena, di nuovo, l'esclusione dall'esperienza letteraria. Questa condizione è affine al linguaggio e l'essere nel mondo delle psicosi, così come studiate e descritte tanto dalla psichiatria che dalla psicoanalisi del Novecento. Come per la psicosi, pandeterminismo e pansignificazione configurano una «*realtà sovrasensibile*» che la logica razionale non può che rigettare.

Nell'*Interpretazione dei sogni* Freud aveva già raggiunto risultati notevoli rispetto al rapporto tra referenzialità psichica ed empirica. Qualsiasi tentativo di tradurre razionalmente le condensazioni oniriche, infatti, metteva in mostra l'«impronta fantastica»⁴⁰ dei sogni, così che tra contesti onirici e mondi di invenzione non esistono poi così tante differenze: «Il processo psichico che interviene nella formazione mista, durante il sogno, è evidentemente identico all'atto di immaginare o riprodurre, durante la veglia, un centauro o un drago»⁴¹. Freud chiama "formazioni miste" quelle condensazioni in cui gli elementi coinvolti conservano alcuni tratti distintivi degli oggetti da cui si originano, e le distingue in due tipologie a seconda che si basino su relazioni semplici – in cui le proprietà di un elemento valgono per un altro –, o su relazioni complesse – in cui alcuni tratti di più elementi si riuniscono in una nuova immagine fondata su somiglianze che esistono nella realtà. Atto di immaginare/somiglianze che stanno nella realtà, *dentro e fuori*: la logica onirica sfrutta relazioni che l'individuo istituisce nel mondo empirico, e poi le rielabora secondo modalità alternative alla razionalità per produrre un messaggio rivolto dal mittente a sé stesso. Nei termini delle funzioni della comunicazione istituite da Jakobson, possiamo riconoscere che Freud, sia in questo paragrafo che nell'intera *Interpretazione*, lavora soprattutto sulla funzione poetica, ma anche su quelle fatica e referenziale, un metodo che avevo scelto di adot-

39-40. Una declinazione ricca di esempi letterari moderni della dinamica tra verità e finzione si trova in Arturo Mazarella, *La potenza del falso. Illusione, favola e sogno nella modernità letteraria*, Donzelli, Roma 2004.

⁴⁰ Freud, *L'interpretazione dei sogni* cit., p. 298.

⁴¹ *Ibid.*, corsivi miei.

tare all'inizio di questo libro. La funzione referenziale è coinvolta sia a monte – il sogno non può che partire da immagini percepite dal soggetto/destinatario nel mondo esterno – che a valle – il sogno non può che produrre un effetto sul soggetto/destinatario, influenzando il suo modo di essere nel mondo, passato, presente e futuro. Un limite che la teoria letteraria si porta dietro è quello di non aver guardato in modo pluriprospettico (emozioni, linguaggio, mondo) alle somiglianze tra il funzionamento logico del sogno e la «logica poetica» di cui sono imbevute le figure della retorica. Il lavoro freudiano sulla condensazione dimostra come l'elaborazione psichica inconscia si fondi su relazioni di somiglianza che stanno nella realtà, ma che vengono tradotte e trasformate per assumere un altro dispiegamento che percorre la realtà psichica. Il rapporto che, in Vico, lega il linguaggio alla concezione del mondo dei primitivi è il cardine storico-culturale per comprendere la strana natura di un referente che plasma ed è parlato dal linguaggio: i tropi, nella *Scienza nuova*, sono segni di una realtà antropomorfizzata, e la logica poetica è ciò che resta di quella concezione arcaica, onirica, folle e magica del mondo. Lo ha ben colto Auerbach: «Dai tempi di Vico a oggi sono stati elaborati metodi più strettamente scientifici per l'osservazione e la classificazione del comportamento umano, i quali tuttavia non hanno scosso la fiducia nella nostra capacità spontanea di capirci l'un l'altro attraverso la nostra esperienza interiore; anzi i risultati di questi nuovi metodi hanno fornito nuove categorie di giudizio a queste capacità»⁴².

In *Mondi d'invenzione*, dopo aver riconosciuto le somiglianze nella ricezione di un messaggio della comunicazione ordinaria (un articolo di giornale) e di un testo letterario (l'incipit della *Principessa di Clèves* di Madame de Lafayette), Pavel conclude:

Tuttavia, malgrado la logica che presiede alla comprensione della *fiction* proceda chiaramente in parallelo con la logica che presiede alla comprensione della realtà, la prima non può – propriamente parlando – venir fatta rientrare negli infiniti possibili da un punto di vista metafisico. Howell notava che così facendo si finirebbe per ipotizzare l'esistenza di mondi di invenzione (con tutti gli oggetti di invenzione in essi contenuti) indipendenti dall'autore che li de-

⁴² Erich Auerbach, *Il contributo di Vico alla critica letteraria* (1958), in Id., *Letteratura mondiale e metodo*, con un saggio di Guido Mazzoni, traduzione di Vittoria Ruberl, notte-tempo, Milano 2022, p. 222.

scrive, il che ci porterebbe all'impossibile conclusione che un autore, Dickens ad esempio, invece di "creare" il personaggio di Pickwick, lo abbia "riconosciuto" scandagliando l'infinito possibile che lo contiene. Inoltre, un approccio sulla base degli infiniti possibili non tiene conto delle contraddizioni della *fiction*: l'abile Sherlock Holmes potrebbe arrivare a disegnare il cerchio quadrato – e dunque il suo mondo cesserebbe di essere tecnicamente possibile⁴³.

«L'opera d'arte», scrivevano Wellek e Warren, «non è reale (come una statua), né mentale (come l'esperienza della luce o del dolore), né ideale (come un triangolo)». L'opera d'arte è un'esperienza, ma non del tutto reale e non completamente psichica.

Il dibattito di lunga durata che ha contrapposto i sostenitori della referenzialità contro quelli dell'autoreferenzialità letteraria è irrisolvibile, perché entrambe le posizioni hanno diritto di esistenza: è un dibattito che impone la lente del compromesso attraverso un trattamento simultaneo di linguaggio, referenza e ricezione⁴⁴. Già Jakobson, il principale responsabile degli studi sulla funzione poetica del discorso, aveva colto l'essere *terzo* del mondo letterario: «Ma in che cosa si manifesta la poeticità? – Nel fatto che la parola è sentita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato, né come scoppio dell'azione, né come scoppio d'emozione»⁴⁵. Ricoeur, seguendo gli studi di Jakobson, ha parlato di funzione referenziale alterata dal «gioco dell'ambiguità»⁴⁶ letterario:

Il poema è una icona e non un segno. Il poema è. [...] Il linguaggio vi prende lo spessore di una materia o di un *medium*. La pienezza sensibile, sensuale,

⁴³ Pavel, *Mondi d'invenzione* cit., pp. 72-73.

⁴⁴ Compagnon ne ricostruisce le tappe principali in *Il demone della teoria* cit., pp. 100-148. Per un orientamento a proposito del lungo dibattito sulla referenzialità letteraria rimando ad alcuni testi che ho tenuto sempre in considerazione durante la scrittura di questo libro: Paul Ricoeur, *Tempo e racconto. Volume 3. Il tempo raccontato* (1985), Jaca Book, Milano 2007; Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Johns Hopkins Press, Baltimore 1990; Lubomír Doležal, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* (1997), traduzione di Margherita Botto, Bompiani, Milano 1999; Federico Bertoni, *Realismo e letteratura. Una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007 (in particolare la sezione concentrata su "vero", "verisimile", "finzione", pp. 127-154); Frederick Luis Aldama, *Analyzing World Fiction. New Horizons in Narrative Theory*, University of Texas Press, Austin 2011; Riccardo Castellana (a cura di), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, Carocci, Roma 2021, pp. 15-42.

⁴⁵ Roman Jakobson, *Che cos'è la poesia?* (1933-1934), in Id., *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, introduzione di Riccardo Picchio, Einaudi, Torino 1985, p. 53.

⁴⁶ Ricoeur, *La metafora viva* cit., p. 295.

del poema è quella delle forme della pittura o della scultura. L'impasto del sensuale e del logico assicura la saldatura dell'espressione e dell'impressione nella cosa poetica. Il significato poetico così fuso con il suo veicolo sensibile diviene quella realtà particolare e *thingy* che noi chiamiamo poema⁴⁷.

Anche se imita la realtà, la letteratura presenta uno statuto ontologico e una referenzialità peculiari, da misurare anzitutto rispetto alla concretezza stessa dell'opera, alla sua coerenza, alla sua espressione in rapporto al significato⁴⁸, una caratterizzazione fondata su «criteri come il principio di alternatività del mondo testuale letterario rispetto al mondo reale»⁴⁹. Così ne ha parlato anche Bachtin all'inizio di *Estetica e romanzo*: «l'attività estetica è diretta verso il materiale e forma soltanto il materiale: la forma esteticamente significativa è la forma del materiale, inteso in senso scientifico-naturale e linguistico; le affermazioni degli artisti che la loro creazione è assiologica, è rivolta verso il mondo, verso la realtà, ha a che fare con gli uomini, coi rapporti sociali, coi valori etici, religiosi e d'altro tipo, non sono che metafore, poiché in effetti all'artista sta di fronte solo il materiale»⁵⁰. Questo oggetto letterario apre a una configurazione cognitiva paradossale, perché l'irrealtà esibita riesce ad ancorarsi alle emozioni di chi legge: «Il paradosso della poetica sta proprio in questo fatto, che l'elevazione del sentimento al livello della finzione è la condizione del suo utilizzo mimetico. Solo una fantasia mitizzata è capace di aprire e scoprire il mondo»⁵¹. Un fenomeno di «irrealizzazione», come l'ha definito Iser via Sartre: «il lettore è assorbito in ciò che egli stesso è stato costretto a produrre attraverso l'immagine; [...]. Ma se noi siamo assorbiti in un'immagine,

⁴⁷ Ivi, p. 296. Gli studi tenuti in considerazione da Ricoeur in questo passaggio sono: Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard University Press, Cambridge 1957; William K. Wimsatt, Monroe Beardsely, *The Verbal Icon*, University of Kentucky Press, Lexington 1954.

⁴⁸ Interessanti le prospettive sull'oggetto poetico aperte da Massimo Baldi, che si concentra sulla categoria di *das Gedichtete* (il poetato) tra Heidegger e, soprattutto, Benjamin (Baldi tiene in considerazione Walter Benjamin, *Due poesie di Friedrich Hölderlin*, in Id., *Metafisica della gioventù*, a cura di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1982): cfr. Massimo Baldi, *Del rapporto tra il linguistico e il percettivo all'interno dell'oggetto poetico*, in Fabrizio Desideri, Giovanni Matteucci, *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 163-172: 166-167.

⁴⁹ Zuanelli, *Manuale di linguaggio, comunicazione e applicazioni digitali* cit., p. 31.

⁵⁰ Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (1975), traduzione di Clara Strada Janovic, Einaudi, Torino 2001, p. 8.

⁵¹ Ricoeur, *La metafora viva* cit., p. 323.

non siamo più presenti alla realtà, bensì stiamo sperimentando ciò che può soltanto essere descritto come una irrealizzazione, nel senso che siamo assorti in qualcosa che ci sottrae alla nostra realtà data»⁵².

Sembra quasi che tutti gli interpreti evocati riescano a parlare di letteratura e del suo mondo esclusivamente in negativo. E sarà proprio la negazione la lente che consentirà di guardare a questo sole abbagliante che è il mondo da cui proviene e a cui si rivolge il linguaggio letterario.

Un mondo né empirico né mentale

Non reale, non mentale. Come tutte le negazioni, non c'è soltanto un'affermazione sprofondata che reclama il diritto di esistere, ma una condizione di reciprocità e interdipendenza degli opposti, per cui affermato e negato hanno bisogno l'uno dell'altro. Solo questo vuoto può dire qualcosa a proposito del mondo della letteratura, come gli spazi vuoti della malattia significano e parlano di un mondo altro. La familiarità apparente del mondo da cui proviene e a cui tende la letteratura è mostruosa e perturbante quando vista da vicino. I limiti della realtà empirica e del reale psichico non bastano, da soli, per parlare del mondo della letteratura, come non basta l'iconicità autoreferenziale, né la ininterrotta referenza. La letteratura costringe sempre a parlare negando, o a guardare di sbieco, come quando entriamo nell'universo dello *Strano caso del Dottor Jekyll e del Signor Hyde*, la cui «Storia di una porta» ha aperto questo libro. È il lascito più duraturo della teoria letteraria di Francesco Orlando, quel cuore pulsante che non smette di battere, anche in anni in cui la teoria, e la letteratura con essa, sembrano sul punto di evaporare: «Ora, vedrei proprio la seguente differenza fra un'opera di letteratura, anche la più decisamente impegnata e ideologizzata, e una di pura e semplice ideologia: che solo quest'ultima può limitarsi a una scelta razionale, recisa ed esclusiva fra *due intenzioni* o *due correnti contrastanti* o *due forze* o, soprattutto, *due significati*; in essa può essere e giusto e ovvio che l'errore, il nemico ecc., alla lettera, non abbiano voce. Ma la caratteristica della grande opera lette-

⁵² Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1976; 1978), traduzione di Rodolfo Granafei, revisione di Chiara Dini, il Mulino, Bologna 1987, p. 213. La categoria di «irrealizzazione» è desunta da Jean Paul Sartre, *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940), nuova edizione a cura di Raoul Kirchmayr, Einaudi, Torino 2007.

riaria, come della negazione linguistica secondo Émile Benveniste che la mette a confronto con la negazione freudiana, “est qu’elle ne peut annuler que ce qui est énoncé, qu’elle doit poser explicitement pour supprimer”. Perciò è difficile che l’opera letteraria tralasci di cedere la parola al nemico, sia pure temporaneamente, tendenziosamente, indirettamente, ambiguamente; e poiché il discorso resterà nondimeno uno solo, in qualche modo ambiguo esso dovrà diventare per intero»⁵³.

È per questa potenza descrittiva del negativo che l’opera di Freud parla ancora alla teoria della letteratura. L’alternativa che si apre alla fine del *Perturbante* sulla configurazione dell’universo letterario opera per sottrazione: non è riducibile al ritorno del rimosso, non è soltanto ritorno del superato, ma è qualcos’altro, che tutti i poeti hanno a disposizione e che si dissolve non appena guardato fissamente. Il modello logico della negazione continua a offrire l’approssimazione più valida per parlare teoricamente di un mondo inafferrabile. Anche la *Cultural Theory* ha attinto a piene mani da questo modello, riempiendolo di contenuti che spesso non hanno niente a che fare né con la psicoanalisi, né con la linguistica, e nemmeno con la letteratura. Homi Bhabha ha usato il modello della negazione freudiana per configurare la sua teoria postcoloniale, abitata dagli ultimi, dai dimenticati espulsi da casa ma sempre dentro una casa. In questi luoghi dell’assenza in cui l’identità si dà solo perché non è definibile, la teoria si dimostra un demone incancellabile: «Voglio soffermarmi sui settori in trasformazione del dislocamento culturale – che mette in crisi i significati consolidati di cultura “nazionale” o di intellettuale “organico” – e chiedere quale potrebbe essere la funzione di una prospettiva teorica impegnata, una volta che l’ibridità culturale e storica del mondo postcoloniale sia stata assunta quale punto di partenza paradigmatico»⁵⁴.

Come Bhabha, in questo libro ho tentato di assumere l’ibridità come punto di osservazione, rendendola paradigmatica: l’ibridità del linguaggio e del mondo della malattia ha spalancato gli abissi di un linguaggio e di un mondo della letteratura che non sta nella realtà, non sta nella mente, ma si muove in uno spazio terzo: né l’uno, né l’altro.

⁵³ Francesco Orlando, *Risposte a un questionario*, in Id., *Per una teoria freudiana della letteratura* cit., pp. 101-102. Di Benveniste, Orlando cita *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, p. 84.

⁵⁴ Homi K. Bhabha, *I luoghi della cultura* (1994), traduzione di Antonio Perri, Meltemi, Roma 2006, p. 38.

E come gli oggetti del suo libro, anche lo sguardo di Bhabha si espande per negazioni, in modo da osservare qualcosa solo muovendo gli occhi altrove: «né l’Uno», «né l’Altro», «ma qualcos’altro accanto a essi»⁵⁵. D’altronde, già un monumento della teoria postcoloniale da cui tanto Bhabha attinge, *I dannati della terra*, si chiudeva con un capitolo dedicato al rapporto tra colonialismo e malattie mentali, e non solo perché guerre e genocidi innescano psicosi di reazione, ma anche perché la condizione di rifiuto che la società moderna ha opposto all’essere nel mondo dei folli si è fondata sullo stesso processo di disumanizzazione del colonialismo in Africa: «Occorre ricordare comunque che il popolo colonizzato non è soltanto un popolo dominato. Sotto l’occupazione tedesca i francesi erano rimasti uomini. Sotto l’occupazione francese, i tedeschi sono rimasti uomini. In Algeria, non c’è soltanto la dominazione, ma alla lettera la decisione di non occupare, tutto sommato, se non un suolo. Gli algerini, le donne in *haik*, i palmeti e i cammelli formano il panorama, lo sfondo *naturale* della presenza umana francese. [...] Poiché il colonialismo non si è limitato a spersonalizzare il colonizzato. Questa spersonalizzazione è risentita ugualmente sul piano collettivo al livello delle strutture sociali. Il popolo colonizzato si trova allora ridotto ad un insieme di individui che non traggono il loro fondamento se non dalla presenza del colonizzatore»⁵⁶.

Qualsiasi lettore di un testo letterario si muove in mondi negativi: né empirici, né mentali. Si tratta del contesto a cui è riferito il discorso letterario e che si manifesta continuamente nell’intollerabilità logica (in termini aristotelici) dei capisaldi di cui è fatta la letteratura: il pandeterminismo, la pansignificazione, la referenza alterata, la riconfigurazione di passato, presente e futuro, tutte le componenti di cui mi sono occupato in questo libro. Non è possibile credere fino in fondo alla coerenza autoreferenziale di un’opera, dal formalismo al decostruzionismo, perché la letteratura non smette di parlare della e di stare nella realtà, ma se si prova a tornare al mondo, ci accorgiamo che l’opera non gli somiglia così tanto, o meglio, *somiglia e non somiglia*, manifestando una tensione irrisolvibile perché non esiste referente al di fuori di quello che l’opera impone alla ricezione. Non è più possibile tornare a casa, perché il linguaggio letterario ha aperto un abisso che

⁵⁵ Ivi, p. 46.

⁵⁶ Frantz Fanon, *I dannati della terra* (1961), prefazione di Jean-Paul Sartre, a cura di Liliana Ellena, traduzione di Carlo Cignetti, Einaudi, Torino 2007, p. 176 e p. 212.

ha ingoiato per sempre la parola e il luogo *casa*, tanto fuori che dentro di noi. E Bhabha si serve simultaneamente delle categorie di negazione e di perturbante – *unheimlich* – per spiegare la negazione sottesa alla formazione *unhomely*, casa/non più casa⁵⁷. In queste categorie ritrovo le fondamenta del libro che si sta concludendo:

In questa economia conflittuale del discorso coloniale che Edward Said (Said 1978, p. 237) descrive come la tensione fra la visione sincronica panottica del dominio – il bisogno di identità, di una stasi – e la pressione contraria della diacronia della storia – il mutamento, la differenza – l'imitazione rappresenta un compromesso *ironico*. Se posso adattare la formula di Samuel Weber circa la visione marginalizzante della castrazione (Weber 1973, p. 112), il mimetismo coloniale è il desiderio di un Altro riformato, riconoscibile *come soggetto di una differenza che è quasi la stessa, ma non esattamente*⁵⁸.

Se riconosciamo che siamo parlati da condensazioni e spostamenti; se riconosciamo che il nostro linguaggio è metaforico e metonimico; se riconosciamo che siamo parlati dallo stesso mondo di cui parliamo, non possiamo rifiutare di concedere alla letteratura la «propria casa», il proprio «mondo». La letteratura parla la lingua del mondo da cui proviene, che è *quasi la stessa, ma non esattamente* alla lingua dello psichico e alla lingua della realtà: questo è il terzo referente in cui ogni lettore è calato quando accoglie un testo letterario.

L'oggetto letterario produce uno spazio referenziale perturbato e perturbante in cui il mondo esterno non scompare mai completamente, perché è in quel mondo che si creano relazioni di somiglianza tra oggetti e parole, ed è a quel mondo che poi il lettore le riferisce, ma dopo averle ricevute in una forma alterata, sempre necessaria e sempre significativa. Attraverso uno scarto, una differenza, una *stramberia*, si dispiega il mondo del linguaggio letterario, *quasi lo stesso, ma non esattamente*.

Siamo abituati a guardare alla letteratura portandola automaticamente nel nostro mondo: leggiamo per conoscere epoche passate, per

⁵⁷ Sulle categorie di *unhomeliness* e *homing* si veda Tiziana de Rogatis, *Homing/Ritrovarsi. Traumi e translinguismi delle migrazioni in Morante, Hoffman, Kristof, Scego e Labiri*, Edizioni Unistrasi, Siena 2023 (in particolare pp. 41-72).

⁵⁸ Bhabha, *I luoghi della cultura* cit., p. 124. Di Said Bhabha cita la prima edizione originale di *Orientalismo* (Edward Said, *Orientalism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1978), di Weber, Samuel Weber, *The sideshow, or: remarks on a canny moment*, «Modern Language Notes», 88, 6, 1973, pp. 1102-1133.

identificarci, per accogliere e per fare nostre esperienze lontanissime. In questo libro spero di aver dimostrato quanto la letteratura inventa anche e sempre questo rapporto, ospitando il lettore in una casa che somiglia e non somiglia alla sua. Siamo abituati a veder nascere e morire personaggi come se fossero individui di carne, ma riflettiamo abbastanza sulle conseguenze della condivisione di un mondo in cui tutto è già concluso e, anche, tutto continuerà per sempre? Il fantasma del padre di Amleto è già comparso due volte prima che il dramma abbia inizio. Ugolino divora e non divora per sempre i suoi figli, e per sempre rimarrà lì, in quella buca gelida della terra, avvinghiato al suo eterno nemico Ruggieri. Gregor sarà per sempre in dormiveglia in quel letto, terrorizzato non tanto dalla metamorfosi in scarafaggio, quanto dal cielo plumbeo, dalla sveglia, dal capoufficio, da suo padre. Se la letteratura parla continuamente del nostro mondo, anche ci accoglie continuamente nel suo.

Il percorso che mi ha consentito di accostare la psicosi alla letteratura si unisce e si biforca continuamente. La letteratura non si ripiega mai su sé stessa, ma postula l'infinita presenza di un destinatario. E la letteratura gli parla infinitamente, attraverso una lingua consueta e sconosciuta: non può riferirsi a nulla né suscitare alcuna emozione, se non nella realtà da cui proviene e verso cui continuamente tende. E il lettore si sorprenderebbe se per un attimo si guardasse, come fa Don Chisciotte, vivere nel testo, abbandonato nel delirio in cui ogni possibilità è impietrata nel buio.

Le vuote possibilità della letteratura

Nel delirio, come nel sogno, l'individuo realizza ciò che gli è stato rifiutato o ciò cui ha rinunciato, in modo più o meno cosciente, nella vita.

La psicopatologia affettiva rende più viva la psichiatria. Essa ci dà spesso la chiave di questi geroglifici che erano per noi fino ad allora i discorsi e i gesti dei malati, e inoltre ci apre nuove prospettive terapeutiche. Non c'è da sorprendersi che cerchi di interpretare dal suo punto di vista non solo il contenuto ideo-affettivo dei sintomi, ma anche la genesi della maggior parte dei disturbi mentali (concezioni psicoanalitiche)⁵⁹.

⁵⁹ Minkowski, *Il tempo vissuto* cit., p. 228.

In questo breve passaggio tratto dal *Tempo vissuto* di Minkowski ritrovo le premesse, gli obiettivi e gli esiti di questo libro. Non c'è da sorprendersi che la teoria letteraria cerchi di interpretare dal proprio punto di vista contenuti e genesi dei disturbi mentali: la letteratura non è un percorso terapeutico, e questa riflessione teorica non ambiva alla totale identificazione di letteratura e delirio. La comparazione è nata da alcuni, diversi, elementi condivisi, e si è mossa in senso opposto rispetto alla ricerca scientifica e filosofica della psichiatria fenomenologica: il rapporto tra l'individuo e «quei geroglifici» che chiamiamo ancora letteratura non è mai stato tanto chiuso e oscuro come per l'universo dei disturbi psicotici; nondimeno, la prospettiva sul linguaggio e sul mondo della letteratura mirava a mettere in stato di allegoria le bizzarrie e le stranezze nella ricezione della significazione che l'individuo, per abitudine millenaria, non può che ignorare automaticamente. Riprendendo per l'ultima volta la formula di Coleridge, non è stata tanto la *sospensione* a interessarmi, quanto l'*incredulità* di una mente razionale a fronte del mondo letterario⁶⁰. Le teorie psicopatologiche, psicoanalitiche e psicologiche che ho interrogato condividono lo sforzo di dare una casa a una significazione alterata della malattia. E così ho fatto a proposito di letteratura. Concluderò lasciando la parola a Minkowski e a Binswanger, e ad alcune loro riflessioni su quella malattia che entrambi chiamano ancora “malinconia”.

In *Melanconia e mania* di Binswanger ci sono tre passaggi sull'ossessione malinconica che dicono, involontariamente, moltissimo sulla condizione cognitiva di qualsiasi lettore di un testo letterario. Il primo passaggio parla delle *vane possibilità* del discorso malinconico: «L'autoaccusa melanconica si esprime linguisticamente quasi sempre in forma condizionale, come nei seguenti esempi: “Non avessi mai proposto la gita!”, oppure: “Se solo non l'avessi proposta (mio marito vivrebbe ancora e io sarei ancora felice e contenta di vivere e non avrei da muo-

⁶⁰ Per una rivalutazione teorica della formula di Coleridge si vedano: Eva Schaper, *Fiction and the Suspension of Disbelief*, «British Journal of Aesthetics», 18, 1978, pp. 31-44; B.J. Rosebury, *Fiction, Emotion and «Belief»*, «British Journal of Aesthetics», 19, 1979, pp. 120-130; Mary Jacobsen, *Looking for Literary Space: The Willing Suspension of Disbelief Re-Visited*, «Research in the Teaching of English», 16, 1, 1982, pp. 21-38; Marie-Laure Ryan, *Fictions as a Logical, Ontological and Illocutionary Issue*, «Style», 18, 1984, pp. 121-139; Id., *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Indiana University Press, Bloomington - Indianapolis 1991.

vermi alcun rimprovero ecc.)»⁶¹. Binswanger si sta riferendo al caso di una sua paziente afflitta da senso di colpa maniacale per la morte del marito, rimasto ucciso in un incidente ferroviario nel corso di una gita domenicale che era stata lei a organizzare: se solo non avesse proposto quella gita, questo il tema dell'ossessione malinconica, il marito sarebbe ancora vivo. Il pensiero, comprensibile e persino condivisibile, diventa ossessione quando la donna rivive incessantemente le possibilità di vita che le si sarebbero dischiuse *se solo non avesse proposto* la gita. Un discorso malinconico come questo, nota Binswanger sulla scorta di Husserl, Bergson e Minkowski, altera il rapporto tra i momenti intenzionali costitutivi e strutturanti l'oggettività temporale, collocando la *protentio* nella *retentio* e, di conseguenza, producendo un'oggettività temporale del «“futuro” vuoto o del “vuoto come futuro”»⁶². Una *protentio* alterata e riferita alla *retentio* significa che le intenzioni che concernono azioni future, e dunque possibili, vengono inserite in un contesto finito – l'oggettività temporale del passato – e inadatto perché imm modificabile: «La *protentio* risulta in tal modo indipendente, a sé stante, in quanto essa non ha più un tema, nulla che le rimanga da “produrre” [...]. Se la libera possibilità si ritira nel passato o, a dir meglio, se la *retentio* si confonde con la *protentio*, non si giunge più a un tema vero e proprio, ma soltanto a una vana discussione»⁶³. Ovviamente il turbamento della *protentio* turba l'intero flusso del pensiero: «la *retentio*, infiltrata da momenti protentivi, permane alla mera possibilità: possibilità però che non appartiene a nulla, che non è *protentio* né *retentio*», ricadendo sul «presente tematico»⁶⁴.

Simile alterazione definisce la *retrospezione melanconica* che riguarda la sfera emotiva e psicologica del malinconico, ma che va sempre considerata assieme alla *prospezione melanconica*, il secondo passaggio che ci interessa del discorso di Binswanger. La *prospezione* riguarda il rapporto del malinconico con la realtà – non più, dunque, la sola sfera delle emozioni e dei pensieri – che Binswanger definisce anche «realtà melanconica del mondo»⁶⁵. Dal punto di vista della pro-

⁶¹ Binswanger, *Melanconia e mania* cit., p. 32.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Ivi, p. 36.

⁶⁵ Ivi, p. 47. Binswanger sottolinea la necessità di non confondere *protentio* e *retentio* con «prospezione» e «retrospezione»: «I termini *prospezione* e *retrospezione* (che usiamo

speziazione, l'alterazione dei momenti intenzionali permane ma a segno invertito, perché stavolta il mondo si presenta al malinconico con i caratteri dell'incrollabilità, come se fosse la *retentio* a invadere movimenti protentivi: «Lo dimostra la constatazione che il melanconico, come abbiamo visto, considera di regola la perdita non come imminente, ma come già accaduta. Quando i melanconici dicono: “So che domani apparirà sul giornale la mia vergogna, il mio delitto, il mio fallimento”; oppure: “So che domani sarò arrestato, messo alla berlina, allontanato dalla mia famiglia, dalla mia associazione professionale, dal mio paese ecc.”, tutto ciò non ha per loro solo il carattere della cosa ormai decisa, ma del fatto compiuto (*fait accompli*): ed esso rimane tale anche se smentito dalla “realtà”. Il melanconico, ripetiamo, “non si lascia convincere dai fatti”»⁶⁶. Il caso clinico di riferimento, stavolta, è quello di un paziente ossessionato dal rischio di fallimento della propria attività commerciale: Binswanger constata che, anche quando un simile rischio è scongiurato, la visione del mondo dell'ammalato continua a processare il futuro come già accaduto, a prescindere da qualsiasi effettivo accadimento.

Il terzo passaggio importante si colloca, in realtà, tra retrospezione e prospezione malinconica e riguarda il lavoro di Minkowski, influenzato ancora da Bergson: «Come osserva lo stesso Minkowski, la sua indagine non si occupa del contenuto delirante, egli si chiede piuttosto: “Dove si produce la frattura (*Zusammenbruch*) fra lo psichismo del malato e il nostro?”. Per rispondere a questa domanda pone il problema specifico della nozione di tempo (*notion du temps*) del malato, e lo risolve affermando [...] che il futuro per lui è “sbarrato” (*barré*). Gli manca, per usare già una precisa espressione fenomenologica, “la protensione verso il futuro”. Il suo atteggiamento è sostanzialmente quello di un condannato a morte»⁶⁷.

solo allo scopo di creare un nesso con la comune concezione del tempo), intesi come aspetti parziali dello spazio-tempo (*temps-espace*), non vanno confusi con i termini di protentio e retentio, che indicano invece determinati atti intenzionali, costitutivi dell'oggettività temporale; essi si differenziano anche dal concetto bergsoniano della “durata vissuta” (*durée vécue*), antitetico allo spazio-tempo. Retentio, praesentatio e protentio non vanno intese, lo ripetiamo, come fenomeni isolati della temporalizzazione indipendenti l'uno dall'altro, ma come momenti della sintesi *unitaria* delle operazioni intenzionali, costitutive dell'oggettività temporale», in Binswanger, *Melanconia e mania* cit., p. 45.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ivi, p. 42.

E siamo ritornati, attraversando *Melanconia e mania*, alla proposta di questo libro.

Qualsiasi testo letterario è finito, trascorso e compiuto all'atto della lettura: a prescindere da modi, generi o figure, e a prescindere da qualsiasi contenuto, il testo letterario è già accaduto *altrove* quando inizia la ricezione. Per usare le categorie di Binswanger, i momenti intenzionali costitutivi e strutturanti l'oggettività temporale del lettore sono sempre alterati, visto che *retentio* e *protentio* risultano invariabilmente infiltrate. Ciò non vuol dire che la letteratura sia identica al delirio, alla malinconia, all'ossessione, ma significa constatare che negli studi psicopatologici sul vissuto e sul tempo troviamo un metodo che consente di descrivere le condizioni esperienziali alterate del destinatario di qualsiasi testo letterario.

La retrospezione malinconica che si confronta con l'oggettività temporale del «futuro vuoto» è propria di qualsiasi destinatario della letteratura, perché qualsiasi testo, concluso nel momento della ricezione, può solo essere ricevuto nella prospettiva del possibile: la *praesentatio* di qualsiasi lettore è invariabilmente composta da una *retentio* infiltrata da spinte protentive. E quelle che a Binswanger appaiono «vane possibilità» descrivono una implicazione cognitiva decisiva nella ricezione letteraria, che mostra assonanze notevoli con le teorie sul «flusso temporale della lettura» di Iser, anch'esse di matrice fenomenologica⁶⁸. D'altra parte, mi sono sforzato, quando questo libro era già finito, di trovare una definizione migliore di letteratura rispetto a «vuote possibilità»⁶⁹, e non ci sono riuscito. Che cos'è più antieconomico e più libertario delle possibilità vane che la letteratura da secoli offre a chiunque voglia ascoltarla?

La prospezione malinconica, che per Binswanger influenza il rapporto del malato col mondo esterno, appare fondamentale per circoscrivere, per una teoria della letteratura, il mondo con cui qualsiasi destinatario di un testo deve confrontarsi nella prospettiva della costruzione dell'oggettività temporale: la realtà della letteratura è ancora sovrapponibile a quella del malinconico, perché si tratta di un contesto «incrollabile» in cui «ogni cosa è un fatto compiuto». All'inizio di questo libro, attraverso le categorie di Todorov e le pagine di Sartre,

⁶⁸ Iser, *L'atto della lettura* cit., p. 172.

⁶⁹ Binswanger, *Melanconia e mania* cit., p. 32.

l'avevo definita una postura coattamente pandeterminista e invariabilmente pansignificante.

Ora, pandeterminismo e pansignificazione letterari svelano una costituzione malinconica: retrospezione e prospezione si adattano a definire il rapporto psichico e temporale che caratterizza qualsiasi destinatario di un testo letterario, così le ragioni che fondavano le somiglianze tra i discorsi di tanti pazienti schizofrenici e i discorsi della letteratura vengono ad amplificarsi. Al netto di qualsiasi sospensione di incredulità, un testo è sempre un oggetto finito, e le implicazioni di questa condizione non possono che alterarne la ricezione, sia dal punto di vista della comunicazione che in una prospettiva esperienziale.

Referenziale e autoreferenziale, agganciata alla realtà e immersa nelle emozioni, la letteratura è un modo di essere di un mondo che esiste in virtù di un'invenzione ricevuta come verità. Un *mondo terzo* in cui la rappresentazione della realtà si fonde con la realtà del senso, e di cui ciascuno può vivere, volontariamente, la grazia di fare esperienza.

Caso di studio

In un famoso aforisma, Adorno ha scritto che nell'opera di Kafka non «traluca l'aura dell'idea infinita, da nessuna parte si dischiude l'orizzonte. Ogni proposizione è letterale, ogni proposizione è significante»¹. Sfumature affini si ritrovano in Benjamin, che spiega come i testi kafkiani «non sono parabole, ma non vogliono neppure essere presi di per se stessi»²:

Si pensi alla parabola *Davanti alla legge*. Il lettore che la trovava nel *Medico condotto*, urtava forse il punto nebuloso nel suo interno. Ma non si sarebbe mai sognato d'intraprendere la serie senza fine di considerazioni che scaturiscono da questa parabola dove Kafka si accinge alla sua spiegazione. Ciò avviene ad opera del prete nel *Processo*: e in un punto così saliente che si potrebbe pensare che il romanzo non sia altro che una parabola dispiegata. Ma il verbo "dispiegare" ha un doppio senso. Se il bocciolo si dispiega nel fiore, il bastimento di carta, che si insegna a fare ai bambini, si "dispiega" in un foglio liscio. E questo secondo tipo di "spiegazione" è propriamente adeguato alla parabola, al piacere del lettore di stenderla, finché il suo significato sia del tutto "piano". Ma le parabole di Kafka si dispiegano nel primo senso, e cioè come il bocciolo diventa fiore. Perciò il loro prodotto è affine alla poesia³.

Tanto «l'interpretazione naturale» che fa capo alla psicoanalisi, quanto quella «soprannaturale» di matrice religiosa appaiono a Benjamin «due modi di mancare totalmente gli scritti di Kafka»⁴. Dello stes-

¹ Theodor Adorno, *Note per la letteratura* (1974), introduzione di Sergio Givone, traduzioni di Alberto Frioli, Enrico De Angelis, Giacomo Manzoni, Enrico Filippini, Einaudi, Torino 2012, p. 236.

² Walter Benjamin, *Franz Kafka* (1934), in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di Renato Solmi, con un saggio di Fabrizio Desideri, Einaudi, Torino 1995, p. 287.

³ Ivi, p. 286.

⁴ Ivi, p. 292.

so tenore è il giudizio di Fortini che, nel 1948, lamenta la mancanza di un trattamento serio e problematico della scrittura kafkiana: «Uno studio critico che bisognerà fare (ma di libera ampiezza) dovrebbe dedicarsi ad una analisi paziente di ogni pagina e solo alla fine permettersi di concludere»⁵. Non è mio compito stabilire se un simile studio critico sia, in seguito, arrivato. Interessante, invece, l'appunto precedente a questo, in cui Fortini sostiene che Kafka è autore da trattare alla stregua di un nemico:

Ma perché quest'opera riviva in noi, perché (per usare il linguaggio eucaristico) si riproduca la trasmutazione delle specie, non di stregoni legati ad un rituale meccanico hanno bisogno quelle pagine; ma di sangue nero e caldo come quello che bevono le ombre dell'Ade omerico, ma di violenti lettori che quelle pagine invadano, rifiutando il mondo che ha visto soffrire e scrivere Kafka, il mondo dei suoi Direttori Generali, dei suoi terribili Portieri d'Albergo, dei suoi Funzionari; come dire, il mondo che è anche quello dei suoi molti, odierni e troppo candidi lettori⁶.

In pareri così autorevoli è possibile rinvenire tracce di quanto emerso in questa proposta teorica. L'importanza, con Adorno, di concentrarsi sul significato di ogni proposizione resistendo alla tentazione del simbolo e dell'allegoria; l'insofferenza di Benjamin per letture che tradiscono il testo forzandolo nei binari del «naturale» o dell'alternativa «soprannaturale»; il ruolo decisivo, con Fortini, della funzione destinatario e dei «violenti lettori che quelle pagine invadano». Tre giudizi, tre proposte di metodo, che riconoscono la difficoltà nel leggere Kafka attraverso le categorie consuete della critica letteraria: i generi – romanzi e racconti che paiono parabole ma rifiutano tanto la trascendenza che la letteralità pura; la retorica – figuralità alterata, riconfigurata, forzata; i modi – realismo e soprannaturale che si abbracciano, si compenetrano, si confondono. Prose che funzionano come «poesia», per Benjamin, cioè come un contesto in cui il senso si trasforma e rinasce, rimanendo sé e diventando altro da sé nel dispiegamento. Ma prose anche eccessivamente prosaiche, ironiche, comiche, ciniche, tragiche. La parola «poesia» in Benjamin vale come «logica poetica» in Vico, espressione di un linguaggio che emerge da, e

rimanda a, un mondo conforme a leggi superate e diverse da quelle del linguaggio e del mondo destinati a riceverle.

Adorno, Benjamin e Fortini lavorano sui tre concetti a cui sono dedicati i tre capitoli che compongono la seconda parte di questo libro: linguaggio, destinatario, mondo. Rivolgendosi ad altri interpreti, o anche solo interrogando il senso comune, resta una domanda vischiosa ma che continua a tornare: come leggere Kafka? Domanda ambigua perché qualsiasi risposta condurrebbe alle alternative sbagliate presentate da Benjamin, «naturale» o «soprannaturale», follia o magia diremmo attraverso Nerval e Todorov. La domanda che mi porrò sarà piuttosto: *dove* leggere Kafka?

Judith Butler ha proposto una chiave di lettura volta a spiegare, se non definitivamente almeno in senso piano, il racconto di cui mi occuperò in questo secondo caso di studio: *La condanna*, scritto nel 1912 e pubblicato l'anno successivo. Visto che si tratta di un'interpretazione che parte dal testo per condurlo *altrove*, seguirò inizialmente le riflessioni di Butler, riassumendone la tesi centrale. Concentrandosi sulla relazione etica che lega giudizio e colpa nel racconto, Butler contesta l'idea di separazione tra giudicante e condannato, che pervade la percezione della legge tanto in giurisprudenza che nel senso comune. Il racconto kafkiano testimonierebbe della reciprocità tra funzioni solo apparentemente distinte: «Prima di giudicare un altro è necessario entrare in una qualche forma di relazione con lui. Questa relazione fonderà i giudizi etici che verranno espressi. [...] Se dimentichiamo che siamo sempre collegati a chi condanniamo, anche a chi *dobbiamo* condannare, perderemo l'opportunità di crescere eticamente»⁷. Seguendo questa linea, si può notare che l'intero contesto postulato dal racconto kafkiano sembra rispondere a una logica (etica) che combina gli opposti, analizzabile attraverso le categorie (logiche) di matrice freudiana proposte da Matte Blanco: l'asimmetria, appannaggio del linguaggio comunicante ma anche di un impianto narrativo tradizionale, si contamina variabilmente ma costantemente con la simmetria della doppia verità veicolata dall'intreccio delle voci dei personaggi di padre e figlio, funzioni compromissorie giudice/carnefice, carnefice/vittima. Ma questa impostazione, oltre a ricadere nella serie di spiegazioni «naturali» che per Benjamin tradirebbero la

⁵ Franco Fortini, *Gli uomini di Kafka e la critica delle cose*, in Id., *Verifica dei poteri* (1965), poi in Id., *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzi, Mondadori, Milano 2003, p. 333.

⁶ Ivi, p. 332.

⁷ Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York 2005, p. 45 (traduzione mia).

«poesia» kafkiana, non è compatibile con il contesto disegnato da questo libro; e non aiuta nemmeno in termini critici assoluti, perché sposta sui piani *altri* (l'etica, la psicoanalisi) le domande del testo.

Bene, ma allora, prima del *come* e del *dove*, di *cosa* parla *La condanna* di Kafka?

Georg Bendemann è un giovane che ha appena assunto la direzione della casa d'affari appartenuta, fino a poco tempo prima, a suo padre. Non abbiamo dettagli sulla natura dell'attività, ma è evidente che gli affari vadano molto bene. Georg è alla scrivania nella sua stanza, ed è soddisfatto perché ha appena terminato di scrivere una lunga lettera indirizzata a un suo caro amico di infanzia che da anni vive, afflitto da disgrazie e povertà, in Russia. Forse per evitare di aggravarne la tristezza, forse per proteggersi da comprensibili e umanissime invidie, Georg ha sempre tenuto celati al suo corrispondente aspetti importanti della propria vita lavorativa e affettiva. Alla lettera, a cui ha lavorato tutta la notte, Georg ha finalmente affidato la verità: racconta all'amico di aver assunto la direzione della ditta di famiglia, e gli racconta anche del fidanzamento con la donna che è in procinto di sposare. Soddisfatto per questa prova di onestà, Georg raggiunge il padre nella sua stanza, annunciandogli di essersi finalmente deciso a scrivere all'amico in Russia.

Incontriamo il padre sprofondato in una vecchia poltrona nella stanza più tetra della casa, assorto nella lettura di un giornale. Georg si turba per i tanti segni che manifestano degrado: la vestaglia del padre è consumata e lascia intravedere indumenti intimi sporchi; la stanza è semibuia; giornali vecchi sono accatastati in pile altissime; l'aria è irrespirabile. Il padre, poi, non sembra veramente in sé: non ricorda chi sia l'amico di cui Georg gli sta parlando, pare non avere idea di Russia, di viaggi, di fortune o disavventure che hanno afflitto il lontano corrispondente di suo figlio. All'apice dello spaesamento chiede a Georg: «Hast du wirklich diesen Freund in Petersburg?»⁸. Georg si

⁸ L'edizione impiegata per il testo originale è tratta da Franz Kafka, *Tutti i romanzi, tutti i racconti e i testi pubblicati in vita*, a cura di Mauro Nervi, edizione critica tedesca a cura di Jost Schillemeit, Malcolm Pasley, Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann Bompiani, Milano 2023. Per il testo italiano l'edizione impiegata è Franz Kafka, *Racconti*, a cura di Ervino Pocar, Arnoldo Mondadori, Milano, 1970. La traduzione di *Das Urteil* è di Rodolfo Paoli. Ho deciso di lasciare in tedesco il nome del protagonista, "Georg", che nella traduzione di Paoli è italianizzato; non ho, ovviamente, applicato questa modifica ai brani citati direttamente nella traduzione di Paoli («Hai davvero questo amico a Pietroburgo?», p. 147).

inquieta, riconosce di aver trascurato suo padre negli ultimi tempi e, in armonia con l'entusiasmo che quella mattina pare pervaderlo, risolve di dedicargli più tempo e cure. Lo porta, sollevandolo di peso, a letto; si assicura di coprirlo bene con coltri pesanti; lo asseconda amorevolmente. E, a questo punto, la trama del racconto si stravolge:

„Nein!“ rief der Vater, daß die Antwort an die Frage stieß, warf die Decke zurück mit einer Kraft, daß sie einen Augenblick im Fluge sich ganz entfaltet, und stand aufrecht im Bett. Nur eine Hand hielt er leicht an den Plafond. „Du wolltest mich zudecken, das weiß ich, mein Früchtchen, aber zugedeckt bin ich noch nicht. Und ist es auch die letzte Kraft, genug für dich, zuviel für dich! Wohl kenne ich deinen Freund. Er wäre ein Sohn nach meinem Herzen. Darum hast du ihn auch betrogen die ganzen Jahre lang. Warum sonst? Glaubst du, ich habe nicht um ihn geweint? Darum doch sperrst du dich in dein Bureau, niemand soll stören, der Chef ist beschäftigt – nur damit du deine falschen Briefchen nach Rußland schreiben kannst. Aber den Vater muß glücklicherweise niemand lehren, den Sohn zu durchschauen. Wie du jetzt geglaubt hast, du hättest ihn untergekriegt, so untergekriegt, daß du dich mit deinem Hintern auf ihn setzen kannst und er rührt sich nicht, da hat sich mein Herr Sohn zum Heiraten entschlossen!“ (pp. 1492-1494)⁹

Il racconto tradizionale a cui il lettore è stato sottoposto si trasforma in un testo indecifrabile perché orientato da una doppia verità: Georg ha uno sfortunato amico in Russia al quale ha sistematicamente nascosto tutti i propri successi fino alla mattina in cui decide di raccontarglieli in una lettera; l'amico è in contatto con il padre, che lo ha sempre tenuto al corrente della vita di Georg. Le istanze dei personaggi si autoescludono ma convivono come in una strana sintesi. Nel finale, questo padre malato, riemerso dal buio come un gigante che la stanza non riesce a contenere, condanna Georg a morire annegato:

⁹ «“No!” gridò il padre con tanta forza che la risposta s'incontrò colla domanda e gettò indietro la coperta con tanto impeto che per un momento gonfiandosi, si stese tutta – e si rizzò sul letto. Solo con una mano si appoggiava un po' al soffitto. “Mi volevi coprire, lo so, figliolino mio, ma coperto non sono ancora. Anche s'è l'ultimo sforzo, è più che sufficiente e anche troppo per te! Conosco bene il tuo amico. Sarebbe stato un figlio secondo il mio gusto. Perciò lo hai ingannato durante tutti questi anni. Per che altra ragione? Credi forse che non abbia pianto per lui? Soltanto perciò ti rinchiudi nel tuo ufficio, nessuno deve disturbarti – il direttore è occupato – e solo per scrivere le tue false letterine in Russia. Ma al padre per fortuna non c'è bisogno che nessuno insegni a conoscere il proprio figlio. E quando hai creduto di averlo messo a terra, tanto da potergli metter sopra il tuo sedere senza che egli osasse muoversi, ecco che il mio signor figlio si decide a prender moglie!”», p. 150.

Georg fühlte sich aus dem Zimmer gejagt, den Schlag, mit dem der Vater hinter ihm aufs Bett stürzte, trug er noch in den Ohren davon. Auf der Treppe, über deren Stufen er wie über eine schiefe Fläche eilte, überrumpelte er seine Bedienerin, die im Begriffe war heraufzugehen, um die Wohnung nach der Nacht aufzuräumen. „Jesus!“ rief sie und verdeckte mit der Schürze das Gesicht, aber er war schon davon. Aus dem Tor sprang er, über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn. Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungeriger die Nahrung. Er schwang sich über, als der ausgezeichnete Turner, der er in seinen Jugendjahren zum Stolz seiner Eltern gewesen war. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, erspähte zwischen den Geländerstangen einen Autoomnibus, der mit Leichtigkeit seinen Fall übertönen würde, rief leise: „Liebe Eltern, ich habe euch doch immer geliebt“, und ließ sich hinabfallen. (p. 1498)¹⁰

Il doppio riferimento conclusivo ai genitori crea un cortocircuito fra condanna e desiderio, dando al gesto autodistruttivo di Georg il valore di un impulso appassionato ed estremo. Butler ha intravisto in questo passaggio una trama religiosa che emerge in particolare attraverso l'esclamazione «Jesus!» della donna di servizio, che si copre simbolicamente gli occhi. Così l'amore di cui parla il finale del racconto sarebbe un riferimento al sacrificio per l'umanità di Cristo. È interessante, assecondando questa traccia, riflettere sulla doppia trasgressione attiva fin dalle prime pagine del testo e che esplode nel finale: da una parte il padre, figura che dispensa la condanna dell'onnipotenza, dall'altra Georg, vittima che rincorre con desiderio un'espiazione. La passione irrefrenabile di Georg è come un desiderio di annichilimento che lo trasforma nell'esecutore del giudizio del padre-giudice, ma questa dinamica è già chiara a Deleuze e Guattari: «La repressione non appartiene alla giustizia senza essere essa stessa desiderio, che coinvolge sia colui che reprime sia colui che è represso. E le autorità giudiziarie

¹⁰ «Giorgio si sentì cacciato fuori della camera, il tonfo che fece il padre dietro a lui cadendo sul letto gli risuonava ancora negli orecchi. Sulla scala, scivolando giù dai gradini come se fosse un piano inclinato, urtò contro la donna di servizio che stava per salire e rimettere in ordine le stanze dopo la notte. “Gesummio!” gridò coprendosi il viso col grembiule, ma egli era già lontano. Saltò fuori del portone di casa, traversò le rotaie del tram, spinto irresistibilmente verso l'acqua. Già afferrava la ringhiera come un affamato prende il cibo. La superò con uno slancio, da quell'eccellente ginnasta ch'era stato da ragazzo, orgoglio dei genitori. Si trattenne ancora con mani che andavano indebolendosi, intravide tra le sbarre della ringhiera un autobus, che molto facilmente avrebbe soverchiato col suo rumore il tonfo della sua caduta, gridò piano: “Cari genitori, pure vi ho sempre amati” e si lasciò poi cadere giù», pp. 153-154.

non sono di quelle che cercano i delitti, ma di quelle che “sono attratte e chiamate in causa dal delitto”»¹¹. La condanna diventa, così, un conubio di violenza e passione che riunisce giudice e carnefice: così, nel racconto, non esiste un vincitore, ma padre e figlio cadono entrambi come corpi morti a simboleggiare la reciproca disfatta.

Simili letture partono dal testo ma di nuovo lo portano *altrove*, verso la mistica, la psicoanalisi, l'etica. Letture che rischiano di «manicare totalmente gli scritti di Kafka», come scriveva Benjamin. Proverò, invece, a lavorare sul rapporto tra testualità, significazione e accoglienza emotiva alla luce dei capitoli precedenti.

Non tenterò di insistere nell'indagine sull'origine delle istanze logiche incompatibili nel testo, finirei per formulare ipotesi che, più o meno suggestivamente, mi trascineranno ancora verso l'extra-testualità. Mi concentrerò, invece, su qualcosa di cui ogni lettore è certo: il modo in cui funzionano i personaggi di padre e figlio nel racconto costringe il lettore ad assumere un ruolo peculiarmente dinamico. Detto in altro modo, la finzione poetica della *Condanna* è organizzata per chiamare esplicitamente in causa la funzione destinatario. Questo perché il lettore è chiamato a scegliere tra le affermazioni di Georg e quelle del padre? Non esattamente.

Il lettore è in una relazione potenziata con la significazione testuale – non una relazione nuova, si badi – rispetto a quanto avviene di norma in letteratura. Se ogni testo letterario presuppone una funzione destinatario che, ricevendo il testo, lo mette in riuso, nella *Condanna* la finzione poetica è organizzata affinché il lettore sia consapevole dell'atto di ricezione. Questa messa in mostra della funzione destinatario ha ricadute tanto sul genere a cui è riferibile il racconto quanto sulla sua natura mediale: è come se *La condanna* fosse una performance che a un certo punto richiede l'intervento del pubblico affinché scelga. Ma la richiesta che il testo impone alla funzione destinatario è di far procedere la significazione stessa. Un testo metatestuale e metadiscorsivo, dunque, perché lo scioglimento della trama sembra dipendere dalla risoluzione di una incompatibilità tra linguaggio e significato che il lettore non può fare a meno che tentare di risolvere, altrimenti l'esperienza di lettura del racconto si interromperebbe. Dunque, il problema della

¹¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 2002, p. 88.

scelta non è da rivolgere ai contenuti, ma alla natura della significazione in rapporto al destinatario. Riprendendo l'articolo sulla negazione di Freud, è possibile accorgersi che *La condanna* insiste sulla seconda decisione che la funzione di giudizio deve prendere, «quella che concerne l'esistenza reale di una cosa rappresentata, interessa l'Io-reale definitivo, sviluppatosi dall'iniziale Io-piacere. (Esame di realtà)». Valuterò, allora, il rapporto tra funzione di giudizio e coerenza dell'opera.

Per le posizioni teoriche raggiunte fin qui, la significazione di questo testo, come per qualsiasi testo, si dispiega in un sistema pandeterminista e pansignificante, condizione che costringe il lettore a una ricezione coatta. Eppure, la finzione poetica della *Condanna* incrina la coerenza testuale, inceppandosi a fronte di due istanze inconciliabili – la parola del figlio contro quella del padre – che fanno riemergere, di controbilancio, una funzione di giudizio che deve invariabilmente prendere una decisione di realtà semantica e discorsiva: rifiutare simile postura è impossibile, perché allora non staremmo leggendo *La condanna* di Kafka. *La condanna* non sembra effettivamente rispettare alcun imperativo di coerenza interna: l'intero finale, ma anche l'opposizione inconciliabile tra due istanze di verità, l'indecidibilità tra realismo e soprannaturale, producono un testo auto-sabotato¹². La scrittura insiste sull'interruzione, sull'intoppo, della significazione. L'unica cosa che può scongiurarne l'implosione è un destinatario che compia una scelta: la scelta a favore di Georg, per cui il padre è affetto da demenza senile; la scelta a favore del padre, per cui Georg è un figlio ingrato e bugiardo che lo tiene prigioniero in una stanza sudicia. Nondimeno, non scordiamo che quegli stessi fattori che minano la coerenza testuale compongono

¹² Doležel, nella sua indagine sui mondi di finzione di Kafka, ha impiegato la categoria di *hybrid world*, «struttura semantica dove l'opposizione modale tra naturale e soprannaturale è neutralizzata, in modo che tanto i fenomeni naturali che soprannaturali diventano costituenti integrali del solo e unico mondo», Lubomír Doležel, *Kafka's Fictional World*, «Canadian Review of Comparative Literature», 10, 1984, p. 64 (traduzione mia). Riconoscendo l'influenza di Doležel, devo però sottolineare che le sue analisi e interpretazioni dei racconti di Kafka si concentrano su strutture semantiche astratte che possono essere spiegate da «motivazioni inerenti al testo» (p. 70), le quali mostrano l'indubbio vantaggio di mettere in secondo piano impostazioni sociologiche, psicologiche, biografiche, psicoanalitiche, filosofiche, religiose, ecc. (è Doležel stesso che fornisce questo elenco a p. 69 del saggio), ma non consentono né prevedono uno scambio tra la prospettiva referenziale e quella fàtica, aspetto che invece è al centro di questa analisi, così come dell'intero libro. L'effetto finale della lettura di Doležel è un raffinato quanto paradossale esclusivismo referenziale, che declina diversamente, senza risolverlo, quell'esclusivismo della prospettiva formale dei primi approcci scientifici alla teoria della letteratura.

la finzione poetica di cui è fatto *La condanna*. Non appena interroghiamo l'extra-testuale (la funzione di giudizio) per interpretare la manifesta interruzione della significazione, facciamo svanire la domanda che il testo ci (im)pone e spostiamo il fuoco sull'altro-dal-testo.

In questa manifesta interruzione della significazione tutti i fattori auto-sabotanti non conducono fuori dal testo, ma servono a includere il destinatario e la sua funzione di giudizio *entro il contesto testuale*. A collocare, dirò in altri termini, il destinatario e la sua funzione di giudizio dentro il mondo del testo, proponendogli una illusione di scelta – la verità di Georg o la verità del padre – e quindi una illusione di influenza attiva su una materia testuale comunque pandeterminista e pansignificante, che lo ingloba.

Da questo punto di vista, l'elemento più prezioso del racconto è rappresentato dall'amico, unica istanza che potrebbe, almeno potenzialmente, dissipare il regime di indecidibilità semantica a cui è sottoposto il lettore. Ma l'amico è virtualità aumentata, accompagnato costantemente da figure retoriche di evocazione e allusione: è costretto a occupare uno spazio "altro", la Russia, allegoria di un *fuori* irraggiungibile e messo in presenza solo attraverso la parola, ancora, di Georg, di suo padre. Ipotizzo, allora, che la figura dell'amico, unico appiglio potenziale per il giudizio del lettore, sia da declinare a chiasmo con la funzione destinatario: così come l'amico occupa uno spazio *interno* al testo ma *esterno* alla diegesi, il destinatario è in uno spazio *esterno* alla diegesi ma *interno* al processo della significazione. *Interno* due volte, dicevo all'inizio, perché la significazione di questo specifico racconto non procede se il destinatario non sceglie una parola, quella del padre o quella di Georg. Si spiegano di conseguenza le insistenti allegorie della scrittura e della lettura di cui è disseminato *La condanna*: Georg che scrive al suo tavolo una lettera; il padre che legge i giornali; il padre che stringe tra le mani le lettere dell'amico in Russia. Suggestivamente, ma non più così tanto, Kafka che si autoritrae al tavolo di lavoro, autore che mette in scena la propria funzione autoriale, a sua volta messa in scena nell'immagine che apre il racconto¹³:

¹³ Non soltanto una suggestione, questo accostamento: si veda l'interessante contributo di Boillat a proposito della "proiezione" kafkiana della tecnica narrativa all'interno del mondo di invenzione della sua stessa opera: Alain Boillat, *Kafka et le "kafkaïsme": la référence à l'expressionnisme comme procédé de figuration de l'écrivain à l'écran*, «Captures. Figures, théories et pratiques de l'imaginaire», 2, 1, 2017, disponibile online (<https://doi.org/10.7202/1059802ar>).

Es war an einem Sonntagvormittag im schönsten Frühjahr. Georg Bendemann, ein junger Kaufmann, saß in seinem Privatzimmer im ersten Stock eines der niedrigen, leichtgebauten Häuser, die entlang des Flusses in einer langen Reihe, fast nur in der Höhe und Färbung unterschieden, sich hinzogen. Er hatte gerade einen Brief an einen sich im Ausland befindenden Jugendfreund beendet, verschloß ihn in spielerischer Langsamkeit und sah dann, den Ellbogen auf den Schreibtisch gestützt, aus dem Fenster auf den Fluß, die Brücke und die Anhöhen am anderen Ufer mit ihrem schwachen Grün. (p. 1480)¹⁴

Diese Geschichte *das Urteil* habe ich in der Nacht vom 22 zum 23 von 10 Uhr abends bis 6 Uhr früh in einem Zug geschrieben. Die vom Sitzen steif gewordenen Beine konnte ich kaum unter dem Schreibtisch hervorziehen. Die fürchterliche Anstrengung und Freude, wie sich die Geschichte vor mir entwickelte wie ich in einem Gewässer vorwärtskam. Mehrmals in dieser Nacht trug ich mein Gewicht auf dem Rücken. Wie alles gewagt werden kann, wie für alle, für die fremdesten Einfälle ein großes Feuer bereitet ist, in dem sie vergehn und auferstehn¹⁵.

L'evocazione è figura di pensiero che dallo spazio testuale si rivolge al referente, ma nel racconto kafkiano la figura procede in senso inverso, perché costringe «la realtà» della ricezione dentro la finzione poetica.

L'intreccio tra finzione poetica, funzione di giudizio e coerenza dell'opera ci ha portati alle radici della letteratura e del suo mondo. Non appena il padre pronuncia la condanna, assistiamo a un triplice collasso: quello del senso; quello della diegesi; quello della trama. Il

¹⁴ «Era una mattinata domenicale nel momento più bello della primavera. Giorgio Bendemann, un giovane commerciante, sedeva nella sua stanza al primo piano, in una di quelle case basse e fragili, che, seguendo il fiume, si allineavano in una lunga serie, distinguendosi quasi solo per l'altezza e il colore. Aveva finito allora una lettera ad un amico d'infanzia che viveva all'estero; la chiuse con una lentezza compiaciuta, quasi giocherellando, e contemplò poi, coi gomiti appoggiati sulla scrivania, fuor della finestra, il fiume, il ponte e le colline sulla sponda opposta, coperte di tenero verde», p. 141.

¹⁵ Franz Kafka, *Tagebücher 1909-1912. Gesammelte Werke in der Fassung der Handschrift*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2008, p. 437. «Questo racconto, *La condanna*, è stato scritto nella notte dal 22 al 23 settembre, dalle dieci di sera alle sei del mattino, in un fiato. Non riuscivo quasi a ritirare di sotto alla scrivania le gambe irrigidite dallo star seduto. Sforzo spaventevole e gioia di veder svolgersi davanti a me la narrazione e di procedere navigando in un mare. Più volte portai questa notte il mio peso sulle spalle. Tutto si può osare, per tutti, per le più lontane trovate è pronto un gran fuoco nel quale muiono e risorgono», Franz Kafka, *Diari*, in Id., *Confessioni e diari*, a cura di Ervino Pocar, traduzioni di Italo Alighiero Chiusano, Ervino Pocar, Anita Rho, Mondadori, Milano 2006, p. 373.

movimento vertiginoso di Georg verso il suicidio non può più autorizzare, arrivati a questo punto, a chiamare in causa le ragioni del soprannaturale o quelle dell'allegoria, perché riguarda il rapporto tra funzione di giudizio e coerenza dell'opera.

Il finale è il risultato del ritorno della coerenza letteraria a fronte di una funzione di giudizio ingannata; uno squarcio di pura poesia dentro un universo dominato dalla «logica poetica» che si irradia attraverso un linguaggio simile a, e diverso da, quello della comunicazione. Ritorno di coerenza come ritorno del rimosso, o, più appropriatamente, come ritorno del superato. Il destinatario, preso ormai nella rete, è costretto in un mondo che non gli appartiene e che lo ha ingoiato a partire dall'imperativo di scelta: per questo racconto Doležel ha parlato di un mondo ibrido connesso a stati mentali psicopatologici, notazione che nel contesto di questo libro non può che confermare la necessità teorica generale di andare in profondità delle modalità linguistica e referenziale degli stati di alterazione psichica¹⁶.

Lingua e logica della poesia, coerenti e dunque perturbanti in virtù di una somiglianza negata con le leggi della razionalità: nel referente poetico che si mostra nel finale della *Condanna* i rapporti causa/effetto non sono più validi, così come si annullano le relazioni a cui si uniforma la logica razionale, pure continuamente alterate – ma ancora familiari – nel corso dell'intero racconto: grande/piccolo, primario/secondario, causa/conseguenza. La condanna del padre produce una acausale (in termini razionali) obbedienza del figlio; il suicidio per annegamento è accompagnato da una acausale (in termini razionali) espressione di amore filiale. Ancora una volta, il testo chiama in causa la funzione destinatario, imponendosi però definitivamente come una parabola che deve essere interpretata per significare. Ma, a differenza di quanto è accaduto nel racconto fino alla condanna, la diegesi non si interrompe più, anzi precipita incurante di qualsiasi condivisione di senso.

Il trauma della condanna separa allora due posture diverse che il lettore è costretto ad assumere: una postura iniziale, illusoriamente attiva, che raddoppia quella di Georg ancora teso nell'illusione di poter capire, spiegare, intervenire; una postura ritornata coatta, dopo la condanna, che raddoppia quella di Georg condannato all'abbandono estremo. La condanna di Georg è quella del lettore, di questo testo, di

¹⁶ Cfr. Doležel, *Kafka's Fictional World* cit., p. 71.

tutti i testi: aveva ragione Fortini a suggerire di essere «violenti lettori» dei mondi kafkiani, perché quei mondi, possiamo ora concludere, sono veramente violenti con chi è destinato a riceverli.

Mi accorgo, incidentalmente – ma anche, spero, proficuamente – che questa lettura della *Condanna* costituisce una messa in discussione della teoria dei giochi di finzione di Walton, che pure dimostrava, come ho già rilevato, numerosi punti di tangenza con la presente proposta. Per Walton l'io di invenzione partecipa alla messa in scena del testo, creando un sostituto finzionale di noi stessi nella realtà, che risponde emotivamente al coinvolgimento del mondo letterario con cui si confronta: oltre a condividere gli stessi limiti della teoria della ricezione riferibile alla Scuola di Costanza, ipotizzando un lettore sempre consapevole e razionale, la teoria di Walton entra in crisi quando applicata a Kafka. O meglio, la teoria resta valida fino al momento in cui la diegesi del racconto *La condanna* si frantuma con la condanna paterna e il lettore viene ingoiato suo malgrado nel *gioco della finzione*. Dovremmo immaginare, dal momento in cui il padre di Georg pronuncia la condanna a morte, che i lettori del racconto di Kafka restino bloccati tra i livelli testuali diversi che Walton ipotizza per spiegare come funziona il far finta: «estendiamo noi stessi al loro livello, poiché non cessiamo effettivamente di esistere quando il nostro esistere diventa cosa di invenzione»¹⁷. Quindi si tratterebbe di essere come bambini che credono al livello del proprio gioco e, contemporaneamente, come adulti che guardano al gioco di quei bambini consapevoli che si tratta di un gioco di finzione: in ogni caso, una postura in pieno controllo della fruizione e dei livelli in cui si stratifica l'invenzione. Ma il gioco di questo racconto è proprio quello di forzare il rapporto tra livelli, costringendo i lettori a partecipare involontariamente e illusoriamente allo sviluppo della significazione. Tanto per Kafka che per le note teoriche che ho finora accumulato, la teoria di Walton finisce in una forzatura iper-razionale che altera il rapporto tra consapevolezza e inconsapevolezza. Leggere è un atto consapevole e volontario, senz'altro, ma – per le ragioni che spero di aver portato in questo libro – è anche un'esperienza di perdita di sé e di sospensione: la mente umana è razionale, ma non completamente, *quasi la stessa* di sempre, *ma non esattamente*.

¹⁷ Walton, *Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?* cit., p. 15.

È da questo mondo letterario che ha prima ingannato e poi imprigionato il lettore che il racconto, sopravvivendo a Georg e in qualche modo a sé stesso, parla le sue ultime parole oltre il limite estremo del rappresentabile: «In diesem Augenblick ging über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr» (p. 1498)¹⁸. Un parto, scriveva Kafka, o un bocciolo che si dispiega in un fiore, scriveva Benjamin.

¹⁸ «In quel momento sul ponte c'era un interminabile andirivieni di persone e di veicoli», p. 154.

Indice dei nomi

- Abraham, Karl 149n
 Adamczyk, Przemysław 169n
 Adorno, Theodor 191-193
 Agamben, Giorgio 180n
 Aldama, Frederick Luis 179n
 Alfano, Giancarlo 61n, 127, 128n
 Alfieri, Vittorio 116-117, 119
 Alighieri, Dante 41-42, 52-53, 91, 120, 127, 143n, 144-147, 173-174
 Almansi, Guido 143n
 Allen, Woody 30n
 Ambrosio, Giovanna 131n
 Antomelli, Mario 112n
 Apter, Terri 19n
 Aquino, Tommaso d' 146
 Argentieri, Simona 131n
 Ariosto, Ludovico 150-152
 Aristotele 40, 50, 150
 Armit, Lucy 19n
 Arnaut, Daniel 147
 Auerbach, Erich 42-45, 144-147, 149n, 153, 176, 178
 Austin, John Langshaw 108n
- Bachtin, Michail 180
 Balbi, Gabriele 109n
 Baldi, Massimo 180n
 Baldi, Valentino 44n, 65n, 120n, 176n
 Baldini, Anna 15
 Balota, David A. 30n
 Barale, Alice 56n
 Barbero, Carola 58n
 Barbetta, Pietro 39n
 Bardi, Simone de' 144
 Barthes, Roland 46, 125n, 148n
 Bateson, Gregory 139n
- Battistini, Andrea 153n
 Baudelaire, Charles 24n
 Baumgarten, Alexander Gottlieb 76n
 Bazzarelli, Eridano 112n
 Beardseley, Monroe 180n
 Beckett, Samuel 29
 Behrens, Rudolph 39n
 Beligni, Annamaria 15
 Benjamin, Walter 45, 46, 55-56, 180n, 191-193, 197, 203
 Benveniste, Émile 182
 Benvenuto, Sergio 70n
 Beran, Zdeněk 19n
 Berger, Peter 58
 Bergson, Henri 38, 163, 187, 188
 Bersani, Leo 125n
 Bertoni, Federico 15, 35n, 179n
 Berúdez, José Luis 57n
 Bessière, Jean 124n
 Bhabha, Homi K. 182-184
 Binswanger, Ludwig 39, 80, 81, 107n, 152, 158, 161n, 166-174, 186-189
 Bion, Wilfred 80
 Biondi, Massimo 79
 Black, John B. 30n
 Bładziński, Piotr 169n
 Bleuer, Eugen 67n
 Blondel, Charles 149n
 Bodei, Remo 67n, 138n
 Bodini, Vittorio 150n
 Boillat, Alain 199n
 Bolgiani, Maria 33n
 Bolongaro, Eugenio 19n
 Bolton, Derek 69n, 108n, 163n
 Boni, Donatella 30n
 Bonifacino, Giuseppe 15

- Bononno, Robert 12n
 Booth, Wayne C. 111
 Borges, Jorge Luis 53, 96, 145-146, 158-159
 Borgna, Eugenio 80
 Bortussi, Marisa 30
 Bottioli, Giovanni 112n
 Botto, Margherita 67n, 179n
 Bower, Gordon H. 30n
 Brambilla, Paolo 169n
 Bria, Pietro 138n
 Brooks, Peter 45-46
 Brothers, Leslie 157, 158n
 Brugnolo, Stefano 35n, 56n, 57n, 60n, 120n, 153n, 175n
 Bruni, Arnaldo 15
 Burns, Jonathan 70n
 Burroughs, William 29
 Buti, Francesco di Bartolo da 53n
 Butler, Judith 193, 196
 Buttarelli, Annarosa 143n
- Caillois, Roger 58
 Calamandrei, Franco 21n
 Callus, Ivan 15
 Calvino, Italo 150n
 Campanella, Tommaso 114
 Campeggiani, Ida 15
 Canestri, Jorge 131n
 Cantoni, Remo 59n
 Capgras, Joseph 149n
 Caretti, Lanfranco 150n
 Carnap, Rudolf 108n
 Carosso, Andrea 30n
 Carrara, Giuseppe 57n
 Carta, Davide 15
 Casadei, Alberto 162n
 Castellana, Riccardo 44n, 112n, 179n
 Catalano, Claudia 15
 Cataldi, Pietro 15, 40n, 65n, 120n
 Cecchi, Dario 78n
 Ceratto, Sara 15
 Cervantes, Miguel de 14, 149-150
 Ceserani, Remo 19n
 Chivacci Leonardi, Anna Maria 52n
 Chiusano, Italo Alighiero 200n
 Cignetti, Carlo 183n
 Cinelli, Delfino 24n, 114n
 Cisotti, Virginia 48n
 Citati, Elena 21n
- Civita, Alfredo 81
 Colangelo, Carmelo 61n, 127n
 Coleridge, Samuel Taylor 13, 186
 Colombi, Roberta 25n
 Colussi, Davide 35n, 56n, 57n, 60n, 120n, 153n, 175n
 Compagnon, Antoine 111n, 112n, 125, 179n
 Constant, Benjamin 76n
 Contarini, Silvia 15
 Conte, Adelheid 171n
 Contessi, Pier Luigi 171n
 Contini, Gianfranco 174n
 Contri, Giacomo B. 33n, 114n
 Corby, James 15
 Cosenza, Domenico 81
 Couton, Georges 109
 Creati, Chiara 81
 Cresto-Dina, Piero 109n
- Daly, Glyn 70n
 Dalzell, Thomas 136n
 Daniele, Silvano 27n
 De Angelis, Enrico 191n
 De Carolis, Chetro 28n
 Dechène, Antoine 26n
 Dehaene, Stanislas 12n
 Deleuze, Gilles 196, 197n
 della Gherardesca, Ugolino 145
 Delorenzo, Christian 40n
 Dema, Beatrice 131n
 De Neys, Wim 30n
 De Robertis, Domenico 174n
 De Rogatis, Tiziana 184n
 Descartes, René 123
 Desideri, Fabrizio 56n, 180n, 191n
 De Waal, Sabrina 131n
 Di Ciaccia, Antonio 33n, 38n
 Dick, Philip K. 122
 Dini, Chiara 181n
 D'Intino, Franco 15
 Dixon, Peter 30
 Doležel, Lubomír 171n, 179n, 198n, 201
 Ducrot, Oswald 112
 Durkheim, Émile 59
 Dürrenmatt, Friedrich 26-27, 29, 32
- Eco, Umberto 40
 Edelman, Gerald 60
 Eichendorff, Joseph von 166, 169

- Eliade, Mircea 58
 Ellena, Liliana 183n
 Erb, Christopher D. 30n
 Ercolino, Stefano 87n
 Evans, Gareth 57
 Ey, Henry 67n
- Fanon, Frantz 183
 Fasani, Remo 169n
 Federn, Paul 68n
 Fehér, Ferenc 59n
 Felman, Shoshana 12n
 Fénéon, Félix 35-36
 Fernbach, Philip M. 30n
 Feuchtersleben, Ernst von 80
 Filippini, Enrico 39n, 191n
 Fink, Daniela 45n, 143n
 Fiorelli, Fabio 81
 Fish, Stanley 120
 Flechsig, Paul 132-133
 Fliess, Wilhelm 71
 Flores d'Arcais, Giovanni B. 30n
 Fo, Alessandro 118n
 Fonzi, Bruno 37n
 Fortini, Franco 192-193, 202
 Foster Wallace, David 27-30, 45, 46
 Foucault, Michel 12n
 Frawley, William 107n
 Freeman, Daniel 79
 Frege, Gottlob 171n,
 Freud, Sigmund 6, 36, 41, 45, 47, 51, 57, 61, 63-77, 81, 101-107, 109-111, 114-116, 120-123, 126-128, 131-134, 136n, 138-140, 142, 143, 147, 152, 156-158, 161, 174-178, 182, 193, 198
 Frioli, Alberto 191n
 Fruchaud, Henri-Paul 12n
 Frye, Northrop 29, 76
 Fusillo, Massimo 15, 35n, 87n, 127
- Gadda, Carlo Emilio 44n
 Gailus, Andreas 44n
 Galimberti, Umberto 79, 80
 Gallese, Vittorio 120n
 Garety, Philippa A. 80
 Garrett, Michael 81
 Gatian Déclerambaut, Gaëtan 149n
 Gautier, Théophile 22, 54
 Genette, Gérard 112n
- Genil-Perrin, Georges 149n
 Gernsbacher, Morton Ann 30n
 Gerrig, Richard J. 35n
 Giannotti, Filomena 118n
 Ginzburg, Alessandra 15, 65n, 120n, 138n
 Girimonti Greco, Giuseppe 143n
 Givone, Sergio 191n
 Grice, Paul 108n
 Groddeck, Georg 116
 Godioli, Alberto 105n
 Goldie, Peter 162
 Grampa, Giuseppe 142n
 Granafèi, Rodolfo 181n
 Granato, Giovanna 28n
 Greenham, David 40n
 Grubica, Irena 19n
 Guardalupi, Gianni 53n
 Guattari, Félix 196, 197n
 Guerra, Michele 120n
 Guerra, Monica 111n
 Guerriero, Gianbruno 13n
- Hamon, Philippe 125n
 Hartmann, Heinz 68n
 Heidegger, Martin 29n, 30n, 166, 167, 180n
 Hill, Jonathan 69n, 108n, 163n
 Hinterhäuser, Hans 42n
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 60-62, 64, 66
 Holland, Norman N. 125, 128n
 Howell, Robert 178
 Husserl, Edmund 166, 187
- Ibsen, Henrik 116, 119
 Iser, Wolfgang 35n, 76-77, 78n, 116, 124-126, 180, 181n, 189
- Jackson, Rosemary 19n
 Jackson, Shirley 10, 32, 36, 165
 Jacobsen, Mary 186n
 Jakobson, Roman 108, 177, 179
 Jáni, Martin 169n
 Jaspers, Karl 39n, 80, 108, 149n, 163
 Jaus, Hans Robert 109, 116
 Joyce, James 29, 44
 Juang, Linda 79
- Kafka, Franz 14, 44, 191-203
 Kant, Immanuel 76n

- Katan, Maurits 68n
 Keitel, Evelyne 12
 Kermodé, Frank 37, 45, 46
 Kittler, Wolf 194n
 Klein, Erika 112n
 Klein, Melanie 80
 Klersy Imberciadori, Elina 20n
 Kirchmayr, Raoul 181n
 Koch, Hans-Gerd 194n
 Kott, Jan 50
 Kraepelin, Emil 80, 148n, 163
- La Bruyère, Jean de 114
 Lacan, Jacques 6, 32-36, 38-39, 45, 51, 68n, 103, 108, 113-114, 131-134, 141-142, 147-149, 152, 156-158, 161, 168
 Lana, Emanuele 76n
 Langer, Susanne K. 180n
 Lanza, Diego 50n
 La Rochefoucauld, François de 114
 Larkin, Warren 80
 Lavocat, François 28
 Lazzarin, Stefano 19n, 25n
 Leahey, Thomas Hardy 175n
 Ledda, Giuseppe 53n
 Lener, Salvatore 60n
 Lenzini, Luca 192n
 Leoni, Federico 68n, 163
 Lessing, Gotthold Ephraim 76n
 Lévy-Bruhl, Lucien 60n
 Ligeza, Tomasz S. 169n
 Lo Cascio, Daniele 19n
 Lolli, Franco 80
 Lombardo, Gabriele 81
 Longato, Lieselotte 38
 Longo, Giuseppe 139n
 Lorenzini, Daniele 12n
 Lotman, Jurij M. 111-113, 170-172
 Lovecraft, Howard Phillips 29
 Lucentini, Franco 96n
 Lukács, György 59
 Luperini, Romano 35n, 47n, 65n, 120n
- Machiavelli, Niccolò 91, 114
 Mackie, John L. 30
 Madame de La Fayette 178
 Madame de Staël 76n
 Magris, Claudio 61n
 Mainoldi, Carlo 80
- Manganelli, Giorgio 24n, 31n
 Manzoni, Alessandro 25n
 Manzoni, Giacomo 191n
 Marcucci, Giulia 15
 Marquer, Bertrand 19n, 39n, 163n
 Marrani, Giuseppe 15
 Marzotto, Maria 80
 Masumoto, David 79
 Matar, Diana 15
 Matar, Hisham 7, 15
 Matte Blanco, Ignacio 41, 64, 65n, 138-139, 156, 193
 Matteucci, Giovanni 180n
 Mazzarella, Arturo 15, 177n
 Mazzoni, Guido 15, 178n
 McDowell, John 57n
 Mead, Margaret 108n
 Melchiori, Giorgio 49n, 50n, 83n, 86n
 Micali, Simona 25n, 122n
 Miller, Jacques-Alain 33n, 38n
 Milner, Max 126n
 Minkowski, Eugène 39n, 68, 80, 152, 163-166, 185n, 186-188
 Molaro, Alfredo 81
 Molière 109-110
 Montale, Eugenio 50n
 Montanari, Tomaso 15
 Montefoschi, Giorgio 37n
 Montesperelli, Francesca 15
 Moore, Thomas 86
 Moran, Richard 58n
 Moretti, Franco 44n
 Morris, Charles W. 108n
 Morrison, Anthony 80
 Moscati, Antonella 161n
 Musatti, Cesare 61n, 65n, 66n, 74n, 75n, 123n, 176n
 Muzzioli, Francesco 40n
 Myers, Jerome L. 30n
- Neri, Laura 57n, 58n
 Nerval, Gérard de 21-22, 54, 193
 Nervi, Mauro 194n
 Neumann, Gerhard 194n
 Nicolò, Giuseppe 79
 Nievo, Ippolito 25n
 Novalis 76n

- Orlando, Francesco 29n, 36, 38n, 39n, 41, 57, 65n, 102-105, 109-110, 115n, 116, 126n, 181, 182n
 Ortoleva, Peppino 109n
 Oswald, Wolfgang 80
 Otto, Rudolf 58
- Paci, Enzo 68n
 Paduano, Guido 97n
 Palermo, Massimo 15
 Paoli, Rodolfo 194n
 Papagno, Costanza 169n
 Pasley, Malcom 194n
 Passeron, Jean-Claude 30n
 Pavel, Thomas 30, 57-58, 112n, 124n, 129n, 162n, 172-173, 176n, 178-179
 Peirce, Charles Sanders 108n
 Pellegrini, Luciano 39n, 57n
 Pellini, Pierluigi 15, 25n
 Perce, Georges 29
 Perri, Antonio 182n
 Petrelli, Vera 50n
 Picchio, Riccardo 179n
 Pierson, Reginald 133
 Pietrantonio, Vanessa 163n
 Pinel, Philippe 131n
 Pinelli, Carlo 60n, 61n
 Pirandello, Luigi 30n, 44
 Plevano Pezzini, Carla 77n
 Plonka, Olga 169n
 Pocar, Ervino 194n, 200n
 Poe, Edgar Allan 24-27, 29-32, 34, 36, 69, 113-114
 Pompili, Enrico 79
 Porzio, Domenico 53n, 96n
 Propp, Vladimir 46
 Proust, Marcel 42, 143n
- Rayner, Keith 30n
 Reinach, Salomon 140
 Renzi, Lorenzo 143n
 Resnik, Salomon 81
 Revel, Jacques 30n
 Revel, Judith 12n
 Rho, Anita 200n
 Ricoeur, Paul 51, 142, 179, 180
 Riffaterre, Michael 125n, 179n
 Rigoli, Juan 39n
 Rimondi, Giorgio 143n
- Rivoletti, Christian 41n
 Rizzardi, Alfredo 77n
 Rizzarelli, Giovannianna 35n
 Romagnoli, Alberto 42n
 Rosa-Clot, Paola 29n
 Rosebury, Brian J. 186n
 Rosenfeld, Herbert A. 80
 Rossetti, Ileana 169n
 Rousseau, Jean-Jacques 46
 Ruberl, Vittoria 178n
 Ryan, Marie-Laure 186n
- Safouan, Moustafa 112n
 Said, Edward 153, 184
 Sandman, Mark 7
 Sanford, Jodi 15
 Sartre, Jean-Paul 37-39, 45-47, 70, 73, 119, 180, 181n, 183n, 189
 Saussure, Ferdinand de 33, 35
 Savelli, Giulio 15, 30n, 40, 45
 Savettieri, Cristina 15, 35n
 Scardanelli, Federico 131n
 Scarlato, Chiara 30n
 Scarpa, Raffaella 107n
 Schaeken, Walter 30n
 Schaper, Eva 186n
 Schelling, Friedrich 76n
 Schiaffino, Gabriella 112n
 Schillemeit, Jost 194n
 Schlegel, August Wilhelm von 76n
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von 76n
 Schmidt, Gwenda L. 169n
 Schopenhauer, Arthur 29n
 Schreber, Daniel Paul 68, 71, 131-137, 139-143, 147, 149, 152, 154, 158, 168, 174
 Scott, Ridley 122
 Searle, John 108n, 172, 173
 Segal, Daniel J. 80
 Segen, Joseph C. 79
 Seger, Carol A. 169n
 Séglas, Jules 148n
 Seidenberg, Mark 12n
 Seppilli, Anita 59n
 Sérieux, Paul 149n
 Shaftesbury, Anthony Ashley-Cooper, III conte di 76n
 Shakespeare, William 14, 49-56, 83-97, 127, 171
 Sinigaglia, Corrado 12n

Sinopoli, Franca 124n
 Sperber, Dan 112n
 Soler, Colette 79
 Solmi, Anna 59n
 Solmi, Renato 191n
 Spaini, Alberto 60n, 61n
 Stara, Arrigo 26n, 126n
 Steinmetz, Jean-Luc 19n
 Stellardi, Giuseppe 15
 Stevenson, Robert Louis 19, 143, 145, 181
 Strachey, James 61n, 65n, 66n, 70, 74n, 75n, 123n, 176n
 Strada Janovic, Clara 180n
 Straus, Erwin 163
 Stratta, Sandro 29n
 Strawson, Peter Frederick 108n
 Sturli, Valentina 57n, 65n

Tasso, Torquato 161
 Teroni, Sandra 41n
 Terzian, Giuliana 68n
 Tirinanzi de Medici, Carlo 124n
 Todorov, Tzvetan 19-24, 27, 32, 47, 54, 59, 67n, 70n, 72, 76n, 87, 112n, 124, 139n, 140n, 189, 193
 Tortonese, Paolo 39n
 Tortora, Massimiliano 15
 Tremblay, Thierry 7
 Trier, Lars von 106, 108
 Turno, Marcello 15

Ubal dini, Ruggieri 145

Valente, Francesca 77n
 van den Broek, Paul 30n, 124
 Vico, Giambattista 6, 76n, 152-159, 161, 171, 174, 178, 192
 Vigliero, Consolina 116n
 Virgilio Marone, Publio 117-120
 Volpone, Annalisa 15
 Voltolini, Alberto 125n

Wahl, Francois 112n
 Walton, Kendall 30, 57-58, 128n, 202
 Warren, Austin 171n, 179
 Watt, Ian 125n
 Weber, Max 58
 Weber, Samuel 184
 Wehrli, Max 48

Wellek, René 171n, 179
 Wilcock, Juan Rodolfo 83n
 Williams, Paul 161n
 Willingham, Daniel T. 13n
 Wimsatt, William K. 180n
 Wittgenstein, Ludwig 108n
 Woolf, Virginia 42-45
 Wyczesany, Mirosław 169n

Ydewalle, Géry d' 30n

Zatti, Sergio 26n, 35n, 46n, 56n, 60n, 120n, 153n, 175n
 Zinato, Emanuele 15, 35n, 57n, 60n, 65n, 120n, 153n, 175n
 Žižek, Slavoj 70n
 Zoja, Luigi 71
 Zuanelli, Elisabetta 108n, 180n

Quodlibet Studio

ALMANACCO DI FILOSOFIA E POLITICA

Mattia Di Piero, Francesco Marchesi (a cura di), *Almanacco di Filosofia e Politica I. Crisi dell'immanenza. Potere, conflitto, istituzione*
 Mattia Di Piero, Francesco Marchesi, Elia Zaru (a cura di), *Almanacco di Filosofia e Politica II. Istituzione. Filosofia, politica, storia*
 Andrea Di Gesu, Paolo Missiroli (a cura di), *Res publica. La forma del conflitto*

ANALISI FILOSOFICHE

Massimo Dell'Utri (a cura di), *Olismo*
 Rosaria Egidi, Massimo Dell'Utri e Mario De Caro (a cura di), *Normatività, fatti, valori*
 Massimo Dell'Utri, *L'inganno assurdo. Linguaggio e conoscenza tra realismo e fallibilismo*
 Giacomo Romano, *Essere per. Il concetto di «funzione» tra scienze, filosofia e senso comune*
 Sandro Nannini, *Naturalismo cognitivo. Per una teoria materialistica della mente*
 Giancarlo Zanet, *Le radici del naturalismo. W.V. Quine tra eredità empirista e pragmatismo*
 Rosa M. Calcaterra (a cura di), *Pragmatismo e filosofia analitica. Differenze e interazioni*
 Georg Henrik von Wright, *Mente, azione, libertà. Saggi 1983-2003*
 Elio Franzini, Marcello La Matina (a cura di), *Nelson Goodman, la filosofia e i linguaggi*
 Erica Cosentino, *Il tempo della mente. Linguaggio, evoluzione e identità personale*
 Francesca Ervas, *Uguale ma diverso. Il mito dell'equivalenza nella traduzione*
 Jlenia Quartarone, *Causazione e intenzionalità. Modelli di spiegazione causale nella filosofia dell'azione contemporanea*
 Arianna Bernardi, *Intenzionalità e semantica logica in Edmund Husserl e Anton Marty*
 Maria Primo, *Alle radici della parola. L'origine del linguaggio tra evoluzione e scienze cognitive*
 Antonio Rainone, *Quale realismo, quale verità. Saggio su W. V. Quine*
 Giovanni Tuzet, *La pratica dei valori. Nodi fra conoscenza e azione*
 Imre Toth, *La filosofia della matematica di Frege. Una restaurazione filosofica, una controrivoluzione scientifica*
 Robert Audi, *Epistemologia. Un'introduzione alla teoria della conoscenza*
 Pier Luigi Lecis, Giuseppe Lorini, Vinicio Busacchi, Pietro Salis, Olimpia G. Loddo (a cura di), *Verità Immagine Normatività. Truth, Image, and Normativity*
 Joachim Schulte, *Wittgenstein. Un'introduzione*
 Frank Plumpton Ramsey, *Sulla verità e Scritti pragmatisti*
 Marco Mazzeo, *Logica e tumulti. Wittgenstein filosofo della storia*
 Brian McGuinness, *Wittgenstein tra Vienna e Cambridge. Origini e rapporti con la cultura e i pensatori del suo tempo*

ANTROPOLOGIA E FILOSOFIA

Roberto Brigati, Valentina Gamberi (a cura di), *Metamorfosi. La svolta ontologica in antropologia*
Hans Joas, *Come nascono i valori*

CAMPI DELLA PSICHE

Francesco Napolitano, *Sete. Appunti di filosofia e psicoanalisi sulla passione di conoscere*
Felice Cimatti, *Il volto e la parola. Psicologia dell'apparenza*
Stefania Napolitano, *Dal rapport al transfert. Il femminile alle origini della psicoanalisi*
Luca Zendri, *La fabbrica delle psicosi*
Stefania Napolitano, *Clinica della differenza sessuale. Fantasma, sintomo, transfert*
Sarantis Thanopoulos, *Il desiderio che ama il lutto*
Valentina Galeotti, *La verità sulla bellezza. Colloquio sull'arte con Jacques Lacan*
Francesco Napolitano, *La Scuola di Freud sottosopra. Ciò che la storia della psicoanalisi dice alla psicoanalisi e viceversa*

CAMPI DELLA PSICHE. LACANIANA

Jacques-Alain Miller, *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*
Éric Laurent, *Lost in cognition. Psicoanalisi e scienze cognitive*
Jacques-Alain Miller (a cura di), *L'anti-libro nero della psicoanalisi*
Antonio Di Ciaccia (a cura di), *Scilicet. Gli oggetti a nell'esperienza psico-analitica*
Lucilla Albano e Veronica Pravadelli (a cura di), *Cinema e psicoanalisi. Tra cinema classico e nuove tecnologie*
Céline Menghi, Chiara Mangiarotti, Martin Egge, *Invenzioni nella psicosi. Unica Züri, Vaslav Nijinsky, Glenn Gould*
Noëlle De Smet, *In classe come al fronte. Un piccolo, nuovo sentiero nell'impossibile dell'insegnare*
Yves Depelsenaire, *Un'analisi con Dio. L'appuntamento di Lacan con Kierkegaard*
François Regnault, *Conferenze di estetica lacaniana e lezioni romane*
Luisella Mambrini, *Lacan e il femminismo contemporaneo*
Rosamaria Salvatore, *La distanza amorosa. Il cinema interroga la psico-analisi*
Jacques-Alain Miller, *Commento al caso clinico dell'Uomo dei lupi*
Nicolas Floury, *Il reale insensato. Introduzione al pensiero di Jacques-Alain Miller*
Chiara Mangiarotti (a cura di), *Il mondo visto attraverso una fessura. A scuola con i bambini autistici*
Roberto Cavasola, *L'isteria, la depressione e Lacan*
François Ansermet, *Ariane Giacobino, Autismo A ciascuno il suo genoma*
Éric Laurent, *La battaglia dell'autismo. Dalla clinica alla politica*
Fabio Galimberti, *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione*
Clotilde Leguil, *Sartre con Lacan. Correlazione antinomica, relazione pericolosa*
Leonarda Razzanelli, *Logica della vita quotidiana. Il soggetto tra ripetizione, identificazione e sintomo*
Hélène Bonnaud, *L'inconscio del bambino. Dal sintomo al desiderio del sapere*
Roberto Cavasola, *Bipolare? La melanconia, la mania, il suicidio e Lacan*
Pasquale Mormile, *Il difetto. Ovvero dell'adolescenza e della pubertà in psicoanalisi*
Francesco La Mantia, *Seconda persona. Enunciazione e psicoanalisi*
Jacques-Alain Miller (a cura di), *Conversazione clinica*

Maurizio Mazzotti, *Il deserto della verità. Una posizione lacaniana*
Jacques-Alain Miller, *In trans*
Emilia Cece, *Figlie del silenzio. Le tortuose vie del desiderio femminile tra guerra e tempo di pace*
Alfredo Zenoni, *L'altra pratica clinica. Psicoanalisi e istituzione terapeutica*
Jacques-Alain Miller, *La nascita del Campo Freudiano*

CAMPI DELLA PSICHE. FILOSOFIE DELL'INCONSCIO

Felice Cimatti, *Il taglio. Linguaggio e pulsione di morte*
Felice Cimatti, Alex Pagliardini (a cura di), *Abbecedario del reale*

DIETRO LO SPECCHIO

Andrea Zucchinali, *Jacques-André Boiffard. Storia di un occhio fotografico*
Nunzia Palmieri, *Visioni in dissolvenza. Immagini e narrazioni delle nuove città*
Alberto Castoldi, *Epifanie dell'Informe*
Giacomo Raccis, *Una nuova sintassi per il mondo. L'opera letteraria di Emilio Tadini*
Elio Grazioli, *Luca Maria Patella disvelato*
Gabriele Gimmelli, *Un cineasta delle riserve. Gianni Celati e il cinema*
Franca Franchi, Francesca Pagani, *Il giardino come macchina delle emozioni. Dall'antichità alla sostenibilità contemporanea*

DISCIPLINE FILOSOFICHE

Riccardo Martinelli, *Misurare l'anima. Filosofia e psicofisica da Kant a Carnap*
Luca Guidetti, *La realtà e la coscienza. Studio sulla «Metafisica della conoscenza» di Nicolai Hartmann*
Michele Carenini e Maurizio Matteuzzi (a cura di), *Percezione linguaggio coscienza. Saggi di filosofia della mente*
Stefano Besoli e Luca Guidetti (a cura di), *Il realismo fenomenologico. Sulla filosofia dei Circoli di Monaco e Gottinga*
Roberto Brigati, *Le ragioni e le cause. Wittgenstein e la filosofia della psicoanalisi*
Giroloamo De Michele, *Felicità e storia*
Annalisa Coliva and Elisabetta Sacchi, *Singular Thoughts. Perceptual Demonstrative Thoughts and I-Thoughts*
Vittorio De Palma, *Il soggetto e l'esperienza. La critica di Husserl a Kant e il problema fenomenologico del trascendentale*
Carmelo Colangelo, *Il richiamo delle apparenze. Saggio su Jean Starobinski*
Giovanni Matteucci (a cura di), *Studi sul De antiquissima Italorum sapientia di Vico*
Massimo De Carolis e Arturo Martone (a cura di), *Sensibilità e linguaggio. Un seminario su Wittgenstein*
Stefano Besoli, Massimo Ferrari e Luca Guidetti (a cura di), *Neokantismo e fenomenologia. Logica, psicologia, cultura e teoria della conoscenza*
Stefano Besoli, *Esistenza, verità e giudizio. Percorsi di critica e fenomenologia della conoscenza*
Barnaba Maj, *Idea del tragico e coscienza storica nelle «fratture» del Moderno*
Tamara Tagliacozzo, *Esperienza e compito infinito nella filosofia del primo Benjamin*
Paolo Di Lucia, *Ontologia sociale. Potere deontico e regole costitutive*
Michele Gardini e Giovanni Matteucci (a cura di), *Gadamer: bilanci e prospettive*
Luca Guidetti, *L'ontologia del pensiero. Il «nuovo neokantismo» di Richard Högniswald e Wolfgang Cramer*

Michele Gardini, *Filosofia dell'enunciazione. Studio su Martin Heidegger*
Giulio Raio, *L'io, il tu e l'Es. Saggio sulla Metafisica delle forme simboliche di Ernst Cassirer*
Marco Mazzeo, *Storia naturale della sinestesia. Dal caso Molyneux a Jakobson*
Lorenzo Passerini Glazel, *La forza normativa del tipo. Pragmatica dell'atto giuridico e teoria della categorizzazione*
Felice Ciro Papparo, *Per più farvi amici. Di alcuni motivi in Georges Bataille*
Marina Manotta, *La fondazione dell'oggettività. Studio su Alexius Meinong*
Silvia Rodeschini, *Costituzione e popolo. Lo Stato moderno nella filosofia della storia di Hegel (1818-1831)*
Bruno Moroncini, *Il discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz*
Stefano Besoli (a cura di), *Ludwig Binswanger. Esperienza della soggettività e trascendenza dell'altro*
Luca Guidetti, *La materia vivente. Un confronto con Hans Jonas*
Barnaba Maj, *Il volto e l'allegoria della storia. L'angolo d'inclinazione del creaturale*
Mariannina Failla, *Microscopia. Gadamer: la musica nel commento al Filebo*
Luca Guidetti, *La costruzione della materia. Paul Lorenzen e la «Scuola di Erlangen»*
Mariateresa Costa, *Il carattere distruttivo. Walter Benjamin e il pensiero della soglia*
Daniele Cozzoli, *Il metodo di Descartes*
Francesco Bianchini, *Concetti analogici. L'approccio subcognitivo allo studio della mente*
Marco Mazzeo, *Contraddizione e melanconia. Saggio sull'ambivalenza*
Vincenzo Costa, *I modi del sentire. Un percorso nella tradizione fenomenologica*
Aldo Trucchio (a cura di), *Anatomia del corpo, anatomia dell'anima. Mecca-nismo, senso e linguaggio*
Roberto Frega, *Le voci della ragione. Teorie della razionalità nella filosofia americana contemporanea*
Carmen Metta, *Forma e figura. Una riflessione sul problema della rappresentazione tra Ernst Cassirer e Paul Klee*
Felice Masi, *Emil Lask. Il pathos della forma*
Stefano Besoli, Claudio La Rocca, Riccardo Martinelli (a cura di), *L'universo kantiano. Filosofia, scienze, sapere*
Adriano Ardovino, *Interpretazioni fenomenologiche di Eraclito*
Mariannina Failla, *Dell'esistenza. Glosse allo scritto kantiano del 1762*
Caterina Zanfi, *Bergson e la filosofia tedesca 1907-1932*
Marco Tedeschini, *Adolf Reinach. La fenomenologia, il realismo*
Mariapaola Fimiani, *L'etica oltre l'evento*
Luigi Azzariti Fumaroli, *Passaggio al vuoto. Saggio su Walter Benjamin*
Roberto Redaelli, *Emil Lask. Il soggetto e la forma*
Eugenio Mazzarella, *L'uomo che deve rimanere. La smoralizzazione del mondo*
Furio Semerari (a cura di), *Che cosa vale. Dell'istanza etica*
Stefano Besoli, Roberto Redaelli (a cura di), *Emil Lask. Un secolo dopo*
Aldo Masullo, *L'Arcisenso. Dialettica della solitudine*
Sebastiano Galanti Grollo, *La passività del sentire. Alterità e sensibilità nel pensiero di Levinas*
Stefano Besoli, Letizia Caronia (a cura di), *Il senso della realtà. L'orizzonte della fenomenologia nello studio del mondo sociale*
Matteo Santarelli, *La vita interessata. Una proposta teorica a partire da John Dewey*
Manlio Iofrida, *Per un paradigma del corpo: una rifondazione filosofica dell'ecologia*
Stefano Besoli, *Forma categoriale e struttura del giudizio. Sull'incompiutezza sistematica del pensiero di Emil Lask*

Otto Apelt, *La dottrina delle categorie di Aristotele*
Furio Semerari (a cura di), *L'esclusione. Analisi di una pratica diffusa*
Luigi Azzariti-Fumaroli, *Fenomenologia dell'ombra. Tre saggi*
Venanzio Raspa, *Origine e significato delle categorie di Aristotele. Il dibattito nell'Ottocento*
Guido Baggio, Michela Bella, Giovanni Maddalena, Matteo Santarelli (a cura di), *Esperienza, contingenza, valori. Saggi in onore di Rosa M. Calcaterra*
Sebastiano Galanti Grollo, *L'alterità della carne. Il tema del corpo nel pensiero di Paul Ricoeur*
Luigi A. Manfreda, *L'intimo e l'estraneo. Struttura e composizione del sé*
Roberto Redaelli, *Per una logica dell'umano. Antropologia filosofica e Wertlehre in Windelband, Rickert e Lask*
Luca Guidetti, *Gli elementi dell'esperienza. Studio su Ernst Mach*
Daniela Calabrò (a cura di), *La passione del pensiero. Studi in onore di Enrica Lisciani-Petrini*

ESTETICA E CRITICA

Silvia Vizzardelli (a cura di), *La regressione dell'ascolto. Forma e materia sonora nell'estetica musicale contemporanea*
Daniela Angelucci (a cura di), *Arte e daimon*
Silvia Vizzardelli, *Battere il Tempo. Estetica e metafisica in Vladimir Jankélévitch*
Alberto Gessani, *Dante, Guido Cavalcanti e l'«amoroso regno»*
Daniela Angelucci, *L'oggetto poetico. Waldemar Conrad, Roman Ingarden, Nicolai Hartmann*
Hansmichael Hohenegger, *Kant, filosofo dell'architettura. Saggio sulla Critica della facoltà di giudizio*
Samuel Lublinski, *Saggi sul Moderno* (a cura di Maurizio Pirro)
Mauro Carbone, *Una deformazione senza precedenti. Marcel Proust e le idee sensibili*
Raffaele Bruno e Silvia Vizzardelli (a cura di), *Forma e memoria. Scritti in onore di Vittorio Stella*
Paolo D'Angelo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*
Camilla Miglio, *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*
Clemens-Carl Härle (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*
Vittorio Stella, *Il giudizio dell'arte. La critica storico-estetica in Croce e nei crociani*
Giovanni Lombardo, *La pietra di Eraclea. Tre saggi sulla poetica antica*
Giovanni Gurisatti, *Dizionario fisiognomico. Il volto, le forme, l'espressione*
Paolo D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*
Pietro D'Oriano (a cura di), *Per una fenomenologia del melodramma*
Paolo D'Angelo (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*
Miriam Iacomini, *Le parole e le immagini. Saggio su Michel Foucault*
Giovanni Gurisatti, *Costellazioni. Storia, arte e tecnica in Walter Benjamin*
Clemens-Carl Härle (a cura di), *Confini del racconto*
Paolo D'Angelo, *Filosofia del paesaggio*
Francesca Iannelli, *Dissonanze contemporanee. Arte e vita in un tempo inconciliato*
Aldo Marroni, *Estetiche dell'eccesso. Quando il sentire estremo diventa «grande stile»*
Daniela Angelucci, *Deleuze e i concetti del cinema*
Marco Gatto, *Marxismo culturale. Estetica e politica della letteratura nel tardo Occidente*
Rita Messori, *Poetiche del sensibile. Le parole e i fenomeni tra esperienza estetica e figurazione*

Dario Cecchi, *La costituzione tecnica dell'umano*
Francesca Iannelli (a cura di), *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica di Hegel*
Paolo D'Angelo, *Il problema Croce*
Amelia Valtolina, *Il sogno della forma Un'idea tedesca nel Novecento di Gottfried Benn*
Luca Serafini, *Etica dell'estetica. Narcisismo dell'io e apertura agli altri nel pensiero post-moderno*
Mario Farina, *La dissoluzione dell'estetico. Adorno e la teoria letteraria dell'arte*
Alfonso Musci, *La ricerca del sé. Indagini su Benedetto Croce*
Paolo D'Angelo, *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. I: dal Settecento al Romanticismo*
Peter Lamarque, *Opera e oggetto. Esplorazioni nella metafisica dell'arte*
Vincenzo Bochicchio, Marco Mazzeo, Giuseppe Squillace (a cura di), *A lume di naso. Olfatto, profumi, aromi tra mondo antico e contemporaneo*
Paolo D'Angelo, *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. II: da Kant a Hegel*
Elisa Caldarola, *Filosofia dell'arte contemporanea: installazioni, siti, oggetti*
Alberto Martinengo, *Prospettive sull'ermeneutica dell'immagine*
Ulisse Dogà, *Un tempo altro, estraneissimo. Studio sul futuro composto in poesia*
Roberto Redaelli, *Per una logica dell'umano. Antropologia filosofica e Wertlehre in Windelband, Rickert e Lask*
Paolo D'Angelo, *Attraverso la storia dell'estetica. Vol. III: dall'Ottocento a oggi*
Maria Lorenza Crupi, *Fiumara d'Arte in Sicilia: arte, architettura, paesaggio*
Tommaso Morawski, *Mappe della ragione. Kant e la medialità dell'immaginazione cartografica*

FILOSOFIA DEL LINGUAGGIO

Salvatore Di Piazza, Alessandro Spina (a cura di), *Parole cattive. La libertà di espressione tra linguaggio, diritto e filosofia*
Marco Mazzone, *Razionali fino in fondo. Dal pensiero ideologico al pensiero critico*
Marco Mazzeo, Giuseppe Squillace (a cura di), *Per Fumum. Profumi e odori tra storia e letteratura*

FILOSOFIA E POLITICA

Massimiliano Tomba, *La «vera politica». Kant e Benjamin: la possibilità della giustizia*
Alberto Burgio (a cura di), *Dialettica. Tradizioni, problemi, sviluppi*
Patrizia Caporossi, *Il corpo di Diotima. La passione filosofica e la libertà femminile*
Adalgiso Amendola, Laura Bazzicalupo, Federico Chicchi, Antonio Tucci (a cura di), *Biopolitica, bioeconomia e processi di soggettivazione*
Paolo B. Vernagione, *Dopo l'umanesimo. Sfera pubblica e natura umana nel ventunesimo secolo*
Dario Gentili, *Topografie politiche. Spazio urbano, cittadinanza, confini in Walter Benjamin e Jacques Derrida*
Mauro Farnesi Camellone, *La politica e l'immagine. Saggio su Ernst Bloch*
Le vie della distruzione. A partire da «Il carattere distruttivo» di Walter Benjamin, a cura del Seminario di studi benjaminiani
Ferdinando G. Menga, *L'appuntamento mancato. Il giovane Heidegger e i sentieri interrotti della democrazia*
Paolo Vignola, *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*
Laboratorio Verlan (a cura di), *Dire, fare, pensare il presente*

Mario Barenghi, Matteo Bonazzi (a cura di), *L'immaginario leghista. L'irruzione delle pulsioni nella politica contemporanea*
Mauro Farnesi Camellone, *Indocili soggetti. La politica teologica di Thomas Hobbes*
Giovanni Licata (a cura di), *L'averroismo in età moderna (1400-1700)*
Dario Gentili, Mauro Ponzi, Elettra Stimilli (a cura di), *Il culto del capitale. Walter Benjamin: capitalismo e religione*
Giovanni Licata (a cura di), *L'averroismo in età moderna (1400-1700)*
Laura Bazzicalupo, Salvo Vaccaro (a cura di), *Vita, politica, contingenza*
Leo Strauss, *Una nuova interpretazione della filosofia politica di Platone*
Marco Mazzeo, *Il bambino e l'operaio. Wittgenstein filosofo dell'uso*
Marina Montanelli, Massimo Palma (a cura di), *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*
Mauro Ponzi (a cura di), *Marx e la crisi*
Rudy M. Leonelli, *Illuminismo e critica. Foucault interprete di Kant*
Giulio Azzolini, *Capitale, egemonia, sistema. Studio su Giovanni Arrighi*
Giovanni Ruocco, *Razze in teoria. La scienza politica di Gaetano Mosca nel discorso pubblico dell'Ottocento*
Mattia Di Piero, Francesco Marchesi (a cura di), *Almanacco di Filosofia e Politica 1. Crisi dell'immanenza. Potere, conflitto, istituzione*
Stefano Catucci, *Potere e visibilità. Studi su Michel Foucault*
Rita Fulco, Tommaso Greco (a cura di), *L'Europa di Simone Weil. Filosofia e nuove istituzioni*
Walter Benjamin, Hans Kelsen, Karl Löwith, Leo Strauss, Jacob Taubes, *Critica della teologia politica. Voci ebraiche su Carl Schmitt*
Chiara Collamati, Mauro Farnesi Camellone e Emiliano Zanelli (a cura di), *Filosofia e politica in Ernst Bloch. Lo spirito dell'utopia un secolo dopo*
Dario Gentili, *Il tempo della storia. Le tesi Sul concetto di storia di Walter Benjamin*
Gabriele Guerra e Tamara Tagliacozzo (a cura di), *Felicità e tramonto. Sul Frammento teologico-politico di Walter Benjamin*
Paola Di Cori, *Michel de Certeau. Per il lettore comune*
Rita Fulco, *Soggettività e potere. Ontologia della vulnerabilità in Simone Weil*
Francesco Marchesi, *Geometria del conflitto. Saggio sulla non-corrispondenza*
Pierpaolo Cesaroni, *La vita dei concetti. Hegel, Bachelard, Canguilhem*
Michele Basso, *La città, alba dell'Occidente. Saggio su Max Weber*
Mena Mitrano, *La critica sconfinata. Introduzione al pensiero di Susan Sontag*
Dmitri Nikulin, *La commedia, sul serio. Uno studio filosofico*
Benedetta Piazzesi, *Del governo degli animali. Allevamento e biopolitica*
Timothy Campbell, Grant Farred, *Il sé comico. Ovvero la liberazione del sé*

FILOSOFIA E PSICOANALISI

Silvia Vizzardelli e Felice Cimatti (a cura di), *Filosofia della psicoanalisi. Un'introduzione in ventuno passi*
Felice Cimatti e Alberto Luchetti (a cura di), *Corpo, linguaggio e psicoanalisi*
Silvia Vizzardelli, *Io mi lascio cadere. Estetica e psicoanalisi*

IL PENSIERO ETICO E RELIGIOSO

Isabella Adinolfi, Giuseppe Goisis (a cura di), *I volti moderni di Gesù. Arte Filosofia Storia*

LAVORO CRITICO

Gino Covili, *Gli esclusi 1973-1977*
Robert Castel, *La discriminazione negativa. Cittadini o indigeni?*
Marino Niola (a cura di), *Lévi-Strauss. Fuori di sé*
Vito Teti, *Pietre di pane. Un'antropologia del restare*
Ciro Tarantino (a cura di), *E la carne si fece verbo. Il discorso sul libertinaggio politico nell'Italia del nouveau régime*
Vito Teti, *Il patriota e la maestra. La misconosciuta storia d'amore e ribellione di Antonio Garcèa e Giovanna Bertòla ai tempi del Risorgimento*
Erocle Giap Parini, *Gli occhiali di Pessoa. Studio sugli eteronimi e la modernità*
Matteo Meschiari, *Spazi Uniti d'America. Etnografia di un immaginario*
Robert Castele Claudine Haroche, *Proprietà privata, proprietà sociale, proprietà di sé. Conversazioni sulla costruzione dell'individuo moderno*
Matteo Meschiari, *Uccidere spazi. Microanalisi della corridia*
Fabio Coccetti, *L'eminenza Grigia. Autobiografia della polvere*
Ciro Tarantino-Alfredo Givigliano (a cura di), *La possibilità sociale*
Alberto Bertagna, *Tic Tac City*
Luigi Cavallaro, *Giurisprudenza. Politiche del desiderio ed economia del godimento nell'Italia contemporanea*
Paolo Maccagno, *Lungo lento. Maratona e pratica del limite*
Leonardo Pisere, *L'antiziganismo*
Fabio Merlini, *Ubicumque. Saggio sul tempo e lo spazio della mobilitazione*
Ciro Tarantino e Alfredo Givigliano (a cura di), *Le forme sociali*
Venanzio Raspa, *Le buste di Mimì. Cronaca di un'adozione*
Marcello Walter Bruno ed Emanuele Fadda (a cura di), *Roland Barthes Club Band*
Fabio Coccetti, *Il frammento e la parvenza. Le immagini tra memoria e oblio*
Gennaro Imbriano, *Il lavoro e le cose. Saggio su Heidegger e l'economia*
Natale Losi, *Critica del trauma. Modelli, metodi ed esperienze etnopsichiatriche*
Diego Donna, *Dispersione Ordine Distanza. L'Illuminismo di Foucault Luhmann Blumenberg*
Federico di Vita (a cura di), *La scommessa psichedelica*
Cecilia Cristofori (a cura di), *Andar di notte. Viaggio nella movida delle città medie*
Giuseppe Frazzetto, *Nuvole sul grattacielo. Saggio sull'apocalisse estetica*

LETTERE

Andrea Landolfi (a cura di), *Memoria e disincanto. Attraverso la vita e l'opera di Gregor von Rezzori*
Felice Rappazzo, *Eredità e conflitto. Fortini, Gadda, Pagliarani, Vittorini, Zanzotto*
Felice Ciro Papparo (a cura di), *Di là dalla storia. Paul Valéry: tempo, mondo, opera, individuo*
Carlo A. Madrignani, *Effetto Sicilia. Genesis del romanzo moderno*
Francesco Spandri, *Stendhal. Stile e dialogismo*
Antonietta Sanna, *La parola solitaria. Il monologo nel teatro francese del Seicento*
Marco Rispoli, *Parole in guerra. Heinrich Heine e la polemica*
Giancarlo Bertoncini, *Narrazione breve e personaggio. Tozzi, Pirandello, Bilenchi, Calvino*
Luca Lenzini, *Stile tardo. Poeti del Novecento italiano*
Wilson Saba, *Il punto fosforoso. Antonin Artaud e la cultura eterna*
Paolo Petrucci, *Leopardi e il Cristianesimo. Dall'Apologetica al Nichilismo*

Filippo Davoli, Guido Garufi (a cura di), *In quel punto entra il vento. La poesia di Remo Pagnanelli nell'ascolto di oggi*
Christoph König, *Strettoie. Peter Szondi e la letteratura*
Vito Santoro, *L'odore della vita. Studi su Goffredo Parise*
Alejandro Patat, *Patria e psiche. Saggio su Ippolito Nievo*
Antonio Tricomi, *La Repubblica delle Lettere. Generazioni, scrittori, società nell'Italia contemporanea*
Claudia Pozzana, *La poesia pensante. Inchieste sulla poesia cinese contemporanea*
Vito Santoro (a cura di), *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*
Enio Sartori, *Tra bosco e non bosco. Ragioni poetiche e gesti stilistici ne Il Galateo in Bosco di Andrea Zanzotto*
Angela Borghesi, *Genealogie. Saggisti e interpreti del Novecento*
Francesco Fiorentino (a cura di), *Figure e forme della memoria culturale*
Maurizio Pirro, *Come corda troppo tesa. Stile e ideologia in Stefan George*
Vito Santoro, *Calvino e il cinema*
Giulio Iacoli, *La dignità di un mondo buffo. Intorno all'opera di Gianni Celati*
Massimo Rizzante (a cura di), *Scuola del mondo. Nove saggi sul romanzo del xx secolo*
Alessio Baldini, *Dipingere coi colori adatti. I Malavoglia e il romanzo moderno*
Andrea Rondini, *Anche il cielo brucia. Primo Levi e il giornalismo*
Irene Fantappiè, *Karl Kraus e Shakespeare. Recitare, citare, tradurre*
Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*
Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*
Annelisa Alleva, *Lo spettacolo della memoria. Saggi e ricordi*
Mario Barenghi, *Cosa possiamo fare con il fuoco? Letteratura e altri ambienti*
Romano Luperini, *Tramonto e resistenza della critica*
Susanna Spero, *L'invenzione di una forma. Poetica dei generi nell'opera di Samuel Beckett*
Marcella Biasi, *Potenza della lirica. La filosofia della poesia moderna e il paradigma Celan*
Matteo Marchesini, *Da Pascoli a Busi. Letterati e letteratura in Italia*
Paola Laura Gorla, *Sei diversioni nel Chisciotte*
Davide Colussi, Paolo Zublena (a cura di), *Giorgio Caproni. Lingua, stile, figure*
Fabrizio Scrivano, *Diario e narrazione*
Barbara Ronchetti, *Caleidoscopio russo. Studi di letteratura contemporanea*
Eloisa Morra, *Un allegro fischiettare nelle tenebre. Ritratto di Toti Scialoja*
Paolo Amalfitano, *L'armonia di Babele. Varietà dell'esperienza e polifonia delle forme nel romanzo inglese*
Emanuele Zinato, *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*
Massimo Giuliani, *Per un'etica della resistenza. Rileggere Primo Levi*
Angela Borghesi, *Una storia invisibile. Morante Ortese Weil*
Franco Nasi, *Traduzioni estreme*
Valentino Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*
Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*
Marco Gatto, *Nonostante Gramsci. Marxismo e critica letteraria nell'Italia del Novecento*
Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La poesia (1815-1817)*
Valerio Camarotto, *Leopardi traduttore. La prosa (1816-1817)*
Antonio Girardi, Arnaldo Soldani e Alessandra Zangrandi (a cura di), *Questo e altro. Giovanni Raboni dieci anni dopo*
Valentina Polci, *Voce fuori coro di Dolores Prato. Trascrizione e commento dei frammenti autografi su Roma capitale d'Italia*

Amaranta Sbardella, *Il mostro e la fanciulla. Le riscritture di Arianna e del Minotauro nel Novecento*

Francesco Diaco, *Dialettica e speranza. Sulla poesia di Franco Fortini*

Gonzalo Celorio, *Saggio di Controconquista*

Laura Barile, *Il ritmo del pensiero. Montale Sereni Zanzotto*

Emiliano Alessandrini, *L'anima e il mondo. Francesco De Sanctis tra filosofia, critica letteraria e teoria della letteratura*

Tommaso Giartosio, *Non aver mai finito di dire. Classici gay, letture queer*

Daria Biagi, *Orche e altri relitti. Sulle forme del romanzo in Stefano D'Arrigo*

Angela Albanese, *Identità sotto chiave. Lingua e stile nel teatro di Saverio La Ruina*

Paolo Desogus, *Laboratorio Pasolini. Teoria del sogno e del cinema*

Mimmo Cangiano, *La nascita del modernismo italiano. Filosofie della crisi, storia e letteratura (1903-1922)*

Valentino Baldi, *Come frantumi di mondi. Teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*

Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*

Margo Glantz, *La conquista della scrittura. Letteratura e società nel Messico coloniale*

Éric Marty, *L'engagement estatico. Su René Char*

Roberto Deidier, Giorgio Nisini (a cura di), *L'eternità immutabile. Studi su Juan Rodolfo Wilcock*

Franco Nasi, *Tradurre l'errore. Laboratorio di pensiero critico e creativo*

Fabio Moliterni, *Una contesa che dura. Poeti italiani del Novecento e contemporanei*

Luca Maccioni, *Il marchio di Qajin. I Dialoghi tra due bestie nell'opera di Giacomo Leopardi*

Carlo Londero, *Ulisse, o dell'Amore. Lettura della poesia di Umberto Saba*

Vincenzo Allegrini, *L'onda trascorrente. I Canti di Leopardi in Saba, Montale, Sereni e Giudici*

Stefano Prandi (a cura di), *Nulla si sa, tutto si immagina. Il cinema di Federico Fellini e la letteratura*

Laura Vallortigara, *L'epos impossibile. Il mito di Enea nel Novecento*

Elena Porciani, *Il tesoro nascosto. Intorno ai testi inediti e ritrovati della giovane Elsa Morante, con sei storie e una poesia dell'autrice*

Giovanni Vito Distefano, «Quando Natura parla». *Una traccia dantesca nello Zibaldone*

Enrico Fantini, *La crisi e le forme. Come il 1945 ha cambiato la poesia italiana*

Paola D'Andrea, *Il latino allo specchio. Riflessi dell'antico nel romanzo di Stendhal*

Valentino Baldi, *Nel delirio. Letteratura e malattie della mente*

LETTERE. ULTRACONTemporanea

Matteo Majorano (a cura di), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*

Matteo Majorano (a cura di), *Il ritorno dei sentimenti*

Marinella Termitte, *Le sentiment végétal. Feuillages d'extrême contemporain*

Gianfranco Rubino e Dominique Viart (a cura di), *Le roman français contemporain face à l'Histoire*

Gianfranco Rubino (a cura di), *Le sujet et l'Histoire dans le roman français contemporain*

Elisa Bricco (a cura di), *Le bal des arts Le sujet et l'image : écrire avec l'art*

Matteo Majorano (a cura di), *La giostra dei sentimenti*

Giusi Alessandra Falco, *La violenza inapparente nella letteratura francese dell'extrême contemporain*

Sylviane Coyault et Marie Thérèse Jacquet (a cura di), *Les chemins de Pierre Bergounioux*

Matteo Majorano (a cura di), *L'incoerenza creativa nella narrativa francese contemporanea*

Valeria Gramigna, *Scritture in ascolto. Sentimenti e musica nella prosa francese contemporanea*

Groupe de Recherche sur l'Extrême Contemporain (GREC) (a cura di), *Premio Murat. Università di Bari. Un romanzo francese per l'Italia 2001-2017. Pagine per Matteo Majorano*

Marinella Termitte (a cura di), *Mots de faune*

Marie Thérèse Jacquet (a cura di), *AdolescenceS*

Valentina Pinto, *Dimitri Bortnikov. Un Russe en littérature française*

LETTERATURA TRADOTTA IN ITALIA

Anna Baldini, Daria Biagi, Stefania De Lucia, Irene Fantappiè, Michele Sisto, *La letteratura tedesca in Italia. Un'introduzione (1900-1920)*

Michele Sisto, *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*

Alessandro Niero, *Tradurre poesia russa. Analisi e autoanalisi*

Martina Mengoni, *I sommersi e i salvati di Primo Levi. Storia di un libro (Francoforte 1959-Torino 1986)*

Irene Fantappiè, *Franco Fortini e la poesia europea. Riscritture di autorialità*

LINGUA, DIDATTICA, SOCIETÀ

Alejandro Patat e Andrea Villarini (a cura di), *Gli italianismi in Argentina*

Alejandro Patat (a cura di), *Vida nueva. La lingua e la cultura italiana in America Latina*

Ilaria Tani, *Lingua e legame sociale. La nozione di comunità linguistica e le sue trasformazioni*

MUSICA E SPETTACOLO

Luca Aversano, Jacopo Pellegrini (a cura di), *Mille e una Callas. Voci e studi*

Roberta Carlotto e Oliviero Ponte di Pino (a cura di), *Regia Parola Utopia. Il teatro infinito di Luca Ronconi*

QUADERNI DELL'«OSPITE INGRATO»

Luca Lenzi, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*

Davide Dalmas (a cura di), *Franco Fortini. Scrivere e leggere poesia*

Filippo Grendene, Fabio Magro, Giacomo Morbiato (a cura di), *Fortini '17. Atti del convegno di studi di Padova (11-12 dicembre 2017)*

Lorenzo Tommasini, *Educazione e utopia. Franco Fortini docente a scuola e all'università*

SCIENZE DEL LINGUAGGIO

John R. Taylor, *La categorizzazione linguistica. I prototipi nella teoria del linguaggio*

Franco Lorenzi, Alejandro Marcaccio (a cura di), *Testualità e metafora*

Franco Lorenzi, Alejandro Marcaccio (a cura di), *Discorsi e coerenze*

SCIENZE DELLA CULTURA

- Francesco Fiorentino (a cura di), *Icone culturali d'Europa*
Giovanni Sampaolo (a cura di), *Kafka: ibridismi. Multilinguismo, trasposizioni, trasgressioni*
Flavio Cuniberto, *La foresta incantata. Patologia della Germania moderna*
Francesco Fiorentino (a cura di), *Al di là del testo. Critica letteraria e studio della cultura*
Guglielmi Marina, Giulio Iacoli (a cura di), *Piani sul mondo. Le mappe nell'immaginazione letteraria*
Fiorentino Francesco, Carla Solivetti (a cura di), *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*
Alessandro Bosco, *Il romanzo indiscreto. Epistemologia del privato nei «Promessi Sposi»*
Maria Carolina Foi, *La giurisdizione delle scene. I drammi politici di Schiller*
Michele Cometa, Valentina Mignano (a cura di), *Lessico mitologico goethiano. Letteratura, cultura visuale, performance*
Michele Cometa, Valentina Mignano (a cura di), *Critical/crisi. Una questione degli studi culturali*
Michele Cometa, Danilo Mariscalco (a cura di), *Rappresentanza/rappresentazione. Una questione degli studi culturali*
Michele Cometa, Roberta Coglitore (a cura di), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*
Roberta Coglitore, *Le vertigini della materia. Roger Caillois, la letteratura e il fantastico*
Daniele Balicco, *Nietzsche a Wall Street. Letteratura, teoria e capitalismo*
Raffaello Palumbo Mosca (a cura di), *La realtà rappresentata. Antologia della critica sulla forma romanzo 2000-2016*
Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*
Gabriele Guerra, *L'acrobata d'avanguardia. Hugo Ball tra dada e mistica*
Guido Bartorelli, Giovanni Bianchi, Rosamaria Salvatore, Federica Stevanin (a cura di), *Il corpo parlante. Contaminazioni e slittamenti tra psicoanalisi, cinema, multimedialità e arti visive*
Gianluca Paolucci, «Vieni! Guarda e senti Dio». *Teologia performativa in Herder*
Filippo Grendene, *Il dialogo della tradizione. Intertestualità, Ri-uso, Storia*
Camilla Miglio, *Ricerca per verba. Paul Celan e la musica della materia*
Silvia Tatti, Chiara Licameli (a cura di), *Scrittrici in esilio tra Ottocento e Novecento*

SCIENZE UMANE E SOCIALI

- Franco Bianco, *Studi su Max Weber 1980-2002*
Franco Bianco, *Il giovane Dilthey. La genesi della critica storica della ragione*

STORIA DELL'ARTE

- Alessandro Angelini, *Il primato dell'occhio. Temi e metodo della storia dell'arte in età moderna*
Alessandro Del Puppo, *Egemonia e consenso. Ideologie visive nell'arte italiana del Novecento*
Anna Jagiello (a cura di), *Avanguardia polacca. Arte e cultura in Polonia tra il 1914 e il 1952*

TEORIA DELLE ARTI E CULTURA VISUALE

- Laura Iamurri, *Lionelli Venturi e la modernità dell'impressionismo*
Andrea Pinotti e Maria Luisa Roli (a cura di), *La formazione del vedere. Lo sguardo di Jacob Burckhardt*
Giovanni Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed estetica della derealizzazione mediatica*
Alessandro Del Puppo, *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*
Michele Cometa, Danilo Mariscalco (a cura di), *Al di là dei limiti della rappresentazione. Letteratura e cultura visuale*
Luca Pietro Nicoletti, *Gualtieri di San Lazzaro. Scritti e incontri di un editore d'arte a Parigi*
Pietro Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*
Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia. 1995-1970*
Alessandra Acocella, Caterina Toschi (a cura di), *Arte a Firenze 1970-2015. Una città in prospettiva*
Luca Pietro Nicoletti, *Argan e l'Einaudi. La storia dell'arte in casa editrice*
Carlotta Sylos Calò, *Corpo a corpo. Estetica e politica nell'arte italiana degli anni Sessanta*
Ferdinando Amigoni, *L'ombra della scrittura. Racconti fotografici e visionari*

