

---

# Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando  
(1934-2010)



EDIZIONI  
DELLA  
NORMALE

---

# Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando  
(1934-2010)

a cura di

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



EDIZIONI  
DELLA  
NORMALE

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

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



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

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

Prima edizione: marzo 2024

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

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

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

# Sommario

---

Prefazione	
Francesco Orlando vario, ed eventuale	
LUCIANO PELLEGRINI	IX

## PARTE PRIMA

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

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

Sul magistero possibile del critico ROMANO LUPERINI	107
--	-----

## PARTE SECONDA

### TRA STORIA E METODO: AMBITI, INCROCI, SVILUPPI

Pascal «al servizio dell'irreligione» CARLO GINZBURG	115
---	-----

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

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

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

Francesco Orlando e la drammaturgia musicale GUIDO PADUANO	181
---	-----

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

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

## PARTE TERZA

### PER LA TEORIA: FIGURALITÀ, VALORI E MODELLI PSICOANALITICI

Una tensione ermeneutica infinita MASSIMO FUSILLO	237
--	-----

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

## L'identificazione emotiva

---

L'oggetto al centro di questo contributo può definirsi una questione di lunga durata: sia nell'opera di Francesco Orlando che nella riflessione sull'estetica che possiamo far partire da Aristotele, è cruciale definire, o quantomeno ordinare, il rapporto tra opera d'arte ed emozioni dei destinatari. Mi occuperò di identificazione emotiva concentrandomi su tre campioni tratti dai libri di Orlando: *Lettura freudiana della «Phèdre»*, *Per una teoria freudiana della letteratura* e il più breve *Reminiscenze letterarie e classi: un'autoanalisi*. La frattura cronologica che separa i primi due libri dall'ultimo intervento sarà evidente per qualsiasi frequentatore dell'opera orlandiana, e una verifica della coerenza teorica nel percorso intellettuale e critico di Orlando è un obiettivo, non secondario, di questo contributo. Vale la pena, però, esplicitare quello primario: intendo seguire e commentare il modo in cui Orlando si è occupato di identificazione e di emozioni a partire dal testo, perché ritengo che si tratti di uno degli aspetti più prolifici non solo in termini di ricostruzione del suo pensiero, ma anche per sviluppare una ricerca teorica sulla letteratura in chiave freudiana e non psicoanalitica. Come ultima premessa mi preme ricordare che, oltre agli innumerevoli e non facilmente recensibili contributi critici di impronta orlandiana dedicati ad autori e letterature diversi che si sono occupati di identificazione emotiva, esistono alcuni studi teorici di carattere generale a cui mi preme rimandare. Ne identifico tre: il primo è il saggio di Christian Rivoletti, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva*, uscito a ridosso della pubblicazione dell'*Intimità e la storia*; il secondo e il terzo, rispettivamente di Francesco Fiorentino e Guido Paduano, sono contenuti nella sezione indicativamente intitolata *Teoria freudiana delle emozioni e interpretazione del testo* all'interno delle *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Tutti e tre questi contributi hanno il merito di fare il punto sul rapporto tra testo e identificazione emotiva, e tutti e tre gettano un ponte tra il ciclo freudiano e le successive ricerche di Orlando, con particolare attenzione al contributo di Ignacio Matte Blanco. Rivoletti propone un prolifico parallelo tra alcuni passaggi sul simbolico desunti dalle *Massime e riflessioni* di Goethe,

le teorie della Scuola di Costanza e *L'inconscio come insiemi infiniti*, mentre Fiorentino e Paduano mettono alla prova le idee di Orlando sulla funzione-destinatario, concentrandosi, rispettivamente, su Molière e Racine<sup>1</sup>. Anche io proverò a far interagire due testi del ciclo freudiano con Matte Blanco e, almeno inizialmente, proverò a rileggere, attraverso esempi, alcuni passaggi-chiave in cui Orlando si è occupato di identificazione emotiva.

Per iniziare, sceglierò un testo non centrale nella riflessione di Orlando, ma a cui ha prestato molta attenzione un maestro 'genialmente insopportabile' quale Jacques Lacan, con l'eredità del quale Orlando si è confrontato a più riprese, soprattutto nei primi due capitoli del ciclo freudiano. Il testo è il capolavoro di Poe *La lettera trafugata*, di cui esaminerò un brevissimo passaggio, che è anche un'allegoria esemplare capace di riunire tutti i racconti del ciclo di Dupin. Già nei *Delitti della Rue Morgue*, Poe aveva attribuito all'analista la capacità di immedesimazione totale, ma il breve apologo che ritroviamo nella *Lettera trafugata* sembra fatto apposta per riflettere sulle caratteristiche dell'identificazione emotiva: un fanciullo di otto anni, che Dupin dice di aver conosciuto e interrogato personalmente, è imbattibile a un gioco che consiste nell'indovinare l'esatto numero di biglie che l'avversario nasconde fra le mani. Oltre a spiccate e premature doti logiche, il fanciullo è in grado di mettere in pratica un singolarissimo esperimento psicologico. Riporto il passaggio nella magistrale traduzione di Manganelli:

Quando voglio sapere quanto savia, o quanto sciocca, quanto dabbene, o quanto maligna sia una certa persona, o quali siano i suoi sentimenti in un certo momento, adatto, per quel che posso, l'espressione della mia faccia all'espressione della sua, e poi aspetto di vedere quali pensieri o sentimenti mi sorgano nella mente o nel cuore, tali da convenire o accordarsi a quell'espressione<sup>2</sup>.

Per questo fanciullo non esistono più segreti né destino, visto che l'esercizio di immedesimazione gli consente di penetrare così tanto nei

---

<sup>1</sup> Cfr. F. FIORENTINO, *La teoria come soluzione di problemi*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, pp. 95-101; G. PADUANO, *Scienza dell'uomo, scienza della letteratura*, *ibid.*, pp. 103-19; C. RIVOLETTI, *Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando*, *L'intimità e la storia*, *infra*, pp. 281-322.

<sup>2</sup> E.A. POE, *I racconti*, trad. G. Manganelli, Torino 1993, p. 480.



pensieri dell'altro da diventare effettivamente l'*Altro*. Dupin, in questo e negli altri due racconti della serie, dà continuamente prova di questa capacità e fornisce a noi, oggi, una delle più riuscite allegorie letterarie del fenomeno dell'identificazione emotiva.

Vorrei chiedermi, a questo punto, da che prospettiva leggere questa allegoria? Rappresenta, forse, la posizione dell'autore di un testo, di qualsiasi testo letterario, alle prese con i suoi narratori e personaggi? Allora il fanciullo-autore vede nei «pensieri o sentimenti» di qualsiasi figura, conformemente a una regola a cui nessuno scrittore, per quanto sperimentale, può esimersi: essere il demiurgo di un mondo pandeterministico e, per questo, pansignificante<sup>3</sup>. Ma possiamo leggere l'apologo anche nella prospettiva del lettore, e dunque la posizione del fanciullo diventa quella del fruitore costretto da determinati espedienti formali – nell'apologo rappresentati dall'imitazione delle espressioni facciali dell'interlocutore – a identificarsi, diventando temporaneamente identico all'altro. Nella parte iniziale del ciclo freudiano – dunque nella lettura della *Phèdre* e nella teoria freudiana – Orlando parla, sia esplicitamente che implicitamente, di identificazione emotiva e lo fa seguendo entrambe queste prospettive, che definisco adesso 'a monte' e 'a valle' del testo letterario.

La prospettiva 'a monte' è quella rivolta al destinatario del messaggio testuale ed esalta il ruolo della «finzione poetica» come condizione fondante la scrittura, qualsiasi scrittura. Prendendo a prestito le dinamiche che Freud illustra nell'articolo sulla negazione, Orlando spiega che la finzione poetica equivale a quel 'non' che non serve semplicemente a negare qualcosa, ma si fa garante affinché qualcosa – il represso – possa essere accettato intellettualmente e, di conseguenza, enunciato. Dunque, senza questo lasciarsi passare, non sarebbe possibile ad alcuno scrittore prendere parola e proporre alcuna condivisione di linguaggio e, dunque, di emozioni.

La prospettiva 'a valle' è, invece, concentrata sul lettore ed è, oggi, forse più difficile da condividere, ma ugualmente efficace. Ne abbiamo una anticipazione nella lettura della *Phèdre*, di cui riporto un passaggio più esteso:

Se pensiamo alla prima cerchia di destinatari della *Phèdre*, il problema storico balza come un paradosso, e può essere formulato come segue. Com'è possibi-

---

<sup>3</sup> Impiego le categorie di «pandeterminismo» e «pansignificazione» dallo studio di Zvetan Todorov sul fantastico, cfr Z. TODOROV, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, Milano 1983, pp. 114-6.

le che nel pieno di una civiltà monarchica e cattolica, e ad opera di un poeta gradito più di d'ogni altro ai poteri ufficiali, anzi al re in persona, sia stata presentata sulle scene una tragedia nella quale la simpatia e la compassione dello spettatore vengono orientate verso un personaggio carico delle peggiori colpe contro la morale vigente? Il destinatario non è infatti libero di fronte ai personaggi, ma è vincolato a certe reazioni *dal testo*, nel senso stretto che in un ascolto o in una lettura, senza per esempio questa prevalente identificazione emotiva con la protagonista andrebbero perduti per lui tutti i significati del testo stesso<sup>4</sup>.

Ma è nell'ultimo capitolo della teoria freudiana che l'idea è disciplinata in cinque categorie – inconscio, conscio ma non accettato, accettato ma non propugnato, propugnato ma non autorizzato, autorizzato (ma non da tutti i codici) – che presuppongono una formula condivisa, enunciabile icasticamente: 'comprendere significa sentire', che può essere rovesciata anche in: 'non è possibile sentire – dunque provare emozioni al cospetto di un testo letterario – senza prima comprenderlo e dividerlo'. Per Orlando, il testo presuppone una funzione-destinatario che è orientata dalla scrittura e da cui non è possibile sfuggire, pena la non-comprensione. Chi leggesse la *Phèdre* senza identificarsi – più o meno problematicamente a seconda di condizioni storiche, sociali, psicologiche – nella sua protagonista, semplicemente non starebbe leggendo la *Phèdre*. La reazione del pubblico, in altre parole, è orientata e guidata dalla forma – categoria che Orlando ha sempre usato con un certo disagio, ma dalla quale non si è mai, per nostra fortuna, disfatto. Contemporaneamente, sono solo quei testi che continuano a orientare – problematicamente, è necessario aggiungere – le identificazioni dei lettori attraverso i secoli ad essere dei veri capolavori. Si tratta di quella dinamica semplice da intuire ma difficile da spiegare che Groddeck illustra all'inizio del suo studio dedicato a *Casa di bambola* di Ibsen: il titolo e l'*incipit* del dramma, spiega Groddeck, orientano le emozioni dei destinatari verso un contesto di infanzia, piacevolezza e dolcezza, eppure l'immensità del testo sta nel continuo rovesciamento di queste sensazioni, affinché le aspettative dei lettori propiziate dalla finzione poetica vengano tradite dalla stessa finzione poetica<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> F. ORLANDO, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Torino 1971, pp. 22-3.

<sup>5</sup> «Per il momento l'espressione "casa di bambola" non ci dice molto. Al massimo suscita ricordi della nostra infanzia, ricordi piacevoli, tutto sommato, nient'affatto dolorosi, ricordi di giochi, di una vita di gioco. | E all'inizio quest'impressione

Vorrei però riportare un esempio che fra tutti mi pare il più adatto per riflettere sulla ricchezza e sulla complessità che caratterizzano il rapporto tra forma e identificazione emotiva. Nel dodicesimo libro dell'*Eneide* leggiamo, a conclusione di tutto il poema, l'ultimo scontro fra Enea e Turno<sup>6</sup>. Mentre la *pietas* dell'eroe virgiliano si affievolisce, assistiamo a un complesso gioco di identificazioni tra personaggi:

Lui scrolla il capo: «O feroce, non mi spaventa il tuo fervido  
dire; sono gli dèi a spaventarmi, e Giove nemico».  
Né più dicendo, lì attorno scorge un masso imponente,  
masso antico, imponente, che appunto giaceva nel piano,  
posto a confine di terre, a dirimere liti sui campi.  
A mala pena potrebbero alzarlo in dodici scelti  
uomini della statura che genera oggi la terra.  
Quell'eroe con mano febbrile lo colse e, levatosi  
alto, e impetuoso in rincorsa, veniva a scagliarlo al nemico.  
Ma non si riconosce: nel correre e nell'avanzare,  
nel sollevare l'enorme macigno col braccio e librarlo.  
Cade in ginocchio, e ad un brivido il sangue si aggruma in un ghiaccio.  
(XII, vv. 894-905)

A ben vedere, gli ultimi versi del poema sono quasi tutti per Turno: è atterrito da un «Giove nemico» che lo spaventa più degli insulti dell'avversario, prova a scagliare un sasso enorme contro Enea, ma non sembra più padrone della sua forza e della sua mente, e di conseguenza manca il bersaglio. E a questo punto Virgilio ci offre un paragone tra i sogni angosciosi di immobilità e la condizione di Turno, il cui petto è agitato da molti pensieri:

E come in sogno, se a notte un languido sonno sugli occhi  
preme, ci sembra che invano vogliamo lanciarci in un correre  
pieno di brama, e in mezzo agli sforzi crolliamo stremati,

---

permane. Ci vediamo trasportati in una stanza accogliente, arredata con molto gusto. In essa tutto è grazioso. [...] Compare Nora, ridente e allegra, carica di pacchi, seguita da un fattorino che porta altri pacchi in una cesta e tiene in mano un abete. È Natale: sfavillio di luci, giubilo di bimbi, giochi di bambole ci attendono», in G. GRODDECK, *Il teatro di Ibsen. Tragedia o commedia?*, trad. C. Vigliero, Napoli 1985, p. 8.

<sup>6</sup> L'opera è citata nell'edizione P. VIRGILIO MARONE, *Eneide*, trad. e cura di A. Fo, note di F. Giannotti, Torino 2012.

paralizzata è la lingua, non viene in aiuto la nota forza del corpo, né riescono voce e parole a formarsi, è così ora per Turno: qualunque via col valore cerchi, gli nega successo la dea funesta. Nel petto agita molti pensieri; i Rútuli scruta e le mura, esita in preda al terrore e trema alla morte incombente, né vede come salvarsi, né con quale forza avventarsi sopra il nemico, né carro o sorella a fargli da auriga. (XII, vv. 908-918)

Enea scaglia una lancia che trapassa l'armatura di Turno e lo ferisce al femore, e Turno, riconoscendo la vittoria all'avversario, gli chiede di non privarlo della vita, ma di restituirlo all'affetto del padre Dàuno. Enea esita, sta per cedere, ma, improvviso, si fa strada in lui il ricordo della morte del giovane Pallante, abbattuto da Turno; e con questa emozione a guidarlo abbatte la sua «ira terrificante» contro il nemico:

E un poco già, e un po' di più, lui esitante piegavano quelle frasi, quando nefasto là in alto sull'omero il bálteo si rivelò (la cinghia rifulse in borchie a lui note) di Pallante, il ragazzo, da Turno abbattuto, ferito e finito: portava il trofeo del nemico sugli omeri. Poi che con gli occhi il ricordo di uno spietato dolore e le spoglie ebbe attinto, avvampando di furie, e nell'ira terrificante: «E tu qui, rivestito di prede dei miei, mi sarai tolto? Pallante, con questo colpo, Pallante ti sacrifica, e impone la pena al tuo sangue assassino». Questo dicendo, gli affonda il ferro diritto nel petto, fervido. E a lui in un brivido si disciolgon le membra, e con un gemito fugge, sdegnata, la vita fra le ombre. (XII, vv. 940-952)

Ora, quale identificazione è possibile fissare in un testo che, inaspettatamente, ci propone una *mise en abyme* plurima del meccanismo identificativo? Turno chiede a Enea compassione sulla scorta di «un padre simile» al suo; Enea, al contrario, sceglie un'altra immagine per identificarsi e vendica Pallante ucciso, lasciando che la vita di Turno fugga «fra le ombre». Non solo gli ultimi due versi, ma l'intero episodio è costruito per favorire l'identificazione del lettore con Turno (e con Pallante, entrambi appartenenti a quella che riconosciamo come la classe logica delle 'vittime'), mentre Enea, proprio vendicando Pallan-

te, diventa identico a quello che è stato – ma ora non è più – lo spietato re dei Rútuli.

È singolare che in un libro che precede di più di trent'anni il ciclo freudiano, e che non è mai stato centrale nell'orbita orlandiana, possiamo ritrovare una notazione che ci consente di mettere questo fenomeno in una prospettiva generale. Nella *Nausea*, Sartre scrive una pagina fondamentale a proposito del rapporto obbligato tra testo e destinatario:

«Passeggiavo, ero uscito dal villaggio senza accorgermene, pensavo ai miei imbarazzi finanziari». Questa frase, presa semplicemente per quello che è, vuol dire che questo tale era assorto, afflitto, a mille miglia da un'avventura, precisamente in quel particolare stato d'animo nel quale si lasciano passare gli avvenimenti senza vederli. Ma la fine è lì presente a trasformare tutto. Per noi questo tipo è già l'eroe della storia. La sua tetraggine, i suoi imbarazzi finanziari sono ben più preziosi dei nostri, sono tutti indorati dalla luce delle passioni future. Ed il racconto prosegue a ritroso: gli istanti hanno cessato d'ammucchiarsi a casaccio gli uni sopra gli altri, sono ghermiti dalla fine della storia che li attira, e ciascuno di essi attira a sua volta l'istante che lo precede: «Annottava, la strada era deserta». La frase è gettata là, negligenemente, ha un'apparenza superflua, ma noi non ci lasciamo ingannare e la mettiamo da parte: è un'informazione di cui comprenderemo il valore in seguito. Ed abbiamo la sensazione che l'eroe ha vissuto tutti i particolari di questa notte come presagi, quelli che erano promesse, cieco e sordo per tutto ciò che non annunciava l'avventura. Dimentichiamo che l'avvenire non c'era ancora; quel tale passeggiava in una notte senza presagi, che gli offriva alla rinfusa le sue ricchezze monotone, ed egli non sceglieva<sup>7</sup>.

Le aspettative conferiscono all'atto di lettura una dimensione retroattiva: ogni parola non può essere ricevuta dal lettore come casuale, ma viene inserita in un sistema coatto e coerente che, a partire dalla fine, riorganizza «gli istanti»: siamo di fronte a un'esemplificazione letteraria della dinamica tra senso e catena del significante che ci consente di concludere che la finzione poetica opera sul destinatario prima di qualsiasi soluzione formale specifica. È questa la posta in gioco nell'ultimo capitolo di *Per una teoria freudiana della letteratura*. Non una figura, né una certa struttura, ma già il semplice fatto di trovar-

---

<sup>7</sup> J.-P. SARTRE, *La nausea*, trad. di B. Fonzi, Torino 1947, p. 74.

ci davanti a un testo letterario ci costringe a operare certe scelte e ad assumere un determinato atteggiamento. Non intendo dilungarmi in questa sede su queste scelte, né su questi atteggiamenti, se non sostenendo, senza approfondire, che è su questa dimensione che definirei 'coatta e paranoide' che bisognerebbe insistere per sviluppare, teoricamente, le posizioni sul destinatario di Orlando. Posso, a questo punto, approfondire una conseguenza capitale della finzione poetica di cui Orlando parla attraverso le categorie freudiane della negazione. Proprio in quell'articolo breve e densissimo, infatti, ritroviamo un'altra categoria che va rimodulata nel passaggio dallo psichico al letterario: la funzione di giudizio. Freud, infatti, definisce la negazione una accettazione intellettuale del represso, e nella seconda parte dell'articolo si sofferma proprio sul rapporto tra negazione, represso e funzione di giudizio. Questa funzione, nota Freud, «ha in sostanza due decisioni da prendere»: la prima ha a che fare con le qualità dell'oggetto ed è declinata in termini libidici – «questo lo voglio mangiare o lo voglio sputare, e, in una versione successiva: questo lo voglio introdurre in me e questo escluderlo da me»; la seconda, invece, ha a che fare con l'esistenza dell'oggetto – «concerne l'esistenza reale di una cosa rappresentata, interessa l'Io-reale definitivo, sviluppatosi dall'iniziale Io-piacere (Esame di realtà)»<sup>8</sup>. Ed è proprio a partire dalla rimodulazione della funzione di giudizio che possiamo approfondire alcuni aspetti del fenomeno dell'identificazione emotiva in un'opera letteraria. La finzione poetica, infatti, è il presupposto di partenza di qualsiasi testo, quella garanzia, spiega Orlando, che consente a qualsiasi scrittore di prendere la parola, come un gigantesco NON che introduce qualsiasi testo e che sottintende la parola successiva, sempre allusa e mai nominata: ESISTE. Eppure, se ci fermassimo qui, non capiremmo come e, soprattutto, dove, questo testo effettivamente ESISTE.

Nella *Letteratura fantastica* – un libro che riconosce troppo parzialmente il suo debito nei confronti di Freud – Todorov si interroga sulla realtà e sulla verità delle opere letterarie, ed effettua un passaggio che ci consente di rimodulare il ruolo della funzione di giudizio in letteratura:

Benché le frasi del testo letterario abbiano in linea di massima una forma assertiva, non si tratta di asserzioni reali giacché non soddisfano a una condizio-

---

<sup>8</sup> Le citazioni sono tratte da S. FREUD, *La negazione*, in ID., *Opere. 1924-1929. Inibizione, sintomo e angoscia e altri scritti*, a cura di C. Musatti, corredo critico di J. Strachey, Torino 2003, pp. 198-9.

ne essenziale: la prova di verità. In altre parole, allorché un libro comincia con una frase come: «Jean era in camera sdraiato sul letto», non abbiamo il diritto di chiederci se sia vero o falso. Una domanda del genere è priva di senso. Il linguaggio letterario è un linguaggio convenzionale in cui la prova di verità è impossibile: la verità è una relazione tra le parole e le cose che esse designano; ora, in letteratura queste “cose” non esistono. In compenso la letteratura possiede un'esigenza di validità o di coerenza interna: se alla pagina seguente dello stesso libro immaginario, ci viene detto che non vi è nessun letto nella camera di Jean, il testo non risponde all'esigenza di coerenza<sup>9</sup>.

Questo passaggio dalla funzione di giudizio all'esigenza di coerenza è il fenomeno più importante che dipende dalla finzione poetica. Già prima di qualsiasi figura, un'opera letteraria deve offrire una coerenza a qualsiasi destinatario si possa immaginare (dunque alla «funzione-destinatario» di cui leggiamo alla fine di *Per una teoria freudiana della letteratura*). Nella citazione di Todorov è implicito il discorso che abbiamo inaugurato attraverso Orlando e Sartre: benché la letteratura sia fatta di parole che somiglino irrimediabilmente a quelle della comunicazione, nessun destinatario di questo messaggio può trattare le parole letterarie come parole della comunicazione, pena, orlandianamente, l'incomprensione parziale – o totale – del messaggio. Dunque, la finzione poetica chiede e consente di eliminare, per la fruizione di un testo, qualsiasi funzione di giudizio e di abbracciare, al contrario, una valutazione sulla coerenza dell'opera. Ho scritto che Todorov paga, a mio giudizio, molto parzialmente un tributo a Freud, e il Freud che ho in mente è quello dell'altro grande libro che Orlando considera fondamentale per studiare la letteratura in termini psicoanalitici: il saggio sul *Perturbante*<sup>10</sup>. In quel saggio, infatti, Freud ci offre una distinzione tra funzione di giudizio ed esigenza di coerenza che non solo anticipa le riflessioni todoroviane sul fantastico, ma resta una prova ineguagliata di sguardo teoricamente consapevole sulla letteratura. Dopo aver distinto il perturbante come «ritorno del rimosso» da quello come «ritorno del superato», Freud aggiunge un terzo tipo di perturbante che sembra appannaggio esclusivo dei poeti. In questo mondo, che somiglia e non somiglia alla realtà oggettiva da una parte, e somiglia e non somiglia al reale psichico dall'altra, il poeta può crearsi a piacimento le

---

<sup>9</sup> TODOROV, *La letteratura fantastica*, pp. 84-5.

<sup>10</sup> Cfr. F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997<sup>2</sup>, pp. 15 sgg.

proprie regole a cui il giudizio, e le emozioni, del lettore sono soggette. Ma il semplice distacco di un testo letterario dalle regole di realtà non è, di per sé, garanzia di perturbante:

Ma il poeta può anche essersi creato un mondo che, meno fantastico di quello delle fiabe, si differenzia tuttavia dal mondo reale perché include esseri spirituali superiori, dèmoni o spiriti di defunti. Tali figure, se e fintantoché sono coerenti con le premesse di questa realtà poetica, perdono ogni connotato perturbante. Le anime dell'Inferno dantesco o le apparizioni di spettri nell'*Amleto*, nel *Macbeth*, nel *Giulio Cesare* di Shakespeare possono essere fosche e spaventevoli quanto si vuole, ma non sono in definitiva più perturbanti delle serene divinità che popolano il mondo di Omero. Noi adeguiamo il nostro giudizio alle condizioni della realtà che il poeta si finge e trattiamo anime, spiriti e spettri come esistenze perfettamente valide, così come ci sentiamo noi nella realtà materiale. Anche in questo caso l'elemento perturbante ci viene risparmiato<sup>11</sup>.

Questo mondo è fatto di un linguaggio che somiglia a quello della comunicazione, ma, differenza capitale, è riferito a un referente diverso da quello della realtà oggettiva, eppure non completamente identificabile con quello psichico dei sogni, dei lapsus o dei motti di spirito. È una realtà che, proprio in virtù della finzione poetica, consente due operazioni diverse ma interdipendenti nella prospettiva del destinatario: l'identificazione – quello che ritrovo nella finzione della *Phèdre* sono io; e la generalizzazione – quello che ritrovo nella periferia siciliana del *Gattopardo* è tutte le periferie. Si tratta di quei due principi fondamentali del pensiero di Matte Blanco che Orlando intuisce in parallelo alla scrittura (e alla pubblicazione) dell'*Inconscio come insieme infiniti*. Con Orlando comprendiamo che in letteratura le relazioni tra asimmetria e simmetria sono bi-univoche e interdipendenti: lo scatenamento dell'identificazione e l'azione del principio di generalizzazione dipendono, leggiamo nel ciclo freudiano, dalla nostra comprensione razionale del testo. Ma questa comprensione, per le note che ho fin qui accumulate, non può essere ridotta a pura razionalità, visto che il messaggio letterario ci richiede da subito una predisposizione alla simmetria, una coazione, scrivevo poco sopra, a un atteggiamento paranoide: in quanto prodotto finzionale ci domanda, a prescindere-

---

<sup>11</sup> S. FREUD, *Il perturbante*, in ID., *Opere. 1917-1923. L'Io e l'Es e altri scritti*, a cura di C. Musatti, corredo critico di J. Strachey, Torino 2008, pp. 111-2.



re dal suo tasso di figuralità, di sospendere la funzione di giudizio e di accettare i principi di coerenza dell'opera, aprendo, con questo, a identificazione e generalizzazione. Accettiamo e condividiamo – senza propugnarla, si spera – la logica del prigioniero di Matte Blanco, convinto che stracciando le righe del suo pigiama riuscirà ad evadere dalle sbarre della sua prigione<sup>12</sup>.

Possiamo notare, di passaggio, che una simile dinamica tra identificazione e generalizzazione è presente, espressa in termini identici a questi, nell'*Estetica* di Lukács. Nel corso della definizione del rapporto tra opera e generi letterari, Lukács spiega che la mimesi estetica implica una «visione magica del mondo»<sup>13</sup> ed elabora la categoria dell'«inerenza», «a cui la logica moderna dedica scarsa attenzione»<sup>14</sup>. L'inerenza esprime «il rispecchiamento di una situazione di fatto che si presenta sempre di nuovo, in gradi e forme diverse, nella natura e nella società»<sup>15</sup>: si tratta di una forma di pensiero in cui i confini tra percezione del mondo esterno ed elementi soggettivi sono in stretta connessione, e dunque fa parte di quel pensiero «prelogico» tipico di periodi più arcaici:

indipendentemente dalle conseguenze estremamente problematiche che Lévy-Bruhl trae dalla “legge della partecipazione”, egli tocca qui un elemento fondamentale della visione magica del mondo, elemento che, durante il periodo magico, si riferisce per lo più a connessioni che alla luce di un'esperien-

---

<sup>12</sup> «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'altraparte il ragionamento si uniforma chiaramente a un procedimento bi-logico, corretto in termini di bi-logica ma completamente assurdo dal punto di vista della logica bivalente. [...] Se, per esempio, la persona avesse detto: “Ho intenzione di stracciare il pigiama per uscir fuori dalla mia prigione”, si sarebbe manifestata in tale affermazione una partecipazione molto maggiore di simmetria, perché essa implica l'identità tra le sbarre e le righe, che non era presente nel ragionamento di prima e una dissoluzione delle relazioni spaziali, anch'essa assente nel ragionamento precedente», in I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 2000<sup>2</sup>, p. 181.

<sup>13</sup> LUKÁCS, *Estetica*, trad. A. Solmi, Torino 1970, I, p. 407.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 404-5.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 406.

za evoluta e razionale si dimostrano completamente assurde, ma che tuttavia, in determinati casi, possono anche rappresentare rispecchiamenti della realtà parzialmente esatti<sup>16</sup>.

Il processo di «disantropomorfizzazione» delle società moderne ha portato a superare queste concezioni, eppure, nota Lukács, l'inerenza è una categoria fondamentale per l'estetica, perché consente di «esprimere nessi interni ed esterni»<sup>17</sup> tra le cose. Queste connessioni tra percezioni e accadimenti che appaiono misteriose o assurde in una prospettiva razionale consentono di creare collegamenti insoliti, ed è per questo che l'inerenza si dispiega iperbolicamente in campo estetico. Una dimostrazione tematica dell'inerenza l'abbiamo riscontrata all'inizio di questo contributo, a proposito del Dupin di Poe che riesce a penetrare, da analista, nei più oscuri rapporti tra le cose, ma le pagine di Lukács mirano a impiegare questa categoria per spiegare il funzionamento complessivo del rispecchiamento estetico:

L'inerenza come categoria della rappresentazione artistica significa invece un'unità inscindibile e organica dell'individuo, in cui e intorno al quale diventano attive forze sociali che tuttavia appaiono, immediatamente e nella stessa misura, come momenti della sua psicologia. [...] L'eterogeneità dinamica di momenti psichici immediatamente e in apparenza omogenei che qui si manifesta, mostra appunto la validità della categoria dell'inerenza, poiché la partecipazione delle persone a relazioni di ordini diversi – conforme alla verità della vita – appare come una componente della loro psicologia, a cui inerisce il rispecchiamento di questi rapporti<sup>18</sup>.

Dunque, è solo nei termini logici dell'inerenza che l'opera letteraria può dare espressione a un'unità fondata su elementi differenti, o addirittura disgregati tra loro. Per Lukács la forza evocativa delle opere mimetiche consente all'autore di «richiamare continuamente e immediatamente» le esperienze generali del lettore offrendogli una totalità concreta, cioè un rispecchiamento artistico della totalità della realtà, o di una delle sue parti essenziali. Come conseguenza, l'individualità diviene piena di significato e l'universalità cessa di essere trascendente e compenetra la particolarità in tutte le sue parti: un modo differente per

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 407.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>18</sup> *Ibid.*

giungere agli effetti di pandeterminismo e pansignificazione a monte e a valle del fatto letterario con cui ho aperto questo contributo.

Oltre a condurci a una prospettiva marxista con cui è ancora proficuo mettere in dialogo le considerazioni psicoanalitiche, il riferimento alle esperienze generali del lettore mosse dalla forma estetica introducono l'ultimo testo orlandiano di cui ho intenzione di occuparmi: *Reminiscenze letterarie e classi: un'autoanalisi*. Qui Orlando compie un'operazione spregiudicata e sorprendente, due aggettivi che formulo nella prospettiva dei libri che compongono il ciclo freudiano, in particolare, ripensando a quel capitolo conclusivo sulla serie dei contenuti, in cui leggiamo che qualsiasi emozione veicolata dal testo deve necessariamente passare da una esatta comprensione della sua lettera. Nell'articolo, frutto di una relazione pronunciata al quarto convegno internazionale sul pensiero di Matte Blanco tenutosi a Roma nel 2004, Orlando si muove in direzione apparentemente opposta, facendo un'esplicita violenza alla lettera e dimostrando come certe figure – similitudini, metafore, antitesi – riaffiorano nei suoi ricordi di studioso e nelle sue emozioni di lettore, proprio perché il testo è portato oltre la sua lettera, incluso entro classi generalizzanti in cui diventa altro. I passi che Orlando annota vengono prima analizzati e, di seguito, inseriti in classi definite da funzioni proposizionali che hanno a che vedere con la vita sua e, quindi, di tutti. I quattro versi del primo canto dell'*Inferno* che ritagliano la similitudine fatica stabilita tra Dante personaggio e «colui che volentieri acquista» sono, ad esempio, ricondotti a funzioni proposizionali universalizzanti che separano il testo dal suo contesto, trasformandosi, nella reminiscenza, in meccanismi di identificazione:

Voglio dire che il lettore, al quale spetta soddisfare la triplice funzione proposizionale mettendosi al posto di *quei*, potrà più tardi mettere quel che gli viene in mente al posto dello smarrimento in una selva oscura, dell'ascesa di un colle, dell'apparizione di una lupa – per giunta di una lupa che è allegoria di avarizia, a meno che non lo sia d'incontinenza. L'acquistare e il perdere, il piangere e l'attristarsi della terzina restano riferibili, sempre per comparazione, a qualunque altra situazione anche molto più quotidiana e meno allegoricamente singolare di quella dantesca<sup>19</sup>.

---

<sup>19</sup> F. ORLANDO, *Reminiscenze letterarie e "classi": un'autoanalisi*, in *La voce della poesia*, a cura di S. Teroni, Firenze 2009, pp. 17-40: 19.

Come conciliare l'Orlando del ciclo freudiano e l'Orlando che non esita a mettere in campo reminiscenze private e trasformazioni testuali provocate dall'identificazione emotiva? Quale coerenza esiste – questa, forse, la domanda generale sottintesa e ancora più urgente – tra queste 'fasi' del suo pensiero? Se 'comprendere significa sentire' è la formula che racchiude le cinque categorie del ritorno del represso nella serie dei contenuti, la metodologia di *Reminiscenze letterarie e classi* sembra ribaltare il rapporto, con le emozioni che selezionano e alterano il testo di partenza, trasformando le terzine dantesche in «qualunque altra situazione». Eppure, la coerenza tra l'Orlando di *Per una teoria freudiana della letteratura* e l'Orlando protagonista di questa autoanalisi è ricostruibile, e credo che un'ultima citazione mi permetterà di fare un po' di luce.

Ho sempre ritrovato in uno dei saggi danteschi di Borges, il mistero che si muove nelle dinamiche del non rimosso in Matte Blanco, e, altrettanto, in molte pagine sulla freudiana logica dell'inconscio studiata da Orlando in letteratura. Il saggio si intitola *Il carnefice pietoso* ed è dedicato a Francesca da Rimini nel V canto dell'*Inferno*. L'oggetto dell'analisi è enunciato immediatamente: la compassione di Dante – e con lui di noi lettori che sperimentiamo una identificazione emotiva al quadrato – per la storia della colpa di Francesca. Borges espone quattro congetture possibili, ma si dedica in particolare ad una, la quarta nell'ordine del discorso, che è, leggiamo, la «meno precisa» ed è introdotta da un esempio:

Consideriamo due proposizioni: la prima, gli assassini meritano la pena di morte; la seconda, Rodion Raskol'nikov merita la pena di morte. È indubbio che tali proposizioni non sono sinonime. Paradossalmente, ciò non è dovuto al fatto che siano concreti gli assassini e astratto o illusorio Raskol'nikov, bensì al contrario. Il concetto di assassino è una mera generalizzazione; Raskol'nikov, per chi ha letto la sua storia, è un essere reale. Nella realtà non vi sono, in senso stretto, assassini; vi sono individui che l'inadeguatezza della lingua include in questo insieme indeterminato. [...] In altre parole, chi ha letto il romanzo di Dostoevskij è stato, in certo qual modo, Raskol'nikov e sa che il suo "crimine" non è libero, poiché una rete ineludibile di circostanza lo ha prefissato e imposto<sup>20</sup>.

Il discorso sull'inevitabilità della colpa, con cui Borges giustifica la pietà di Dante e con essa la nostra, è meno importante, per noi, del

---

<sup>20</sup> J.L. BORGES, *Nove saggi danteschi*, trad. T. Scarano, Milano 2001, pp. 56-7.

rapporto che si instaura tra realtà e finzione in questa pagina. La generalizzazione e la simmetria da sole non bastano per spiegare il mistero di un'opera letteraria, ma è quella relazione che si instaura tra una forma che razionalmente ci guida nel testo, e le emozioni che, garantite e orientate dalla finzione poetica, ci consentono di portare il testo altrove, in una realtà che è diversa da quella oggettiva e non completamente assimilabile a quella psichica. Una dimensione terza, dunque, né auto-referenziale, né referenziale, ma rivolta a un referente che, negando, ci lascia parlare, respirare e vivere.

VALENTINO BALDI

