



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA



Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova in cotutela con Sorbonne Université

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari - UFR Études Italiennes

CORSO DI DOTTORATO DI RICERCA IN:

Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie (Università di Padova) - École Doctorale IV,
Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés (Sorbonne Université)

CICLO: XXXI°

LE FIGURE DELL'INVENZIONE NEGLI INEDITI DI FRANCESCO ORLANDO:
TEORIA, PROSPETTIVE, APPLICAZIONI

LES FIGURES DE L'INVENTION DANS LES INÉDITS DE FRANCESCO ORLANDO:
THÉORIE, PERSPECTIVES, APPLICATIONS

Coordinatore: Ch.mo Prof. Rocco Coronato

Supervisore: Ch.mo Prof. Emanuele Zinato

Co-Supervisore: Ch.mo Prof. Davide Luglio

Dottorando: Valentina Sturli

ABSTRACT

La tesi prende le mosse dalla possibilità di esaminare in esclusiva una parte degli inediti del critico e teorico della letteratura italiano Francesco Orlando (1934-2010) riguardanti il tema dell'invenzione letteraria. Le prospettive contenute negli inediti, adeguatamente contestualizzate, forniscono interessanti contributi al dibattito sugli strumenti e i metodi di ricerca in ambito critico-tematico. Il materiale, che si compone di schede di appunti e di un consistente corpus di lezioni e interventi integralmente audio-registrati, lascia ampi margini a sviluppi interpretativi, rivelandosi adeguato per fornire la base a una ricerca che parta dall'inquadramento della proposta teorica per poi aprirsi, in una seconda fase del lavoro, all'applicazione dei risultati all'analisi comparata delle opere di due autori della letteratura italiana, Walter Siti, e francese, Michel Houellebecq, caratterizzati da importanti convergenze sia sul piano tematico che formale e figurale.

La thèse est née de la possibilité qui nous a été donnée d'analyser en exclusivité une partie des travaux inédits du critique italien et théoricien de la littérature, Francesco Orlando (1934-2010), qui portent sur le thème de l'invention littéraire. Les perspectives contenues dans ces inédits, dûment contextualisées, sont autant de contributions au débat sur les instruments et les méthodes de recherche dans le domaine critico-thématique. Cette matière première, qui se compose de fiches de notes et d'un corpus consistant de leçons et d'interventions intégralement enregistrés à l'aide d'un appareil audio, permet de grands développements interprétatifs; elle se prête parfaitement à une recherche qui a pour point de départ le cadre de la proposition théorique et s'ouvre ensuite, dans une seconde phase de notre travail, à l'application des résultats à l'analyse comparée des œuvres de deux auteurs de la littérature italienne, Walter Siti, et française, Michel Houellebecq, que rapprochent d'importantes convergences aussi bien thématiques, formelles que du point de vue des figures utilisées.

RINGRAZIAMENTI

I ringraziamenti sono sempre – necessariamente – anche un poco una biografia. Ma non bisogna averne paura. Vorrei allora ringraziare innanzitutto gli amici che mi sono da sempre vicini, e che con discussioni appassionate mi hanno aiutato a riflettere sulla letteratura e sul mondo. E dunque grazie a Diego Pellizzari, Chiara Aurora Gagliano, Michela De Bernardin, Fabrizio Bondi, Luca Lotti e Claudia Cusmai – per la loro presenza, la loro costanza, per la felicità e la pienezza che hanno portato nella mia vita. Grazie a François-Xavier Guerry per la cura, l'intelligenza e i preziosi consigli che mi ha donato in fase di revisione.

Grazie a Luciano Pellegrini, curatore testamentario ed erede di Francesco Orlando, per avermi affidato un materiale così importante e prezioso. Grazie a Giuseppe Zaccagnini, amico fedele, che ha registrato negli anni le lezioni, una per una: senza la sua costanza questo lavoro semplicemente non esisterebbe così com'è. Grazie a Emanuele Zinato e Davide Luglio, miei tutor di tesi, per aver seguito la nascita e lo sviluppo di questo studio. Grazie a Stefano Brugnolo per la cura e la pazienza con cui sin dall'inizio ha discusso con me il mio lavoro.

Un ringraziamento particolare anche a Carmen Dell'Aversano, Alessandro Grilli, Guido Paduano e Gian Biagio Conte, che mi hanno sostenuto alla nascita di questo progetto e hanno avuto un ruolo fondamentale nel renderlo possibile. Grazie agli amici dell'Associazione Sigismondo Malatesta, a quelli della Redazione di *Sig.Ma – Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo* e a quelli del *Seminario di Interpretazione Testuale* dell'Università di Pisa; ai colleghi del dottorato in Scienze linguistiche, filologiche e letterarie dell'Università di Padova – e in particolar modo a Stefania Santoni e Marco Malvestio, compagni di tanti progetti realizzati... e ancora da realizzare. Grazie all'UFR d'Études Italiennes di Sorbonne Université, che mi ha accolto a Parigi in un clima di autentico e fecondo scambio intellettuale. Grazie a Silvia Cucchi e Andrea Agliozzo per il confronto quotidiano, la collaborazione e i preziosi conforti. Grazie a Michele Napolitano per le istruzioni sul Diciassettesimo arrondissement. Grazie a Walter Siti e ad Agathe Novak-Lechevalier per la generosità intellettuale che hanno mostrato nei miei riguardi. Grazie ad Arianna Luperini per tutto il lavoro fatto insieme. Grazie a Tata Maria. Grazie a Genny e zio Mino. A Bépe, sempiterno sceicco. Grazie a Marco, metà dell'alice, sperando di ricambiare almeno un poco il grande onore di una dedica.

E infine grazie a Francesco Orlando – il migliore maestro che un/a allievo/a possa mai desiderare di incontrare.

The words of a dead man
Are modified in the guts of the living.

(W. H. Auden, *In Memory of W. B. Yeats*, vv. 22-3)

A S., il buon compagno

INDICE

INTRODUZIONE.....	p. 8
TEORIA	
CAPITOLO PRIMO – <i>Invenzione</i>	p. 16
1. Delimitazione del campo di indagine.....	p. 16
2. <i>Invenzione/inventio</i> nella proposta di Francesco Orlando.....	p. 23
3. Possibili approcci allo studio del piano del contenuto di un testo letterario.....	p. 26
4. Questioni aperte e direzioni di indagine.....	p. 35
CAPITOLO SECONDO – <i>Figure</i>	p. 43
1. Considerazioni preliminari.....	p. 43
2. La teoria di Francesco Orlando: il testo e l'interpretazione.....	p. 48
2.a. Prima del ciclo freudiano – antecedenti e modelli teorici.....	p. 48
2.b. Concetti dal ciclo freudiano: la letteratura è un linguaggio comunicante dell'inconscio.....	p. 53
2.c. L'inconscio si esprime mediante figure. Ogni figura è formazione di compromesso.....	p. 57
2.d. Microfigure e macrofigure.....	p. 59
3. La figura nella retorica contemporanea e nelle scienze cognitive.....	p. 64
4. Figuralità e simmetrizzazione: l'apporto di Matte Blanco alla riflessione di Orlando.....	p. 72
5. Direzioni di ricerca.....	p. 79
PROSPETTIVE	
CAPITOLO TERZO – <i>Descrizione del materiale inedito</i>	p. 83
1. Notazioni preliminari.....	p. 83
2. Il corso sulle figure dell'invenzione (2005/2006)	p. 84
3. Trascrizione degli appunti.....	p. 93
CAPITOLO QUARTO – <i>Figure dell'Invenzione</i>	p. 104
1. Creare il significato.....	p. 104
1.a. <i>Associazioni</i>	p. 104
1.b. <i>Dissociazioni</i>	p. 110
2. Modellizzare l'emozione.....	p. 112
2.a. <i>Intersezioni</i>	p. 112
2.b. <i>Duplicazioni</i>	p. 121
3. Rappresentare lo spazio.....	p. 124

3.a. Esteriorizzazioni.....	p. 124
3.b. Immaginazioni.....	p. 132
4. Fondare legami tra mondi.....	p. 136
4.a. Trasposizioni [o Allusioni].....	p. 136
4.b. Assunzioni e alterazioni.....	p. 142
5. Esplorare il soggetto diffratto.....	p. 147
5.a. Pluralizzazione di personaggi e di trame.....	p. 147
5.b. Scissioni.....	p. 151
6. Figure problematiche.....	p. 154
6.a. Eccezzionalizzazioni.....	p. 154
6.b. Graduazioni.....	p. 156
6.c. Risemantizzazioni.....	p. 157
6.d. Altre figure.....	p. 161

APPLICAZIONI

CAPITOLO QUINTO – <i>Walter Siti: il desiderio tra eccesso e difetto di infinito</i>	p. 164
--	--------

1. Il corpo, il testo, il paradosso.....	p. 164
2. Marcello: l'infinito in azione.....	p. 172
3. Gli Emirati Arabi Uniti: il desiderio assoluto e l'assoluto Kitsch.....	p. 179
4. La borgata: il luogo dove «l'assoluto è più indifeso».....	p. 191
5. Conclusioni.....	p. 196

CAPITOLO SESTO – <i>Michel Houellebecq: una semplicità fin troppo complessa</i>	p. 200
---	--------

1. Polarizzazione e <i>renversement</i>	p. 200
2. La strategia della semplificazione.....	p. 210
3. Complicazione negativa come mistificazione.....	p. 222
4. Semplificazione negativa come vuoto e deprivazione.....	p. 230
5. Semplicità positiva come paradiso provvisorio.....	p. 238
6. Complessità positiva come utopia irrealizzabile.....	p. 243

CONCLUSIONI.....	p. 249
------------------	--------

APPENDICI.....	p. 255
----------------	--------

1. Lezioni 15 – 18 del corso sulle figure dell'invenzione.....	p. 256
2. Immagini.....	p. 289
3. Scalette.....	p. 297

BIBLIOGRAFIA.....	p. 315
-------------------	--------

INTRODUZIONE

La tesi prende le mosse dalla possibilità di analizzare in via esclusiva una parte del corpus di inediti del critico e teorico della letteratura Francesco Orlando (1934-2010), quella relativa ai meccanismi dell'invenzione letteraria. La proposta metodologica, che Orlando ha avuto il tempo di tracciare solo a grandi linee nei suoi ultimi anni di insegnamento universitario, avrebbe dovuto condurre nelle intenzioni dell'autore a un volume dal titolo *Figure dell'invenzione*, e costituire un ripensamento dell'intera teoria freudiana in una nuova prospettiva logico-figurale.

L'idea del presente lavoro è nata nel contesto di una più ampia ricognizione ed edizione degli inediti condotta da un'*équipe* di allievi e colleghi di Orlando. Si segnalano a questo proposito i lavori di Zatti in merito alla ricerca sul marito tradito¹; di Luciano Pellegrini, con la riedizione, riveduta e ampliata, degli *Oggetti desueti* (Einaudi, 2015); l'edizione del postumo *Il soprannaturale letterario* (Einaudi, 2017), a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli. Tra gli inediti di Orlando ci sono materiali di grande valore. L'ultimo anno di insegnamento della sua attività accademica (2005/2006) Orlando decide di dedicarlo proprio alla riflessione sulle figure dell'invenzione; poiché esisteva tra le sue carte una nutrita serie di appunti e scalette preparatorie, ed era disponibile la registrazione del corso integrale, si è ritenuto che questo materiale meritasse una più approfondita attenzione critica. Gianni Iotti aveva già compiuto sull'argomento un primo importante lavoro di ricognizione; ne dava conto, basandosi prevalentemente sugli appunti e le scalette delle lezioni, in un contributo dal titolo «*Sul progetto di una ricerca intitolata "figure dell'invenzione"*», contenuto nel volume miscelaneo *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura* (Pacini, 2014).

Già dal lavoro di Iotti era possibile comprendere come Orlando fosse impegnato, nei suoi ultimi anni di attività, in un ripensamento generale dell'edificio teorico messo a punto in un cinquantennio. Come vedremo, si proponeva di indagare le modalità attraverso cui ogni singolo testo prende forma e si costituisce nell'articolarsi di un rapporto, necessariamente

¹ Pubblicata postuma proprio grazie alle cure di S. Zatti, e che oggi può essere letta con il titolo di «Uno scandalo cristiano: il marito tradito» (Orlando, 2015: 23-54).

idiosincratico e mai di puro rispecchiamento, tra il mondo dei referenti e i temi, le immagini, le situazioni e i personaggi che rappresenta. Il contributo si colloca dunque all'interno del dibattito nazionale e internazionale sulle possibilità e le direzioni di ricerca della critica tematica.

Nell'ultimo decennio della sua attività Orlando si interroga ripetutamente, in una serie di articoli, interventi, interviste, appunti e corsi universitari, sulle relazioni di profonda affinità che legano, all'interno di ogni singolo testo, entità a prima vista irrelate ma tra cui è possibile, a un livello più profondo, rintracciare segrete risposdenze. Riprendendo alcune intuizioni risalenti alla prima parte della sua produzione, egli supera l'impostazione prettamente freudiana che aveva caratterizzato la sua attività nei decenni precedenti, per tentare una riformulazione del suo intero edificio teorico sulla base dei lavori dello psicoanalista cileno Ignacio Matte Blanco (1908-1995), autore di *The Unconscious as Infinite Sets* (Londra, 1975) e *Thinking, Feeling and Being* (Londra, 1988). Il pensiero di Matte Blanco sarà come vedremo fondamentale per gli sviluppi della teoria orlandiana sulle figure dell'invenzione, e questo a partire dall'idea che ogni discorso letterario si basi sulla compresenza e l'articolazione costante di dinamiche di tipo logico e antilogico nella costruzione della sua propria rappresentazione del mondo.

Secondo il critico è infatti possibile pensare al testo come a un dispositivo che crea e instaura nuovi ordini di significati a cavallo tra gli elementi che lo compongono: in quest'ottica, personaggi, situazioni, temi, immagini di un singolo universo narrativo possono essere letti in chiave di profonda risonanza semantica gli uni con gli altri. Meccanismo centrale, tanto per la costruzione del testo che per la sua fruizione, è la *formazione di classi di significato* tra gli elementi e a cavallo tra testo e lettore, il che apre implicitamente a una valorizzazione dell'interazione tra queste due istanze. È inoltre implicita una nozione di letteratura come fenomeno costitutivo della mente umana, diffuso a tutti i livelli dell'attività espressiva, in cui sarebbero da ipotizzare sempre presenti la mescolanza e la fusione tra differenti tipi di logica in un processo cognitivamente ed emotivamente saliente.

Dal punto di vista operativo, e data la mole del materiale, si è reso necessario prima di tutto un lavoro di ricognizione che ha comportato la sbobinatura integrale e la trascrizione del corso semestrale del 2005/2006, intitolato *Figure dell'invenzione: universalità artistica e classi logiche, soggettività del lettore e forme del linguaggio*, nonché il riordino e la

trascrizione delle carte – a mano e dattiloscritte – contenute in una cartella portadocumenti dal titolo «Figure dell'invenzione».

Una volta chiarita l'entità del materiale e la sua natura, si ponevano per il presente lavoro due possibilità: o fornire un'edizione integrale della sbobinatura del corso, corredandola dei relativi apparati, o farne piuttosto la base per uno studio teorico sull'ultimo Orlando, che si allargasse poi auspicabilmente all'applicazione su altri esempi testuali. La seconda opzione ha prevalso *in primis* per una questione di elaborazione del materiale, che provenendo in gran parte da un corso orale – tenuto per la prima volta quell'anno e nei suoi intenti dichiaratamente esplorativo – e dalla ricognizione di appunti preparatori, non mostrava l'organicità, la coerenza e l'alto stato di definizione di altri inediti. Appunti, scalette, sbobinate: quello che avevamo davanti era piuttosto un cantiere *in fieri*, che a nostro avviso sarebbe stato pericoloso tentare di reificare e fissare una volta per sempre, ma da cui si prometteva produttivo prendere le mosse, pur senza nascondere l'intrinseca e problematica incompiutezza.

Non sapremo mai che fisionomia avrebbe preso il libro cui Orlando voleva dedicarsi e di cui questo materiale costituisce la premessa. Sicuramente questa tesi non vuole e non può essere *quel* libro, che nessuno potrà più scrivere. Si tratterà invece di ricostruire, nella maniera più accurata possibile e sulla base della conoscenza e della ricognizione attenta dell'opera edita e inedita (scalette, sbobinate, appunti) di Orlando, le linee di un pensiero che non ha trovato il suo compimento – e dunque si presenta per definizione lacunoso –, per esplorarne i punti critici e le potenzialità. Questo nella convinzione che discutere un materiale di ricerca di grande valore, per quanto eterogeneo e incompleto, possa permettere di gettare non solo nuova luce sull'ultima produzione di uno dei più importanti critici e teorici della letteratura italiani del secondo Novecento, ma anche proporre nuovi strumenti per l'indagine di quel fenomeno multiforme e complesso che chiamiamo letteratura.

Si tratterà dunque di fornire una ricostruzione, e poi un'interpretazione e discussione della proposta contenuta negli inediti, di cui verranno fornite alcune parti nelle *Appendici*, e cioè: (1) le scalette integrali del corso 2005/2006, dattiloscritte da Orlando, che formano lo scheletro di ogni lezione e ne contengono i riferimenti teorici, letterari e bibliografici; (2) la sbobinatura integrale di un ciclo di quattro lezioni (dalla quindicesima alla diciottesima inclusa) che propone una prima applicazione della riflessione fin lì avanzata all'analisi del capitolo XVIII di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal. Insieme a questo ciclo, che lo stesso

Orlando ha pensato come momento di applicazione di quanto fin lì elaborato, forniremo la riproduzione fotografica delle pagine del capitolo di Stendhal (*Bibliothèque de la Pléiade*, nell'edizione di Ansel e Berthier), sottolineate a colori da Orlando – uno per ogni tema trattato; (3) all'interno del terzo capitolo sarà inoltre fornita la trascrizione di una decina di pagine di appunti a mano, sicuramente successivi benché non datati, fondamentali perché contengono una proposta di nomenclatura delle figure dell'invenzione, del tutto assente all'altezza del corso medesimo.

In questa luce, e vista l'importanza imprescindibile lungo tutta la riflessione di Orlando del momento dell'analisi testuale, che precede sempre quello della formalizzazione teorica, e tenuto conto del peso accordato all'analisi testuale in questo corso, una volta deciso di procedere alla ricostruzione ci è sembrato importante cimentarci a nostra volta in un'applicazione della proposta che andavamo ricostruendo e valutando. E questo prima di tutto nella convinzione che, mentre le lezioni di Orlando si basavano in larga parte su riletture di analisi da lui stesso operate in precedenza, o di allievi a lui molto vicini, nel nostro caso poteva rivelarsi interessante provare ad applicare quella stessa proposta a testi mai letti in precedenza in questo senso.

Anche in questo caso si trattava di prendere una decisione: o lavorare su un ampio ventaglio di opere, per esemplificare ognuna delle diverse configurazioni che Orlando andava individuando nei suoi appunti, o concentrarci sull'analisi a tutto tondo di uno o due grandi esempi. Nel corso egli dichiara esplicitamente di voler analizzare solo testi che già conosce molto bene per averli fatti oggetto di analisi in tempi più o meno recenti, perché per condurre operazioni di questo genere è necessaria la conoscenza approfondita dell'universo narrativo di un autore. Proprio perché l'osservazione di Orlando ci sembrava perfettamente motivata, e di notevole buonsenso critico, abbiamo deciso di concentrarci – nella parte applicativa della tesi – su due autori soltanto, considerati nell'estensione totale o largamente inclusiva delle loro opere.

Abbiamo pensato a Walter Siti (capitolo quinto) e Michel Houellebecq (capitolo sesto) perché, oltre ad avere noi stessi una buona conoscenza della loro opera, ci sembrano rivelare – per temi e scelte formali – convergenze potenzialmente interessanti. I due hanno infatti traiettorie simili, prima di tutto dal punto di vista cronologico. Entrambi esordiscono nel 1994, l'uno con *Extension du domaine de la lutte* (1994) e l'altro con *Scuola di nudo* (1994); prediligono la narrativa ma si misurano anche, lungo tutta la loro carriera, col saggio e con

la lirica. Esibendo nell'autofiction la sua attrazione per i corpi dei culturisti, Siti edifica una vera e propria teoria del desiderio di assoluto, riflette su un'umanità sempre in bilico tra meschinità e trascendenza, si interroga sul limite e sul bisogno di sorpassarlo. Ma anche sul corpo come prodotto per eccellenza del mercato globale contemporaneo e sulle affinità che sussistono tra merci diverse, tutte accomunate dall'ambivalente possibilità di regalare a chi le possiede l'accesso a una dimensione altra: gli escort, i viaggi e gli oggetti di lusso, i ristoranti stellati. Per quel che riguarda Houellebecq, pensiamo a come in *Extension*, *Particules*, *Plateforme* l'Occidente degli ultimi cinquant'anni sia riletto alla luce degli effetti della rivoluzione sessuale degli anni '60 e '70. Su come essa avrebbe travolto forme di vita, assetti esistenziali, le tradizionali e protettive istituzioni familiari per sostituirvi qualcosa di completamente diverso: il ritorno a un impietoso stato di natura in cui il più forte vince tutto, e per il debole (sia in campo sessuale che economico) non resta che la desolazione e la morte. Sia in Siti che in Houellebecq è del resto fortissima l'esigenza di indagare la modernità per produrne un qualche tipo di (sempre controversa) conoscenza; e tuttavia il sapere non è mai raggiunto in modo diretto e univoco, bensì sempre per via di paradosso ed iperbole, di distorsione, selezione e ingrandimento. Tutti e due riflettono sul tramonto dell'Occidente in epoca tardo-capitalistica, articolando una visione – almeno apparentemente – pessimistica, se non francamente apocalittica, dell'esistenza. Per entrambi l'ambivalenza dichiarata ed esibita gioca un ruolo fondamentale, e lo gioca proprio in quanto motore e cardine della dinamica romanzesca: per quanto le narrazioni si aprano spesso a movenze para-saggistiche, la teoria è sempre al centro di un gioco polifonico e figurale. I personaggi e i narratori possono infatti dire cose *vere* e condivisibili solo a patto di viverle sempre in modo estremistico e idiosincratico. Il che da un lato impedisce una completa identificazione da parte del lettore; dall'altra lo chiama continuamente in questione, deliberatamente lo provoca. Consacrati a due anni di distanza dai premi letterari più importanti delle rispettive nazioni (uno ha vinto il Goncourt con *La carte et le territoire* nel 2010, l'altro lo Strega con *Resistere non serve a niente* nel 2012), non cessano di suscitare diffidenze e polemiche. Siti fatica a imporsi presso il grande pubblico, ma è molto amato e frequentato dalla critica accademica. Per Houellebecq sembra accadere il contrario: osteggiato più o meno apertamente da una parte dell'accademia, riscuote un considerevole successo transnazionale di pubblico.

Ci è dunque sembrato interessante testare la proposta su testi non solo tematicamente e formalmente convergenti, ma anche appartenenti a quell'ipercontemporaneo che Orlando si è sempre astenuto dall'indagare, preferendo rivolgere la sua attenzione critica al canone dei classici.

La tesi si articola in sei capitoli, di cui i primi quattro costituiscono la parte teorica, e gli ultimi due la parte applicativa. Nel primo si procederà prima di tutto a delimitare il campo del problematico concetto di *invenzione*, discutendolo tanto dal punto di vista storico che retorico. Si imposterà poi la questione dello studio dell'invenzione letteraria, collocandola sia all'interno del generale dibattito delle principali correnti critiche secondonovecentesche, sia più specificamente all'interno di quello attuale sui metodi e le possibilità della critica tematica. Proporremo domande che orientino la ricerca e tratteremo possibili direzioni di indagine.

Nel secondo capitolo contestualizzeremo l'attività critica di Francesco Orlando, con particolare riferimento all'ultimo decennio (1998-2010 circa), nel panorama degli studi internazionali. Si discuterà della centralità del concetto di *figura* lungo tutta la sua produzione, mettendolo in relazione con gli sviluppi della retorica contemporanea. Saranno poi approfonditi rapporti e debiti con alcune delle principali correnti critiche e teoriche del Novecento, prima di concentrarci sulla discussione del fondamentale apporto della riflessione di Matte Blanco.

Sulla base della trascrizione del corso del 2005/2006 e degli appunti, nel terzo capitolo si fornirà una ricognizione generale del materiale inedito. Nel quarto si ricostruiscono e si discutono nel dettaglio, corredandole di esempi, le diverse figure dell'invenzione di cui Orlando aveva tracciato le linee generali nei suoi appunti. I capitoli quinto e sesto sono, come dicevamo, dedicati all'analisi rispettivamente dei macrotesti di Siti e Houellebecq.

Nelle *Appendici*, come già anticipato, forniremo il testo integrale delle scalette preparatorie del corso e quattro lezioni tratte da esso. Nelle conclusioni proveremo a tirare un bilancio del nostro lavoro, che sin dalla sua concezione ha voluto proporsi non come operazione esclusivamente filologica o conservativa, quanto piuttosto propulsiva e critica: ci è sembrato importante mettere a disposizione dei lettori un materiale significativo e provare a discuterne, svilupparne, testarne le intuizioni, gli aggetti critici, le questioni aperte.

Come a ragione ha scritto De Cristofaro (2014: 202), «l'Orlando inedito è in realtà un pianeta sterminato e paradossale, dato che molti dei suoi più bei discorsi critici sono rimasti nell'oralità, a cominciare dalle lezioni, fino alle tavole rotonde, alle presentazioni di libri». Proprio per questo si è ritenuto importante esplorare questa direzione di ricerca: come si intende mostrare, gli inediti sulle figure dell'invenzione non solo rendono conto della vivacità teorica dell'ultimo Orlando, impegnato a rielaborare e ripensare i fondamenti della sua produzione, ma forniscono contributi importanti su questioni oggi largamente dibattute, quali gli strumenti per l'indagine tematica, i rapporti tra letteratura e referenti, il ruolo che assumono le emozioni del lettore nel processo di fruizione e co-costruzione del testo. Ci auguriamo che questo materiale possa interessare e appassionare, come ha sempre interessato e appassionato l'insegnamento di Francesco Orlando.

TEORIA

CAPITOLO PRIMO

Invenzione

Nel primo capitolo procederemo a un'analisi della coppia di termini *inventio*/invenzione per ricondurla a una tradizione ripartita in due macro-aree: l'accezione della retorica antica e quella postromantica. Esploreremo il significato che questo termine assume negli ultimi scritti di Francesco Orlando, mostrando come esso sia sinonimo di piano del contenuto/piano tematico di un testo letterario. Contestualizzeremo le premesse della proposta sulle figure dell'invenzione sia all'interno delle teorie letterarie del Novecento, sia nell'attuale dibattito sulla critica tematica.

1. Delimitazione del campo di indagine

Il primo problema da affrontare è di ordine terminologico: che cosa intende Orlando per *figure dell'invenzione*? Su 'figura' torneremo nel secondo capitolo. Per quanto riguarda 'invenzione', il termine rimanda, anche soltanto intuitivamente, ad aree semantiche molto diverse tra loro: una scoperta tecnico-scientifica (l'invenzione della ruota), una menzogna (si è inventato tutto), il ritrovamento di un oggetto perso o dimenticato da tempo (l'invenzione della Croce), un testo o un racconto frutto di fantasia (si è inventato una bellissima storia). Ma il termine rinvia anche a quel particolare processo di costruzione dell'argomentazione che nella retorica antica va sotto il nome di *inventio*.

Questa fluttuazione dei significati è testimoniata tra l'altro dagli esiti che si ottengono se si lanciano i termini *inventio* e *invention* nel motore di ricerca del Catalogo della Bibliothèque nationale de France. A comparire sono, nel caso di *inventio*, titoli che riguardano l'invenzione della croce, la retorica nel mondo ellenistico, la ricezione dei salmi, la teoria musicale, la storia sacra, l'architettura². Non va meglio se specifichiamo 'invention

² Vedi anche catalogo della Bibliothèque Nationale de France all'indirizzo: http://catalogue.bnf.fr/affiner.do?motRecherche=inventio&index=&numNotice=&listeAffinages=FacNatDoc_a&afficheRegroup=false&trouveDansFiltre=NoticePUB&nbResultParPage=100&triResultParPage=6&critereRecherche=0&typeNotice [22/09/2017].

littéraire’: i risultati riportano testi sul Medioevo, l’ellenismo, l’olocausto, la letteratura ebraica, il concetto medioevale di viaggio, il design³.

Nell’*Oxford Latin Dictionary*, alla voce *inventio* troviamo tre principali assi, che riguardano rispettivamente: 1) l’azione di trovare o scoprire qualcosa; 2) l’azione di escogitare, pianificare o inventare – con una specificazione riguardante il senso retorico del termine (trovare argomenti, o un soggetto per il discorso); 3) la cosa scoperta o escogitata, l’invenzione. Nel *Grande dizionario della lingua italiana* (Battaglia: 410-2) sono attestati tra gli altri i significati di:

Atto dell’immaginazione col quale l’artista concepisce il disegno o l’argomento della sua opera, e anche i modi con cui l’attuerà; capacità di creare nuove forme estetiche, di trovare temi o strutture o modi stilistici originali rispetto alla tradizione o ad altri artisti, o, comunque, non prima ancora tentati o compiuti – Anche: l’esito della creazione fantastica: tema, argomento o stile nuovo, originale, non prima svolto o trattato o attuato (o, anche, non riscontrabile nella realtà obiettiva e nella storia, in quanto è pura creazione della fantasia). Immaginazione, fantasia, inventiva; genialità, ingegno [...]; Letter. Scoperta di nuove cognizioni e teorie; indagine razionale, ricerca di concetti [...]; ritrovamento della soluzione di problemi o dubbi [...]; Retor. Ricerca e reperimento, preliminarmente alla trattazione di una causa, degli argomenti atti a convincere. – Anche: la parte della retorica che ammaestra l’oratore circa tale ricerca; topica⁴.

Nell’*Oxford English Dictionary* (1989: 40) alla voce ‘invention’ troviamo un ventaglio piuttosto ampio di significati, tra cui: scoperta accidentale o intenzionale, reperimento di una soluzione; fabbricazione di un oggetto o ideazione di un nuovo metodo; capacità di immaginare qualcosa, creare un prodotto della mente, una finzione; e poi *invenzione* nel senso tecnico della retorica antica. Per quanto riguarda il francese, *Le Grand Robert* (2001: 350-1) riporta i seguenti gruppi di significati:

I. Didact. Action de trouver [invention de la Croix]; II. 1. Action, fait d’inventer: a) création, découverte; b) *Une des parties de la rhétorique qui consiste dans la recherche des arguments et des idées*; 2. Une, des inventions. Chose inventée, nouveauté scientifique ou technique; Découverte, trouvaille; 3. *L’invention. Faculté, don d’inventer; Imagination, inspiration, inventivité*; 4. Action d’imaginer (un moyen) [...]; 5. a) Chose imaginaire, inventée: calomnie, fable, mensonge, tromperie, comédie; b) Fait d’inventer: don d’inventer, d’imaginer et de présenter pour vrai; fabrication. 6. (V. 1501, en littérature) a) *Faculté de construire dans l’imaginaire. Artiste qui témoigne de plus d’invention que d’observation, L’invention poétique d’un écrivain. L’invention mélodique [...]* – Loc. *Ce monde étrange est tout entier de l’invention du romancier, du peintre* (→ Escamoter) – *Recourir à l’invention*; es. *Cette Aricie n’est point un personnage de mon invention. Virgile dit qu’Hyppolyte l’épousa, et en eut un fils (...)*, Racine, *Phèdre*, Préface. – Fantaisie, fiction. *Une invention*

³ Vedi anche catalogo della Bibliothèque Nationale de France all’indirizzo: http://catalogue.bnf.fr/affiner.do?motRecherche=invention+littéraire+&index=&numNotice=&listeAffinages=FacNatDoc_a&afficheRegroup=false&trouveDansFiltre=NoticePUB&nbResultParPage=100&triResultParPage=6&critereRecherche=0&typeNotice [22/09/2017].

⁴ D’ora in avanti tutti i corsivi nelle citazioni di testi primari e secondari, se non altrimenti specificato, sono da considerarsi come nostri.

romanesque [...], poétique [...], les inventions de l'imaginaire. [...] b) Caractères (d'une œuvre, d'un texte) témoignant de l'invention de son auteur [...] Contr: Imitation – Réalité, vérité, vrai.

In relazione al nostro ambito di indagine ci sembra di poter affermare che per il termine 'inventio' si fronteggino due concezioni: 1) l'*inventio* intesa come una delle cinque parti del discorso oratorio esemplificate nei manuali di retorica; 2) un concetto connesso alla capacità di invenzione poetica, la creatività nel concepire forme di espressione o temi innovativi, originali, cioè frutto di inventività artistica. Il secondo dei due poli è relativo a un processo di creazione *ex novo* – che può assumere i tratti della scoperta o della finzione –, mentre il primo è connesso al ritrovamento di qualcosa di già esistente. Pur facendo capo a una medesima etimologia, queste due concezioni (*inventio*/invenzione) rappresentano in realtà le principali, e per certi versi contrapposte, modellizzazioni del processo di creazione letteraria che si sono date il cambio in un preciso momento della storia culturale europea.

Dal punto di vista storico, infatti, alla prima accezione di invenzione è riconducibile il concetto di *inventio* della retorica antica: insieme a *elocutio*, *dispositio*, *memoria* e *actio*, l'*inventio* è una delle cinque parti dell'oratoria; nello specifico il momento in cui l'oratore, costruendo il suo discorso in ambito giudiziario, deliberativo o epidittico, deve scegliere *che cosa* dire, quali argomentazioni utilizzare, quali esempi e *topoi* scegliere per rendere il più possibile efficace un'orazione. L'*inventio* è infatti intesa come ricerca di materiali utili alla costruzione e messa in forma: la parte della trattatistica antica che la riguarda si occupa di catalogare la cassetta degli strumenti logico-argomentativi cui l'oratore può attingere. Nella sua rassegna Lauer (2004: 1) ne definisce così gli intenti: «All writers face the problem of finding subjects to write about and of developing these subjects. Invention provides guidance in how to begin writing, to explore for ideas and arguments, to frame insights, and to examine the writing situation»⁵. In questa prospettiva si collocano le trattazioni dall'antichità al Rinascimento, dai *dissoi logoi* dei sofisti, che permettono di discutere un argomento da due punti di vista diametralmente opposti (Lauer, 2004: 13), passando per i *loca* descritti dalla *Rhetorica ad Herennium*, dalle liste di argomenti da trattare nei diversi tipi di discorso fino al grande studio sui *topoi* di Curtius⁶.

⁵ [Tutti gli scrittori si trovano davanti al problema di trovare gli argomenti di cui scrivere, e di svilupparli. L'invenzione fornisce indicazioni su come cominciare a scrivere, su come andare alla ricerca di idee e argomentazioni, su come inquadrare le intuizioni e su come esaminare la situazione di scrittura]. D'ora in avanti tutte le traduzioni dall'inglese, se non altrimenti specificato, sono da intendersi come nostre.

⁶ Sui *topoi*, la loro funzione e la loro evoluzione all'interno della teoria e pratica dell'*inventio* nell'antichità, nel Medioevo e fino al Rinascimento, si veda Mortara Garavelli (1997: 86-7). Se i *topoi* delle trattazioni

In generale, come nota Mortara Garavelli (1997: 59), l'*héuresis* greca e l'*inventio* latina non devono essere intese come sinonimi dell'odierna accezione di invenzione (prodotto della creazione originale), ma sono da considerarsi piuttosto un processo di «“ricerca e ritrovamento” degli argomenti idonei a rendere attendibile una tesi». Implicita è l'idea che il processo di composizione possa essere regolamentato, normato e appreso nelle sue caratteristiche di base. A questa tradizione si riconducono in epoca contemporanea i trattati di Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958) o, più recentemente, di Dell'Aversano e Grilli (2005). L'accostamento tra retorica antica e teoria dell'argomentazione moderna è tra l'altro già proposto da Mortara Garavelli (1997: 59): «La funzione che Aristotele assegnava alla retorica (“vedere i mezzi di persuasione riguardo a ciascun argomento”) e i compiti che ne conseguivano per il teorico si attuavano principalmente con ciò che costituisce materia dell'*inventio* nella tradizione classica; e, oggi, della perelmaniana ‘teoria dell'argomentazione’». Scopo di entrambe è aiutare chi deve costruire un discorso a reperire e dare forma agli argomenti, a strutturarli in un complesso coerente, a valutare le strategie discorsive, retoriche e logiche, ma anche gli esempi, i tipi di inferenza e induzione. Per argomenti si intendono sia specifici *contenuti*, per esempio di tipo probatorio, sia *tipologie generali* di argomentazione legate a un determinato modo di articolare il pensiero, come nel manuale di Perelman e Olbrechts-Tyteca i cosiddetti argomenti di reciprocità, di transitività, di comparazione, di probabilità etc. È chiaro che in questi casi non si tratta di un *contenuto*, quanto piuttosto di una *forma* del discorso⁷.

In un passo interessante Segre discute il concetto di *inventio* antica mettendolo a confronto con quello di *fictio*. Si evidenzia una parentela tra i due termini per quanto riguarda l'ampio spettro semantico che entrambi possono ricoprire, ma il concetto di *inventio* sarebbe più legato al dominio della retorica, e avrebbe dunque un'accezione più tecnica:

Nel latino *fingere* i valori di ‘fingere, foggiare’ e di ‘immaginare, raffigurarsi, supporre’ (cioè ‘foggiare con la fantasia’) possono trascolorare sino a ‘dire falsamente’, cioè sino al concetto di «menzogna» [...]. Il termine *fictio* si trova dunque molto prossimo, semanticamente, a *inventio*; salvo che il secondo riguarda piuttosto le idee da trattare in un'opera, dunque l'assieme del suo contenuto razionale. Queste idee sono da intendere non come create, ma come ritrovate nella memoria [...]. La definizione della *Rhetorica ad Herennium* [1,3]: «l'invenzione è la capacità di trovare argomenti veri o verisimili che rendano la causa convincente» riporta (com'è consueto nella trattatistica latina) l'atto creativo a una funzione oratoria. [...] L'*inventio* ha pertanto il primo luogo nei trattati; ma viene molto meno approfondita che la *dispositio* e l'*elocutio*. In genere, la si esaurisce con consigli di «buon senso» su ciò che è opportuno o no [...]. Mancavano evidentemente i mezzi

retoriche erano soprattutto relativi a *loca* di tipo giuridico e argomentativo, l'obiettivo di Curtius è invece indagare e censire luoghi comuni più specificamente letterari (Cfr. Ellero, 2017: 55-6).

⁷ Si veda per questo Ellero (2017: 38-9; 49).

concettuali per una sistematica dell'*inventio*; mentre aveva implicazioni molto più generali (e filosofiche più che retoriche) il problema dei rapporti tra letteratura e realtà (1999: 214-5).

Benché con elevata frequenza i trattati di retorica ricorrano a passi tratti da opere poetiche e letterarie⁸ per avallare le loro tesi e fornire esemplificazioni in materia, il discorso antico sull'*inventio* propriamente detto si applica al dominio dell'oratoria. Il che non significa che nell'antichità non siano state prodotte riflessioni anche acutissime sul processo di composizione letteraria, sui meccanismi che presiedono alla creazione artistica e sulle poetiche: semplicemente, questi concetti non rientrano nell'ambito retorico dell'*inventio*. Il che significa che quando si parla di *inventio* in relazione all'antichità ci si occupa di qualcosa di diverso rispetto al concetto di *invenzione* moderno.

Lo slittamento del concetto dal senso retorico al significato di creazione/invenzione, e in particolare nel dominio delle lettere – lo stesso che implicitamente utilizziamo quando pensiamo oggi ai processi creativi in ambito letterario – si attua in effetti in un preciso punto di svolta nella cultura europea, rappresentato dall'avvicinarsi di classicismo e romanticismo tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo. Nel suo studio sulla nascita e lo sviluppo del concetto di invenzione letteraria Bertrand (2015: 16) nota che ancora alla fine del XVI secolo il termine «invenzione» è usato primariamente nell'ambito scientifico, che resterà per lungo tempo il suo campo di elezione. Qualora lo si utilizzi in senso letterario o artistico, lo si fa con riferimento alla retorica antica. Solo durante l'età classica in Francia sorge un'accezione di invenzione letteraria che, pur senza virare verso il significato che ha per noi attualmente il termine, e ancora debitrice dell'ossequio al principio di imitazione, cerca però di svincolarsi da un impianto di tipo riproduttivo-passivo, per andare verso uno più attivo, che avvicina i termini di *invention* e *fiction* (Id.: 24)⁹.

È a cavallo tra XVIII e XIX secolo, con l'affermarsi di concezioni anti-imitative e anti-retoriche come le teorie dell'ispirazione e del genio poetico, che la situazione si ribalta di

⁸ La dicitura 'letterarie' è qui usata in senso moderno, e dunque lievemente improprio: come è noto, mentre dalla rivoluzione Romantica in poi la cultura europea tende a distinguere tra opere letterarie (romanzi, novelle, lirica, epica, teatro etc.) e non letterarie (relazioni, discorsi pubblici, testi argomentativi o scientifici, saggi), fino almeno a tutto il XVIII *letteratura* era tutto quello fosse scritto seguendo determinate norme stilistiche e retoriche, a prescindere dall'argomento (Fumaroli, 1980: 17-25).

⁹ Sempre in quest'epoca nascono concetti destinati ad avere grande fortuna nel campo della riflessione letteraria, come quelli di *imagination*, *génie*, *talent*, *création*: «La notion d'invention à l'âge classique est tiraillée de façon féconde par le principe d'imitation et la faculté d'imagination. Prise entre ces deux contraintes, l'invention est nécessairement contrôlée, canalisée par des règles qui ressortissent tantôt à l'esthétique (le dogme de l'imitation), tantôt à une certaine éthique (les "dangereux" pouvoirs de l'imagination)» (Bertrand, 2015: 23).

segno. Come nota Fusillo, il Romanticismo ha cambiato per sempre il modo in cui concepiamo la creazione artistica: «È una rivoluzione che coinvolge innanzitutto la dimensione storica e geografica del fenomeno della letteratura, relativizzandone i tratti distintivi, che non consistono più nell'adeguamento a una serie di norme desunte dalle epoche e dalle culture ritenute esemplari (soprattutto l'antichità greco-romana), ma in un intreccio complesso tra *creazione libera* e *riflessione critica*» (Fusillo, 2009: 39). Da questo momento l'invenzione letteraria cessa di essere modellizzata come *inventio* nel senso retorico del termine, e diventa sinonimo del processo creativo tramite il quale una precisa individualità artistica dà vita a forme di espressione e di pensiero *originali*. Al termine di questo percorso, il complesso semantico che ruota intorno al termine ha raggiunto, anche nel campo delle lettere, un nuovo significato, che in buona parte coincide con il nostro concetto di *creazione artistica*:

L'inventeur est donc, au XIX^e siècle, créateur: il tire du néant quelque chose qui relève de sa faculté imaginatrice; alors que la découverte se rapporte à des faits naturels qui font l'objet d'une révélation, l'invention crée ses propres objets en franchissant les limites de ce qui est. La fracture a été consommée par les romantiques allemands, Novalis tout particulièrement qui le premier affranchit le créateur de toute contrainte d'imitation: le génie, selon lui, est la condition naturelle de l'homme et n'est nullement redevable de la raison. On comprend que le mot «création», doté de son aura quasi mystique, ait supplanté celui d'invention dans le vocabulaire des écrivains (Bertrand, 2015: 36).

Non più, dunque, una serie di topiche o norme per la costruzione dell'argomentazione, ma un fenomeno che ha a che fare con la soggettività del singolo artista, con la sua capacità di creare e inventare nuovi tipi di contenuti e modalità espressive¹⁰. Sia che si intenda il

¹⁰ La questione della creazione *ex nihilo* («tirer du néant») nella poetica romantica e nelle epoche successive è piuttosto complessa. Novalis, citato da Bertrand, costituisce in questo senso un caso estremo. Il «creare dal niente» può essere inteso in senso assoluto o relativo. Secondo Todorov (1977: 206-8) Novalis è il primo teorico dell'autoreferenzialità, perché formula l'idea che il linguaggio artistico non si riferisca necessariamente alla realtà, ma che possa essere concepito come totalmente astratto, alla maniera della matematica o della musica. Una prima questione allora è: un conto è dire che il creatore non è più colui che *imita*, ma colui che crea; un altro è dire che *crea dal niente* nel senso che inventa, senza che sia postulato alcun rapporto tra segno linguistico e referenti. Le due posizioni sono diverse, la seconda è estrema rispetto alla prima. Una seconda questione: il romanzo ottocentesco è genere inventivo per eccellenza, poiché tratta di storie, vicende, personaggi quasi sempre completamente inventati – o fortemente rielaborati – e dunque li crea dal niente. Ma è anche un genere che vuole fortemente rendere conto della realtà, che continuamente rimanda a referenti esterni (pensiamo a Balzac e al suo trattamento dell'economia, della politica, del giornalismo a lui contemporanei). Nel caso del romanzo moderno una pretesa di originalità si coniuga dunque con una tendenza alla referenzialità. Per fare un esempio sul modello auerbachiano, l'inventività di Flaubert sta (tra l'altro) nel poter trattare in modo serio il pranzo di due coniugi borghesi e la noia che ne deriva. I referenti ci sono tutti, quello che cambia è che se ne dà conto in modo nuovo, diverso e originale rispetto alla tradizione precedente. È allora forse più utile affermare che ci sono due possibilità di intendere il senso di inventare dal niente: una nel senso che l'invenzione non ha alcun rapporto coi referenti, e quindi si va verso l'autoreferenzialità pura del prodotto artistico, e l'altra nel senso che non c'è un rapporto puro di rispecchiamento con il mondo dei referenti.

processo di creazione nell'accezione estrema e quasi non-referenziale (come nel caso di Novalis), sia che lo si intenda in ottica più moderata (creazione originale ma non priva di referenzialità), questo non manca di avere influssi sulla teoria e la critica letteraria: benché, come notano Battistini e Raimondi (1990: 261) i manuali di retorica e repertori di figure continuino a circolare, essere proposti al pubblico e studiati nelle scuole, da questo momento in poi «le poetiche e le retoriche emergenti si affidano direttamente ai singoli testi letterari, convertiti essi stessi in sistema, con la teoria esibita nella prassi e nella forza di *exemplum* unico in espansione dinamica» (Ibid.). Nel momento in cui a regolamentare la creazione non sono più – in maniera preponderante e prescrittiva – i riferimenti alle autorità del passato e i manuali di retorica, ma la singola individualità artistica, le poetiche diventano, da collettive, singolari: ogni testo è virtualmente manifesto di se stesso, mentre la riflessione critica deve dotarsi di strumenti per comprendere e discutere una specifica *singularità* artistica nelle sue potenzialità di produrre qualcosa di nuovo in relazione alla tradizione.

È da notare in questa cornice che il rapporto dell'individualità con la tradizione, per quanto riguarda la nozione di *inventio*/invenzione, presenta tra l'altro analogie significative con quanto afferma Segre (1999: 307-8) a proposito delle due diverse concezioni dello stile dall'antichità ai giorni nostri. Il concetto di stile può essere ricondotto a due significati di base: a) l'«insieme di tratti formali che caratterizzano [...] il modo di scrivere di un autore»; b) l'«insieme dei tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, costituito su basi tipologiche o storiche». Nel mondo classico la seconda possibilità prevale nettamente sulla prima, portando a una concezione normativa dello stile come «ideale unitario o come pacchetto di istruzioni tecniche [...] che l'opera futura deve realizzare». Proprio in questo consiste la più evidente differenza rispetto alla stilistica modernamente intesa, che si occupa di analizzare la produzione letteraria di ogni autore alla luce di sue proprie specificità linguistiche, espressive e cognitive. Ancora, anche se «è indubbio che la retorica classica [...] ha già precisato le linee secondo cui può svolgersi l'analisi formale dei testi», «questa strumentazione non è messa a punto ai fini di una caratterizzazione o di una critica dei testi, bensì a quella della produzione di altri testi» (Id.: 308).

Come nel caso di *inventio*/invenzione, solo a partire dal XVIII secolo si sviluppa un concetto di stile analogo a quello che intendiamo oggi correntemente, ovvero «maniera individuale d'espressione presa nella sua globalità, anzi identificata col pensiero stesso» (Id.: 314). Il che implica – conseguenza non irrilevante – la possibilità della nascita della teoria e della

critica letteraria moderne, intese come indagine delle specificità tematiche, stilistiche e inventive di un testo o gruppo di testi. Da questa seconda accezione, affermata in età postromantica, si sviluppa infatti buona parte degli studi letterari del diciannovesimo e ventesimo secolo, concepibili come altrettanti tentativi di rendere conto dei fattori storici, sociali, culturali, individuali (consci e inconsci) che influenzano e orientano la produzione e la fruizione di un singolo oggetto letterario frutto di creazione.

2. Invenzione/*inventio* nella proposta di Francesco Orlando

Dal momento che ci occuperemo di indagare la natura e le forme di quelle che Orlando ha definito figure dell'invenzione, e prima di rendere conto di come è stato concepito il processo di invenzione letteraria in alcuni dei principali filoni teorico-letterari del '900, sarà opportuno cercare di comprendere a quale delle due macro-aree egli faccia riferimento: se alla retorica antica, e dunque qualcosa che riguarda la teoria dell'argomentazione, o all'invenzione letteraria così come concepibile dopo il Romanticismo. Proprio a questo proposito ci troviamo di fronte a una prima potenziale ambiguità. Nella prima lezione del corso 2005/2006 troviamo¹¹:

Possiamo dire, però – rifacendoci alla preziosa distinzione del più importante e maturo trattato di retorica che ci ha tramandato l'antichità, l'*Institutio oratoria* di Quintiliano (II sec. d.C.) –, che in senso tradizionale le figure retoriche sono tutte localizzate su uno dei piani possibili del discorso. Quintiliano distingue chiaramente un piano della *inventio*, uno della *dispositio* e un altro della *elocutio*. Infatti egli scrive: *Non enim tantum refert quid et quo modo dicamus, sed etiam quo loco*. Abbiamo tre aspetti: il *quid* (che cosa dire, l'*inventio*), il *quo modo* (in che modo dirlo, l'*elocutio*) e il *quo loco* (in quale ordine, la *dispositio*). [...] Riservandoci di ritornare su questi punti molto più a fondo e con più novità di contenuto, abbiamo dato un'idea di quelle che sono le figure della *elocutio* (quelle tradizionalmente conosciute e che sono la maggioranza) e quelle che possono essere quelle della *dispositio*, più studiate da quando esiste la cosiddetta narratologia ma non del tutto ignorate prima. Resta, infine, uno spazio bianco e misterioso perché nessuno ha mai parlato di *figure della inventio*.

Come si vede, il riferimento alla retorica antica – con Quintiliano – è esplicito. Orlando afferma di voler tentare un'indagine sulla possibilità di riscontrare figure non solo sul piano tradizionale della *elocutio* (figure retoriche, figure di stile), o della *dispositio* (figure del racconto), ma anche sul piano dell'*inventio*. Stando alla partizione che abbiamo delineato, dovremmo ricavarne che le figure cui si riferisce siano relative all'ambito dell'argomentazione. All'inizio del corso, e prima di dare avvio alla vera e propria

¹¹ Trattandosi di una sbobinatura inedita, le lezioni non sono provviste di numero di pagina.

riflessione in materia, egli parte infatti dalla constatazione che le vie di accesso all'analisi del testo letterario modernamente intesa possono essere ricondotte a tre grandi possibilità: a) lo studio dello stile; b) lo studio delle sequenze temporali, della gestione delle informazioni e delle voci narranti; c) lo studio del piano dei contenuti o temi.

Sempre in questo contesto osserva che il piano elocutivo è stato oggetto di precoce formalizzazione sin dall'antichità – soprattutto per quanto concerne la continuativa e sistematica individuazione di figure retoriche, fino alle grandi sintesi e risistemazioni moderne a opera di Lausberg (1969) e del Groupe μ (1970). Con il lavoro narratologico di Genette anche la *dispositio* è stata dotata di una rigorosa sistemazione proprio grazie a una rinnovata concezione di retorica, le cui potenzialità ermeneutiche diventano applicabili non più soltanto al piano dell'espressione linguistica, ma anche a quello della gestione delle sequenze temporali e della voce narrante. Ne è derivato che disponiamo di concetti quali analessi, prolessi, ellissi, pausa, scena, sommario e focalizzazione. Un pregiudizio antimimetico di stampo strutturalista avrebbe tuttavia impedito di concepire proposte di formalizzazione rispetto al piano del contenuto di un testo letterario, ovvero là dove si attualizza il rapporto del testo coi referenti di realtà¹². Sembrerebbe dunque delinearci la seguente equivalenza tra termini della retorica antica e terminologia della moderna analisi del testo letterario: *elocutio*, analisi di tipo stilistico; *dispositio*, analisi di tipo narratologico; *inventio*, studio del contenuto, ovvero del piano tematico.

Ma il richiamo all'*inventio* della retorica per indicare lo studio del piano tematico di un testo letterario è fonte di potenziali fraintendimenti. Pur efficace per fornire una schematizzazione didattica, il paragone rischia infatti di mostrarsi scivoloso perché l'*inventio*, la *dispositio* e l'*elocutio* sono solo in parte sovrapponibili rispettivamente allo studio del piano del contenuto, della gestione narrativa delle sequenze e dello stile nella moderna teoria letteraria: un'indagine di stampo formalistico-narratologico tenderà inevitabilmente a coinvolgere anche il piano del senso (come accade con le *funzioni* di Propp, o i diversi tipi di narratori di Chatman), così come la migliore critica stilistica prende le mosse da una nozione di *forma* che ha sempre a che fare con elementi di *contenuto* (Brugnolo, Colussi et al. 2016: 80). D'altro canto lo stesso Orlando dichiara che la sua vuole essere un'indagine dei processi attraverso i quali ogni singolo testo letterario mette in forma il suo mondo – la sua *versione di mondo* – a partire da un processo di modellizzazione dei referenti:

¹² Lo afferma Orlando in Diazzi e Pianzola (2009: 206).

Chiedersi se in letteratura ci possono essere figure dell'invenzione significa fare entrare dalla finestra quello che si era voluto cacciare dalla porta, cioè il problema del rapporto tra letteratura e realtà, fra letteratura e mondo. Mentre la disposizione e l'elocuzione esistono solo per l'opera d'arte, i referenti della realtà della letteratura esistono anche prima e fuori dalla letteratura salvo l'assimilazione che la letteratura ne fa rendendoli qualcosa di completamente unico. [...] L'opera d'arte parla del mondo, però in ogni opera d'arte c'è un mondo diverso [...]. Quando leggiamo un romanzo è come se inforcassimo un paio d'occhiali che ci fanno vedere il mondo in un certo modo, con certe proporzioni, con un certo colore, con certe caratteristiche, con certi rapporti. Questi due concetti, la coppia oppositiva «mimesi» e «convenzione», tutti e due onnipresenti, e l'idea che esistano anche figure dell'invenzione, sono quasi la stessa idea vista da due lati differenti. «Mimesi e convenzione» è un concetto che guarda più fuori dall'opera d'arte, al rapporto col mondo, «figure dell'invenzione» è lo stesso concetto formulato in maniera più interna all'opera d'arte (Diazi e Pianzola, 2009: 206-7).

Mimesi, rapporti tra letteratura e mondo, tra letteratura e referenti: in questo passo l'espressione *figure dell'invenzione* è utilizzata come sinonimo di figure che riguardano i processi tramite cui un testo letterario modella la sua particolare versione di mondo. Lo studio dell'invenzione letteraria ha dunque a che fare, nell'accezione che ci interessa, non tanto con la teoria dell'argomentazione, quanto con lo studio del piano del contenuto di un testo. Lo stesso piano del contenuto già indagato, a proposito di una costante di lunghissima durata nella storia della letteratura (quella dell'oggetto antifunzionale) negli *Oggetti desueti*; in cui tra l'altro la dicitura è usata come perfetto sinonimo di piano tematico:

nei termini semiologici di Hjelmslev [...] anche in questo libro m'interessa a «forme e sostanze del contenuto»: nella misura stessa in cui m'interessa a testi, *entro la cui concreta esistenza linguistica il contenuto è una sostanza per definizione ritagliata da una forma* (Orlando, 2015: 70); Direi: era la coincidenza d'una costante di forma – e precisamente di sintassi – *con due costanti tematiche, ossia di contenuto*, connesse fra loro. (Id.: 3).

Nella prima delle due citazioni è chiaro che per Orlando il contenuto di un testo equivale, nei termini di Hjelmslev, a una *sostanza* ritagliata da una *forma*. Nel secondo caso si stabilisce un'equivalenza tra piano del contenuto e tema. Da ciò possiamo desumere che l'indagine sulle figure dell'invenzione può essere collocata a pieno titolo all'interno del dibattito sui modi e sulle potenzialità della critica tematica; e che essa costituisce una proposta metodologico-ermeneutica sui meccanismi tramite i quali il testo modella e articola i suoi contenuti. Per questo motivo, benché Orlando negli appunti e nel corso utilizzi indifferentemente e con lo stesso significato i termini *invenzione* e *inventio*, nel presente studio abbiamo deciso di ridurre ogni possibile ambiguità utilizzando di preferenza il primo dei due termini. Parleremo dunque sempre di invenzione e di figure dell'invenzione, poiché riteniamo che questo possa almeno in parte evitare sovrapposizioni scivolose tra i due

domini. La proposta orlandiana è concepibile infatti solo in relazione al pieno sviluppo dell'accezione postromantica del termine, intesa come capacità del singolo oggetto artistico di articolare una sua propria versione di mondo. Seguendo in questo il modello di Auerbach, il critico prova infatti a descrivere i modi in cui ogni singolo *codice* modella i propri *referenti*. Quando si parlerà di *invenzione* si parlerà qui prima di tutto di *come* un certo testo letterario tratti un *cosa*, di quali siano le procedure, i rapporti, i legami, le operazioni attraverso cui la realtà diventa parte integrante del contenuto semantico di un'opera letteraria. In questa direzione si muove Zatti, che scrive in modo condivisibile:

Se devo indicare con precisione il nodo che suscita la diffidenza verso gli approcci tematici, è che i cosiddetti studi formali spaziano entro un rapporto – quello fra testi e codici – che è per definizione omogeneo almeno quanto risulta invece disomogeneo il rapporto fra un testo e i suoi referenti di realtà: il che rende problematica un'operazione di segmentazione e di confronto testuale che è impossibilitata a darsi *in praesentia*. Anche per questo la critica tematica non può agire che con strumenti logici e astratti, ribadendo la sua natura metatestuale. Se non vogliamo ridurla a mero contenutismo, dobbiamo affrontare la sfida mediante un'istanza di metodo che riesca ad applicarsi con altrettanta coerenza e rigore a quelle che forse riusciremo un giorno a classificare come “figure dell'*inventio*” (una *inventio* da intendersi nella sua accezione più specificamente semantica). È anche in questo senso che si riconosce da più parti una valenza cognitiva al tema: la letteratura conosce la realtà e la rappresenta figuralmente attraverso processi di formalizzazione che si legano strettamente ai contenuti tematici (Brugnolo, Colussi et al. 2016: 279).

Come dicevamo, la riflessione si colloca a pieno titolo all'interno del dibattito sui modi e le forme della critica tematica. Incrocia perciò, nei suoi presupposti teorici e nei suoi sviluppi, prospettive di analisi che si sono avvicinate lungo tutto il Novecento. Di alcune di esse ci sembra importante rendere conto nella misura in cui influenzano ed entrano in dialogo con la riflessione del critico, aiutando a contestualizzarla e chiarirla. Quella che segue non intende costituire una rassegna esaustiva dei principali approcci allo studio dei contenuti semantici e tematici del testo letterario, quanto un tentativo di problematizzare alcuni nodi concettuali destinati a ricoprire un ruolo centrale nel seguito della nostra indagine.

3. Possibili approcci allo studio del piano del contenuto di un testo letterario

Lo studio del piano del contenuto risulta problematico prima di tutto a causa di un'effettiva difficoltà del definire, in sede teorica, il proprio oggetto di indagine. Secondo Zatti (Brugnolo, Colussi et al. 2016: 262), il piano tematico è il luogo di «intersezione del testo con il referente extratestuale, ovvero quei delicati meccanismi che filtrano il rapporto tra letteratura e realtà». Sotto la dicitura di critica tematica hanno trovato posto approcci

eterogenei, accomunati dall'occuparsi dell'analisi di materiali semantici ricorrenti, o particolarmente salienti, all'interno di uno o più testi. Studiare quest'ambito può significare di volta in volta, secondo le diverse correnti, domandarsi quali procedure, influenze, determinanti storiche, sociali, inconsce, antropologiche hanno condotto alla creazione del testo nella forma in cui lo conosciamo. Che le possibilità di affrontare lo studio del tema letterario siano molteplici lo si intuisce anche soltanto dal fatto che uno studio sui simboli della regalità in Shakespeare, sulla figura della *femme fatale*, sul mito di Adone, sul *doppelgänger*, sulle riscritture della *Celestina* o sull'interpretazione patriottica dei melodrammi di Verdi in epoca risorgimentale, si incentrano tutti sull'analisi del piano del contenuto. Sotto una medesima dicitura di tema si possono poi catalogare personaggi (definiti: Don Giovanni, Ulisse; generici: la serva padrona, il picaro), immagini (gli oggetti desueti, il paesaggio sublime, il treno) e situazioni (il matrimonio segreto, il Grand Tour, la seconda guerra mondiale) etc. Il tutto si complica se teniamo conto del fatto che a ogni angolatura di analisi che si sceglie di adottare – il testo, l'autore, il lettore – cambia il punto di vista. Scrive a questo proposito il già citato Zatti:

Le diverse determinazioni storiche dell'approccio tematico hanno messo in risalto di volta in volta la centralità dell'autore (inteso come soggettività creatrice di cui il tema è manifestazione idiosincratca), poi il testo (in quanto produttore e veicolo di contenuti), poi il lettore (ovvero l'attività interpretativa che egli sviluppa sull'opera al fine di individuarne il senso). Dentro questa triangolazione l'ermeneutica coglie la natura prettamente relazionale di un'istanza che media fra argomento (ciò di cui l'opera parla) e senso (ciò che l'opera dice) (Brugnolo, Colussi et al. 2016: 280).

Oltre a ciò, nello studio del piano tematico gli approcci mettono di volta in volta l'accento sulle influenze che il contesto storico, sociale, politico, materiale gioca sulla scelta dei contenuti e sulla realizzazione del prodotto artistico-letterario. Benché i presupposti di questi diversi modelli siano spesso in contrasto gli uni con gli altri, e sembrino sulla carta inconciliabili, in realtà tendano a illuminarsi a vicenda, e formano vertici complementari di analisi rispetto a un oggetto letterario che, proprio in quanto complesso, non può che giovare di prospettive multidimensionali e plurali.

Dal punto di vista storico, la *Stoffgeschichte* tedesca e la critica delle fonti tardo-ottocentesca (Scherer, Graf, Rajna, Paris) costituiscono i primi tentativi di studio a carattere tematico, poiché prendono in considerazione i materiali al servizio della ricostruzione di parentele di ispirazione tra autori, sulla base di una concezione tendenzialmente imitativo-riproduttiva: un certo autore preleva – dal mondo o da un testo precedente – dei contenuti e li inserisce

nella sua opera. Questa impostazione ha permesso la costituzione di utili repertori di *Realien*, fonti letterarie o folkloriche, ma ha il difetto di non problematizzare a sufficienza proprio i rapporti tra testo e fonti: affermare che Shakespeare ha derivato una significativa parte del materiale per le sue trame da Giraldo Cinzio o Bandello può servire a seguire il percorso dei testi da una parte all'altra dell'Europa in un determinato momento storico, ma questo non basta per un'indagine di stampo tematico. Servirà poi uno studio su come Shakespeare si serva di quelle singole fonti, di come trasformi la sua materia di partenza – il contenuto semantico – in un testo che possiede caratteristiche peculiari e originali. Non è un caso se ancora oggi si continua a mettere in guardia dai pericoli dell'eccessiva reificazione dei contenuti di un testo letterario, o dalla costituzione di cataloghi di occorrenze di temi¹³.

Benché gli studi tematici godano di minor favore in tutta la prima metà del '900, a essi possono essere ricondotte le fondamentali analisi di Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (prima edizione: 1930) e Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino* (1948). Anche queste due opere si occupano di temi, ma lo fanno in modi significativamente diversi tra loro e a un più alto grado di astrazione rispetto alle indagini di stampo positivistic. Il primo dei due saggi segue lo sviluppo – a volte carsico – di alcuni grandi filoni tematici (Satana che diventa il bandito romantico; la bellezza mortuaria e la *femme fatale*; i temi della lussuria, dell'esotismo e della morte) tra il XVII secolo e il Decadentismo. Praz lavora ad astrarre alcune costanti, nel momento in cui mostra per esempio come esistano alcuni tratti pertinenti che letteralmente trasmigrano dal Satana miltoniano al bandito romantico. Nel caso di Curtius si segue invece lo sviluppo rizomatico e diacronico di quelli che possono essere definiti dei temi lessicalizzati, ovvero i *topoi* della tradizione classica, dall'antichità fino alle soglie del Romanticismo. E questo al fine di dimostrare come la letteratura europea possa essere concepita come un *unicum*, in cui una precisa tradizione permette il rinnovarsi, attraverso i secoli, di un'ininterrotta continuità sia a livello formale che contenutistico¹⁴. Orlando cita a più riprese¹⁵ entrambi questi autori come modelli, sia per l'impianto diacronico che per la dimensione transnazionale e comparatistica dell'indagine, ma anche per l'attenzione costante alla dimensione storico-

¹³ Si veda per esempio Pellini (2009: 61-83).

¹⁴ I *topoi* di Curtius entrano in crisi proprio all'altezza della svolta storica costituita dal Romanticismo, e l'inizio di una concezione moderna dell'invenzione come creazione. Interessante notare che Curtius ha dedicato il suo libro a Warburg, che ha per primo concepito lo studio dei repertori iconografici in pittura: dietro l'una e l'altra ricerca sta la medesima idea di *inventio* come ritorno di un certo tipo di schemi e formule-tipo.

¹⁵ Per esempio in Diazi e Pianzola (2009: 198; 203).

letteraria. Ma senza dubbio il principale modello è costituito da Auerbach, che resterà un riferimento costante lungo tutta la sua produzione. Centrale ancora una volta la dimensione diacronica, così come la fusione di un orizzonte di tipo *retorico* (i modi e le forme dell'espressione) con uno *storico-sociale* (determinate svolte storiche e culturali permettono la nascita di nuovi modi di rappresentazione della realtà in letteratura). È infatti la lettura di *Mimesis* che dà a Orlando l'idea che la letteratura si costituisca sulla necessità di mediare tra mondo dei referenti e modalità di rappresentazione in grado di renderne conto. Così come solo dopo una determinata svolta storica è possibile in letteratura il trattamento serio e patetico di un certo tipo di referente (le classi subalterne), questo non vuol dire né che quel referente prima non esistesse né che la letteratura non fosse in grado di rappresentarlo, ma solo che il *codice* che autorizzasse quella particolare rappresentazione del mondo non era ancora a disposizione.

Quando si tratta di tracciare una genealogia del metodo di Orlando¹⁶, i poli frequentemente citati sono, oltre all'influenza auerbachiana, la psicoanalisi e lo strutturalismo. Per quanto riguarda la matrice psicoanalitica della sua riflessione sono necessarie alcune precisazioni. Se la critica positivista affronta l'analisi dei temi a partire dalla possibilità di riscontrare parentele e stabilire fonti tra testi letterari, e quindi si concentra sul testo come origine per l'ispirazione e la creazione di altri testi, correnti come la critica biografica prima, e quella psicoanalitica poi, hanno provato a indagare i temi che ritornano in una certa opera a partire dalla biografia dell'autore. L'idea è già centrale negli studi di Sainte-Beuve, che attraverso notizie desunte dalla vita di chi scrive tenta di ricostruire il centro di una determinata opera¹⁷, ma si sviluppa appieno con quelli di Freud (su Leonardo, Michelangelo, Jensen), e di continuatori come Rank o Marie Bonaparte. In tutti sta il tentativo di rintracciare nelle opere di certi autori traumi o eventi della vita psichica inconscia, che lasciano una traccia significativa anche nel mondo immaginario del testo. Così Bonaparte può riscontrare nelle opere di Poe una fissazione con l'immagine del cadavere (sia esso propriamente inteso come

¹⁶ Si veda per esempio Mazzoni (2014: 137-44).

¹⁷ Questo tipo di critica è stato spesso accusato – anche da Orlando medesimo – di biografismo ingenuo, ma come scrive Jarrety (2016: 93): «Quoi qu'il en soit, Sainte-Beuve explique moins l'œuvre par la biographie de son auteur qu'il n'opère une manière de va-et-vient un peu incertain de l'une à l'autre dans ses études où finalement s'entrecroisent trois fils: l'étude biographique et parfois historique, l'analyse psychologique ou morale, et l'explication de l'œuvre qui se montre volontiers attentive à la forme et au style, mais où entre également une part de jugement. Il s'agit donc bien moins d'aller de l'homme à l'œuvre que de l'œuvre à l'homme, aux traits essentiels de sa personne et à ce qu'il appelle le "nom intérieur de chacun, et qu'il porte gravé au dedans du cœur"».

corpo di persona morta, o come attributo cadaverico di oggetti inanimati, es. l'antico maniero di *The Fall of the House of Usher*, la nave marcescente del *MS found in a bottle*), che rimanderebbe a un trauma reale esperito dall'autore in tenera età¹⁸.

Da presupposti freudiani ha origine anche il metodo che Mauron (1963) ha definito *psicocritica*. In questo caso si tratta però di ricercare in un autore una sorta di cifra personale attraverso il reperimento di una serie di immagini, metafore, parole, stilemi, motivi ricorrenti. Procedendo per sovrapposizione di passi si giunge a ricostruire il percorso che essi intrecciano a un livello profondo del testo. Una volta messe in relazione tra loro, queste tracce possono rivelare i «réseaux qu'elles composent, cohérentes et bien sûr inconscientes» (Jarrety, 2016: 224). L'ermeneutica proposta da Mauron si emancipa dunque dal modello freudiano almeno per due motivi: prima di tutto perché il reticolo delle metafore ossessive non è imposto dall'esterno sul testo, ovvero non fa capo a complessi e simboli determinati precedentemente da una teoria, ma parte dall'analisi testuale per riconoscere i temi ricorrenti e le metafore ossessive; poi perché non si utilizza il testo per indagare i complessi di un autore, bensì si usa la biografia di un autore per analizzare il testo medesimo. I presupposti derivano comunque dall'idea che la soggettività di chi scrive non solo influisca in modo determinante sull'articolazione dei contenuti che si riscontrano nelle opere, ma anche che sia possibile deciptare le tracce della vita psichica di un individuo attraverso la sua produzione.

In relazione a questo, come vedremo, il metodo di Orlando si discosta significativamente dall'approccio biografico, e rifiuta quello contenutistico, per concentrarsi piuttosto su un modello logico-retorico. È il caso appunto del ciclo freudiano: partendo dalla celeberrima osservazione lacaniana che l'inconscio funziona come un linguaggio, Orlando pone le basi della teoria freudiana (non psicoanalitica) della letteratura. Il Freud che si utilizza non è quindi quello delle analisi artistico-letterarie, ma quello di strumenti concettuali di notevole impatto ermeneutico come la formazione di compromesso, la negazione, la dinamica tra rimozione e rimosso.

Ancora sul versante dell'importanza conferita al singolo sguardo d'autore per l'indagine dei contenuti, ma con un'attenzione ben più centrata sul testo, esistono interessanti convergenze

¹⁸ Più recentemente, un'impostazione di tipo psicoanalitico all'analisi del testo letterario centrata sull'interpretazione dell'"inconscio" dei personaggi (Edipo, Macbeth, Re Lear, la Contessa de *La Dama di Picche* di Puškin) è praticata da Green (1992). Per una panoramica generale si vedano Stara (2001) e Casadei (2001: 47-55).

tra lo sviluppo del pensiero di Orlando, soprattutto nella primissima fase (anni '60), e l'apporto della Scuola di Ginevra, cui sono riconducibili a vario titolo e con diverse specificità studiosi come Starobinski, Richard, Poulet, Raymond. Le loro analisi concepiscono l'opera letteraria come dipendente da un certo modo idiosincratico che ogni autore ha di entrare in relazione con i fenomeni, benché non tralascino mai la dimensione storica in cui il testo nasce e si sviluppa. L'invenzione letteraria – intesa in questo caso come la predilezione per certe immagini, situazioni, personaggi, ma anche per certi modi di trattare determinati contenuti secondo una specifica angolatura – viene ricondotta a peculiare modalità di relazione col mondo da parte di ogni singola personalità artistica.

Starobinski (1957) legge ad esempio l'opera di Rousseau attraverso i due termini complementari di *trasparenza* e *ostacolo*, e propone che tutta l'esperienza dell'autore sia fondata sulla dialettica tra la ricerca di un'impossibile trasparenza e l'ostacolo che sempre impedisce tale raggiungimento. Anche in questo caso si procede a ricostruire questa dinamica a partire dal testo, procedendo per astrazione e generalizzazione: anche quando Rousseau non parla direttamente o esplicitamente di *trasparenza* o di *ostacolo*, queste stesse fondamentali modalità di relazione col mondo vengono supposte al lavoro in tutta una serie di esperienze a esse riconducibili. Il binomio è sempre presente, ma infinitamente variato e diffratto in una miriade di situazioni e rappresentazioni differenti.

La prospettiva tematica ne risulta radicalmente mutata: la soggettività che osserva il mondo e ne rende conto sul piano dei contenuti rivela nel testo la sua visione del mondo, le modalità di conoscenza e di ri-costruzione della realtà. Così Richard può affermare, a proposito di Mallarmé, che «un schème essentiel domine donc son imagination: celui de la négation féconde, de l'anéantissement créateur. Cet acte, tout dialectique, Mallarmé semble se le figurer sous deux formes au premier abord assez différentes: intérieure à l'âme, la mort pourra s'effectuer par plongée sépulcrale [...]. Extérieure au *moi*, elle s'opérera en un mouvement de dispersion et d'égarement [...] Mais en réalité, et dans la profondeur de l'imagination, ces divers types d'annulation se rejoignent les uns les autres» (1961: 597). Lo sguardo così inteso ha attributi di massima individualità e coerenza, che si riverberano nell'opera dando vita a un reticolo di risposdenze formali e semantiche: «De l'être aux choses, un échange ainsi s'établit tout nécessairement, et ces critiques [...] s'attachent à dévoiler, au-dedans de l'œuvre, une certaine façon d'être au monde qui caractérise

l'écrivain, une certaine manière, également, de saisir la réalité que son texte transforme» (Jarrety, 2016: 208).

L'attività dell'interprete assume, coerentemente con quanto appena detto, i tratti di un percorso di decifrazione, ma anche di comunione, con una coscienza creatrice che attende di essere compresa: non tanto l'applicazione di un qualche metodo o strumento, quanto piuttosto il rapporto di una soggettività con l'immaginario dispiegato in un'opera. Al di là dei presupposti di stampo fenomenologico, che gli risultano sostanzialmente estranei, una concezione di questo genere implica alcuni assunti di base che Orlando condivide: uno tra tutti, che il grande testo letterario sia concepibile come un complesso *coerente* di significati interconnessi, e che «ce qui signale toute grande œuvre d'art, c'est assurément sa cohérence interne» (Id.: 207). Come vedremo, la ricerca di un significato nascosto, perseguito mediante la rottura dell'ordine sintagmatico del testo, per fare posto a un diverso ordine, di tipo paradigmatico, sarà caratteristica imprescindibile anche del metodo di Orlando.

Per quanto riguarda poi l'*esprit de géométrie* orlandiano, la sua ricerca inesausta di coerenze e sistematizzazioni dei contenuti testuali lo ha fatto più volte accostare, per altro con molte ragioni, allo strutturalismo. Ma lo strutturalismo propriamente detto tiene fuori dall'indagine testuale qualsiasi riferimento all'autore, alla storia e in generale al mondo dei referenti extra-testuali, per concentrarsi sull'analisi dei rapporti di complementarità e opposizione che si instaurano, a livello intra-testuale, tra i significanti. Interpretando in senso stretto un assunto della linguistica strutturale saussuriana – quello dell'arbitrarietà del nesso tra segno e significato – arriva dunque a negare la possibilità di analizzare il rapporto, disomogeneo per definizione, tra testo e referenti. Il che è fortemente in contrasto con la concezione ermeneutica di Orlando, per la quale la relazione tra testo e mondo, insieme alla dimensione storica, è un punto di partenza imprescindibile. Del resto, anche l'attenzione alla sistematizzazione del testo, alla coerenza dei suoi significati, alla ricerca di paradigmi e risposdenze tra gli elementi semantici del testo non è esclusivo appannaggio di questa corrente. Se è vero che l'indagine strutturalista è per definizione basata sullo studio delle strutture e delle forme che certi contenuti – indipendentemente dal rapporto che essi intrattengono con i referenti di realtà – assumono nella dinamica testuale, non è esatto pensare che qualsiasi indagine si proponga un qualche grado di formalizzazione sia immediatamente riconducibile a una prassi testo-centrica e autoreferenziale. È d'altro canto

da notare che l'attenzione a una maggiore formalizzazione nello studio del piano dei contenuti si manifesta in una pluralità di correnti nella critica del dopoguerra:

Le repli du commentaire sur un texte autonome que nous venons de voir se manifester est sans doute ce qui marque au plus près la réorientation des études littéraires au début des années soixante: inflexion certainement décisive, mais qu'on ne saurait réduire à une unité qu'en réalité elle n'a pas connue. En premier lieu, parce que les exigences propres au formalisme – et à son noyau dur, le structuralisme – ne se sont naturellement pas imposées de manière égale aux travaux critiques [...]. En second lieu parce que, trait fondamental, deux orientations se sont fait jour qu'il convient de clairement distinguer: d'un côté, le développement de savoirs, essentiellement liés à la linguistique, et qui sont largement solidaires d'un structuralisme qui traverse alors la plupart des sciences humaines; de l'autre, l'infléchissement de la critique de l'après-guerre vers une approche certainement plus formelle des œuvres, elle-même marquée par une plus grande attention aux structures, mais qui ne saurait s'y réduire (Id.: 231).

La possibilità di studiare il piano tematico mediante un certo grado di formalizzazione non implica in altri termini necessariamente negare che il testo possa avere un rapporto col mondo, o che qualsiasi riferimento esterno alla struttura del testo medesimo (dimensione storica, politica, sociale, autoriale, fenomenologica etc.) non sia da prendere in considerazione. Proprio nel dopoguerra alcuni esponenti della critica ginevrina hanno mostrato particolare attenzione alla ricorsività di determinati contenuti testuali, al loro comporsi in famiglie e gruppi di significati:

Pour Jean Rousset qui, en 1954 dans *La littérature de l'âge baroque*, portait déjà exemplairement attention à des œuvres diverses dont il approchait le sens à partir de leur réalité formelle, la critique, à l'inverse, consiste à lier la forme à cette substance qui la rend pleine – c'est-à-dire singulière – et considérer que l'attention aux structures, parce qu'elle n'efface pas la conscience, est au service d'une herméneutique simplement renouvelée. [...] Rousset considère donc que l'analyse, loin de substituer la forme au sens, conduit à reconnaître que la signification de l'œuvre est inséparable de ses ressources formelles, et qu'à partir du repérage (qui suppose une conscience esthétique) d'indices très divers qui font toute la souplesse de la méthode, peut se développer une lecture qui dégage dans la totalité du texte des correspondances ou des réseaux, des structures si l'on veut, grâce à quoi la signification du texte procède moins de son déroulement temporel que de sa composition d'ensemble (Id.: 243).

Come vedremo, l'indissolubile rapporto tra forma e sostanza, l'attenzione al reticolo di convergenze e risposdenze all'interno del singolo testo, l'idea che queste medesime risposdenze debbano essere indagate sempre a partire da operazioni paradigmatiche che scindano l'ordine sintagmatico del testo per accostare elementi simili tra loro in famiglie di paradigmi, sarà centrale nella riflessione orlandiana. Il che suggerisce una prossimità di Orlando – tendenzialmente sottovalutata nelle riflessioni critiche che lo riguardano – più alla corrente ginevrina che al vero e proprio strutturalismo.

Ad ogni modo, un tale grado di insistenza sull'importanza dell'autore prima, e del testo poi, non poteva che creare la necessità di un approccio che mettesse l'accento sull'importanza del lettore nel processo di ricezione e tematizzazione del testo. Il che è precisamente quello che accade con la nascita della Scuola di Costanza, che evidenzierà primariamente il ruolo di chi legge nell'attuazione delle potenzialità significanti: lungi dall'essere un repertorio di significati stabiliti una volta per sempre, secondo questa impostazione il testo è da concepirsi come una serie di potenzialità significanti che possono venire o meno colte, e attuate a seconda delle diverse letture: «l'opera non coincide né con il testo dell'autore, né con la soggettività del lettore, ma si colloca in uno spazio intermedio tra i due e possiede pertanto carattere virtuale; dal momento che il lettore passa attraverso le varie prospettive aperte dal testo e riferisce i diversi punti di vista e modelli l'uno dell'altro, egli mette in azione sia l'opera sia se stesso» (Gerratana, 2011: 27). Secondo questa prospettiva, come è noto, è il lettore a dover co-costruire il significato del testo, sia sulla base di indicazioni che nel testo medesimo si trovano, sia sulla base di segnali testuali che a partire dalla propria particolare esperienza di lettura (Id.: 28). È possibile affermare che anche questo filone non è privo di interesse in relazione all'ultima fase della produzione di Orlando. Rivoletti (1999) ha per esempio mostrato l'esistenza di potenziali affinità tra i presupposti di un'analisi come quella di *L'intimità e la storia* (1998) e la teoria della ricezione, soprattutto per quel che concerne il problema delle classi di significato che ogni testo virtualmente contiene in sé e che mobilita nel lettore al momento della lettura: la fruizione di un testo è infatti sempre anche l'incontro tra un sistema significante complesso che veicola dei contenuti, e una soggettività ricevente che deve renderli significanti, connetterli ma anche eventualmente espanderli sulla base di un funzionamento logico che opera per classi sempre più ampie di senso.

In chiusura, un breve cenno al fatto che la riflessione di Orlando su questioni relative all'approccio e allo studio dei contenuti di un testo letterario può infine essere fatta dialogare, per saggiarne consonanze e (soprattutto, forse) differenze metodologiche, con quel variegato fenomeno che va sotto il nome di 'ritorno della critica tematica' (Sollors: 1993), iniziato alla metà degli anni '80 grazie ai convegni di Parigi (*Pour une thématique*, 1984, 1986 e 1988) organizzati da Bremond e Pavel, che segnano l'inizio del ritorno di interesse per questo tipo di ambito. Nel panorama italiano dell'ultimo ventennio sono infatti stati prodotti in questo senso molti importanti studi tematici, basti pensare ai lavori di Boitani (1992), Lavagetto (1992), Ceserani (1993), Paduano (1994), Fusillo (1998), Luperini (2007); ma anche

significative riflessioni teoriche in materia, come quelle di Giglioli (2001) e di Viti (2012), con cui torneremo a confrontarci. Non si può fare a meno di pensare, come già notava Sollors (1993) nella sua *Introduzione a The Return of Thematic Criticism*, che alla base di alcuni dei più importanti filoni di ricerca contemporanei sia riscontrabile, ancora e sempre, l'urgenza e la pervasività di questioni legate all'ambito tematico-contenutistico. Parlare di studi *queer*, *gender*, *black*, *post-colonial*, *women's*, *disability*, *animal*, *heritage* significa prima di tutto focalizzare l'attenzione sul trattamento che a livello di contenuti hanno ricevuto, nella letteratura come in altre forme di rappresentazione, alcuni particolari referenti quali individui di sesso femminile, le minoranze etniche, culturali o razziali, i disabili, i soggetti non-umani. E tuttavia, in aperta opposizione a queste tendenze, per quanto riguarda lo studio del piano semantico di un testo letterario Orlando rivendica la necessità di un'indagine che sappia muoversi tra forma e contenuto, che riesca a individuare temi senza reificarli né limitarsi a un semplice catalogo di occorrenze. È in altri termini per lui fondamentale riflettere non solo su *cosa* un testo abbia da dire, ma anche sul *come* lo dica, soprattutto in relazione alle dinamiche valoriali e logiche attraverso cui questi medesimi contenuti vengono articolati (Zinato, 2011: 43-53).

4. Questioni aperte e direzioni di indagine

Un contenuto testuale che ambisca alla definizione di *tema* si presenta, nell'esperienza di lettura, come qualcosa che si ripete o ritorna con una certa insistenza. In qualità di lettori percepiamo che alcuni contenuti, più di altri, tendono a ripresentarsi nel testo e a fare sistema tra di loro. Si può trattare di parole o di frasi, di immagini, ma anche di agglomerati semantici più ampi e di non sempre facile definizione: un personaggio, un'immagine ricorrente, una situazione. Essi tenderanno a comporre nella mente del lettore una configurazione stabile, benché soggetta a variazioni e messe a punto.

Nel caso del *Processo* di Kafka, solo procedendo nella lettura ci rendiamo per esempio conto di come la situazione giudiziaria, col suo corredo di immagini di cancellerie e tribunali, personaggi come uscieri e avvocati, situazioni come la convocazione in giudizio e il consulto legale, assuma ben presto un ruolo centrale. D'altro canto, un testo può ben presentare contenuti che non diventano necessariamente dei temi: i suoi personaggi possono usare più volte un'auto o una carrozza senza che sia necessario supporre un tema dell'auto (o della

carrozza) nel testo. Che cosa fa in altri termini sì che un elemento semantico diventi un tema? Non solo, evidentemente, la sua ricorsività – condizione necessaria ma non sufficiente – ma anche qualcosa di connesso alla rilevanza che il tema stesso ricopre nel testo, alla sua centralità rispetto alla vicenda narrata e ai significati che veicola. Occorre in sostanza, e non sembri un mero gioco di parole, che un contenuto semantico possa venire *tematizzato* o *reso tematizzabile*, per diventare un tema. Tematizzare un certo contenuto significa affermare che esso è e *risulta agli occhi del lettore* rilevante all'interno della dinamica testuale, e/o in relazione con altri testi. Ma questo implica anche che la *rilevanza* di un certo tema sia colta da un lettore in grado di compiere *astrazioni* a partire dagli elementi testuali dati.

Prendiamo il bandito romantico così come definito da Praz: non basta rappresentare un fuorilegge che commette atti violenti per definirlo in questo modo. Bisogna che il personaggio presenti caratteristiche che tendono a fare sistema: dotato delle migliori disposizioni, solo in seguito a un rovescio della sorte è diventato un fuorilegge; nel compiere il male non deve mai aver perso un certo slancio generoso, e per questo è tormentato dalla malinconia; di aspetto fosco ma nobile, reca traccia di una passata bellezza; è a capo di una masnada di reietti, che lo temono ma ne riconoscono la grandezza. Sono queste le caratteristiche che fanno, secondo Praz, di un semplice bandito un bandito romantico. E si potrebbe notare che se quello del bandito romantico può definirsi un tema, è anche e prima di tutto perché il contenuto semantico che veicola si lascia ordinare a un livello sufficientemente alto di astrazione, ovvero permette di riunire sotto un'unica definizione una galassia di fenomeni che hanno caratteristiche assimilabili.

Resta la questione se i temi siano presenti *in rebus*, e cioè si diano come esistenti nella realtà testuale, oppure se non siano l'esito di ipotesi compiute dall'interprete e proiettate sul testo: in che misura essi sono da concepirsi come ri-costruiti, co-costruiti o costruiti dal lettore a partire dal testo? Si può supporre che il processo di tematizzazione abbia bisogno di tutti questi momenti per funzionare: è necessaria una raccolta dei dati testuali, delle ricorrenze lessicali (se non ci fossero non ci sarebbe niente da interpretare, e di un testo si potrebbe predicare tutto e il contrario di tutto), ma c'è bisogno anche di un'ipotesi di lettura che ordini il materiale e lo configuri. Quest'ultimo passaggio non può che essere almeno in larga misura soggettivo, e richiede un'iniziativa dell'interprete.

Nella sua ricognizione teorica Giglioli (2001: 5-6) nota che sotto la definizione di tema possono essere fatti rientrare i fenomeni più disparati, in un continuum che va dall'idea di

marchio, ossessione, fino a qualcosa che ricorre in un dato periodo, magari in tutto l'arco della tradizione letteraria:

Ogni tentativo di generalizzazione è già un lavoro interpretativo, e partecipa a pieno titolo della dinamica circolare del comprendere: solo formulando una scommessa sul senso io posso estrarre dalla massa di oggetti e azioni che i *Karamazov* rappresentano l'idea che si tratti, poniamo, di un romanzo che mette in scena la costitutiva incolpevole colpevolezza dell'umano. Ma così facendo, sull'argomento inteso come insieme di dati noi abbiamo operato un'inferenza, abbiamo avviato un processo interpretativo alla luce di un senso presunto. È il risultato di questa inferenza, di questo avvio di interpretazione che proponiamo di chiamare Tema: questo è quello che intendiamo come relazione tra senso e argomento. [...] questa inferenza, quest'estrapolazione che chiamiamo Tema, non è necessariamente riassunto, anche se può assumere talora la forma del riassunto dei principali elementi narrativi [...]; ed è sempre, ribadiamolo, di natura interpretativa. Se si decide di considerare la *Ricerca del tempo perduto* come la storia di una scrittura, si sta già compiendo un'operazione di carattere ermeneutico: perché, tra tutti gli elementi che formano l'argomento del testo, si è scelto di enfatizzare, di ritenere centrali, decisivi, determinati tratti a scapito di altri. *Il Tema non è, come l'argomento, una «categoria semantica»* (cfr. Prince 1990; Ducrot e Todorov 1972) *immanente al testo, non appartiene alla sfera del contenuto: selezionato alla luce del senso, esso partecipa almeno in parte della natura soggettiva e non fondabile in maniera definitiva che propria di quest'ultimo*, risultato e punto di mira del processo interpretativo che proprio con l'individuazione del Tema prende avvio (Id: 21).

Rispetto a questa posizione, ci sembrano utili alcune precisazioni. Se è vero che la scommessa ermeneutica non può mai essere del tutto separata né dal processo di interpretazione né dall'analisi, e questo per il fatto che un testo senza un lettore che lo interpreti non ha modo di dispiegare nessuno dei suoi molteplici significati, è anche vero che non tutte le attività di tematizzazione sono uguali. I temi di cui parla Giglioli a proposito dei *Fratelli Karamazov* o della *Recherche* si collocano a un livello molto elevato di astrazione. E tuttavia, se è vero che l'attività di tematizzazione implica sempre da parte del lettore il privilegiare alcuni dati testuali rispetto ad altri, sarebbe difficile sostenere che i *Fratelli Karamazov* non affrontino, come nodo centrale di tutta la narrazione, proprio la colpevolezza indiretta di Ivan nell'omicidio di suo padre. Così come sarebbe difficile affermare che la riflessione sulla scrittura non sia fortemente presente nella *Recherche*, a prescindere da quanto la si voglia mettere o meno in evidenza.

E del resto, se scendiamo a livelli di concretezza più prossimi alla singolarità del tessuto lessicale, che cosa pensare della presenza, nel medesimo macrotesto proustiano, del tema della gelosia? Essa non è solo un puro argomento, perché nel testo esiste, è isotopicamente attestata, ma si pone anche come un organizzatore semantico: e dunque, a pieno titolo, come un tema. In questo caso specifico il tema è *già* nel testo, e si pone *anche* come un dato di contenuto testuale. È però altrettanto vero – e in questo ha ragione Giglioli – che quel che distingue la gelosia, la eleva al rango di tema, rispetto ad altri contenuti o argomenti, è

proprio il fatto di poter essere oggetto di una *ipotesi interpretativa più ampia*. Ovvero, se la gelosia è nel testo, come del resto sono presenti moltissimi altri contenuti semantici, poi essa si presta a entrare in sistema con altri elementi, a essere generalizzata in ipotesi interpretative più ampie.

Girard (1961) parla a questo proposito, com'è noto, di desiderio mimetico, definizione che a livello letterale non corrisponde a nessun *esatto* contenuto semantico presente nel testo. Per parlare di desiderio mimetico bisogna in altri termini prima aver compiuto una notevole operazione di astrazione. E tuttavia proprio questa stessa operazione, che porta alla definizione del concetto, è poi in grado di rendere conto contemporaneamente di due elementi ricorrenti della *Recherche* a tutti i livelli, lo snobismo e la gelosia, che proprio dall'ipotesi interpretativa possono essere non solo individuati, ma anche riuniti sotto un unico comune denominatore. Il concetto di desiderio mimetico non è in altri termini – almeno a livello isotopico – direttamente attestato. Ma è un'astrazione sulla cui base è possibile ordinare, con un maggiore grado di specificità e coerenza, i dati, tematizzare le ricorrenze semantiche. In questo senso è vero che un tema non è necessariamente immanente nel testo, così come non lo sono alcune definizioni, come quella di desiderio mimetico, che occupano un piano ancora più astratto.

D'altra parte, è quasi ovvio constatare che più un tema si colloca a un livello basso di astrazione, e dunque è più vicino al contenuto vero e proprio del testo, più è affidabile dal punto di vista semantico, ma anche tautologico. Al contrario, più un'astrazione è in grado di spiegare molteplici elementi, riunendoli sotto un unico termine generale, più è utile e comprensiva – ma anche a rischio di parzialità. Si potrebbe concepire la relazione come una proporzionalità inversa: più un tema è prossimo al contenuto testuale, più è circoscritto e concretamente agganciato al tessuto isotopico, più è sicuro ma anche meno esplicativo. Più si sale in astrazione, più si moltiplicano le potenzialità ermeneutiche, ma anche il grado di soggettività dell'ipotesi. Non è un caso se negli *Oggetti desueti* Orlando rivendica la necessità di un certo grado di astrazione interpretativa proprio rispetto all'analisi del piano dei contenuti, analisi che sia in grado non solo di rendere conto dei medesimi in una sorta di catalogo di occorrenze, ma anche di ordinarli secondo un'ipotesi di fondo, facendo risaltare «quei rapporti logici o antilogici che soli danno forma alle materie concrete: rapporti intercorrenti fra i dati di realtà e la loro assunzione a costanti della letteratura, ma facenti testualmente e definitivamente parte delle costanti stesse» (2015: 60-1).

A questo proposito si può fare l'esempio dell'immagine del castello, ricorrente nella letteratura del XVIII e XIX secolo. In sé e per sé isolare un contenuto 'castello' è operazione abbastanza facile: basta individuare tutte le volte in cui questa immagine ricorre in una certa opera o in un corpus di opere. Il problema è che questa medesima immagine non ha lo stesso senso in tutti i testi, svolge funzioni diverse a seconda dei casi, ed è possibile di conseguenza interpretarla in modi molto differenti. Se antico e in rovina suscita terrore come quello di *Dracula*, e fa sistema con le inclinazioni demoniache del suo proprietario. Ma può anche essere venerabile, e ricordare nostalgicamente i fasti di un'epoca tramontata per sempre. Al contrario, un castello nuovo di zecca, costruito per millantare nobiltà, parlerà della volgarità di chi lo possiede e ne metterà in ridicolo lo snobismo. Se ne deduce che il contenuto deve essere presente nel testo per poter essere interpretato (è tautologico, ma va ribadito: nessun castello può darsi come tema laddove non si parli o si alluda ai medesimi), ma poi – per diventare tema – dovrà poter essere ricompreso in un'ipotesi ermeneutica più ampia, che il testo suggerisce ma sta al lettore formulare. Avanzare l'idea, come fa Orlando negli *Oggetti desueti*, che un certo edificio in rovina possa essere di volta in volta descritto da un certo tipo di astrazione o da un'altra – che presiedono oppure ordinano il sistema dei temi – comporta la selezione del materiale sulla base di un'ipotesi interpretativa, e dunque anche un certo grado di arbitrio¹⁹.

Cosa significa allora, come afferma Giglioli, che il tema *non appartiene alla sfera del contenuto*? Non tanto che il tema non è rintracciabile nel testo, il che significherebbe tra l'altro che di un testo sono predicabili tutti i contenuti possibili, il che è empiricamente falso. Significa invece che il *tema* è astrabile a partire dal contenuto, ma che è (o dovrebbe essere) anche un'ipotesi che come lettori produciamo su una possibile interpretazione di un contenuto, a partire da elementi che un certo scritto fornisce. Senza questo processo di orientamento e selezione, che lega tra loro le ricorrenze e le orienta in un senso unitario, non ci sarebbe tematizzazione ma neanche – molto probabilmente – comprensione: «Tema così inteso è una sorta di regione intermedia, una zona di operazioni che servono a pensare il molteplice dell'opera d'arte [...] come un'unità, o quantomeno a presupporre un'unità, a

¹⁹ Eco (2016: 140-1) afferma che anche la stessa decisione in merito *a di che cosa si sta parlando* in un testo è da annettere al dominio delle scommesse interpretative. Una scommessa non del tutto aleatoria, se è vero che essa si basa sul reperimento di isotopie semantiche. Un testo aperto può dunque suscitare moltissime letture – potenzialmente anche infinite – ma questo non toglie che si possa affermare che esistono interpretazioni sbagliate di esso.

formulare una presupposizione di unità che può sempre essere smentita» (Giglioli, 2001: 25).

Se l'individuazione di temi – o anche, come vedremo, entità che si collocano a un livello di astrazione più elevato – ha le caratteristiche di una scommessa interpretativa, essa deriva dalla messa in atto di potenzialità iscritte nel testo. In questo senso ci sembra condivisibile l'osservazione di Paduano per cui se è vero che è il lettore ad attualizzare le potenzialità del testo, è anche vero che è il testo a suggerire al lettore i percorsi di senso più suggestivi e imprescindibili: «Anche se processo di letterarizzazione è essenzialmente opera del lettore, nasce dalla valorizzazione di potenzialità del testo: Lucrezio per esempio, nel suo poema [...] presenta il suo maestro Epicuro nelle vesti di un eroe mitologico, e così ci mostra chiaro il percorso attraverso cui l'avventura intellettuale può assimilarsi all'idealizzazione epica nel creare scenari di illimitato coinvolgimento emotivo» (Paduano, 2013: 27-8).

Il testo è portatore di un fascio di potenzialità di cui l'interprete è chiamato a scegliere quali elementi valorizzare. È in questo senso che testo e lettore devono e possono collaborare: il primo traccia direzioni che sta al secondo cogliere e sviluppare; ma questi può scoprire nuovi sensi che non erano originariamente previsti (cioè non lo erano nell'intenzione d'autore), eppure sono perfettamente legittimi. Del resto, come è ben evidenziato dalla teoria della ricezione, un testo può ricevere letture diverse da epoche diverse, ed è rischioso pensare che la volontà autoriale e la fruizione dei contemporanei risultino le più (o le uniche) informazioni salienti dal punto di vista ermeneutico, anche quando esse siano eventualmente rintracciabili o ricostruibili – e non è sempre il caso. Non è detto in altri termini che né l'intenzionalità autoriale – laddove (ed è una minoranza di casi, soprattutto prima dell'epoca contemporanea) sia chiaramente identificabile – né la prima ricezione dell'opera, siano fonte dell'interpretazione migliore.

Paduano (Id.: 57 e sgg.) cita a questo proposito l'esempio de *I Persiani* di Eschilo, la prima tragedia che ci sia pervenuta del teatro occidentale, rappresentata nel 472 a. C., otto anni dopo la battaglia di Salamina e la sconfitta dei Persiani da parte di Atene, cui molti degli spettatori dovevano aver partecipato. In questa cornice sarebbe più che plausibile ipotizzare che la tragedia narri le vicende della sconfitta persiana in modo da evidenziare il trionfo contro il nemico, e mettere in evidenza la superiorità morale e militare dei Greci. Ma in effetti «nessuna aspettativa è più delusa di questa, [...] i personaggi di cui seguiamo la vicenda interiore attraverso l'angoscia dell'attesa, lo strazio del dolore, la dolorosa ricerca

delle cause, sono tutti persiani, e quindi con loro ci si identifica, con loro viene chiesto ai cittadini e soldati ateniesi di identificarsi, e prima di tutto con la regina Atossa, madre di Serse, splendido personaggio in cui convengono pathos e altissima dignità» (Id.: 58-9).

La tragedia propone una fortissima identificazione con coloro che solo pochi anni prima avevano minacciato direttamente la sopravvivenza di Atene. Se come ci testimonia Aristofane il pubblico ateniese di trent'anni dopo, impegnato nell'ultima fase della Guerra del Peloponneso, la leggeva ancora come un'opera encomiastica e parenetica (Id.: 61), questo implica che solo una distanza maggiore nel tempo sarebbe stata necessaria per comprendere livelli di significato più profondi. Ciò significa che le molteplici potenzialità semantiche possono essere attualizzate in modo diverso a seconda del momento in cui vengono colte ed esplicitate, a seconda dell'interprete e della dimensione storico-sociale in cui egli è calato, senza che debba necessariamente sussistere contraddizione tra le letture che si succedono. Per questo motivo, crediamo, Zatti può parlare di natura relazionale del tema; poiché esso media tra argomento e senso di un testo, ma anche tra questi e l'attività interpretativa di ogni singolo lettore:

Il processo interpretativo dipende dunque non soltanto dalla tendenziosità inscritta nel piano letterale di una narrazione, ma anche dalle operazioni di natura ermeneutica compiute dal lettore per estrapolare il traslato che si cela dietro il *verbum proprium* di una qualsiasi opera. Il tema chiama sempre in causa qualcosa che trascende il testo, sia questa l'intenzionalità formalizzante di chi scrive o l'interrogazione ermeneutica di chi legge; presuppone, e anzi impone, un atteggiamento nei confronti dell'opera di taglio marcatamente interpretativo e non descrittivo, centrato sul senso: su quale sia il senso più che su come esso possa prodursi (Brugnolo, Colussi et al. 2016: 280).

Proprio perché un testo letterario fornisce indicazioni che vanno in una certa direzione (non tutti i testi dicono tutto, non tutti i testi dicono la stessa cosa, non tutti i testi dicono tutte le cose), si può parlare di *tendenza*. Per riprendere gli esempi di Giglioli, si può ben dire della *Recherche* che sia la storia della nascita di una scrittura, ma è molto meno saliente – o addirittura francamente sbagliato – dire la stessa cosa di *Madame Bovary* o di *Le père Goriot*. Allo stesso modo, mentre *I Fratelli Karamazov* possono essere letti come uno studio sull'incolpevole colpevolezza dell'umano, un tema della colpa di natura completamente diversa andrà ipotizzato per un testo come *The Turn of The Screw* di Henry James, o per *Le Rouge et le Noir* di Stendhal. E tuttavia queste medesime interpretazioni non potrebbero essere prodotte se non sulla base di una scommessa interpretativa che sappia astrarre dal mero dato isotopico un paradigma più generale, che sia in grado di connettere i fenomeni e

integrarli tra loro in vista di una comprensione più ampia.

Come Orlando afferma nel già citato passo degli *Oggetti desueti* (2015: 60-1), ai fini dell'interpretazione il centro dell'attività ermeneutica non dovrebbe consistere tanto nel cogliere o meno la presenza di un determinato tema, quanto nel metterlo in relazione e in sistema con le diverse componenti del testo per astrarre proprio quei rapporti che danno senso alle parti e al tutto. In precedenza abbiamo fatto riferimento al concetto di desiderio mimetico: per quanto esso costituisca evidentemente un'entità concepibile a partire da un testo che presenti un certo tipo di caratteristiche, la sua definizione poi può attagliarsi a un numero quasi infinito di altri testi – sempre che presentino la medesima configurazione triangolare. Anche in questo caso siamo davanti a un meccanismo che fa risaltare un rapporto logico tra le diverse parti del testo. Che poi il tema in questione sia la gelosia o lo snobismo poco importa: in ognuno dei due casi il rapporto tra le parti in questione rimane il medesimo. Il valore di un'operazione ermeneutica sta del resto anche (e soprattutto) nella possibilità di connettere un maggior numero possibile di elementi testuali all'interno di una o più astrazioni che siano in grado di unificarli, di conferire loro un senso che ne sveli i rapporti sottesi. Scrive a questo proposito, in modo a nostro parere condivisibile, Compagnon:

Dans une œuvre, on interprète des répétitions et des différences; toute interprétation repose sur la reconnaissance de répétitions et de différences (de différences sur fond de répétitions), comme l'illustre la méthode des passages parallèles. [...] On préfère une interprétation à une autre parce qu'elle rend le texte plus cohérent et plus complexe. Une interprétation est une hypothèse dont nous mettons à l'épreuve la capacité de rendre compte d'un maximum d'éléments du texte (1998: 108-9).

Come vedremo, l'idea portante dell'ultima riflessione di Orlando è proprio che ogni interpretazione sia prima di tutto un tentativo di cogliere nei temi, nelle situazioni, nelle immagini e nei personaggi di un testo un minimo comune denominatore figurale che permetta di procedere a un'astrazione più ampia. In questa prospettiva un tema è concepibile come tale, e si rivela interessante, se è in grado di entrare in sistema con i diversi elementi del testo per rivelare la modalità attraverso cui esso modella e dà forma al mondo che rappresenta, mediando costantemente tra codici collettivi e autoriali da un lato e mondo dei referenti dall'altro. In questa cornice le figure dell'invenzione dovranno essere pensate come modalità di organizzazione che ogni singolo testo rende attive per dare forma al suo mondo, e che ogni lettore è chiamato a far interagire con la propria esperienza del mondo.

CAPITOLO SECONDO

Figure

Dopo aver contestualizzato la nozione di invenzione secondo gli scopi della nostra ricerca, passiamo a tracciare le principali linee di sviluppo del pensiero di Orlando, con particolare attenzione ai nodi concettuali che torneranno e saranno sviluppati nella riflessione sulle figure dell'invenzione. La nostra non vuol essere una ricostruzione a tutto tondo di una figura di intellettuale e teorico²⁰, quanto piuttosto un tentativo di mettere in luce gli elementi della sua produzione destinati ad avere un peso significativo negli inediti di cui ci occupiamo. Per questo motivo procederemo a una periodizzazione della sua attività, ripercorrendone i punti chiave in funzione della riflessione successiva. Discuteremo il concetto cardine di *figura*²¹, mettendolo in relazione con gli sviluppi e le prospettive della retorica contemporanea, che valorizzano il funzionamento retorico dei sistemi cognitivi ed emotivi. Nell'ultima parte del capitolo presenteremo e discuteremo l'idea orlandiana di un possibile ripensamento della retorica freudiana in chiave di bi-logica matteblanchiana.

1. Considerazioni preliminari

Per delineare che cosa intenda Orlando con *figure* dell'invenzione – ovvero una figura che non si esplica solo o principalmente sul piano del lessico, della gestione temporale o delle figure retoriche tradizionali, ma piuttosto sul piano del contenuto – si consideri il ritratto di Madame Vauquer in *Le père Goriot*, nella lettura che ne dà Auerbach:

²⁰ Per la quale si rimanda a Baldi (2015).

²¹ Troviamo utile specificare subito, in apertura di capitolo, che il concetto di *figura* che affronteremo nel presente lavoro riguarda esclusivamente l'accezione retorica del termine. Non pertiene ai nostri fini una parte pur importantissima del suo campo semantico, quella che riguarda una particolare modalità di interpretazione dei testi sacri cristiani, sviluppatasi in un arco temporale che va dalla tarda antichità al Medioevo. Come osserva Auerbach, *l'interpretazione figurale* consiste nello stabilire «fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto sé stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati dal tempo, ma si ritrovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali [...]. L'interpretazione figurale pone dunque una cosa per l'altra in quanto l'una rappresenta e significa l'altra, e in questo senso essa fa parte delle forme allegoriche nell'accezione più larga» (Auerbach, 1993: 209). Come premessa al medesimo studio si può trovare un'utilissima ricognizione lessicale – cui si rimanda (Id.: 176-89) – dei significati che il termine *figura* assume nell'antichità pre-cristiana.

Il ritratto della padrona è legato alla sua apparizione mattutina nella sala da pranzo; ella compare in questo centro della sua attività [...] e poi s'inizia una minuta descrizione della sua persona. La descrizione si muove lungo un motivo principale che viene ripetuto più volte: il motivo della consonanza della sua persona e del luogo, la pensione, da un lato, e la vita che lei conduce dall'altro; in breve, l'armonia fra la persona e quello che noi [...] chiamiamo il suo *milieu*. [...] Infine la sua sottoveste assume il valore di una specie di sintesi dei diversi locali della pensione, come assaggio della cucina e anticipata presentazione degli ospiti; questa sottoveste diventa per un istante il simbolo del *milieu* [...]: non occorre dunque più aspettare la colazione e gli ospiti, tutto è già incluso nella persona di lei. [...] il motivo dell'unità di luogo ha afferrato lui stesso [*scil.* l'autore] con tale forza che gli oggetti e le persone che formano un ambiente acquistano per lui una specie di secondo significato, diverso da quello afferrabile razionalmente, ma di gran lunga più essenziale: un significato che non si può designar meglio che con la parola «demoniaco» (2000: 240-2).

Commentando il passo in un articolo sulle diverse accezioni di realismo in *Mimesis*, Orlando (2008c) mostra come con il termine si intenda qui la capacità di Balzac di stabilire, tra personaggi e ambienti, relazioni strette e ricorrenti: tra due elementi semantici, un personaggio e una descrizione, si instaura un legame inventivo destinato a rivestire una tale importanza, nella caratterizzazione di entrambi, da meritare l'aggettivo «demoniaco». In questa stessa direzione, un esempio delle relazioni che un testo può stabilire tra i suoi elementi semantici è la scena del pranzo nuziale all'inizio di *Madame Bovary*:

À la base, d'abord, c'était un carré de carton bleu figurant un temple avec portiques, colonnades et statuettes de stuc tout autour, dans des niches constellées d'étoiles en papier doré; puis se tenait au second étage un donjon en gâteau de Savoie, entouré de menues fortifications en angélique, amandes, raisins secs, quartiers d'oranges; et enfin, sur la plate-forme supérieure, qui était une prairie verte où il y avait des rochers avec des lacs de confitures et des bateaux en écales de noisettes, on voyait un petit Amour, se balançant à une escarpolette de chocolat, dont les deux poteaux étaient terminés par deux boutons de rose naturels, en guise de boules, au sommet (Orlando, 2015: 223).

Col suo miscuglio di pittoresco romantico e di vulgata classicheggiante, la torta può essere pensata come una *mise en abyme* delle ricorrenze che lungo tutto il romanzo testimonieranno l'inclinazione di Emma a un sentimentalismo stucchevole e ingenuo. Questa particolare immagine costituisce l'avanguardia di una lunghissima serie di oggetti, immagini e situazioni che permetteranno di proporre una particolare rappresentazione del mondo, sotto il segno del pretenzioso e dell'inautentico. A una prima lettura, la descrizione del dolce – pur collocata in un punto fondamentale per lo sviluppo della trama – potrebbe passare inosservata. Ma presto ci si accorge che l'immagine entra in rapporto con una serie numerosissima di altre ricorrenze: descrizioni, situazioni e personaggi che per diffrazione rimandano ad Emma e che in Emma trovano la loro incarnazione. Se volessimo trovare un minimo comune denominatore che renda conto almeno parzialmente di questo sistema di

cibi, *toilettes*, tabacchiere, carrozze, piatti illustrati, potremmo dire che è il *Kitsch*, che mescola, riusa e de-funzionalizza forme, contenuti e stili sotto il segno dell'inautentico.

Se dalle immagini passiamo alle situazioni, possiamo rintracciare il medesimo tratto nella dichiarazione di Rodolphe durante i comizi agricoli: il lessico della passione amorosa suona irrimediabilmente falso, e il tentativo di *hypsos* costituito dall'impiego di un frasario stereotipato viene sabotato dal *bathos* di un concorso campagnolo di bestiame. Abbiamo dunque immagini, situazioni, personaggi e *temi* che il testo pone in sistema: la pretenziosità decontestualizzata, il tentativo fallimentare di elevarsi rispetto alla propria condizione, patetico e votato allo scacco, trovano nella torta un'evidente concretizzazione. Siamo davanti a una particolare modalità di organizzare i contenuti in modo tale che tra essi siano riscontrabili risposdenze, richiami e relazioni non sempre a tutta prima evidenti, ma che fondano la densità semantica del testo.

Nel saggio *Il realismo è l'impossibile* (2013) Walter Siti nota un fenomeno analogo in *Un coeur simple*. Riguardo ai rapporti di rispondenza tra gli elementi testuali, egli osserva (2013: 46) che nella prima parte del racconto Flaubert indugia sulle divagazioni di Félicité a proposito dello Spirito Santo – se abbia esso l'aspetto di soffio, lingua di fuoco o uccello. A quell'altezza il lettore niente ancora sa dell'importanza che il pappagallo Loulou è destinato a ricoprire nel testo, prima come animale da compagnia, poi da soprammobile impagliato e protagonista della trasfigurazione finale: «Sembra, anche quella divagazione, un effetto di reale: e invece è la preparazione tutt'altro che innocente della spina dorsale del racconto. Gli elementi apparentemente inutili servono talvolta a coprire quello decisivo, così che quando scatta possa scattare a sorpresa» (2013: 46). Siti rivela in questo modo un'idea di testo letterario come sistema di elementi tutt'altro che innocente, cioè dove le parti – benché possa a tutta prima sembrare così – non sono disposte in modo casuale, come non sono casuali le scelte rispetto a quali elementi includere o escludere²².

È evidente che, secondo una prima lettura sequenziale, l'importanza della divagazione sulla natura del pappagallo non viene colta in tutta la sua ampiezza, che invece risalta in un secondo momento del testo – quando a questa informazione sarà stata integrata la potentissima immagine del finale. Poco oltre leggiamo: «il dettaglio non è mai insignificante per la semplice ragione che il contesto in cui è inserito è un contesto di semiosi illimitata, dove la mancanza di senso è la cosa più innaturale che ci sia» (Id.: 48-9). Ne deriva una

²² Si veda anche Siti (1990).

concezione di dettaglio come «ordigno inesplosivo», ma si suppone innescato e pronto a esplodere – come è nella natura degli ordigni. Il che significa una concezione di testo come rete semantica in cui sono attive, anche se non sempre immediatamente percepibili, reti di senso che solo la progressione nel processo di lettura (e un'eventuale rilettura) può finalmente rendere evidenti in tutta la loro importanza.

Sulla stessa linea, un esempio della relazione tra dettagli apparentemente insignificanti e la rilevanza che essi possono assumere nell'economia tematica di una narrazione è messo in luce da Orlando a proposito della relazione tra personaggio e ambiente in *The Turn of the Screw* di James. Appena arrivata al maniero in cui dovrà fare da istituttrice ai piccoli Miles e Flora, Miss Giddens passeggia nel parco al tramonto. A un tratto, voltandosi verso l'edificio, nota su una delle due torri uno sconosciuto che non dovrebbe trovarsi là:

He did stand there! – but high up, beyond the lawn and at the very top of the tower to which, on that first morning, little Flora had conducted me. This tower was one of a pair – square, incongruous, crenelated structures – that were distinguished, for some reason, though I could see little difference, as the new and the old. They flanked opposite ends of the house and were probably architectural absurdities, redeemed in a measure indeed by not being wholly disengaged nor of a height too pretentious, dating, in their gingerbread antiquity, from a romantic revival that was already a respectable past. I admired them, had fancies about them, for we could all profit in a degree, especially when they loomed through the dusk, by the grandeur of their actual battlements (Orlando, 2015: 179)²³.

Si noti come tra la prima apparizione dello spettro di Peter Quint e il luogo in cui appare esista una strettissima – quanto ben celata – relazione tematica:

Tra l'apparizione e il suo sfondo c'è una relazione tematica contrastiva che non può essere colta alla prima lettura. Apprendiamo in seguito che il fu Peter Quint è apparso negli abiti usurpati del suo padrone; come da vivo aveva usurpato l'intimità della fu Miss Jessel, a lui superiore quale istituttrice, e la familiarità del piccolo Miles. Della degradazione sociale inorridisce, non meno che della depravazione sessuale, il sofferto moralismo visionario del racconto. Ora, è come se invece l'immagine edilizia legittimasse qualcosa di analogo: il periodico rinnovamento di classe ottocentesco, il ricambio di patrimoni, possessi e privilegi. Benché l'antichità delle torri sia fasulla e la loro architettura un assurdo, le proporzioni le riscattano, l'imponenza le fa ammirare e *quel* passato da cui datano è già rispettabile (Ibid.).

²³ [Egli era là! – ma in alto, al di là del prato e alla cima stessa della torre alla quale, quella prima mattina, la piccola Flora mi aveva condotta. Questa torre era in coppia con un'altra – costruzioni quadrate, incongrue, merlate – che, per una qualche ragione, venivano distinte, benché io ci vedessi poca differenza, come la nuova e la vecchia. Stavano a fianco di estremità opposte della casa ed erano probabilmente assurdi architettonici, riscattati alquanto, in verità, dal fatto di non essere interamente staccati né di altezza troppo pretenziosa, e che risalivano, nella loro antichità di cartapesta, a un ritorno di moda romantica che era già un rispettabile passato. Io le ammiravo, ci fantasticavo sopra, poiché piaceva a tutti in qualche misura, specialmente quando apparivano indistinte nella foschia, l'effettiva imponenza dei loro bastioni]. La presente traduzione è fornita, insieme al passo citato, negli *Oggetti desueti* (Orlando, 2015).

Può sembrare un innocente espediente per aumentare la *suspense*, e invece la descrizione delle due torri – una vecchia, l'altra più nuova, entrambe giustapposte al corpo centrale dell'edificio – è un segnale semantico destinato a rivestire una notevole importanza nel testo. Costruita durante il revival gotico di primo Ottocento, la torre su cui appare per la prima volta lo spettro è un elemento che rimanda al dominio del pretenzioso e inautentico: una sovrapposizione abusiva rispetto alla *vera* nobiltà di un edificio più antico. A questa altezza il lettore non sa ancora niente di Peter Quint e della relazione che lo lega alla casa. Ma quando cominceranno a filtrare notizie su di lui sarà evidente la sua tendenza a usurpare posizioni e ruoli: ha indossato i vestiti del padrone; ha sedotto Miss Jessel, superiore a lui per rango e funzioni; ha esercitato una nefasta influenza sul rampollo di casa, Miles, avvalendosi di un'intimità illecita.

Tra i due elementi – il fantasma e il luogo in cui appare per la prima volta – è dunque ipotizzabile una relazione a livello inventivo che assume i tratti dell'*usurpazione*: si manifesta in questo passo per la prima volta un tema che avrà importanza centrale nel testo. A sua volta esso è connesso a quello dell'*essere completamente diversi da quel che sembra*, altro tema fondante: il racconto è giocato sull'impossibilità di stabilire se i bambini mentano o meno a proposito degli spettri; se l'istitutrice stia cercando di proteggerli o sia pazza. Nel caso del legame tematico che connette Emma Bovary al sistema di oggetti, personaggi e situazioni che la circondano, così come nel caso dello Spirito Santo-Loulou e per le torri di James, siamo davanti a fenomeni che riguardano il piano dell'invenzione nel senso orlandiano del termine, poiché le risposdenze tra elementi testuali si articolano non solo a livello lessicale, ma anche tematico e latente.

Ci si può chiedere – e questa è proprio la domanda che muove la riflessione sulle figure dell'invenzione – se esista un modo per indagare e descrivere queste relazioni tra contenuti di un testo. La risposta di Orlando, rimasta in gran parte solo allo stato di ipotesi teorica, è che si possa farlo impostando uno studio su come ogni singolo testo istituisca particolari legami tra questi contenuti mediante la formazione di ampie *classi di significato* che trascendono la singolarità dei personaggi, delle descrizioni, dei paesaggi, dei temi, per collegarli a un livello più profondo. Per spiegare come si possa arrivare a questa ipotesi, bisogna prima ripercorrere sinteticamente alcune delle tappe fondamentali nello sviluppo del suo pensiero.

2. La teoria di Francesco Orlando: il testo e l'interpretazione

2.a. Prima del ciclo freudiano – antecedenti e modelli teorici

Nella critica italiana del secondo Novecento Orlando è noto principalmente come autore del ciclo freudiano, la cui ideazione risale alla fine degli anni '60. Le prime versioni dei saggi sono rispettivamente: *Lettura freudiana della «Phèdre»* (1971); *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973); *Lettura freudiana del «Misanthrope» – e due scritti teorici* (1979); *Illuminismo e retorica freudiana* (1982). Le edizioni di riferimento da cui citeremo sono successive, tutte ampliate. Per quanto riguarda le due letture freudiane di Racine e Molière, esse confluiscono in *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo* (1990). Il saggio di chiusura del ciclo freudiano prenderà il titolo definitivo di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1997). L'edizione di *Per una teoria freudiana della letteratura* da cui citiamo è quella ampliata, del 1992²⁴. Come si vede, nelle edizioni finali l'aggettivo freudiano compare nel titolo di tutti e tre i testi, e infatti Orlando viene generalmente considerato parte di quel complesso e filone di studi che applica elementi di derivazione psicoanalitica all'analisi letteraria e che vede tra i suoi esponenti Frye, Mauron, Weber, Girard, Kristeva, Brooks, M. Robert. Cui si aggiungono a vario titolo, nel panorama italiano, i nomi di Agosti, Lavagetto, Serpieri, Gioanola, Debenedetti²⁵.

Se per il riferimento teorico a Freud Orlando può essere messo in relazione con la prassi di alcuni degli autori menzionati, va notato che egli ha precocemente sviluppato una propria teoria e prassi che desume dalla psicoanalisi un modello logico-formale più che una serie di contenuti. Del resto, pur essendo Orlando strettamente legato, in tutta la sua fase matura, alla psicoanalisi, le radici del metodo mostrano relazioni anche con altre correnti critiche. Pubblicato nel 1983 per Il Mulino, il volume *Le costanti e le varianti* raccoglie contributi su letteratura e musica che risalgono indietro di almeno un ventennio. In esso hanno una parte importante tre saggi su Baudelaire, due su Mallarmé e uno su Stendhal che Orlando riprenderà nella riflessione dei suoi ultimi anni. Due dei saggi su Baudelaire, rispettivamente dal titolo «L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire» (Orlando, 1983: 199-258) e

²⁴ Utilizzeremo sovente le seguenti abbreviazioni per le opere: PTFL (*Per una teoria freudiana della letteratura*), DLF (*due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*), IBRF (*Illuminismo, barocco e retorica freudiana*), ODIL (*Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*), IS (*L'intimità e la storia*).

²⁵ Cfr. Casadei (2001: 47-55); Stara (2001).

«Baudelaire e la sera (lettura di “Harmonie du soir”» (Id.: 259-93), sono del 1966. Nel primo si avanza un’interpretazione globale di *Le Fleurs du Mal* a partire da una particolare chiave di lettura tematica: il conflitto nel macrotesto tra le istanze della *natura* e dell’*artificio*, variamente declinato in una serie di immagini, temi e situazioni. Il presupposto implicito è che nell’opera di un singolo autore sono riscontrabili particolari segnali di coerenza, una sorta di impronta che permette di ricondurre la gran parte della sua produzione (lettere, prose, poesie, dichiarazioni di poetica etc.) a un minimo comune denominatore unitario. In apertura del primo dei due saggi leggiamo (Id.: 199): «Due caratteristiche colpiscono a prima vista chi si avvicina alla personalità di Baudelaire. Una è la straordinaria precocità, definitività, coerenza, compattezza di tutto il suo mondo di temi e di idee quale si manifesta nello spazio cronologico, del resto non lungo, della sua vita letteraria».

Già qui possiamo osservare il ricorrere di alcuni punti chiave che torneranno in tutta la riflessione di Orlando: al fondo della scrittura di un autore sarebbe presente una particolare e idiosincratia modalità di percezione del mondo, che si riverbera poi – in varie forme e declinazioni – lungo tutta la sua produzione. Poi, l’idea che ogni grande opera letteraria si costituisca attraverso una rete latente di risposdenze tra i suoi elementi, e che il suo valore abbia a che fare sia con la densità semantica che con l’ambivalenza dei contenuti che essa è in grado di articolare.

Per quanto riguarda Baudelaire, nel saggio si avanza l’ipotesi che tutta la sua produzione possa essere letta alla luce di una contrapposizione fondamentale: quella tra una *natura* in senso negativo, concepita come maligna, ostaggio del peccato originale, connotata in come irregolarità, carnalità, disordine, dissipazione, pigrizia; e un *artificio* in senso positivo, strumento di salvezza rispetto al suo opposto, caratterizzato da attributi di regolarità, asceti, ordine, conservazione, concentrazione. Le stesse opposizioni semantiche verranno riprese nel secondo dei saggi e applicate alla lettura di *Harmonie du soir*. Siamo davanti, più che all’indagine di singoli temi, a vere e proprie astrazioni di carattere generale, che connettono famiglie tematiche sulla base di grandi articolazioni di senso messe in relazione per lo più per via oppositiva. Il che, come nel già citato passo degli *Oggetti desueti* (2015: 61-2), implica il tentativo di mettere in luce non tanto la presenza di un tema singolo, quanto i rapporti logici-antilogici che intercorrono tra gli elementi testuali.

Se è vero che dalla prima riga si fa riferimento alla personalità di Baudelaire, in essa non è rintracciabile nessun particolare rimando freudiano, mentre l’impianto generale è

strettamente imparentato con analisi come quella di Starobinski in *J.-J. Rousseau. La transparence et l'obstacle* (1957). In esso, come abbiamo visto nel capitolo precedente, l'autore affronta l'intero *corpus* rousseauiano (trattati, autobiografia, romanzi, lettere) alla luce di una contrapposizione fondamentale tra *trasparenza* sempre agognata e un *ostacolo* pronto a frustrarle. Si vedano esempi come i seguenti:

Avant qu'il ne s'éprouve distant du monde, le *moi* a subi l'expérience de sa distance par rapport aux autres. Le maléfice de l'apparence l'atteint dans son existence même, avant d'altérer la figure du monde [...]. Quand le cœur de l'homme a perdu sa transparence, le spectacle de la nature se ternit et se trouble. L'image du monde dépend du rapport entre les consciences: elle en subit les vicissitudes (Id.: 9-10).

De tant de desseins dissemblables, qu'il est si difficile d'accorder d'une façon entièrement satisfaisante, il faut retenir cette seule chose qu'ils ont en commun: leur *unité d'intention*, qui vise à la sauvegarde ou à la restitution de la transparence originaire (Id.: 14).

La seule façon, pour Jean-Jacques, de conjurer l'opacité menaçante, c'est de devenir lui-même la transparence, c'est de la vivre, tout en demeurant visible et offert aux regards des autres, ces prisonniers de l'opacité (Id.: 52-3).

Allo stesso modo, alla metà degli anni '60 Orlando legge l'universo immaginario di Baudelaire attraverso la chiave di lettura di una dinamica oppositiva, riscontrabile a vari e diversi livelli testuali, che pone temi, immagini, situazioni in un analogo tipo di tensione dinamica:

La fede nella bontà della natura, l'ideale del progresso sono ormai rovesciati: e al loro posto, in funzione sostitutiva e negativa benché tutt'altro che insincera, compaiono gli elementi attardati di una concezione cattolica, il peccato, il male, il demonio, la dannazione. Sono scelte ideologiche che affondano le loro radici nel più profondo della personalità e dell'esperienza privata di Baudelaire (1983: 205).

Non è difficile intravedere che questi aspetti per cui la poesia di Baudelaire si contrappone a quella dei romantici francesi [...] hanno un minimo comun denominatore nella sovversione della grande idea illuministico-romantica, e virtualmente progressista, della bontà della natura (Id.: 206-7).

L'intento è non solo quello di reperire costanti semantiche, ma anche di operare un'analisi rispetto appunto alla dimensione storico-letteraria da cui l'opera trae origine. Nel caso di Baudelaire è evidente la contrapposizione rispetto all'esaltazione dello stato di natura di matrice prima rousseauiana e poi romantica: l'opposizione basilare è in questo caso individuata come conflitto tra desiderio di *centralizzazione* e timore della dispersione mediante *vaporizzazione*, riconducibili rispettivamente al dissidio tra una natura percepita come dissipazione e degenerazione, e a un artificio salvifico proprio in quanto a essa si oppone con la sua azione ordinatrice. Sulla scorta della concezione cristiana di un'umanità

come segnata dal peccato originale, Baudelaire rifiuta l'idealizzazione della natura di matrice romantica e la rovescia in svalutazione. In questo caso l'attacco ai valori borghesi del progresso e della sua intrinseca positività, e il recupero di un sistema assiologico di ascendenza agostiniana, si saldano.

Se in Orlando il riferimento alle esperienze infantili degli autori e alla loro biografia (ancora molto presente, per esempio in testi come la lettura di *Sainte* o di *Frisson d'Hiver* di Mallarmé, contenute nello stesso volume e datate rispettivamente 1963 e 1968) è in qualche grado debitore della psicocritica di Mauron, esso verrà lasciato cadere negli anni successivi, tanto da venire esplicitamente superato, a livello teorico, in quella sezione di PTFL che va sotto il nome di *Dodici regole per la costituzione di un paradigma testuale* (Orlando, 1992: 219-41). Permarrà invece il riferimento alla dimensione storica del fenomeno letterario, al suo inserirsi in un campo di dinamiche culturali, sociali, antropologiche. Già in PTFL viene propugnata un'idea di testo letterario come sistema organico di significati che intrattiene rapporti con la realtà extra-letteraria, ma rapporti non di rispecchiamento, e anzi tutt'altro che lineari. Tali rapporti vanno studiati tanto in relazione alla singola visione del mondo di un autore, quanto ai fenomeni storici e sociali cui fanno riferimento. Come si comprende, la dimensione di tipo astratto-formale e quella storica convivono. Tortonese (2014: 183 e sgg.) ha efficacemente messo l'accento proprio su questo punto. Egli nota come in Orlando siano sempre compresenti – sin dalle prime opere, come *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* (1966) – due dimensioni apparentemente opposte: quella paradigmatica, legata al reperimento di costanti tematiche e formali, e quella storica, connessa con l'importanza nella sua opera di grandi periodizzazioni e svolte come il Barocco, l'Illuminismo, il Romanticismo. «Lo storicismo e lo strutturalismo» scrive «fusi in una originalissima configurazione, sarebbero quindi gli ingredienti culturali del compromesso orlandiano tra sintagma e paradigma» (Tortonese, 2014: 193).

Dal punto di vista del paradigma, è evidente la necessità di procedere all'analisi testuale mediante la scomposizione dell'ordine del testo medesimo per creare un diverso tipo di ordine, basato sull'accostamento tra parti semanticamente, tematicamente e lessicalmente assimilabili – e questo per portare in superficie e rendere chiari i legami e le relazioni che queste parti testuali intrattengono tra loro. D'altra parte, c'è poi sempre la necessità – estranea per esempio alle operazioni strutturaliste – di riportare i risultati dell'analisi nella cornice di una dimensione storica più ampia, mostrando i motivi del loro manifestarsi, e i

loro rapporti coi codici e la tradizione letteraria, le ideologie e le istituzioni sociali. Così, per esempio, l'analisi della dinamica tra natura e artificio in Baudelaire non si limita a essere una descrizione astratta del modo in cui il singolo testo articola e struttura i propri contenuti semantici, ma permette di porre in dialogo quello stesso testo o corpus di testi con una tradizione più ampia: in questo caso il plurisecolare alternarsi di posizioni che esaltano o demonizzano lo stato di natura. Come nota Amalfitano (2014: 21) i paradigmi orlandiani – ovvero gli accostamenti semantici e tematici che possono essere ricostruiti per affinità e contiguità una volta che sia stato rotto l'ordine sequenziale – presentano due fondamentali caratteristiche: sono di natura semantica ed estrapolano solo dal testo medesimo gli elementi che lo compongono. Sono *immanenti*, poiché sono desunti e valgono soltanto per il testo da cui nascono; e tuttavia «definirli semantici e immanenti non vuol dire affatto che essi non debbano nulla all'organizzazione formale del testo: al contrario la rete delle costanti interne, i *temi*, assumono il loro significato [...] solo in quanto si presentano in una *forma espressiva retoricamente orientata che ne determina il senso*». Il metodo risponde, in sede di analisi tematica, alla stessa esigenza di critici come Starobinski e Richard. Lo stesso Orlando, a proposito di Rousset, riconoscerà la parentela (1997: 70-1), mettendo l'accento sulla comune analisi che prende le mosse dalla ricerca di costanti tematiche e stilistiche compresenti in una determinata epoca, che tornano con particolare frequenza, dal tentativo di individuare in queste costanti denominatori comuni latenti sempre più generali, capaci di rivelare analogie e corrispondenze tra testi.

Il tentativo di pensare a possibili formalizzazioni del piano del contenuto non manca di criticità, poiché non si tratta di compiere analisi avvalendosi soltanto di strumenti accreditati come quelli della narratologia, della stilistica o della retorica tradizionale, ma anche di ricercare costanti di senso sul piano del significato di un testo, il che comporta rischi di arbitrio. Orlando ne è consapevole, e infatti scrive a questo proposito:

Riconoscere una forma metrica, ma anche una forma sintattica, è più facile e più sicuro che riconoscere un "tema". Il carattere problematico delle costanti semantiche o tematiche non è esauribile nemmeno con l'esigenza che corrispondano a costanti lessicali. Certo, il ritorno d'una o più d'una stessa parola può essere garanzia indiscutibile d'una ricorrenza tematica; ma, da una parte, si può avere benissimo il ritorno di certe parole non accompagnato dalla ricorrenza di quel tema; e d'altra parte, la ricorrenza di quel tema può anche essere indiscutibile senza il ritorno delle parole (1992: 234).

La nozione girardiana di desiderio mimetico non risponde per esempio a nessuna ricorrenza lessicale nel testo di Proust o di Cervantes, eppure è fondamentale per spiegare fenomeni

che a vari livelli strutturano il testo e le dinamiche e relazioni tra i personaggi. Allo stesso modo, possono verificarsi ricorrenze di termini anche molto insistite che però non sembrano utili per proporre un'astrazione ordinatrice più generale. Si potrebbe avanzare l'idea che la risposta rispetto alla possibilità di arbitrio interpretativo è data da una particolare variante di circolo ermeneutico: l'interprete deve leggere il testo e – in un certo senso – attendere che si verifichi un *clic* spitzeriano che possa rendere ragione del ricorrere di molti elementi semantici ed espressivi. Solo a quel punto sarà possibile cominciare a raccogliere il materiale sulla base di un'ipotesi interpretativa che provi a descriverlo, per poi mettere in evidenza le relazioni che lo legano ad altre componenti del testo. La questione avrà un ruolo centrale nella riflessione sulle figure dell'invenzione, dove si tratterà appunto di estendere il concetto di figuratività dal piano micro (elocuzione) a quello macrotestuale (invenzione).

2.b. Concetti dal ciclo freudiano: la letteratura è un linguaggio comunicante dell'inconscio

Pur definendosi *freudiano*, il metodo di Orlando si discosta dalla prassi interpretativa di Freud in ambito letterario: le già citate analisi di Edipo e Amleto nell'*Interpretazione dei sogni* (1900), il *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen* (1907), il *Mosé di Michelangelo* (1914) sono da ritenersi di scarso interesse critico-letterario nella misura in cui leggono l'opera come un sintomo nevrotico del suo autore. In «Repertorio dei modelli freudiani praticabili» (Orlando, 1992: 159-218) Orlando prenderà esplicitamente le distanze dalle analisi di tipo psicoanalitico-contenutistico («trovando concordanze di verità nel discorso dei poeti, Freud è stato attento a *ciò* che essi hanno detto, e perché loro e non altri, e non a *come* hanno parlato dicendolo» [1992: 168]). Per lo stesso motivo è critico rispetto al metodo di Mauron: «il ribaltamento del biografismo analitico in capacità approfondita di lettura dei testi fa l'importanza degli studi di Mauron. In essi l'assunto inconscio che ci sia una fonte interna dell'opera, simmetrica alle fonti esterne [...] non è privo di vero ma misconosce la omogeneità di ordine logico-antilogico tra l'opera e questa sua fonte» (1992: 178). Quello che interessa a Orlando è infatti piuttosto la possibilità di estrapolare dal corpus freudiano un modello di ordine logico-formale, vuoto di contenuti, da applicare ai testi letterari per analizzarne le dinamiche sia sul piano retorico che del significato. Uno dei cardini della sua proposta sarà dunque la concettualizzazione della letteratura nei termini di una costitutiva ambivalenza, declinata sia sul piano delle forme che del contenuto, e articolata mediante il

meccanismo della *formazione di compromesso* tra le due istanze, perennemente in contrasto, di repressione e represso:

Formazioni di compromesso sono secondo Freud tutte le manifestazioni semiotiche dell'inconscio: sogni, sintomi, lapsus e motti di spirito. Solo il discorso ideologico può limitarsi a una scelta razionale ed esclusiva fra *due intenzioni o due correnti contrastanti* [...] quindi fra *due significati*; [...]. Non voglio dire che anche in un'opera di letteratura non possa sapersi benissimo, alla fine o all'inizio, chi ha ragione e chi ha torto. Ma il discorso letterario tende a lasciare, anche all'intenzione che ha torto, abbastanza spazio per accordarle magari un po' meno di *una mezza riuscita*; e infliggerle quindi un po' più di *un mezzo fallimento* (1992: 211-2).

Orlando propone che la letteratura possa essere concepita nei termini di un linguaggio comunicante dell'inconscio, poiché dà voce contemporaneamente a istanze valoriali, moral-comportamentali e formali in contrasto reciproco. La discussione sull'ipotesi che la letteratura sia concettualizzabile come un linguaggio comunicante dell'inconscio prende le mosse dalle analisi di Freud sui quattro possibili linguaggi attraverso cui si manifesta l'inconscio, ovvero quattro possibilità che – attraverso la formazione di compromesso – quel che è represso, e dunque per eccellenza censurato, produca significazione: il sogno (*L'interpretazione dei sogni*, 1900), il sintomo e il lapsus (*Psicopatologia della vita quotidiana*, 1901), il motto di spirito (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905).

I primi tre linguaggi sono *significanti ma non comunicanti*, e possono essere pensati come disturbi della comunicazione, poiché non hanno lo scopo di comunicare qualcosa a livello conscio. Un lapsus – proprio come un sintomo o un sogno – veicola un contenuto senza che ci sia la volontà di esprimerlo a livello conscio (Orlando, 1992: 16). Chi li produce sta significando in assenza di intenzionalità; la natura significativa ma non comunicante del messaggio è potenziata dal fatto che emittente e destinatario coincidono: tali manifestazioni non hanno alcuna funzione sociale. Il quarto linguaggio, costituito dal motto di spirito, differirebbe dai precedenti per essere oltre che significativo anche comunicante in quanto socialmente istituzionalizzato: si racconta una barzelletta o si produce un gioco di parole sempre rivolgendosi a un altro, con l'intenzione che l'effetto vada a segno. Proprio come per i precedenti, anche in questo caso l'emersione di un contenuto rimosso (Orlando preferisce parlare di *represso* per quanto riguarda la letteratura²⁶) può avvenire solo mediante una

²⁶ Mentre nella dimensione intrapsichica individuale la teoria freudiana prevede una dinamica tra rimosso e rimozione, ovvero tra i contenuti tenuti attivamente fuori dalla coscienza e la forza medesima che opera questa esclusione, nel caso del represso e della repressione orlandiana i contenuti – a carattere storico, sociale, antropologico, culturale etc. – possono benissimo essere consci in chi scrive e in chi legge, ma nondimeno

formazione di compromesso con le istanze della repressione. Se nei primi tre casi il contenuto inconscio non è sottoposto al vincolo della comunicazione, e può permettersi una totale oscurità, nel caso del motto di spirito questo non vale: esso deve poter essere compreso per svolgere la sua funzione, e dunque sottostare a costrizioni grammaticali, linguistiche, semantiche, logiche che lo rendano comprensibile.

Per Freud il motto di spirito è un meccanismo socialmente istituzionalizzato che permette l'emersione di contenuti inconsci, potenzialmente problematici, in forma mediata e socialmente accettabile. Esistono due tipi diversi di motti di spirito: quelli che veicolano apertamente, a livello tematico, contenuti scomodi o problematici (sessuali, aggressivi, scatologici), e motti, come ad esempio i *calembours*, che sembrano limitarsi a giocare con la lingua (Freud, 1957: 121). In realtà, come nota Orlando (1992: 51), si può attribuire anche a questo secondo tipo di motti un intento aggressivo: quello che si rivolge contro la costrizione, tipica del pensiero e del linguaggio adulti, a ragionare e a parlare secondo logica, che impone di evitare di giocare con le parole e di baloccarsi con le sgrammaticature. L'apprendimento della lingua è infatti tutt'altro che un processo indolore, e obbliga il bambino in varie fasi dello sviluppo a un complesso apprendistato. Nel caso di motti costruiti su un'infrazione delle regole della lingua, il contenuto è comunque trasgressivo e aggressivo, perché attacca direttamente le forme di pensiero e linguaggio adulte, a vantaggio di forme tipiche della prima infanzia. In pratica, poi, molti motti di spirito finirebbero dunque per coniugare i due effetti.

Un esempio è costituito dalla storiella riportata da Freud (Id.: 42-5) a proposito di un ospite del Barone Rothschild, che trattato da pari a pari dal grand'uomo afferma che questi si è comportato in modo molto *familionario*²⁷. Dal punto di vista ritorno del represso nei contenuti, si vuol dire familiare, ma per formazione di compromesso la definizione che viene fuori è 'familiare' + 'milionario', il che significa che il milionario si è comportato in modo familiare tanto quanto possono esserlo i milionari, ovvero in maniera fastidiosa perché venata di degnazione. Nel motto di spirito si conciliano due forze contrapposte: una afferma

sono soggetti, all'interno della dinamica testuale, a forze repressive che tentano di combatterli ed estrometterli. Così ad esempio nel caso della *Phèdre* la passione incestuosa non è affatto rimossa nel testo – dal momento che se ne parla – bensì repressa, nel senso che essa è attivamente combattuta prima di tutto da chi la esperisce. Scrive Orlando (1992: 25-6) che «la sostituzione di “represso” a “rimosso” era stata a un certo punto una scelta terminologica esplicita, motivata dalla volontà di includere nell'espressione non solo contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci».

²⁷ L'esempio si trova anche in Orlando (1992: 43).

che il milionario si è comportato bene (repressione), l'altra (represso) dice che si è comportato familiarmente, ma solo nella misura in cui possono farlo i milionari, la cui benevolenza ha sempre qualcosa di sgradevole. La formazione di compromesso è nel contenuto perché permette di far emergere una pulsione aggressiva mentre si cerca di affermare il contrario. Ma essa si manifesta anche nella forma, perché è modificando la parola *familiare*, e unendola con quella di *milionario*, cioè attraverso un neologismo sincratico²⁸, che il contenuto aggressivo può emergere a livello linguistico. In questo caso l'inconscio è potuto emergere mediante una figura di stile, e unendo due parole ne ha formata una terza che veicola una doppia formazione di compromesso.

Detto questo, rispetto alla teorizzazione freudiana, Orlando propone di *estendere alla letteratura in generale* – sulla base di quanto accade per il motto di spirito – lo statuto di linguaggio significante e comunicante dell'inconscio. Entrambe queste forme di espressione sarebbero infatti in grado di veicolare, in forma socialmente istituzionalizzata, l'emersione di un ritorno del represso tanto formale quanto contenutistico, generando piacere proprio grazie all'elusione di una censura:

La tecnica [*scil.* del motto di spirito] è infatti, da una parte, generatrice di piacere di per sé sola (102-3); d'altra parte lo è in quanto protegge l'accesso a certe fonti di piacere da un veto repressivo che lo precluderebbe, realizzando un tipico compromesso (145-6). Così il ritorno del represso che ha luogo nella «forma del contenuto» implica comunque un qualche soddisfacimento di entrambe le istanze che possono farsi valere separatamente anche come «materie del contenuto» [...]. Ma se questa [...] forma piacere e si forma come compromesso, con quale piacere e con quale compromesso abbiamo a che fare? La domanda naturalmente è decisiva. Ponendola e cercando risposta ad essa nel testo di Freud, avrò cessato di eludere il centro della questione [...] di sapere che cosa, per ipotesi, assimila il linguaggio della letteratura al linguaggio dell'inconscio (1992: 51-2).

Dal punto di vista formale, sia il motto di spirito che la letteratura si basano su una formazione di compromesso: se il motto introduce, «in un linguaggio comunicante fra adulti, modi di trattare le parole e i pensieri familiari alla prima infanzia e mantenuti nell'inconscio, ma ripudiati dall'uso adulto e conscio della parola e del pensiero» (1992: 52), allo stesso modo la letteratura – mediante l'utilizzo di *figure* (che, vedremo perché, possono essere definite come altrettante formazioni di compromesso) – introduce nel linguaggio adulto, conscio, comunicante, e socialmente istituzionalizzato, modi e forme di gioco che si basano

²⁸ Fenomeno anche noto come parola *portmanteau*. L'Oxford English Dictionary la definisce come «a factitious word made up of the blended sounds of two distinct words and combining the meanings of both» (1989:157). [Una parola inventata, messa insieme dai suoni mescolati di due parole distinte e che combina i sensi di entrambe].

su un altro tipo di logica. Entrambe le forme di espressione, il motto di spirito così come la letteratura, permettono infatti «la manipolazione di tipo inconscio-infantile delle parole e dei pensieri, che vada o no sempre ricondotta a una “preponderanza del significante”, [che] altera comunque quella trasparenza nel rapporto tra significante e significato che dovrebbe essere normale o almeno prevalente nell’uso conscio-adulto del linguaggio. Il «ritorno del represso formale», col suo piacere e col suo compromesso, non ha sede altrove che in questa alterazione [...]. Infatti, questa alterazione in molte delle sue varietà costituisce uno dei principali oggetti d’una scienza di più di due millenni più antica della psicanalisi e della linguistica strutturale: la retorica» (1992: 56).

2.c. L’inconscio si esprime mediante figure. Ogni figura è formazione di compromesso

Come abbiamo visto, secondo Orlando il ritorno del represso in letteratura si articola su due livelli, formale e contenutistico, intrinsecamente connessi, ma mentre un linguaggio comunicante tributario dell’inconscio può non essere necessariamente tendenzioso nel contenuto, deve invece sempre esserlo nella forma (1992: 51). La riflessione prende le mosse dalla constatazione che già Lacan (1966: 361; 466) e Benveniste (1966: 86-7) hanno notato la natura retorico-formale dell’inconscio: nei sogni, nei lapsus, nei sintomi si riscontra la presenza massiccia di figure retoriche quali metafore, metonimie, eufemismi, antifrasi, catacresi, allusioni, litoti, preterizioni etc. Centrale il concetto di *figura*, inteso come momento in cui si concretizza, prima di tutto a livello formale, una formazione di compromesso tra «la manipolazione di tipo inconscio-infantile delle parole e dei pensieri» (represso) e «quella trasparenza nel rapporto tra significante e significato che dovrebbe essere normale o almeno prevalente nell’uso conscio-adulto del linguaggio» (Orlando, 1992: 56). Proprio in questa tensione tra le due istanze ha sede il ritorno del represso, con la formazione di compromesso e il piacere che ne conseguono. Orlando concepisce l’idea che sia appunto la figura retorica a recare in sé la traccia di questa compresenza di istanze conscie e inconscie, di questa simultanea necessità di far posto a *significanti* in contrasto per esprimere *significati* in contrasto: la figura lavora ad alterare le consuete relazioni tra questi due piani, e vede la sua origine nei linguaggi non comunicanti dell’inconscio (Orlando, 1992: 64), in cui vigono forme di pensiero e di espressione che non tengono conto dei vincoli del pensiero adulto, conscio e razionale:

Per ipotesi: la figura come alterazione del rapporto di trasparenza fra significante e significato ha la sua origine nei linguaggi asociali e funzionalmente non comunicanti dell'inconscio. Là essa si addensa a piacere [...]. In un linguaggio comunicante e sorvegliato dall'io cosciente la figura non potrebbe prodursi che come disturbo ed errore, se per assurdo l'uomo fosse un animale privo di inconscio e avesse come prerogative innate una trasparenza assoluta nell'uso della parola e una logica rigorosa nell'uso del pensiero. L'una e l'altra essendo invece radicalmente per l'uomo conquiste e insieme costrizioni, contro queste costrizioni il compiacersi della figura prende il valore di un «ritorno del represso formale». In altri termini la figura assume come nuova funzione, socialmente istituzionale, un compromesso orientato all'inverso e un piacere trasmissibile ad altri (Ibid.).

Ma se a livello formale si può, secondo Orlando, definire *figura* qualsiasi dispositivo faccia posto simultaneamente sia alle esigenze del funzionamento conscio che dell'inconscio, permettendo la compresenza tanto di un represso che di una repressione, lo stesso può avvenire per i contenuti, quanto per qualsiasi altro meccanismo permetta e favorisca – all'interno dello spazio letterario – la contemporanea presenza di istanze in contrasto. Concepita in questo modo, cioè nel senso di uno spazio di provvisoria coesistenza di ciò che secondo la logica aristotelica non dovrebbe poter essere simultaneamente presente, la figura è estensibile a fenomeni che trascendono il solo piano retorico-elocutivo, per aprirsi tanto alla dimensione del contenuto che a quella dei rapporti tra letteratura e referenti:

È solo per comodità di esposizione che in precedenza ho parlato di figure soltanto come di alterazioni locali, facili da circoscrivere nel loro contesto, del rapporto di trasparenza fra significante e significato. Certo, la retorica antica non aveva per oggetto alterazioni di ambito molto maggiore. Ma la retorica concepibile oggi [...] potrà prendere in considerazione figure di tutte le dimensioni e di tutte le specie. Figure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica, figure di sintassi, figure di logica, figure del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatore come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurali già stabilite ecc. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata (Id.: 61-2).

Come vedremo, nella riflessione sulle figure dell'invenzione diventerà centrale proprio la nozione di una figura che si crea a cavallo tra testo e mondo dei referenti, ovvero quella che in questa prima fase è solo accennata come la possibilità di esistenza di *figure del rapporto coi dati di realtà*. Notiamo come in questa luce possano essere ripensate in termini di formazioni di compromesso anche le figure della retorica antica: si pensi all'iperbole, alla cui base sta l'idea che per rafforzare una certa espressione si debba contemporaneamente praticare una violazione alla realtà e alla letteralità («questa borsa pesa un quintale!», anche se è ovvio che nessuna borsa pesa, *letteralmente*, un quintale). Lo stesso può dirsi della metafora: dire di una certa persona che «è un coniglio» per evidenziarne la vigliaccheria

implica fondere insieme due campi semantici, e pensare come identiche due identità che sono in realtà distinte – dunque trattarle come se fossero la stessa cosa. In un discorso che volesse bandire qualsiasi ambiguità, e qualsiasi figuralità, dal suo farsi, e darsi tutto e solo come perfettamente logico, tutte queste produzioni non sarebbero a rigore possibili.

La figura è dunque secondo Orlando, lo ripetiamo, la possibilità per attuare la compresenza, sia a livello retorico-formale che contenutistico, di due termini che a rigore dovrebbero escludersi a vicenda; è «il perpetuo tributo reso all'inconscio – ma quanto volentieri reso – dal linguaggio dell'io cosciente. E letteratura è, secondo una definizione per così dire aperta, qualunque linguaggio verbale dell'io cosciente (scritto e orale) che renda in misura elevata o elevatissima all'inconscio il tributo rappresentato dalla figura» (Id.: 66).

2.d. Microfigure e macrofigure

La proposta di Orlando si basa sul presupposto che ogni figura costituisca una formazione di compromesso tra istanze in contrasto, il che può riguardare tanto la forma (necessariamente) che il contenuto (eventualmente) di una data espressione verbale. Se (1) il ritorno del represso si manifesta solo a patto che venga articolato tramite una formazione di compromesso, (2) se ogni formazione di compromesso implica la produzione di una *figura*, ovvero di un'espressione che fa simultaneamente posto a due significanti e/o significati in contrasto, e se (3) la letteratura è la sede privilegiata del manifestarsi di un ritorno del represso socialmente istituzionalizzato, allora vuol dire che la letteratura è (4) il luogo per eccellenza in cui si manifestano le figure, o meglio la figuralità. Ma a quanti e a quali livelli? Se concepiamo le figure in senso tradizionale, esse possono interessare – per esempio secondo la ripartizione del Groupe μ (1970) – porzioni di testo che vanno da alterazioni parziali nella forma della parola o nella sua posizione rispetto alle altre nella frase (metaplasmici, metatassici), fino a quelle che investono il livello concettuale (metasememici, metalogistici)²⁹.

Orlando propone che nel testo letterario si espliciti anche una figuralità più diffusa, che investe vari e diversi livelli di senso, dalla singola espressione verbale fino alle scelte tematiche complessive. Questa possibilità è già presente nella *Lettura freudiana della Phèdre*. L'idea è infatti che l'intera tragedia di Racine sia costruita sulla necessità di

²⁹ Trattati rispettivamente alle pagine 50-66; 67-90; 91-122; 123-144.

affermare e contemporaneamente negare a molteplici livelli la realtà del desiderio scandaloso e incestuoso della protagonista, con la tensione tra il tentativo di emersione di istanze che sfidano l'ordine costituito e la morale, e istanze repressive che tentano di averne ragione. L'ambito in cui si verificano le negazioni freudiane (che affermano negando e negano affermando) non è solo verbale, ma tematico, e si realizza nella costruzione delle scene come nella caratterizzazione dei personaggi singoli e nelle loro relazioni all'interno di un sistema più ampio, nella scelta delle immagini ricorrenti etc. Esempio centrale, il *labirinto*: luogo di cui il mostro è contemporaneamente prigioniero e padrone; l'immagine torna come emblema dell'estrema riluttanza di Fedra a svelare il suo amore segreto, ma anche ne caratterizza le parole a livello retorico, mentre rimanda alla sua genealogia (sorella di Minosse) e alle imprese passate di Teseo (autorità paterna e maritale che ha il suo fondamento nell'uccisione di un mostro nel labirinto, il Minotauro)³⁰. Se la negazione è una formazione di compromesso, e dunque una figura, essa è presente nel testo a molteplici livelli, non solo quello elocutivo – come una serie di negazioni verbali, scisse le une dalle altre, che per ipotesi punteggiano un discorso –, ma anche come dispositivo che investe il piano dei temi, delle immagini, delle situazioni e dei personaggi, ovvero quello che più avanti Orlando definirà piano dell'*invenzione*. Questo passaggio è importante per capire come già dagli anni '70 matura la base di quella che poi sarà la riflessione sulle figure dell'*invenzione*: nell'analisi il momento elocutivo non può essere scisso da un più generale momento inventivo-tematico; è imprescindibile considerare sempre insieme il *cosa* si dice e il *come* se ne parla, ovvero indagare le formazioni di compromesso attraverso le quali il testo prende forma e si articola. In questa direzione si colloca il tentativo di distinguere il livello delle micro-figure da quello delle macro-figure, alla cui indagine è dedicato *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, incentrato sull'analisi delle *Lettres persanes* di Montesquieu. Come è noto, il romanzo epistolare si immagina scritto da due persiani che, in visita a Parigi, osservano con sguardo straniato gli usi d'Occidente, raccontandoli ai correligionari. A fronte della loro ragionevolezza, gli interlocutori musulmani mostrano una tale inclinazione alla superstizione e alla fallacia di ragionamento da offrire dell'Islam una satira estremamente pungente. Ma si tratta davvero e solo della religione maomettana? Da un punto di vista letterale sì, ma il testo non può in effetti essere fruito senza che il lettore compia – com'è previsto che faccia – un'estensione, e poi una vera e propria sostituzione, nei confronti della

³⁰ Si veda per questo Orlando (1990: 42).

religione cristiana. Dietro i mullah si coglie l'ovvio rinvio ai preti, dietro al Corano un attacco alla Bibbia, dietro alla religione maomettana una costante allusione alla religione cristiana. Orlando si domanda di che tipo di figure possa mai trattarsi:

Chiamerò «figura generale» la prima che abbiamo constatata, perché è coestensiva alle nostre tre lettere, e perché in esse non è la sola. Consiste nel fatto che il testo, parlando letteralmente di una cultura estranea, parla – per così dire senza parlarne – di una cultura familiare; e non tardiamo ad accorgerci che una tale figura generale non è semplice ma ha duplice portata. Fra il Corano e la Bibbia sono riscontrabili somiglianze, dicevo, sia nello stile che nei precetti. Da una parte la figura generale consisterà nel fatto che lo stile arieggiante il Corano, per il tramite delle sue connotazioni orientali [...] gioca su un rinvio sotteso alla Bibbia [...]. D'altra parte i dubbi su precetti maomettani, occasione narrativa tema di tre lettere, giocano su un rinvio sottinteso ad analoghi dubbi possibili su analoghi precetti giudaico-cristiani. *Cercheremmo invano sia nella retorica antica e tradizionale, sia nella neoretorica degli ultimi decenni, una etichetta adatta a un simile rinvio figurale. Non si tratta evidentemente né di allegoria, né di parabola o di favola. Quanto al concetto di ironia [...]* È probabile che, secondo una accezione sommaria di esso, chiunque accetterebbe di definire ironico il nostro testo. E nondimeno parlare di religione maomettana non vuol dire parlare del contrario di quella cristiana, se nell'ironia ciò che si afferma e ciò che si dice alla lettera devono stare in rapporto di contrarietà (Orlando, 1997: 38).

Orlando individua un dispositivo figurale che investe il piano del contenuto di un'opera in tutta la sua estensione, e che si articola in due fasi: (1) una generale negazione, poiché si finge di tenere in gran conto Islam e Corano, ma in realtà – proprio prendendone alla lettera i precetti – se ne mettono in luce gli aspetti grotteschi; (2) una figura di spostamento, poiché mentre si parla (male) dell'Islam si sta in realtà parlando male *anche e soprattutto* di un obiettivo ben più sensibile: il Cristianesimo. A un primo livello, in effetti, Islam e Cristianesimo sono due religioni differenti, ma esse hanno fortissimi punti di convergenza, assimilabili nella prospettiva di una critica razionalistica: dogmatismo, irrazionalità, arbitarietà.

La duplice figura, di negazione prima e di spostamento poi, funziona se si ammette che un testo letterario possa giocare su vasta scala, e non solo all'interno della singola frase o periodo, a creare effetti di accreditamento e contemporaneo screditamento di quello che si afferma: nelle parole dei protagonisti Usbek e Rica non solo non c'è alla lettera niente che suoni irrispettoso nei confronti della religione maomettana, ma l'effetto è di un grottesco ribaltamento tra un buon senso destinato allo scacco, e una trionfante, pericolosa idiozia. Nel caso della negazione, la formazione di compromesso è costituita dal fatto che, mentre si mostra di dare credito a un contenuto, lo si scredita esibendone la fallacia. Nel caso dello spostamento, la formazione di compromesso consiste nel rispettare, e contemporaneamente violare, il principio di identità in virtù del quale se si parla di una cosa ci si sta riferendo a quella, e non a un'altra. Ma se non si parla di preti, Bibbia e Cristo, bensì di mullah, Corano

e Maometto, come è possibile che lo spostamento si verifichi? Non sono certo la stessa cosa, non almeno a un livello razionale, ma sono assimilabili sulla base di alcune fondamentali caratteristiche in comune. E appunto qui sta la *figura*: nella possibilità di far intervenire nel discorso un'altra logica, diversa da quella puramente razionale del conscio, che funziona su base del principio di identità e mutua esclusione. Se l'Islam è l'Islam, dovrebbe essere diverso dal Cristianesimo e non potrebbe dunque essere contemporaneamente se stesso e un'altra cosa, che è diversa da sé. Ma Orlando nota come in questo testo, al di là del puro principio di identità, sia costantemente sotteso il rinvio (implicito, ma fondamentale) da Islam a Cristianesimo.

Secondo Freud una delle possibilità del funzionamento inconscio è proprio trattare due enti simili come se fossero la stessa cosa, e questo in base anche a una semplice somiglianza: come nella logica del sogno un certo oggetto può stare al posto di un altro solo perché ne condivide alcune caratteristiche, così è possibile anche in ambiti soggetti al dominio del pensiero conscio, per un residuo di questo altro funzionamento, trattare due cose simili come identiche. Islam e Cristianesimo non sono, da un punto di vista puramente razionale, la stessa cosa, ma qui sono trattati come se lo fossero – e nel caso in cui il lettore non fosse capace di accorgersene, perderebbe il senso del testo. Questa è una buona dimostrazione dell'idea che la letteratura permetta l'emersione di un tipo di logica parente del lapsus, del sogno e del sintomo; e la permette non solo mediante le figure tradizionali, che si esplicano sul piano dell'elocuzione e della disposizione, ma anche su porzioni più ampie di testo. Per questo Orlando propone di distinguere due livelli, che definisce macro e micro-figurale (1997: 39):

La figura che ho chiamata generale, e dichiarato coestensiva addirittura al testo di tre lettere, presuppone un uso del termine largamente estensivo, affacciandosi nella neoretorica degli ultimi decenni ma pressoché ignoto alla retorica tradizionale. Ora, ho già assimilato la figura generale a una figura di spostamento tratta dalla retorica freudiana, da una parte. D'altra parte, la consistenza stilistica della figura generale stessa, cioè l'orientalismo di stile, è dovuta alla redditività sovraccarica – e insieme prevedibile in quanto tipica – di figure che perlopiù non esiteremmo a chiamare con nomi consacrati: iperboli, antonomasie, comparazioni, metafore, ossimori, combinazioni varie di tutto ciò. Sarà bene parlare di «microfigure» per queste figure stilistiche in senso tradizionale; di «macrofigure» per le figure estensivamente intese, e suscettibili ancora più delle altre di derivare da, o coincidere con, quelle di una retorica freudiana. Diventa allora subito opportuno parlare, senza gioco di parole, di una «figuralità delle figure»: ossia precisamente di macrofiguralità delle microfigure. Ciascuna delle figure stilistiche orientalescanti è compresa, presa nella figura generale di spostamento; anzi, tutte quante sono proprio ciò di cui la figura generale stilisticamente consiste.

Le micro-figure si esplicano sulla portata limitata di una parola, di una frase o di qualche riga; per macro-figure si intende quelle che possono abbracciare tutto il testo, come nel caso dello spostamento o della negazione. In questo caso, a partire da osservazioni di matrice

freudiana su negazione e spostamento, quello che Orlando propone è di *pensare la figuralità non più soltanto come fenomeno del piano elocutivo del testo, ma anche connesso alla sfera tematico-concettuale*:

D'altra parte, se è lecito per la letteratura parlare di figure d'una retorica freudiana, è raro che si possa farlo senza usare il termine di figura in senso pure transfrastico e largamente estensivo. Non potrebbe essere altrimenti con figure derivate da un linguaggio, quello dell'inconscio, le cui manifestazioni non sono necessariamente verbali: né, quindi, necessariamente scandite in frasi o rette da una sintassi chi si lasci altrettanto bene articolare. Non a caso, appena allargato il discorso a una retorica freudiana, avevo dovuto introdurre i termini di microfigura per le dimensioni della frase, e di macrofigura per le dimensioni transfrastiche. Il passaggio dalle une alle altre dimensioni è concepibile anche soltanto in un allargamento di prospettive retoriche che prescindano da Freud; a maggior ragione non prescindendone, però, un tale passaggio si apre a entrambe le specie di figure verbali distinte sul versante di significato. [...] Sono pensabili (non è così forse in Kafka?) testi tanto spogli di metaforicità su scala microfigurale, quanto metaforeggianti in una estensione, o in una totalità, macrofigurale; tale che per illuminarne la figuralità con una analisi, l'emancipazione dal microscopio linguistico non è meno imprescindibile del ricorso a una retorica o logica freudiana, e ne è la condizione (1997: 128-9).

Come ben si vede, è già presente nell'ultima parte del brano una questione che tornerà nella riflessione dei suoi ultimi anni: nel caso di testi sobri dal punto di vista delle figure di stile, in cosa consisterebbe il fenomeno della figuralità? Nel caso in cui le figure non siano solo individuabili sul piano dello stile e dell'elocuzione, possiamo ancora parlare di *figure*? E se sì, come possono essere definite? Orlando proverà a rispondere proponendo la possibilità di concepire figure anche sul piano dell'invenzione. Il che sarà permesso dalla fondamentale integrazione, nella sua riflessione, del pensiero di Matte Blanco, che ha per primo proposto una riconcettualizzazione dell'inconscio freudiano in termini biologici: come vedremo, si tratterà di concepire il funzionamento psichico umano come perenne campo di tensione dinamica tra due diversi tipi di logica, una definita asimmetrica, e identificabile col pensiero razionale che funziona secondo i principi della logica aristotelica; l'altra, definita simmetrica, che invece li viola costitutivamente, e permette la produzione di figure proprio in quanto funziona ignorando il principio di identità e non contraddizione, e si basa sulla costituzione di classi ampie o amplissime di elementi. Ma per comprendere meglio la portata della proposta orlandiana e dei suoi sviluppi è importante prima procedere a una ricognizione del concetto di figura nella retorica contemporanea.

3. La figura nella retorica contemporanea e nelle scienze cognitive

Non solo il concetto di *figura* è fondamentale nella fase costitutiva del ciclo freudiano, ma in generale per tutto l'edificio teorico di Orlando. Abbiamo visto come in una prima fase della sua riflessione Orlando sia legato, per quanto lo dichiara insufficiente, a un concetto di figurabilità come scarto rispetto a una norma, rispetto a qualcosa che nel pensiero e nel linguaggio correnti vengono percepiti come un grado zero, un'espressione non figurale. Il che pone un problema molto importante, dal momento che negli studi di retorica degli ultimi decenni sembra farsi largo progressivamente un'idea di figura non come scarto od ornamento retorico, ma come elemento costitutivo del pensiero umano. Ci sembra importante in questo senso approfondire il concetto di figura nelle sue definizioni recenti: che cosa distingue una figura da qualcosa che figurale non è? Secondo W.V. Harris si definisce figura:

1. Any deviation from the usual form, mode of use, syntactical placement, application, or sense of a word or a group of words. The artistic arrangement or employment of language. In this larger sense, "figure" includes the category of tropes. 2. In a more restricted sense, the terms figure or scheme designate the employment of *unusual or strategic arrangements of words* retaining their literal or usual meanings as opposed to the nonliteral tropes (Harris, 1992: 105)³¹.

Qui la figura è definita sia sulla base del concetto di deviazione rispetto a una norma stabilita/usuale, sia a partire dall'idea di una contrapposizione tra *unusual arrangements of words*, tipici del linguaggio artistico e letterario, e linguaggio non letterario. Assunzioni implicite di questa definizione sono: (1) l'idea che la figura si definisca sulla base di uno scarto o deviazione rispetto a ciò che è percepito come più usuale, frequente, comune etc. Un concetto di figura che in qualche modo richiama l'idea di anomalia o solecismo; (2) l'idea che la figurabilità si giochi a livello di singole parole o locuzioni, che tendono ad avere estensione limitata (*group of words, arrangement of words*); (3) l'opposizione tra letterario e non letterario, tra artistico e non artistico in qualche modo ha a che fare con il campo della definizione di figura. Molinié scrive nel *Dictionnaire de rhétorique*:

³¹ [1. Qualsiasi deviazione dalla forma, dal modo di impiego, dal posizionamento sintattico, dall'applicazione o dal senso usuali di una parola o di un gruppo di parole. La sistemazione o l'impiego artistico del linguaggio. Nel suo senso più vasto, "figura" include la categoria dei tropi. 2. In un senso più ristretto, il termine figura o schema designa l'impiego di *sistemazioni inusuali o strategiche di parole* che mantengono i loro sensi letterali o consueti come opposti ai tropi non letterali].

On admettra qu'il y a figure, dans un discours ou dans un fragment de discours, lorsque l'effet de sens produit ne se réduit pas à celui qui est normalement engagé par l'arrangement lexical et syntactique occurrent. Dès lors, il est évident que celui qui produit le discours, par rapport à un message à véhiculer, manipule son expression, alors que celui qui reçoit le discours, par rapport à un ensemble expressif donné, peut être conduit à ajuster des interprétations (Molinié, 1992: 152).

In questo caso la figura si definisce sulla base di *un di più* di senso, non 'riducibile' all'uso comune della lingua. In aggiunta, rispetto alla definizione di Harris, troviamo anche l'idea che essa sia originata da un'intenzione del destinatario, che decide di 'manipolare' l'espressione mentre sarà necessario, da parte del destinatario, un supplemento di decodifica. Su questa medesima linea si collocano, più di recente, di Van Gorp, Delabastita, D'Hulst, et al., *Dictionnaire des termes littéraires* (2005: 203): «Nom donné à un vaste ensemble de procédés d'énonciation qui, selon la définition courante, s'écartent de l'expression première et 'normale'. Les figures sont répertoriées, classées et interprétées par la rhétorique ancienne dans ce qu'elle appelle l'élocution». Siamo ancora una volta davanti a una spiegazione che si attiene alla dimensione strettamente verbale-elocutiva, nonché alla definizione sulla base dello scarto. Una definizione che si differenzia almeno in parte dalle precedenti, e sembra aprire un margine di riflessione più ampio, è quella del *Dictionnaire de critique littéraire* di Gardes e Hubert. Essa ha il merito di problematizzare l'idea di figura come scarto, e riconosce come limitativa quella ornamentale, anche se resta debitrice di una concezione che oppone un impiego semplice della lingua (corrente) ad uno più complesso (figurale):

Terme rhétorique qui désigne une expression modifiée par rapport à l'expression simple [...]. Elles [*scil.* les figures] ne constituent pas à proprement parler des écarts, mais utilisent des propriétés inscrites dans le langage [...] que le contexte rend particulièrement saillantes. Ces figures, ou mieux encore, configurations, sont répertoriées par la rhétorique dans la partie de l'élocution. On y distingue les figures de pensée, ainsi nommées parce qu'elle ne se repèrent pas dans les mots ou la construction, *mais dans un décalage entre la pensée et les mots ou entre le référent et les mots.* [...] Les autres figures sont dites figures de l'expression ou figures de mots parce qu'elles sont repérables dans le matériel linguistique. [...] Elles ne se réduisent que très rarement à des ornements, mais elles peuvent être la marque du beau langage, ou concourir à créer l'étrangeté de la langue poétique. Elles contribuent *dans tous les cas à accroître la problématicité de l'énoncé en ce qu'elles ne sont pas toujours interprétées d'emblée mais au terme d'une série d'inférences en liaison avec son véritable sujet* (ce dont il est fondamentalement question) (Gardes e Hubert, 2011: 82-93).

Rispetto alla definizione sulla base dello scarto, si pone l'accento sullo sfruttamento di possibilità figurali che sarebbero intrinseche alla lingua, e che il *contesto* contribuirebbe a rendere particolarmente rilevanti. Il che implica concepire il fenomeno della figuralità come inserito nella rete di relazioni semantiche, cognitive, emotive che determinano la comprensione di un enunciato. Il rilievo sulla potenziale problematicità mette del resto in

discussione l'idea che la figuralità sia lì per essere decodificata dal parlante e ricondotta a un supposto grado zero in maniera immediata. Detto altrimenti, si rifiuta l'idea riduzionistica del processo di interpretazione della figuralità come livellamento dell'espressione figurale sulla sua traduzione in termini letterali³². Tra l'altro, almeno per quanto riguarda le critiche alla definizione sulla base dello scarto rispetto a una norma, già Genette in *Figures I* (1966: 209-11) notava il paradosso per cui la figura – definita in base a concetti che richiamano lo scostamento da una norma linguistica che deve supporre, proprio in quanto norma, più frequente e diffusa – è in realtà tutt'altro che rara nella lingua d'uso, e anzi irriducibile ad un supposto grado zero. Già Du Marsais, Rousseau e Marmontel hanno intuito che la figura, lungi dall'essere appannaggio dell'espressione letteraria colta, è invece ubiqua nel discorso umano:

En effet, je suis persuadé qu'il se fait plus de figures en un seul jour de marché à la halle, qu'il ne s'en fait en plusieurs jours d'assemblées académiques. Ainsi, bien loin que les figures s'éloignent du langage ordinaire des hommes, ce serait au contraire les façons de parler sans figures qui s'en éloigneraient, s'il était possible de faire un discours où il n'y eût que des expressions non figurées (Du Marsais, 1988: 62-3).

Comme les premiers motifs qui firent parler l'homme furent des passions, ses premières expressions furent des Tropes. Le langage figuré fut le premier à naître, le sens propre fut trouvé le dernier (Rousseau, 1990: 68).

Comme le Bourgeois gentilhomme faisait de la prose sans le savoir, sans le savoir aussi, et sans nous en apercevoir, nous faisons continuellement des *figures* de mot et des *figures* de pensée (Marmontel, 2005: 556-7).

Alla ricerca di possibili definizioni e criteri validi per la definizione di figura, in *Littérature et signification* (1967: 97 e sgg.) Todorov propone una sintesi, tratta anche da Orlando nel corso sull'*inventio* (lezione terza), delle diverse posizioni, ed elenca alcuni possibili binomi per descrivere l'opposizione tra linguaggio figurato e non: (1) *Logico/ a-logico*: si può pensare che, a fronte di un'illogicità e bizzarria della figura, il linguaggio che definiamo naturale, cioè non figurale, si costituisca invece come logico, razionale e consequenziale. Il che implica però dover definire a priori quali atti linguistici definiamo logici e quali illogici, con rischio di arbitrarietà. (2) *Frequente/infrequente*: il linguaggio figurato, in quanto scarto rispetto a una norma, sarebbe meno frequente di quello non figurato. Ma non tutte le

³² Si vedano per questo Brugnolo, Colussi et al. (2016: 64): «Si prenda come esempio dell'insofferenza contro questa impostazione la reazione di André Breton (1896-1966) contro un critico che aveva provato a ridurre al grado zero le folgoranti metafore del poeta Saint-Pol-Roux: “vi si leggeva: *L'indomani di un bruco in tenuta da ballo* vuol dire “farfalla”. *Mammelle di cristallo* vuol dire: “una caraffa” ecc. No, signore, *non vuol dire*. Rimettete la vostra farfalla nella vostra caraffa. Quel che Saint-Pol-Roux ha voluto dire, siate certo che l'ha detto”».

espressioni rare sono figurate, e d'altro canto esiste una quantità di figure lessicalizzate che hanno un altissimo tasso di frequenza nella lingua. Si pensi a espressioni come «guadagnare tempo», «morire di freddo», «bello come il sole», «investire nel mattone»: una metafora, un'iperbole, una similitudine e una metonimia, dunque a tutti gli effetti linguaggio figurato, ma talmente invalso nell'uso che risulta quasi impossibile rintracciarne il grado zero. (3) *Descrivibile/indescrivibile*: il linguaggio naturale non potrebbe essere ulteriormente ridotto, mentre la figura sì. Ma vale la medesima obiezione: il linguaggio figurato è alla base di molti e comuni modi non solo di esprimersi, ma anche di pensare. Questo implica che pensare in termini metaforici non costituisce sempre un livello di articolazione concettuale più avanzato o più complesso del non figurale, ma anzi a volte più immediato e più diretto. (4) *Neutro/valorizzato o difettoso*: alla base di questa concezione sta l'idea che la figura sia concettualizzabile in termini di un surplus da valorizzare, il che ci riporta alla concezione di figura come ornamento, o trasgressione solecistica.

Nella sua introduzione a *Pragmatique des figures du discours* (2014: 15 e sgg.) Bonhomme passa in rassegna le concezioni di figura che si sono avvicinate nei secoli, e le relative possibilità di descrizione, riscontrando ancora una volta una tendenza a definirle nei termini di *scarto*. Lo scopo è contestare l'esistenza di una modalità di espressione normale cui la figura si contrappone, vuoi in termini contemporaneamente negativi – in qualità di deviazione e alterazione –, che positivi, come ornamento:

Nous ne contestons pas le fait que les figures transgressent certaines conventions de langage codifiées par l'usage et qu'elles suscitent des discordances dans les patterns des énoncés. [...] Ce que nous reprochons essentiellement aux théories de l'écart et de l'indirection présentées précédemment, c'est d'une part, leur hiérarchisation rigide du discours, avec la primauté de la norme langagière ou communicative, laquelle s'oppose à la minoration de fait des figures; d'autre part, leur vision clivée du langage, fondée sur une disjonction entre une figuralité effective, mais pensée comme déviante, et une norme incertaine, voir virtuelle, mais considérée comme déterminante (Id.: 22).

Egli propone invece (Id.: 23 e sgg.) di guardare al fenomeno della figuralità *ex positivo*, abbandonando il concetto implicitamente riduttivo di scarto o devianza, per pensare le figure in un'ottica di schemi discorsivi dotati di caratteristiche di dinamismo e multidimensionalità: spesso invece la figura precede l'ipotetico grado zero, e che ci sono pensieri ed espressioni linguistiche che nascono già figurate, non lo diventano. Secondo Bonhomme (Id.: 27) questa concezione dualistica deriverebbe direttamente dall'impianto dell'apparato retorico tramandato dalla classicità, e organizzato come un repertorio tra cui scegliere l'ornamento

per potenziare o abbellire il discorso, ciò di cui vestire l'espressione nuda del linguaggio naturale. È invece possibile dimostrare (Id.: 27 e sgg.): (1) che le figure partecipano al funzionamento quotidiano del linguaggio, poiché sono inscrivibili nel campo della comunicazione abituale, dove dispiegano un notevole potenziale espressivo; (2) che lavorano sulla totalità dello spazio enunciativo: non sono ornamenti, bensì elementi costitutivi di un determinato universo di senso e di un certo modo di concettualizzare la realtà. Le competenze necessarie per produrre e scambiare espressioni figurali (Id.: 29-31) sono di natura *enciclopedica* (condivisione di universi tematici e rappresentativi a livello cognitivo), *comunicativa* (conoscenza delle convenzioni che regolano le interazioni tra interlocutori), *logica* (capacità di ragionamento, deduzione, induzione, inferenza), *linguistica* (memorizzazione delle regole, strutture, operazioni che regolano il funzionamento degli enunciati), *retorica* (meccanismi di soppressione, sostituzione, permutazione, addizione etc.). Il che implica una concezione – in accordo con le ultime teorizzazioni di Orlando – di una figuralità diffusa, estesa, caratteristica del pensiero umano prima ancora che del linguaggio.

Negli ultimi trent'anni, soprattutto a partire dagli studi di Lakoff e Johnson, si è andata consolidando l'idea che la retorica, soprattutto per quanto riguarda figure come metafora, metonimia, ironia, antifrasi, iperbole etc. non sia un fenomeno che pertiene soltanto al piano dell'espressione verbale, ma anche e prima di tutto al pensiero e al funzionamento mentale. In questa prospettiva, la dimensione figurale si estende dal piano elocutivo a quello inventivo. In *The Metaphors we Live By* (1980) Lakoff e Johnson partono dall'osservazione che le espressioni figurate (con particolare riferimento alle metafore), lungi dall'appartenere al solo linguaggio letterario, sono comunissime nella lingua parlata. Sono anzi talmente comuni che, per lo più lessicalizzate, non vengono più percepite come tali. Si pensi al campo semantico del *tempo*, spesso legato con quello del *denaro*: in molte lingue i due termini sono stabilmente associati sulla base di tutta una serie di espressioni come *guadagnare tempo*, *perdere tempo*, *rubare tempo*, *risparmiare tempo*, *regalare il proprio tempo*, *approfittarsi del tempo altrui*, *sprecare tempo prezioso*, *investire il proprio tempo in qualcosa*, *ipotecare il proprio tempo*.

Lo stabilirsi di una metafora (*il tempo è denaro*) a cavallo tra i due termini – tra l'altro in modo non reversibile, perché se pensiamo il tempo in termini di denaro, non facciamo anche l'inverso – estende non solo le possibilità figurali dell'espressione verbale, ma prima di tutto

quelle concettuali. Il fenomeno ha infatti ricadute nella concezione di certi aspetti del mondo: nella cultura occidentale, la constatazione che il tempo e il denaro siano stabilmente associati ci fa capire che intendiamo il primo nei termini di qualcosa non infinito, lineare, soggetto a esaurimento, prezioso, che può essere usato come merce di scambio, che ha un valore sia simbolico che materiale etc. Partendo da un'osservazione linguistica sulla metaforicità di un'espressione si arriva dunque a dire qualcosa su una certa concettualizzazione della realtà. Ciò contribuisce a mettere in discussione la definizione di figuralità come (1) scarto rispetto a una norma, (2) ornamento verbale, (3) errore, rarità o solecismo, (4) espressione che può essere ulteriormente ridotta: secondo Lakoff e Johnson la figura è piuttosto da concepirsi come (1) un meccanismo costitutivo del pensiero, (2) estremamente diffuso; (3) non sempre riducibile, perché a volte una data espressione metaforica corrisponde all'unico modo di esprimere un concetto (si pensi a come sarebbe difficile spiegare l'espressione 'perdere tempo' senza fare ricorso al campo semantico del denaro). Questo nel caso delle metafore lessicalizzate; secondo gli autori ci sono poi metafore non convenzionali – per esempio quelle poetiche o immaginative – che stabilirebbero nuove connessioni tra domini:

We would now like to turn to metaphors that are outside our conventional conceptual system, metaphors that are imaginative and creative. *Such metaphors are capable of giving us a new understanding of our experience.* [...] We would like to suggest that new metaphors make sense of our experience in the same way conventional metaphors do: *they provide coherent structure, highlighting some things and hiding others* (Lakoff e Johnson, 1980: 139)³³.

Se una metafora lessicalizzata permette al parlante di farsi comprendere, una metafora innovativa amplia lo spazio della rappresentazione del mondo. Questo permette non solo di accostare due campi semantici che sembrerebbero a tutta prima estranei, ma anche di operare una vera e propria riconcettualizzazione dell'esistente in termini originali, inconsueti, potenzialmente illuminanti.

In questa oscillazione tra figure lessicalizzate e figure innovative, a nostro avviso, è riscontrabile uno degli elementi che per Piaget (Levorato, 2000: 43) costituiscono la base dello sviluppo cognitivo: la dialettica tra *assimilazione* e *accomodamento*. Durante lo sviluppo cognitivo, e ogni volta che si deve apprendere qualcosa di nuovo, l'individuo deve

³³ [Vorremmo adesso rivolgerci alle metafore che stanno fuori dal nostro sistema concettuale convenzionale, le metafore immaginative e creative. *Tali metafore sono capaci di fornirci una nuova comprensione della nostra esperienza.* [...] Vorremmo suggerisce che le nuove metafore danno un senso alla nostra esperienza nella stessa maniera in cui lo fanno le metafore convenzionali: *garantiscono una struttura coerente, illuminando certe cose e nascondendone altre*].

scegliere tra (a) consolidare gli schemi che ha acquisito in precedenza, (b) acquisire nuove informazioni, che gli permettano di modificare gli schemi pregressi. In relazione a queste due modalità complementari, si possono ipotizzare anche due differenti meccanismi connessi all'apprendimento: il riconoscimento del noto e la scoperta. Piaget (cit. in Id.: 150-1) parla di processi di *assimilazione* e di *accomodamento*, in equilibrio dinamico: i primi permettono di integrare le nuove informazioni entro i consueti schemi di memoria, i secondi richiedono di mutarli per far posto a nuove acquisizioni che ristrutturano la conoscenza. Applicandosi a una grande quantità di contenuti della mente, si può pensare che questi meccanismi siano implicati anche nella fruizione e produzione di figure: da un lato quelle lessicalizzate, che inquadrano la conoscenza in un universo di senso e di espressione verbale condivisa, dall'altro quelle poetiche o inedite, che riconfigurano il noto. Una metafora originale (o, aggiungiamo, un utilizzo originalmente figurale del piano dell'invenzione di un testo) può far percepire qualità o relazioni tra oggetti cui non si era mai fatto caso, o riconfigurare gli elementi che già possedevamo.

Gli esseri umani utilizzerebbero continuamente, e già a livello di modellizzazioni mentali, metafore, ironie, ossimori, metonimie. Il linguaggio figurato usato in letteratura si costituirebbe non come differenza, ma come *potenziamento* di una tendenza innata. Lungi dall'essere più dispendioso cognitivamente, serve a esprimersi in modo efficace e fonda gran parte dei processi mentali:

Metaphors allow people to communicate complex configurations of information that better capture the rich, continuous nature of experience than does literal discourse alone. [...] Finally, metaphors may help capture the vividness of our phenomenological experience (*the vividness hypothesis*). Because metaphors convey complex configurations of information rather than discrete units, speakers can convey richer more detailed, more vivid images of our subjective experience than can be expressed by literal language (Gibbs, 1994: 124-5)³⁴.

L'utilizzo del pensiero metaforico svolgerebbe inoltre una funzione di sostegno all'archiviazione di tracce di memoria a lungo termine, permettendo alle nuove conoscenze di venire assimilate in schemi preesistenti (Id.: 134). Per quanto riguarda in particolare la metafora, la sua comprensione non dipende da una preesistente associazione dei due termini,

³⁴ [Le metafore permettono alle persone di comunicare configurazioni complesse di informazioni, che catturano la natura ricca e ininterrotta dell'esperienza meglio di quanto possa fare il solo discorso letterale. [...] Infine, le metafore possono aiutare a catturare la vividezza della nostra esperienza fenomenologica (*l'ipotesi della vividezza*). Dal momento che le metafore trasmettono configurazioni complesse di informazioni piuttosto che unità discrete, come parlanti possiamo trasmettere immagini più ricche, più dettagliate, più vivide della nostra esperienza soggettiva di quanto non potrebbe essere espresso dal linguaggio letterale].

quanto dal loro avere sufficienti – per quanto originali e impreveduti – punti in comune. La metafora implica l'inclusione di un certo termine in una classe di significato diversa dal consueto («Quell'uomo è una volpe»), procedendo alla mappatura dell'umano nei termini del dominio animale (Id.: 247). Una metafora *crea* similarità tra due termini (Id.: 233) che interagiscono tra loro, e dunque produce nuovi campi di connotazione.

La comprensione della metafora, e dunque il suo significato, sono basati sul riconoscimento di specifiche forme che strutturano la nostra esperienza e che possono venire combinate (Id.: 249). Nell'espressione «Quell'uomo è una volpe» le sfere di significato di 'essere umano' e di 'mammifero onnivoro della famiglia dei canidi' vengono fatte interagire: poiché il termine volpe è connesso a tratti salienti quali astuzia o furbizia, nel caso dell'associazione metaforica quei medesimi tratti passeranno a caratterizzare anche il soggetto in questione. È inoltre evidentemente al lavoro un processo di selezione: non tutti i tratti della volpe (muso a punta, coda folta, colore rossiccio) vengono applicati al dominio dell'umano, ma solo quelli che si dimostrano utili alla connotazione di un determinato tratto (la furbizia). Le figure cognitivamente pregnanti non sono dunque mai casuali, bensì sfruttano in modo creativo la capacità del pensiero umano di trasferire proprietà, caratteristiche e attributi da un dominio concettuale a un altro (Id.: 251).

La consonanza tra questi studi e la proposta di Orlando è significativa: la figura non può essere intesa come un mero ornamento linguistico, ma come modalità strutturante e fondante del pensiero, sia a livello espressivo che contenutistico. Se letteratura è ovunque ci sia figura, poiché entrambe si definiscono sulla base di una formazione di compromesso, quel che ne deriva è una concezione della letteratura come dispositivo ubiquo e diffuso di pensiero umano, come modalità universale di modellizzazione della realtà che si basa sulla presenza di una formazione di compromesso a diversi e molteplici livelli: contenutistico, formale, espressivo, concettuale, logico. Pensare la figuralità in questi termini significa allora allargare significativamente il campo della sua applicabilità: non più ristretto alla retorica e allo stile, ma esteso a ogni modalità di espressione – e dunque anche al piano dell'invenzione, cioè dei contenuti. Che è esattamente, come dicevamo, quello su cui ha lavorato Orlando nell'ultima fase della sua vita. Se fino a una certa altezza la figuralità viene concepita come formazione di compromesso tra le due istanze della repressione e ritorno del represso, e dunque la figura si porrebbe come compresenza in tensione dinamica di entrambi rispetto a un presunto grado zero – non letterario –, dalla fine degli anni '70 queste posizioni

vengono integrate con il pensiero di Matte Blanco, che propone una ridefinizione dei principali concetti freudiani in chiave di logica simmetrica e asimmetrica.

4. Figuralità e simmetrizzazione: l'apporto di Matte Blanco alla riflessione di Orlando

L'opera di riferimento è *The Unconscious as Infinite Sets* (1975), che Orlando legge due anni dopo la pubblicazione in lingua inglese, dunque nel 1977. L'influenza di questo testo è tale che Orlando vorrà non solo integrarne l'apporto nelle successive riedizioni dei suoi lavori, ma potrà – come si vede nel corso sulle figure dell'invenzione, e come si legge nel saggio *Le unità del testo letterario e le classi di Matte Blanco* (Orlando, 2007: 2015) – prevedere una vera e propria riscrittura in chiave matteblanchiana di tutto il ciclo freudiano. Matte Blanco propone una riformulazione in termini logici del concetto freudiano di inconscio. La novità sta nell'ipotizzare che l'economia psichica si regga non tanto su una topica, quanto su due tipi opposti di funzionamento logico. Il pensiero che egli definisce *asimmetrico* consiste in quello che siamo abituati a ritenere il pensiero *tout court*, in cui valgono i principi della logica aristotelica: *identità* (A è uguale ad A), *non contraddizione* (A non può essere nello stesso tempo A e non-A), *incompatibilità* (A non può essere contemporaneamente diverso e uguale a B).

Riconsiderando le osservazioni di Freud nell'*Interpretazione dei sogni*, Matte Blanco ritiene che la vera novità sarebbe aver compreso che esistono parti della psiche – quelle che producono il sogno o il sintomo – che funzionano sulla base del secondo tipo di logica. Matte Blanco la definisce *simmetrica*, si caratterizza per l'assenza di relazioni di mutua contraddizione o negazione, tendenza alla condensazione, simultaneità. Nel sogno infatti si può affermare e negare contemporaneamente qualcosa, un determinato oggetto/soggetto può essere sostituito da un altro come bersaglio di una pulsione aggressiva, due o più entità possono venire condensate in un medesimo simbolo, il principio di causa-effetto e la temporalità lineare sono aboliti. Questo modo di funzionamento mentale si basa su principi di natura diversa rispetto a quelli della logica asimmetrica: generalizzazione, reversibilità e simultaneità. Se due entità si condensano in una sola, ciò non avviene a caso: mediante la catena associativa si possono rintracciare elementi che ci portano a spiegare perché esse – sulla base di una qualche caratteristica comune – siano state associate e poi trattate come la stessa cosa.

Dati due soggetti, Marco e Diego, rispettivamente padre e figlio, per la logica asimmetrica Marco è il padre e Diego il figlio, e non vige il principio di reversibilità, mentre per la logica simmetrica, tipica del sogno come di altre manifestazioni dell'inconscio, è possibile anche il contrario: se Marco è padre di Diego, anche Diego può essere padre di Marco. Poniamo che Marco e Diego facciano entrambi il professore di musica: nonostante il lavoro identico, per la logica asimmetrica essi restano due persone diverse, e questo perché molte altre caratteristiche li distinguono (età, carattere, orientamento sessuale etc.). Per la logica simmetrica, invece, dal momento che essi sono accomunati anche soltanto da una caratteristica, che Matte Blanco definisce *funzione proposizionale*, essi sono a tutti gli effetti la stessa persona, dunque intercambiabili tra loro non solo per quella determinata caratteristica, ma anche *per tutte le altre*. Così qualsiasi professore di musica non solo può sostituire nel sogno un padre professore di musica, ma può anche succedere che a sostituire il padre sia un qualsiasi strumento musicale, per esempio una fisarmonica. Scrive Sanchez-Cardenas a questo proposito:

Two principles reign in the unconscious: the *Principle of Generalization* and the *Principle of Symmetry*. The first means that elements standing in analogical relationship with each other are included in ever more general sets or classes, and that, within these sets, the Principle of Symmetry means that these elements become indistinguishable from each other. For example, an analyst, a teacher, and a father, who are clearly distinct for the conscious mind, can be grouped together in the unconscious under one and the same class, according to their analogical relationship, which Matte Blanco calls *Propositional Function* (2011: 812)³⁵.

Due o più elementi possono venire inclusi nella medesima classe logica se possiedono *almeno* una caratteristica comune. Mediante il principio di generalizzazione, classi sempre più ampie di significato sono contenute le une nelle altre, finché si giunge a una virtuale interscambiabilità e indistinzione di tutti i componenti tra loro. Per il principio di simmetria è sufficiente che due termini abbiano un elemento in comune, non importa quanto peregrino e idiosincratico, per essere trattati come la stessa cosa. Si definisce *funzione proposizionale* la caratteristica che lega di volta in volta due o più elementi e li assoggetta a una classe comune.

Questa modalità di pensiero, prevalente solo in stati di alterazione profonda della psiche, convive a cose normali con il pensiero razionale anche in individui perfettamente normali e

³⁵ [Due sono i principi che regnano nell'inconscio: il *principio di generalizzazione* e il *principio di simmetria*. Il primo significa che gli elementi che si trovano in relazione analogica tra loro siano inclusi in insiemi di classi sempre più generali; dopo di che, all'interno di questi insiemi, il principio di simmetria significa che tali elementi diventino indistinguibili gli uni dagli altri].

nella vita di tutti i giorni. È anzi la base del normale funzionamento delle emozioni³⁶. Questo perché esse funzionano non tanto sulla base di discriminazioni di tipo logico-razionale, quanto piuttosto mediante generalizzazione e costituzione di classi a cavallo tra i diversi elementi. Si pensi all'eventualità che un soggetto provi simpatia nei confronti di uno sconosciuto che per il suo aspetto fisico gli ricorda qualcuno di caro. È evidente che la somiglianza fisica tra la persona amata e lo sconosciuto non è affatto garanzia di una loro somiglianza sul piano affettivo, perché un aspetto somigliante non implica, a rigore di logica, alcuna analogia psicologica. Mentre il buon odore di un cibo e la sua freschezza sono di solito correlati, niente autorizza a supporre che due persone che hanno somiglianze di aspetto abbiano anche lo stesso carattere. Ma in questo caso è appunto evidente come al funzionamento asimmetrico si mescoli quello simmetrico, che associa gli individui in classi mediante determinate – e arbitrarie – funzioni proposizionali.

Del resto questi aspetti si fondono continuamente, anche nel funzionamento mentale più sano. Anzi, ne sono in un certo grado precondizione, poiché una mente che ragionasse soltanto in termini di logica asimmetrica non sarebbe in grado di operare al di fuori del minutissimo particolare: non riconoscerebbe le somiglianze e le ricorrenze, e neppure di organizzare l'esperienza in classi di significati. Cosa succederebbe a esempio se ogni volta dovessimo imparare da capo, perché non riusciamo a generalizzare la conoscenza, che ogni cucina di ogni casa, e non solo quella di casa nostra, può servire per preparare del cibo? Che per dormire va bene un letto, ma può andare altrettanto bene una poltrona, un divano, un'amaca? Le cucine sono almeno in parte diverse tra loro, ma hanno elementi ricorrenti (utensili, fornelli, acqua corrente), così come i luoghi per riposare possono essere diversissimi, ma hanno in comune una funzione proposizionale che potremmo definire 'possibilità di abbandonarsi al sonno in posizione confortevole'.

Se ci chiediamo che cosa c'entra tutto questo con la letteratura, si può prima di tutto notare che la riformulazione matteblanchiana delle due logiche permette di evitare qualsiasi connotazione contenutistica, aggressiva o pulsionale, ancora insita nella definizione freudiana di inconscio. Pensiero simmetrico e pensiero asimmetrico costituiscono, se vogliamo, un modello ancora più vuoto di quello repressione/represso, il che va nella direzione di Orlando, che da biografismo e contenutismo di matrice psicoanalitica ha sempre

³⁶ Per la strettissima relazione tra pensiero di Matte Blanco e riflessione sulla logica delle emozioni si vedano Ginzburg e Lombardi (2007).

preso recisamente le distanze. Ancora una volta, il funzionamento interconnesso di queste due logiche sarebbe costitutivo del sogno, del lapsus, del motto di spirito e dunque anche, in prospettiva orlandiana, della letteratura nel suo complesso. Come scrivono Baldi, Cataldi, Ginzburg e Zinato (in Baldi, Ginzburg, Luperini, 2015) nella loro introduzione al numero monografico di *Moderna* su *Emozioni e letteratura*:

Francesco Orlando è il primo ad aver applicato le scoperte di Matte Blanco all'interpretazione dei testi letterari. Una intuizione orlandiana in grado di aprire prospettive nuove nello studio dei testi è l'idea di letterarietà diffusa e necessaria: ossia che la letteratura non è limitata al testo letterario istituzionalizzato ma si trova in ogni discorso umano, a gradi diversi, e che essa ci è indispensabile «come l'aria che respiriamo [...], la terra che ci sostiene [...], il corpo di cui consistiamo» (Id.: 17).

Si può parlare di letterarietà diffusa e necessaria proprio perché la letteratura sarebbe, come gli altri quattro linguaggi, basata sulla necessità di un continuo dosaggio tra le due logiche. Un funzionamento che per ipotesi fosse tutto solo simmetrico o asimmetrico porterebbe in entrambi i casi a condizioni di *débâcle* psichica: nel primo caso incapacità di distinguere qualsiasi elemento da un altro; nel secondo, incapacità di estendere qualsiasi minima caratteristica di un elemento a un elemento prossimo.

La formazione di classi è attiva a tutti i livelli del dominio retorico: prendiamo il caso di una metafora barocca analizzata da Orlando (1992: 112), quella per cui Góngora può definire una caverna «formidabile sbadiglio della terra». È evidente che – se ci atteniamo alla logica asimmetrica – uno sbadiglio e una caverna hanno in comune davvero molto poco, se non il fatto che entrambi possono essere descritti nei termini di qualcosa che si spalanca e si apre, rivelando un interno cavo che dà in un caso sulle viscere della terra, nell'altro verso le viscere vere e proprie. Proprio sulla base di questa comune funzione proposizionale, che potremmo definire lo 'spalancarsi sul vuoto', le due entità possono essere accomunate. Benché a livello asimmetrico siano due cose completamente diverse, dal punto di vista simmetrico basta questa funzione proposizionale a permettere lo stabilirsi di un campo metaforico a cavallo delle due. La caverna viene annessa al dominio dello sbadiglio, ovvero si fa in modo che un dominio concettuale venga in un certo senso forzato a predicare qualcosa dell'altro. Il che implica concepire la caverna come entità che ha caratteristiche simili a quelle dell'umano – per esempio una bocca – e dotato di vita e intenzionalità. Come non mancano di notare ancora Baldi, Cataldi et al.:

La metafora costituisce una violazione ancora più diretta della logica classica. Invoca infatti un livello simmetrico dell'esperienza che dichiara identici due dati di realtà inconciliabili dal punto di vista del pensiero asimmetrico. La metafora corrisponde alla forma più radicale di contestazione dei principi della logica aristotelica e può essere formulata come una identità di A e non-A; nel caso della metafora, *tertium datur*. Nell'accesso a una logica altra, simmetrica, la funzione proposizionale può via via essere allargata in ragione di specifiche condizioni dell'intensità dell'emozione. Si attiva un principio inclusivo e multidimensionale: 'due cose che nel regno della tridimensionalità non possono essere sovrapposte diventano coincidenti una volta sottoposte al regime peculiare del pensiero simmetrico' (in Baldi, Ginzburg, Luperini, 2015: 21).

È evidente che se a un primo livello la metafora serve a unire in una stessa classe logica due predicati mediante una singola funzione proposizionale, una volta che i due termini siano stati accomunati, possono formarsi altri legami tra i due, che ne alterano in modo stabile (almeno relativamente a quel contesto) la percezione. Caverna non è più solo uno squarcio nella terra, ma una vera e propria bocca, appartenente a un organismo vivo. Il che estende in modo inedito il campo della percezione e della concettualizzazione di questo elemento.

Nel caso delle *Lettres persanes* il testo funziona su un doppio binario: Corano e Bibbia, Islam e Cristianesimo sono due entità distinte e mutualmente escludentisi, tanto che dal punto di vista asimmetrico è impensabile che un saggio scientifico confonda deliberatamente l'una con l'altra e le tratti come la stessa cosa (a meno naturalmente che non giochi a sua volta su un meccanismo di tipo figurale). Allo stesso modo, benché una *fiche* abbia valore di denaro in un determinato contesto, difficilmente si accetterebbe un pagamento in questa forma in luoghi diversi dal Casinò: che un disco di plastica abbia valore di denaro in un certo contesto non implica che ce l'abbia *dovunque*. Se secondo logica asimmetrica Islam e Cristianesimo, *fiches* e denaro sono cose diverse, esse possono invece essere proprio la stessa cosa sulla base di un altro tipo di logica, e questo dal momento che le accomuna una funzione proposizionale. Così come non è difficile immaginare un sogno in cui si paghi con soldi finti invece che veri (o con qualsiasi altro oggetto), così in letteratura può darsi che parlando di Islam quel che si vuole attaccare sia in effetti il Cristianesimo, cui non si può fare riferimento diretto. *Ecco perché lo spostamento: una cosa può stare al posto di un'altra sulla base di un qualsiasi elemento in comune*. Naturalmente, fondandosi la letteratura su esigenze significanti che non sono quelle del sogno o del sintomo, le analogie stabilite su base di logica simmetrica non possono essere troppo peregrine, pena la non comprensione totale – anzi è necessario che le due logiche collaborino costantemente alla costruzione del senso tramite una *formazione di compromesso* che le renda entrambe, e contemporaneamente, accessibili.

Il testo letterario gioca, secondo Orlando, proprio sulla possibilità di attivare nello stesso momento questi due diversi livelli: da un lato si fa come se si stesse parlando solo dell'Islam, e in effetti si parla di quello, ma dall'altro si sta parlando anche di qualcosa che all'Islam è assimilabile, e lo si tratta come un perfetto analogo proprio perché ha molte (ma non tutte) caratteristiche in comune con esso. In termini matteblanchiani, la negazione e lo spostamento alla base della figuratività di questo testo si spiegano come: (1) la possibilità che una cosa sia contemporaneamente negata e affermata, il che evidentemente viola il principio di non contraddizione; (2) la possibilità che due entità differenti siano trattate a tal punto come la stessa cosa, che parlando dell'una si deve intendere la seconda (violazione del principio di identità). Se la figura è per Orlando una formazione di compromesso tra le istanze del represso e della repressione, in termini matteblanchiani essa può essere ripensata nei termini di una *formazione di compromesso tra funzionamento logico simmetrico e asimmetrico*. Una quota di asimmetrico garantisce la comprensibilità di quanto affermato, perché permette di distinguere tra loro elementi diversi, ma una quota di simmetrico serve invece alla possibilità di generalizzazione e all'estensione di un elemento a una classe più ampia.

In una delle analisi più apertamente e integralmente matteblanchiane, quella del *Gattopardo* in *L'intimità e la storia*, Orlando si chiede il perché dello straordinario successo planetario di un libro che tratta di un evento storico estremamente periferico: una rivoluzione mancata, in una parte del Mezzogiorno italiano, durante il processo di indipendenza. Che cosa può interessare di tutto questo a un lettore – poniamo – brasiliano, finlandese o giapponese (1998: 121)? Risponde che non è tanto quella singola rivoluzione mancata a interessare un pubblico tanto vasto, quanto ciò che essa esemplifica, quello di cui riesce a farsi emblema: che tutte le altre rivoluzioni mancate, in qualsiasi parte del globo, abbiano prima fatto sperare che il cambiamento potesse soffiare in un'area periferica portando uguaglianza e benessere, e invece sono miseramente fallite per pigrizia, incapacità e incuria di chi avrebbe dovuto attuarle. In questo senso la Sicilia del libro è contemporaneamente se stessa, ma anche l'emblema di una classe di periferie più ampie – in qualche modo *la* periferia per eccellenza, che mediante alcune funzioni proposizionali comuni potenzialmente universali (l'arretratezza, la condizione marginale, l'incapacità di un'intera classe dirigente, la meschinità dei presunti portatori di libertà) può farsi emblema di moltissimi altri luoghi del mondo. Questa macro-immagine può essere considerata una delle tante, possibili formazioni di compromesso tra una logica di tipo simmetrico e una di tipo asimmetrico.

Anche nell'analisi della *Phèdre*, tutta incentrata sulla negazione del desiderio incestuoso e perverso, il modello di repressione su represso può essere tradotto in termini matteblanchiani, se si pensa che il diniego è *par excellence* un'espressione della reversibilità della logica simmetrica dal momento che negando afferma, e dunque oblitera la distinzione tra i contrari. Nei discorsi di Fedra si sperimenta continuamente l'affermazione del desiderio perverso, ovvero la reversibilità di qualcosa nel suo (apparente) contrario. Secondo la logica asimmetrica e il principio di non contraddizione che ne consegue, desiderare qualcosa è esattamente il contrario che rifiutarla, e soprattutto i due movimenti non possono aver luogo *contemporaneamente*. Al contrario questo è perfettamente possibile dal punto di vista simmetrico, per esempio nel momento in cui si ipotizza che il meccanismo della negazione freudiana permei a livello inventivo tutto il testo. Come scrivono Baldi, Cataldi et al.:

Se si sposta l'attenzione sui nessi tra la figuralità testuale e la presenza dell'inconscio in ogni manifestazione emozionale, l'intero campo delle figure viene investito del concetto matteblanchiano di multidimensionalità. [...] *La relazione fra la retorica testuale e lo statuto fusionale e simmetrico della mente può implicare la risemantizzazione in senso matteblanchiano non solo delle figure tradizionalmente più attestate nel pensiero psicoanalitico – quelle che operano sui cambiamenti di senso: metafora, sineddoche, metonimia – ma anche delle figure di pensiero e perfino delle figure dell'invenzione (il reperimento dei materiali tematici, le intersezioni tra spazi, temi e personaggi e la loro messa in forma)*. I campi di simmetrie, di opposizioni e le reti di costanti e di varianti sono decisive per l'esperienza di ogni lettore e per la riuscita emozionale di un testo letterario. Il concetto di figura è dunque bi-logico: *la figura è un modo formalizzato e codificato di superare i limiti asimmetrici e spazio-temporali* (in Baldi, Ginzburg, Luperini, 2015: 20).

E questo appunto perché la figura è concepibile nei termini di una formazione di compromesso tra le due diverse logiche, simmetrica e asimmetrica. Così la torta di *Madame Bovary* può essere pensata come in sistema con una serie di elementi dotati di certe caratteristiche: una per tutte la tendenza di Emma a imitare un modo di essere, vivere, agire che ritiene raffinato ma che risulta *kitsch*. In un certo senso, la torta è kitsch, come lo sono i piatti con la storia di Mlle de La Vallière, l'antologia di Chateaubriand, i sogni esotici con rovine e palmizi, e la tabacchiera regalata a Rodolphe. Se pensiamo in termini di logica matteblanchiana, a un livello asimmetrico Emma, la torta e la tabacchiera sono entità distinte, ma a un livello simmetrico sono accomunate da funzioni proposizionali. A un livello ancora più profondo possono addirittura diventare *la stessa cosa*: tutti gli oggetti intorno alla protagonista, dal vestiario alle letture, dai soprammobili alla torta, sono attratti in questa sfera semantica. Il che vale per le immagini degli oggetti, ma anche per le situazioni: Emma si trova sempre al centro di interazioni in cui da un lato la sua aspirazione a una vita più raffinata e romantica viene mortificata, dall'altro – quando sembra venire premiata, come

nel caso della relazione con Rodolphe – tutto sta sotto il segno della fatuità, dell'illusione e del fallimento. La torta, gli oggetti e i personaggi del testo possono essere, in virtù dei tratti con cui sono rappresentati, attratti collettivamente nella classe di ciò che vorrebbe essere raffinato ma risulta, per ingenuità, fatuità o inesperienza, di seconda o terza mano. Proprio grazie alla creazione – lungo tutto il processo di lettura – di classi di questo genere, che il lettore deve saper cogliere e ricostruire a partire dai dati testuali, ma poi deve saper ricondurre alla propria esperienza del mondo, è possibile la fruizione del livello simmetrico e l'identificazione: soltanto se è possibile cogliere prima di tutto la potenza di una classe, e poi a propria volta selezionarne quegli elementi che in misura maggiore parlano alla nostra esperienza, è poi possibile fruire il testo in senso pieno. Questo permette tra l'altro di superare la virtuale mutua esclusione tra letture filologicamente corrette e letture attualizzanti: se i dati testuali devono essere presi in considerazione per poter accedere al primo livello di comprensione, è poi il lettore che può e deve, sulla base di quei meccanismi, compiere le proprie estensioni, integrare con le proprie esperienze per dare senso al mondo di carta che gli si apre davanti agli occhi.

5. Direzioni di ricerca

Come abbiamo anticipato, negli appunti degli ultimi corsi e nelle riflessioni del decennio 2000-2010 Orlando torna a più riprese su una questione che riveste per lui un'importanza decisiva: la possibilità di riformulare la teoria freudiana in chiave matteblanchiana. E ciò significa prima di tutto riconcettualizzare la *figura* in termini che permettano di passare dalla dialettica repressione/represso a quella simmetrico/asimmetrico. Il che rende possibile superare l'idea di figura come scarto rispetto a un ipotetico grado zero, poiché la ricomprende nel senso di una logica più ampia – non ristretta solo a quella aristotelica. Se la mente umana ospita costitutivamente due tipi diversi e antitetici di logica, questo significa che il grado zero, lungi dall'essere qualcosa di presente e attestato, sarebbe l'(impossibile) presenza unica e univoca di quella asimmetrica. Un discorso che per ipotesi non faccia posto ad alcun tipo di figuralità sarebbe un discorso completamente asimmetrico, ma probabilmente anche non producibile dalla mente umana. Perché ci sia letteratura serve naturalmente che il grado di figuralità non sia, come Orlando ha più volte affermato (1992: 60-1), né troppo basso da risultare irrilevante, né troppo alto da risultare incomprensibile.

Scriva Paduano a questo proposito:

La sistemazione matematizzante di Matte Blanco è ancora più eloquente al riguardo, perché la formazione delle sue classi a generalizzazione crescente ha luogo identificando nella loro totalità enti che hanno in comune un solo aspetto: si vede bene che questa è una buona definizione della figura, e in particolare della figura principe, la metafora, cui lo stesso Aristotele attribuiva il ruolo centrale della creazione poetica: “la cosa di gran lunga più importante è essere abile nelle metafore: questa è l’unica cosa che non si può ricevere da altri ed è segno di talento. Il fare buone metafore, infatti, *implica saper vedere ciò che è simile*” (1459 a 2-7). «Vedere ciò che è simile», vale a dire [...] *stabilire tra i dati del reale collegamenti che non preesistono alla poesia stessa: come di due realtà fra cui intercorre solo una successione temporale il poeta costruisce un nesso causale, così di due realtà fra cui non intercorre nessuna relazione il poeta costruisce una somiglianza che le rende interscambiabili*. Ma ciò che Aristotele, anche nelle sue prodigiose anticipazioni, non poteva sapere è che [...] il modello che possiamo chiamare «figurale» corrisponde alla profondità radicale di un desiderio umano, quello che Orlando ha denominato «ritorno del represso formale»: il desiderio di una libertà fantastica illimitata che abbiamo posseduto da bambini perché permette di evadere proprio dalle gabbie della ragione, *principio ordinatore che, al contrario della creazione del simile, si esprime nella distinzione e opposizione di diverso, e nella fattispecie, nell’univocità di significato attribuibile al significante, che garantisce la funzionalità della parola come strumento di dialogo sociale* (Paduano, 2013: 118-9).

Univocità contro plurivocità, senso unico contro poliseno. Ma che cosa significa pensare alla figura in termini matteblanchiani, cioè come tendenza a introdurre un poliseno a tutti i livelli (fonetico, lessicale, sintattico, semantico, contenutistico, logico)? Significa per esempio pensare che il testo letterario possa istituire tra i suoi elementi – che per una rigorosa logica asimmetrica dovrebbero essere trattati come distinti – legami che non sono affatto scontati, o semplicemente non esistono, nel mondo dei referenti, ma che la tendenza allo sfruttamento di una quota di simmetrizzazione permette.

Leggiamo quello che scrive Orlando a proposito della rispondenza semantica tra due particolari elementi contenutistici della *Phèdre* di Racine, un personaggio (la protagonista) e un’immagine (quella dell’onda che deposita a riva il mostro marino che ucciderà Ippolito):

In termini freudiani la regola direbbe che bisogna guardare a *costanti anche latenti e non solo manifeste; nei termini di Matte Blanco, che bisogna guardare a costanti anche «simmetriche» e non solo «asimmetriche»*. [...] Va rivendicato che guardando a costanti latenti o simmetriche, non ci troviamo di fronte ad una libertà incondizionata, né restiamo muniti soltanto di intuizione arbitraria. [...] Prendo un esempio dall’analisi in cui ho provato a leggere la passione trasgressiva di Fedra, e l’intero testo della tragedia di Racine, in chiave di «negazione freudiana»: cioè di desiderio che si afferma e si nega al tempo stesso, e si afferma negandosi e si nega affermandosi. L’attribuzione di una tale contraddittoria situazione, logica non meno che psicologica, a una regina perversamente innamorata, lascia sicuramente intatta l’oggettiva differenza fra una regina e il mare, fra un amore perverso e un mostro mitologico. *Pure, a un certo momento, mi toccava interpretare uno dei versi più famosi: quello in cui il moto fisico dell’acqua marina, che si scaglia contro la riva e se ne ritrae, è interpretato figuramente dal poeta come uno spavento dell’ondata di fronte a quel mostro, che essa stessa ha scagliato a riva: le flot qui l’apporta recule épouvanté. Se anche in questa superba figura retorica riconosco una negazione freudiana, perché ritrovo un soggetto fittizio spaventato di sé stesso o di ciò che apporta, compio un’assimilazione la cui logica sarebbe tanto lecita nel linguaggio del sogno quanto è abusiva secondo il principio d’identità* (1992: 235-6).

Si tratta di un possibile esempio di quello che Orlando definirà figura dell'invenzione: una formazione di compromesso – istituita nello spazio letterario e possibile solo in quello – tra istanze asimmetriche per cui un flutto e una regina sono due cose diverse (e a un certo livello del testo devono rimanerlo, pena l'incomprensibilità), e istanze simmetriche per cui è evidente che a cavallo delle due entità (e non solo di esse, in questo caso) il testo stabilisce una comune funzione proposizionale, che permette di assimilarle, di renderle, a un qualche profondo livello, intercambiabili. La funzione proposizionale è in questo caso 'una soggettività portatrice di un desiderio che essa stessa rifiuta'. Ma lo stesso si potrebbe dire con gli esempi tratti da *Madame Bovary*, e dall'ambiente della pensione Vauquer su cui abbiamo aperto il capitolo: anche in quel caso la strettissima relazione tra ambienti e personaggi che li abitano può essere descritta in termini simmetrici come una rottura delle distinzioni tra ente ed ente, che vigono nel mondo dei referenti.

Nei prossimi due capitoli discuteremo in dettaglio quali forme Orlando ha pensato che queste relazioni tra temi, immagini, situazioni, personaggi potessero assumere all'interno di un testo letterario. Non abbiamo fino a ora fatto menzione di opere importanti come gli *Oggetti desueti* e il *Soprannaturale letterario* (uscito prima in forma di articolo, e poi pubblicato postumo sotto forma di edizione delle lezioni di alcuni corsi universitari). Sono opere che, pur non essendo incentrate sulle figure dell'invenzione, di fatto ne parlano continuamente. Come avremo modo di vedere, moltissimi degli esempi più significativi che Orlando cita nei suoi appunti sono tratti proprio da questi due lavori, che dunque ci riserviamo di approfondire di seguito.

PROSPETTIVE

CAPITOLO TERZO

Descrizione del materiale inedito

1. Notazioni preliminari

Prendiamo ora in esame il materiale inedito su cui si fonda la nostra analisi. Mentre i primi due capitoli sono basati su materiale pubblicato in vita da Orlando, in questo e nel prossimo tratteremo degli inediti. Per quanto riguarda il progetto sulle figure dell'invenzione, la documentazione di cui disponiamo può essere divisa in tre parti:

- a) [CORSO] Un corso interamente audio-registrato, tenuto all'Università di Pisa nell'anno accademico 2005/06, che consta di ventuno lezioni di un'ora e mezzo ciascuna. La sbobinatura integrale del corso ha dato origine a un testo di circa duecento cartelle, che procederemo a sintetizzare nel seguito del presente capitolo, mettendo in evidenza i principali snodi argomentativi. Considerata l'entità dell'inedito, nelle *Appendici* riporteremo la trascrizione di quattro lezioni tra le più significative, quelle relative all'analisi tematica di un capitolo di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, che forniscono un modello per la parte applicativa della presente tesi, e si mostrano particolarmente interessanti dal punto di vista esplicativo rispetto all'indagine sulle figure dell'invenzione.
- b) [SCALETTE] Le scalette preparatorie, dattiloscritte, del corso medesimo. Costano di diciassette pagine e riportano tutti i riferimenti ai testi primari citati, e alla bibliografia secondaria. Articolano il piano delle lezioni e specificano alcuni contenuti che nelle lezioni vengono trattati in modo cursorio. Sono riportate integralmente nelle *Appendici*.
- c) [APPUNTI] Appunti a mano, di una quindicina di pagine, non datati ma redatti con ogni probabilità in un momento successivo rispetto al corso: vi si trova una nomenclatura e un elenco di esempi per ciascuna figura che all'altezza cronologica del corso non sono ancora attestati. Per quanto siano numericamente esigui, sono proprio questi appunti, di cui si fornisce la trascrizione integrale alla fine del presente capitolo, a risultare maggiormente interessanti, perché specificano – per quanto in modo estremamente schematico – i nomi e gli assetti di quelle che per Orlando avrebbero dovuto costituire le vere e proprie figure, corredate di rimandi testuali a bibliografia primaria e secondaria. Il capitolo quarto del

presente lavoro sviluppa le intuizioni di questi appunti, ordinando le figure, inventariando gli esempi e aggiungendone altri.

2. Il corso sulle figure dell'invenzione (2005/2006)

Nelle tre lezioni iniziali Orlando traccia potenziali direzioni di ricerca per un ripensamento della posizione teorica del ciclo freudiano, e di *Per una teoria freudiana della letteratura* in particolare, a distanza di trent'anni. Le principali direttrici della sua riflessione sono:

(1) Ripartire dall'idea che la letterarietà di un testo consista nel suo tasso di figuralità, ma trascrivendo le acquisizioni di PTFL, descritte in termini retorici correnti nel vocabolario teorico degli anni '70, in termini logici e semiotici secondo il modello di Matte Blanco³⁷. All'attivo su questo terreno cita *L'intimità e la storia* (1998) e l'articolo «Reminiscenze letterarie e "classi": una autoanalisi» (2009). (2) Tentare una descrizione più rigorosa possibile dei concetti di 'mimesi', 'referenti' ed 'esperienza' così come possono essere intesi negli studi letterari. (3) Con particolare riferimento ai corsi degli anni 2001 e 2002, si riprende la proposta – già articolata in PTFL – che il concetto di *letterarietà* sia strettamente dipendente da quello di *figuralità*³⁸. E che si possa trattare, oltre che di figure sul piano dell'elocuzione, anche di figure sul piano dell'invenzione, ovvero del contenuto di un testo. Orlando chiarisce che nel corso si occuperà soprattutto di ripensare sue analisi testuali poiché ritiene che – proprio a causa della novità del concetto di figure dell'invenzione e della sua ancora scarsa definizione – sia meglio lavorare con testi su cui ha già praticato analisi approfondite sia a livello formale che contenutistico. Segue la disamina dei potenziali criteri per la definizione di che cosa è letteratura (*criterio figurale, istituzionale, immaginario, chiuso e duraturo*). I criteri istituzionale (letteratura è quello che una data società, in un dato momento storico, decide di interpretare come tale e dunque rendere canonica) e immaginario (letteratura è ciò che permette la momentanea sospensione dell'incredulità, una narrazione non legata da vincoli di veridicità) sono ritenuti di notevole importanza per definire sia il posto che la letteratura occupa in una civiltà, sia il piacere che si prova leggendo un testo. Vengono discusse alcune obiezioni rispetto alla validità assoluta di ciascuno di questi criteri: per quanto riguarda il criterio istituzionale, non può essere solo l'inclusione o l'esclusione

³⁷ Si veda per questo Orlando (1997, 115-8; 235-43); Orlando (1998: 121-2); Orlando (2009).

³⁸ Orlando (1992: 56-73).

da un canone a determinare che cosa è letteratura, poiché ciò si rivelerebbe fortemente limitante e tautologico. Il criterio immaginario non può valere da solo, nel momento in cui riconosciamo come pienamente letterarie anche scritture non finzionali (memorialistica, storiografia, epistolografia, diaristica, massime etc.), che non si basano cioè sulla neutralizzazione dell'opposizione vero/falso, come è invece il caso delle scritture di invenzione. Per quanto riguarda il criterio figurale (presenza di formazioni di compromesso a molteplici livelli del testo), esso permette di concepire la letterarietà come aperta, informale, non strutturata – poiché non solo nei grandi classici, ma anche negli slogan, nella pubblicità, nelle barzellette e nei motti di spirito, così come in moltissimo linguaggio parlato, è possibile reperire un'alta percentuale di figuralità. Il tentativo è quello di estendere all'intera letteratura quello che Freud ha affermato del motto di spirito nel saggio omonimo. Orlando ricorda come già in PTFL³⁹ si approda al concetto di *ritorno del represso formale*, e al concetto di figura come elemento cardine per definire i modi e le forme ritorno del represso. È ripreso in questo senso il confronto delle prospettive di Freud e di Matte Blanco: i linguaggi dell'inconscio possono essere suddivisi in sogno, lapsus, sintomo e motto di spirito, e solo l'ultimo di essi è concettualizzabile come comunicante e significante. A tutti gli effetti il suo principio di funzionamento – formazione di compromesso tra istanze in contrasto, a vari livelli, sia di contenuto che di forma – è estensibile all'intera letteratura. In questa cornice la figuralità dell'invenzione si attesterebbe come *figura* (cioè formazione di compromesso tra istanze in contrasto) *sul versante dei contenuti*.

Per quanto riguarda la definizione del concetto di figura, Orlando ricorda che già in PTFL⁴⁰ si discute l'insufficienza della definizione di termini di grado zero; su questa scia vengono valutate le proposte di Todorov (1969: 99-105) e di Genette (1966: 210-1). Di quest'ultimo si accoglie – provvisoriamente – la concezione di figura come *avente/non avente una alternativa virtualmente percepita*. Orlando opta dunque, come ipotesi di lavoro, per una definizione del concetto in termini di ambivalenza o polisenso. Citiamo a questo proposito un passo dal finale della lezione terza:

Da Todorov a Genette, che [...] arriva vicino a una formulazione che, appena ve la dico tra qualche secondo, vi sembrerà simile al grado zero, però riflettendo vi accorgete che non è uguale, e in questa piccola differenza c'è l'abisso che divide il non accettabile dall'accettabile: l'opposizione tra non avente/avente un'alternativa virtualmente percepita. È un po' diverso dal parlare di grado zero, perché 'amor' é 'amore', è ovvio. Ma se

³⁹ Si veda per questo Orlando (1992: 52-5; 55).

⁴⁰ Si veda per questo Orlando (1992: 59).

parlo di alternativa virtualmente percepita dico che si sarebbe potuto dire in un altro modo, ma senza specificare come – ecco la differenza. [...] Questa proposta di Genette, per cui il figurale nell'espressione letteraria sarebbe ciò che ha un'alternativa virtualmente percepita, e si potrebbe parlare di non figurale per quel che non ha un'alternativa virtualmente percepita, non è una soluzione che potrà soddisfarci per tutto il corso, la potremo criticare e superare, ma per il momento ce ne possiamo accontentare.

Nella quarta lezione viene introdotta l'ipotesi di estendere il concetto di figura dal campo dell'*elocutio*, legato al repertorio retorico chiuso, a quello dell'invenzione. Le figure dell'invenzione sono concepibili come fenomeni testuali la cui portata non è legata, come nel caso dell'*elocutio*, alla singola espressione o frase, ma che coinvolgono, almeno potenzialmente, l'intera estensione del testo⁴¹. All'attivo in questa direzione Orlando cita la sua riflessione in PTFL e in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1997: 109-10) a proposito della quadripartizione operata dalla *Rhétorique générale* riguardo a figure sul piano della morfologia, della sintassi, della semantica e della logica, e la riflessione – sempre di *RhG* (1970: 140-2) – sull'allargamento della retorica alle figure freudiane, verso cui era orientata sia l'estensione del concetto così come espresso in PTFL (1992: 63-4), sia tutta la successiva riflessione su *macrofigure* e *microfigure* in IBRF. Se la figuralità può essere intesa in termini di ambivalenza o polisenso (lezione quinta), può anche essere pensata matteblanchianamente come formazione di compromesso tra logica simmetrica e asimmetrica. L'analisi della *Phèdre* di Racine potrebbe ad esempio venire trascritta in termini di figure che si possono cogliere su unità più ampie rispetto a quelle comunemente considerate, cioè come una strategia di negazione che investe tutto il testo e non solo una singola frase.

Nella stessa lezione si procede a una rassegna delle trattazioni sull'*inventio* nell'antichità, che non sembrano fornire un aiuto significativo per impostare i termini del problema. A questo proposito, oltre all'osservazione di Genette (1972: 20-40) sulla progressiva restrizione, dall'antichità al Medioevo, passando per il Rinascimento e fino alla sistemazione Fontanier, della retorica al solo piano dell'elocuzione (e più in particolare della metafora), si cita Quintiliano, *Inst. Or.*, III, 3, 1 – dove sono distinte le diverse *partes orationis*. Nelle scalette Orlando propone di intendere con *inventio* 'piano dei temi o contenuti', con *dispositio* 'costruzione o struttura', con *elocutio* 'stile o scrittura'. Nelle scalette del corso (p. 5) leggiamo che il *quid*, il *quo loco* e il *quo modo* della retorica antica sono «modernamente traducibili alla lettera tutte e 3; se no: temi o c[on]t[enut]i; costruz[ione] o

⁴¹ Per l'allargamento del concetto di letteratura, si veda Orlando (2001).

struttura; stile o scrittura». Sempre a proposito di Quintiliano, si nota che in III, 3, 1 – a parte l'espressione *quid rem* – non c'è alcuna definizione più articolata di *inventio*, che nel caso dell'oratoria antica va intesa come attività di reperimento dei contenuti e delle argomentazioni su cui costruire il proprio discorso. La stessa mancanza di attenzione al piano dell'invenzione caratterizzerebbe anche la trattazione di Lausberg (prima edizione: 1969).

Nella sesta lezione viene condotta una riflessione su quello che Orlando definisce il pregiudizio in favore della *lexis*, già diffuso nell'antichità: solo le parole, componenti della *elocutio*, hanno un corpo fonico che cade sotto i sensi e si realizzano concretamente nella lettura e nell'ascolto, in conformità con l'ordine sintagmatico del testo. Le componenti dell'invenzione si realizzerebbero e concretizzerebbero invece solo grazie a un più complesso mobilitarsi delle facoltà di astrazione, e in un momento successivo rispetto alla prima lettura: «ancora una volta il vantaggio della *elocutio* è quello di identificarsi con l'ordine naturale delle parole, mentre tanto vale esplicitare che le unità della *inventio* presuppongono quella operazione più complicata che corrisponde in una certa linguistica generale all'ordine paradigmatico». Il pregiudizio in favore dell'*elocutio* avrebbe inoltre ricevuto impulso dalle teorie ottocentesche dell'autonomia del Bello, che si spingono fino alla negazione della poesia di lungo respiro, esaltando il frammento, in cui si può cogliere quasi sempre la dimensione elocutiva, più che inventiva. Le unità relative all'invenzione sarebbero invece frutto di un processo di memorizzazione e di scomposizione-ricomposizione paradigmatica che il lettore opera su un testo di una certa lunghezza, e si concretizzerebbero su elementi come l'immagine, la descrizione, il personaggio, la situazione, il tema. Fenomeni che dimostrano secondo Orlando come quello della *elocutio* non possa essere considerato l'unico piano figurale sarebbero le traduzioni, che tendono a intervenire sull'originale piano elocutivo, ma non intaccano né *dispositio* né *inventio*.

L'invenzione si situerebbe dunque su quello che comunemente definiamo piano semantico-tematico. Solo il piano dell'invenzione è, secondo Orlando, mimetico e ha a che fare con i referenti, in quanto sola sede di un rapporto tra letteratura e mondo. Scrive a questo proposito nelle scalette (settima pagina nella numerazione a margine): «Il concetto di figure della invenzione contiene teoricamente una certezza di alterazione, una minaccia di deformazione, una promessa di trasfigurazione, nella rappresentazione del mondo». Se qualcosa *dispositio* e *inventio* hanno in comune, ciò è da rintracciare nel trascendere il piano dell'elocuzione: quello della memorizzazione, lungo tutto il corso del testo, di unità più ampie della parola,

o frase, o successione di frasi. La formazione – consapevole o meno – di paradigmi testuali durante la lettura permette di conferire unità a contenuti semantici fondamentali quali i personaggi, le immagini, le situazioni, i temi.

Nella settima e ottava lezione si discute di come il piano dell'invenzione letteraria sia sempre più o meno strettamente connesso a quello della gestione del dato narrativo e dunque della *dispositio*⁴², con esempi da tratti da *Les Misérables* di Hugo, da *Il Gattopardo* di Lampedusa, da *Racine et Shakespeare* di Stendhal. Lo stesso può dirsi di fenomeni che interessano la chiusa del racconto, come nel caso di *Ritter Gluck* di Hoffmann (Orlando, 2015: 189) o di *Cartas de mamá* di Cortázar: in entrambi solo la collocazione nel finale dell'agnizione consente di non gestirla (poiché gestirla sarebbe impossibile, e perché l'effetto gioca esattamente su questa impossibilità).

Dalla nona lezione si comincia a parlare di figure dell'invenzione, ripercorrendo il concetto alla luce di alcune delle analisi testuali più significative da Orlando già precedentemente pubblicate. Per quanto riguarda Baudelaire (lezione ottava), l'idea è che nell'intero corpus delle sue opere sia rintracciabile una opposizione di base, che investe tutti i principali contenuti tematici, tra *vaporizzazione* e *centralizzazione*. Per quanto riguarda Mallarmé (lezione nona) si tratterebbe di una persistenza, a livello tematico, di metafore che utilizzano il dispositivo del comparato taciuto creando catene di associazioni che solo se percorse sino in fondo rendono il testo perfettamente comprensibile. Es. *tramonto-autunno-inverno-neve; bara-finestra-specchio-rettangolo-pagina; fantasma-costellazione-poesia; sogno-religione*. In Proust sarebbe invece al lavoro una contrapposizione tra le due serie semantiche di Abitudine e Ignoto, che si moltiplicano generando valenze emotive complementari e contrastanti. Nella *Phèdre* di Racine (lezione decima) la figura centrale è segnalata dall'impiego del verbo *catcher* e *se catcher* ben identificabile nel testo, così come quella segnalata dal termine *labyrinthe* (citiamo dal testo del corso):

prendiamo coscienza della chiave di tutta la struttura della tragedia: nascondere/nascondersi. Il padre si nasconde e il mostro si nasconde, e le due cose non sono possibili contemporaneamente: se il padre non si nasconde, c'è, allora deve nascondersi il mostro perché c'è incompatibilità tra padre e mostro. Il padre, eroe-civilizzatore, stermina i mostri. [...] Teseo, il vero protagonista (e questo lo aveva capito benissimo Spitzer) per metà della tragedia non c'è, per l'altra metà c'è. Quando il padre non c'è, il mostro esce. Quando il padre c'è, il mostro non dovrebbe uscire. Dovrebbe essere possibile, in buona logica (ma diffidiamo della buona logica), una correlazione del tipo: o è *caché* il padre e allora può mostrarsi il mostro, o è *caché* il mostro e allora è presente, comanda, impera il padre. In realtà non è così, perché la genialità di Racine, innovando incredibilmente su Euripide e Seneca e su tutte le altre fonti antiche, quale gioco incredibile ha giocato? Quello

⁴² Orlando (1992: 61-2) le definisce figure della successione delle parti del testo.

di fare sì che Teseo ricompaia a metà del terzo atto, questo padre, questo re, questo marito, questo giudice (tutti i titoli dell'autorità accumulati) e il merito del passato di essere stato sterminatore di mostri, ma quando ricompare è troppo tardi. Il mostro è irrimediabilmente (*irremeabilis*) uscito dal labirinto, e non può più scomparire. Il labirinto davvero non si percorre a ritroso, e una volta uscito dal labirinto il mostro, il mostro simbolico, il segreto, se esce dal labirinto non può rientrarci più. Quindi Teseo sarà un re che governa male, un padre che misconosce suo figlio, un marito che non si accorge del tradimento di sua moglie: sarà fallimentare sotto tutti i punti di vista, e capiamo allora di che cosa questa grandissima tragedia è veramente la tragedia: [...] è la poesia della morte del padre.

Anche in relazione al termine *monstre* si produce una fondamentale ambivalenza semantica, poiché il termine designa nella tragedia tanto una mostruosità reale (quella del Minotauro, dei mostri uccisi da Teseo e del mostro marino che uccide Ippolito) che morale (il desiderio mostruoso di Pasifae per il toro, quello incestuoso di Fedra per il figliastro). In questo caso la figuratività inventiva consisterebbe dunque in una rete di associazioni testuali pervasive che stabiliscono una omologia tra due entità testuali eterogenee. Nell'analisi del *Misanthrope* di Molière (lezione undicesima) la figuratività inventiva va rintracciata in una serie fittissima di rimandi interni al testo. Degli otto personaggi in scena, almeno sei si lasciano ordinare come due doppioni del protagonista (Alceste) e doppioni della donna da lui amata (Célimène). L'interpretazione è in questo caso tutta giocata sul superamento dell'individualità singola dei personaggi, che si collocano in un fitto sistema di richiami e rimandi reciproci.

Nella dodicesima lezione si introduce un autore apparentemente disomogeneo rispetto alla serie, visto che si tratta di un musicista, Richard Wagner. Il motivo è che, prima ancora che Auerbach, Spitzer e Starobinski, Orlando lo individua come originario maestro di analisi letteraria, e questo in virtù del sistema leitmotivico da lui inventato. Che cosa è figurale nella composizione dei contenuti tematici in Wagner?⁴³ Il sistema leitmotivico è formato da unità che tornano, non identiche ma assimilabili, in contesti diversi, ma che presuppongono un certo grado di unitarietà. Possiamo dire, semplificando, che a una certa unità semantica viene attribuito un Leitmotiv che la descrive, e ricorre ogni volta che a essa si fa riferimento. Mentre nella prassi operistica precedente la composizione poteva seguire l'ordine sintagmatico grazie al sistema dei pezzi chiusi, nel caso della composizione per Leitmotive l'insieme dei temi deve venire estrapolato con un'analisi che è tutta a carico di chi compone. Se questo non accade preventivamente non è possibile assegnare i diversi Leitmotive, attivare il processo della loro selezione, e dunque sapere in che punto della narrazione dovranno essere inseriti. Orlando sostiene che questo potrebbe essere a sua conoscenza

⁴³ Si veda – anche se Orlando non lo cita espressamente durante la lezione – il saggio fondamentale su Wagner e la semantica del Leitmotiv contenuto in *Le costanti e le varianti* (Orlando, 1983: 395-417).

l'unico caso di composizione che segua *ab origine* un ordine paradigmatico e non sintagmatico. Seguendo le consonanze dei Leitmotive (per esempio quando uno è identico all'altro, ma in minore) è possibile ricostruire l'impianto tematico di associazioni interne e rimandi tra le vicende e i personaggi. La musica di Wagner è in questo senso fortemente semantizzata, mirata a creare dei processi associativi pressoché obbligati, poiché un tema rimanda invariabilmente a un certo tipo di contenuto semantico.

Nella lezione tredicesima si propone un'analisi della figuralità de *Il Gattopardo* sul modello de *L'intimità e la storia*. La figuralità ruota in questo caso intorno al Principe di Salina, personaggio tutto giocato su contraddizioni interne: la prima è quella tra un fisico possente e un'interiorità bonaria e codarda. L'iperbolica caratterizzazione dei tratti incrocia il problema delle figure matteblanchiane: l'arte comincia – secondo quanto afferma Orlando – quando si verifica la possibilità che una singola entità ne rappresenti molte altre, virtualmente un'intera classe. Non c'è grande creazione artistica senza un processo di universalizzazione che ci porta verso l'idea delle classi di Matte Blanco. La figura dell'invenzione non può essere localizzata in poche righe, è piuttosto sparsa dappertutto, e questo è proprio quello che succede alle centinaia di riferimenti alla statura, alla colossalità di Don Fabrizio. Il gioco continuo di contraddizioni su cui è tutto basato questo personaggio è fecondo dal punto di vista della figuralità. La figuralità può consistere nel mettere intorno a uno o più protagonisti (come succede nel caso del *Misanthrope*) una serie potenzialmente illimitata di doppi. Nel *Gattopardo* vengono messi in relazione di somiglianza e opposizione con Don Fabrizio non solo moltissimi altri personaggi, minori e maggiori, dalla figlia Concetta al cane Bencicò, ma anche il paesaggio della Sicilia. Nella descrizione letteraria c'è poi, per Orlando, sempre una parte di mimesi, ma anche una larghissima parte di convenzione: in questo caso la Sicilia non è la Sicilia, ma una classe logica che prende dentro di sé le caratteristiche di una periferia che sta per tutte le periferie del mondo. Questo spiega tra l'altro il grande successo del libro in luoghi anche lontanissimi che niente conoscono o quasi del referente Sicilia vero e proprio (cfr., ancora una volta, *L'intimità e la storia*).

Nella lezione successiva vengono proposte due analisi: la *Gerusalemme liberata*, con riferimento al saggio di Zatti (1983), e *Il Processo* di Kafka condotta dallo stesso Orlando in un passo degli *Oggetti desueti* (2015: 460-4). Nell'ottava che apre la *Gerusalemme* troviamo nel sesto verso, in posizione finale, l'aggettivo 'misto' riferito al popolo di Asia e di Libia, ovvero i pagani del campo nemico. Questo aggettivo può a tutta prima passare

inosservato, ma l'analisi di Zatti mostra come in realtà esso costituisca una prima spia lessicale (la figura dell'invenzione che può essere richiamata da una sola parola) di una contrapposizione ben più ampia: quella tra la multiformità del polo negativo dei pagani e l'uniformità che dovrebbe caratterizzare i cristiani nella prospettiva della riforma tridentina. Il nucleo semantico che si costruisce progressivamente intorno alla parola 'misto' investe unità semantiche ben più ampie del singolo termine, riguardando immagini, situazioni, personaggi.

Questo polo costituisce tra l'altro un rinvio storico-referenziale sia all'individualismo rinascimentale fortemente avversato dalla Controriforma, sia – anche se in modo meno esplicito – alla libertà di interpretazione e di gestione della fede caratteristica del protestantesimo. In questa luce si comprende, tanto nella prima ottava che in tutto il poema, la dialettica tra le tendenze centripete promosse dal campione della fede Goffredo e quelle centrifughe dei paladini, variamente allettati dalle minacce di dispersione dell'erranza, che a sua volta investe molteplici livelli: metafisico, politico, individuale. Nel seguito della lezione vengono proposte alcune ipotesi per un'interpretazione della figuralità nel *Processo* di Kafka, che verrà ripresa e ampliata nel prossimo capitolo.

La serie di quattro lezioni successive, dalla quindicesima alla diciottesima, è incentrata su un'analisi approfondita dei temi e delle immagini del XVIII capitolo di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, intesa a mostrare come le scelte narrative siano inquadrabili in una fitta rete di rimandi testuali che fanno capo a due opposizioni basilari che permeano il testo: la dialettica Recente e Antico in un romanzo in cui la dimensione della storia contemporanea non solo è fortissima, ma anche declinata in modo nuovo e capillare. Si analizzano le diverse classi semantiche che fanno capo a temi, immagini e situazioni che si collocano a diversi gradi di astrazione: nel testo si seguono le linee di sviluppo di agglomerati semantici e motivi come *la fretta, la concorrenza, la cavalcatura e il cannone, il vestito, il clero, la propaganda, la restaurazione (fisicamente e ideologicamente intesa), la gioventù*. Questo è uno snodo particolarmente importante perché Orlando propone un'analogia tra i temi di un testo, che ne costituirebbero il contenuto manifesto, e le figure dell'invenzione, che ne sarebbero il contenuto latente. Questo significa ipotizzare che mentre il piano del contenuto – tema, immagine, situazione, personaggio – è immediatamente evidente e percepibile dal lettore, l'individuazione di figure dell'invenzione implica invece un ulteriore procedimento di analisi, scomposizione paradigmatica e astrazione. Come è esplicitamente affermato nel

corso, secondo Orlando il principio che *ogni classe semantica si manifesta in più di un tema, o occorrenza di tema; ogni tema, o occorrenza di tema, deriva da più di una classe semantica* (lezione quindicesima, cfr. *Appendici*).

Al termine di questa serie di lezioni, Orlando avanza l'ipotesi che la figuralità inventiva possa essere concepita come un fenomeno che permette di collegare tutte le occorrenze di un tema attraverso una memorizzazione unitaria (anche se non necessariamente consapevole) del tema stesso da parte del lettore. Il che implicherebbe un rinvio perpetuamente sottinteso da quello specifico tema, concepito come sottoclasse semantica, a classi più generali che si collocano a un livello di astrazione maggiore. Queste reti potrebbero essere a loro volta modellizzate come dispositivi formalizzanti, universalizzanti, che mediano tra i referenti di realtà e il testo, ovvero tra il piano della mimesi e quello della convenzione.

Nelle ultime tre lezioni (diciannovesima, ventesima e ventunesima) vengono ripresi alcuni spunti teorici introdotti a inizio del corso, e si tracciano direttrici per un'indagine ulteriore. Secondo quanto emerso dall'analisi del capitolo di Stendhal, le serie semantiche possono essere concettualizzate come frammentate in occorrenze testuali che non sono mai completamente uguali tra loro, ma che entrano in rapporto reciproco sulla base di una specifica funzione proposizionale. Tali serie sono patrimonio individuale di un testo, e patrimonio di un lettore ideale che sappia riconoscerle al suo interno: i paradigmi di senso creati funzionano come una sorta di codice che il lettore deve apprendere per poter comprendere le potenzialità significanti di quel particolare universo testuale. La memorizzazione – volontaria o involontaria – delle serie semantiche si configura dunque come una vera e propria competenza specifica che il lettore acquisisce e che incrementa durante il corso della lettura. L'esistenza latente di paradigmi dipende dal fatto che un certo discorso li crei esplicitandoli, poiché essi non preesistono all'atto creativo. Del resto, i paradigmi testuali non traggono senso solo dal reticolo di somiglianze, opposizioni e rapporti che instaurano tra loro nel testo, ma Orlando suggerisce che interagiscano con le competenze pregresse del lettore, la sua conoscenza di dati e referenti di realtà, la sua esperienza del mondo.

3. Trascrizione degli appunti

Si riporta di seguito la trascrizione degli *Appunti*, sicuramente successivi al corso, dove è contenuta una lista di alcune potenziali figure dell'invenzione, corredata da sintetici esempi. Tale lista costituirà la base della riflessione e della contestualizzazione del capitolo quarto del presente lavoro. La trascrizione è stata eseguita rispettando gli a capo, gli spazi, le abbreviazioni, le sottolineature, gli asterischi, le parentesi e le annotazioni di pagina presenti negli appunti di Orlando. Si è inserita la segnalazione di inizio e fine di ognuno dei fogli, numerati da uno a otto dallo stesso Orlando. Gli ultimi tre fogli, non originariamente numerati, sono stati da noi siglati come A, B e C.

[Inizio del foglio 1]

ASSUNZZ.: (DM 197: assumere = ammettere come ipotesi)

(la “alternativa virtualmente percepita” è nel rispetto delle regole del reale)

Tutte le regole del s. [soprannaturale],

ma anche BAUD. La servante... (freddo, ritorno morti)

(classi MB:

ASSOCIAZZ.: referenti di realtà distinti – indipendenti fra loro, posti in un r[ap]p[orto] tanto obbligato quanto imprevisto;

*es. KAFKA Prozess, dei più arditi (cfr. PTFL 239-40)

es. blando HUGO Booz, fecondazione vegetale/umana

(l’“a.v.p.” è in quella indipendenza che la fig. sospende)

(classi MB: evidenti nell’es. blando, distorcenti in quello ardito)

*es. NABOKOV L., perversione e kitsch, con qc inversione

es. BECKETT Bu, ODIL 446-7 seppellimento, sporta e oggettini

PLURALIZZAZZ.: di pers., quando ce n’è uno centrale, e altri sono concepibili in sistema di opposizz. con esso.

es. RACINE, Ph., tra Ph., Th., Hipp.

*es. MOLIÈRE Mis., Alceste e suoi doppi; Célimène e suoi doppi

DLF 206-15; 215-21

di pers., quando c.s., e tutt'intorno c'è moltiplicaz. speculare di esso mediante altri (rispetto al caso preced., qui costanti prevalenti su varianti).

*es. LAMPEDUSA G., Don F. e i cani (91-3), padre P. (98-100), il cardinale (126), Giovanni (128), il medico (151), Concetta (169-170). (vs. T. = altro 131 [133])

*es. BECKFORD V., V. e

es. ipotetico Flaubert ES, Frédéric e

(La "a.v.p." è nella identità separata e del pers. centrale e di quelli intorno, a meno che non sia nella loro specularità dando l'identità come senso primo)

(Classi MB: si costruiscono a cavallo fra pers.)

PLURALIZZAZZ. DI TRAME: quando ci sono m.c.d. fra più d'una:

es. Shakespeare KL.

Es. Shakespeare MND., le 4 trame.

[fine del foglio 1 – inizio del foglio 2]

DOPPIE INVERSIONI (o: INTERSEZIONI): quando fra due referenti si scambiano connotazz. sia assiologiche + -, sia + - rispetto al vincere o perdere, cioè si screditano valori e accreditano disvalori, o "condannano" "promuovono"

*es. FAULKNER Bear, libri mastri e foresta

es. JAMES Poynton, eletti in senso etico-estetico perdono, dannati vincono

*es. PROUST R. ricerca sempre sbagliata, non-ricerca giusta (la "a.v.p." è nelle connotazz. assiologiche giuste, o nell'esito moralmente giusto che NON si avvera)

(Classi MB: si costruiscono fra gli eterogenei termini a confronto)

*es. TASSO GL, l'uniforme cr. e il multiforme pg. (dove l'intersezione è nell'identificazione id./rdr)

DUPLICAZZ. (o: AMBIGUAZZ.): quando fra due termini si stabilisce una inversione di valori non stabile come nel caso qui sopra, ma soggetta a rovesciamento, così che non possono esserci connotazz. giuste o sbagliate:

*es. STENDHAL RN I 18, recente e antico

*es. PROUST R abitudine e ignoto

(il 1° es. più sincronico, il 2° più diacronico)

(la “a.v.p.” è nelle connotazz. assiologiche stabili che la figura rende instabili)

(Classi MB: si costituiscono c.s. fra gli eterogenei termini a confronto)

DISSOCIAZZ.: quando fra due termini compatibili nella realtà si stabilisce una distinz. tendente all’opposiz.:

es. PROUST R sapere/vedere

(la “a.v.p.” è nella compatibilità che la figura sopprime)

(Class MB:

[Fine del foglio 2 – inizio del foglio 3]

ESTERIORIZZAZZ.: quando referenti spaziali, spazio-temporali o fisici prendono senso dal r[a]p[porto] con situazz. interiori di personaggi singoli o plurali:

es. JAMES TS le torri, il declassamento e la perversione

es. MANN TV colera, città lagunare, e perversione

es. AL.-FOURNIER GM tempo dell’antichità e dell’infanzia

es. SCHNITZLER FF abitazioni e sanità, affitti e pazzia

es. SAMONÀ F casa svuotata e libertà dalla pazzia

es. DOST. MS il sottosuolo e il suo abitatore

es. SADE (ODIL 383-5) isolamento dimore d’AR e perversione

*es. LAMPEDUSA G, pulizia 64-5 VS sporcizia 103-5, ordine (astri inclusi) 65-8 + 72-4 VS disordine 105-7; sole signorile 70-1; genesi 64, 94; Sicilia 170-3, 1860 146-7 e 151.

(la “a.v.p.” è in immagini prive di quel 2° senso)

(Classi MB: si costruiscono fra mondo esterno e pers.)

es. MÉRIMÉE VÉ, fuori dal desueto: precario e fragile come tenerezza e riserbo

es. ROTROU V, c.s.: notte/assassinio ed equivoco, alba/scoperta; alba e tramonto insieme nell’insonnia di V.

ECCEZZ. (o: CONTRAVVENZ.): quando un referente è situato, con effetto di contrasto e di sorpresa, là dov’è più inatteso o meno spiegabile:

*es. HUGO Mis. (ODIL 332) luogo appartato in piena Parigi

es. ZOLA FR (“ “ 419-20) luogo infecondo e ciclo ddl (?)

*es. BULGAKOV MM (ODIL 376-7) arredi feudali e Mosca comunista

(la “a.v.p.” è una localizz. prevedibile-verosimile)

(Classi MB: si costruiscono sull’effetto di contrasto)

ALLUSIONI rivolte dall’immaginario al reale: quando il rinvio è iscritto nel testo:

*es. BYRON CH, C., G., L. senso di colpa e effetto autobiogr. (dove suppongo in gioco una reticenza che non è nell’e.a. solito)

*ess. WAGNER/GOETHE/FLAUBERT/BECKFORD/GUÉRIN secondo la mia idea di s. di trasposiz.

(la “a.v.p.” è molto concretamente il ref. cui va il rinvio negli ess. 2ⁱ, è nel 1° l’esplicitaz. di ciò che la reticenza tace).

(Class MB: chiarissime negli ess. 2ⁱ; ampliate dal NON detto, nel 1°)

[Fine del foglio 3 – inizio del foglio 4]

SCISSIONI: quando un pers.. è “diviso e dinamizzato da contraddizz” (Mondello ’93,3; cf. elenco:)

con Phèdre e Alceste, DQ, Amleto, Falstaff, J. Sorel, Charlus: (ivi) prevedibilità e imprevedibilità, legata naturalmente alla memorizz. di cui scaletta 14.

(la “a.v.p.” è il prevalere dell’istanza opposta a quella che prevale, o il prevedibile se si verifica l’imprevedibile)

(Classi MB: si costruiscono sulle 2 istanze, una o entrambe, o sull’alternativa fra prevedibile e im-)

SUBLIMAZZ.: quando un referente positivo minacciato è proiettato in una dimensione irreale-superiore, che lo salva:

es. LAMARTINE VM, il feudo trascendente (Iotti 486-9)

(la “a.v.p.” è un annientamento che avvera la minaccia)

(Classi MB: la “sostituz. della realtà esterna con quella psichica”, che MB stesso 50 equipara allo “spostamento” trattando entrambe le cose in termini di “sottoclassi”, 48-50)

GRADUAZZ.: quando dati immaginari enigmatici o privi di senso sono gradualmente avviati da meno a più senso, fino a un senso finale che completa o corregge gli altri. È certo una fig. a cavallo tra inv. e disp.

*es. BALZAC AÉF, secondo ODIL 544-5 e S. Arc. 1994

(la “a.v.p.” è ovvia nell’attribuz. NON ritardata di senso)

*es. DICKENS GE, secondo OBOB v. 336, + pp. 188, 191-5

(Classi MB: quelle in cui si articola la SCOPERTA in sé, più quelle proprie di ogni oggetto, personaggio, tappa di essa)

*es. CORTÁZAR CM, se lo si può considerare una var. in cui sul piano simbolico si arriva al senso, su quello fattuale-narrativo ci si arresta nell’indeciso.

[Fine del foglio 4 – inizio del foglio 5]

IMMAGINAZZ.: quando un’immagine testuale prende senso in r[a]p[port]o a elementi antropomorfici, person. e/o situazz.: ess. da:

ODIL II: FLAUBERT CS, F. e le cose vecchie.

STEVENSON JH, la porta sordida

ODIL IV: OSSIAN, nuvole, rovine, morti, padri

GOETHE E, masserizie, scienza desueta

DICKENS DC, scale e declassamento

RADCLIFFE MU, sale rovinose, nobiltà, meridione cattolico

FLAUBERT MB, torta, K., educazione di E.

ODIL VI: LOWRY UV, storia (guerra), individuo, e simboli di degradaz.

FITGERALD GG, sfarzo dubbio e amore malriposto

WOOLF, casa cadente e?

ODIL V: CHATEAUBRIAND MO, sala troppo vasta: IMS

NIEVO CI, il naso: IMS e ODIL 309

IMS: FROMENTIN, il mulino immobile

*es. LAMPEDUSA G.,

Inst. 96-7 i conventi di Palermo

107 groppe di colline gialle

106 aridità ondulante all'infinito

110-16 il sole del 13 maggio (le costanti del passo chiamano le varianti di altri passi, e un doppio soggetto metaforico NEGA DF, cf. pluralizz. ed esteriorizz.)

(102-3 si erano mutati/trasformati/deformaz.)

[Fine del foglio 5 – inizio del foglio 6]

RISEMANTIZZ.: quando un'unità, che va dal lessema ai suoi sinonimi al più indeterminato "tema", prende stabilmente e nel testo un sottinteso idiolettico, che nei casi studiati si estende dall'ou. all'oeu., e da questa rinvia al vissuto (infantile) dell'a.:

*es. BAUDELAIRE HS, unità fleur, unità s'évapore; più globalmente unità soir, ambivalente (secondo la successione PRIMA – DOPO – RI – PRIMA un trauma. Almeno altri 7 testi, sintesi 285-6 CV. Di conseguenza, ambivalente soleil (perché tramonta).

(la "a.v.p." è ovvia nell'uso univoco di quelle unità)

(Classi MB: privilegiano uno o più sensi dell'unità, ne lasciano cadere altri)

*es. MALLARMÉ FH, unità croisées, unità autrefois e simili, più velatamente (oscurità), unità toiles d'araignée, preceduta da singulières ombres.

Nel testo 1, risemantizz. fuoco / freddo, ma anche "fantasma" per la dolcezza eccezionale rispetto al codice del s.;

Nel 2, risem. "automne" e "couchant" che fanno classe e si tirano dietro la tarda poesia latina: "décadence";

Nel 4, risem. hiver e tremblante; tison e clair foyer; ombre e visite e Âme;

Nel 5, risem. Froid e silences, très blanc ébat; tisonne; autre, antique amazone;

Nel 7, risem. Croisée, miroir, cadre

In tutta la serie, dunque, risem. classe RETTANGOLI, e risem. parentesi (3, 7) e virgolette (4): pure figure d'inv.

Ess. POE MFB e FUH, ma anche GB: risem. delle unità "nave", "casa", "cassa"

[Fine del foglio 6 – inizio del foglio 7]

[RISEMANTIZZ.:]

*es. RACINE Ph, almeno quattro unità lessical-tematiche:

monstre è il r, e il dualismo di senso lett. o met. è rimotivato dalla fratellanza Ph.-Minotauro; vedi 38 (IV); 43 (V);

MORTE/ASSENZA del PADRE è l'eclissi della r, e c'è dualismo anche qui fra la scomparsa letterale o metaforica; vedi 44 (V); 60-1 (VI);

labyrinthe è nel mito via reversibile all'uccisione del m., nel testo via irreversibile della parola-desiderio, ed è forma e c[on]t[enuto] insieme di due passi; vedi 42 (V); 83 (VII) e 85-7, 90-1: 105 (VIII).

Cacher/se cacher potendo riferirsi sia al mostro che al padre fanno che il mostro nascosto rispetti la T, mentre il padre nascosto lascia uscire il r; vedi 84-5 (VII). E cf. PTFL 31-2, 33-4. Ognuna delle 4 unità ha stretti r[ap]p[orti] con le altre 3. Casi locali di figuralità: flot 71, char 73, proie 108.

(la "a.v.p." qui, forse più ancora che in Baud. e Mall., non è solo nell'uso univoco delle unità in questione, ma anche nella possibilità d'una rete di collegamenti meno fitta, e nel dualismo di senso almeno delle 1° due).

(Classi MB: lo sono quelle stesse che designo con r e R. Cf. PTFL 234-6).

MIMETIZZAZ.: quando un sottinteso d'esperienza (suscettibile di formulaz. scientifica) regge la coerenza interna di singole unità o dell'intera opera

*es. MOLIÈRE Mis., invidia narcisistica

Vedi DLF 235-8 (ma già 169-77)

[Fine del foglio 7 – inizio del foglio 8]

OMOGENEIZZAZZ. (o: **CENTRALIZZAZZ.**): quando un tema, già centrale nella trama di racconto, si ripercuote meno ostensibilmente in altri elementi laterali.

*es. GRIMM HG, la fame, l'opp. divorare/essere divorati

(la "a.v.p." è nella possibilità che gli elementi laterali NON abbiano quello stesso senso)

(Classi MB: quella che ingloba il centrale e il laterale)

Da riconsiderare sotto questa ipotesi, ev.:

BECKFORD V, col suo sdoppiamento degli appetiti

ALTERAZZ. del mondo nel suo insieme:

es. KAFKA V., un solo dato, e il resto “mimetico”

es. BORGES BB, al contrario: tutto, tranne i residui

[Fine del foglio 8 – inizio fogli non numerati]

[Fogli successivi, non numerati – da noi siglati con lettere alfabetiche]

[Inizio Foglio A]

PROBLEMA “CLASSI”

Ess. di pathos che resiste a mutamenti: Gretchen; Violetta; Charlus

Jung PTFL 21-2, 189, 193

PTFL 31 (Contini), 30-35: preponderanza del s.ante [significante]

58-9 problema grado zero, e classi (cogliere un grado 0, o includere in una classe?)

[PTFL] 59-60 linguaggi comunicanti e no (i no, non saranno quelli i cui elementi si lasciano includere entro classi solo soggettive, indecifrabili?)

RMFP 171-3 l’espressione poetica al servizio...

189 simbolismo universale vs. associazioni (quali classi risp?)

12 RPT 235 costanti “implicite” e classi

238-40 sistema di valori, polisenso e classi

AMT 4 VICO fantasia e raziocinio, particolari e universali

e AMT 32 AUERBACH su Vico

CV [Le costanti e le varianti] 13, 392-93 (Anc. Rég.) le classi

AMT 321 NIETZSCHE sulla buona sentenza

VICO ottimo es. della concezione tradizionale secondo cui il concreto precede l’astratto:

AMT 4, SN 156 e passim; ma Auerbach su Vico, AMT 32, GA 264, concilia già e giustamente l’opposizione.

[Fine Foglio A]

[Inizio Foglio B]

- La figura verte su un elemento laterale, e consiste nel riportarlo a un altro centrale, in sé non figurale o meno figurale:

associaz.: *Kafka, *Nabokov

pluralizz.: *Molière, *Lampedusa, *Beckford

esteriorizz.: *Lampedusa (o immaginazioni)

eccezz.: *Hugo, *Bulgakov

omogeneizz.: *Grimm

- La figura verte su due elementi altrettanto centrali, e contrapposti, e consiste nello stabilire rapporti di implicazione fra loro:

doppie inversioni: *Faulkner, *Proust, *Tasso

duplicazz.: *Stendhal, *Proust

risemantizz.: *Baudelaire, *Mallarmé, *Racine

mimetizz.: *Molière

- La figura è al confine con quelle di dispositio, e distribuisce sull'asse sintagmatico il senso:

graduazz.: *Balzac, *Dickens, *Cortázar

- La figura verte su un elemento centrale, o su un insieme di elementi al limite del totale:
assunzz.

- La figura verte su un elemento centrale, e consiste nel “rinviarlo” a realtà extratestuale:
allusioni: *Byron, *Wagner, *Flaubert, *Beckford, *Guérin

[Fine Foglio B]

[Inizio Foglio C]

*Ess. miei approfonditi:

RACINE Phèdre

MOLIÈRE Misanthrope

LAMPEDUSA Gattopardo

BECKFORD Vathek

PROUST Recherche

*TASSO Gerusalemme

STENDHAL RN I 18

BAUDELAIRE HS + 7 o più testi

MALLARMÉ FH + 6 testi

GRIMM Hänsel und Gretel

Ess. Miei non (del tutto) approfonditi:

KAFKA Prozess

NABOKOV Lolita

SHAKESPEARE Midsummer...

FAULKNER The Bear

ALAIN-FOURNIER Meaulnes (?)

SAMONÀ Fratelli

CORTÁZAR Cartas de mamá

KAFKA Verwandlung

BECKETT Oh le beaux jours

JAMES The Spoils of Poynton

MANN Tod in Venedig

BULGAKOV Maestro...

BALZAC Grande Bretèche

LOWRY Under the Volcano

FITZGERALD Great Gatsby

SCHNITZLER, DOSTOEVSKIJ, MÉRIMÉE, ROTROU

Ess. non da me studiati:

BAUDELAIRE La servante

HUGO Booz endormi

HUGO Misérables

BYRON Corsair, Giaour, Lara

*LAMARTINE La vigne et la maison

DICKENS Great Expectations

POE MFB, FUG, GB+

[Fine Foglio C]

CAPITOLO QUARTO
Figure dell'invenzione

In questo capitolo discutiamo, dopo averle divise in cinque sezioni le principali configurazioni inventive delineate da Orlando nei suoi appunti. La decisione di suddividere il materiale in questo modo, al fine di facilitarne la presentazione, è stata da noi operata – e non è dunque frutto della riflessione del critico – sulla base dell'affinità riscontrabile tra le diverse configurazioni che egli individua: alcune di esse riguardano l'associazione o dissociazione di contenuti semantici, altre il rapporto tra temi, ambienti e situazioni; altre chiamano in causa le attribuzioni emotive del lettore rispetto ai contenuti testuali; altre ancora giocano sulla possibilità di disseminare tratti-cardine in più personaggi, o in una pluralità di trame. Per questo motivo si è ritenuto utile procedere a un ordinamento del materiale rispetto alla successione elencativa delle figure negli appunti. Trattandosi, per quanto riguarda questa porzione del materiale, di schede essenziali (cfr. *Appendici*), corredate di brevi note e di alcuni riferimenti a testi letterari esemplificativi, nella presente parte si è lavorato soprattutto a ricostruire un ordine che segua uno sviluppo logico, corredandolo di esempi ulteriori e di una discussione approfondita. I testi che esaminiamo sono tutti indicati dal critico nelle scalette, e si riferiscono in particolar modo a tre suoi testi. Due sono pubblicati all'inizio e alla fine degli anni '90: gli *Oggetti desueti* (prima edizione: 1993) e *L'intimità e la storia* (1998); un terzo testo cui si fa riferimento – seppur in misura minore – è il postumo *Il soprannaturale letterario* (2017)⁴⁴.

1. Creare il significato

1.a. *Associazioni*

Una prima serie di configurazioni inventive che Orlando propone negli inediti è connessa con la possibilità del testo letterario di associare o dissociare su base di logica

⁴⁴ Una prima sintetica versione della riflessione sul soprannaturale letterario viene pubblicata in Orlando (2000a).

matteblanchiana temi, immagini, situazioni e personaggi in modo cognitivamente ed emotivamente saliente. Seguendo questo principio, almeno due delle figure ipotizzate da Orlando, l'*associazione* e la *dissociazione*, possono essere viste come dispositivi in grado di creare un peculiare universo di significati a partire dalla possibilità di stabilire nuovi nessi – proprio come avviene nella metafora – attraverso l'associazione (o la dissociazione) di campi semantici che si danno originariamente come distinti (o uniti) nell'enciclopedia del lettore, cioè *fuori* da quello specifico testo. Fenomeni di questo genere sembrano funzionare sulla base del montaggio dei dati di realtà in modo da alterare schemi mentali consolidati. Uno di essi, che Orlando sviluppa negli appunti, è definito *associazione*: l'idea è che alcuni testi stabiliscano o rinforzino collegamenti tra serie semantiche che nella realtà extra-testuale non risultano particolarmente salienti o evidenti, e che una specifica opera lavora a rendere pertinenti. Due serie vengono accomunate in virtù di una specifica funzione proposizionale che il testo mobilita a cavallo di entrambe. A questo scopo la strategia testuale tenderà a mettere in evidenza i tratti comuni tra le due serie, narcotizzando quelli non funzionali a una strategia caratterizzata da un alto tasso di ridondanza e di significazione.

Per fare un esempio, il tema della sporcizia di cui si tratta ne *Il processo* di Kafka non è la stessa cosa della sporcizia che troviamo ne *La metamorfosi*: le associazioni, una con la serie semantica di una Legge e dei suoi luoghi e atti di potere, l'altra con la serie di una progressiva condizione di emarginazione e solitudine, sono profondamente diverse e conducono su due binari di senso differenti. Il problema non è allora tanto quello di indagare un tema della sporcizia in Kafka, quanto vedere come questo stesso contenuto possa assumere sensi anche molto diversi a seconda delle serie con cui entra in connessione. Negli *Oggetti desueti* leggiamo, proprio a proposito de *Il Processo*:

Uno spazio dilatato da capienze inattese, e in alternativa contratto da angustie opprimenti: come modellato su soffitte e ripostigli, che sono supplementi all'abitabile inabitabilmente ristretti. [...] Al di fuori di quei luoghi, l'immotivato va dal casuale all'assurdo: dall'ingombro di mobili nell'oblunga sala da pranzo della pensione, al «pulpito secondario» nel duomo, così piccolo da tenere il predicatore immobile e piegato. Vicino o dentro le cancellerie possono ricordare l'irrazionale edilizio antico (v, 6, 11), il gradino dietro la porta della soffitta, l'unico o i tanti percorsi per uscirne, le scale alte strette lunghe dritte dal pittore. Agli avvocati è assegnato uno stanzino stretto e basso, con finestrino troppo alto e buco nel pavimento; al commerciante che dorme in casa dell'avvocato, un locale basso senza finestra tutto riempito dal lettino. Nella misera cameretta del pittore, dove in lungo e in largo non si fanno più di due passi, i quadri sono sotto il letto e dietro il letto la porticina sulle cancellerie. *Da parte di K. la ripetuta sensazione di soffocazione, vertigine, insostenibilità dell'aria risponde insieme al diffuso connotato tradizionale del logoro-realistico: la sporcizia. [...] Ma niente motiverebbe in tali case le sedi del tribunale.* Il quaderno d'appunti del giudice istruttore è deformato dal molto sfogliare, macchiato e ingiallito, e K. lo solleva «come se gli facesse schifo»; i libri con copertine spaccate e metà tenute da fili vanno spolverati; gli imputati nel corridoio, sebbene di classi alte, sono «trasandatamente vestiti»; un finestrino non può essere aperto per troppa fuliggine che casca; dai quadri del pittore, la polvere soffiata via

turbina a lungo. «Wie schmutzig hier alles ist», dice K. nella stanza dell'udienza, «Wir versinken ja im Schmutz!» grida reclamando la pulizia del ripostiglio. *Che aprendo i libri del giudice ci trovi disegni e titoli osceni, è l'unica scopertura d'un altro senso implicito di queste immagini e parole: per cui la reversibilità delle opposizioni prende forma di equivalenza tra il fisico e il morale. Tanto più implicito, quanto più lo è la conseguente ulteriore reversibilità propria alla sfera morale. Tra imputato e giudici, o addirittura tra innocenza e colpevolezza: esteriorizzato nello spazio claustrofobico, si confessa il senso di colpa dell'imputato innocente; materializzata nella sordidezza del tribunale, si proietta dall'altra parte la sua coscienza sporca* (Orlando, 2015: 461 e sgg.).

Siamo davanti a un'associazione, quella tra sporcizia e Legge, costruita sul ripresentarsi congiunto di entrambe e dunque su una loro associazione: la funzione proposizionale è una colpa, la sporcizia morale introiettata dall'accusato. Nel mondo extra letterario non c'è nessuna associazione lessicalizzata tra queste due serie semantiche. Dire 'Legge' non fa immediatamente venire in mente un ambiente soffocante o sporco; non c'è una associazione preesistente, che invece questo testo contribuisce in modo decisivo a fondare proprio sulla base del fatto che tra le due serie individua una particolare funzione proposizionale. Ed è proprio qui che il testo stabilisce una figura dell'invenzione: nel momento in cui accosta due temi (declinati poi a loro volta in immagini, situazioni, caratterizzazione dei personaggi) stabilendo un'associazione che si rivela pervasiva tra essi, fonda anche un nesso di senso che prima non esisteva e dunque anche un nuovo modo di guardare a certi fenomeni. Un esempio di questo stesso fenomeno è riscontrabile in *Lolita*:

In *Lolita* [...] il Kitsch si presta a un'incommensurabile escursione tematica. Sotto il segno di Proust è posto il miraggio assoluto d'una perversione come passione, o d'una passione come perversione [...]. [...] *Fra Kitsch e passione perversa è intuito un denominatore comune: entrambi, per deludere con le loro promesse, non possono che averle già mantenute al momento d'illudere. [...] Humbert adora Lolita – che adora il Kitsch – che non è un rivale. È un ostacolo, un ausilio, un oggetto di desiderio mediato? è forse dove le coscienze più divergono che più arride l'invidia inconscia della puerile credulità perduta? Lui era cresciuto nel mondo luminoso e artificiale d'un grande albergo paterno in Riviera; fra quelli americani, non ne trova l'uguale ma la fotografia a colori* (Id.: 476 e sgg.).

Si propone un legame tra desiderio perverso e Kitsch che attraversa tutto il romanzo. Possiamo chiederci su cosa si basi questa associazione, e una possibilità è notare che sia il Kitsch che il desiderio perverso danno voce, nella loro manifestazione, al miraggio di uno stato edenico di soddisfazione, irrimediabilmente perduto. Così come l'oggetto kitsch costituisce un feticcio, cioè un fantasma di soddisfazione totale, così l'oggetto della perversione nega costitutivamente e alla radice ogni mancanza. Un souvenir del resto può essere inteso come la concretizzazione del tentativo – intrinsecamente fallace, esteticamente fallimentare – di trattenere, compendiare una pienezza dell'esperienza in realtà perduta per

sempre. Se leggiamo il romanzo in questa chiave, almeno a un certo livello di simmetrizzazione è possibile affermare che il Kitsch è Lolita, e il desiderio perverso è Humbert; il che a sua volta implica che tra oggetti di una determinata narrazione, e tra gli stessi personaggi, possano essere rintracciate affinità simmetrizzanti in misura maggiore di quanto un solido principio di identità non lascerebbe pensare. E questo non nel senso di un Kitsch come emblema del desiderio perverso o viceversa, quanto piuttosto sulla base di un meccanismo di funzionamento comune: così come lo sbadiglio e la caverna della già citata metafora di Góngora (Orlando, 1992: 112) possiedono una funzione proposizionale comune, e la figura retorica gioca sulla capacità di individuarla, silenziare le altre caratteristiche e rendere saliente proprio questa – magari marginale, ma originale e produttiva – così la letteratura gioca sulla capacità del lettore, seppure a un livello inconsapevole, di stabilire nessi tra serie semantiche diverse.

Se è vero che siamo portati a pensare in termini di metafore molto di più di quanto crediamo (Lakoff e Johnson, 1980), e se è vero che i processi metaforici ci permettono di proiettare determinate caratteristiche da un campo semantico a un altro, di mappare una serie attraverso il dominio dell'altra, allora possiamo associare desiderio e Kitsch, Legge e sporcizia perché abbiamo la capacità di immaginare che abbiano qualcosa in comune. Se il testo associa profondamente due serie semantiche distinte a livello di referenti di realtà, questo significa che esso sospende l'indipendenza vigente tra di esse. Il che è appunto una figura in termini mattheblanchiani, perché è una formazione di compromesso tra l'istanza asimmetrica che vuole che la Legge e il kitsch siano due cose diverse rispetto a quello che possiamo compendiare sotto il nome di sporcizia o desiderio perverso, ma dal punto di vista simmetrico le due coppie possono essere pensate *come la stessa cosa* proprio perché sono connesse da una funzione proposizionale unitaria (colpa, sporcizia in senso sia morale che fisico; abolizione del tempo e della mancanza) che è il testo a stabilire. Quello specifico testo, e non un altro.

Un altro esempio di associazione tra serie semantiche è quello che si riscontra a proposito del rapporto tra soprannaturale e contronaturale nell'*Hamlet* di Shakespeare, nell'analisi contenuta ne *Il soprannaturale letterario*. Si tratta di un esempio non citato negli appunti, ma che ci sembra perfettamente in linea con quanto appena affermato: nel caso in cui il teatro di Shakespeare si apra allo spettrale, l'apparizione di un fantasma – e quindi la possibilità di interagire con lui – non coinvolge mai indiscriminatamente tutti i personaggi, ma solo alcuni,

chiamati ad assolvere una funzione specifica (Orlando, 2017: 167). Cesare appare come presagio di disfatta a Bruto, Banquo a Macbeth. Nel caso di Amleto, il padre non compare per minacciare vendetta, ma per reclamarla dal figlio, suo naturale vendicatore. Nella sua analisi Orlando fa notare come quello di Shakespeare non sia affatto un atteggiamento scontato nei confronti del soprannaturale, ma piuttosto una posizione problematica: l'apparizione non è data come radicalmente altra rispetto alle logiche naturali, poiché il fantasma compare per dire qualcosa, per recare un messaggio ai vivi e in quanto tale la sua presenza può (e anzi deve) venire indagata, interrogata e spiegata. È in altri termini uno *spettro semiotico* (Id.: 168), poiché viene per segnalare qualcosa, ed è necessario che qualcuno si interroghi sui motivi della sua presenza. E proprio nel momento della sua apparizione (Id.: 170-1) si manifesta un tema cardine della tragedia: l'associazione tra dato soprannaturale e dato contronaturale. Il fantasma è infatti venuto per denunciare una gravissima infrazione morale. Quando nella scena IV del I atto Amleto arriva sul torrione per incontrare lo spettro, il silenzio notturno viene interrotto da uno squillo di tromba e dal suono di un cannone; Orazio segnala dei rumori nel palazzo, e il Principe risponde che sono quelli del festino dello zio e della madre:

Possiamo chiederci se questa musica che proviene dall'interno del castello violi per caso la regola che prevede una localizzazione del tutto appartata per le manifestazioni ultraterrene, e rompa così l'incantesimo propizio al soprannaturale, ma la risposta è che ciò non si verifica affatto, anzi: *tra il soprannaturale imminente e la lordura morale, rappresentata in questo caso dal festino, si è ormai stabilito uno strettissimo rapporto. Si odono i suoni che rimandano alla trasgressione immorale delle nozze tra madre e zio, e poco dopo appunto appare lo spettro* (Id.: 170).

La manifestazione dello spettro ad Amleto viene fatta dunque coincidere con il motivo medesimo che ha spinto il padre a tornare dall'aldilà, ovvero il verificarsi di un comportamento infame e la necessità di vendetta che ne deriva. Scrive Orlando:

c'è insomma un'equiparazione, su cui poggia tutto l'*Hamlet*, tra sopra-natura e contro-natura, in virtù della quale il sopra-naturale è giustificato dal fatto che è stato commesso un delitto contro-naturale. La violenza che il credito concesso al soprannaturale implica rispetto alla ragione [...] sta a sua volta per un'altra violenza: quella duplice che il crimine ha fatto alla morale nel momento in cui Claudio ha ucciso il fratello, suo re. In questo inatteso e del tutto inedito giro logico, ragione e morale vengono messe in parallelo, come se entrambe costituissero una natura violentata da qualcosa di straordinario: l'apparizione dello spettro rispetto alla ragione, le mostruose nozze di zio e madre rispetto alla morale (Id.: 171).

In termini mattheblanchiani due serie semantiche, quelle del soprannaturale e del contronaturale, sono qui fatte coincidere sulla base di una precisa funzione proposizionale,

identificata con la violenza che entrambe rappresentano rispetto a una legge percepita come 'naturale': l'infrazione è determinata nel primo caso dal ritorno del morto dall'aldilà, nel secondo da un delitto di inaudita crudeltà e immoralità. Anche in questo caso si comprende come la figura dell'invenzione possa essere concepita come una formazione di compromesso tra l'istanza asimmetrica, che percepisce soprannaturale e contronaturale come due serie distinte, e quella simmetrica, che le unifica sotto una comune funzione proposizionale che rimanda a un'infrazione gravissima dei limiti dettati dalla natura. La medesima associazione, stavolta tra *soprannaturale* e *sottonaturale*, è messa in luce nella lettura della *Phèdre*:

Così il circuito della mostruosità si richiude comprendendo in sé e collegando fra loro due cose essenziali: da una parte, la totalità degli aspetti propriamente mitici della tragedia, nessuno escluso; dall'altra, tutto l'orrore morale che può esser generato dalla tensione fra una prepotente repressione e un prepotente ritorno del represso. [...] Un soprannaturale mostruoso, bestiale, presta le sue forme a manifestare qualcosa come il *sottonaturale* della natura degradata dal peccato originale. È in ultima analisi questa latente concezione ideologica che ha rianimato in profondità il mito, formando coi materiali di esso potenti equivalenze simboliche (Orlando, 1990: 38-9).

Aggiungiamo che un'associazione di questo tipo è estremamente ricorrente anche in alcune forme di soprannaturale cinematografico contemporaneo, soprattutto quelle che riguardano il tema dell'infestazione spettrale: esse legano la manifestazione spettrale al tema della riemersione di un trauma sepolto nel passato, e in cerca di soluzione nel presente. Si possono citare a questo proposito titoli come *The Ring* (H. Nakata, Giappone 1998), *The Sixth Sense* (M.N. Shyamalan, USA 1999), *The Others* (A. Amenábar, USA, Spagna, Francia 2001), *Gothika* (M. Kassovitz, USA 2003), *Fragile – a Ghost Story* (J. Balagueró, Spagna 2004), *The Marsh* (J. Barker, Canada 2006), *El Orfanato* (A.J. Bayona, Messico, Spagna 2007), *The Messengers* (O. PangChun&D. Pang, USA 2007), *The Awakening* (N. Murphy, Regno Unito 2011), *The Woman in Black* (J. Watkins, Regno Unito, Italia, Canada, Svezia 2012), *Mama* (A. Muschietti, Canada, Spagna 2013), *Out of the Dark* (L. Quílez, Colombia, Spagna 2014), *Angel of Death* (T. Harper, Regno Unito 2014). In tutti questi casi sono le vittime di violenze, quasi sempre donne o bambini, a tornare dal mondo dei morti in cerca di aiuto o vendetta. L'unica possibilità per i vivi di gestire l'evento inspiegabile, che si presenta come un'irruzione violenta nel normale corso dell'esistenza, sta appunto nel cogliere il legame tra manifestazione *soprannaturale* e trauma rimosso, di natura *contronaturale* poiché nella

schiacciante maggioranza di casi implica omicidi e violenze all'interno del nucleo familiare⁴⁵.

1.b. *Dissociazioni*

Specularmente, così come esiste la possibilità di stabilire nessi duraturi tra serie scarsamente correlate nel mondo dei referenti, così alcuni testi lavorano a *dissociare* i rapporti tra serie consolidati nell'enciclopedia del lettore. Un primo caso, forse quello in cui l'analisi di Orlando ha assunto la forma più organica, è costituito dall'articolo dal titolo «'Savoir' contre 'voir', métamorphose et métaphore» (Orlando, 2008a), in cui al centro dell'indagine è proprio la continua dissociazione d'ordine cognitivo, che coinvolge alcuni dei protagonisti della *Recherche*, tra due facoltà che di norma tendono a presentarsi unite in relazione di proporzionalità diretta: *sapere* e *vedere* qualcosa a proposito di un determinato tipo di oggetto⁴⁶.

Si può sottoscrivere l'idea che più si vede qualcosa riguardo a un determinato oggetto, più se ne sa qualcosa in proposito. In altri termini, a una presa di coscienza di tipo visivo, che permette di esplorare un evento od oggetto materiale con gli occhi, segue un aumento di conoscenza a proposito di quello stesso oggetto: vedo, dunque so. Ho *visto*, dunque ho accumulato *sapere* rispetto a un comportamento, persona, fenomeno; oppure, *so* qualcosa, faccio un'ipotesi di conoscenza, che poi la mia *vista* conferma. Del resto, che il legame tra questi due concetti sia fondante – almeno per la cultura occidentale – è confermato dal fatto che, dal punto di vista etimologico, in greco al verbo ὁράω, che significa 'vedere', è associato un perfetto terzo resultativo, οἶδα, che significa 'sapere', e questo perché si dà per certo che qualcuno che ha, in un determinato tempo, *visto* qualcosa, poi quella stessa cosa la *sappia*.

Nel caso della *Recherche*, invece, personaggi come Swann o il protagonista sembrano non riuscire a connettere i due momenti, che anzi risultano sempre sfasati: entrambi non riescono mai a cogliere le loro amate in flagrante tradimento, pur sapendo per certo di essere traditi; ma se e quando sono messi in condizione di vedere, tendono a non comprendere – e quindi a non trasformare in sapere – ciò che hanno percepito. Gli esempi sono molteplici anche per

⁴⁵ Per ulteriori approfondimenti ci permettiamo di rimandare a Sturli (2015).

⁴⁶ Si veda per questo anche Bertini (2014).

altre figure e situazioni: la rivelazione tardiva della cattiveria di Saint-Loup, antitetica rispetto all'immagine che il narratore si era fatto di lui; la scoperta della violenza di Morel; la scena di Monjouvin; il primo incontro con Monsieur de Charlus. Si vedano poi vere e proprie dichiarazioni del narratore, come «notre tort est de croire que les choses se présentent habituellement telles qu'elles sont en réalité»; «nous voyons, nous entendons, nous concevons le monde tout de travers»; «cette perpétuelle erreur qui est précisément “la vie”». In tutti questi casi il procedimento figurale scinde due campi semantici associati nell'enciclopedia comune, e ne problematizza fortemente la relazione.

In questa stessa direzione va l'analisi della *Metamorfosi* di Kafka, sempre contenuta nel *Soprannaturale letterario*. Essa prende le mosse da un'osservazione di Camus (1972: 155) che nel romanzo ci si stupisce troppo poco di un evento – l'iniziale e inspiegabile trasformazione in insetto – a tal punto inaspettato e straordinario:

Nel caso di Samsa questa progressione è tutta dalla parte del *sapere* e per niente del *capire*. *Kafka opera una geniale dissociazione proprio tra queste due istanze*: il sapere cresce tra l'inizio e la fine del racconto, ma il capire rimane assolutamente fermo e Gregor, come del resto noi lettori, non sa né come né perché sia avvenuta la metamorfosi, e morirà senza averlo compreso. Il sapere e capire in questo caso non prendono a oggetto la metamorfosi, il soprannaturale, ma anzi questo soprannaturale, vissuto tutto dall'interno, è come la causa di una sorta di miopia dello sguardo, e la miopia è quasi un dato testuale (Orlando, 2017: 84).

Si lavora in questo caso non a unire mediante una funzione proposizionale quello che è separato, come nel caso del fenomeno dell'associazione, ma piuttosto a separare quello che dovrebbe essere unito. Benché Orlando negli appunti non faccia riferimento a come può essere pensata la formazione e la gestione di classi matteblanchiane, ci sembra pensabile che la questione non sia tanto unire due classi apparentemente non correlate, quanto piuttosto *scindere* in due diverse classi quel che di solito siamo abituati a concepire come unitario. Se nell'enciclopedia del lettore sapere e vedere tendono ad andare insieme, un testo letterario può lavorare di proposito a creare una separazione tra i due momenti. Aggiungiamo che di dissociazioni di serie semantiche si potrebbe forse parlare anche nel caso di tutti quei personaggi, dal *Frankenstein* di Shelley al Quasimodo di *Notre-Dame de Paris*, dal Gregor Samsa de *La metamorfosi* fino al contemporaneo, in cui a un aspetto esteriore di un certo tipo (in questo caso mostruoso) corrisponda un'interiorità antitetica. Un analogo procedimento si avrebbe nei casi, particolarmente frequenti almeno nella letteratura degli ultimi due secoli, in cui a un aspetto esteriore estremamente positivo fanno corrispondere

un'interiorità malvagia o tormentata, e il cui archetipo è il Satana di Milton così come descritto per la prima volta da Praz.

Riguardo le dissociazioni che possono investire in pieno un personaggio, e strutturare la voce narrante che presenta gli eventi, cosa pensare del resto di un testo come *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (2003) di M. Haddon, tutto narrato da parte del protagonista Christopher, affetto da una forma di autismo che gli permette di cogliere i nessi logici tra gli eventi, ma che manca di qualsiasi basilare competenza affettiva? È chiaro che una parte fondamentale dell'interesse del romanzo è data proprio da questa dissociazione tra valenze cognitive ed emotive degli eventi, che chiama il lettore a un continuo processo di raffronto con il *suo* modo – evidentemente meno idiosincratico – di entrare in rapporto col mondo. Questo lo porta a dover mettere in atto una continua integrazione di quello che nella narrazione di Christopher non può che essere, per definizione, trattato in modo affettivamente incongruo, ma proprio per questo originale e commovente: i difficili rapporti tra i genitori, l'abbandono da parte della madre, il tentativo di comprendere il mondo alieno delle emozioni degli altri.

In tutti questi i casi, e benché Orlando non faccia alcuna ipotesi esplicita negli appunti, i fenomeni di formazione di classi giocano evidentemente più sulla separazione di ciò che è unito, che sull'unione di ciò che è separato – e dunque con un processo perfettamente inverso all'associazione. Per quanto riguarda l'alternativa virtualmente percepita, essa secondo Orlando risiede «nella compatibilità [*scil.* tra i due elementi normalmente associati nell'enciclopedia del lettore] che la figura sopprime».

2. Modellizzare l'emozione

2.a. *Intersezioni*

Una seconda serie di configurazioni inventive ricavabili dagli appunti di Orlando verte sulla possibilità di individuare due serie semantiche emotivamente orientate in senso opposto (positivo o negativo) rispetto al mondo dei referenti, che si scambiano stabilmente nel testo le valenze assiologiche. Affrontando questo snodo è prima di tutto legittimo chiedersi se, parlando di valenze negative e positive da attribuire alle serie semantiche nel testo, si intenda qualcosa che ha a che fare con la pratica, di marca strutturalista, di distribuire segni + o –

alle componenti del testo, dividendole per affinità e opposizione ai fini della costruzione del quadrato semiotico (Greimas, 1966). Da un punto di vista genetico, sembra indubbio che l'idea di un'articolazione del testo letterario sulla base di grandi polarità semantiche, regolate da una dinamica di affinità-opposizione, derivi a Orlando dalla concezione saussuriana di un processo di significazione concepibile come sistema di affinità e opposizione tra i diversi elementi linguistici. Come nota Zinato, da almeno tre decenni in sede critica l'aggettivo strutturalistico è accompagnato da un costante sottinteso sminuimento, ma in effetti esso va per lo meno problematizzato, e questo perché «lo strutturalismo rappresenta l'ultimo tentativo della teoria novecentesca di ipotizzare che il testo letterario possa essere definito da specifiche *caratteristiche formali*, da un certo uso autonomo del linguaggio: ereditando un prestigioso approccio, dunque, inerente all'autonomia della letteratura, che si è affermato a partire dall'Ottocento con le poetiche del naturalismo e del simbolismo e nel primo Novecento con le riflessioni del formalismo russo» (Brugnolo, Colussi et al., 2016: 185). Quello che però costituisce una differenza fondamentale tra la visione orlandiana e lo strutturalismo ortodosso è il rifiuto da parte del primo di ogni idea di autonomia del linguaggio, di ogni possibile sconnessione tra articolazione *formale* del testo e suo portato di *referenzialità*. Se Orlando è formale nel metodo, la modellizzazione e l'astrazione delle costanti testuali sono sempre da concepirsi in strettissima relazione (di dialogo e ambivalenza oppositiva) con il mondo dei referenti. L'attribuzione di valenze emotive positive e negative a elementi testuali di significato non costituisce dunque un puro e semplice diagramma di somiglianze e opposizioni, ma un sistema dinamico, che è possibile comprendere solo in riferimento alla realtà storico-culturale, sociale, ideologica di riferimento. Prendiamo, come egli stesso scrive negli appunti, l'analisi di *The Bear*, racconto di Faulkner contenuto nella raccolta *Go Down Moses*:

The Bear riprende dal precedente, *The Old People*, l'educazione di Ike McCaslin: dal vecchio Sam Fathers, figlio d'un capo indiano e d'una schiava mulatta, viene iniziato ai segreti rituali della foresta e della caccia come a una ieratica scienza. È d'altra parte l'erede della proprietà cotoniera che suo nonno, uno dei coloni fondatori, aveva comprata dal padre di Sam e sgombrata dalla foresta. Convergono in lui, da genti di diverso sangue, due ordini diversi di valori tramandati; a ventun anni sceglierà di rinunciare alla sua proprietà, convinto che nessuno abbia diritto a possedere la terra. *Ma fra convinzioni ed eventi, fra diritto e destino, fra passato e futuro il testo pone un dissidio tale da sdoppiare e capovolgere i valori e i disvalori. Secondo Ike, secondo il diritto e il passato, la foresta è indomita e sana; la proprietà labile e colpevole. Per la voce d'autore che sa i fatti e il futuro, la prima ha i giorni contati mentre la seconda cambia senza rimorso la faccia della terra* (Orlando, 2015: 445 e sgg.).

Nell'analisi di Orlando la foresta come spazio condannato in partenza dal progresso incombente, ma anche primordiale e autentico depositario di una legittimità della natura a cui Ike vuole rifarsi, si contrappone ai libri mastri in cui sono annotate le proprietà della sua famiglia. E infatti questi ultimi:

testimoniano un peccato originale, oltre che contro la terra, contro la razza asservita: il padronale incesto del nonno che aveva generato un bastardo dalla propria bastarda di sangue misto, la cui madre s'era annegata. La scrittura ha il male come significato, e ha troppo poca o troppa resistenza fisica come significante. I volumi non sono [...] che pagine «ingiallite», «vecchie e fragili», inchiostro o caratteri o sequenze «scoloriti»; già in *The Old People*, il possesso familiare sembra a Ike «as trivial and without reality as the now faded and archaic script in the Chancery book in Jefferson which allocated it to them». Il torto opposto è che il contenuto dei volumi sia dopo tanti anni «fixed immutably, finished, unalterable, harmless». L'ultimo aggettivo esprime inefficacia, e torna in un confronto coi fatti della guerra: «This was chronicled in a harsher book». *Il confronto implicato in anticipo è però con quel tutt'altro insieme di segni che Ike legge nella foresta, «bigger and older than any recorded document»* (Id.: 447-8).

Per Ike, protagonista della narrazione, la scrittura della foresta, le tracce dell'orso nel terreno, benché infinitamente più labili della scrittura su carta, sono più durevoli proprio perché suscettibili di continue riscritture e dunque destinate a durare in eterno: «Là dove il passaggio umano non lascia “segno né cicatrice” si conservano, con l'aspetto dei tempi degli antenati indiani, valori esemplari che Ike accetta: “the wilderness the old bear ran was his college”. Ma Old Ben non si sarebbe meritato nome proprio e mito, se non apparisse “an anachronism indomitable and invincible out of an old dead time, a phantom”, se non abitasse “that doomed wilderness whose edges were being constantly and punily gnawed at by men with ploughs and axes who feared it because it was wilderness”» (Id.: 448). Una natura perdente, ma disperatamente amata e assunta dal protagonista, contro un progresso della scrittura e della terra coltivata che è destinato di lì a poco a vincere, ma connotato in senso decisamente negativo.

È in questo senso che il racconto invertirebbe in modo stabile le valenze emotive di due referenti di realtà, o di due serie semantiche, tendendo – come afferma Orlando negli appunti – ad *accreditare disvalori e a screditare valori*. La figura in questo caso sembra giocare sulla possibilità che il testo lasci emergere, sempre mediante una formazione di compromesso, un represso di tipo collettivo: due classi logiche corrispondenti rispettivamente a qualcosa che in una certa epoca e cultura è socialmente accreditato (la proprietà) e screditato (la libertà dai vincoli della medesima) si scambiano le valenze. L'alternativa virtualmente percepita è costituita da un'ideologia, caratteristica dell'Occidente capitalistico, in cui allo sfruttamento delle risorse naturali a fini di profitto

viene attribuita tutta la possibile legittimazione sociale, mentre la natura, che non ha proprietari, viene relegata a mero territorio di inciviltà e conquista.

A nostro avviso, nell'individuazione di un fenomeno di questo tipo è anche troppo evidente il riferimento alle precedenti teorizzazioni di Orlando: proporre che un testo funzioni accreditando disvalori e screditando valori è infatti equivalente all'affermare esso è la sede di un ritorno del represso, e dunque di una critica più o meno scoperta e dichiarata ai valori comunemente, e più o meno esplicitamente, condivisi da una civiltà in un dato momento storico⁴⁷. Il che a sua volta apre la questione del grado in cui questi disvalori possono essere proposti e accreditati: per questo può valere la proposta riguardante il ritorno del represso nella serie dei contenuti e le sue articolazioni (inconscio, conscio ma non accettato, accettato ma non propugnato, propugnato ma non autorizzato, autorizzato ma non da tutti i codici) avanzata in *Per una teoria freudiana della letteratura* (Orlando, 1992: 74 e sgg.).

La concezione di letteratura sottintesa è quella di uno spazio di tensione e di espressione di spinte contrastanti rispetto ai codici vigenti, siano essi di tipo ideologico, collettivo, sociale, morale. Il problema, se vogliamo, riguarda la necessità di indagare su che base i valori e disvalori vengano stabiliti dal punto di vista assiologico e ideologico: affermare che un certo valore viene screditato, mentre un disvalore accreditato, comporta domandarsi cosa si intenda per essi, relativamente a un certo tipo di oggetto o situazione, in un determinato testo, prodotto in un certo periodo storico e per un dato pubblico. Assumere che un racconto come *The Bear*, attribuendo una valenza positiva alla foresta e una negativa al suo sfruttamento, stia accreditando disvalori e screditando valori, implica prima di tutto cercare di comprendere quali siano i sistemi di valori vigenti, a livello storico-sociale, che il testo si incarica di mettere in discussione. Del resto, già nel concetto di ritorno del represso – e dunque a maggior ragione nell'idea di una figuralità che giochi con le attribuzioni emotive del lettore – è implicita un'idea di letteratura in contatto con le tensioni, i conflitti, le ambivalenze aperte o latenti di ciascuna epoca. Basti considerare l'ipotesi alla base degli *Oggetti desueti*: la fascinazione per le anti-merci, presente sin dall'antichità nella letteratura occidentale, sarebbe letteralmente esplosa come fenomeno letterario nel momento in cui, a seguito della rivoluzione industriale, il mondo ha cominciato a riempirsi di merci, ed è diventato sempre più inaggirabile il principio di rinnovamento, di prestazione e di

⁴⁷ Brugnolo (2017) ha recentemente applicato questa stessa concezione a un corpus di testi relativi alla letteratura postcoloniale.

obsolescenza.

Un caso analogo di rovesciamento nelle attribuzioni emotive alle diverse classi di significato è quello di *The Spoils of Poynton* di James:

Il buon gusto appare una predestinazione come la grazia, immotivato rispetto alla provenienza di Fleda da una famiglia povera, dove il padre fa collezione d'innocenti cascami e la casa della sorella è peggio che modesta. Pure è la nuora che Mrs Gereth vorrebbe: esclusa dalla successione del marito, sa che Poynton è perduta se il figlio culturalmente ottuso sposa la volgare Mona Brigstock. [...] Gli eletti e i dannati in senso estetico ed etico sembrano corrispondere, con una vocazione degli eletti alla sconfitta: lo scrupolo rinunciatario di Fleda, la prepotenza puntigliosa di Mona e la debolezza del bell'Owen Gereth concorrono (Orlando, 2015: 417 e sgg).

In questo caso sono evidenti due serie semantiche che corrispondono a diversi gruppi dei personaggi. Da un lato gli eletti in senso etico-estetico (il che non corrisponde necessariamente alla ricchezza o allo status sociale) rappresentati da Mrs Gereth e dalla giovane Fleda, che tutelano il patrimonio artistico-affettivo della dimora di Poynton; dall'altro coloro che, come l'erede Owen Gereth e i Brigstock, sono sprovvisti di senso estetico, ma destinati a trionfare da un punto di vista sociale ed economico.

Il testo mette in scena due assi valoriali per contrapporli, accreditando come valore e proponendo all'identificazione del lettore quello che non potrà che risultare perdente. Sempre negli appunti, Orlando cita come ulteriore possibilità in questa direzione un suo breve saggio dal titolo *Proust, Sainte-Beuve, e la ricerca in direzione sbagliata* (1974): in questo caso, oltre a disgiungere due elementi che solitamente tendono a procedere insieme – *indagare* e *scoprire* qualcosa, sforzo per acquisire un certo tipo di conoscenza, e conoscenza medesima – il testo ribalta le comuni connotazioni assiologiche: cercare di sapere qualcosa mediante l'indagine volontaria non permette, come sarebbe ovvio nel senso comune, di acquisire conoscenza, come a dire che a un processo di deliberata ricerca tende a non corrispondere nessun risultato positivo. Risultato che invece viene invariabilmente centrato nel momento in cui non lo si sta affatto cercando. La conoscenza è dunque, in questo particolare universo romanzesco, non frutto di un processo di indagine, ma di scoperta casuale:

È un passo che mostra in maniera esemplare come l'opposizione fra una ricerca in direzione sbagliata (dispersiva, peccaminosa) e una non-ricerca in direzione giusta, *fosse originaria e fondamentale attraverso tutta l'opera di Proust* (1974: XVIII) [...] L'opposizione fra ricerca in direzione sbagliata e non-ricerca in direzione giusta, che Proust ci fa intravedere nel testo preparatorio [*scil. il Contre Sainte-Beuve*] sotto forma di opposizione fra il metodo di un critico e i miracoli di una tazza di tè, *nel capolavoro non organizza solo il racconto totale*, come successione di esperienze, né solo i momenti dell'estasi metacronica, come

contrapposizione fra esperienze. Essa può anche *riempire come metafora esplicita, pervadere come metafora latente, articolare come contrasto sintattico, segmenti di testo molto più piccoli*: una frase o poco più. [...] Ciò che nel racconto e nella tematica della *Recherche* si situa lungo la direzione sbagliata, come per eccellenza l'amore e la gelosia, può obbedire a suo modo all'opposizione paradigmatica ricerca/non-ricerca, non meno di ciò che, come l'estasi metacronica, si situa lungo la direzione giusta. (Id.: XXVI).

Un fenomeno analogo è messo in luce da Orlando a proposito dell'analisi della *Gerusalemme liberata* di Tasso proposta da Zatti in *L'uniforme cristiano e il multiforme pagano* (1983), cui fa esplicito riferimento negli appunti, e tratta come argomento della quattordicesima lezione del corso. Anche in questo caso si può parlare di una dinamica testuale tutta incentrata sui rapporti tra due serie semantiche opposte e complementari: all'uniformità cristiana corrisponde un carattere dichiaratamente positivo, mentre al multiforme che caratterizza il mondo pagano è collegata una connotazione negativa di confusione, peccato e disordine. A livello esplicito, l'ideologia dell'autore e la valenza positiva sono dalla parte del cristiano e dell'uniforme, mentre il negativo è proprio del multiforme pagano. E tuttavia, in profondità, il testo accredita spinte potentemente sovversive. Secondo Zatti (1983: 10-1), il motore di questa struttura a due livelli, in aperto riferimento al modello freudiano della dinamica repressione/represso, sarebbe costituito dalla compresenza di due punti di vista antitetici, determinato dal conflitto inconciliabile tra adesione esplicita e la segreta identificazione emotiva proposta al lettore, che va in senso esattamente opposto:

Se la materia storica della narrazione, che il Tasso desume dai cronisti delle Crociate, propone lo scontro tra due religioni e culture contrapposte, è un fatto che, nella concreta vicenda poetica, *lo scontro assume piuttosto i connotati di un conflitto tra due codici, divenuti incompatibili, che si genera all'interno di una medesima cultura e di una medesima società, entrambe occidentali cristiane: tanto è vero che a misurarsi nella guerra, parallela a quella terrena, che si combatte in cielo non sono Dio e «Macometto», bensì Dio e Satana*, la verità cristiana provando come proprio antagonista non già una verità pagana ad essa alternativa, bensì piuttosto i principi di negazione ad essa connaturati, cioè l'errore, il male, l'eresia (Id.: 12).

Nel poema le due serie tenderanno a scambiarsi sotterraneamente i valori, in quanto espressioni di conflitti storicamente radicati in seno alla società del tardo Rinascimento, divisa tra crisi dell'Umanesimo e Controriforma: «L'azione del poema tassiano sembra rispecchiare questo processo, se è vero che essa organizza nel testo una serie di opposizioni coerenti: universalismo/ pluralismo; repressione/ tolleranza; autorità/ libertà» (Id.: 17). Esplicitamente, il poeta prende le distanze da una sfera valoriale deviante, quella della multiformità pluralistica, per accreditare invece come valore una uniformità repressiva che si fa portatrice dei valori dell'unità, dell'obbedienza e dell'ordine. Sotterraneamente,

tuttavia, consegna quella stessa multiformità perdente all'identificazione del lettore, aprendo le porte a un paradosso che si ripercuote su tutta la narrazione: «il trionfo poetico del codice qualificato per negativo e deviante è tanto più manifesto quanto più salde e condizionanti sono le coordinate morali e ideologiche del poema» (Id.: 32-3).

In quest'ottica, immagini, situazioni e personaggi che rimandano ai temi della magia, dell'amore, dell'erranza, della multiformità lussureggiante del paesaggio naturale, ma anche dell'incanto artificialmente costruito, acquistano il senso di altrettanti momenti di emersione del represso, pur in presenza di rigidi vincoli ideologici che ne vincolano l'espressione. Dal punto di vista formale ciò si traduce in una pervasiva presenza di stilemi fondati sull'antitesi e sull'ossimoro, che a un livello micro-figurale costituiscono la traduzione retorica della compresenza di opposti irriducibili. A un livello macro-figurale il tessuto tematico è caratterizzato da una continua oscillazione:

Questa è l'ambiguità costituzionale su cui il sistema poetico tassiano fonda il proprio equilibrio [...]. *Ora, la confusione e persino identificazione degli opposti rappresenta nella GL certamente meno una realtà effettiva e generalizzata che una linea di tendenza e una potenziale minaccia. Resta il fatto che il conflitto fra ideologia e identificazione emotiva gioca in questo fenomeno un ruolo fondamentale, operando in modo evidente soprattutto al livello della forma del contenuto.* Per esso il sistema di antitesi fondato in modo rigidamente manicheo sul piano dell'ideologia rischia ad ogni istante di dissolversi nella concreta espressione poetica, sottoposto com'è alle costanti sollecitazioni disgregatrici di una solidarietà profonda del poeta Tasso con quel codice pagano che il cristiano Tasso rifiuta come negativo e deviante (Id.: 43-4).

Sempre nell'ottica di una profonda solidarietà tra strutture formali e tematiche – e dunque anche tra micro e macro figuralità – Zatti (Id.: 49-50) propone di leggere nell'uso frequentissimo dell'enjambement, che rompe la coesione metrico-sintattica del verso, una manifestazione formale della formazione di compromesso che anima tutto il testo: la posizione nel verso viene usata per far emergere un linguaggio altro, che fa spazio al punto di vista pagano e interferisce con il sistema assiologico cristiano. Su questa intima solidarietà tra espressione e forma, tra temi e dispositivi retorici, tra micro e macro livelli, si insiste affermando che «se lo scontro ideologico si realizza nella GL essenzialmente come scontro di linguaggi e di codici formali, proprio la figuralità retorica può garantire, in quanto crea sospensioni e fratture conflittuali entro lo sviluppo logico-sintattico, una compresenza di punti di vista antagonistici» (Id.: 50).

Un'analisi che risente esplicitamente della medesima matrice orlandiana, e che si colloca perfettamente in linea con la precedente, è lo studio di Paduano sulle *Vespe* di Aristofane, *Il giudice giudicato*⁴⁸. Sin dal titolo è evidente il paradosso che investe l'intero piano tematico:

esso allude al fatto che l'asse centrale del divenire comico è costituito da un rovesciamento di posizioni interno alla personalità principale. Essa è interessata da tutta una serie di contraddizioni, quali compresenti nella dimensione linguistica e poetica dell'ambiguità, quali operate attraverso il reale sviluppo drammatico della vicenda. *L'opposizione espressa nel titolo non è che una di esse, ma nelle mie intenzioni vuole allusivamente esprimere anche tutte le altre di cui ci occuperemo, in un'analisi fondata, naturalmente, su una coscienza dell'organismo poetico come unità e quindi anche come su un uso paradigmatico del materiale* (Paduano, 1974: 8).

I personaggi della commedia sono il giovane Bdelicleone (colui che odia Cleone) e il vecchio padre Filocleone (colui che ama Cleone), nomi parlanti che ci rimandano rispettivamente al partito aristocratico ateniese, cui vanno le dichiarate simpatie ideologiche del poeta e di cui il figlio è sostenitore, e al partito democratico radicale il cui leader è in quegli anni il demagogo Cleone. Da questo punto di vista, potremmo pensare che la commedia porti avanti un attacco al vecchio da parte del giovane portavoce del poeta. Ma in realtà, come mostra Paduano, nel testo si assiste a un vero e proprio ribaltamento dell'assiologia manifesta: è il vecchio Filocleone a riscuotere le simpatie del pubblico e a incarnare il polo del represso, dal momento che il suo vitalismo irresistibile, la sua aggressività, la sua posizione di subordinazione rispetto al figlio e ai potenti, e i suoi conseguenti tentativi di fuga rispetto a un potere repressivo, sono il centro della vicenda teatrale:

Entrambi [scil. Filocleone, protagonista delle Vespe, e Diceopoli, protagonista degli Acarnesi] richiamano su di sé un'identificazione emotiva ricca di tensione anche patetica, e senz'altro fanno dimenticare che il desiderio di Filocleone è considerato dall'ideologia conscia del poeta ripugnante e odioso quanto quello di Diceopoli è considerato sacrosanto. [...] L'esperienza politica è presente nella commedia, ma non è centrale: centrale è, paradossalmente, la resistenza che essa incontra e questa resistenza è caratterizzata dai termini di inventività eroica e surreale che normalmente spettano all'azione positiva (Id.: 30).

Il testo propone un Filocleone con cui ideologicamente il poeta (e il suo pubblico) dovrebbero rifiutare di identificarsi, ma con cui è impossibile non farlo poiché il personaggio è connotato dalle medesime caratteristiche di tutti gli eroi positivi di Aristofane (Id.: 37): il suo grottesco conformismo può essere infatti letto come profondo anticonformismo nella misura in cui proprio l'identificarsi in modo cieco al potere permette di metterne in luce la

⁴⁸ In questo caso non si tratta di un testo citato negli appunti di Orlando né nel corso, bensì compreso nella lista di saggi su cui gli studenti avrebbero potuto lavorare alla ricerca di ulteriore materiale sulla figuratività inventiva.

natura profondamente manipolatoria. Nonostante la posizione ideologica diametralmente opposta, Filocleone è nelle *Vespe* l'omologo di tanti eroi positivi di Aristofane proprio in virtù del suo isolamento e della lotta contro tutti per affermare se stesso. La peculiarità inventiva della commedia consisterebbe proprio in questo: come nel caso della *Gerusalemme liberata*, anche qui assistiamo all'inversione dei valori assiologici di due serie semantiche, in questo caso incarnate dai due personaggi protagonisti. A un livello implicito si accreditano dunque quelli che in superficie sono percepiti come disvalori, e si screditano i valori condivisi sul piano ideologico:

Siamo così già a contatto con l'aspetto realmente problematico della questione, che non a caso fa *pendant* al paradosso apertosi, come sappiamo, tra la struttura intenzionale poetica e la sua realizzazione (che descrive la controparte in termini di eroe positivo); *quanto la posizione astratta di Filocleone sembrerebbe relegarlo al ruolo repressivo, altrettanto nella lettura della commedia, una volta che si sia delineato il reale conflitto dinamico che presiede l'invenzione comica, ci si rende facilmente conto di una realtà molto diversa: attraverso l'analisi delle motivazioni, condotta con una violenta capacità icastica, attraverso una precisazione del ruolo autentico del vecchio nella società in cui vive e soprattutto attraverso un interesse esplicito per la sua individualità anche al di fuori del ruolo, Filocleone si sposta, quando gradualmente, quando con improvvise inversioni di tendenza, in una posizione antitetica a quella originaria.* Egli viene a rappresentare, cioè, non il mondo dell'autorità, ma il mondo più vasto e oscuro, più potente e diciamo pure più autentico che preme ai margini delle cerniere autoritarie e trova la sua strada espressiva attraverso una continua tensione dialettica nei loro confronti. *Indichiamo questo mondo globalmente col nome freudiano di represso, pur non rinunciando a vedere le articolazioni interne ad esso* (Id.: 73).

Repressione e represso si scambiano di segno: ci aspetteremmo (come si aspettava il pubblico di Aristofane) che la connotazione repressiva sia propria del padre e del giudice, mentre il represso dovrebbe stare dalla parte del giovane dissidente, e invece è tutto il contrario. E questo perché sin dall'inizio è evidente quanto il ruolo di Filocleone sia svuotato di ogni potere effettivo, manovrato com'è dai veri potenti; quanto il suo agire sia dettato dal desiderio di rivalsa di chi è ai margini della scala sociale. Come nota infatti Paduano, la sottomissione di Filocleone è la stessa sia in seno alla famiglia che rispetto al gruppo sociale di appartenenza, poiché egli è subordinato al figlio e sottomesso ai politici: «anche il discorso sulla propria paternità metaforica nei riguardi di Cleone e degli altri demagoghi assumerà retrospettivamente un acre sapore ironico; egli è davvero “come un padre” nei confronti degli uomini importanti, ma in un universo di valori in cui “essere come un padre” vuol dire non contare più nulla» (Id.: 213). Mediante un vero e proprio chiasmo tematico (Id.: 205) è Filocleone a essere oggetto di repressione da parte del figlio, che tenta in tutti i modi di normalizzare la sua vitalità debordante. La commedia si apre non a caso su una scena surreale in cui il padre vorrebbe trasformarsi in topo o in fumo per sfuggire dalla prigionia

in cui il figlio lo costringe per non farlo andare in tribunale. Nel finale il vecchio, esautorato, trionferà proprio in quanto saprà opporre alla repressività moralistica di questi tutta la carica di una giovanilistica ribellione.

2.b. *Duplicazioni*

Negli appunti di Orlando la precedente configurazione è definita *intersezione*. È interessante notare che essa avrebbe una sorta di completamento, o estensione, nella possibilità – che il critico definisce *duplicazione* – che le valenze emotive non restino fisse nel testo una volta per tutte, ma siano invece sottoposte a un continuo gioco di scambio e rovesciamento. In questo caso l'alternativa virtualmente percepita consiste nelle connotazioni assiologiche (e, aggiungiamo, emotive) stabili, che la figura rende instabili. Gli esempi che troviamo negli appunti sono due: l'analisi di un capitolo de *Le Rouge et le Noir* di Stendhal, pubblicata in *Le costanti e le varianti*, e che sarà oggetto di una serie di lezioni durante il corso (le riportiamo per intero in *Appendice*), e quella sulla dialettica tra abitudine e ignoto nella *Recherche* di Proust.

Per quanto riguarda Stendhal, Orlando riprende una sua analisi del '67 per approfondirla nelle lezioni del corso del 2006: si tratta del capitolo XVIII de *Le Rouge et le Noir*, letto attraverso la lente delle due serie semantiche che fanno capo, appunto, ai concetti di recente e antico. Gli accadimenti della storia recente hanno qui un peso fondamentale, il romanzo di Stendhal narra com'è noto il tentativo di ascesa sociale del brillante Julien Sorel, di umile origine, nella Francia della Restaurazione. La sua condizione sociale, che non gli sarebbe stata di ostacolo alla realizzazione delle sue ambizioni solo un decennio prima, in epoca napoleonica, gli vieta adesso qualsiasi carriera che non sia quella ecclesiastica. Le serie semantiche riconducibili al recente e all'antico sono rese pertinenti a tutti livelli nel capitolo – e nel testo intero: da un lato il recente di un passato napoleonico, che si vuole abolire con il ritorno a un antico di Ancien Régime, dall'altro un presente che tenta disperatamente di rifarsi una patente di antichità senza riuscirci. Seguendo il dipanarsi dei temi, delle immagini e delle situazioni, Orlando nota come sia possibile individuare due diverse valenze, che hanno carattere emotivo, delle due rispettive serie: c'è un antico nobile, di valenza positiva, che richiama un passato di grandezza e di dignità sacrale (arredi gotici, chiese solenni, personaggio di M. de Chélan, modi di antica nobiltà, edifici imponenti, tradizioni

venerabili), che tuttavia appartiene a un'epoca che non si ha né la dignità né la capacità di riportare in vita, e dunque sempre in pericolo di rovesciare in negativo le sue valenze, trasformandosi in logoro, deficitario, obsoleto. D'altra parte, c'è un recente di novità positiva che si cerca sempre di inseguire, un recente di una Restaurazione che tenta in ogni modo di darsi una parvenza di splendore e vitalità (le giovani della cerimonia religiosa, le uniformi nuove, gli addobbi e i paramenti della festa). Perennemente a rischio di insufficienza, essa mostra tutte le sue pecche e si trasforma in qualcosa di pretenzioso, improvvisato e mai all'altezza: la mitria sgualcita del vescovo, i ritardi nella preparazione delle feste, i lavori portati a termine alla meno peggio:

Siamo ormai in grado di riconoscere, mi pare, l'implicazione simbolica costante dei preparativi frettolosi delle scene d'apparato del romanzo, e dunque lo stesso perché del ricorrere del tema: *nient'altro che quella contraddizione di fondo (individuata all'inizio del discorso) da cui è minato un regime costretto a esibire troppo spesso, rinnegando le giustificazioni più intrinseche della propria esistenza, il recentissimo in luogo dell'antico, il posticcio in luogo dell'autentico, l'improvvisato in luogo del tradizionale; mentre in più la premura traduce simbolicamente l'ansia di correre ai ripari da parte d'una classe che avverte crescente la minaccia di venire rovesciata, o peggio assorbita dalla classe nuova che preme, non potendo combatterla più che sul suo terreno [...].* La magnificenza della sala gotica, esempio di quei valori ereditari e secolari che dovrebbero costituire il patrimonio distintivo della parte conservatrice, appare «degradata» dalle manomissioni; la tradizione è una specie di ricchezza che si spende e si logora prestissimo nella maturata situazione capitalistica (Orlando, 1983: 154-5).

E più avanti, a proposito del giovane vescovo di Agde:

La giovinezza del vescovo è un segno di ritorno dell'antico, al privilegio dell'Ancien Régime; senonché tali sono la complessità e la precarietà del regime nuovo, che un alto dignitario può essere giovane di fatto ma non può sentirsi a suo agio sapendo di averne l'aria, e in ciò sta la spiegazione di tutta la pantomima che il vescovo prolunga davanti allo specchio [...]. Si rende necessaria ancora una forma, fisionomica per così dire e coronata da un innaturale successo, d'imitazione dell'antico da parte del recente – della vecchiaia da parte della giovinezza. [...] Il trionfo dell'artificio risolve stavolta quel conflitto o concorrenza che il recente e l'antico sembrano farsi durante tutto il capitolo, e che mette capo a vari compromessi (Id.: 159-60).

In questa prospettiva i temi, le immagini e le situazioni sono il luogo in cui si manifesta una più generale dinamica di fondo, che è appunto quella tra recente e antico. Orlando scrive nelle scalette del corso, proprio a proposito della sua analisi di questo capitolo di Stendhal, che «ogni classe semantica si manifesta in più d'un tema, o occorrenza di tema; ogni tema, o occorrenza di tema, deriva da più d'una classe semantica». Il testo è letto alla luce dell'opposizione tra antico e recente, che appunto costituiscono le classi semantiche da cui tutto il resto dei temi dipende. Dire che ogni occorrenza di tema è riconducibile a una classe semantica significa ipotizzare una coerenza profonda e un'intima solidarietà tra tutte le componenti del testo.

Non si tratta naturalmente dell'unica chiave di lettura possibile per il testo, e questo è chiaro anche a Orlando, che infatti si sofferma a discutere del necessario grado di arbitrio che investe sempre la scelta della definizione dei temi e delle classi a cui essi si riferiscono. Si tratta, indubbiamente, di un'operazione di astrazione, il che implica un certo grado di arbitrarietà sia nello scegliere le etichette lessicali sulla cui base ordinare le occorrenze, sia nel lasciare fuori quelle porzioni di testo (del resto, come in questo caso, auspicabilmente scarse) che non rientrino nella definizione. Ma è innegabile che essa permetta di unificare una nutrita serie di ricorrenze a livello tematico in un'interpretazione che contribuisce in maniera significativa a illuminarne il senso complessivo.

Un fenomeno analogo è riscontrabile nell'analisi che citavamo poco sopra, quella relativa all'esplorazione della abitudine/ignoto nel testo di Proust⁴⁹. Scrive a questo proposito Orlando in «Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale»:

La vera struttura di esso [*scil.* dell'esempio proustiano], nel testo della *Recherche*, non prevede come costante né l'Abitudine né l'Ignoto quali temi separati, e nemmeno soltanto l'opposizione fra Abitudine e Ignoto; piuttosto, un'ambivalenza di ognuno dei due termini, strutturata dal fatto che la valenza positiva di ciascuno corrisponde sia *in praesentia* che *in absentia* alla valenza negativa dell'altro. L'Abitudine ha valenza positiva in quanto è sicurezza (protezione materna, rituali di Combray, camere da letto familiari, ecc.); ha valenza negativa in quanto è indifferenza (si pensi alla devitalizzazione della memoria intellettuale volontaria). Ma *l'Abitudine sia come sicurezza che come indifferenza può venire in Proust bruscamente interrotta, in modo traumatico o in modo euforico, dalle valenze rispettivamente negativa o positiva dell'Ignoto: l'Ignoto come angoscia (gelosia, curiosità dolorosa, camere da letto estranee, ecc.), l'Ignoto come fascino (si pensi alle promesse di nomi di persona o di luogo). [...] perpetuamente la sicurezza dell'Abitudine è esposta all'irrompere di un'angoscia dell'Ignoto, mentre il fascino dell'Ignoto è destinato a spegnersi nell'indifferenza dell'Abitudine. Ma non solo viceversa (all'angoscia è dato placarsi in sicurezza, l'indifferenza è suscettibile di riardere in fascino)* (Orlando, 1992: 237).

Nella *Recherche* le due serie semantiche, che comprendono in sé i temi e le situazioni più diverse, sarebbero talmente pervasive da fare capo a molti macro-temi differenti (Id.: 238): si va da quello della gelosia e dell'amore, in cui è fondamentale la quota di ignoto, di ignoranza della verità, di fascinazione dello sconosciuto, a temi come lo snobismo (si pensi alle descrizioni di Madame de Guermantes prima che il protagonista riesca a diventare suo intimo, e alla consuetudine, quasi assuefazione, che il protagonista ne trae in seguito). Ma a poter essere concettualizzate sotto l'ottica di queste due grandi serie che si embricano sono non solo i temi, ma anche i dispositivi formali, basti pensare alla tecnica prospettica per cui si riesce a conoscere soltanto involontariamente, tramite reviviscenze non ricercate della memoria: «non per partito preso deduttivo, ma nei più concreti termini induttivi, col testo

⁴⁹ Già individuata da Picon (1963).

alla mano, è possibile mostrare che l'estasi metacronica è fatta di angoscia e indifferenza miracolosamente abolite, di fascino e sicurezza miracolosamente conciliati, per un attimo, al di là del tempo» (Ibid.). Sempre a proposito della *Recherche*, rispondendo a un'intervista su *Nuova Corrente* (D'Angelo, 1994), Orlando si interroga su un possibile tema centrale dell'opera, e può affermare:

Chiunque si rende conto di quanto sarebbe generico e superficiale individuare nel tema dell'omosessualità il contenuto trasgressivo dell'opera. *Il ritorno del represso proustiano si potrebbe invece definire come la continua rivendicazione del diritto di contemplare il mondo, e di ritagiarlo mentalmente con modalità terminologiche e concettuali inedite. Il rifiuto dell'intelligenza che mette delle etichette sulle cose, il culto della sensazione immediata, che dovrebbe essere riprodotta senza alcuna mediazione intellettuale, e di qui la funzione della metafora [...] tutto questo rappresenta una rivendicazione nuova e trasgressiva contro una sorta di conformismo intellettuale.*

La considerazione è di portata generale, ed è applicabile virtualmente ad altri testi, poiché valorizza la possibilità di mettere radicalmente in discussione una concezione di conoscenza acquisita mediante procedure codificate.

3. Rappresentare lo spazio

3.a. Esteriorizzazioni

In questa terza sezione si discute la possibilità che il testo instauri legami di senso tra oggetti, situazioni, immagini e personaggi che possono possedere le medesime caratteristiche ed essere inclusi nelle medesime classi semantiche, nonostante costituiscano a tutti gli effetti – nel mondo dei referenti – entità perfettamente distinte. In questo caso la figura matteblanchiana si produrrebbe nel momento in cui (proprio come nel caso della torta di *Madame Bovary*, o nel salotto di Madame Vauquer) entità che dovrebbero restare distinte – una torta, un vestito, un salotto, una tabacchiera, una scena di seduzione – vengono invece inserite nella medesima classe logica grazie a funzioni proposizionali comuni. A livello simmetrico, e secondo buona logica, esse sono appunto distinte, ma a livello simmetrico vengono trattate come intercambiabili, fino all'identificazione completa. È proprio da questo punto di vista che è possibile pensare la letteratura come luogo in cui a una soggettività chiusa e definita dal puro principio di non contraddizione si sostituisce una serie di

possibilità bi-logiche di inclusione in una stessa classe di elementi anche molto lontani tra loro (per esempio umano e non umano; animato e inanimato etc.).

Quella che Orlando definisce *esteriorizzazione* è forse la più complessa, e probabilmente anche la meglio documentabile, tra le configurazioni degli appunti. Si tratterebbe di quel fenomeno per cui referenti spaziali, spazio-temporali o fisici prendono senso dal rapporto con situazioni interiori di personaggi, mettendo in crisi il principio di identità di ciascun elemento considerato singolarmente. In altri termini, classi matteblanchiane che si costituiscono a cavallo tra rappresentazioni di spazi, oggetti e personaggi. Il che potrebbe non sembrare a tutta prima una novità, dal momento che relazioni tra qualità umane e paesaggi sono codificate dalla tradizione retorica: basti pensare alle figure di personificazione e alla prosopopea, che prestano idee, sentimenti, atteggiamenti antropomorfi a elementi naturali, personaggi mitologici, entità astratte. Ma pensiamo anche al fenomeno della *pathetic fallacy*, procedimento per cui si attribuiscono sentimenti umani a elementi naturali. Secondo la definizione che del concetto danno Van Gorp, Delabastita et al. (2005: 363) la *pathetic fallacy* è definita «procédé stylistique qui consiste à attribuer des propriétés humaines à un animal ou à une chose inanimée (objet concret ou abstraction), que l'on fait parler, agir, à qui l'on s'adresse, etc. Ruskin [...] a vivement condamné certaines personnifications où il voyait des métaphores inauthentiques et trop marquées d'émotion et de fantaisie non maîtrisée. Son appellation de *pathetic fallacy* est restée en critique anglaise pour qualifier (mais, aujourd'hui, de façon plus neutre) le procédé lui-même».

La figura di *esteriorizzazione* per come la intende Orlando è in realtà qualcosa di profondamente diverso rispetto alla famiglia delle personificazioni e delle possibilità che la retorica antica e moderna mette a disposizione per definire i rapporti di affinità tra un soggetto e un ambiente, un concetto astratto etc. Non si tratta infatti di attribuire agli oggetti o ai panorami sentimenti o sensazioni, né di concretizzare in un aspetto umano particolari tipi di astrazioni, quanto piuttosto di stabilire un nesso tra le connotazioni fisiche o interiori del personaggio e l'ambiente che lo circonda. L'alternativa virtualmente percepita è in questo caso costituita da immagini del tutto irrelate tra loro, e non correlate all'interiorità dei personaggi e alle dinamiche che questi ultimi instaurano sia a livello interiore che interpersonale. Riportiamo ancora una volta il passo degli *Oggetti desueti* che abbiamo citato all'inizio del secondo capitolo a proposito di *The Turn of The Screw*:

Della degradazione sociale inorridisce, non meno che della depravazione sessuale, il sofferto moralismo visionario del racconto. Ora, è come se invece l'immagine edilizia legittimasse qualcosa di analogo: il periodico rinnovamento di classe ottocentesco, il ricambio di patrimoni, possessi e privilegi. Benché l'antichità delle torri sia fasulla e la loro architettura un assurdo, le proporzioni le riscattano, l'imponenza le fa ammirare e *quel* passato da cui datano è già rispettabile (Orlando, 2015: 179-80).

Anche la vastità e l'isolamento dell'edificio, in cui l'istitutrice si smarrisce sia a livello spaziale che psicologico, rinviano all'ampiezza delle sue responsabilità. Assistiamo alla creazione di una doppia classe logica: da un lato isolamento fisico sta (abbastanza prevedibilmente) per isolamento affettivo; nello stesso tempo, il sovrapporsi di strati architettonici recenti e più antichi sta per la continua minaccia di mescolanza tra le classi, usurpazione e declassamento a partire dalla seduzione di Miss Jessel da parte di Peter Quint, e poi di quella di entrambi ai danni dei piccoli Miles e Flora:

Peter Quint, oltre a essere il personaggio più negativo, è anche quello che sta più in basso nella scala sociale. Ha messo in atto una triplice usurpazione: sul bambino (Miles stava moltissimo in sua compagnia); su Miss Jessel, che ha sedotto; sugli abiti e i modi del padrone (si è vestito e comportato per un certo periodo come il proprietario della tenuta). Quint ha insomma riempito in modo del tutto illegittimo il vuoto che si era creato per l'assenza di un padre, di una persona matura, di un maschio autorevole nella famiglia. Anche la sua prima apparizione come fantasma è significativa: egli compare sopra una delle torri del castello, frutto di giustapposizioni architettoniche successive rispetto alla struttura più antica dell'edificio. Ora, non può essere casuale che un personaggio come Peter Quint appaia in un contesto che, in virtù della mescolanza di stili, rimanda alla mescolanza di classe, il che in epoca vittoriana ispirava un orrore quasi paragonabile a quello per la sessualità infantile (Orlando, 2017: 77-8).

Sul fatto che il legame tra personaggi e spazi nel romanzo possa essere una via maestra all'individuazione di classi logiche comuni, si può citare anche la breve dichiarazione, rilasciata in un'intervista ad A. Gnoli (sul giornale *La Repubblica* del 21 giugno 1996), dal titolo *Caro Quasimodo sembri Rigoletto*, dove Orlando afferma, a proposito del protagonista di *Notre-Dame de Paris* di Hugo: «Quasimodo è una figura antropomorfa che Hugo inserisce nello straordinario paesaggio visionario della grande cattedrale gotica, la quale sembra vivere come un essere umano. Tra Quasimodo e Notre-Dame c'è una contiguità esistenziale forte. Fuori da queste architetture non si giustificerebbe la presenza di Quasimodo. Egli non è soltanto il campanaro, ma è anche e soprattutto il prolungamento vivente della pietra». In questo caso immagine e paesaggio sono rappresentati lungo tutto il romanzo come se fossero una cosa sola, come se tra di essi ci fosse non tanto un rapporto di contiguità, quanto di vera e propria continuità corporea. Un tipo analogo di relazione con lo spazio è indagato anche a proposito di *Der Tod in Venedig* di Mann (Orlando, 2015: 208 e sgg.), dove si tratta di una città alle porte d'Oriente che minaccia di tornare palude, a sua volta figura di una

natura maligna e lussureggiante che, nel momento in cui si cessa di esercitare su di lei un controllo continuo, riprende il sopravvento:

anche qui è tematico un qualche rapporto fra il lavoro umano (non manuale) e la natura. Ma la positività creativa dell'uno entra da principio in crisi, per troppo costo di repressione; la negatività dell'altra, distruttiva, finisce tragicamente interiorizzata. Gustav von Aschenbach deve la gloria di scrittore e maestro spirituale all'austera fatica quotidiana, nonché all'avveduta dignità ufficiale, cui si è educato fin dall'adolescenza. La narrazione comincia dal suo cedimento a una stanchezza virtualmente mortale; e la natura che in lui si fa strada, anziché identificarsi con la sanità o la normalità, se ne dissocia prepotentemente (Id.: 208).

Il protagonista von Aschenbach, con il suo culto dell'autodisciplina e del dominio di sé, incarna una classe di significati opposta e complementare a quella rappresentata dall'ambiente lacustre di Venezia: già nelle prime immagini, il Lido appare come un confine tra un Occidente pervaso di etica protestante e un Oriente lussureggiante, mortifero e sensuale. In questo senso, il dominio di sé e l'ascesi si pongono come argine contro una natura che inclina al disfacimento e al disordine. La laguna, così come la città, incarna l'idea di una papabile e progressiva corruzione, sia sul piano fisico (putredine, sporcizia, contagio) che su quello morale (l'abbandonarsi alla passione omoerotica).

Nella dimensione esterna e in quella interna al personaggio si compenetrano malattia morale e materiale: «Nel primo vagheggiamento estetico del ragazzino polacco, incuriosito e discreto, si preparava la rivincita perversa della natura; così nell'euforia della spiaggia e nel fascino della città era già diffusa, dissimulando i suoi segni, l'epidemia di colera. La concentrazione di tali segni nella sfera olfattiva controbilancia la parsimonia d'immagini» (Id.: 210). La figuralità consiste in questo caso nel fatto che al «cattivo segreto» di Venezia, che nasconde l'epidemia di colera, dà riscontro la cattiva coscienza del protagonista. Il quale, sulla china del disastro morale e materiale, si fa complice delle autorità cittadine non avvertendo la madre di Tadzio per non vederli partire. Nel finale, i rifiuti, la sporcizia e la malattia – ovvero la corruzione fisica – fanno tutt'uno con la corruzione morale di Aschenbach. La natura prende la sua rivincita sulla cultura, sia dal punto di vista fisico che interiore⁵⁰.

⁵⁰ In questa direzione può rivelarsi interessante indagare la presenza di dispositivi figurativi simili nella letteratura coloniale, in cui spesso la rappresentazione del paesaggio esotico entra in forte risonanza con il soggetto europeo che lo scopre per la prima volta (cfr. Brugnolo, 2017). Si verifica spesso una stretta connessione tra rappresentazione del luogo posto a Oriente (caldo, malsano, rilassato, lussureggiante, paradisiaco) e le esperienze che i personaggi di origine occidentale hanno nel luogo medesimo (malattie, travimenti, passioni distruttive, imbarbarimento di costumi, declassamento, degradazione).

Anche nell'analisi di *Fratelli* di Samonà (Id.: 464 e sgg.) si tratta di una declinazione figurale del rapporto tra interiorità dei personaggi e ambienti: quello tra i due fratelli protagonisti – l'uno dei quali si prende cura dell'altro, malato di mente – e la grande casa che sono rimasti soli a occupare. Proprio lo spazio è il luogo dove si misura tutta la distanza, ma anche la commovente vicinanza dei due fratelli nell'appartamento in cui, proprio come nella follia, il tempo e la logica sono aboliti. L'abitazione è stata svuotata da oggetti e memorie: niente ci viene detto della vita precedente dei suoi abitanti, niente della famiglia d'origine, di cui intuiamo il progressivo declassamento. Le poche suppellettili che ancora sopravvivono come relitti sono catturate anche loro nell'atmosfera di generale e progressiva perdita di senso. Gli oggetti non dicono più niente alla memoria, hanno una vita e una significanza solo intermittente, esattamente come accade nella mente del fratello malato. Nella casa, proprio come nella mente, possono darsi assenze vertiginose, smarrimenti, sparizioni, labirinti, appostamenti e agguati.

Qui la simmetrizzazione è evidente: mentre all'esterno c'è un mondo di strade e di esseri umani, governato da regole e sgombro dalla follia, dentro le stanze è qualcos'altro a regnare, proprio come all'interno della mente. Lo spazio e chi lo abita sono trattati nella stessa maniera, come se fossero *la stessa cosa*:

La malattia [...] nello spazio non solo si ripercuote, ma si dispiega e s'intrattiene. Nel suo soggetto, riguarda soprattutto «l'attività del pensiero» ma si rivela sempre «materialmente», ed è naturale per lui la «coincidenza» fra *l'essere* e *l'essere in un luogo*. Fa come se, esposto ad angosce inverse di agorafobia o claustrofobia sulla normale linea orizzontale, aspirasse a sfuggire lungo una verticale impossibile: «qualsiasi vano può sembrargli un deserto in cui rischia di perdersi o, viceversa, una prigione troppo stretta in cui annaspa»; fantastica «dimore sotterranee o volanti», un *sopra* e un *sotto* conquistati «tracciando linee di precipizio e di elevazione in certi punti del pavimento, o nell'aria» (Orlando, 2015: 465-6).

Nella logica della follia casa diviene altro da sé (pianure, muraglie e fiumi, oppure spazi privi di senso, come uno schermo su cui la logica non lineare dell'inconscio si proietta e si estrinseca. Sia negli *Oggetti desueti* che nel *Soprannaturale letterario* Orlando torna spesso a parlare della rappresentazione di paesaggi e ambienti. In molti casi, un referente spaziale o spazio-temporale assume significati cardine per lo sviluppo dell'azione in relazione ai comportamenti dei personaggi. Esempio ne è il trattamento dei luoghi in Sade (Id.: 370-2), che crea continui legami tra estremo isolamento geografico e la manifestazione di pulsioni e angosce lontanissimi, e anzi in conflitto, con il comune sentire borghese e quotidiano. Nel caso di Sade, l'ambiente remoto come teatro delle azioni perverse risulta strettamente

associato all'estrinsecarsi di quelli che sono considerati i più anti-naturali tra i godimenti, e ben oltre il problema dell'impunità l'estrema distanza è il presupposto di una liberazione dagli impedimenti, morali e civili, che la società impone: il castello di Silling de *Le 120 giornate di Sodoma*, oltre a giacere nelle profondità della Foresta Nera, è escluso dal resto del mondo dalla triplice barriera di una strada inaccessibile, di una montagna e di un burrone. Nell'isolamento progressivo, che sembra procedere per cerchi concentrici, come in una topografia infernale, si riverbera il piacere che raggiunge i suoi estremi nei luoghi che garantiscono totale segretezza e impunità. Non sarà un caso che la stanza delle torture si collochi nelle profondità della terra. L'estrema irraggiungibilità dello spazio è in rapporto figurale con l'intensità della perversione: quanto più ci si allontana dai luoghi frequentati dagli uomini, tanto più ci si distanzia (e affranca) dai divieti che le leggi, le usanze, la religione, la morale oppongono alle pratiche più crudeli. Una logica dello stesso tipo vale del resto, *mutatis mutandis*, anche per il romanzo gotico contemporaneo⁵¹.

Nel *Soprannaturale letterario* Orlando nota infatti come nel romanzo gotico scritto per lettori fortemente permeati di razionalismo, in una nazione – l'Inghilterra – tra le più industrializzate e avanzate d'Europa, fosse possibile recuperare un senso di mistero solo a patto di contare su una ben precisa localizzazione temporale (in un lontano passato) e/o spaziale (in luoghi remoti e percepiti come arretrati). Entrambe sono presenti in *The Mysteries of Udolpho* di Radcliffe: la storia è ambientata alla fine del XVI secolo, Udolpho si trova negli Appennini, e in generale il Sud Europa e l'Italia vengono assunti a luoghi in cui persistono residui medioevali, con il loro corteggio di potere feudale e tirannico, superstizione, tradizioni barbariche, mistero, passionalità e violenza:

La direzione geografica verso sud, se considerata in una prospettiva settentrionale e protestante, è anche una direzione simbolica culturalmente regressiva. Possiamo renderci meglio conto di questa tendenza se consideriamo quali sono le localizzazioni nello spazio e nel tempo dei principali romanzi gotici tra il 1764 (anno di pubblicazione di *The Castle of Otranto* di Horace Walpole) e il 1820. Se per quella temporale notiamo una tendenza che parte dal remoto Medioevo per avvicinarsi sempre più alla contemporaneità, per quella spaziale ci si sposta decisamente verso sud. Il che significa che non serve più un'ambientazione temporalmente arcaica laddove la regressione può essere affidata alla localizzazione spaziale: gli scrittori e i lettori d'Inghilterra proiettano nel Meridione cattolico, superstizioso, feudale, turbolento, passionale, il loro stesso passato superato (Orlando, 2017: 66).

⁵¹ Su una medesima proporzionalità tra l'inoltrarsi progressivamente nell'oscurità della foresta e l'allontanarsi dalla civiltà, con l'entrata in un dominio che può assumere i tratti tanto del sinistro che del pericoloso e del magico si fonda anche l'analisi della novella *Hänsel e Gretel* dei Fratelli Grimm, con cui il *Soprannaturale letterario* si chiude (Orlando, 2017: 172-8).

Nel romanzo di Radcliffe la protagonista Emily incarna i valori borghesi (piuttosto anacronistici, visto che la storia si ambienta nel XVI secolo) di empirismo, equilibrio e buonsenso tipici di un nuovo tipo di razionalità illuministica, messi a dura prova dal viaggio al seguito del tenebroso Montoni. Le ambientazioni godranno di una fortuna incalcolabile nella letteratura successiva, e persistono vitali ancora oggi nel cinema di genere horror: palazzi e case abbandonati, foreste, villaggi isolati (Orlando, 2017: 71-2).

Un analogo trattamento dei referenti spaziali è riscontrabile, a fine secolo, in *Dracula* di Stoker (Orlando, 2015: 181 e sgg.). La localizzazione – ancora una volta duplice – riguarda il tempo (in quanto il vampiro è immortale e proviene da antica stirpe nobile, di una regione tra le più attardate e periferiche) e lo spazio, poiché a un occidente rappresentato dall’Inghilterra, simbolo di modernità, scientificità positivista, razionalismo e progresso si oppone un est, quello della Transilvania, arcaico, superstizioso, impenetrabile. Non per nulla ancora una volta si tratta di spostamenti tra aree agli antipodi: modernità e arretratezza, razionalismo e superstizione, cosmopolitismo e isolamento. Dopo il viaggio di Jonathan Harker da ovest ad est, è il vampiro a muovere il suo personale attacco al cuore della civiltà industriale e positivista: e se il castello in Transilvania è per eccellenza orrifico, isolato e desueto, anche a Londra il vampiro non può che abitare in rifugi cadenti, in cripte e anfratti – tutti possibili spazi morti. Il conflitto tra vecchia e nuova civiltà, tra antitetici sistemi di valori, è incarnato lungo tutto il romanzo proprio dal rapporto dei personaggi con gli spazi che essi occupano. Nell’ultima parte, si assiste a un movimento contrario a quello che aveva scatenato la furia del vampiro nella capitale dell’Impero Britannico: la coalizione dei suoi nemici lo rispinge nell’oriente da cui proviene.

Abbiamo già visto come la *Gerusalemme liberata* sia interpretabile tutta sotto il segno del conflitto tra multiforme pagano e uniforme cristiano. Questa relazione si concretizza tra l’altro nella miriade di immagini e descrizioni. Zatti (1983: 28) nota che ciò avviene già a partire dalla disposizione spaziale delle potenze cristiane in rapporto a quelle pagane-sataniche: se il posto di Dio è sopra le nubi, gli angeli ribelli sono relegati nelle viscere della terra, con un’immagine che rende visivamente saliente la necessità di operare una decisa repressione dei valori d’ordine materialistico ed edonistico propugnati dalla pagania e dall’umanesimo laico. Accade allora che le strutture circolari e labirintiche dal punto di vista fisico lo siano anche dal punto di vista della geografia morale, con continue allusioni al disorientamento assiologico di chi vi penetra. La segregazione spaziale, come nel caso del

giardino di Armida, incarna e presentifica la deviazione, e quindi l'allontanamento, dell'eroe dal codice cavalleresco: «l'eccentricità spaziale diventa significativa insomma di eccezionalità morale, e consente l'ultima parentesi, separata da ogni contesto di verosimiglianza e norma, di complice adesione con i valori pagani propugnati» (Id.: 47).

La dimensione geografica, sovrapponendosi a quella morale, oblitera la differenza tra i piani (Id.: 55) per favorire una progressiva integrazione delle sfere del concreto e del simbolico. La forma chiusa e circolare – del labirinto come delle forme sinuose di Armida – è per esempio figura dell'errore centrifugo (Id.: 60), in contrapposizione con una linearità che rimanda all'ordine e alla verticalità del potere (Id.: 65). Tratti che sono propri anche del livello retorico del discorso: «dopo aver perduto il suo potere su Rinaldo, ella appare come non più padrona nemmeno della sua parola, che non trova modo di districarsi al di fuori di quel dedalo interno che la reprime chiudendo “il varco al suon” e respingendola [...] in quei recessi da cui il dolore l'aveva evocata» (Id.: 82). Quando la maga abbandonata si mette sulle tracce dell'amante, il paesaggio che attraversa sarà perfettamente consonante con il suo stato d'animo interiore: la natura esterna al suo palazzo e al suo giardino incantati appare arida, desertica, silenziosa – in contrasto con le delizie lussureggianti di prima: «Con la nuova prospettiva che l'ottica cristiana tornata egemonica impone: questo rovesciamento di punti di vista – tanto frequente nella GL – che denuncia come ingannevole apparenza la bellezza e la serenità della natura, frutto esclusivo dell'operazione magica e mito illusorio di un'ideologia pagana deviante, e che ne demistifica per contro la reale essenza di deserta e squallida materia» (Id.: 83).

Nel giardino di Armida, così come nella selva di Saron e nelle descrizioni del Mar Morto, la natura è infatti rappresentata come illusione, artificio e inganno:

Nel rappresentare la natura come teatro delle operazioni diaboliche, il Tasso denuncia la falsità delle sue fascinate apparenze. Dietro quell'«orrore innato» che si manifesta come sua reale identità, avvertiamo la *visione teologica della natura come caduta e corruzione rinvigorita dal clima di restaurazione cattolica*. [...] Maschera ingannevole del vero, la magia è tutt'uno con la varietà pieno di lusinghe della natura, di fronte a cui il Tasso appare vittima della stessa soggezione affascinata dei suoi guerrieri. Così, le diverse arti della magia di Armida non sono che la veste illusoria di bellezza sovrapposta a una natura che al contrario si identifica come una sostanza immutabile, come un essere che, sotto la labile trama di ciò che appare, mostra il suo volto di miseria e orrore. L'«orror ch'ivi fece natura», l'«orrore innato», sono perciò espressioni che tendono ad affermare la medesima equivalenza: *natura uguale male*. L'operazione magica serve in questo senso a render manifesta, con la radicale evidenza dimostrativa dell'antitesi, la verità di ciò che essa ha compito di nascondere. [...] La saldatura fra dimensione morale e dimensione fisica, fra atmosfera psicologica esteriorizzazione materiale è, anche in questo caso, completa (Id.: 90).

È proprio nel paesaggio che si trovano descritti i luoghi per eccellenza della varietà, «le tracce della condizione esistenziale comune ai suoi abitatori umani, che sono i “soggetti” emblematici della varietà» (Id.: 146-7). Non si tratta quindi soltanto di referenti storico-geografici colti nelle loro effettive caratteristiche (è vero che in Terrasanta ci sono i deserti), ma di un’insistita e precisa connessione tra multiforme e perituro, metamorfico, labirintico, sterile, illusorio e rovinoso che investe tutta l’area – geografica quanto morale – occupata dalla paganità.

3.b. *Immaginazioni*

Direttamente discendente da questa configurazione inventiva è quel fenomeno che Orlando definisce *immaginazione*, e che consisterebbe in una singola immagine testuale che prende senso in rapporto a elementi antropomorfici, personaggi e/o situazioni. La parentela con l’esteriorizzazione è talmente evidente (e gli appunti sono così scarni in proposito) che è difficile stabilire confini netti tra le due figure. Forse, mentre nell’esteriorizzazione è in questione un rapporto generale del personaggio con l’ambiente, o con il sistema degli oggetti e dei paesaggi che lo circondano, nell’immaginazione Orlando voleva intendere il rapporto di singole immagini con personaggi o situazioni. Comunque sia, è evidente che quelle che Orlando definisce negli appunti ‘esteriorizzazioni’ e ‘immaginazioni’ sono da concepire come fenomeni talmente contigui – almeno a questo stadio di definizione del materiale – da risultare quasi indistinguibili.

Il primo esempio è quello del rapporto tra Félicité e gli oggetti vecchi che ingombrano la sua stanza in *Un Cœur Simple* di Flaubert (Orlando, 2015: 31). Si nota una polarità che contrappone la vita della domestica, tutta improntata all’umiltà e alla laboriosità funzionale, dove non c’è alcuno spazio per il superfluo, e gli oggetti di cui ha progressivamente riempito il suo spazio privato, tutti antifunzionali perché logori o inservibili. Tratto d’unione tra le due serie, la sequela di dedizioni sfortunate della vita di Félicité. Gli oggetti sono quasi tutti cimeli o ricordi di persone che la donna ha servito, a cominciare dai membri della famiglia Aubain, per arrivare al nipote Victor, passando per i Reali, la Vergine e i Santi:

All’opposto della vita di Félicité, quasi totalmente accaparrata dalla funzionalità del lavoro, la descrizione della sua camera non concede che due o tre righe agli oggetti che le servono per dormire e lavarsi; lascia quasi tutto lo spazio a un reliquiario affettivo di cose defunzionalizzate, per cui l’ambiente ha l’aria – oltre che d’un bazar – d’una cappella. [...] La pietà delle cose reiette, quasi uno spostamento di quella autocommiserazione che la

povera serva si permette appena, va ingenuamente al di là della memoria personale e accoglie con un amore da collezionista «tutti i vecchiumi» che la padrona rifiuta (Id.: 32).

Gli oggetti della stanza si fanno simbolo di tutti i rapporti della donna, e della sua stessa vita: ritroviamo il gusto della descrizione Kitsch di Flaubert, ma temperato di un'estrema tenerezza, assente in *Madame Bovary*. Félicité stessa, quando non servirà più, verrà abbandonata come quegli oggetti: «e qui davvero la pietà delle cose reiette, come ritorno del represso antifunzionale, si riassorbe in quel ritorno del represso che è l'assunzione stessa a protagonista di un personaggio simile, rispetto a un ordine costituito sociale e morale». Un tipo analogo di rapporto tra un'immagine testuale e il tema generale dell'opera è proposto da Orlando (Id.: 50) a proposito di un'immagine precisa: le due facciate contigue della casa del Dr. Jekyll in *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) di R. L. Stevenson. Proprio all'inizio del romanzo troviamo una porta di ingresso, accanto a quella principale della casa, che immette nel laboratorio anatomico in disuso:

La stranezza della facciata dalla «fronte cieca», priva di finestre al di sopra della pustolosa porta e della sua rientranza devastata, sarà spiegata gradualmente – come ogni altra stranezza ancora maggiore. Non appartiene a una casa, ma a quello che fu un anfiteatro per dissezioni anatomiche; accanto al quale il Dr. Jekyll, che lo ha comprato e lasciato cadere in disuso, si è stabilito nel suo rispettabile e confortevole appartamento. [...] *I rispettivi valori metaforici sono d'una evidenza tanto più impressionante quanto più tardi è possibile afferrarla alla prima lettura*. Così, il laboratorio derelitto della scienza ufficiale rende visibile il presunto, temerario superamento di essa da parte d'una scientifica magia: la fantascienza vendica le aspirazioni screditate della magia vecchia e vera, e mima l'invecchiamento periodico [...] del progresso razionale e funzionale (Id.: 51).

Non sarà casuale che proprio nell'immagine dei due accessi contigui a due proprietà del medesimo Jekyll, l'ingresso alla casa perfettamente curata e l'andito scrostato che immette nel teatro anatomico, si anticipi il tema cardine dell'opera, a quest'altezza ancora del tutto implicito: il rapporto inquietante e segreto tra due lati di una medesima personalità, la persona civile e il mostro in cui essa è destinata a trasformarsi. Alla duplicità di ingressi corrisponde figuramente lo sdoppiamento del protagonista, e per questa materializzazione del sinistro non occorrono più castelli, cimiteri o luoghi isolati, ma basta un solo edificio sordido a minare sinistramente la facciata di un quartiere elegante di Londra. Il fenomeno è descrivibile nei termini di segnale testuale che introduce e anticipa un tema – quello del doppio – fondamentale per gli sviluppi del romanzo. Questo tipo di osservazione è interessante soprattutto perché mostra come ci siano elementi testuali, comprese descrizioni di oggetti o situazioni, che acquistano tutto il loro senso solo se messi in relazione con un complesso semantico che si sviluppa con il progredire della narrazione, e che prevede da

parte del lettore operazioni di memorizzazione e di riconoscimento – ma anche *riconfigurazione* – di quanto letto fino a quel momento. Nessuno sarebbe in grado, a una prima lettura, di riconoscere nella porta un'importante prefigurazione dello sdoppiamento del protagonista, che è tema fondante di tutto il romanzo. Una volta appreso, lungo un tortuoso percorso, che Jekyll e Hyde sono la stessa persona, si coglierà nelle due porte un indizio che a tutta prima non si era notato. Come esempio relativamente recente si può citare l'inizio di *Ten Little Niggers*, con la descrizione della casa in cui avverranno i delitti, che non è affatto gotica e oscura, ma molto moderna, soleggiata e senza angoli bui. Siamo dunque prima di tutto davanti a una consapevole e dichiarata inversione del classico immaginario *noir*, che vede il verificarsi dei delitti preferibilmente in ambienti connotati da oscurità, difficoltà di visione, tortuosità, carenza di punti di orientamento. Ma siamo anche davanti a un chiaro rispecchiamento del tema centrale dell'opera: come nelle vite degli ospiti, in cui tutto sembra chiaro e alla luce del sole, si annida comunque una colpa terribile, così anche nella villa sul mare dove tutto è apparentemente in piena luce si celano grandi minacce⁵².

Un rapporto più puntuale e limitato, ma altrettanto significativo, si trova in un brano di *David Copperfield* (Orlando, 2015: 122). Il protagonista, a Londra sulle tracce di Emily scomparsa con Steerforth, giunge a un fabbricato marcato come tutto il resto del quartiere dai tratti del declassamento: quelle che erano un tempo delle case borghesi sono degenerate in alloggi per poveri. Si coglie una rispondenza tra gli edifici e il declassamento dovuto all'unione tra una parte nobile e una plebea. Il tema, così efficacemente declinato nella descrizione di ambienti ed elementi fisici, attraversa tutto il romanzo come minaccia evitata o come avverarsi di un incubo annidato nel cuore stesso del sogno competitivo su cui è costruita la civiltà borghese inglese ottocentesca. Sempre a proposito di Dickens, Orlando nota come il *continuum* che va dal lusso allo squallore non si reifichi solo a proposito delle differenze tra agiatezza e povertà, ma anche nella contrapposizione tra pubblico e privato: le abitazioni, ricche o

⁵² «If this had been an old house, whit creaking wood, and dark shadows, and heavily panelled walls, there might have been an eerie feeling. But this house was the essence of modernity. There were no dark corners – no possible sliding panels – it was flooded with electric light – everything was new and bright and shining. There was nothing hidden in this house, nothing concealed. It had no atmosphere about it. Somehow, that was the most frightening thing of all» (Christie, 1947: 51-2). [Se fosse stata una vecchia casa, di quelle col legno che scricchiola, le ombre oscure e i muri con rivestimenti pesanti, avrebbe potuto esserci una strana sensazione. Ma questa casa era l'essenza della modernità. Non c'erano angoli oscuri – nessun possibile pannello a scomparsa – era inondata di luce elettrica – era tutto nuovo e luminoso e brillante. Non c'era nulla di nascosto in questa casa, nulla di segreto. Non c'era quell'atmosfera. E in qualche modo, questa era la cosa più spaventosa di tutte].

povere che siano, tendono a essere descritte come meno fatiscanti e trascurate rispetto a luoghi pubblici (uffici, scuole, orfanotrofi, carceri); e in ciò si svela la tendenza della civiltà borghese a valorizzare maggiormente il luogo dell'identità familiare a discapito dei beni collettivi.

Un altrettanto fondamentale rapporto di significazione tra temi e immagini di oggetti è quello che si instaura nel *Faust* di Goethe tra sapere libresco, che il protagonista percepisce come attardato e residuale, e referenti che di quelle dottrine sono la concretizzazione fisica, ovvero gli strumenti e i tomi della stanza di Faust:

Sull'angustia o sull'ingombro insistono espressioni come «carcere», «pertugio», «ingombro», «mucchio», «tappezza», «sparso intorno», «stipato», «zeppo». Spirano arcaicità il tanfo e le stesse vetrate che intorbidano la luce della natura, i libri tarlati e polverosi, la carta affumicata, i vasi, ampole e strumenti, ma anche le masserizie che rappresentano in senso più umile una cultura degli avi; sette versi più sotto, si aggiungono gli scheletri di bestie e d'uomini tutt'intorno, «in fumo e muffa». [...] Camera e oggetti sono per Faust un «mondo», e la sua nuova identità non può rivelarsi che alla loro presenza, non potendo affermarsi che nell'atto di rinnegare la continuità di tradizione da essi proposta (Id.: 113 e sgg.).

In queste immagini il passato è tutto relegato nel dominio dell'antifunzionale, mentre si fa strada l'idea di una nuova esistenza, una conoscenza ottenuta per vie rinnovate. Al sapere libresco, irrimediabilmente superato, fa eco un rapporto insofferente con la tradizione (Orlando, 2017: 56 e sgg.): è la nuova magia di Mefistofele a contare davvero per *Faust* – e dietro la magia si legge in filigrana il rimando alla tecnologia moderna.

Sempre in quegli anni con *René* di Chateaubriand (Orlando, 2015: 129) ricorre l'immagine del castello in rovina, edificio per eccellenza simbolo di Ancien Régime (e dunque di un passato tramontato per sempre). L'invasione della vegetazione nei luoghi un tempo abitati è figura di un abbandono non più reversibile, così come il castello lo è di ogni memoria destinata a perire.

Ancora sui rapporti tra un personaggio e un edificio si struttura la rispondenza delle serie semantiche nell'analisi di *The Great Gatsby* (Id.: 231 e sgg.), dove sotto il segno del pretenzioso fittizio sta la casa che il *parvenu* ha comprato a Long Island, e che è – proprio come lui – tutta un inno all'imitazione di uno stile di vita scintillante ed elevato. La casa riproduce un antico castello normanno, completo di torretta e di edera: ostenta dunque un prestigio che non ha, perché è recente come la fortuna di Gatsby. Verso la fine del romanzo, l'edificio verrà definito come una «huge incoherent failure of a house» (Id.: 231), esattamente come faraonico e fallimentare si rivelerà il tentativo da parte del protagonista di

conquistare Daisy. Orlando evidenzia come il problema dell'autenticità della casa e degli oggetti in essa contenuti ricorra ossessivamente lungo tutto romanzo, e faccia tutt'uno con domande (legittime) sull'origine della fortuna di Gatsby. Mentre le ricchezze di Daisy e suo marito Tom posano su una base quanto mai solida, la fortuna di Gatsby è fragile: alla fine entrambi scompaiono per sempre. Il ricordo dell'adolescenza, l'ultimo che Gatsby ha di Daisy prima di rincontrarla a Long Island, è ancora – in risonanza con il legame tra temi, situazioni e ambienti – quello di lei che sparisce dentro la grande casa di famiglia, misteriosa perché inaccessibile agli occhi dell'adolescente innamorato e povero.

4. Fondare legami tra mondi

4.a. *Trasposizioni [o Allusioni]*

Nel *Soprannaturale letterario*, Orlando definisce così lo statuto di trasposizione:

Il soprannaturale di trasposizione si fonda [...] su un rinvio allegorico-referenziale e sulla ripresa e la rimotivazione del soprannaturale più forte della tradizione [...]. In questo statuto eminentemente ottocentesco ci troviamo di fronte a una specie di formula di prestito tra il dato storico, sentito come problematico, e il soprannaturale. E questo avviene in maniera simmetrica, come in un mutuo accordo. Il dato storico diventa il solo che possa dare, o meglio ridare, al soprannaturale tutta la sua forza originaria, che si è via via logorata fino a perdersi in tempi increduli (Orlando, 2017: 114).

La trasposizione è un fenomeno che contempla un rinvio dal mondo immaginario a quello dei referenti, in cui il dato testuale viene risemantizzato e caricato di nuovi significati che alludono a fenomeni storico-culturali, antropologici o sociali in atto. In questa cornice, l'alternativa virtualmente percepita sarebbe costituita dal referente stesso cui viene fatto riferimento, nel caso in cui se ne parlasse nel testo in modo diretto, e non invece mediante l'utilizzo di una copertura mitico-soprannaturale. Allo stesso modo, come si legge negli appunti, le classi mattheblanchiane si costituiranno a cavallo tra dato immaginario e referente cui si allude: se si può parlare di qualcosa facendo come se si stesse parlando di qualcos'altro, questo può avvenire evidentemente perché i due termini hanno abbastanza funzioni proposizionali comuni perché il meccanismo del rinvio dall'uno all'altro funzioni. Ci sembra a questo proposito importante discutere gli esempi più significativi forniti da Orlando negli appunti medesimi (Wagner, Goethe, Flaubert, Beckford, Guérin), riprendendo le analisi de *Il soprannaturale letterario*.

Il primo riferimento è al *Faust*, cui nel libro postumo sono dedicate le pagine dal titolo «*Un soprannaturale che rinvia a mutamenti storico-sociali: il Faust di Goethe*» (Orlando, 2017: 53). È evidente già dal titolo il rinvio a referenti contemporanei all'autore: il soprannaturale, che ripropone una leggenda medioevale, è tutto leggibile nel quadro di un continuo rimando al crollo dell'Ancien Régime e all'avvento dell'industrializzazione borghese. La magia è infatti rappresentata come una tecnica in grado di cambiare radicalmente la vita di chi ne detiene i segreti. Nella già citata contrapposizione tra un sapere tramandato, di cui sono sostanza le immagini della biblioteca polverosa del dotto e le novità strabilianti proposte da Mefistofele, si concretizza l'avvicendamento tra la millenaria tradizione medioevale-cristiana e il capitalismo moderno:

Questa "magia" va forse presa sul serio o sta per qualcos'altro? È forse sintomatica di una regressione anti-illuministica o allude a qualcosa di più contemporaneo? Consideriamo i termini in cui Faust definisce ciò che vede dopo l'evocazione dello Spirito della Terra: «Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen | Und sich die goldnen Eimer reichen!». L'immagine fa pensare a una macchina moderna, fatta di congegni che salgono e scendono e si trasmettono impulsi a vicenda. Difficilmente una metafora di questo genere riferita all'attività universale si sarebbe potuta trovare in una data anteriore a quella in cui scrive Goethe. Ma lo stesso vale per le parole con cui lo Spirito della Terra descrive il suo operato: «So schaff ich am sausenden Webstuhl der Zeit, | Und wirke der Gottheit lebendiges Kleid». Anche il sibilante telaio del tempo non può non farci pensare a nuovi dispositivi industriali (Id.: 55).

La magia promette di operare in modo radicalmente diverso; un modo che – se stiamo al tessuto di metafore impiegato per descriverlo – sembra avere molto più a che fare con l'area semantica della tecnologia industriale che con l'arcano. Una vecchia trama viene quindi rifunzionalizzata per esprimere speranze e angosce legate alla più stretta modernità: Faust incarna lo spirito innovatore, commerciale e spregiudicato dei tempi; Mefistofele le conseguenze distruttive che tale rinnovamento necessariamente porta con sé: «il diavolo dunque si pone come la negazione del passato e della storia, e questo proprio in un'opera in cui il soprannaturale è leggibile soltanto in chiave di riferimento a un movimento di accelerazione storica, sconosciuto a tutte le epoche precedenti» (Id.: 62).

È lo stesso Orlando a mettere in relazione questo nuovo tipo di soprannaturale, intimamente legato agli eventi socio-economici, con l'analisi di Lukács (2006: 61-4), che nei *Fauststudien* propone che nel testo la magia sia allegoria del capitalismo (si vedano soprattutto i vv. 1807-9). Su questa linea sarebbero i versi, ripresi dallo stesso Marx (1976: 153-4) nei *Manoscritti economico-filosofici*⁵³, che mettono in relazione i ritrovati della

⁵³ La citazione completa è la seguente: «Io sono brutto, ma posso comprarmi la più bella tra le donne. E quindi io non sono brutto, perché l'effetto della bruttezza, la sua forza repulsiva, è annullata dal denaro. Io, considerato

tecnica con la possibilità di acquistare, per chi può permetterselo, virtù posticce grazie al magico potere del denaro. Si può comprendere meglio il senso di un rinvio dalla magia a un'altra sfera referenziale, che nel testo non è esplicitamente data, quanto sempre pervasivamente supposta: proprio come la magia è in grado di procurare qualsiasi merce, per quanto incredibile, a chi la padroneggia, così il potere del denaro e della tecnica dona potenzialità, virtù e caratteristiche inimmaginabili. Questo e non altro costituisce il vero e proprio soprannaturale moderno, anche perché i procedimenti di produzione sono sempre più complessi e incomprensibili, tanto da somigliare a veri e propri prodigi. Certo il *Faust* non è riducibile tutto a questo rinvio allegorico-referenziale, ma esso ne costituisce uno dei nuclei tematici fondanti. Inoltre, un'interpretazione che metta in connessione tema della magia e tecnologia ha la possibilità di illuminare certe scelte testuali – prima tra tutte, quella di utilizzare come base della narrazione una leggenda medioevale in piena età industriale – e rendere conto in quella chiave di un grande numero di variabili semantiche (il patto col diavolo, l'incontentabilità della natura umana, la grandezza del lavoro collettivo, le angosce legate all'avanzare della modernità) in una visione d'insieme:

In definitiva, se dovessimo descrivere come funziona questo nuovo tipo di soprannaturale, diremmo che gli aneliti e le insoddisfazioni, le sofferenze e i sogni del protagonista, che di per sé non hanno nulla di soprannaturale, vengono proiettati nelle situazioni e figure di una leggenda medievale in modo tale che quelle inquietudini esistenziali risultino in qualche modo "soprannaturalizzate". A loro volta quelle istanze rimandano – tramite i personaggi di Faust e di Mefistofele – a una profonda e radicale trasformazione storica che, anche se in sé non ha niente di magico, sta in effetti mutando la faccia del mondo (Orlando, 2017: 64).

Questo è secondo Orlando l'unico modo in cui può essere ancora proposto ai lettori un soprannaturale caratterizzato da un credito pieno dopo la svolta dell'Illuminismo: a patto appunto che lo stesso venga rifunzionalizzato, messo in relazione con qualcosa di inedito che lo sostanzia e lo rimotiva (Id.: 111-2). È del resto storicamente e metodologicamente interessante notare come il tema della magia non venga utilizzato per trasporre ansie e aspettative legate all'avvento della modernità industriale solo da Goethe, ma lo si trovi – con declinazioni diverse ma convergenti – anche in altre opere letterarie, e non solo letterarie. Tra tutti, l'esempio costituito dal *Ring des Nibelungen* di Wagner, con particolare riferimento al *Rheingold*. Anche in questo caso è in questione una rappresentazione della

come individuo, sono *storphio*, ma il denaro mi procura ventiquattro gambe; quindi non sono *storphio*. Io sono un uomo malvagio, disonesto, senza scrupoli, stupido; ma il denaro è onorato, e quindi anche il suo possessore. [...] Forse che il mio denaro non trasforma tutte le mie deficienze nel loro contrario?».

magia, stavolta sotto forma di un elmo che permette a chi lo possiede le più diverse metamorfosi, e di un anello con cui il nibelungo Alberich può ridurre in schiavitù i suoi simili e costringerli a lavorare per lui:

Più si approfondisce lo studio dell'opera e più appare incredibile [...] non intuire dietro la magia mitica che vi si dispiega un incubo di officina capitalistica ottocentesca. [...] Il Nibelungo si comporta da padrone organizzato e selvaggio: esercita poteri illimitati su una massa di operai, i Nibelunghi, assoggettati come schiavi, frustati a piacere, insultati e incalzati perché producano di più. Le diciotto incudini che risuonano dietro la scena orientano la nostra immaginazione verso pesanti metalli non da armature ma da macchinari. L'intensità del lavoro, resa dal martellare ritmato e frenetico delle incudini, l'alienazione degli gnomi, conferiscono alle fucine mitiche i tratti di un'officina tutt'altro che lontana nel tempo (Id.: 113).

Anche Wagner, come Goethe, traspone nella magia caratteristiche enigmatiche del rapporto tra l'uomo e il mondo della produzione capitalistica. Proprio come nel *Faust*, lo spettatore che coglie il rimando implicito è in grado di potenziare la fruizione dell'opera, comprendendo come dietro a un testo che si regge su basi almeno apparentemente tradizionali si diano riferimenti alla più stretta contemporaneità. È così che il dato storico si presta a essere elaborato, e il soprannaturale può acquistare nuova energia: «quando Goethe in Mefistofele, e Wagner nella schiavitù magica dei Nibelunghi, immettono significati attuali, è la potenza enigmatica della novità storica che presta al dato soprannaturale scolorito una formidabile efficacia. E lo stesso vale a parti invertite: il dato magico conferisce a sua volta al referente storico l'aura del mistero» (Id.: 114).

Non sarà un caso se negli stessi anni della prima concezione del *Faust* abbiamo un altro esempio di soprannaturale di trasposizione: *Vathek. Conte arabe* (1786) di William Beckford. Nel testo, che mescola favola orientale e *conte philosophique*, si narrano le straordinarie vicende del califfo Vathek, che si distingue per la sua smodata sete di conoscenza, così come per uno iperbolico appetito alimentare e sessuale. Alla sua corte si presenta un misterioso personaggio, il Giaurro, che con poteri sovranaturali gli promette la soddisfazione di ogni desiderio, e lo invita a seguirlo in una lunga avventura dopo avergli mostrato alcune merci prodigiose – ancora una volta magiche in senso tecnologico: pantofole che aiutano il piede a camminare, sciabole che vibrano il colpo da sole, coltelli che tagliano senza movimenti della mano. Vathek segue con la corte il Giaurro: al termine del viaggio, gli tiene dietro per una scala che li porta nelle profondità della terra, in un luogo che solo troppo tardi capirà essere l'Inferno. Nota Orlando che la rappresentazione di questo regno dei morti è in realtà tutta rimotivata in chiave occidentale:

In questo inferno incontriamo una folla di individui che passeggiano pallidi come cadaveri, con occhi simili a fosforescenze da cimitero e una mano sul cuore arso da fiamme, e tutti sono taciturni, assorti o frenetici, tutti si evitano vagando a caso come se ognuno fosse solo. *Da ogni parte si apre intorno una vera esposizione di ricchezze, pietanze, allettamenti. Un'esposizione di merci insomma, colossale quanto quella che caratterizzerà le società capitalistiche secondo Marx. Liberi di percorrerla a piacimento, tutti la fanno oggetto di disattenzione e indifferenza* (Id.: 115).

Non ci sono infatti né diavoli né fiamme: tutto il tormento è costruito sul senso di alienazione, che a sua volta rinvia alle angosce di un mondo in cui l'offerta indiscriminata di beni porta allo smarrimento, e l'abbondanza all'isolamento. Ancora una volta, se non si coglie il rimando connesso all'avvento della società industriale, è difficile capire tutta la portata anticipatoria e quasi profetica di una rappresentazione del genere: creature che, pur muovendosi tra l'abbondanza di oggetti e merci, non riescono minimamente a goderne.

Delineando il fenomeno della trasposizione, alla fine del terzo capitolo de *Il soprannaturale letterario*, Orlando osserva che una lettura in questa chiave fornisce la possibilità di illuminare le caratteristiche di alcuni testi che potrebbero apparire animati da un'eccessiva e autoreferenziale tendenza estetizzante. Egli prova a dimostrarlo attraverso l'analisi de *La Tentation de saint Antoine* (1874) di Flaubert, quasi contemporanea alla prima rappresentazione del *Ring*, e incentrata sull'ossessione per il multiforme e l'ornamentale:

Nella *Vita Antonii* di sant'Atanasio, risalente al IV secolo, figuravano diavoli e tentazioni al plurale. *Ora, della pluralità Flaubert fa il tema cardine del suo testo. Egli infatti ci costringe a confrontarci con una pluralità di civiltà e credenze millenaria, intercontinentale, a stento ancora contenuta nell'unità politica del tardo Impero romano, già costretta nell'unità religiosa del cristianesimo vincente. È questa pluralità che il tentatore mobilita contro il santo. Con la precarietà, relatività, intercambiabilità di ogni patrimonio culturale, di ogni elaborazione ideologica, muove all'assalto dei fondamenti esclusivi di una fede. Se il soprannaturale tardo-antico rinvia alla ben più sterminata pluralità di culture dell'intero globo male unificato dall'imperialismo moderno, esso assume anche una valenza critica, che va a colpire le sicurezze dell'etnocentrismo ottocentesco* (Id.: 116).

Nel narrare la vicenda del santo, e nel variare sul tema delle rutilanti tentazioni cui egli viene sottoposto, si sta parlando non solo della storia di questo particolare individuo, ma anche di un referente storico-sociale attualissimo al tempo di Flaubert: la *precarietà, relatività, intercambiabilità* che l'imperialismo, alla data della sua massima espansione, porta con sé, con il portato di frammentazione e spaesamento che ne derivano per l'identità occidentale. La difformità e multiformità demoniaca mobilitate contro il santo, con la molteplicità degli stimoli, delle offerte e delle tentazioni che le sostanziano, possono essere lette come la concretizzazione dell'assalto che la modernità recente, dal XIX secolo in poi, ha mosso in varie forme e momenti al senso di unità e ai fondamenti dell'identità europea. E infatti, «a

rileggere il testo oggi, le tentazioni del santo sanno di disgregazione eclettica postmoderna, in versione ancora peccaminosa beninteso, senza cioè il relativo compiacimento libertario» (Ibid.).

Ancora una volta, come nel caso del *Faust*, il dispositivo figurale esplora angosce presenti a livello tanto individuale che collettivo, che attraverso la proiezione in un mondo altro possono essere avvicinate ed esplorate. Non è un caso che i maggiori esempi di soprannaturale di trasposizione sorgano secondo Orlando tra la fine del XVIII e la fine del XIX secolo in Europa, in un'epoca che come altre mai ha comportato mutazioni irreversibili e radicali nella concezione del mondo, dell'uomo, della società, della scienza, dell'economia, della morale e della religione. Si potrebbe pensare che i referenti cui rimandano le trasposizioni siano sempre e solo di natura storico-sociale, ma Orlando propone anche un'altra possibilità, benché con minor abbondanza di esempi, ovvero che la trasposizione possa rimandare anche a referenti universali e non storicamente determinati. L'esempio più diffusamente trattato è il poema in prosa *Le Centaure* di Guérin, tutto giocato sul rinvio allegorico referenziale dal racconto della nascita e della vita del protagonista, centauro e dunque creatura mitica, a fenomenologie che riguardano ogni essere umano:

[...] se il testo è ispirato da una nostalgia dello stato prenatale ne discende che nascere alla vita è un trauma, e che la vita stessa è da intendere come perdita, dissipazione protratta di energia a partire da una totalità anteriore. Il centauro che, appena nato, galoppa felice in quel suo piccolo spazio chiuso è in realtà ancora molto vicino a quella rimpianta totalità da stato prenatale, ma con l'uscita dalla caverna comincia una dispersione lenta e inesorabile che è destinata a portare alla morte. In questa prospettiva è come se la progressiva perdita di energia vitale e la trasgressione conoscitiva – situazioni che nel vissuto comune sono del tutto eterogenee – si unificassero (Id.: 157).

Nella contrapposizione tra dentro e fuori la grotta in cui è nato il protagonista, nella sua duplice condizione di uomo e animale, nelle descrizioni della vita stessa come un lento processo di dispersione rispetto a una felice e mitica condizione di assoluta pienezza originaria, è riscontrabile un rinvio a referenti universali che caratterizzano la condizione umana, e che possono essere definiti come trauma della nascita, desiderio di *regressus ad uterum*, concezione del tempo come consunzione, e che può essere fatto regredire solo se si riesce ad arrestarne il corso.

Un caso analogo è costituito da *La Metamorfosi* di Kafka, ancora nel *Soprannaturale letterario*: ci sembra evidente cogliere anche in questo testo il rimando a tutta una serie di fenomenologie esistenziali di vasta portata. Si pensi a quante e quali condizioni possono

venire esemplificate dall'immagine di un soggetto che senza alcuna spiegazione plausibile si trova a passare all'improvviso da una condizione di integrazione a una di emarginazione, che non fa che peggiorare col tempo e che lo costringe a pratiche di (dis-)adattamento sempre più dolorose e umilianti, che comporta la lenta degradazione degli affetti e dell'immagine di sé, fino alla morte. Possibili referenti per una narrazione di questo tipo sono rintracciabili nelle condizioni dell'emarginato, del migrante o del profugo, del perseguitato su base politica, etnica, religiosa e di genere, della vittima di abuso fisico o mentale, del malato terminale (Id.: 87)⁵⁴. Qui forse meglio che in altri punti è tra l'altro evidente in che accezione possa aver senso parlare di figure dell'invenzione: una trasposizione non può essere descritta né spiegata sul piano dell'*elocutio* o della *dispositio*, poiché non li riguarda se non in modo tangenziale. Quel che fa scattare un legame di senso – a volte esplicito, a volte implicito – tra testo e mondo dei referenti, è un meccanismo che pertiene al piano delle relazioni tra i temi, le situazioni, i personaggi e le immagini. Ragionando in senso controfattuale, nel caso in cui a un lettore mancasse qualsiasi forma di esperienza, magari anche soltanto indiretta, delle condizioni cui si rimanda ne *La Metamorfosi*, non solo ne sarebbe inficiato il senso della trasposizione, ma a non essere compreso sarebbe il senso dell'intera narrazione. Il che dimostra l'interesse di un'analisi che tenga conto del fattore classi: se si è capaci di rintracciare una funzione proposizionale comune tra questi testi – per lo più di natura soprannaturale o mitica – e la realtà referenziale cui fanno riferimento, che può riguardare il lettore o un più ampio insieme di individui in un determinato momento storico, il testo dispiega tutto il suo potenziale significante. Si fa dunque dispositivo che intercetta e rende conto di fenomenologie, angosce, aspirazioni presenti in un dato momento o in una data epoca storica, e di cui non si sa parlare altrimenti.

4.b. Assunzioni e alterazioni

Passiamo a quelle che negli appunti Orlando definisce *assunzioni*. Il termine deriva dal dato che, soprattutto in un certo tipo di letteratura e in generi determinati, ad apertura di testo il lettore si trova davanti dati che prevedono violazioni, riorganizzazioni o riconfigurazioni

⁵⁴ Per quanto riguarda la rifunzionalizzazione di precedente materiale, si veda anche il caso esemplare della statua del Commendatore nella storia di Don Giovanni (Orlando, 1983: 384-5): la differenza tra la rappresentazione che ne dà Molière del *Dom Juan* (1665), e il *Don Giovanni* (1787) di Mozart, che vede la luce a più di un secolo di distanza, è che in quest'ultimo il Commendatore fa davvero paura, perché la sua comparsa è rimotivata potentemente da un dato storico, ovvero l'imminente Rivoluzione.

delle regole del reale, che devono essere accettate, pena la non fruizione del testo. Negli appunti Orlando è estremamente sintetico in proposito. L'unico rimando esplicito è alla poesia *La servante* di Baudelaire, e sta nella connessione tra freddo e ritorno dei morti. Ma cosa significa? Più in generale, Orlando annota: «assumere = ammettere come ipotesi», e immediatamente dopo «(la “alternativa virtualmente percepita” è nel rispetto delle regole del reale) / Tutte le regole del s[oprannaturale]». Dal momento che nel postumo *Il soprannaturale letterario* ha grande spazio proprio il concetto di regola, pensiamo sia necessario approfondire in questo senso.

Si consideri un romanzo come il già citato *Dracula* di Stoker. La narrazione, benché per amplissimi tratti rappresenti in modo del tutto realistico l'Europa alla fine del XIX secolo, con i suoi rapporti sociali e le sue metropoli piene di riferimenti alla vita quotidiana, implica l'esistenza di vampiri, soggetti alle seguenti regole: dieta a base di sangue umano, odio per la luce del giorno, capacità di metamorfosi e telepatia. Il lettore sa bene che nel mondo dei referenti queste creature non esistono, ma nel momento della lettura deve accettare che esistano *in questo testo*. Il testo *assume* la presenza di entità che nel mondo dei referenti non esistono, e può farlo attraverso l'enumerazione di *regole*, concetto cardine nella definizione del soprannaturale:

Il soprannaturale nelle sue forme e articolazioni letterarie – il solo di cui ci occupiamo qui – non può che essere configurato, tratteggiato, ritagliato da regole, al punto da tendere a consistere in esse. *Abbiamo visto che la motivazione di tali regole può essere oscura o latente, intuitiva o suggestiva, in altri termini, arbitraria. Esse potranno inoltre essere il frutto della fantasia dell'autore, valide nel suo testo e soltanto in esso, oppure potranno provenire da codici preesistenti, siano essi religiosi, folklorici, oppure letterari [...]. Ciò che più conta è comunque che ci siano delle regole, non quante e quali siano, né da dove provengano. Si potrebbe addirittura dire che più esse sono motivate meno fanno notizia, e viceversa, meno sono motivate e più saltano agli occhi* (Orlando, 2017: 17).

Le regole sarebbero in altri termini tutte quelle specificazioni, caratteristiche, norme, delimitazioni, eventualità che hanno il compito, all'interno di un singolo testo o di un gruppo di testi, di perimetrare, sostanziare e dare un senso alla manifestazione soprannaturale medesima. L'alternativa virtualmente percepita è nel rispetto delle regole del reale nel senso che, mentre ad apertura di un romanzo come *Madame Bovary* o *I Malavoglia* non abbiamo bisogno che ci venga data alcuna spiegazione sul funzionamento delle regole di quel mondo, nel caso di un romanzo come *Dracula*, o come il ciclo *Harry Potter*, le cose cambiano. La narrazione deve incaricarsi di spiegare al lettore la presenza di quelle che sono a tutti gli effetti violazioni del normale svolgersi degli eventi (la presenza di esseri immortali sensibili

alla luce, la loro capacità metamorfica nel primo caso; nel secondo l'esistenza di una comunità parallela di maghi e streghe, dotati di poteri soprannaturali, nell'Inghilterra contemporanea), pena la non comprensione del testo.

Ma non tutte le assunzioni sono della medesima natura, poiché alcune poggiano su una lunghissima tradizione codificata, letteraria o folklorica, mentre altre vengono stabilite per la prima – e magari unica – volta da un singolo testo. Che il vampiro sia un mostro che si nutre di sangue umano è patrimonio comune di un gran numero di narrazioni, tra cui si danno possibilità di citazione o rimando, e questa costituisce dunque una regola condivisa – potremmo quasi dire lessicalizzata. Rispetto a essa si possono dare interessanti variazioni sul tema: la mostruosità può non essere orrenda, bensì estremamente seducente (come nel caso di Gary Oldman nel *Dracula* di Coppola, o di Brad Pitt, Tom Cruise e Antonio Banderas nel film di Neil Jordan); può essere problematizzato il rifiuto di uccidere esseri umani (come in *Twilight* di S. Meyer o *Interview with the Vampire* di A. Rice). Che la mezzanotte sia il momento in cui si manifestano gli spettri è dato comune a una gran parte di narrazioni occidentali; che questo spettro non sia visibile a tutti ma solo al suo assassino (come nel caso di Banquo in *Macbeth*) o al suo legittimo vendicatore (come succede in *Hamlet*), è non universalmente condiviso. Così, mentre il dato che i vampiri non sopportano la vista della croce è derivato da lunghissima tradizione, e ripreso da Stoker (ed epigoni) senza variazioni significative, la caratteristica della loro luminescenza – e la possibilità che essi si nutrano di sangue animale per evitare l'omicidio – è un'innovazione di Meyer, che interviene a modificare una regola precedentemente codificata. Non di meno, entrambe possono essere concepite come assunzioni: il lettore deve accettare che nello specifico mondo di invenzione che ha davanti queste regole valgono, e siano vigenti, così come nella *Commedia* è stabilito che le anime siano trasportate all'inferno sopra la barca di Caronte, e che lo smistamento in gironi venga compiuto su decisione di Minosse.

Una domanda che può sorgere è se le assunzioni siano concepibili solo rispetto al soprannaturale, o non possano essere ipotizzate come vigenti anche in altri domini letterari. Pensiamo – per esempio – alle narrazioni basate su eventi storici mai verificatisi: cosa pensare delle ucronie e delle distopie (poniamo che Hitler abbia vinto la seconda guerra mondiale); della fantascienza (poniamo che esistano altre forme di vita intelligente su altri pianeti); delle narrazioni post-apocalittiche (poniamo che il mondo venga distrutto da una catastrofe)?

In tutti i casi si gioca infatti comunque sull'introduzione di variazioni più o meno macroscopiche rispetto a quanto è considerato reale, esistente o storicamente verificatosi da una certa comunità in un certo periodo. Per contro, come dicevamo, non si ha nessun bisogno di assumere o esplicitare regole quando si narra di un mondo realistico:

Per dare una definizione minimale, la più generale possibile, del soprannaturale all'interno della *fiction*, possiamo dire che esso costituisce *una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data*. Nell'ambito due volte immaginario di un soprannaturale così inteso, *tocca sempre alle regole limitare, e con ciò determinare, l'informità del non essere, la licenza e l'infinitezza della fantasia, la plasticità del vuoto preliminare*. Non è infatti pensabile un soprannaturale che immaginariamente sostituisca in tutto l'ordine della realtà, ma solo un soprannaturale che *lo modifichi in parte, sia pure in gran parte, ed entro limiti determinabili* (Id.: 18).

Se tutta la fiction è fondata sulla sospensione della differenza tra reale e immaginario, tra vero e falso, l'esistenza stessa di un tale spazio è descrivibile nei termini di una formazione di compromesso, dal momento che accorda ragioni sia al bisogno di reale che di immaginario. In questo spazio la letteratura di un certo tipo potenzia, anzi moltiplica per due, questi meccanismi, dal momento che richiede al fruitore una *doppia* sospensione dell'incredulità (Id.: 22): se è dato di fatto di ogni fiction ammettere la compresenza di queste due istanze, tanto più sarà il caso della narrazione in cui – proprio grazie al meccanismo delle assunzioni – possiamo trovarci davanti a un vampiro in piena Londra del diciannovesimo secolo, o a un mondo dove gli umani mangiano e dormono, ma insieme a loro mangiano e dormono anche gli hobbit, come nel caso dei romanzi di Tolkien.

Apriamo un testo post-apocalittico come *The Road* di McCarthy, siamo invitati ad assumere come accaduto un evento che in realtà non si è verificato: un disastro di proporzioni tali da portare l'essere umano sulla soglia dell'estinzione. Anche qui siamo in presenza di istruzioni fornite al lettore per spiegare le coordinate di quel mondo letterario, che in parte è diverso dal nostro: per capire la vicenda del padre e del figlio, e del loro peregrinare in quel che resta degli Stati Uniti, il testo deve spiegarci che non c'è più vita vegetale sulla terra, deve aver assunto che i pochi umani sopravvissuti sono regrediti a tribù cannibali, che – cessata qualsiasi forma di agricoltura e di produzione – ci si possa ancora (per poco) tenere in vita soltanto ricorrendo al cibo in scatola o alla macellazione di esseri umani.

Negli appunti si parla anche di *alterazioni* come un fenomeno a parte rispetto alle assunzioni, ma pure in questo caso – come in quello delle esteriorizzazioni e delle immaginazioni – è evidente una matrice comune, che rende difficile distinguere le due figure, almeno a questo

stadio di definizione. Per quel che ci è dato comprendere, rispetto alle alterazioni, che riguardano la produzione di regole del soprannaturale nel loro specifico, le assunzioni riguarderebbero il testo nella sua struttura globale. Quali siano poi i modi di queste modificazioni, non è sempre chiaro definirlo. Rifacendosi agli esempi citati da Orlando è possibile ricostruire che ci sarebbero alterazioni che coinvolgono in tutto o in parte la materia narrativa. Nel caso de *La biblioteca de Babel*, ad esempio, Borges ci introduce in un universo in cui quasi tutte le regole del reale risultano potentemente modificate e mutate, mentre soltanto pochi (e all'apparenza casuali) elementi permangono invariati rispetto al mondo dei referenti per come lo conosciamo. Così, mentre nel testo si parla di gabinetti e di luoghi per dormire, e quindi dobbiamo supporre che anche gli abitanti di quel mondo abbiano certe necessità fisiche in comune con le nostre, non si parla di cibo né di riproduzione. Le donne sembrano assenti, così come ogni struttura familiare, mentre sono possibili viaggi che portano gli abitanti di esagono in esagono attraverso uno spazio infinito. In questo caso potremmo affermare che più che in presenza di regole, che non vengono mai esplicitate, siamo davanti a una vera e propria alterazione del mondo nel suo complesso, che deve essere preso come tale dal lettore senza che ci sia bisogno di ulteriori spiegazioni.

Gli esempi menzionati sono gli stessi (pochi) che Orlando esamina a proposito di un particolare tipo di soprannaturale, che definisce di *imposizione*: la già citata *Biblioteca de Babel* e *La metamorfosi* di Kafka. L'interesse dunque sarebbe quello di mostrare come un certo tipo di narrazioni – tutte a tema soprannaturale? – si basino su una alterazione di fondo della struttura stessa della realtà che rappresentano. Ne *La metamorfosi* di Kafka tutto è giocato su un unico, dirompente strappo alle regole del reale: mentre il mondo intorno a Gregor Samsa è descritto in maniera tale da poter agevolmente essere incluso in un romanzo naturalista, esso tuttavia ruota intorno alla più irrealistica delle alterazioni possibili (Id.: 81). Resta comunque poco chiaro che bisogno ci sia di distinguere questa casistica rispetto al più generale fenomeno dell'assunzione. Il livello di definizione negli appunti è talmente scarso (non c'è alcun riferimento né all'alternativa virtualmente percepita né alle classi matteblanchiane) da non permettere ulteriori ipotesi.

5. Esplorare il soggetto diffratto

5.a. *Pluralizzazione di personaggi e di trame*

Passiamo a trattare un'ulteriore serie di figure che Orlando propone negli appunti, e che hanno a che fare tutte con la possibilità di creare classi di significato a cavallo dei personaggi, o attraverso il moltiplicarsi delle trame e delle linee narrative. Le trattazioni del tema del doppio in letteratura sono innumerevoli⁵⁵, ma in questo caso non si tratta tanto di studiare uno specifico tema, quanto analizzare come classi semantiche possano essere formate giocando sul sistema dei personaggi, sulle eventuali somiglianze e opposizioni tra di essi – o tra le diverse sottotrame di una narrazione che li riguarda.

Non è un caso che per esaminare questo particolare tipo di figuralità Orlando prenda le mosse da due letture di testo compiute nel corso degli anni '70, e confluite poi in un unico volume, ovvero quelle della *Phèdre* di Racine e del *Misanthrope* di Molière. L'idea di base è che sia possibile individuare un processo di formazione di classi a cavallo mediante un sistema che rompa le singole individualità, per fare posto a una concezione diffusa dei rapporti e delle relazioni tra i vari soggetti. Entrambe le analisi sono tratte da opere teatrali, e questo potrebbe non essere casuale, bensì dettato da convenzioni di genere che andrebbero ulteriormente approfondite in uno specifico studio.

Secondo Orlando siamo davanti a una *pluralizzazione* quando sono riscontrabili uno o più personaggi centrali, rispetto ai quali gli altri sono concepibili in un sistema di relazioni, somiglianze e opposizioni. Prescindendo per il momento dalle differenze tra generi letterari, anche se è ipotizzabile che certuni si reggano su convenzioni più rigide di altri (per esempio il teatro antico o francese dell'età classica tenderanno a normare più rigidamente il sistema degli attori in scena), l'idea è che il personaggio non debba essere considerato esclusivamente nella sua unità – definita da un nome e da un determinato ruolo – ma anche sulla base della rete di rapporti dinamici che intrattiene con gli altri, che è altrettanto necessaria a definirlo quanto le caratteristiche attraverso le quali viene presentato. Proprio la lettura della *Phèdre*, e in particolar modo l'analisi dei rapporti che si instaurano nel triangolo di relazioni tra la protagonista, Ippolito e Teseo, fornisce secondo Orlando «un ottimo appiglio per dissolvere quella concezione sostanzialistica dei personaggi, visti più o

⁵⁵ Per esempio Fusillo (1998).

meno abusivamente come persone indipendenti, che avevo respinta fin dalle prime pagine» (1990: 50). Per quanto riguarda l'individuazione di una possibile alternativa virtualmente percepita, va notato che nel mondo dei referenti le persone possiedono qualità, modalità e caratteri comportamentali diversi e non necessariamente correlati. Mentre non sarà possibile nel mondo dei referenti pensare che tre persone reali esistano e siano costituite da caratteristiche che si delineano in contrasto con quelle delle altre soggettività con cui interagiscono, questo è plausibile in un testo letterario. Ippolito prende senso dal confronto scenico sia con le caratteristiche del padre Teseo che con quelle di Fedra, da cui si discosta o cui si assimila per alcuni tratti fondamentali (Orlando, 1990: 50-1). Per quanto riguarda il rapporto con la matrigna, entrambi condividono l'essere esplicitamente mossi da passioni amorose proibite e dunque, amando, trasgrediscono un divieto: Ippolito quello che Teseo ha posto su Aricia; Fedra quello che interdice l'incesto. Nell'individuazione di questa specularità è fondamentale l'analisi del primo atto, dove si riscontrano fortissime simmetrie tra le confessioni di Ippolito a Teramene, e di Fedra a Enone, che a loro volta anticipano le dichiarazioni di Ippolito ad Aricia e di Fedra a Ippolito del secondo atto. Ma proprio su questi punti di somiglianza si evidenzerebbe maggiormente il contrasto inaggirabile tra i due tipi di trasgressione: se l'amore di Ippolito per Aricia è legittimo, e dunque perdonabile, dal momento che non viola in modo grave nessun fondamento dell'ordine costituito, un caso completamente diverso è quello di Fedra per il figliastro, che porta un attacco all'ordine costituito, mettendo in pericolo l'autorità di Teseo.

Se entrambi gli amori di Ippolito e Fedra sono dunque trasgressivi, l'uno lo è in modo perdonabile, mentre l'altro in modo imperdonabile. Allo stesso modo si possono evidenziare somiglianze e differenze fondamentali anche tra Teseo e Ippolito: il secondo è destinato a succedere al primo nella linea dinastica come garante dell'ordine legittimo. Il figlio è addomesticatore di cavalli così come Teseo di mostri, ed entrambi si collocano al polo dell'azione civilizzatrice rispetto a una natura percepita come selvaggia. Ma se Ippolito è copia del padre dal punto di vista somatico e nella sua azione civilizzatrice, si colloca invece agli antipodi per quanto riguarda il comportamento e la morale sessuale: è casto quanto Teseo è infedele. Il regno di Ippolito, amante fedele e giovane pudico, «si annuncia a un tempo meno violento, più giusto, e sessualmente più repressivo; implica uno stadio più avanzato, per così dire, di razionalizzazione del mondo, di civiltà» (Id.: 52).

Secondo l'asse della trasgressione Teseo e Ippolito si collocano quindi ambedue nell'area del perdonabile, poiché nessuno dei loro amori intacca l'ordine costituito, mentre al polo opposto l'amore di Fedra costituisce una trasgressione non perdonabile, poiché si colloca nel dominio dell'incesto e dunque dell'attacco diretto a un tabù sociale. Secondo l'asse della fedeltà, invece, Ippolito e Fedra sono entrambi fedeli in opposizione al nomadismo erotico del capofamiglia. Abbiamo dunque due desideri fedeli (Fedra e Ippolito) e uno infedele (Teseo); due desideri perdonabili (Teseo e Ippolito) e uno imperdonabile (Fedra). Dal momento che nella tragedia è costantemente questione di desiderio e di trasgressione, si capisce perché i personaggi si collochino in un sistema di interazioni e incroci rispetto a questo dato sensibile. Ma perché parlare a questo proposito di figure, e di figure dell'invenzione? Per Orlando, ancora una volta, se siamo in presenza di una quota almeno sufficiente di logica simmetrica in formazione di compromesso con la logica asimmetrica – e se questa formazione di compromesso non si limita al solo livello micro-figurale ed elocutivo, ma permea di sé l'intera struttura del testo, l'articolazione dei contenuti, il sistema dei personaggi, i temi e le immagini – allora si può legittimamente parlare di una figura dell'invenzione.

Lo stesso fenomeno è riscontrabile anche nel *Misanthrope* di Molière, dove ancora una volta è questione di moltiplicazione speculare delle istanze: i protagonisti Alceste e Célimène sarebbero concepibili come inseriti in una doppia dinamica. Da un lato in rapporto ciascuno con due doppi speculari, per quanto più o meno degradati, dall'altra in opposizione tra loro e nei confronti dei doppi altrui. Nel caso di Alceste, Oronte e Arsinoé gli sono assimilabili poiché non bastano a se stessi, e per la spinta (frustrata) a ricercare in altri amore e amicizia (Id.: 206-7). Entrambi sono rivali amorosi di qualcuno: Arsinoé di Célimène nei confronti di Alceste, Oronte di Alceste nei confronti di Célimène. Inoltre Oronte può essere considerato quasi una caricatura del protagonista quanto ad affettazione di sincerità e schiettezza, mentre Arsinoé ne condivide, benché a livello più meschino, la scissione tra disprezzo del mondo e segreto amore per esso. Questa stessa scissione fa sì che nei rapporti di entrambi con Célimène, quanto a condanna, rimprovero, ma anche segreta ammirazione e invidia, Arsinoé e Alceste risultino strettamente connessi (Id.: 207 e sgg.). Il triangolo si rispecchia nel rapporto tra Célimène e i due *petits marquis*, che come lei cercano nell'amore

solo l'appagamento narcisistico, opponendosi in ciò tanto ad Alceste che ai suoi comprimari⁵⁶.

Ma forse l'analisi che mette maggiormente in risalto gli aspetti di rottura dell'unità del singolo personaggio, in favore di una diffrazione delle sue caratteristiche fondamentali nell'intero sistema degli altri, è quella del *Gattopardo* contenuta in *L'intimità e la storia*, probabilmente anche perché la più sistematicamente matteblanchiana di Orlando. In essa si mostra come il protagonista Don Fabrizio sia connotato da caratteristiche che si riverberano in una serie di doppi più o meno evidenti. Uno dei più significativi sarebbe l'alano Bendicò che ha in comune con il padrone la stazza, l'ascendenza nordica, la contrapposizione tra un aspetto gigantesco e un carattere innocuo. Ma tanto il cane è espansivo, espressivo ed esuberante, tanto Don Fabrizio è trattenuto nelle sue manifestazioni (1998: 91-2). Un secondo doppio è l'ecclesiastico di casa, padre Pirrone, la cui razionalità scettica si trova sovente a disagio, proprio come quella del Principe, «fra una così regressiva cultura nell'incultura» (Id.: 98). Anche in tratti come la cura della persona, la fedeltà a luoghi e usanze, i conflittuali ripiegamenti interiori (Id.: 100), egli è un doppio – seppur in minore – del protagonista. Sulla stessa linea anche alcune comparse: si va dal cardinale di Palermo (Id.: 126), settentrionale disambientato che si rassegna alla passività, al medico chiamato al capezzale del Principe, che condivide con lui la qualifica di intellettuale, sebbene non poco degradata («un volto disilluso d'intellettuale famelico», Id.: 150), «Anche lui era una povera otre sdrucita [...] che spandeva senza saperlo le ultime gocce d'olio» (Id.: 218-9; 227; 135; 139). Ma il testo mostra come ci siano relazioni profondamente speculari e simmetriche ben più significative nella stessa famiglia di Don Fabrizio, a partire dal figlio Giovanni (Id.: 32-3; 128) per arrivare a Concetta, che eredita dal padre l'aspetto fisico, l'intelligenza e il carattere (Id.: 169-70), ma anche l'impossibilità di adattarsi ai cambiamenti del mondo. In questo sistema, Tancredi viene a costituire la vera e propria alterità, giocato tutto com'è sotto il segno della differenza:

⁵⁶ Lo si vede bene da un passo come il seguente: «Alceste detesta i suoi doppi e disprezza le gratificazioni da loro offerte, perché, a differenza di Narciso, non ama se stesso e non gode del privilegio di gratificarsi da sé. Il suo amore ha un oggetto in Célimène, come l'amore di Oronte; e la sua aggressione deve anch'essa investire un oggetto in senso reale, cioè una persona presente, come l'aggressione di Arsinoé. Altri invece, nella commedia, non solo non conoscono altro oggetto d'amore che una immagine – la propria; ma riescono perfino, narcisi dell'odio, a investire con la loro aggressione oggetti anch'essi immaginari – almeno in quanto relegati in una perenne e propizia assenza» (Orlando, 1990: 215).

Tancredi è [...] veramente, di fronte a lui, l'Altro: un Altro che si dà per tale, essendo lui inadeguato ai compiti posti dai tempi sconnessi, in quanto si fa presumere adeguato [...]. Trattandosi d'un rapporto paterno-filiale, si può dire che nell'*affettuosità beffarda* la rivalità edipica trovi un'elegante e gaia, felice e reciproca sublimazione. Così l'alterità si fa complementarità imprescindibile, consolida un'alleanza: al più giovane, è assicurata la protezione del più vecchio; da questo a quello, è consentita una riposante delega dell'azione» (Id.: 131-2).

In tutti questi casi, ma si potrebbero indagare altri esempi che Orlando cita negli appunti (ad es. *Vathek* di Beckford e *L'éducation sentimentale* di Flaubert), l'alternativa virtualmente percepita sarebbe costituita dall'identità separata di ogni singolo personaggio, in una condizione in cui non venissero a crearsi – come invece accade – classi di significato a cavallo tra essi. Del resto, si può notare ancora una volta come analisi di questo tipo si mostrino almeno parzialmente sovrapponibili le une alle altre: nel caso di Paduano sulle *Vespe* di Aristofane, ad esempio, abbiamo mostrato come si dia inversione di valori stabile tra le consuete polarità di gioventù e vecchiaia, ma gli stessi personaggi di Filocleone e Bdelicleone, padre e figlio, sarebbero altrettanto ben descrivibili come controfigure rovesciate l'uno dell'altro – e questo anche soltanto a partire dall'evidenza dei nomi. In questo senso è forse importante rimarcare che la ridondanza non toglie niente alla specificità delle singole analisi e dei diversi punti di vista, ma anzi offre una prova ulteriore del fatto che i testi letterari sono sempre concepibili, in ottica matteblanchiana, come complessi reticoli di senso che possono essere affrontati da differenti punti di vista, confidando che il risultato porti poi ad approssimarsi a un nucleo di senso raggiungibile percorrendo anche sentieri differenti.

5.b. *Scissioni*

Ci sembra utile mettere in parallelo la figura appena trattata con quelle che Orlando definisce negli appunti *scissioni*, ovvero «quando un personaggio è diviso e dinamizzato da contraddizioni», in riferimento a grandi personaggi per eccellenza scissi della letteratura europea come Phèdre, Alceste, Don Quijote, Amleto, Falstaff, Julien Sorel, Monsieur de Charlus. In questo senso l'alternativa virtualmente percepita sarebbe un personaggio che non sia animato da queste stesse contraddizioni, e dunque che si ponga come meno multiforme e complesso. Per quanto riguarda le classi matteblanchiane e le loro dinamiche in questa particolare configurazione, c'è solo un appunto veramente molto scarno, e di difficile interpretazione: esse «si costituiscono sulle due istanze, una o entrambe, o sull'alternativa

fra prevedibile e imprevedibile». Il che, data la scarsità di definizione e di materiali, rende questa figura al contempo estremamente generica – di personaggio scisso si parla continuamente, è ormai più che un luogo comune critico – e dai contorni mal definibili. Anche perché, almeno in una certa misura, praticamente tutti i grandi protagonisti di romanzi occidentali moderni (ma non solo: basti pensare ai casi paradigmatici di altri generi o epoche, si pensi solo ad Enea e Didone nell'*Eneide*) possono rientrare dentro questa definizione, e sono per eccellenza dinamizzati da contraddizioni interne.

Quel che in questo caso può fare la differenza non è tanto trovare un personaggio scisso e descriverlo – il che è relativamente facile – quanto piuttosto mostrare come, eventualmente, la sua scissione possa intrattenere relazioni con le altre parti del testo. In questo senso ci sembra andare un'analisi che Zatti (2010) compie a proposito di alcuni temi cardine dei *Promessi sposi*, condotta proprio a partire dalla scissione che anima due personaggi, Padre Cristoforo e l'Innominato, e che si riverbera in due situazioni figurali che hanno importanza fondante a molteplici livelli del testo: quello del duello e quello della conversione.

Secondo Zatti sono assimilabili perché entrambi comportano uno scontro, una tensione e una (eventuale e non scontata) composizione di due termini in contrasto reciproco. Si prendano in considerazione proprio le storie di conversione parallela dell'Innominato e di Lodovico, costruite su un gioco di simmetrie in cui si intrecciano caratterizzazione fisica e psicologica: nell'aspetto si riverbera un'interiorità lacerata, dove passato e presente si affrontano e si mescolano nello stesso individuo. Padre Cristoforo è caratterizzato, sia nell'aspetto che dal punto di vista morale, da una «formazione di compromesso verbale dentro la quale convivono [...] il guerriero e il santo» (Id.: 113). Lo stesso avviene con l'Innominato, sin dal suo primo ritratto, tutto giocato sull'alternanza tra i caratteri di gioventù e vecchiaia (occhio lampeggiante / capelli bianchi; rughe e capelli radi / straordinaria energia giovanile), che mostra all'opera un dispositivo figurale diffuso in tutto il testo manzoniano: «quella metanoia che è inscritta nella sua matrice con la drammatica vicenda del frate. *Indicare, trasparire*: vuol dire che qualcosa affiora come verità profonda, emerge a una superficie interpretabile per segni, per le tracce espressive che lascia» (Id.: 114).

Sono entrambi personaggi costruiti su una compresenza di caratteristiche polari, sia fisiche (giovane/vecchio) che morali (guerriero/santo); recano in sé le tracce di una lotta mai completamente sopita, di un passato ancora leggibile in certi tratti, impulsi momentanei, espressioni; entrambi recano dentro di sé il fantasma di quel che sono stati in precedenza.

Sarebbe proprio questo tipo di personaggio ‘doppio’ a costituire il vero eroe manzoniano; e peculiarità della sua caratterizzazione è proprio la metanoia:

[...] imprime nel tratto fisiognomico i due tempi del ‘prima’ e del ‘dopo’ che attraversano le vite dei convertiti dando luogo a una sorta di ibridazione temporale: questi personaggi sono simultaneamente giovani e vecchi, sono l’antico e il nuovo conciliati in una mai pacificata sintesi. Non a caso il convertito è, come l’Innominato, “rifatto e ringiovanito nella nuova vita” [...], e il suo ritratto vive di una costante espressiva che ha nella peccatrice Gertrude, quasi per controprova, la sua variante al negativo. Nella monaca si manifestano, proprio a cominciare dal tratto fisiognomico, i segni di un turbamento colpevole che l’ha precocemente invecchiata. E la sua, infatti, è la storia di una conversione alla rovescia, di una per-versione. [...] L’estenuazione della sua forza morale si manifesta in quel celebre ritratto di giovane-vecchia che rappresenta il perfetto rovesciamento della baldanza giovanile di cui godono invece santi e convertiti (Id.: 115).

Centrali in tutto il romanzo sono dunque le figure del conflitto e del compromesso, intese sia a livello intrapsichico che personale e sociale: Zatti nota come i *Promessi sposi* possano essere intesi, oltre che come un romanzo di incontri, anche come un romanzo di scontri, che si esplicano a ogni livello del testo. Ecco perché, oltre alla conversione, il duello: si pensi all’importanza che hanno nella trama la scommessa tra Don Rodrigo e il Conte Attilio; l’incontro di Don Abbondio coi bravi e la capacità del primo di opporsi a loro; la lotta silenziosa tra Gertrude e suo padre; il braccio di ferro diplomatico tra Padre Provinciale e Conte Zio; la resistenza di Lucia a Renzo dopo il voto; lo scontro tra Padre Cristoforo e Don Rodrigo etc. Se la contrapposizione di forze è la figura cardine del romanzo, questo avviene:

[...] non solo perché il confronto con l’Altro esterno determina le svolte narrative fondamentali, ma perché spesso, come si è visto, è un’irriducibile alterità interna a scindere l’identità del personaggio, l’unità della coscienza. Ciò avviene perché la psiche, per Manzoni, è un agon, un’arena attraversata dal conflitto e popolata da antagonismi; un campo di forze polarizzate che chiama in causa figuramente il duello e dove la conversione, incontro/scontro con l’Altro da sé, ne rappresenta l’esito più emblematico. Il teatro dell’agire collettivo e sociale non è altro che l’estensione del teatro della coscienza: i *Promessi sposi* esibiscono una esemplare grammatica dei rapporti di forza che ne fanno uno straordinario romanzo sul potere (Id.: 116-7).

Ma questa contrapposizione di forze – che determina una vera e propria scissione in campi opposti e complementari – non si manifesta solo nella caratterizzazione dei personaggi, bensì si riscontra come vera e propria cifra ossessiva nella rappresentazione di situazioni, immagini, temi apparentemente lontani tra loro. Ne deriva una modalità di modellizzazione del mondo che ricorre spessissimo a rappresentazioni in cui due termini si alternano, si danno il cambio, si contrappongono, seguono le tracce l’uno dell’altro. L’autore cita a questo proposito gli inviti di Manzoni ai suoi lettori perché distinguano in filigrana nella Milano ottocentesca i lineamenti di quella più antica; l’immagine delle reliquie di San Carlo, in cui

il disfacimento della morte permette di distinguere ancora alcuni tratti; la vigna di Renzo, dove sotto le erbacce sono visibili ancora i segni dell'antica coltura.

Ma soprattutto questa perpetua dinamica di forze si percepisce nella descrizione del corpo sociale, cui Manzoni ha esteso il medesimo meccanismo dell'agone, «tanto è vero che nella sua immagine più celebre la folla appare composta di due anime nemiche che duellano contendendosi il governo di quell'enorme “corpaccio” [...]. Una psicomachia [...] applicata al sociale: mostro gigantesco e tuttavia irrazionalmente fragile, la folla in tumulto oscilla fra due identità politiche – l'una moderata, l'altra sovversiva – che vorrebbero ciascuna piegarla ai propri disegni» (Id.: 120). Anche la peste può essere interpretata in questo senso, se è vero che anch'essa, come la conversione, si pone come rovesciamento improvviso di uno stato di cose, come uno spartiacque irreversibile, ma anche come un acceleratore di cambiamento a tutti i livelli: individuale, collettivo, sociale, economico, politico.

6. Figure problematiche

In questa ultima sezione commentiamo alcune figure contenute degli appunti che consideriamo problematiche, vuoi per scarsa definizione vuoi per mancanza di esempi o per gli interrogativi che sollevano. Non è irrilevante far notare ancora una volta che il materiale inedito su cui è basata la stesura del presente capitolo è costituito da note estremamente scarse, di cui abbiamo cercato di riannodare le fila, commentando gli esempi e aggiungendone, quando possibile, di nostri. Alcune parti degli appunti risultano talmente concise da non permettere una trattazione ampia, ma riteniamo che sia comunque importante renderne ragione anche soltanto in via sintetica.

6.a. *Eccezzionalizzazioni*

Sotto il nome di *eccezzionalizzazioni* (o *contravvenzioni*) Orlando descrive il caso in cui «un referente è situato, con effetto di contrasto o di sorpresa, là dove è più inatteso o meno spiegabile», e cita a questo proposito tre sue analisi, rispettivamente de *Les Misérables* di Hugo, *La Fortune des Rougon* di Zola e *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, contenute tutte negli *Oggetti desueti*. Data la scarsità di definizione negli appunti e la loro relativa brevità, abbiamo pensato di riportarle per intero:

In *Les Misérables*, una parete divide la «povertà nobile» dal tugurio «abietto, sporco, fetido, infetto, tenebroso, sordido». La Masure Gorbeau, che contiene entrambi, è il primo esempio d'una *costante dissimulata attraverso tutto il romanzo: il luogo appartato, solitario e antifunzionale in piena Parigi*. Dove si perviene per caso – o a cui si passa scalando un muro, infilandosi in un buco, calandosi sotto una griglia (Orlando, 2015: 316).

Soldi e sterco si tangono nell'episodio della lettura ad alta voce dalle Vite e Aneddoti di Avari: uno dei quali aveva dislocato un deposito nel letamaio della stalla, come altri in un barattolo da salamoia dentro una cassa d'orologio, in una trappola per topi ecc. *Les Misérables di Hugo rendono letterale l'adiacenza anche nella fogna di Parigi* (cfr. ii, 11; v, 7), alla cui esplorazione la melma risulta abbondante «in oggetti preziosi, gioielli d'oro e d'argento, gemme, monete» (Id.: 392).

Nel ciclo di Zola, *Les Rougon-Macquart*, la corrispondenza fra romanzi e ambienti sociali lega decine di descrizioni a sfondi della divisione del lavoro. Il primo romanzo, *La Fortune des Rougon*, non è specializzato così; e la descrizione che lo apre premette all'intero ciclo *l'universale biologico della morte, refrattario all'utile della società, rigoglioso in naturale riproduzione di vita*. È l'area, alla periferia dell'immaginaria cittadina provenzale, d'un cimitero abbandonato: sostituita perché colma all'eccesso, e rimasta feconda in proporzione. I frutti dei peri mostruosi ripugnano alle massaie. Non si trovano acquirenti per il bene comunale: troppe ossa ne erano riaffiorate, profanate da scherzi e trasportate a carrette per la via. [...] La riutilizzazione ha limiti di tempo e di spazio: l'area ridiventa sinistra la sera, soprattutto d'inverno; *in una striscia laterale permangono la potenza vegetale e il soffio cimiteriale antico*. Là fiorirà tra lastre tombali e frammenti ossei l'adolescente idillio di Silvère e Miette, là con la fucilazione di lui la politica darà alla morte l'ultima parola (Id.: 408-9).

[...] [in] *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov [...] il diavolo torna, e imperversa, in mezzo al positivismo burocratico e all'irreligiosità benpensante della Mosca staliniana. Il soprannaturale è ritorno del represso, regressione e aggressione ferocemente divertenti, ai danni d'un progressismo involuto in repressione e presunto invulnerabile. *Negazione di ogni preconcetto dei suoi negatori, riveste i panni d'un sontuoso passato feudale oltre che ecclesiastico: più occidentale, oltre tutto, che russo*. [...]. *La letteratura si vendica della realtà richiamando la magia al suo ereditario ruolo fantastico* (Id.: 363-4).

Aggiungiamo che una notazione analoga è presente anche nel postumo *Il soprannaturale letterario*, sempre a proposito di Bulgakov:

Ora, un diavolo che giunge in una Russia storicamente ben caratterizzata ci fa intuire che questa opposizione [scil. tra quotidianità e precedenti leggendari] sarà azzerata: *egli irrompe in una realtà quotidiana portandosi dietro una vera e propria inondazione di leggende e arcaismi*. Siamo sí nella Mosca burocratica, tecnologica e corrotta degli anni Trenta, ma dovunque si manifesta il diavolo spuntano pezzi di broccato, candelabri, spade medievali: *il soprannaturale è qui prima di tutto scatenamento dei precedenti leggendari dentro il quotidiano*. Di questi elementi tardo-medievali – di tradizione cristiana o ebraica – improvvisamente mobilitati nella grigia quotidianità sovietica, abbiamo un esempio lampante nelle molteplici e mirabolanti descrizioni dei personaggi che compongono la banda diabolica, e che sono tutti ripescati dalla tradizione demonologica occidentale (Orlando, 2017: 159).

Ci troviamo davanti a casi in cui un'immagine viene collocata là dove sembra meno probabile trovarla. L'alternativa virtualmente percepita sarebbe costituita da «una localizzazione prevedibile-verosimile», e dunque da una rappresentazione che per ipotesi collochi tutti gli elementi esattamente là dove è coerente che siano, senza creare nessun effetto di contrasto.

E tuttavia, davanti a questo specifico caso, ci si domanda se davvero questo basti per poter parlare di figura. Una constatazione immediata è che se è vero che tali referenti si trovano collocati in modo da entrare in contrasto con i temi e le situazioni che li circondano, questo è perché essi fanno parte di un tessuto figurale più ampio, che potrebbe ricomprenderli in un sistema – come quelli che abbiamo già descritti per le altre figure – di opposizioni e simmetrie. Perché creare una figura apposita per questo specifico caso? Non potremmo ipotizzare che sotto l'opposizione di immagini che troviamo in Bulgakov ve ne sia una sovradeterminata, ovvero quella tra antico e moderno, tra credito al soprannaturale e ottuso ateismo, tra grigiore burocratico e pompe sataniche etc.? Il che potrebbe valere, almeno ad un qualche livello, anche per quelle che Orlando ha definito esteriorizzazioni e immaginazioni, pur in un senso di consonanza e non di opposizione: anche in quel caso la singola opposizione tra immagini e ambiente circostante, tra situazioni e altre situazioni, potrebbe essere collocata nella cornice di una dinamica oppositiva più ampia. Un ulteriore punto di scarsa definizione è costituito dalla riga di appunti in cui si fa cenno alle classi matteblanchiane. Si legge infatti solo che esse «si costruiscono sull'effetto di contrasto». Non vediamo chiaro in proposito, e non siamo dunque in grado di ricostruire con sufficiente approssimazione il pensiero di Orlando su questo punto.

6.b. *Graduazioni*

Quella che Orlando definisce *graduazione* è una figura per sua natura eterogenea, poiché interessa sia i piani dell'invenzione che della disposizione. Si verificherebbe «quando i dati immaginari enigmatici o privi di senso sono gradualmente avviati da meno a più senso, fino a un senso finale che completa o corregge gli altri». L'alternativa virtualmente percepita, la cui sospensione farebbe appunto la figuralità del testo, sarebbe «ovvia nell'attribuzione non ritardata di senso». Saremmo in presenza di un assetto figurale di questo tipo ogni volta che un ritardo nella gestione delle informazioni e della materia narrativa – fenomeni relativi al piano della disposizione – acquistano un surplus di valore anche a livello tematico, incidendo sul piano dell'invenzione. Benché gli appunti siano in questo scarsissimi, così come gli esempi forniti, si può pensare che la figuralità consista nel fatto che il ritardo, la gradualità, la progressione nella gestione della temporalità del racconto invadono il campo del significato, diventando vero e proprio cardine tematico – il che appunto giustifica

l'annessione del fenomeno al piano dell'invenzione. Gli esempi citati negli appunti fanno riferimento a due note a piè di pagina negli *Oggetti desueti*, che riportiamo per intero, rispettivamente concernenti Balzac e Dickens:

Un caso a parte si ha nel mirabile racconto che Balzac situò a chiusura di *Autre étude de femme* [...]. Era una dimora feudale la Grande Bretèche, su cui l'inizio si dilunga proporzionalmente alle dimensioni, allo sfacelo e al mistero [...]. L'incertezza d'interpretazione non nasce tanto da una contaminazione di categorie quanto da un «immenso enigma», e va di pari passo col disvelamento del «segreto» o almeno «capriccio» che quello sfacelo racchiude o tradisce (pp. 710-12). Si apprende che il testamento della proprietaria ha imposto di non lasciarvi accedere nessuno, e di non effettuarvi riparazioni, per cinquant'anni dalla sua morte (p. 717); si risale all'atroce vendetta che il marito aveva consumato fra quelle mura, e si comprende allora che la contessa si è a sua volta come vendicata sui luoghi e sulle cose. *Solo allora diventa qualificabile lo sterile-nocivo di maledizione e distruzione* (IV, 28). *Come diventa retrospettivamente riconoscibile nell'enorme olocausto di beni materiali*, in «questa specie di dolore monumentalizzato» (p. 712), l'esemplarità sontuosa dello spreco aristocratico [...] (Orlando, 2015: 306).

Ragazza ricca e viziata, fidanzata piantata il giorno del matrimonio, Miss Havisham ha arrestato gli orologi sull'ora in cui le era arrivata la lettera fatale; è invecchiata rinchiusa viva nel buio della sua dimora lasciata a decadere, passeggiando nel salone festivo fattosi covo di ragni, topi e scarafaggi [...]. [...] due punti ricordano Balzac: l'eccesso del dispendio con cui una vittima d'alta classe paga un lutto privato, come vendicandosi a lungo sulle cose; *l'enigmatica gradualità con cui l'io narrante perviene dall'incomprensibile alla spiegazione di esso* (più mista certo, qui, di *suspense* melodrammatica) (Id.: 338).

Un ulteriore esempio citato è un racconto di Cortázar, *Cartas de mamá*, in cui è determinante per la struttura narrativa la gestione dell'incertezza rispetto al verificarsi di un evento soprannaturale dal forte valore simbolico: il ritorno di un fratello morto da anni. Tutto il racconto è giocato infatti sulla progressiva possibilità che una coppia di sposi argentini trasferitisi a Parigi vengano raggiunti dal fratello di lui, ex fidanzato di lei, morto di tisi anni prima. La parte problematica di questa figura è la difficoltà di comprendere che cosa intenda Orlando negli appunti a proposito della gestione delle classi matteblanchiane. Scrive infatti che esse sarebbero «quelle in cui si articola la scoperta in sé, più quelle proprie di ogni oggetto, personaggio, tappa di essa», il che ci risulta – a tutt'ora – sostanzialmente oscuro.

6.c. Risemantizzazioni

La *risemantizzazione* si verifica «quando un'unità, che va dal lessema ai suoi sinonimi al più indeterminato 'tema', prende stabilmente nel testo un sottinteso idiolettico, che nei casi studiati si estende dall'*ouvrage* all'*oeuvre*, e da questa al vissuto infantile dell'autore». In questo caso la problematicità è data soprattutto dal riferimento al vissuto infantile dell'autore, che non sembra necessario, e anzi è fonte di potenziali problemi. Tra l'altro,

come si vedrà dagli esempi citati, esso è del tutto assente e questo non danneggia minimamente l'interpretazione. Orlando cita a proposito di questa figura quattro sue analisi: quella della *Phèdre*; le due, cui abbiamo già fatto riferimento, di *Frisson d'Hiver* di Mallarmé e di *Harmonie du soir* di Baudelaire, contenute entrambe in *Le costanti e le varianti*; una serie di notazioni contenute negli *Oggetti desueti* a proposito di due racconti di Poe, *Manuscript found in a Bottle* e *The Fall of House of Usher*:

Nella prima fase di *The Fall of the House of Usher* [...] C'è «un mistero del tutto insolubile» nella contemplazione della casa, «un'atmosfera peculiare» di essa e dei dintorni – come dell'interno col suo mobilio «copioso, scomodo, antiquato e disfatto». *Emana da un'intersezione, implicita o ragionata, fra classi logiche non compatibili: cose che in quanto inanimate non potrebbero essere né vive né morte, sono presentate come animate in quanto vive e morte insieme.* Il soprannaturale finale sta nelle inesplicabili coincidenze fra i suoni evocati in una lettura e i loro echeggiamenti lontani, non nel fatto in sé che la seppellita risalga dalla sua bara. Ma lo anticipa, più che prepararlo, l'insieme d'immagini della casa quale cadavere vivente: come altrove il vascello [...]. Le pietre di essa, a cui l'insano proprietario attribuisce sensibilità ed influsso, esprimono una contraddizione sinistra nel loro stato di conservazione (Orlando, 1995: 376-7).

[In] *MS. Found in a Bottle* [...] acquista rilievo e si personifica l'immagine del vascello fantasma, condannato lungo i secoli a correre per oceani remoti, con a bordo una ciurma e un capitano di pluricentenaria vecchiezza. [...] questi decrepiti uomini di mare non sono spettri; bensì, in conformità con la più originale direzione ossessiva della fantasia di Poe, veri e propri cadaveri viventi. Ma la corporeità non meno eccezionale del vecchio legno, putrido e verminoso eppure dilatabile o *crescente*, somiglia in modo sorprendente alla pietra sgretolata dentro la muratura intatta della Casa Usher – nel racconto più noto dell'autore; e basta quest'accostamento a toglierci ogni esitazione sulla possibilità di interpretare, meglio che come una grande bara, come un grande cadavere vivente lo stesso nero e gigantesco vascello. In prima istanza, diremmo certamente che a renderlo sinistro sia la sua eccessiva e indefinita antichità (Id.: 52).

In questo caso la risemantizzazione sembrerebbe riguardare il fenomeno per cui, in questi racconti, il campo semantico del non-vivente e non-animato viene stabilmente ridefinito nei termini del suo contrario, ovvero il vivente e l'animato. Può venire il sospetto che si tratti di una semplice associazione tra serie semantiche, ma in questo caso esse non sono – come nel caso delle associazioni – estranee, e legate da una funzione proposizionale comune, bensì piuttosto opposte le une alle altre, e vengono intersecate in modo da generare un campo intermedio in cui attributi che dovrebbero appartenere solo a una delle sue (carnalità, putrescenza) vengono predicati anche dell'altra, che in partenza non li ammetterebbe. L'alternativa virtualmente percepita è abbastanza evidente: l'utilizzo degli attributi propri a ogni singola serie, senza che si creino interferenze.

Per quanto riguarda l'analisi della *Phèdre*, Orlando propone che l'asse inventivo ruoti intorno all'ambivalenza del termine *monstre*, che può essere inteso sia in senso letterale (i mostri che Teseo sconfigge, il Minotauro fratellastro di Fedra, il mostro marino che ucciderà

Ippolito) che metaforico (il desiderio di Fedra è mostruoso, poiché viola il tabù dell'incesto).

Si consideri il passo seguente:

Se l'amore di Fedra è uguagliato a quello di Pasifae [...] la loro mostruosità morale dà luogo entrambe le volte al sorgere di mostri nell'ordine fisico: da Pasifae nasce il Minotauro; la maledizione di Teseo che Fedra ha provocata suscita il mostro marino della catastrofe. Non sono certo il primo a notare che la parola *monstre* è una delle più importanti della tragedia, e che ricorre in due usi separati ma sempre suscettibili di essere rimessi a contatto fra loro. Uno è l'uso fisico-letterale [...]. L'altro è l'uso morale-figurato [...]. Così il circuito della mostruosità si richiude comprendendo in sé e collegando tra loro due cose essenziali: da una parte, la totalità degli aspetti propriamente mitici della tragedia [...]; dall'altra, tutto l'orrore morale [...] (Orlando, 1990: 38).

Allo stesso modo, altre specifiche unità lessical-tematiche si caricano di questo multiplo ordine di significati. *Labyrinthe*, termine che è ancora una volta, prima di tutto, letterale – in quanto tana del Minotauro, da cui Teseo è uscito vincitore – ma anche metaforico rifugio di qualsiasi mostruosità, dunque anche del desiderio di Fedra, che solo a fatica uscirà alla luce: «[...] il Labirinto non fornisce solo un tema, ma è contemporaneamente un labirinto di esitazioni verbali, una struttura verbale labirintica; e il mostro nascosto diventa il segreto invano represso da Fedra, la cui natura scandalosa del resto è degna della perversa razza materna di lei incarnata dal Minotauro» (Id.: 42). E ancora, «mito, immagine, struttura verbale, simbolo di segreto, di repressione, e di irreversibilità delle vie del represso, il Labirinto è talmente centrale nell'opera che in alcune di queste accezioni si profila qua e là, se non m'inganno, quasi impercettibilmente» (Id.: 90).

Lo stesso può dirsi dei termini della *morte/assenza del Padre*, che determina – insieme alla momentanea scomparsa di Teseo – anche l'emersione del desiderio di Fedra, e la distruzione finale di Ippolito; o la sfera semantica connessa al verbo *cacher/se cacher*, metaforicamente inteso come il tentativo di nascondere segreti e mostruosità, ma anche in senso proprio come tendenza dei personaggi (Teseo, Fedra, Ippolito) a nascondere o nascondersi dagli altri. Ci sembra interessante notare che fenomeni analoghi di risemantizzazione sono individuabili in testi diversissimi per genere ed epoca rispetto agli esempi portati da Orlando. Nei passi che riportiamo è evidente e consapevole l'impronta orlandiana dell'analisi. Nel primo caso si tratta dell'*Introduzione* a *Le Nuvole* di Aristofane di Grilli. Ne riportiamo una parte consistente perché ci sembra interessante seguire lo sviluppo della sua argomentazione:

*Nelle commedie di Aristofane giochi e interferenze di significanti si incontrano comunque ben oltre le battute umoristiche, e interessano non di rado le strutture profonde del testo – fino a coinvolgere il suo nucleo semantico più recondito e la sua stessa concezione originaria. In questa prospettiva una commedia come *Gli Uccelli* [...] si può scomporre in nuclei concettuali sempre più semplici, fino a raggiungere, alla radice della*

creazione poetica, un'espressione familiare presa alla lettera, «andare ai corvi» (v. 28), l'equivalente dell'italiano “andare a quel paese”, da cui sarebbe germinata l'intuizione dell'intera vicenda fantastica. Lo stesso si verifica, a mio parere, nelle *Nuvole*: analizzando il testo in modo da ridurne la struttura a un intreccio di concetti elementari, si scopre ad esempio che nello sviluppo della *fabula*, così come nella costruzione dei personaggi e delle loro interazioni, il piano dei significanti riveste un ruolo capitale. E non solo a livello di buone battute: *l'intera vicenda [...] si può infatti ridurre a una polisemia non particolarmente sottile, ma di straordinario rilievo, sulla cui pregnanza semantica sono fondati, si può dire, i presupposti concettuali e simbolici del testo: quella per cui la parola greca tókos, che significa 'interesse' di un credito, significa anche – e soprattutto – 'figlio'* (Grilli, 2001: 53-4).

[...] la *qualità* del comico di Aristofane sta nel superare la mera decostruzione nonsensica, il puro effetto di sorpresa, per mettere in luce tramite percorsi impensabili verità profonde (Id.: 56).

[...] il genio creativo di Aristofane [ha] preso le mosse da polisemie della *langue* sviluppandone in modo rilevante e profondo le risonanze semantiche. [...] La polisemia di *tókos* non è un caso isolato: nella struttura concettuale delle *Nuvole* equivoci e risemantizzazioni sono assai frequenti [...]. Questo impiego tutto sommato funzionale delle polisemie si sviluppa peraltro in modo insospettato, fino a creare una sorta di rete-ombra di significati profondi che sdoppia e demistifica i concetti principali della commedia (Id.: 58-9).

Il concetto di interferenza semantica può essere assimilato a quello di risemantizzazione, dal momento che in entrambi i casi gioca sulla possibilità di attribuire a un unico significante livelli di significato non solo diversi, ma originali e illuminanti a livello inventivo. Se nella *Phèdre* è in questione soprattutto la polivalenza di singoli termini (come i già citati *monstre*, *labyrinthe* etc.), nel caso di Aristofane l'operazione unisce in modo apparentemente arbitrario due significanti simili, o sfrutta la polisemia di un termine, per rivelare degli inaspettati e cognitivamente salienti legami concettuali.

Allo stesso modo Paduano, già citato a proposito dell'analisi delle *Vespe*, mette in evidenza la capacità di Aristofane non solo di giocare con la lingua sfruttando parentele e assonanze tra i termini a fini comici, ma anche di procedere a una vera e propria *risemantizzazione* di tutto il tessuto testuale, creando inediti effetti di senso che la prospettiva mattheblanchiana permette di individuare e descrivere:

L'uso di *Witze* di questo tipo, la tendenza a costruire figure simboliche e personificazioni, l'uso frequente delle figure verbali di risemantizzazione, confermano che il predominio del significante, proprio di ogni linguaggio poetico, è dal linguaggio poetico di Aristofane esaltato in autonomia e coerenza globale. *Di questo fenomeno l'aspetto che più colpisce è la serratezza dell'economia, dell'organizzazione interna. Date alcune premesse a livello di gioco verbale, niente e nessuno impedisce al poeta di trarne le più rigorose conseguenze sul piano della realtà scenica. [...] Conseguenza tra le più vistose è la sospensione dei principi logici, da quello d'identità (evidente quando si creano associazioni irreali e si disconoscono nessi usuali) a quello di causalità* (Paduano, 2001: XLV).

È chiaro che nel caso della risemantizzazione le classi logiche mattheblanchiane si costituiscono sfruttando la polisemia intrinseca di un singolo termine, o la contiguità di due termini a livello di significante. Si capisce perché Orlando può scrivere negli appunti, a

proposito di *Phèdre* (ma lo stesso può valere per gli esempi aristofaneschi citati), che «l'alternativa virtualmente percepita [...] non è solo nell'uso univoco delle unità in questione, ma anche nella possibilità d'una rete di collegamenti meno fitta [...]». Poiché appunto, come notano anche Paduano e Grilli, ciò che è in questo caso dirimente a livello inventivo non è tanto sfruttare una singola polivalenza terminologica, bensì prendere le mosse da essa per costruire una rete di senso che virtualmente investe il testo nella sua interezza.

6.d. *Altre figure*

Da ultimo rendiamo brevemente conto di tre figure ulteriori che risultano molto problematiche, soprattutto a causa del basso livello di definizione e della mancanza di esempi articolati. Quelle che Orlando definisce *omogeneizzazioni* (o *centralizzazioni*) si verificherebbero «quando un tema, già centrale nella trama di racconto, si ripercuote meno ostensibilmente in altri elementi laterali». L'unico esempio citato è l'analisi di *Hänsel e Gretel* dei fratelli Grimm contenuta nel *Soprannaturale letterario*, in cui è centrale l'opposizione tematica tra mangiare ed essere mangiati, connessa a sua volta col tema della fame che permea tutto il testo. Riportiamo un passo piuttosto esteso del materiale, confluito nel postumo *Il soprannaturale letterario*, dove alla fiaba è dedicata l'ultima analisi del volume:

Il piccolo mondo della fiaba è un universo straordinariamente povero ed estremamente crudele anche e proprio a causa della penuria di cibo, e cioè di una fame descritta come bisogno primario e perciò connesso con una spietata aggressività di tipo orale-cannibalico [...]. Il nesso tra fame e spietatezza è posto immediatamente, allorché la matrigna enuncia il progetto di sperdere i bambini nella foresta più fitta, e alle proteste del padre risponde che è meglio che muoiano di fame i più piccoli e deboli, piuttosto che tutta la famiglia. Non è invece subito questione di soprannaturale, visto che il padre teme che i bambini siano divorati da orsi e lupi, ma sappiamo che quel che troveranno di minaccioso nel lontano cuore della selva non saranno certo bestie feroci – anche se poi il rischio di finire mangiati, non dalle belve ma dalla Strega, sarà analogo. *Questo ci svela uno dei temi portanti della fiaba e certamente uno dei più arcaici dal punto di vista psichico, ovvero l'opposizione tra il mangiare e l'essere mangiati.* La fame che tutta la famiglia, la zona, la regione patiscono ha come esito il timore (o il desiderio) opposto, cioè che i bambini lasciati soli nella foresta vengano divorati dalle fiere. [...] *Capiamo dunque l'ambiguità del cibo nel contesto della fiaba: esso costituisce una possibilità di sopravvivenza, ma proprio in quanto tale scatena una lotta per il suo possesso che può avere conseguenze fatali.* In questo caso le briciole che avrebbero dovuto aiutare i piccoli a tornare indietro vengono mangiate dagli uccelli, che a loro volta sono un elemento della foresta. L'opposizione tra mangiare ed essere mangiati si dimostra ancora una volta dirimente: beccando le briciole, gli uccellini si nutrono a spese della salvezza di Hänsel e Gretel, e in qualche modo li condannano a morte, cioè a essere mangiati, impedendo loro il ritorno. [...] La quale casetta, sulla base delle opposizioni continuamente rilevabili nel testo, non può essere fatta di altro che di materia alimentare: di pane, focaccia e zucchero. *Ecco la prima manifestazione del soprannaturale, che si presenta – in modo del tutto coerente con un mondo primitivo dove sono primarie miseria e fame – come sogno alimentare compensativo. Il che naturalmente è reversibile, perché se i bambini mangiano la casa, la casa contiene una Strega che tenderà di mangiare loro.* [...] Dal momento dell'arrivo alla casetta i bambini non

avranno più provvisoriamente il problema di mangiare, bensì quello di non essere mangiati, e la situazione non ha fatto che capovolgersi. [...] *Dal giro alimentare e monetario non si esce*: la miseria produce come suo opposto il sogno di perle e gioielli, la fame produce come suo opposto il sogno di una casetta fatta di ghiottonerie (Orlando, 2017: 172 e sgg.).

In questo caso l'alternativa virtualmente percepita consisterebbe «nella possibilità che gli elementi laterali non abbiano quello stesso senso [*scil.* dell'elemento centrale]», mentre le classi matteblanchiane sarebbero costituite da «quella che ingloba il centrale e il laterale».

A parte la scarsità di esempi, la figura risulta problematica soprattutto perché sembra porsi come ridondante rispetto ad altre, piuttosto contigue. Che cosa distingue questo riverberarsi di temi in immagini e situazioni, da un elemento centrale ad altri laterali, rispetto a un'esteriorizzazione? E per quale motivo non è possibile pensare che l'opposizione tra mangiare ed essere mangiati, centrale nel testo, possa caricarsi di valenze di volta in volta positive e negative, come nel caso delle *doppie inversioni*?

Per quanto riguarda le ultime due figure che trattiamo, le *sublimazioni* si avrebbero nel caso in cui «un referente positivo minacciato è proiettato in una dimensione irreal-superiore, che lo salva», il che di per sé risulta piuttosto oscuro. L'alternativa virtualmente percepita è un «annientamento che avvera la minaccia», mentre le classi matteblanchiane si costituiscono come: «la sostituzione della realtà esterna con quella psichica – che Matte Blanco stesso equipara allo spostamento, trattando entrambe le cose in termini di sottoclassi». Le *mimetizzazioni* si verificherebbero invece «quando un sottinteso d'esperienza (susceptibile di formulazione scientifica) regola la coerenza interna di singole unità o dell'intera opera». L'unico esempio citato è la lettura del *Misanthrope* di Molière, dove la trama – ovvero l'amore/odio di Alceste per Célimène – è interpretabile tutta alla luce del concetto freudiano di invidia narcisistica. In entrambi i casi queste configurazioni ci sembrano deboli non solo perché di estensione limitata e puntuale, ma anche per la mancanza di esempi e la difficile estensibilità ad altri testi, almeno nello stato attuale della loro definizione.

APPLICAZIONI

CAPITOLO QUINTO

Walter Siti: il desiderio tra eccesso e difetto di infinito

1. Il corpo, il testo, il paradosso

Applicare la teoria matteblanchiana, e il discorso orlandiano sulla figuralità che ne deriva, all'opera romanzesca di Walter Siti presenta vantaggi e svantaggi. Il vantaggio è che si può avere la ragionevole certezza che certi strumenti e parole d'ordine filtrino dalla critica all'opera letteraria, e che sia facile seguirne i percorsi dall'una all'altra. Ma in questo consiste anche lo svantaggio: l'opera di Siti può essere letta in modo tanto coerentemente matteblanchiano da rendere l'operazione persino troppo evidente. In aggiunta, già Grilli (2012: 428; 437) nota che la scrittura sitiana nasce come auto-ermeneutica, e lascia dunque scarso spazio alle ipotesi del lettore. L'autore si pone contemporaneamente come interprete interno dei suoi romanzi: difficile dire qualcosa che egli non abbia già pensato e spiegato; doppiamente difficile se si decide di prendere le mosse da una teoria che egli conosce benissimo e applica a sua volta. Nella produzione critica di Siti, italianista, critico letterario e docente universitario prima ancora che romanziere, sono infatti espliciti e fondamentali i rimandi sia all'opera di Orlando che a quella di Matte Blanco; proprio da questi – dunque da un punto in apparenza eccentrico rispetto alla sua produzione romanzesca – abbiamo deciso di prendere le mosse per la nostra indagine. Nel 1990 Siti pubblica sul primo numero della rivista *L'Asino d'oro* un articolo dal titolo «Nel corpo del testo» (Siti, 1990). L'articolo ci sembra importante per due ragioni: la prima è che in esso egli riflette, sulla scia di Orlando, proprio sulla possibilità di una figuralità non limitata al piano dell'*elocutio*, ma estesa anche a quello dell'invenzione; la seconda è che per farlo usa un'immagine – quella del corpo del testo – che avrà un'importanza cruciale in tutto il resto della sua produzione romanzesca, sin dall'esordio con *Scuola di nudo* che avverrà solo quattro anni più tardi. Leggiamo una breve serie di estratti dall'articolo:

Credo [...] che per analizzare la varietà degli aspetti con cui l'infinito si manifesta in un'opera letteraria si debbano lasciar da parte le figure retoriche dei manuali, prese astrattamente una per una, e si debba affrontare un testo nella concretezza della sua tessitura – anzi dico, provocatoriamente: del suo *corpo* (1990: 136-7).

Il testo letterario sembra offrirsi come equivalente di questo infinito intensivo [...]. Paragonare il testo a un corpo pare dunque non privo di giustificazioni: sia intendendo con ‘corpo’ un qualunque oggetto dotato di estensione (di cui si metteranno in rilievo la densità e la continuità della superficie), sia intendendo il corpo per eccellenza, il proprio corpo o il corpo amato, vero condensatore di emozioni, in ogni punto del quale sembra essere contenuto il tutto (Id.: 141-2).

In linea con la prospettiva adottata da Orlando, il testo letterario è il punto di convergenza di due logiche che ospitano, invece che cercare di risolvere, contraddizioni inconciliabili. E proprio il corpo condivide con il testo, per Siti, la caratteristica dell’infinità intesa in senso matteblanchiano, da lui più specificamente considerata come totalità non castrata e non soggetta a limite. Come è noto, in *Scuola di nudo* è centrale il tema del desiderio omosessuale del narratore protagonista Walter per il corpo ipertrofico dei culturisti, vettore e ricettacolo del desiderio assoluto. I corpi amati lo sono in quanto rappresentano la possibilità di ritrovare – o almeno approssimarsi in senso fantasmatico a – un’unità originaria, che neghi il tempo e lo spazio, per fare posto a un desiderio di soddisfazione e pienezza. Sono dunque punto di accesso verso un infinito che la quotidianità non può mai contenere per intero, che non può fare altro che castrare e limitare, e che soltanto in certi momenti può essere intravisto e accostato. Dalle citazioni si evince che per Siti un certo tipo di testo (quello letterario) è assimilabile a un certo tipo di corpo (quello amato), perché entrambi si pongono come catalizzatori di infinito, perché entrambi possiedono caratteristiche che solo in essi possono manifestarsi: l’ospitare un infinito intensivo, farsi condensatori di emozioni, contenere il tutto in ogni loro singolo punto. E dunque anche farsi punto di resistenza del desiderio contro la realtà, costituirsi come luogo che alberga un assoluto che si rifiuta di cedere.

In questo caso il Siti critico anticipa lo scrittore, facendo emergere tra le pieghe dell’argomentazione quella che sarà una delle metafore ossessive dei suoi romanzi. Metafora perché, se è vero che in essi si rappresentano con enorme frequenza nudi reali e dunque anche intesi in senso letterale, è vero poi che essi si fanno rappresentanti di una classe più ampia di infiniti possibili, ovvero stanno per l’assoluto e per l’infinito *tout court*. Un infinito che, come cercheremo di dimostrare, è sempre esposto a minaccia, sempre oggetto di un tentativo di castrazione o riduzione da parte della realtà. Se Orlando individua costantemente nei testi una dialettica tra repressione e represso, e poi tra simmetrico e asimmetrico, per Siti questa stessa dialettica tra simmetria e asimmetria – *propria del testo quanto del corpo* – si estrinseca nelle forme di un costante paradosso, ovvero del tentativo di tenere insieme i termini inconciliabili di un conflitto sempre in divenire:

La struttura del conflitto è certo quella primaria: i conflitti mobilitano il modo di essere simmetrico (esigendo formazioni di compromesso) e nello stesso tempo ne delimitano il campo di applicazione. [...] altrettanto e forse più spesso i conflitti si presentano intrecciati, e disposti in modo che viene messa in rilievo la loro *incompatibilità logica*. [...] Si può dire allora che [...] il paradosso è una delle forme di ‘dispiegamento’ o di trascrizione dell’emozione simmetrica, quando cerca di esprimersi con le forme della logica tradizionale. Se la letteratura è per eccellenza un campo di dispiegamento della logica simmetrica, *non c’è da meravigliarsi che a tutti i livelli di un testo letterario sorgano paradossi*. [...] *Il testo letterario, corpo continuo, è un ordigno che contiene un numero indefinito di paradossi potenziali*, da quelli microscopici legati alle figure retoriche [...] fino a quelli di livello più generale [...] (Id.: 142-3).

Ci sono qui alcuni punti importanti che vale la pena sviluppare: per prima cosa si fa evidente, come abbiamo osservato, l’assimilazione di un testo a un corpo – e dunque anche di un corpo a un testo – come luogo di articolazione primaria di un conflitto tra opposti inconciliabili; poi il fatto che questo conflitto è articolato di preferenza mediante paradosso. Siti utilizza qui il concetto di paradosso come sineddoche di qualsiasi procedimento simmetrizzante proprio perché, come vedremo, è questa la macro-figura retorica che predilige per esprimere le contraddizioni («incompatibilità») che informano di sé la dialettica tra desiderio di assoluto e realtà. Come proveremo a mostrare, il paradosso è nell’opera di questo autore una figura che non si limita solo al piano dell’*elocutio*, ma acquista un peso fondante anche sul piano dell’invenzione. Dal momento che quel che più interessa a Siti è, a livello tematico, mostrare le forme in cui l’assoluto si incontra e scontra con le vite limitate dei singoli, l’infinita varietà delle sue sempre imperfette e sempre epifaniche incarnazioni, proveremo a individuare nei suoi romanzi alcuni punti in cui più evidente si fa la compresenza di opposti⁵⁷, e dunque più si rivela la struttura paradossale del desiderio (im)possibile.

Per comprendere come essa si articoli su più livelli, da quello micro-figurale a quello macro-figurale, torniamo a rivolgerci proprio all’immagine archetipale del nudo. Prendiamo gli esempi seguenti, che riguardano tutti paradossi articolati sull’arco di una frase o di una singola espressione, e tratti da *Scuola di nudo*:

Quando un corpo infinito si muove, ho bisogno di fissarlo in una posizione che riassume tutte le altre, una posizione perfetta che può essere determinata solo dal caso e che è abolizione del caso (1994: 14); I nudi non bisognerebbe nemmeno sapere chi sono né dove abitano, solo così ci si avvicina al massimo dell’intimità. Solo ciò che è sconosciuto può diventare (per un istante) ciò che è noto da sempre (Id.: 23); Il nudo maschile è un

⁵⁷ In un brevissimo accenno in proposito, Donnarumma osserva giustamente che l’immaginario di Siti è costruito «su coppie oppostive, secondo una logica della compresenza degli opposti o forse, meglio, dell’autocorrezione» (2017: 509).

corpo senza buchi [...] sul quale si può camminare per giorni, sicuri di non arrivare mai (Id.: 75-6); Il troppo è più vicino al niente che il qualcosa; [...] l'unico atto d'amore all'altezza di corpi così è il non sapere che farci.

Per parlare dei nudi che desidera, l'autore sceglie il ricorso massiccio a dispositivi retorici e a meccanismi inventivi che gli permettano di articolare contemporaneamente istanze che si pongono come antitetiche in modo radicale: solo lo sconosciuto ci è noto; il troppo è vicino al niente; si cammina per non arrivare; etc. In altri termini, a un massimo di desiderio corrisponde sempre un massimo di trascendenza che a sua volta prende le forme del paradosso e della compresenza di opposti.

Come sappiamo, per Orlando i testi letterari più riusciti sono quelli che coniugano un ritorno del represso formale (la predilezione per la bi-logica) con un ritorno del represso contenutistico (la predilezione per quanto è in qualche grado oggetto di una censura). I passi appena citati conducono su una strada interessante poiché mostrano che per Siti è possibile parlare di *certe* realtà – prima di tutte il nudo in quanto collettore di desiderio infinito, ma anche tutto quel che è connesso con esso – esclusivamente in un *certo* modo, che è poi quello di un conflitto che rifiuta di comporsi. Si dovrà dunque supporre una solidarietà profonda e strategica tra questi due piani, quello elocutivo e quello inventivo, quando si tratta di rendere conto di alcune immagini pervasive di questo particolare universo romanzesco. Il corpo-paradosso acquista infatti, come vedremo, la funzione di un'immagine matrice, improntando di sé moltissime altre rappresentazioni e situazioni, tanto da poter essere pensato, in termini orlandiani, come una vera e propria *esteriorizzazione*. In tutte ritroveremo la contraddizione basilare di quell'immagine: un'aspirazione all'infinito, sempre inesausta e sempre – in misura variabile – destinata a una frustrazione: dove c'è un'aspirazione all'infinito e una tendenza all'assoluto, in Siti, c'è poi anche sempre il rischio che essa si rovesci in delusione e disastro. Su questa scia è riscontrabile in gran parte del macrotesto una natura che potremmo definire bifronte dell'assoluto: da un lato aspirazione alla pienezza che può sempre degenerare in caos, sovrabbondanza inutile, kitsch⁵⁸; dall'altro essenzialità che può sempre diventare privazione e mancanza, tanto da poter identificare in questa oscillazione un'ulteriore figura dell'invenzione, quella che Orlando ha definito *duplicazione*. Essa sarebbe caratterizzata, lo ricordiamo, da un'oscillazione costante tra le valenze emotive – negativa e positiva – attribuite a due serie semantiche opposte e complementari.

⁵⁸ Sul tema del desiderio kitsch nell'opera di Walter Siti si può vedere Tajani (2013).

Restando per ora al caso specifico del corpo amato, esso è caratterizzato invariabilmente mediante opposti speculari come movimento e stasi, massimo dell'intimità che coincide con la totale estraneità, troppo pieno e troppo vuoto. Il paradosso è di continuo segnalato, a livello retorico-elocutivo, da un formulario espressivo che ricorda da vicino la mistica: nella cornice metaforica del corpo-testo non risulterà abusivo pensare che il testo-corpo cui ci si riferisce sia concepibile nei termini di un vero e proprio testo sacro che un soggetto-interprete (in questo caso il Walter autofinzionale) interroga, venera e interpreta *ad infinitum*. Ma qui appunto si presenta anche la prima potente ambivalenza, poiché il corpo mistico che si celebra non è universalmente ritenuto degno di tale trattamento, anzi: i culturisti di cui il narratore autofinzionale Walter sacralizza la presenza sono *anche, nello stesso momento*, soggetti svalutati e svalutabili in quanto mediocri, vani, culturalmente inferiori, venali. Donnarumma (2017: 508) parla a proposito di questo trattamento dei culturisti in generale, e di Marcello in particolare, di un vero e proprio «processo di demitizzazione», che diventerebbe evidente soprattutto nel passaggio tra *Troppi paradisi* a *Exit strategy*; esso è però, a nostro avviso, già funzionante in *Scuola di nudo*, sebbene forse in modo meno evidente. Già nel primo romanzo infatti si divinizza e si assume a vettore di infinito e di sacro qualcosa che è tutt'altro che tale nella comune enciclopedia del lettore⁵⁹, e che anzi tenderebbe al riprovevole o al vergognoso. Quando si parla con un certo lessico di un certo tipo di corpo l'oggetto non è dunque il corpo di Cristo ma quello del fiorentino Bruno, vanesio, civettuolo e ignorante; dell'interessato *boyfriend* Hochy, o – nei romanzi successivi – del venale prostituto Rodrigo o del coatto borgataro Marcello. E tuttavia se ne parla in termini che sono *gli stessi* e sono *antitetici*. Gli stessi termini perché questi corpi sono anch'essi degni di preghiera e infinita venerazione; antitetici perché non si fanno affatto vincolo di vita e redenzione, ma piuttosto di morte e di stasi:

Mi sono chiesto spesso perché i pettorali dei corpi che desidero debbano essere sempre così nettamente definiti, lucidamente rotondi: una risposta è che rappresentano la negazione del costato di Cristo (1994: 19); La rotondità dei muscoli ha anche questo significato, di un 'essere troppo pieno' che respinge la vita da sé come si respinge il cibo quando si è fatta indigestione (Id.: 22); Il nudo maschile è un corpo di compromesso: evoca il corpo materno e contemporaneamente lo nega [...]. I nudi maschili negano la natura, cioè negano la madre, ma insieme negano il tempo dove si impara a fare a meno di lei: quindi riaffermano la dipendenza dalla madre [...]. I bicipiti, gli addominali, gli adduttori sono una madre ipertrofica che attutisce l'agonia causata dalla madre vera (Id.: 74-5).

⁵⁹ A questo proposito Simonetti (1995: 116) afferma che i corpi desiderati in *Scuola di nudo* sono «'falsi' per definizione, 'trattati', artificiali, la natura non li riguarda; la gente li trova ineleganti, sancendo la loro irriducibilità a ogni estetica e dunque a ogni storia».

Come si vede, intorno a questa immagine si addensano le contraddizioni, ed è evidente che esse, prima ancora che riguardare il corpo in sé, riguardano il desiderio assoluto che il soggetto prova per esse. In questo universo romanzesco, infatti, ogni volta che si tratta di questo tipo incandescente di desiderio, il modo di gestirlo narrativamente è il medesimo: applicazione del lessico divinizzante a ciò che nella comune enciclopedia del lettore è percepito come svalutato o problematico; esaltazione che è anche una demistificazione. Consideriamo ad esempio l'idea, espressa nella citazione precedente, che il nudo neghi la castrazione e la morte nell'immagine del costato di Cristo. Potrebbe a tutta prima sembrare una valenza anti-sacrificale e vitalistica, che si oppone alla mortificazione della carne e alla resa. E tuttavia ci si affretta ad affermare il contrario: dal momento che bellezza e vita non sono compatibili (il che ha già in sé molto del paradossale), e la bellezza è sempre compagna dell'auto-distruzione, il corpo troppo florido del culturista è tutt'altro che un inno alla vita e alla prosperità. Perciò, pur negando il costato di Cristo, e dunque in definitiva la morte (ma anche la Resurrezione), esso possiede l'immobilità mortuaria che nega nel contempo la natura e la vita. È dunque ancora una volta *contemporaneamente* affermazione e negazione di un'istanza. Lo stesso si trova nel terzo passo citato, che per dare conto di un complesso intrico di sentimenti verso il culturista, percepito sia come la negazione della madre sia come qualcosa che riafferma una dipendenza da lei, ricorre a un vero e proprio coacervo di negazioni e di contraddizioni.

Questo modulo, che prevede la costante compresenza di opposti polari che si scambiano le valenze emotive, trova in *Scuola di nudo* e nei romanzi successivi un'importante applicazione relativa al desiderio per i corpi ma non si limita ad essi. È piuttosto caratteristico di un intero mondo di presentare e di rappresentare la realtà, e si applica a qualsiasi oggetto, materiale o immateriale, possa rendersi veicolo di un desiderio infinito. E se questa modalità di scrittura è una caratteristica idiosincratca dell'autore, è anche vero che essa ben si presta a dare conto di significative trasformazioni epocali: è infatti nel passaggio tra *Scuola di nudo* (1994) e *Troppi paradisi* (2006), anni cruciali per l'Italia con l'avvento del berlusconismo e il definitivo trionfo della società dello spettacolo, che i corpi come dimensione del desiderio omosessuale del singolo cominciano a caricarsi di nuovi e più ampi significati in quanto simbolo e merce per eccellenza (non è un caso se la prima comparsa del culturista Marcello avviene nella raccolta intitolata *La magnifica merce*, del 2004). A evolvere non è solo la visione del nudo, bensì tutto il sistema dell'immaginario occidentale. La nuova dimensione

storico-sociologica vede nell'offerta di merci delle società a capitalismo avanzato, nell'ibridazione di realtà e finzione, nel tentativo dell'Occidente di obliterare la privazione in funzione di un miraggio di pienezza e soddisfazione totali, altrettante possibilità di emersione di una forma di esistenza che, stavolta a livello collettivo, rifiuta il limite e la mancanza. In questo sembra promettere il miraggio di una soddisfazione totale che, proprio come il desiderio assoluto, aspira all'infinito e rifiuta la castrazione. Se le società del passato, compresa quella borghese tradizionale figlia del primo capitalismo industriale, si sono date norme di tipo morale, sociale, comportamentale, economico, la nostra attuale si è proposta costitutivamente come infrazione del limite, promuovendo il desiderio a unica legge e meccanismo propulsore. L'infinito ha dunque cessato di costituire una realtà soggettiva e privata, o sublimata a livello collettivo nelle ideologie e nella religione, per incarnarsi in un'offerta di *cose* anche troppo a portata di mano e alla portata di tutti, ma proprio per questo sempre a rischio di trasformarsi in vuoto, assenza, mancanza di senso.

Se molti intellettuali del primo e secondo Novecento hanno condannato queste fenomenologie e le derive che portano con sé, il Walter autofinzionale accetta di esserne attraversato. E questo perché, come dicevamo, una paradossalità inaggirabile è inscritta sempre, per Siti, nelle dinamiche recenti del desiderio: ogni volta che c'è desiderio c'è una tensione verso l'assoluto e il non-limite. E ogni volta che l'assoluto si incarna nei termini finiti dell'umano, ecco che di necessità si espone alla frustrazione e allo scacco. Il consumismo non avrebbe fatto altro che interpretare il desiderio di infinito e non-limite che è al centro della natura umana ed espanderlo, promettergli soddisfazione illimitata, invece di reprimerlo e normarlo come nelle epoche precedenti. Ma appunto questa soddisfazione è impossibile, e dunque si assiste alla costante oscillazione tra il troppo pieno del desiderio e il troppo vuoto della sua realizzazione, tra la superfetazione di merci e la futilità delle stesse; una paradossale antinomia che, nelle sue tante varianti, costituisce una chiave di accesso all'interpretazione figurale tanto del macrotesto quanto della più stretta contemporaneità. A ragione dunque Grilli individua, sin dal romanzo d'esordio, una spinta intrinsecamente paradossale che caratterizza la voce di Walter e la sua postura conoscitiva rispetto al mondo⁶⁰:

⁶⁰ Nella stessa direzione va un'osservazione di Contarini, secondo cui «è tutta la struttura di *Scuola di nudo* che procede per giustapposizione. [...] Giustapposizione, nel nostro caso, non significa opposizione dialettica, ma piuttosto accostamento di termini antitetici senza ricerca di sintesi. [...] in *Scuola di nudo* non c'è pacifica

La sola cifra possibile del rapporto col mondo è il paradosso [...]. Il risultato è una sorta di *loop* logico-emotivo, inevitabile corollario dell'affermazione contestuale di due opposti. [...] il *loop* consiste nel fatto che le forze dell'antitesi, basate su un'istanza di negazione, non possono che essere applicate rigorosamente e indiscriminatamente a ogni manifestazione del reale, finendo così per negare anche se stesse (2012: 438).

Questo dispositivo rivela tutta la sua pervasività nei romanzi successivi, dove si carica di nuove valenze, perché appunto Siti non può rappresentare una qualsiasi realtà che abbia a che fare col desiderio senza ricorrere all'esibizione di una contraddittorietà insanabile. Il che non implica che la contraddittorietà non sia anche, almeno in parte, *in rebus*; ma è certo che questi romanzi la esasperano e ne fanno il cardine del mondo: non solo c'è il troppo che si contrappone al vuoto, ma c'è un troppo che è niente e un vuoto che è troppo. In altre parole, l'autore trasforma le incompatibilità, e la compatibilità delle incompatibilità, in una chiave di lettura del mondo. Si pensi a passi come i seguenti:

La forza della tivù sta nella sua debolezza, nell'essere informe e nell'avere quindi relazioni più ingenuie con l'inconscio (2006: 12); La televisione non ti fa evadere, può permettersi di essere una "finestra spalancata sul reale" perché nel frattempo il reale gli si è già 'spiritualizzato', diventando tivù-compatibile (Id.: 98); Quanto più l'economia contemporanea costringe gli uomini a vivere separati e quindi in debito di realtà, tanto più questa abnorme opera d'arte planetaria, mimetica come nessuna ha potuto essere prima, restituisce ai suoi consumatori il sapore di una realtà più vera del vero (Id.: 128); Dare l'illusione del paradiso in terra è l'obiettivo finale del consumismo; o, se si vuole, il consumismo è una protesta per l'inesistenza di Dio. Comprando si è onnipotenti, soprattutto se quello che compri ti serve a poco (Id.: 133); Nel più profondo dell'autenticità c'è l'artificio (Ibid.); Dietro le pretese della gente che la fiction sia 'vera', c'è la speranza inconsulta che la verità sia finta (Id.: 140).

Siti non è certo l'unico a utilizzare una forma – quella del paradosso – per rappresentare una realtà per definizione contraddittoria e problematica come quella contemporanea. A differenza però di altri autori, non usa i paradossi per smascherare una contraddizione o un errore logico, quanto piuttosto per rendere conto del fatto che una compresenza di opposti è inaggirabile proprio all'interno di certi fenomeni. Se consideriamo il paragone con un saggista celeberrimo che fa ampio uso di questa figura, Adorno, quest'ultimo usa il paradosso per indagare le contraddizioni e risolverle, per demistificare una posizione in favore di un'altra. Il che non avviene mai in Siti, la cui strategia è agli antipodi: non si tratta di produrre conoscenza svelando gli inganni di una modernità che promette l'infinito senza mai mantenerlo, ma piuttosto di mostrare come la medesima ha saputo farsi interprete di un bisogno che, pur destinato a una soddisfazione precaria e ingannevole, è al centro di ogni

convivenza di opposti [...]; c'è piuttosto una composizione stratificata di contraddizioni che non si riconciliano, e lo svolgimento tortuoso di un processo di conoscenza» (1999: 127).

essere umano. Non che l'*habitus* critico dell'intellettuale sia venuto meno, ma certo esso non intende denunciare niente, bensì enunciare come nella post-modernità la conflittuale compresenza degli opposti sia ormai l'inevitabile norma.

L'oscillazione non riguarda solo l'immagine dei corpi di *Scuola di nudo* o le rappresentazioni del mondo dello spettacolo in *Troppi paradisi*, ma investe anche la sfera dei personaggi. Uno dei più emblematici esempi è il culturista Marcello – che fa la sua comparsa prima in *La magnifica merce* (2004), per diventare protagonista del mondo sitiano dal successivo *Troppi paradisi* –, descritto come un paradosso incarnato. Se fino a ora ci siamo di preferenza concentrati su passi che descrivono fenomenologie o situazioni generali, ci sembra interessante mostrare come i dispositivi figurali siano pervasivi e trasversali, tanto da potersi trovare invariati nella rappresentazione di un personaggio.

2. Marcello: l'infinito in azione

Il personaggio che di volta in volta assume il nome di Marcello, Angelo e Massimo, compare in *Troppi paradisi*, *La magnifica merce*, *Autopsia dell'ossessione*, *Il canto del diavolo*, *Il contagio*, *Exit strategy*. A vario titolo e al netto dei giochi di specchi (auto)finzionali – lasciamo in sospeso le questioni relative al suo sempre problematico statuto di realtà⁶¹ – egli attraversa una parte significativa della produzione sitiana. In tutte le opere è un ex campione di culturismo cocainomane che abita nella borgata romana e si guadagna da vivere come *escort* e con il piccolo spaccio. In *Troppi paradisi* Walter se ne innamora e ne fa il suo mantenuto, contendendolo a concorrenti più danarosi; in un racconto de *La magnifica merce* Marcello è vincitore di un casting per selezionare l'amante di un potente uomo politico; in *Autopsia dell'ossessione* – con il nome di Angelo – è ancora conteso tra due rivali; nel reportage *Il canto del diavolo* Siti racconta, con un'incursione nella non-fiction, il viaggio a Dubai che avrebbe compiuto insieme al 'vero' Marcello, un culturista di nome Massimo. Negli ultimi due romanzi si narra la fase terminale della relazione con l'*escort*, che – in stato di avanzato declino fisico e mentale – abbandonerà Walter per seguire a Milano un nuovo sponsor. Marcello è un personaggio a tutti gli effetti dotato di tratti peculiari, di una voce riconoscibile, di un proprio mondo di relazioni e abitudini. Ma è anche significativamente

⁶¹ Per una discussione sullo statuto autofinzionale delle opere di Walter Siti si rimanda a Donnarumma (2014: 180-3), Marchese (2014a); Mongelli (2014: 145-8), Tirinanzi De Medici (2001).

costruito, a livello semantico, come una giustapposizione paradossale di serie opposte e contrastanti che costantemente confluiscono l'una nell'altra, e si scambiano le valenze emotive: forza e debolezza, innocenza e infamia, trionfo e derelizione. Un'oscillazione che riprende e amplifica le caratteristiche dei culturisti di *Scuola di nudo*, ma dove l'idealizzazione è sin da subito ancora più esposta al guasto e al rischio:

Flessibilità e possanza massiccia vanno assolutamente insieme, combaciano negli stessi centimetri quadrati: muratore e geisha, rinoceronte e antilope (2006: 246); Più che a un messo del divino fa pensare a un eroe che la duplicità di natura superiore e inferiore ha dovuto sgrugnarsela giorno per giorno (Id.: 254); Tutto mi sembra fatuo e di cartapesta, se lo paragono alla mia passione per Marcello: ma la mia passione per Marcello mi sembra fatua e di cartapesta, se la paragono a qualunque altra cosa. [...] il desiderio senza aggettivi (senza nemmeno sesso), portato alla sua realizzazione massima o al suo fallimento disperato (Id.: 316); Col candore e la viltà di chi sta sul fondo dell'inferno e non osa nemmeno intravedere una risalita; tanto che ha scelto l'euforia di considerarsi in paradiso (Id.: 321-2); L'impressione di immobilità che dà la vita di Marcello è il risultato di micromovimenti molto veloci [...] che si contraddicono e si annullano a vicenda. Il suo corpo, tra accelerazioni chimiche e sgarri dietetici [...] si regge per un contrappeso di narcotici opposti (Id.: 328).

Proprio come nel caso del nudo, o del mondo della TV, è letteralmente impossibile parlare di Marcello se non ricorrendo al paradosso sia a livello tematico che retorico. Se il nudo maschile sin dall'antichità classica incarna ideali di misura, di armonia, di equilibrio sia esteriore che interiore, e se la relazione con esso si configura come per eccellenza elettiva e nobilitante, qui siamo davanti al deliberato contrario: l'intrinseca paradossalità di Marcello infatti sta nell'avere corpo e bellezza da eroe classico, ma essere anche tutto quello che un eroe classico per definizione non potrebbe mai essere, ovvero fragile, pigro, vigliacco, interessato e irrisolto.

Non è un caso che il suo corpo rappresenti sì la negazione del sacrificio di Cristo – e quindi sia lucido, gonfio, esuberante –, ma sia poi anche intimamente anti-vitale e autodistruttivo nella misura in cui è drogato, tenuto su a furia di anabolizzanti, sempre a rischio di crollo. E ancora una volta è proprio questa compresenza ad attrarre il protagonista autofinzionale Walter perché, come una certa contemporaneità, è senza limiti e senza mediazioni:

Marcello alterna fasi di euforia, che coincidono con le parentesi sempre più brevi di perfetta forma fisica, a fasi in cui si chiude in casa e dorme (o sostiene di dormire) per intere giornate. In questi momenti down, si isola coi telefonini spenti e le finestre sbarrate fino alle tre o alle quattro del pomeriggio [...] – si rimbecillisce davanti ai film di Sky Primafila per un paio d'ore ed esce soltanto a procurarsi la dose della sera, che accompagnerà con abbastanza birre per stordirsi e dormire fino alle tre o alle quattro del pomeriggio successivo. Dura così per un paio di settimane, poi si sforza di riprendersi, vergognandosi lui stesso dello stato in cui si trova [...]. Il segno della riscossa è quando si presenta al professore glabro come quando faceva le gare [...]. Ricominciano gli scherzi [...], riprende a guardarsi negli specchi e si illude di vincere tutti i confronti. La sua agenda si modifica: si alza verso mezzogiorno [...], alle tre va in palestra dove rimane fino alle sei [...]. Le

birre si riducono a tre-quattro, che comunque però non si conciliano con la dieta: quindi si butta sui diuretici, Aldactone, Lasix, e sulle pillole bruciagrassi a base di caffeina o di efedrina. Sicuro di questa protezione, riprende a sfondarsi con cofane disumane di carbonara e di rigatoni ca' a pajata [...]. Passato un altro paio di settimane nota che gli tremano le mani – lo riassale la strizza e l'altalena ricomincia. Soprattutto se persegue un obiettivo (la seduta da un fotografo, un provino interessante, o anche un semplice viaggio), immancabilmente a poca distanza dalla meta accade una disgrazia [...]. Si proclama vittima della sfortuna [...] o addirittura di una maledizione, ma in fondo desidera interrompere (2008: 73-5).

Siamo davanti all'incarnazione di un doppio ritorno del represso. Il primo, e più ovvio, è rispetto al mito borghese del principio di prestazione: si ha il dovere di coltivare scientemente le proprie doti, soprattutto se eccezionali, per arrivare da qualche parte. Marcello fa esattamente l'opposto: totalmente incostante, si affida al caso e alla fortuna, spreca risorse senza darsene alcuna pena. Se la morale borghese tradizionale insegna le virtù della finalit  e del risparmio, della messa a frutto dei propri talenti; e se il mondo intellettuale costringe a esercitare il rigore, a non contraddirsi e a pensare secondo logica, quello incarnato da Marcello   anche un ritorno del represso anti-intellettuale e antieconomico proprio in quanto la sua vita   costituita dalla ciclica coltivazione e dissipazione di s . Da questa oscillazione senza limiti Walter   attratto e respinto nello stesso momento.

Marcello e le realt  di cui si fa rappresentante sono infatti polari rispetto all'identit  di intellettuale di Walter, ma gli rivelano (e dunque *ci* rivelano) visioni del tutto nuove di fenomeni come la borgata, la palestra, la tv, la filiera della cocaina, la malavita, che egli analizza ma da cui nel contempo si fa irretire. Ecco, se vogliamo, un ulteriore paradosso: se   vero che la posizione dell'intellettuale novecentesco davanti a questi fenomeni   stata – almeno fino a una certa data – decisamente estranea o sospettosa, anche se a volte interessata, Walter, pur senza dismettere mai le sue facolt  interpretative e analitiche, se ne lascia assorbire. Da un lato la voce narrante   del tutto in grado di vedere tutte le falle e le illusioni del suo oggetto di desiderio, e quindi prenderne una distanza critica; questo medesimo mondo e quel soggetto non dovrebbero dunque risultare cos  potentemente attrattivi. Ma   proprio il fatto che essi siano illusori a renderli anche *realmente* attrattivi, perch  pi  vicini alla vera essenza paradossale del desiderio: «e se la muscolatura ipertrofica non fosse che un miraggio, se l'essenza segreta della sua seduttivit  consistesse in una delusione infinita?» (Id.: 93).

Anche dal punto di vista delle relazioni di forza si evidenzieranno paradossali e sistematiche inversioni semantiche: bench  sia Walter a trovarsi in posizione economicamente, socialmente, culturalmente dominante rispetto a Marcello, lascia poi che sia il culturista a

dettare le regole e a fare oggetto l'intellettuale di una vera e propria pedagogia all'incontrario, che si dà prima di tutto come un processo di de-formazione⁶². Non stiamo affermando che non esista già in precedenza – si veda uno per tutti l'esempio di Pasolini a Casarsa – una tradizione di anti-pedagogia per cui l'intellettuale decide di andare a scuola dal popolo. Ma di solito quel che si impara sono doti, qualità, virtù che il mondo borghese ha dimenticato o non ha mai appreso, e che resistono solo in strati più bassi o arcaici della popolazione. In Siti siamo davanti a un rovesciamento della dinamica: si impara, sì, qualcosa da Marcello, e lo si fa andando verso il basso. Ma questa discesa non è una risalita: l'esito di questa anti-*Bildung*, compiuta alla scuola involontaria della borgata e dei suoi rappresentanti alienati è la rivelazione che (almeno in apparenza) imparare e insegnare, proprio come resistere, non serve a niente.

Il paragone letterario che viene in mente, tra l'altro oggetto di un'analisi orlandiana di cui abbiamo reso conto nel precedente capitolo, è la relazione tra il professor Humbert e l'adolescente Lolita nell'omonimo romanzo di Nabokov. Raffronto tanto più chiaro se lo si pensa in termini di classi logiche matteblanchiane: c'è in apparenza un'abissale distanza tra una ninfetta dodicenne e un culturista borgataro, ma in realtà entrambi hanno tratti in comune che giocano un ruolo di primo piano nel testo. In entrambi i casi è in questione la relazione tra un esponente della più raffinata cultura europea e un oggetto d'amore attratto senza rimedio verso il basso dalle lusinghe del consumismo, del Kitsch e di tutto quel che di più dozzinale e regressivo può offrire la società dei consumi. In entrambi i casi il rapporto è dispari, perché l'intellettuale è profondamente attratto dall'oggetto d'amore, che invece sta con lui di malavoglia, mescolando ingenuità e sadismo, sublimità e volgarità. In entrambi i casi il racconto è del resto inscindibile da un discorso sulla modernità perché l'oggetto d'amore, con la sua sottomissione alle mitologie consumistiche, ne incarna gli aspetti deteriori – ma incarnandoli svela il represso desiderio dell'intellettuale di soggiacervi, o quanto meno l'invidia verso coloro che ne godono da parte di qualcuno che se ne sente escluso. Non a caso Ghelli (2013) ha potuto parlare, a questo proposito, e proprio in riferimento a *Lolita*, di «ritorno del represso conformista».

⁶² A proposito di *Scuola di nudo*, ma con perfetta validità anche per il caso presente, Simonetti (1995: 120) scrive che «ha la struttura del romanzo di formazione [...]. Ma qui lo scontro intellettuale parte subito dalla consapevolezza della negatività e si articola attraverso lezioni di inesistenza; dal momento che il tirocinio da svolgere coincide con la progressiva erosione di sé e degli altri, e che d'altra parte l'apprendimento è discontinuo e contraddittorio, sarebbe più giusto parlare di de-formazione che di formazione».

Il viaggio di Humbert e di Lolita attraverso l'America degli anni '50 non è infatti solo il racconto della fatale attrazione di un uomo maturo per un'adolescente, e di una ragazzina per il Kitsch che la circonda, ma anche del fallimento dell'intellettuale europeo di riuscire a interessarla, a educarla, a sedurla *al suo proprio* mondo. Tutta la narrazione si regge su una potente asimmetria: mentre lei non subisce per nulla il fascino del mondo di lui, lui subisce *in toto* – pur prendendone con ironia le distanze – il fascino di quello di lei. Come se la troppa coscienza fosse fatalmente attratta dall'incoscienza, come se la dissipazione di sé e della propria identità costituisse a sua volta un ritorno del represso per l'*homo spiritualis* moderno: la tentazione non è più solo quella costituita dalla carne per lo spirito, dal piacere per chi dovrebbe svolgere una missione morale (come nel caso dell'attrazione fatale del professor Unrat per la ballerina che lo rovinerà), ma è piuttosto quella che il mondo della merce volgare esercita dapprima sull'amato e poi, attraverso un'originale triangolazione mimetica, sul rappresentante di un intero sistema di vita colto e borghese. In definitiva Humbert – come Walter – si fa in tutta consapevolezza irretire da un ritorno del represso consumistico che piace non *benché* sia volgare, ma proprio *perché* lo è. E da un amato che è fragile e innocente non *nonostante*, ma proprio *a causa* di questa stessa condizione. Le medesime caratteristiche colorano la relazione tra Walter e Marcello:

In ultima analisi sì, il mio grande amore è stato il lapsus di un puttaniere, l'escrescenza tumorale di una transazione d'affari che altri avrebbero gestito con cinica contabilità. La controparte, va detto a mia discolpa, non era un malandrino furbo – era qualcosa di più e di meno: un bambino di sei anni che diceva «casa nostra» o «la mia seconda casa» lasciando chiavi e mutande – [...] un amorale mezzo deficiente, un animo semplice e puro, una creatura persa bisognosa d'aiuto (2008: 282).

In entrambi i casi estrema purezza ed estrema volgarità si toccano, in una *coincidentia oppositorum* che è insieme, ancora una volta e con una buona dose di simmetrizzazione, deludente ed esaltante, gretta ed eccelsa. L'ingenuità, l'infantilismo di Marcello sono infatti sia svalorizzati che valorizzati. E al contempo viene svalorizzato e valorizzato l'amore che si può provare per lui. Sia nel caso di Walter che del suo modello Humbert il misto di impotenza e compiacimento nella regressione al Kitsch, al volgare, al dozzinale costituisce un potente attacco edipico proprio contro una certa immagine di intellettuale novecentesco che trattava con toni sprezzanti, se non apertamente apocalittici, la modernità e i suoi portati, che la guardava dall'alto in basso senza lasciarsene scalfire. Ma quali sono i valori contro cui in questo caso ci si ribella?

Fin dall'antichità classica la tradizione letteraria ha connesso *eros* e *paideia*, mostrando come il soggetto più adulto, l'amante, possa costituire per l'amato un modello e un'occasione di crescita, e come d'altra parte il bel corpo dell'amato possa incarnare il supremo ideale di virtù. Si pensi al rapporto tra Socrate e Alcibiade così come narrato da Platone nel *Simposio*. Nel caso di Walter e Marcello il copione, oltre che parodiato, è anche completamente ribaltato: il giovane amato è un *escort* usurato dal tempo, e il soggetto più adulto e saggio, quello meglio attrezzato dal punto di vista culturale, non è capace di sublimare. Anzi, per il suo immeritevole amato è disposto ad andare alla deriva, a lasciarsi alle spalle (benché ovviamente mai del tutto) il suo mondo e i suoi riferimenti, per sottomettersi *lui* a una vera e propria anti-*paideia*:

Ho imparato, intanto, a non distinguere il bene dal male – tutto è lecito perché ci si sente creditori di un'ingiustizia infinita, perché il detentore della legge è lontano e merita di essere ingannato, perché in questo labirinto siamo talmente peccatori che non ci rimane che il peccare di più. [...] Ho imparato a considerarmi libero da qualsiasi responsabilità: non siamo noi i custodi di nostro fratello, nessuno ci ha chiesto il parere e a nessuno dobbiamo rispondere. [...] Ho imparato a non oppormi alla corrente: sostituire l'inerzia alla volontà significa non darsi troppa importanza, organismo tra gli organismi anzi ingranaggio tra gli ingranaggi. [...] Ho imparato a non accontentarmi di niente pur adattandomi a tutto; ad annoiarmi delle sorprese come un bambino viziato; ad avere sempre fretta anche se davanti c'è il vuoto. Ho imparato che non esiste nulla per cui valga la pena di soffrire, e che al minimo intoppo si reagisce con un farmaco (Id.: 289-91).

È, almeno a un primo livello, un'esibizione estrema di anti-umanesimo: Walter afferma di avere imparato tutto ciò che un umanista dovrebbe rigettare. E certamente c'è una componente provocatoria nel rivendicare di aver frequentato con profitto una scuola di abiezione. Ma veramente dobbiamo pensare che questi possano essere considerati nuovi valori, prima di tutto per la voce narrante che li elenca? Se dovessimo prenderla alla lettera tutto il romanzo crollerebbe su se stesso, oppure non esisterebbe per com'è. Tanto è vero che, nella sua parte conclusiva, esso accredita un'immagine di Marcello per certi versi completamente antitetica. Non un agente di perdizione, ma di salvezza. Non un prodotto del veleno in cui è immerso, ma una sorta di antidoto a esso. Ancora una volta ritroviamo l'oscillazione tra elemento svalutato e improvvisa epifania:

Chiara, la moglie di Marcello, s'è affezionata a un *ulivo cresciuto in una crepa della massicciata dietro i post-macchina, in un terreno infiltrato da liquami velenosi, tra cocci e cartoni sporchi e ricambi meccanici arrugginiti, in uno spazio così costretto e impossibile che nessun seme ci poteva attecchire*; eppure l'ulivo è lì, *lucido e sano, con le foglie compatte come monete che riflettono il cielo, vellutate di sotto; senz'ombra di olive, mai in nessun anno ne ha fatte, e con una ferita nel tronco contorto, una ferita a forma di mandorla slabbrata*. Chiara ci si va a rifugiare la domenica per sfuggire alla nausea, con un libro che non apre nemmeno – una

biografia di Mussolini o una storia di Templari. *Si siede tra le radici e parla ai rami, visto che in casa non può parlare di niente; nemmeno il puzzo degli scoli le dà fastidio, è l'odore della vita* (Id.: 29-30).

Che l'albero sia una controfigura di Marcello lo attesta prima di tutto la convergenza con una pagina del successivo *Exit strategy*. Nel passo che abbiamo appena citato c'è un elemento vegetale con caratteristiche di bellezza, pienezza, salute, cresciuto in mezzo a un'artificialità connotata in senso negativo (scoli chimici, liquami, zone industriali). La resistenza di quest'unico elemento è tanto più incongrua e paradossale in quanto incarna un'epifania dell'inutilità: si tratta infatti di una bellezza che non potrà mai riprodursi. Ma allo stesso tempo reca anche traccia del balenare dell'infinito proprio là dove non ci si aspetterebbe, e quindi suggerisce in qualche modo una sua epifania potenzialmente ovunque. Ancora una volta non è difficile intuire le analogie con Marcello: il tempo passato con lui è quanto di meglio possa esistere, pur essendo in affitto e mercenario (Id.: 282); la sua bellezza resiste a tutti gli assalti dello sporco intorno a lui; pur essendo sommerso dal fango e in qualche modo essendo parte del fango, non ne viene mai del tutto infettato, e anzi conserva un'infantile purezza. Ancora una volta, paradosso su paradosso. L'olivo è sterile, proprio come Marcello, e mostra una ferita sul tronco. In questo senso, benché l'olivo possa rappresentare un ritorno del represso vegetale positivo rispetto al circondario artificiale negativo, è anche altrettanto evidente che la sua esistenza è circoscritta e limitata: la sua presenza è un errore, miracoloso quanto si vuole, che non potrà riprodursi⁶³. Si potrebbe aggiungere che il colore del cielo riflesso sulle foglie dell'olivo è lo stesso azzurro degli occhi di Marcello, così come il riferimento alla ferita a forma di mandorla rimanda sia allo statuto metaforico di eroe ferito, gigante bambino, sia alla sua estrema ambivalenza sessuale. È evidente come in questo caso siamo davanti a un rapporto che legga strettamente un personaggio e un'immagine mediante lo stabilirsi di classi logiche comuni a cavallo di entrambi: non sarà allora azzardato ipotizzare qui una possibile figura di *immaginazione*, che come abbiamo visto è parente dell'esteriorizzazione ma più limitata nell'estensione. Il modello sitiano della compresenza di opposti è un modello vuoto, e in quanto tale applicabile a moltissimi altri fenomeni che costituiscono i suoi oggetti di interesse. È interessante ancora una volta che gli stessi tratti caratteristici predicati del nudo e di Marcello

⁶³ Interessante notare che solo un paio di pagine prima il narratore autofinzionale Walter si è dilungato a spiegare come nel condominio in cui abita Marcello nessuna coppia abbia figli, e dunque non ci siano bambini. Dello stesso Marcello più volte viene detto che tenta di avere figli ma non può averne a causa degli anabolizzanti che ne minano il potenziale procreativo.

siano riferibili, a livello mattheblanchiano, non solo ad altri personaggi e immagini, ma anche a luoghi e situazioni in apparenza molto distanti tra di loro. Questo è il caso di due mondi descritti in due libri contigui temporalmente, rispettivamente la borgata romana de *Il contagio* e gli Emirati Arabi Uniti de *Il canto del diavolo* (2009). Ci proponiamo di mostrare come due realtà in apparenza tanto lontane e aliene l'una dall'altra rivelino ancora una volta un medesimo assetto; su questa linea esploreremo più da vicino gli strettissimi rapporti tra personaggio e paesaggio, e la continua ambivalenza delle valenze emotive, come cardini della figuratività inventiva in questi testi.

3. Gli Emirati Arabi Uniti: il desiderio assoluto e l'assoluto Kitsch

Le dinamiche di compresenza di opposti e i paradossi che abbiamo evidenziato per il personaggio di Marcello e per le immagini di nudo si trovano esteriorizzati nella rappresentazione dello spazio – o almeno, di un certo tipo di spazio ricorrente nelle narrazioni di Siti. Abbiamo deciso di concentrarci su due luoghi emblematici – gli Emirati Arabi Uniti e la borgata romana – poiché entrambi sono protagonisti, proprio in quanto luoghi, di un'opera di Siti (rispettivamente *Il canto del diavolo* e *Il contagio*). Pur essendo lontanissimi, e per certi versi agli antipodi, essi vengono rappresentati con tratti che rivelano convergenze profonde. Siti, accompagnato per la prima parte da Massimo (il vero nome del culturista che altrove viene chiamato Marcello o Angelo) compie un viaggio a Dubai e negli Emirati Arabi, inviato dalla casa editrice Rizzoli perché ne tragga un reportage. Siamo davanti a un testo non-fictional, eppure vi trasmigrano non solo la coppia auto-finzionale di Walter e dell'*escort* che conosciamo dai precedenti *Troppi paradisi* e *Il contagio*, ma anche tutto il mondo dei loro rapporti e relazioni.

Il viaggio dura circa un mese: durante la prima settimana Walter è a Dubai in compagnia di Massimo, cui offre gli alberghi, i ristoranti e i centri commerciali più lussuosi del mondo. Una volta che il culturista sarà tornato in Italia, Walter si muoverà invece negli ambienti più umili della città, per poi visitare gli altri emirati. Durante il viaggio, la voce narrante descrive situazioni, personaggi, paesaggi, e sin da subito è evidente che il tutto, in pieno accordo con i meccanismi che abbiamo evidenziato, è costruito per evidenziare contrasti compresenti. Si lascia scorgere in modo molto evidente una serie di opposizioni: la prima, più classica, è quella tra *natura* e *artificio*: Dubai ci viene presentata come una città ultramoderna dove

tutto è fittizio, ed è più volte paragonata con il mondo inventato da Disney (2009: 87-9; 123; 187). È un luogo creato dal nulla, e in brevissimo tempo, grazie all'esplosione di ricchezza connessa con la scoperta del petrolio: essendo del tutto priva di storia, tutto quello che di strabiliante esiste è importato, spinto all'estremo e decontestualizzato.

Ovunque regna l'artificiale, sin dalla base stessa della vita: l'acqua infatti non esisteva, trovandosi il luogo in pieno deserto, così come non esistevano le condizioni climatiche per una qualsiasi prosperità naturale. Mancavano risorse essenziali come vegetazione e un clima tollerabile; così come mancava qualsiasi forma di comunità consociata. Eppure, una volta scoperto il petrolio negli anni '50, il panorama è mutato radicalmente: un luogo che per millenni era stato trascurato e pochissimo abitato si è trasformato all'improvviso in un centro di ricchezza esorbitante (Id.: 136-9). E, altrettanto artificialmente, l'improvvisa e strabiliante affluenza di denaro ha potuto comprare tutto quello che la penuria non poteva neanche sognare: isole artificiali, torri più alte del mondo, piste da sci nel deserto. Il tutto può essere pensato come una trascrizione moderna del Giardino di Armida, anch'esso miraggio artificiale e che prospera nel deserto solo per virtù di magia. Nel caso degli Emirati la magia è quella moderna per eccellenza: come abbiamo visto, da Goethe in poi, il denaro.

Dall'altra parte, in opposizione a questo miraggio di abbondanza e di spreco, una natura totalmente arida, il deserto subito fuori dalle grandi città. Le polarità che si fronteggiano nel testo derivano in prima istanza da questa matrice: da un lato un artificio che è sinonimo di multiformità, abbondanza, lusso, ma anche di spreco, vanità e cattivo gusto. Dall'altro una natura povera ai limiti del tollerabile, nobilissima, arcaica e solenne. La valenza positiva dell'artificio reca in sé attributi che producono meraviglia e stupore, è il prodotto di un gioco di prestigio che ha fatto nascere la ricchezza dalla povertà, che ha concentrato strade, costruzioni, attrazioni tra le più mirabolanti del mondo in uno spazio che in origine era privo di qualsiasi risorsa e attrattiva. Si può ancora fare riferimento al *Faust*, nella cui parte finale il protagonista si compiace di aver avviato una grande impresa di bonifica e coltivazione trasformando una terra arida in una regione produttiva, abitata da una comunità solidale e fattiva. La Dubai descritta da Siti, strappata alla sabbia e trasformata in un immenso Luna Park, può essere pensata come la parodia post-moderna della terra di Faust.

Proprio come un corpo senza imperfezione o una merce, anche il miraggio di abbondanza riassume in sé le promesse paradisiache della modernità consumistica. Ma questo ha come al solito un rovescio, perché quello che può essere descritto nei termini di multiformità,

abbondanza, pluralità può trasformarsi nel suo negativo: caos, disordine, ostentazione pacchiana. Il che non può non ricordarci come il corpo dei culturisti da *Scuola di nudo* in poi, con la sua carica potentemente artificiale, si lega tanto alla bellezza quanto all'autodistruzione, ponendosi agli antipodi proprio rispetto alla stessa serie semantica della natura. La settimana da favola trascorsa con Marcello negli hotel più prestigiosi e nei ristoranti a sette stelle serve a Siti per mettere più in evidenza la parte (relativamente) positiva di questa serie. Ma appena egli torna in Italia Walter, già a corto di soldi, lascia l'ambiente ovattato dei grandi alberghi per un motel di quarta classe e la prospettiva cambia radicalmente. Il mondo di Dubai, a quel punto, non è più visto dall'alto dei piani nobili, ma dal livello della strada – dove si mostra il retro delle cose. Già durante la prima uscita, la ricerca a piedi di una banca si trasforma in un'odissea per la mancanza di aree pedonali e per il caldo infernale:

Una città, questa è la prima impressione, che non sa ancora che cosa essere ed è formata da pezzi strampalati messi insieme per forza: non un luogo di bruschi contrasti, ma di spessori che non si intersecano. [...] Il ritorno assomiglia a una campestre a ostacoli, eppure la strada dovrei già saperla; colpa dei lavori in corso, questa è una città in costruzione [...]. Gli interi Emirati sembrano colpiti dalla sindrome del Giardino Sbarrato: non c'è elemento del paesaggio che non sia presidiato da paratie divisorie [...]. Una società che chiude, separa, obbliga i percorsi e non ammette che tutti possano andare dappertutto; come se ogni elemento urbano odiasse ogni altro elemento – la strada odia il parco, il parco odia la fontana o il sottopassaggio, il garage odia il grattacielo (Id.: 37-9).

Mentre nei mall di lusso e nei grattacieli gli spazi sono vastissimi e dotati di comodità inimmaginabili, quando si tratta di un'operazione semplice come camminare in strada, fruire di un bene collettivo come una strada, una piazza, un giardino, tutto cambia. L'armonia innaturale pagata a suon di denaro si trasforma, nella vita quotidiana, in un caos dove gli individui si affastellano gli uni sugli altri, e niente di gratuito è concepito per migliorare la qualità della vita. Anche le persone hanno queste stesse caratteristiche:

Eccoli, dunque, gli altri: indaffarati, banali, senza il minimo appeal sessuale [...]. Giacchette tristi, cinesi senza maniche ma accollatissime nella blusa a fiori, vietnamiti in pantaloni beige da emporio sovietico [...] una frenesia, un esperimento di punta, Est e Ovest abbracciati in equilibrio instabile – gomito a gomito ma ringhiosi l'uno verso l'altro, ciascuno intento a seguire il proprio progetto di benessere, conservatore o rivoluzionario poco importa; comunque senza avere coscienza del risultato finale di quello che fanno. [...] Questo Paese scardinato e autoritario rappresenta il mondo senza Massimo; un agitarsi privo di senso e di piacere, se soltanto lui non ci fosse (Id.: 41-2).

L'artificio e l'abbondanza diventano in altri termini, non appena il consumatore per cui quel mondo è stato creato perda il suo potere d'acquisto, caos e caoticità senza forma. Dubai viene definita un paese *scardinato*, in cui la frenesia non porta a niente, dove l'agitarsi è privo di scopo e non c'è alcuna coscienza del risultato finale. Va notata l'apparente contraddizione data dal fatto che tutto questo è assimilato al «mondo senza Massimo», nonostante le caratteristiche del luogo siano in perfetta consonanza con lui, di cui altrove Siti può scrivere: «L'impressione di immobilità che dà la vita di Marcello è il risultato di micromovimenti molto veloci [...] che si contraddicono e si annullano a vicenda» (2008: 328). In realtà Massimo è proprio come Dubai: un miraggio di perfezione in superficie, di cui però presto, a guardare più da vicino, si mostrano le tare e le miserie. Così come la presenza di Massimo agisce come un incantesimo sul reale, trasformando la realtà di Dubai in un paradiso che la sua assenza basta a rivelare illusorio, così lo sguardo di Walter rende Massimo quello che è, cioè un ideale, ben oltre la sua essenza reale, che per molti versi è «scardinata», «priva di senso», «formata da pezzi strampalati» e «bruschi contrasti», e in cui «gli spessori non si intersecano», proprio come il paesaggio emiratino una volta che lo si percorra dal basso.

Il caos costituisce, come abbiamo, detto il rovescio in negativo del lusso. Quanto quest'ultimo si propone come il sogno armonico di un'abbondanza accessibile, tanto l'altro è ciò che rimane quando tra le parti non c'è più alcuna coordinazione: la multiformità, da seducente, rassicurante e desiderabile, si rivela angosciante, respingente e sgradevole. Il che non tarda a ribaltarsi, trasformandosi a sua volta in deprimente e mortificante uniformità. Lo si vede nella babele di lingue di chi si trova lì per lavoro e commercio. Nel basilare inglese che serve per i bisogni primari è impossibile comunicare qualsiasi sentimento o concetto complesso. A questa stessa uniformità in senso negativo fanno riscontro le condizioni di vita degli immigrati e della manodopera che serve per la conservazione di questo paradiso artificiale: privati di identità e di diritti, lontani dal paese di origine e senza alcuna interazione sociale, pagati male e trattati ancor peggio, vivono preda della gestione tirannica delle imprese a cui hanno venduto la libertà in cambio di un misero salario (2009: 27-8; 121; 173-5). Ancora una volta quello che si evidenzia è il rovescio delle cose, il loro contrario, che è sempre compresente anche quando non subito percepibile. Ma Siti non mira a rivelare il lato nascosto per denunciarne i difetti, bensì a mostrare come sussista una sorta di compresenza

del negativo e del positivo, del vuoto e del pieno, dell'illusione e della delusione, e che le due dimensioni sono destinate a sovrapporsi e mescolarsi continuamente.

E infatti il passo è breve perché il caos si trasformi in uniformità negativa, vuoto di piacere, di diritti, di esistenza: Dubai, concepita perché il soggetto la possa attraversare liberamente, trascorrendo facilmente da un reparto all'altro di questa sorta di città-grande magazzino, si rivela *autoritaria* perché non lascia spazio alla volontà, «chiude, separa, obbliga i percorsi e non ammette che tutti possano andare dappertutto» (Id.: 39); impone un unico modo di vedere, rappresentare e vivere le cose, mortifica, confonde, delude i *desideri* nel mentre li eccita infinitamente, mortifica i *diritti* perché esclude e umilia chi non ha abbastanza denaro. Ci troviamo in altri termini davanti a scenari paradisiaci che possono rivelarsi all'improvviso infernali, secondo una rappresentazione che Beckford ha inaugurato per primo immaginando nel finale di *Vathek* un oltretomba pieno di straordinarie delizie, prelibatezze, piaceri di cui però la folla solitaria delle anime che lo attraversano non può in nessun modo godere, chiuse come sono nelle rispettive solitudini ed eternamente rose da un desiderio senza sbocchi (Orlando, 2001: 29-31). La Dubai di Siti potrebbe essere concepita, se vogliamo, come una versione post-moderna del paradiso-inferno di Beckford: anche in questo caso si trascorre da una pienezza positiva a un caos (e dunque a pienezza negativa), che a sua volta può trasformarsi in privazione e cioè in vuoto.

Ma ancora una volta va evidenziata la fondamentale ambivalenza delle valenze emotive, che costituisce di per sé una figura: esiste infatti nel testo anche la possibilità che la privazione, la mancanza e il vuoto siano declinati in senso positivo se intesi come essenzialità, solennità e purezza. Una volta terminata la prima parte del soggiorno a Dubai, Walter visita Abu Dhabi e poi alcuni emirati minori. Per farlo attraversa il deserto in zone arretrate e montuose. E proprio il deserto immenso, nella sua mancanza di artificialità e costruzioni, nella sua essenzialità di forme, svela allo sguardo la possibilità di un sublime fatto di vuoto positivo e di ascesi, di sfumature sensoriali e cromatiche che altrove non possono essere colte, sommerse come sono dall'urbanizzazione selvaggia:

Lasciamo la strada e imbocchiamo una pista sterrata; il sole si è fatto più giallo, o sarà per i cristalli d'ematite, ma i colori si accendono dall'avorio al pesca – c'è nell'aria qualcosa di femminile, non tanto per le mammelle nude contro il cielo quanto per una severità di richiami, una voce inudibile che rimprovera e attira a sé. Una lastra di gesso, un laghetto di sale, piccole anomalie; imbuti dalle curve ottuse e fittili. L'affiorare erratico di una roccia color vinaccia e dalle creste l'esalare di un fumo leggero, la sabbia portata via dal vento; sabbia e sesso hanno qualcosa in comune. Le dune indossano i cangiantismi come un abito, scampoli freschi di raso

grigio fino alla dissonanza acuta del blu-argento; colori estenuati come in certi panneggi di Pontormo o di Andrea del Sarto – il cielo è quasi indaco, di un indaco timoroso che stinge (2009: 143).

Il deserto, nella sua maestosa e sempre cangiante unità, nell'infinita possibilità delle curve e nei colori soffusi, ricorda da vicino le descrizioni dei corpi dei culturisti. Si prendano alcuni passi citati all'inizio della nostra analisi, come ad esempio: «solo ciò che è sconosciuto può diventare (per un istante) ciò che è noto da sempre» (1994: 23); «il nudo maschile è un corpo senza buchi [...] sul quale si può camminare per giorni, sicuri di non arrivare mai» (Id.: 75-6). È evidente che alcuni degli attributi prestati agli infiniti paesaggi corporei ben si addicono anche alle immense vastità sabbiose.

Il deserto, nella sua essenzialità, è maestoso e infinito, ma anche cangiante e illimitato, riproduce se stesso e cambia sempre, proprio come il ventaglio di pose che può assumere un nudo. Sembra che niente possa opporsi alla sua potenza maestosa, così come niente si oppone alla presenza del nudo. Eppure, come ogni assoluto sempre esposto a rischio della minaccia, alla natura sublime viene mosso un attacco dettato proprio dal timore del vuoto e dal bisogno di riempire gli spazi e mettere più distanza possibile tra sé e il nulla, come nell'episodio dell'oasi di Liwa, dove Walter fa tappa durante il suo viaggio (2009: 140-2).

In questo caso, nel giro di poche righe, si verifica il velocissimo avvicendamento di polarità. Da una parte l'albergo in cui soggiorna è costruito in modo «demenziale» poiché dà le spalle al deserto, coprendo la vista dell'immensità infinita. Siamo ancora davanti all'opposizione di base: da un lato la natura scabra e sublime, il vuoto positivo, reso quasi intollerabile dalla sua stessa enormità; dall'altro una pienezza caotica, kitsch e di scarso livello estetico, usata come argine rassicurante. D'altro canto, e nonostante tutti gli sforzi umani per rendere il luogo banale e inautentico, il deserto rifiuta di essere messo da parte, e proprio con la sua immensità silenziosa incombe subito fuori dal cerchio abitato, facendo sentire la propria presenza. Così, poco prima di una cena all'aperto, e in modo quasi epifanico, il vento porta all'improvviso nel locale la testimonianza di una natura maestosa che nonostante tutto riesce a imporsi ai presenti:

Come un clic improvviso, a un comando degli dèi che si mettono a tavola anche loro, un'ondata di vuoto giunge da oltre la ringhiera, dal deserto invisibile: il vento fa ondeggiare per un attimo i gelsomini giganti, si sente solo un uccello con un verso stranissimo, come di carta stropicciata; anche i russi hanno taciuto, gli inservienti camminano con suole caute (Id.: 141).

Siamo sulle soglie dell'allegoria: questo deserto non può non suggerire la minaccia che esso in quanto vuoto assoluto costituisce per quel troppo pieno che è diventata la civiltà contemporanea, di cui gli ipermoderni emirati sono per molti aspetti una sineddoche e una versione estremizzata. Si direbbe quasi che quella civiltà sia stata creata per annullare la visione del vuoto, che naturalmente non è solo quello desertico. Ma si direbbe anche che, per il solito paradosso, tutto quel pieno tende in definitiva proprio al vuoto, così come il desiderio consumistico si rivela desiderio di niente. E infatti Siti non contrappone natura a artificio in modo metastorico; il suo deserto che comprende in sé sia gli attributi della maestà e del vuoto, sia quelli dell'unicità (declinata per di più in senso religioso), si contrappone alla multiformità dell'ambiente artificiale, delle costruzioni ipertecnologiche e delle nuove città. Si vede bene in un passo come questo, dove Walter si trova davanti alla duna più alta del mondo e a quello che ne hanno fatto i locali:

La meta ultima [...] è la famosa duna di Moreeb, che il dépliant succube del Guinness cataloga come "la più alta del mondo" (trecento metri). L'autista si entusiasma per le gare, e che ci viene un sacco di gente dal venerdì alla domenica, e le macchine che scalano la parete ripidissima, vrròùm vrròùm, fa perfino il rumore con la bocca – tuttavia non mi aspettavo una delusione così cocente. Il terreno è infestato da container d'alluminio [...]; la tribuna per la stampa, l'immane *vip entrance*. Il fianco stesso della duna (imponente, maestoso) è diviso dalle reti metalliche in tre settori: [...] Fari da stadio per illuminarla la notte [...]. Mi assale una rabbia sproporzionata, ma di che cavolo di eredità culturale vanno parlando, sono dei mentecatti [...]. Se una cosa così sacra la riducete a questo merdaio, con gli strombazzamenti di quattro imbecilli che si divertono con poco, be' allora di che stiamo a discutere? Avete perso la maestà e il silenzio, in cambio di cosa? Questo è il deserto che ha dato agli uomini l'idea che Dio fosse uno solo, e ora vi perdete anche questo. Ma sì, vendetevi all'entertainment, il consorzio umano è la sola cosa che vi meritate (Id.: 143-4).

Questo dovrebbe essere il faticoso processo di «bonifica»: addomesticare il selvaggio, lo sterile, il desertico, in un grandioso processo di progresso e sublimazione. Invece quello che qui ci mostra Siti è che là dove c'era un grandioso deserto adesso c'è un «merdaio». Lo scambio è avvenuto, ma il risultato non è quello pronosticato nel *Faust*: non una comunità fattiva e integrata, ma un regno di separazione e miraggio. Il che riguarda i luoghi in questo reportage quanto altrove riguarda i corpi, poiché anche in questo caso è possibile notare un'assonanza con il tema del nudo, e soprattutto con il corpo di Marcello/Massimo.

In entrambi i casi siamo infatti davanti a una potentissima – e mistica – solennità unitaria, a un'essenzialità che ispira venerazione, a qualcosa di potentissimo e straordinario; dall'altra questa polarità che possiamo intendere come vuoto essenziale nella sua forma positiva viene sempre minacciata e sporcata da quello che abbiamo definito un caos negativo. Nel caso

della duna sono gli incongrui attrezzi che servono le gare di motori, l'illuminazione accecante, le tribune; nel caso di Marcello/Massimo sono le minacce dell'ambiente circostante, la cocaina, la vita sregolata, l'ambiente in cui vive e i disastri sempre incombenti. Là dove c'era un nudo naturale adesso c'è un nudo artificialmente pompato. Eppure nell'un caso come nell'altro qualcosa perdura di quella solennità e assolutezza.

In entrambi i casi si ha l'idea di qualcosa di molto potente ed essenziale che è chiamato a reggere un assalto in piena regola. Poiché, come il caso del deserto dimostra, una troppa solennità di spazi genera una tale angoscia e un tale *horror vacui* da far sì che ci si venda a un sogno di pienezza a tutti i costi, e con questo il ciclo si chiude. Lo spiega involontariamente proprio Massimo (cui nel testo sono spesso affidate affermazioni tanto ironico-grottesche quanto profondamente vere): «ce credo che questi vonno costrui, se saranno rotti il cazzo del nulla... diranno costruite quello che ve pare, ma costruite» (Id.: 31). Il nudo, come il deserto, sta nel mondo romanzesco di Siti per qualcosa che potremmo definire una maestosa, inquietante vastità. Un assoluto che è difficilissimo riuscire a tollerare senza cercare di imbrigliarlo, ma di cui ogni tentativo di addomesticamento risulta in partenza volgare e profanatorio. Proprio come un testo poetico può essere percorribile, leggibile, interpretabile all'infinito, lo stesso può dirsi di un corpo nudo, o delle dune di sabbia. D'altra parte questa inesauribilità è costantemente a rischio di minaccia e distruzione. Abbiamo visto come ciò possa accadere con il deserto, con i corpi, vediamo come può accadere anche con i testi poetici; vediamo cioè come anche la ricchezza inesauribile del testo possa angosciare i suoi interpreti costringendoli a strategie di contenimento.

Torna qui di nuovo l'equivalenza esteriorizzante tra testo e corpo da cui siamo partiti, perché l'episodio della duna di Moreeb e della sua vastità mortificata è molto simile – sempre se ragioniamo in termini di classi matteblanchiane – a un episodio di *Scuola di nudo*, costruito in modo singolarmente convergente. In esso Walter assiste alla lezione di un collega universitario che commenta lo *Spavento notturno* di Leopardi. Davanti al terrificante contenuto del sogno (la luna che si stacca dal cielo precipitando sfrigolante su un prato, e il buco nero che rimane nel firmamento al suo posto), il relatore sposta la sua attenzione su minuzie risibili – l'analisi dei dialettismi – non solo *evitando* di interpretare quel che ha davanti, ma facendogli subire una vera e propria innaturale torsione; fino ad arrivare a definirlo, da incubo di angoscia spaventosa qual era, niente più che una «fantasia ingenua», un «sogno di fanciullezza». Il narratore reagisce in questo caso come reagisce quello del

Canto del diavolo davanti alla profanazione della duna, con una rabbia che fa fatica a contenersi e sfocia nel turpiloquio:

Dice «è una fantasia ingenua», veramente non mi pare; del sogno impressionante non gli importa, gli importa definire questo rispetto a altri testi, per lui capire è sinonimo di classificare. [...] Ma l'orrore dell'orbita vuota lasciata nel cielo dalla luna, è da lì che si genera tutta la poesia; *possibile che non veda che l'iper-letterarietà è direttamente proporzionale alla pressione dello spavento che deve coprire?* [...] Ma insomma non gliel'ha mica ordinato il medico, se sceglie un testo che parla di un sogno d'angoscia non può venirci a dire che è un amabile quadretto, «uno dei sogni della fanciullezza guardato con un sorriso di simpatia dal giovane poeta, staccato ormai dalla fanciullezza e che a quei sogni non tornerà più». Beh, *questo è veramente eccessivo, non possono pretendere di schiacciarci così e che si stia anche zitti, senza un millimetro cubo d'aria per respirare. Staccata dalla fanciullezza sarà quella maiala di tua madre, madonna impestata* [...] (1994: 133-5).

In entrambi i casi è questione di una vastità indomabile, terribile e degna di rispetto che viene invece assalita ai fini dell'addomesticamento, della riduzione dell'infinito a finito. Ancora una volta l'infinitamente grande è posto sotto assedio dall'infinitamente meschino: come situazioni, descrizioni, personaggi, anche molto distanti tra loro possano rivelarsi nuclei semantici densi e coerenti. Nessuna analisi lessicale che operi a livello solo elocutivo permetterebbe di reperirli, perché è possibile farlo solo servendosi dello strumento delle classi matteblanchiane: è infatti solo cercando sottotraccia omologie di significato che possiamo scoprire che Siti, parlando di corpi dei culturisti, di dune desertiche e di testo leopardiano, sta a un livello profondo parlando della stessa cosa.

Da ultimo, l'essenzialità positiva non è soltanto declinata nella direzione della solennità ascetica, ma anche nel senso di una dignitosa e ormai desueta frugalità. Nella seconda parte del viaggio Walter visita alcuni degli Emirati più poveri. In essi ritroviamo in tono minore sia il tentativo di appropriazione di ciò che è del tutto decontestualizzato, sia il senso di disarticolazione e spaesamento che ne deriva. E tuttavia, forse anche per la maggiore ingenuità dell'esperimento e la sua minore tracotanza economica, sono possibili epifanie insperate. Il viaggiatore può trovare, nel centro di un Emirato periferico, tracce evidenti di un universo preconsumistico che in Occidente è perduto per sempre:

Nel vecchio centro, accanto al barbiere, c'è un bel ritrovo allegro, colorato, dove vendono esclusivamente spremuta fresca d'arancia; buona come quella della mia infanzia, con una pila d'arance da fare spavento ma non un goccio d'acqua minerale, né altri succhi né coca né niente – il contrario del consumismo: un prodotto gustosissimo *ma uno solo* (2009: 163).

Non ci sarà bisogno di far notare quell'*uno solo* con cui si chiude il periodo e che rimanda ancora una volta al campo semantico di una essenzialità positiva, contrapposto a una multiformità caotica e artificiale che è poi quella tipica del capitalismo esasperato, in cui non può esistere mai, per definizione, un solo prodotto. È, se vogliamo, il versante umile e unitario – ma non per questo meno potente – dell'assoluto. Anche in questo caso è infatti questione di unità, un'unità meno solenne e più modesta. Ancora, in una strada di montagna, Walter si imbatte in un ristorante dall'aria povera, dove si fermano i viaggiatori di basso ceto, e scopre che si mangia benissimo spendendo una cifra irrisoria (Id.: 164). In momenti come questo, che si contano sulle dita di una mano, sembra possibile che scatti un'improvvisa e subitanea familiarità che scavalca ogni barriera: l'incontro con il giovane pescatore Reza (Id.: 183-5), che racconta il suo amore impossibile; la donna delle pulizie che ha indosso la stessa vestaglia della madre di Walter quando andava a servizio (Id.: 56-7), gli operai di un cantiere che gli forniscono un alloggio di fortuna per la notte (Id.: 174). Questi incontri inaspettati e casuali, possibili solo sul retro del mondo scintillante e patinato, permettono di accedere a una dimensione di essenzialità positiva. Dalla mancanza come privazione può dunque nascere un senso di momentanea intimità e condivisione.

Ancora, negli interstizi possono nascere e prosperare ibridi tra queste caratteristiche opposte, che attraggono lo sguardo dell'osservatore proprio perché presentano una bizzarra mescolanza tra pretenziosità e ingenuità, che a loro volta possono essere concepite come sottoclassi che rimandano all'opposizione tra natura e artificio. In questo caso, come avviene del resto quando queste stesse caratteristiche sono predicate a proposito di Marcello, l'effetto sull'osservatore è potente. Ne sono esempio gli emirati più poveri, in cui il bisogno di mettersi al pari con gli altri si scontra con la mancanza di risorse:

La città è cresciuta in disordine, con palmeti abbandonati tra un lotto e l'altro (palme ridotte al solo tronco, l'economia tradizionale è allo sbando); [...] Tra un Pizza Hut e Kentucky Chicken c'è un ristorante di cucina libanese, famoso per il suo succo di melograno; l'idea architettonica è quella di simulare rovine archeologiche, ma l'effetto concreto è da dimora dei Flinstones. L'umorismo imperialistico non mi aiuta a capire una città che imita altri modelli senza averne i mezzi; tutto un vorrei-ma-non-posso, okèy. Ma poi vederla al crepuscolo, con le luci appena accese, rosse e verdi che coronano contadinescamente gli ipermercati, i vuoti dilatati da un fish-eye, tutta intermittente come un flipper, palpitante al vento caldo dell'Oman, chi l'ha detto che è brutta? Chi l'ha detto, per esempio, che la bellezza debba essere armonia, coerenza, originalità? Se fosse aumento di vitalità, come propone qualcuno, non potrebbe annidarsi in uno shock disarmonico? Gli spazi esagerati, gonfi di futuro, non erano anche di Persepoli o di Alessandria d'Egitto? (Id.: 153-4).

In questo passo vediamo al lavoro almeno tre serie che si intersecano e confluiscono l'una nell'altra, ancora una volta scambiandosi e rendendo instabili le valenze emotive originariamente associate a ciascuna. Nell'idea di un'economia tradizionale allo sbando, così come nelle immagini di abbandono, si coglie il passaggio drammatico da una sistema di sussistenza inteso come penuria e mancanza di mezzi (dunque essenzialità in senso negativo), al tentativo di rispondere a questa mancanza di mezzi con un sovraccarico di merci, marchi e novità importate dall'Occidente (tentativo di pienezza positiva). È altrettanto chiaro che ciò porta all'emersione di una pienezza in senso negativo, che alla vecchia miseria contrappone un nuovo miraggio, destinato a naufragare perché del tutto decontestualizzato e privo di mezzi.

La rappresentazione potrebbe fermarsi qui. Eppure verso la fine del passo emerge qualcosa che va in direzione di una pienezza che pur essendo ancora quella caotica e ipermoderna è considerata positivamente, per quanto essa resti contraddittoria nell'intimo. Quello che il testo evidenzia è infatti la possibilità che – proprio come si può passare da una visione positiva a una negativa dell'essenzialità, e proprio come si può insistere a voler mostrare come quest'ultima possa a sua volta degenerare in pienezza negativa – si può infine cambiare ancora il punto di vista e suggerire come da quest'ultima pienezza negativa possa nascere, insperatamente, e per certi versi accidentalmente, qualcosa di nuovo e di davvero spontaneo: «Ma poi vederla al crepuscolo... tutta intermittente come un flipper...chi l'ha detto che è brutta?». Ritroviamo la caratteristica oscillazione tra valorizzazione e svalorizzazione di una medesima istanza, la sua intrinseca contraddittorietà. Essa è il segnale del tentativo di innesto della dimensione infinita dentro al finito, con tutte le ingenuità e le incoerenze del caso, ma anche le potenzialità.

È il fascino di questi fenomeni, e solo così pare possibile renderne conto. In effetti, e ancora una volta come nel caso della vita di Marcello, c'è qualcosa che nonostante tutto salva il caos e l'artificio dall'essere puro squallore: è l'ingenuità del candore, dello sperare alla grande, che può produrre anche in situazioni di alienazione e degenerazione un barlume di festa. In questo caso si direbbe di una festa paesana, «contadinesca», che riscatta la città-ipermercato. Il panorama che ne risulta non avrà certo i tratti della bellezza, della coerenza e dell'armonia classicamente intese, quanto piuttosto di una caoticità vitale e propulsiva. E la stessa bruttezza, quella per esempio di certe borgate, se vista da un'altra prospettiva può trasformarsi in bellezza impreveduta e dunque tanto più miracolosa:

Ma la casa esiste, in un angolo di borgata che potrebbe essere tutte le borgate [...]. Una casa popolare degli anni Ottanta, col cemento a vista (scritto in rosso all'imbocco della scala A: "L'invidia è la forza dei cornuti"), in una strada senza uscita ma con un buco nella rete per risparmiarsi il giro lungo quando si torna a piedi dal supermercato. [...] La casa è illuminata dal sole al tramonto e componendosi con gli altri parallelepipedi sfalsati, nello smeraldo dei campi, smentisce il luogo comune che le borgate siano sempre brutte (2008: 26).

Che cos'è questa se non – proprio come nel caso degli emirati minori – un'immagine di bellezza improvvisa in mezzo al brutto più disperante, un indizio di salvezza che però fa tutt'uno col caos, con il Kitsch e la mancanza di mediazioni? Della stessa natura è il rapporto con Marcello, di cui nel *Contagio* si mette in scena il tracollo irreversibile. Quando Walter scrive che «i minuti squallidi, forzati, (finti!) in cui lo possedevo, sono stati la cosa migliore che abbia mai avuto nei miei sessantasette anni di vita» (Id.: 282), non sta forse affermando lo stesso principio di coesistenza di opposti? Proprio come la bellezza di un palazzo di borgata, che un gioco di luci al tramonto può rivelare all'improvviso e in modo del tutto inusuale e inaspettato. Se Siti ha scelto proprio questo luogo per il suo reportage è perché in esso è possibile evidenziare le medesime contraddizioni violente che lo interessano anche altrove, per esempio, come vedremo, nella borgata romana. Anzi, più che evidenti si potrebbe dire che esse sono davvero «pantografate»⁶⁴, ovvero ingrandite fino all'eccesso tanto da potersi fare specchio di dinamiche che in altri luoghi (per esempio in Occidente, o nei quartieri borghesi) sono sì presenti, ma ancora non sono esplose in tutta la loro selvaggia evidenza. Tra i due ambienti, Dubai e la borgata, sussistono infatti a livello inventivo somiglianze tanto fondanti quanto non subito evidenti. Il testo tematizza una questione cruciale: gran parte dell'assurdità, ma anche del fascino degli Emirati è dovuto a una totale mancanza di mediazioni, che ha valenze negative ma può rivelare squarci di positività imprevedibile nella voglia di futuro e nell'ingenuità piena di attese che suscita. Il che a sua volta è dovuto al fatto che proprio l'improvvisa ricchezza ha permesso al desiderio di estrinsecarsi là in tutta la sua potenza, mettendo a nudo la sua natura di miraggio sempre rincorso e sempre in parte mancato. Lo stesso avviene anche nella borgata, un altro dei luoghi – per quanto in apparenza lontanissimo – in cui «l'assoluto è più indifeso» (Id.: 309).

⁶⁴ Prendiamo a prestito la felice espressione dal titolo di un saggio di Luglio (2011).

4. La borgata: il luogo dove «l'assoluto è più indifeso»

Vediamo allora da vicino quali sono i punti di contatto nella rappresentazione dei due spazi, e la relazione di entrambi rispetto al personaggio di Massimo/Marcello, che abbiamo assunto a emblema del trattamento del desiderio infinito nei romanzi di Siti. Che ci sia una relazione di prossimità tra le descrizioni di Dubai e quelle della borgata lo attesta una rete di passi tratti da *Il Contagio*. In entrambi i casi, il testo tende a una profonda coerenza nella rappresentazione di un certo tipo di realtà: come abbiamo detto, le valenze emotive che caratterizzano i luoghi – e i personaggi – per definizione più esposti alle manifestazioni dell'infinito sono oscillanti tra *pienezza positiva* e *caos*, tra *vuoto positivo* e *privazione*. L'essenzialità positiva può rivelarsi in epifanie insperate, mentre lo scatto di vitalità fuori controllo, il disordine sono concepibili in modo ambivalente come Kitsch ma anche pienezza e propulsione vitale. Benché i due luoghi sembrino agli antipodi per ricchezza, importanza, collocazione geografica, disponibilità di risorse, si rivelano convergenti se fatti rientrare dentro classi logiche comuni, a partire da quella che li omologa in quanto entrambi periferici rispetto alle linee di sviluppo tradizionali dell'Occidente borghese: sia nel caso degli Emirati Arabi che delle borgate (che di Marcello) abbiamo a che fare con modalità peculiari e per molti versi mai viste prima di gestione dello spazio, del tempo, del denaro e di sé.

Siti ci mostra che nel caso degli Emirati la ricchezza, dove è arrivata, è arrivata di colpo, impedendo qualsiasi forma di gradualità e modulazione. Trovandosi all'improvviso ricchissime, le *élites* di questo paese hanno adottato in blocco, e con una buona dose di semplificante ingenuità, modi di vita estranei e in conflitto tra loro, con risultati spiazzanti. Il che rimanda a sua volta a un'ingenua volontà di avere il meglio, tutto e subito, senza neanche sapere esattamente in che cosa esso consista; l'idea infantile, ingenua e totalizzante di una beatitudine come saturazione di cose.

Lo stesso è predicabile di Marcello, e più in generale dei borgatari per come li descrive Siti: pur dotato di eccellenti risorse, il personaggio le spreca in modo futile e assurdo. In entrambi i casi – per i luoghi come per il personaggio – è poi questione di un bisogno continuo di strafare che si inverte nella superfetazione di merci, nell'impossibilità di attuare scelte consapevoli e ben ponderate: per quanto le borgate siano più povere e dunque meno lussuose, tra l'abbondanza dei centri commerciali degli Emirati – dove tutto è importato e tutto è in vendita – e i tentativi coatti di strafare copiando a caso immagini e stili rubati alla televisione

e ai vip c'è, nella strategia figurale, una sostanziale analogia. Perché si tratta comunque di appropriarsi bulimicamente di forme di esistenza lontane e percepite come più prestigiose. Cosa che avviene anche per Massimo – pensiamo solo a tutti i tentativi, naturalmente fallimentari, per entrare nel mondo del cinema o partecipare al *Grande Fratello* (2008: 89). Del resto, quando Siti rappresenta questo bisogno di vivere alla grande finché si può, e poi morire come capita – che a Dubai assume le forme di una speculazione finanziaria ed edilizia selvaggia senza certezze nel futuro (2009: 54-5) –, da una parte lo critica e ne prende le distanze, ma dall'altra lo valorizza come una sorta di paradossale ritorno del represso rispetto ai valori della borghesia classica, quella tesa ad accumulare e produrre, ma anche capace di sublimare la sua ricchezza nell'arte. Il reportage è tutto incentrato sulla descrizione di come la realtà degli Emirati stravolga e ribalti le consuete concezioni di sviluppo economico, urbano e finanziario. In tutti i casi, Dubai come la borgata, ma anche Massimo e la nuova borghesia, vengono rappresentati come abitati da una cronica e oscillante instabilità socioculturale ed economica. Instabilità che li mina ma anche che li rende in grado, loro soli, di farsi interpreti di un nuovo futuro, di una nuova mutazione antropologica.

Si potrebbe obiettare che gli Emirati sono un luogo ricchissimo, mentre la borgata non lo è affatto. Ma la questione non sta tanto in questa differenza, quanto nel fatto che pur in scala diversa i due fenomeni, almeno in questo universo romanzesco, sono rappresentati in modo tale da avere fondamentali punti di convergenza. Tra la miseria della borgata e la sua controfigura scintillante, che mostra però all'occidentale avvertito le sue pecche (mare inquinato, rumore, scarsa vivibilità, assenza di servizi pubblici), sono comuni sia la diffusa illegalità – nel caso delle borgate il furto e lo spaccio, nel caso di Dubai le speculazioni finanziarie – sia i modi di gestione delle risorse, il rapporto con il passato e il futuro. Dal punto di vista economico, la borgata si regge sul traffico di cocaina, così come gli Emirati sulla produzione dell'altrettanto ubiquo ed economicamente imprescindibile petrolio, e sulle speculazioni finanziarie pompate che lo riguardano. Anche questo è un modo di volere l'assoluto, una delle sue incarnazioni più triviali ma anche più potenti.

Ma è forse nel settore urbanistico, nel modo in cui vengono concepiti e gestiti gli spazi, che la modellizzazione delle due realtà rivela attraverso la scrittura di Siti la convergenza più impressionante. Sia nel *Canto del diavolo* che nel *Contagio* si trova un'apposita sezione che interrompe la narrazione vera e propria per rendere conto, con tono parasaggistico, della nascita e dello sviluppo dei rispettivi territori: la crescita ipertrofica senza alcun tessuto

sociale a fare da collante, l'incapacità di formare un vero e proprio spazio urbano, una progettualità alienata rispetto ai bisogni di chi ci vive, sconnessione e artificialità. Dubai è agli antipodi della borgata quanto a ricchezza degli investimenti, modernità e prestigio, eppure l'impressione è la stessa, quella di uno spazio che non riesce a diventare città, ma rimane giustapposizione di parti:

[...] tutto rivela un'accanita pianificazione, ma questo forse è il vero guaio – è una città disegnata sulla carta, prima le “attrazioni” poi il tessuto connettivo. Tra una “zona sensibile” (dal punto di vista turistico o economico) e l'altra non c'è un brulichio spontaneo, carne e sangue urbani cresciuti naturalmente; non una trama che nasce dallo scontro di interessi concorrenti, ma come quegli schemi di parole crociate concepiti malissimo, che hanno bisogno di molti quadrati neri. Tra una strada e l'altra c'è terrain vague, neutro residuo sabbioso: il vuoto atroce che suggeriscono tutti i “retri”, le zone che non valgono per sé. È una città a chiazze, una città bucata (2009: 47-8).

Le borgate non sono mai contigue, in mezzo c'è sempre un vuoto non organizzato; vengono costruite nelle bassure per ragioni speculative [...]. Ma il nerbo, la vera linfa che darà origine a quella poltiglia che normalmente si intende quando ora diciamo “borgate”, è l'abusivismo edilizio. Come li aveva creati sotto il fascismo, la speculazione negli anni Quaranta e Cinquanta distrugge e divora i nuclei relativamente ordinati delle borgate storiche. Pian piano si riempiono tutti i vuoti, in quell'unità collosa, in quello “spazio anisotropo” senza articolazioni strutturali che spingerà uno storico francese, nel 1957, a parlare di Roma come di una “capitale sans banlieues” [...]. riempire gli interstizi non è stato un modo di compattare, ma solo per agitare confusamente particelle eterogenee [...] Annegate nella promiscuità sociologica e nell'onirismo progettuale, le borgate persistono e rivendicano identità nei tratti di una costante antropologica: l'indifferenza cronica (e ironica) a tutto. I borgatari apprezzano qualunque novità, prosperano dentro l'assenza di disciplina come i topi nel formaggio (2008: 165 e sgg.).

Nel caso di Dubai, la pianificazione che impone dall'alto una struttura alla città porta alla creazione di veri e propri non luoghi. La mancanza di aree pedonali, di tessuto connettivo, di collegamenti e di servizi rende difficile vivere se non si hanno moltissimi soldi. Lo stesso può dirsi della borgata: la classe comune è un territorio in cui la superfetazione edilizia è in contrasto con la vivibilità di un qualsiasi centro cittadino alla maniera europea, e allo stesso tempo un territorio di confine dove molto meglio che altrove si mostrano le aspirazioni e i sogni, ma anche i disastri e gli onirismi della recente modernità.

C'è da notare poi un interessante rovesciamento di polarità nella dinamica tra centro e periferia: mentre nel caso delle grandi città occidentali il centro urbano è il polo di attrazione principale e il punto più prestigioso, nel caso degli Emirati avviene esattamente il contrario: la struttura si ribalta perché i mall, gli alberghi, le attrazioni sono altrettante isole autosufficienti collocate in periferia, distanti le une dalle altre. Ognuno fa luogo a sé, mentre i modesti centri storici sono poco più di un fondale di cartone o dei ruderi (2009: 164). Basta confrontare questa struttura a quella di qualsiasi capitale europea per misurare l'abissale

rivolgimento di prospettiva. Il che è assimilabile a quello che accade nelle borgate. Anche esse sono di recente costruzione (almeno rispetto all'antichità prestigiosa della città che attorniano), e derivano dalla deportazione di intere popolazioni proletarie urbane dai quartieri centrali alla periferia. A questa prima delocalizzazione forzata seguono decenni di selvagge speculazioni edilizie: la pianificazione fa sì che le borgate non siano mai vicine e che quello che lentamente ci cresce in mezzo non sia concepibile come un normale tessuto connettivo, ma una proliferazione anarchica che non collega e non connette. Ancora una volta, rispetto al modello pasoliniano, la prospettiva è ribaltata: perché è in borgata che oggi le trasmissioni televisive vanno a cercare i protagonisti dei talk show, in cui si inventano le mode, e in cui si gestisce l'illegalità internazionale. Anche qui il rapporto centro-periferia ne esce invertito, tanto da giustificare la celebre considerazione che oggi è la borghesia a imborgatarsi più che le borgate a imborghesirsi:

Ci sono dei luoghi del mondo in cui l'assoluto è più indifeso, meno affidato ai professionisti: le borgate sono uno di questi luoghi. Di fronte all'impossibilità di padroneggiare il contesto, il borgatario semplifica, si costruisce degli idoli personali e spera "alla grande", cioè a vuoto; vittima o spaccamontagne, si mette in scena come personaggio (o almeno come comparsa) per ottenere un'elemosina. L'illegalità è per lui una forma di magia, una manipolazione per piegare la rigidità del mondo ai propri desideri. [...] I più deboli (borgatari e borghesi) reagiscono al mondo con la droga, i più forti e grintosi cercano di afferrare ciò che desiderano tagliando per la via più breve – anche in termini di annullamento delle mediazioni e delle sublimazioni storico-psicologiche, i borgatari possono figurare come anticipatori e cavie. L'appassionata analisi di Pasolini, vecchia di oltre trent'anni, andrebbe rovesciata: non sono le borgate che si stanno imborghesendo, ma è la borghesia che si sta (se così si può dire) "imborgatando" (Id.: 309-10).

È appena il caso di rimarcare che caos, assenza di mediazioni, eccesso di stimoli e distrazioni sono ancora una volta caratteristiche cardine di Massimo, oltre che degli Emirati. E anche in questo caso le valenze emotive sono potentemente ambivalenti: quello che rende queste unità collose le rende anche piene di vita e per certi versi innovatrici.

Ma il modello di Dubai e della borgata è, secondo Siti, destinato a vincere nel futuro. E ciò può darsi proprio in quanto è, prima di tutto, estremamente semplificante. Nel costruirsi idoli, nello sperare alla grande, nel mettersi in scena come personaggi, nella manipolazione costante della realtà, nel desiderio di artificio, nell'annullamento delle sublimazioni e delle mediazioni, nella totale dedizione alla legge del denaro (o della droga) Dubai e la borgata sono identiche e costituiscono un organismo destinato ad adattarsi meglio di altri a mutate condizioni storico-sociali. E questo è tanto più interessante in quanto, paradossalmente, il futuro di cui questi luoghi si fanno incarnazione non era destinato a loro:

Le borgate sono il nostro domani, ma il domani non si deciderà in borgata; qui è l'arsenale del futuro ma gli ingegneri abitano nelle acropoli. Questa non è che una sterminata sala d'attesa, una folla brulicante alla fermata delle astronavi (2008: 332); Sarà per la schizofrenia cruda tra città vecchia e nuova, ma ho l'impressione che stiano costruendo qualcosa che non li riguarda; questo non è il loro futuro, è il componente di una macchina-mondo che qualcun altro ha assemblato – flagrante esempio di progettualità alienata (2009: 163).

Proprio questo passo evidenzia un altro punto di convergenza nei modi e negli stili di vita della borgata e degli Emirati. In entrambi i casi, non è chiaro (non deve e non può esserlo) se chi si trova all'avanguardia agisce o subisce, proprio come è impossibile distinguere tra attività e passività in Marcello, capire se è carnefice o vittima. Se sia per esempio lui a sfruttare il professore, o quello ad approfittarsi di lui. Ma forse il punto è proprio questo: laddove entrano in crisi le tradizionali prerogative borghesi di misura, capacità di riflessione e progetto diventa anche impossibile applicare le usuali (e rassicuranti) distinzioni binarie. Proprio come è impossibile dire se gli Emirati siano più vittima di una fascinazione da parte dell'Occidente, che li rende incapaci di sviluppare forme di vita autentiche, o se sono gli agenti di un processo di *reverse colonization*, in cui è l'Occidente medesimo a vedersi distorto e trasformato nell'incontro con loro (Id.: 98-9). E questo è un ulteriore paradosso: solo la consistenza fluida di un'umanità che ha perduto il senso dell'identità solida (come frutto di una determinata storia, di un'ideologia, di una forma politica etc.) può darsi come *contemporaneamente* agente e oggetto di processi storici epocali che non è stata lei a generare, ma che conduce a compimento e interpreta meglio che altrove. In questo senso a ragione Luglio (2014) definisce la città di Dubai un «laboratoire de l'Esprit des temps». Il futuro è in altri termini nelle mani di chi non lo ha deciso ma, accettandolo, lo rende necessario e irrevocabile.

I borgatari di Siti sono in tutto e per tutto la concrezione dell'ambiente che li circonda⁶⁵. E Marcello, che ne è una sorta di campione, è non per niente caratterizzato da una miscela di

⁶⁵ Si vedano passi come i seguenti: «Così le borgate nascono come *brandelli di città isolati in piena campagna: chiusi in se stessi, con comunicazioni difficili e non autosufficienti*. Le borgate non sono mai contigue, in mezzo c'è sempre un vuoto non organizzato» (2008: 165); «*pattuglie di buone intenzioni si perdono nel mare indifferenziato di un paesaggio che non smette di arrendersi*» (Id.: 167); «*La più affollata e affannosa urbanizzazione resa uguale al deserto, dove solo l'occhio esperto del nativo sa ritrovare i punti di riferimento in una distesa disperatamente uniforme. [...] Riempire gli interstizi non è stato un modo per compattare, ma solo per agitare confusamente particelle eterogenee*» (Id.: 168-9); «*Annegate nella promiscuità sociologica e nell'onirismo progettuale, le borgate persistono e rivendicano identità nei tratti di una costante antropologica: l'indifferenza cronica (e ironica) a tutto*» (Id.: 169); «*Il borgatario non rispetta niente perché è rassegnato a tutto, il che significa vivere alla grande finché si può e crollare quando capita. Agitazione e immobilismo stretti in un solo respiro*» (Id.: 171).

grandiosità e rovina che del paesaggio è controfigura. Nel territorio, così come è rappresentato, si estrinsecano e si esaltano le caratteristiche del personaggio, in una sorta di rimando continuo. E d'altra parte entrambi sono rappresentazioni di quelle istanze profonde e contraddittorie che stanno alla base della visione di Siti. Essi infatti interessano, affasciano l'io narrante secondo una modalità di tipo contagioso che ha i tratti di una resa nei confronti di una realtà malata ma coinvolgente, una realtà a cui si dovrebbe dire no, ma alla quale si dice sì. Ancora una volta, dunque, nelle descrizioni dei paesaggi come dei corpi ritroviamo il senso di una presenza debordante, eccessiva e insieme difettosa, rovinata.

Non che le borgate non costituissero anche per Pasolini una potente immagine di ritorno del represso, in questo caso soprattutto antiborghese e antimoderno: ma appunto egli si può ancora rappresentare come un intellettuale e quasi un antropologo che, in maniera perfettamente credibile, sceglie di inoltrarsi in quel mondo per mettersene all'ascolto, per testimoniare una realtà percepita come ormai prossima a scomparire. Per Siti non è più così. A parte la notazione – che rovescia dichiaratamente l'assunto pasoliniano – sul progressivo 'imborgatamento' della borghesia (2008: 309-10), il suo interesse per il mondo borgatario non vale più come protesta contro quello borghese, ma piuttosto contro il modello di intellettuale incarnato dall'ingombrante maestro. Che è stato forse l'ultimo intellettuale italiano ad aver potuto, alle soglie del postmoderno, assumere una postura integralmente critica rispetto ai portati della modernità. Se i personaggi di Pasolini sono vitalistici, disperatamente gioiosi, pieni di candore, quello che Siti mostra delle borgate è tutt'altro. Non, appunto, il perpetuo bighellonare a vuoto dei ragazzi di vita, ma la stasi malata di chi non sa fare altro che fallire; non l'innocenza sottoproletaria, ma una sorta di furberia autolesionistica; un affannarsi rassegnato che non ha più niente della gagliardia degli antenati. Il suo viaggio conoscitivo sarà dunque sì un modo di apprendere qualcosa, di fare una fondamentale esperienza, tuttavia essa non sarà attiva bensì passiva, appunto con i tratti di un *contagio*.

5. Conclusioni

Abbiamo visto come nel macrotesto sitiano, almeno per quanto riguarda alcuni romanzi, sia rintracciabile un doppio binario figurale molto evidente: da un lato un saldissimo rapporto tra immagini, paesaggi, ambienti, descrizioni di luoghi e personaggi che sono chiamati ad

abitarli; dall'altro una continua instabilità delle valenze emotive attribuite a certe serie semantiche particolarmente salienti, in cui l'ambivalenza delle caratterizzazioni si fa cifra costitutiva e irrinunciabile di un intero mondo poetico.

Per Siti infatti la compresenza simultanea di opposti è il segnale dell'impossibile tentativo da parte dell'infinito di tradursi interamente in realtà. Un'aspirazione intrinseca alla natura umana, che la contemporaneità occidentale tardo-capitalistica ha provveduto a esaltare, ma anche un tentativo di trascendenza che fa del desiderio umano qualcosa di inesausto e potentissimo. La dialettica tra infinito e realtà è ripresa in un romanzo successivo, *Exit strategy*, dove si narra la fine della relazione con Marcello e l'inizio di quella con il suo opposto speculare, Gerardo. Quanto il primo è oggetto da adorare per eccellenza, ma anche interessato e distruttivo, l'altro è scarsamente attraente, ma anche affettuoso e progettuale. In mezzo, Walter è attratto sempre e comunque da Marcello che non *lo* ama, ed è desiderato da Gerardo, che *lui* non ama. Tutto il romanzo si gioca sull'interrogativo su quale sia la scelta migliore, per certi versi la *vera* scelta: un desiderio assoluto che continuamente si scontra coi limiti dell'altro e della propria stessa attuazione, o una non-attrazione in cui si scoprono punti di intimità e convergenza? La risposta, com'era prevedibile, resta in sospeso. Il lettore deve restare indeciso se la strategia di uscita che ha condotto Walter fuori dal rovinoso rapporto con Marcello e con i propri fantasmi erotici, sia una strada di salvezza o di morte⁶⁶.

Si potrebbe pensare che tutta l'opera di Siti sia almeno in una larga misura un tentativo di fare i conti con la dimensione necessaria e impossibile del desiderio, la storia di come un soggetto occidentale contemporaneo – in questo simbolo di una collettività – abbia cercato di gestire il rapporto con un infinito che sembrava come non mai a portata di mano, e forse come non mai è stato indifeso ed esposto a rischi di fallimento e mistificazione come in questo tempo. Che cos'è infatti Marcello se non un dio fragilissimo, un nudo che disattende tutte le promesse eroiche che ingenera con il suo solo apparire, un essere che nella sua debolezza, e proprio attraverso la totale abiezione, (forse) salva senza riuscire salvarsi? Lo stesso può dirsi della fame di futuro di certe periferie del mondo – reali o metaforiche –, sempre in bilico tra grandezza e disastro, tra innocenza e tradimento di sé.

Il nudo, Marcello, Dubai, la borgata sono leggibili nel macrotesto sitiano come altrettante incarnazioni di questo infinito che non riesce a restare fuori dalle faccende umane, ma se vi

⁶⁶ Marchese (2014b: 99) parla a questo proposito di un «finale ambiguamente lieto».

entra lo fa sempre in modo problematico, sbilenco, difficile da gestire o destinato al fallimento. Non è un caso che in una recente intervista l'autore, interrogato se esista ancora un ritorno del represso nella sua opera – che racconta di un desiderio (e dunque anche di un infinito) che pare andato ormai al potere –, abbia potuto dichiarare:

Da questo punto di vista è come se effettivamente il desiderio fosse andato al potere. Però ho sempre continuato a sentire che in questa trasformazione si perdeva l'essenza: diventava una parodia del desiderio, e quello che andava al potere non era il desiderio come io lo avevo sempre inteso, ma una specie di sua estroversione un po' plastificata. [...] Per me alcuni corpi erano dei trampolini per portarmi fuori, mentre avevo l'impressione che il desiderio consumistico fosse sostanzialmente un desiderio di possedere, logorare le cose, ma semplicemente per affermare se stessi. E non era la stessa cosa. Per cui da questo punto di vista effettivamente penso che sì, nei miei libri rimanga questa visione critica (Sturli, 2017: 469-70).

Come se nel momento in cui il desiderio individuale, represso dalle società tradizionali o incanalato in forme di gestione collettiva, raggiunge finalmente il potere, il fatto stesso di non essere più represso, di essere all'improvviso possibile, potesse metterlo a rischio di confusione con qualcos'altro – con qualcosa appunto di completamente diverso che dell'assoluto ha solo la maschera. Per Siti invece il desiderio e l'infinito non possono mai stare tutti interi da qualche parte, non possono mai essere portati al potere senza la certezza che si trasformeranno in parodia di se stessi. A questo serve allora la struttura intimamente paradossale che attraversa l'invenzione del suo intero macrotesto: a mettere in crisi il già noto, quello che crediamo di sapere sul desiderio che ci abita e sul mondo che abitiamo, rivelare un conflitto senza sintesi e una deriva (forse) senza speranza. A ragione Zinato (2011: 115) osserva che forse proprio la paradossalità di Siti si dà come (paradossale) strumento di conoscenza e di indagine: nell'esercizio del pensiero critico, nella messa in crisi a oltranza delle visioni ricevute, nella continua oscillazione tra possibilità cognitive ed emotive contrastanti risiede la capacità di questo autore di *non* lasciare mai in pace il lettore. Di non permettergli di accomodarsi mai su una qualsiasi certezza, fosse anche il pessimismo sui destini di un Occidente che sembra aver definitivamente barattato l'assoluto con la rassegnazione.

È interessante osservare come un'analoga strategia di demistificazione e di critica sia condotta da un autore a Siti perfettamente contemporaneo e per molti versi assimilabile per temi trattati, Houellebecq, che tuttavia opera prendendo le mosse da presupposti figurali completamente diversi. Tanto Siti è iperletterario e gioca a esibire richiami e rimandi, a confondere il lettore nella molteplicità dei piani logici e delle strutture paradossali, tanto

Houellebecq può apparire (e non manca di farlo) al lettore fin troppo semplicistico e diretto nelle sue analisi spietate del mondo occidentale contemporaneo. Tra i due autori sussistono notevoli differenze, ma anche affinità sia nel modo di intervallare la narrazione propriamente romanzesca con interventi di tipo para-saggistico, sia per un certo gusto dell'estremizzazione, dell'iperbole, della caricatura di situazioni e personaggi. In entrambi i casi i loro romanzi si pongono anche, benché non solo, come chiavi di lettura (per quanto non immediate, e sempre in parte volutamente distorte) del mondo contemporaneo, ma anche come operazioni di svelamento e di produzione di conoscenza. Quello che intendiamo mostrare è proprio come un certo tipo di linguaggio critico che prenda le mosse dall'analisi figurale così come Orlando la imposta possa rivelarsi utile tanto nello scomporre l'iper-complessità di Siti, che nello scavare l'apparente iper-semplicità di Houellebecq per ricondurla a significati inattesi e non visibili a una prima lettura.

CAPITOLO SESTO

Michel Houellebecq: una semplicità fin troppo complessa

1. Polarizzazione e *renversement*

Come dicevamo, ci proponiamo di esaminare il macrotesto di un autore spesso ritenuto anche troppo *poco* figurale. Houellebecq è da più parti considerato uno scrittore dallo stile piatto, dall'inventiva linguistica poco sviluppata – ma anche semplicistico dal punto di vista concettuale, eccessivamente incline a schematismi e generalizzazioni nella rappresentazione della realtà⁶⁷. In questo senso il suo discorso è esemplare: può apparire pochissimo figurale, ma solo se ci si richiama a una concezione di figuralità intesa come bello stile – come presenza di figure dell'*elocutio*. Proveremo a mostrare come l'apparente mancanza di figuralità giochi in realtà un ruolo profondamente e coerentemente figurale nella sua opera. Tutti i romanzi di Houellebecq sono leggibili come la traiettoria di un soggetto da un momento saliente della vita fino a una fine che può essere reale o metaforica. Alla vicenda personale si intrecciano digressioni di carattere para-saggistico sui destini generali della società occidentale tardocapitalistica. Com'è noto, le dinamiche del sesso e dell'economia, così come i fenomeni storico-sociali di ampia portata, rivestono in queste narrazioni un'importanza centrale⁶⁸. Il comportamento del singolo è infatti proposto come risultante di forze che trascendono il piano individuale. I protagonisti sono uomini tra i trenta e i cinquant'anni, appartenenti alla media borghesia, in possesso di un buon livello di istruzione e adeguate risorse economiche. Hanno una vita priva di legami stabili, sono single o divorziati, e rendono conto del mondo con una caratteristica voce che mescola anestesia, disperazione e rabbia. È possibile ipotizzare sin da subito due meccanismi figurali che

⁶⁷ Una panoramica sulle polemiche concernenti l'opera di Houellebecq fino all'inizio degli anni 2000 è reperibile in Bowd (2002) e in Cruickshank (2003). Toni fortemente polemici nella valutazione dell'opera di questo autore sono stati assunti, tra gli altri, da Waldberg (2002) e Lindenberg (2002).

⁶⁸ Per un inquadramento generale dei romanzi di Houellebecq si vedano i due volumi di Clément e Van Wesemael (2007; 2011). Più recentemente, gli *Acta Fabula* (Baroni, Estier, 2017) derivati da un convegno di Losanna dal titolo *Les «voix» de Michel Houellebecq*; si veda anche il volume miscelaneo di Jurga e Van Wesemael (2017).

lavorano insieme: una polarizzazione in senso estremo/estremistico di personaggi, situazioni, temi, affermazioni e una tendenza ad accreditare disvalori e svalutare valori.

In tutti i romanzi il sistema dei personaggi risulta fortemente polarizzato, sia a livello interche intra-individuale, in due campi opposti e complementari: da un lato la depressività e l'inazione, dall'altro l'agitazione e la mania. Ne sono esempio per eccellenza i frateLLastri Michel e Bruno di *Les Particules Élémentaires*⁶⁹. Il primo, ascetico e introverso, vive tra gli uomini come un estraneo. In lui prevalgono i caratteri del distacco, dell'anestesia, del ritiro. L'unica via all'espressione del sé è l'astrazione intellettuale che assumerà, nel finale, tratti marcatamente mistici e ascetici. Il secondo, Bruno, è costruito in modo speculare: ipercinetico, freneticamente impegnato nella competizione sessuale, eccessivo nei modi e nelle opinioni, finirà per impazzire, soccombendo alle pulsioni conflittuali che lo abitano. Le vicende di Bruno e di Michel sono assunte come esemplari delle traiettorie di vita dei nati in Occidente negli anni '50 e '60. In questo, volutamente, entrambi vengono tratteggiati con un notevole grado di stereotipia: sono pensati per essere *exempla*, incarnazioni estreme di due forme di esistenza possibile. Baroni nota giustamente a questo proposito che «en se scindant en deux personnalités antagonistes, Houellebecq parvient à articuler un double point de vue sur l'histoire, qui oscille entre une expérience incarnée, embourbée dans l'empirie, formant la trame principale du récit, et un regard plus neutre, distancé, visant à en dégager l'exemplarité» (2017 - online)⁷⁰.

La divisione tra questi due poli può del resto riguardare sia il sistema dei personaggi, sia il singolo: in *Particules* uno incarna i tratti di iperattivismo e frenesia che fanno da contraltare alla depressività dell'altro; nel caso del protagonista di *Extension du domaine de la lutte*⁷¹ questi due poli sono compresenti nello stesso personaggio. Man mano che la crisi si manifesta, il suo iniziale distacco dal mondo, venato di disperazione e sarcasmo, si trasforma in uno stato di frenesia che culmina nella follia del finale. Il che – ancora una volta – non è caratteristico solo del protagonista, ma dell'intero sistema dei personaggi: davanti alle richieste sempre più contraddittorie della contemporaneità, tutti (Tisserand, Catherine Lecharody, i colleghi di ufficio) risultano a vari gradi intrappolati tra sconfitta irrimediabile e volontà di resistere all'interno di una competizione disumana. Nel caso di *La possibilité*

⁶⁹ Da qui in poi abbreviato in *Particules*.

⁷⁰ Si veda anche Baroni (2016; 2017 – tutti online).

⁷¹ Da qui in poi abbreviato in *Extension*.

*d'une île*⁷² il conflitto è declinato mediante l'immaginario apocalittico di una post umanità in cui gli eredi degli umani sopravvivono regrediti allo stato bestiale, mentre una nuova razza di esseri, migliorati geneticamente, sperimenta la cessazione del dolore e non è più in grado di amare o godere. Mentre i bruti vivono in uno stato di natura che è il trionfo della crudeltà e del dolore, i neo-umani – che sulla carta dovrebbero aver attinto a un livello di esistenza superiore, pacificato e privo dei tormenti del desiderio – si lasciano morire in preda a un'apatia disperata.

Si delinea qui un'ulteriore opposizione ricca di significati, su cui dovremo tornare: quella tra l'iper-arcaico e l'iper-moderno, tra forme di vita in balia dell'istinto e altre che hanno la pretesa di trascenderlo senza ritorno. Entrambe queste condizioni si oppongono – come regressione al bestiale o salto in avanti futuribile – all'intrinseca fragilità dell'umano, inteso come perpetuo e precario tentativo di equidistanza da entrambe. Se la regressione si sperimenta ogni volta che la natura riprende il sopravvento sul velo della civiltà, smascherando istinti universali di crudeltà e sopraffazione, il desiderio di sbarazzarsi di quanto nell'umano c'è di conflittuale e angosciante conduce a condizioni di non-esistenza, o di esistenza dimidiata. Non è un caso che il campo semantico della libertà/liberazione – sia essa dalla morale, dagli istinti, dal legame, dalla morte – abbia sempre valenze profondamente ambivalenti, e per lo più negative, in Houellebecq. Se nell'enciclopedia del lettore occidentale contemporaneo essa ha solitamente una valenza positiva, i testi che prendiamo in esame tendono a metterne sistematicamente in rilievo i lati in ombra, procedendo a una costante inversione delle polarità di positivo e negativo: così la liberazione dei costumi conduce all'infelicità, alla competizione e alla sconfitta in campo amoroso e sessuale; le maggiori possibilità di autodeterminazione ledono i legami familiari e conducono all'isolamento; l'affrancamento dalla tutela ingombrante delle ideologie politiche e religiose conduce allo smarrimento.

Tutti i romanzi di Houellebecq inscenano il fallimento di una tenue possibilità intermedia tra le condizioni polari in cui costantemente si articola il discorso (pre- vs post-umano, liberazione vs sottomissione, iper-arcaico vs iper-moderno, depressività vs follia), una via di alternativa che però è tanto difficile da raggiungere quanto impossibile da mantenere. *Plateforme* comincia con la consueta voce narrante di un protagonista intrappolato in una vita piatta, piuttosto squallida, priva di eventi e relazioni. Nel corso del romanzo l'amore e

⁷² Da qui in poi abbreviato in *Possibilité*.

la profonda intesa sessuale con Valérie sembrano offrirgli una diversa possibilità di esistenza: la vita in un paradiso tropicale, una famiglia e dei figli. Ma un evento disastroso, la morte della donna in un attentato, distrugge questa possibilità. Il romanzo si chiude con Michel che, precipitato in uno stato di apatia ben più grave di quello iniziale, passa le sue giornate aspettando la morte nei luoghi del suo idillio passato. Alla stessa maniera, la morte improvvisa delle rispettive compagne in *Particules*, così come la fine di una storia d'amore in *Possibilité*, segnano per i protagonisti maschili non solo la fine di qualsiasi tipo di felicità, ma anche un crollo senza rimedio, e il fallimento di ogni speranza.

Anche per quanto riguarda i personaggi femminili si assiste a una polarizzazione marcata, che però non ricalca la precedente. Non si tratta infatti di alternare apatia e follia, depressività e iperattivismo, ma di una netta (e provocatoria) dicotomia tra una femminilità positiva con tratti di dedizione, gentilezza, disponibilità a fornire affetto, calore e piacere; e una che è tutto l'opposto, spesso individuata dall'aggettivo femminista in senso dispregiativo.

Al primo modello sono riconducibili, in *Particules*, sia Annabelle che Christiane, compagne rispettivamente di Michel e Bruno; Valérie di *Plateforme*; Olga di *La carte et le territoire*⁷³; Myriam di *Soumission*. In tutti i casi si tratta di donne caratterizzate da tratti di dolcezza, disponibilità sessuale, scarsa aggressività, rilassatezza, intelligenza e apertura mentale. Di loro viene sottolineata la capacità di *conciliare* più ruoli (ad esempio nel lavoro e nella coppia), raggiungendo una sintesi tra realizzazione di sé e benessere preclusa agli uomini, troppo invischiati nella competizione sessuale per poter sperimentare questi stati. Del secondo tipo sono proprie caratteristiche opposte: vittime della retorica dell'emancipazione, le donne liberate sono rappresentate come ottuse, fredde, egoiste, aggressive, malvagie e mistificatrici. Alcune incarnazioni paradigmatiche sono Josiane e Audrey in *Plateforme*, rispettivamente un'intellettuale che avversa il turismo sessuale e una donna in carriera, fredda e manipolatrice, frequentatrice di club sadomaso; Véronique di *Extension*, che lascia brutalmente il narratore dopo essere entrata in analisi; e – su tutte – Janine, la madre hippie dei due fratellastri di *Particules*.

In tutti i casi si tratta di rappresentazioni volutamente e grottescamente stereotipate: il punto non è tanto quello di dotare i personaggi di una psicologia sfumata e realistica, quanto piuttosto quello di farne casi esemplari ed estremi. La dicotomia è talmente esagerata e fuori misura che bisogna in qualche modo interpretarla, anche perché nasconde livelli sotterranei

⁷³ Da qui in poi abbreviato in *Carte*.

e complicazioni. I testi di Houellebecq sono fortemente polarizzati dal punto di vista dei valori, si potrebbe addirittura dire che sono manichei. Ma non si tratta mai di un discorso puramente ideologico, quanto piuttosto un modo figuratamente coerente di articolare un pensiero e un mondo narrativo per mettere in luce i lati in ombra rispetto al sentire comune. E appunto la strategia che si persegue è quella di una continua polarizzazione delle posizioni in campo, che forniscano una visione inedita e disturbante delle rappresentazioni comunemente accettate.

Houellebecq è del resto universalmente noto come autore di invettive scioccanti e violentissime contro bersagli sensibili (minoranze etniche, religiose, parità di genere etc.). Anche in questo tipo di posizioni è possibile rintracciare alcuni tratti caratteristici sia a livello di forma che di contenuto: prima di tutto ancora la polarizzazione delle posizioni, la loro estremizzazione, nonché la tendenza costante a invertire le valenze valoriali delle serie semantiche. La provocazione si attua come discorso diretto o indiretto libero per voce di uno dei personaggi principali: il narratore e/o protagonista tenta, a partire da esperienze e casi particolari, di ricavare generalizzazioni conoscitive che propone come obiettive. Da un lato i discorsi si accreditano come tentativi di produrre una certa descrizione del mondo, dall'altro non si può fare a meno di notare quanto questo tipo di conoscenza venga articolata in modo così poco equilibrato, aggressivo, politicamente e ideologicamente scorretto, da chiamare il lettore a una prevedibile reazione di resistenza. Facciamo alcuni esempi:

Il commençait à en avoir marre de cette stupide manie pro-brésilienne. Pourquoi le Brésil? D'après tout ce qu'il en savait le Brésil était un pays de merde, peuplé d'abrutis fanatisés par le football et la course automobile. La violence, la corruption et la misère y étaient à leur comble. S'il y avait un pays détestable c'était justement, et tout à fait spécifiquement, le Brésil (1998: 166).

Siamo davanti a una generalizzazione massima, svolta a partire da un singolo obiettivo polemico, contro cui ci si scaglia arrivando ad attribuirgli una iperbolica negatività. È un procedimento tipico delle grandi scritture dell'invettiva misantropica, pervasivo anche in Houellebecq: davvero è possibile che tutto il male del mondo sia predicabile del Brasile, e *specificamente* di esso? Chiaramente no, ma non è quello l'intento. Ovvero all'autore non interessa dire specificamente qualcosa di male del Brasile, ma piuttosto scandalizzare il lettore con un giudizio tanto parziale quanto *tranchant*, che esibisce un'enorme carica di politicamente scorretto. È ovvio che, così com'è, difficilmente questa posizione può ambire

a un qualsiasi grado di validità. In una parola, essa è volutamente ed eccessivamente semplicistica, perché prende un bersaglio, lo isola, ne tratteggia aspetti grottescamente stereotipati. Lo stesso per un passo come il seguente:

Il n'y avait pas seulement en moi ce dégoût légitime qui saisit tout homme normalement constitué à la vue d'un bébé; il n'y avait pas seulement cette conviction bien ancrée que l'enfant est une sorte de nain vicieux, d'une cruauté innée, chez qui se retrouvent immédiatement les pires traits de l'espèce, et dont les animaux domestiques se détournent avec une sage prudence (2005: 67).

A prescindere dalla maggiore o minore simpatia che si può tributare all'infanzia, anche in questo caso ci troviamo davanti a un'estremizzazione totale: posizioni come queste sono evidentemente concepite per sconcertare e provocare, non certo per convincere qualcuno. Il paradosso è evidente: si mostra di dare per scontato qualcosa che non solo non riscuote affatto il consenso generale (non è ovviamente vero che *ogni* uomo *normalmente* costituito prova un *legittimo disgusto* davanti ai bambini), ma è anzi un'opinione fortemente stigmatizzata, in un discorso corrente che tende a proteggere – e spesso idealizzare – l'infanzia. Dopo di che, ancora una volta mediante il rincarare, unito al *renversement* della posizione comunemente accettata, si predicano di *tutti* i bambini in generale caratteristiche di *iperbolica e grottesca* malvagità. Come si vede, siamo davanti a un attacco che non solo è totale, ma anche dotato di un deficit logico-argomentativo evidente, di una tendenza alla generalizzazione così estrema, da risultare comico oltre che politicamente scorrettissimo. Ci si può chiedere qual è l'obiettivo: suscitare scandalo deliberato mediante una rappresentazione grottescamente distorta della realtà? Dare sfogo ai peggiori pregiudizi politici, sessisti, razzisti dell'autore? La questione è ovviamente più complessa, e proprio il meccanismo figurale della polarizzazione e dell'inversione valoriale ci aiuta a chiarirla.

Si prenda in *Extension* la tirata anti-psicoanalitica del narratore-protagonista, che raccontando la fine della storia più importante della sua vita la associa con la decisione dell'ex-compagna Véronique di cominciare un'analisi. Dopo un attacco contro gli psicoanalisti e la psicoanalisi fitto di salti logici e plateali esagerazioni, conclude⁷⁴:

Impitoyable école d'égoïsme, la psychanalyse s'attaque avec le plus grand cynisme à de braves filles un peu paumées pour les transformer en d'ignobles pétasses, d'un égocentrisme délirant, qui ne peuvent plus susciter qu'un légitime dégoût. Il ne faut accorder aucune confiance, en aucun cas, à une femme passée entre les mains

⁷⁴ D'ora in avanti, se non altrimenti specificato, tutti i corsivi contenuti nelle citazioni sono da intendersi come nostri.

des psychanalystes. *Mesquinerie, égoïsme, sottise arrogante, absence complète de sens moral, incapacité chronique d'aimer: voilà le portrait exhaustif d'une femme «analysée»* (1994: 118-9).

Gli aggettivi e gli avverbi si dispongono su due campi estremi e contrapposti (*le plus grand, ne peuvent plus [...] que, aucune, aucun, complète, chronique*): da una parte le *braves filles un peu paumées* – ovvero le donne prima di cominciare l'analisi – e dall'altra le *pétasses* ignobili, disgustose, egoiste, che diventano incapaci d'amare grazie all'azione cinica e distruttiva della psicoanalisi. Il passo si chiude con una notazione lapidaria sulla vera natura di una donna analizzata. È interessante proprio il termine «esaustivo»: si pretende di aver fornito il quadro più possibile accurato e dettagliato di una certa situazione, ma la medesima è stata con ogni evidenza trattata nei termini meno equilibrati e più unilaterali possibili. In questo caso, come in moltissimi altri, la voce narrante mette in atto un meccanismo che confonde deliberatamente i significati di *estremo* ed *esaustivo*, che pure sono due cose molto diverse. Si afferma cioè di voler dare un ritratto esaustivo, e comunemente con questa espressione si intenderebbe una rappresentazione il più possibile equilibrata, che bilanci e tenga conto di tutti i fattori in campo. Il che è esattamente quello che *non* succede: il ritratto non solo non è esaustivo, ma è incredibilmente e disperatamente parziale. L'implicito è che un massimo di esaustività coincida con un massimo di idiosincronicità. Il che costituisce l'esibizione di un difetto logico-argomentativo, e dunque – in termini orlandiani – un ritorno del represso, sia sul piano della forma che del contenuto: sul piano del contenuto perché è evidente l'enormità e il tasso di politicamente scorretto di ciò che il narratore dice, dandolo quasi come una constatazione inevitabile e fondata su prove; sul piano della forma perché il tenore di quel medesimo ragionamento è tutt'altro che degno di fiducia, ma procede per rincari, iperboli e generalizzazioni indebite.

Prendiamo un ulteriore, evidentissimo, esempio. Anche in questo caso si tratta di un passo in cui la voce narrante sembra voler accreditare qualcosa che in realtà è semplicemente, ed evidentemente, insostenibile così com'è. In *Particules* Bruno scrive – e tenta di far pubblicare a Philippe Sollers – un pamphlet razzista:

J'ai passé le week-end à rédiger un pamphlet raciste, dans un état d'érection quasi constante; le lundi j'ai téléphoné à *L'Infini*. Cette fois, Sollers m'a reçu dans son bureau. Il était guilleret, malicieux, comme à la télé – mieux qu'à la télé, même. «Vous êtes authentiquement raciste, ça se sent, ça vous porte, c'est bien. Boum boum!». Il a fait un petit mouvement de main très gracieux, a sorti une page, il avait souligné un passage dans la marge: «*Nous envions et nous admirons les nègres parce que nous souhaitons à leur exemple redevenir des*

animaux, des animaux dotés d'une grosse bite et d'un tout petit cerveau reptilien, annexe de leur bite» (1998: 241-2).

Superficialmente, tutto sembrerebbe ruotare attorno al riprovevole attacco contro un bersaglio sensibile per eccellenza, i neri, ma chi sta parlando è Bruno, che nella narrazione ci è stato presentato come cronicamente frustrato rispetto alla disperante incapacità di vincere nella competizione con altri maschi. Il romanzo ci ha appena raccontato della sua invidia per Ben, l'allievo nero che è l'idolo delle ragazze della classe, mentre Bruno – che ne è il professore – si sente escluso da qualsiasi possibilità di successo. Egli non parla quindi da una posizione di superiorità, bensì da una di conclamata ed esplicita inferiorità rispetto a un rivale che percepisce come più attraente e più dotato di possibilità rispetto a lui. E anche in questo caso si ricorre a un dispositivo di generalizzazione grottesca: perdente nei confronti di un singolo individuo, Bruno si sfoga prendendosela con tutta la categoria, e per farlo veste i panni dell'intellettuale di destra, quando in realtà non è mosso da alcuna motivazione ideologica, bensì dal puro senso di frustrazione. Come giustamente scrive Viard: «les propos de ces personnages sont antiphrastiques [...]. Leur cynisme est une sorte de râle douloureux. D'abord, si ces personnages n'aiment personne et se rendent détestables, c'est tout simplement parce qu'ils n'ont jamais été aimés [...]. Ce sont de grands brûlés de la modernité offerts à notre répulsion, mais plus encore à notre pitié, et plus encore à notre méditation» (2013: 209).

Quello appena citato di Bruno è un caso in cui estremizzazione e inversione dei valori collaborano alla riuscita della strategia discorsiva, che non vuole affermare se stessa come ricevibile e condivisibile in quanto tale, quanto dare voce a un represso che può emergere solo sotto la protezione di un evidente difetto logico-argomentativo⁷⁵. Ambivalenza che permette di mettere in crisi le *bienséances* del discorso politicamente corretto, non tanto con lo scopo di accreditare ideologie antidemocratiche e illiberali, quando piuttosto di esplorare le parti in ombra del discorso corrente. Siamo in altri termini davanti al fenomeno che Orlando definisce *doppie inversioni*, ovvero quello in virtù del quale un testo tende ad accreditare disvalori e screditare valori. In questa prospettiva ci accorgiamo infatti che il bersaglio degli altri attacchi non è casuale, ma ha a che fare con qualcosa che la *doxa* comune celebra univocamente. Nel caso di Bruno si tratta di una certa rappresentazione idilliaca, tra

⁷⁵ Come non manca di notare anche Baroni (2017 – online).

il terzomondismo e l'esotico, che fa del Brasile (e di molti altri luoghi del terzo mondo) un presunto eden, quando invece sarebbero proprio la maggiore libertà nelle usanze e nei costumi, la sua maggiore – supposta – vicinanza a uno stato di spontaneità naturale a renderlo un luogo per eccellenza caotico, pericoloso e infernale. Nel caso di Daniel, l'esaltazione rousseauiana dell'infanzia come momento felice per eccellenza, la coazione a pensare il bambino esclusivamente nei termini di un beniamino universale. Nel caso del narratore di *Extension*, che attacca la donna in analisi, il bersaglio è un certo tipo di retorica dell'individualismo e dell'autodeterminazione invalsa dopo gli anni '70.

In questa prospettiva gli attacchi al femminismo, alla liberazione dei costumi, alla tolleranza religiosa sono prima di tutto attacchi a caratteristiche estremamente valorizzate nel discorso corrente. L'operazione è evidente come non mai nell'impianto di *Plateforme*, tutto giocato su un'idea di turismo sessuale come scambio benefico e alla pari tra Oriente e Occidente. In questo caso siamo in effetti davanti non a uno, ma a tutta una serie di rovesciamenti paradossali. Il primo è costituito dal propagandare come occasione di *win-win* una forma palese e universalmente riconosciuta di sfruttamento. Secondo, assumere che lo scambio sia reso necessario dagli effetti disastrosi della liberazione in Occidente: ciò che avrebbe dovuto comportare una maggiore diffusione delle pratiche sessuali, e una loro liberatoria espansione, ne avrebbe invece minato i presupposti, grazie all'individualismo e all'egoismo dilaganti⁷⁶. L'unica possibilità sarebbe dunque, per gli occidentali, rivolgersi a quei popoli che – non avendo conosciuto quella medesima liberazione – sono ancora in grado di sperimentare il piacere senza mistificazioni. È il paradosso, su cui si incentra anche *Soumission*, degli individui liberati che fuggono dai disastri del progresso: individualismo, autodeterminazione, laicità – intesi provocatoriamente non come altrettante possibilità di espressione, ma come vincoli mortificanti e implacabili.

Sembra che nell'universo narrativo di Houellebecq non sia possibile affermare qualcosa se non sotto la copertura del dispositivo retorico che prevede estrema polarizzazione delle posizioni e rovesciamento dei valori condivisi, con lo scopo di accreditare – per contraccolpo e in maniera sempre indiretta – una diversa possibilità di visione sulla realtà. Come se solo la violenza dell'attacco potesse sgombrare il campo dai luoghi comuni e dalle opinioni sedimentate. Il che naturalmente non coincide con un credito da accordarsi, così com'è,

⁷⁶ Sul tema dell'eterna corsa al godimento che caratterizza gran parte dei personaggi di questi romanzi, a sua volta riconducibile alla rivoluzione dei costumi del '68, si veda Tamassia (2015).

all'affermazione paradossale, quanto piuttosto alla risultante delle due forze in tensione tra loro.

È questo a rendere queste affermazioni conoscitivamente meno affidabili rispetto a discorsi che si pongano come obiettivi, in cui chi parla deve dar prova di un certo grado di neutralità ed equilibrio; tuttavia è proprio questa loro parzialità che le propone come potenzialmente interessanti e vere – di un'altra verità, quella di chi lotta per dare, anche andando fuori misura, la sua versione. È evidente che si dà un surplus di piacere nel contraddire l'opinione comune, ma in ballo c'è anche la possibilità di dire, magari in modo esagerato (e tanto più patetico) una posizione con cui ci si rifiuta di fare i conti. Quello di certi narratori di Houellebecq è in altre parole un discorso sul mondo di tipo affine a quello di Alceste in *Le Misanthrope*: di questo personaggio, come di molti misantropi letterari moderni, si può dire che ha almeno una quota di ragione soprattutto quando si trova ad aver torto. E ciò si può sostenerlo nella misura in cui si crede che la letteratura, nel momento in cui dà voce e ospita anche un discorso marginale e idiosincratico, funzioni come dispositivo in grado di contenere accreditando, e di proporre circoscrivendo, contenuti potentemente sovversivi e disturbanti. È per questo che ci sembra interessante indagare la figuralità inventiva nel mondo di Houellebecq: come non manca di notare anche Viard (2013: 209) si cerca di dire una verità ultima sui destini degli esseri umani in un dato periodo storico, ma quando la si dice essa suona, così com'è, irricevibile; e ha bisogno di un lettore agonistico che lotti contro il testo per produrre qualcosa a metà tra un'incondizionata accettazione e un rifiuto scandalizzato. La violenza della polarizzazione, il ribaltamento di valori condivisi sono concepibili come altrettante strategie di demistificazione degli automatismi che siamo portati a mettere in atto inconsapevolmente. Proprio per questo motivo Blanckeman (2013: 55) ha potuto parlare di una vera e propria «stratégie de dévoilement», che a nostro avviso merita di essere meglio indagata nel suo articolarsi concreto all'interno del macrotesto di questo autore. Prenderemo le mosse da una spia testuale che si rivela ricorrente sul piano elocutivo, per poi allargare la nostra indagine a fenomeni analoghi che investono il piano tematico-contenutistico.

2. La strategia della semplificazione

Nella prima parte di *Extension*, in un passo che costituisce anche una fondamentale dichiarazione di poetica, il narratore afferma:

Mon propos n'est pas de vous enchanter par de subtiles notations psychologiques. [...] Il est des auteurs qui font servir leur talent à la description délicate de différents états d'âme, traits de caractère, etc. On ne me comptera pas parmi ceux-là. *Toute cette accumulation de détails réalistes, censés camper des personnages nettement différenciés, m'est toujours apparue, je m'excuse de le dire, comme pure foutaise.* Daniel qui est l'ami d'Hervé, mais qui éprouve certaines réticences à l'égard de Gérard. Le fantasme de Paul qui s'incarne en Virginie, le voyage à Venise de ma cousine... on y passerait des heures. *Autant observer les homards qui se marchent dessus dans un bocal* (il suffit, pour cela, d'aller dans un restaurant de poissons) (1994: 20-1).

Si esibisce un'idea di personaggio e di trama che ribalta programmaticamente la concezione romanzesca sette-ottocentesca: non a caso si scelgono i nomi di Paul e Virginie, titolo del romanzo di Bernardin de Saint-Pierre, si usa il topos del viaggio a Venezia e più avanti si fa riferimento a *Wuthering Heights* per marcare un'ironica presa di distanze con questa tradizione. Distanza talmente ampia che i protagonisti di un romanzo, soggetti per eccellenza dotati di altezza, originalità e potenza passionale (almeno in un certo tipo di tradizione ottocentesca, e non è un caso che venga citato il romanzo di una delle sorelle Brontë), vengono invece qui equiparati a crostacei, cioè animali piuttosto in basso nella scala filogenetica (se guardata dalla prospettiva di un mammifero – e del mammifero più evoluto che è l'uomo) e scarsamente differenziati e differenziabili gli uni dagli altri per aspetto, reazioni, comportamenti. Affermare che tra l'interazione di due individui e delle aragoste in una vasca non c'è alcuna differenza è – oltre che ovviamente provocatorio – anche una spia testuale: si pongono qui le basi di una strategia di sistematica *semplificazione* dei termini, personaggi, situazioni che, come vedremo, riveste un ruolo centrale in tutta l'opera di Houellebecq. La prima conseguenza è la deliberata messa al bando della caratterizzazione psicologica e sentimentale dei personaggi, della loro anatomia psicologica, in favore di una più ampia attenzione alle dinamiche storico-sociali da cui essi vengono mossi e influenzati. Per mostrare quanto il meccanismo sia sfruttato in modo pervasivo, basti considerare come vengono gestiti alcuni particolari punti di svolta nel testo, ovvero quelli che riguardano una *metanoia*, una presa di coscienza, un cambiamento psichico stabile del protagonista a seguito di un evento importante:

Ce fut en ces circonstances, une nuit de juillet 1974, qu'Annabelle *accéda à la conscience douloureuse et définitive de son existence individuelle*. D'abord révélée à l'animal sous la forme de la douleur physique, l'existence individuelle n'accède dans les sociétés humaines à la *pleine conscience d'elle-même que par l'intermédiaire du mensonge, avec lequel elle peut en pratique se confondre*. [...] En quelques heures cette nuit-là Annabelle prit conscience que la vie des hommes était une succession ininterrompue de mensonges (1998: 98).

Il avait les mêmes désirs, avec la conscience qu'il ne pourrait probablement pas les satisfaire. Dans un monde qui ne respecte que la jeunesse, les êtres sont peu à peu dévorés (Id.: 193).

Dans la nuit du vendredi au samedi il [Bruno] dort mal, et fit un rêve pénible. Il se voyait sous les traits d'un jeune porc aux chairs dodues et glabres. Avec ses compagnons porcins il était entraîné dans un tunnel énorme et obscur, aux parois rouillées, en forme de vortex. Le courant aquatique qui l'entraînait était de faible puissance, parfois il parvenait à reposer ses pattes sur le sol; puis une vague plus forte arrivait, à nouveau il descendait de quelques mètres. De temps en temps il distinguait les chairs blanchâtres d'un de ses compagnons, brutalement aspiré vers le bas. Ils luttèrent dans l'obscurité et dans le silence, uniquement troublé par les brefs crissements de leurs sabots sur les parois métalliques. En perdant de la hauteur, cependant, il distinguait, venue du fond du tunnel, une sourde rumeur de machines. *Il prenait progressivement conscience que le tourbillon les entraînait vers des turbines aux hélices énormes et tranchantes* (Id.: 169).

Bruno avait raison, l'amour paternel était une fiction, un mensonge. Un mensonge est utile quand il permet de transformer la réalité, songea-t-il; *mais quand la transformation échoue il ne reste plus que le mensonge, l'amertume et la conscience du mensonge* (Id.: 211).

De retour dans sa cuisine il prit conscience que la croyance, [...] d'une détermination libre et raisonnée des actions humaines, et en particulier d'une détermination libre et raisonnée des choix politiques individuels, était probablement le résultat d'une confusion entre liberté et imprévisibilité (Id.: 281).

Dans le bâtiment de béton blanc et d'acier, là même où sa grand-mère était morte, *Djerzinski prit conscience, pour la deuxième fois, de la puissance du vide* (Id.: 356).

Vediamo all'opera alcune modalità di articolazione del discorso. Prima di tutto la tendenza a utilizzare le vite dei personaggi e le loro esperienze come *exempla*, con toni didascalico-saggistici. Nel primo passo dal caso particolare di Annabelle si slitta, nel giro della medesima frase, a una generalizzazione che riguarda la vita di tutti gli uomini, ovvero la tendenza dell'esistenza a costituirsi come menzogna. Lo stesso dicasi del secondo: in due frasi contigue si passa da un rilievo personale (il prendere coscienza che si hanno determinati desideri) a una massima generalizzazione che riguarda tutta la società (in un mondo che rispetta solo la giovinezza, gli esseri sono a poco a poco divorati). Mentre in una certa tradizione romanzesca – quella ottocentesca, ma anche quella del modernismo – siamo di solito davanti a una *Bildung* progressiva del personaggio, che permette al soggetto di formarsi (o di perdersi) a contatto con la realtà mediante esperienze graduali e progressive, nei romanzi di Houellebecq la conoscenza capita, e tutta insieme, come per rivelazione improvvisa, e quasi sempre estremamente dolorosa. Si passa dunque, in un brevissimo spazio, non solo da uno stato di ignoranza a uno di conoscenza – che è sempre data come

apodittica, definitiva, generalizzata, amara –, ma anche dal livello singolare a quello collettivo: le esperienze del singolo vengono assunte come valedoli per tutti, senza alcuna distinzione o sfumatura. Proprio come gli esperimenti su un'aragosta o su un topo permettono di generalizzare la conoscenza sul singolo esemplare ai membri dell'intera specie.

Transitando bruscamente dall'ignoranza alla presa d'atto, il personaggio viene messo davanti, con una sproporzione evidente tra la portata dell'esperienza e le conclusioni che se ne traggono: che la vita non è altro che menzogna, che la libertà individuale non esiste, che tutto è competizione e crudeltà, che vale solo la legge del più forte. Schiacciato da questa consapevolezza, egli non può fare altro che reagire con oscillazioni tra stati di esaltazione e di panico. È la medesima coscienza del disastro, imminente e inevitabile sia a livello personale che collettivo, a spingerlo a un limite estremo in cui esistono solo l'annichilimento e la follia. Il cambiamento, la percezione di una verità sono dunque sempre improvvisi, irreversibili e devastanti.

In tutti i casi siamo davanti a un meccanismo che appiattisce – per renderle estreme e polarizzate – le posizioni: si nota una tendenza costante a presentare i termini della questione, le opinioni, le scelte individuali e le dinamiche sociali in modo apodittico. L'estrema semplificazione dei termini in causa è accreditata come una mossa di *de-mistificazione* rispetto alla possibilità che un certo stato di cose venga distorto o falsificato. La strategia di demistificazione prevede che una (apparente o reale) *complessità* venga *ridotta a qualcosa di più semplice*. Che in questo processo di semplificazione, presentato come il tentativo di ristabilire una verità delle cose, sia insito un altissimo grado di distorsione deliberata, è ben illustrato dalla serie di esempi seguenti. Particolarmente significativo è l'impiego dell'avverbio *simplement*:

Il n'y a pas d'amour dans la liberté individuelle, dans l'indépendance, *c'est tout simplement un mensonge*, et l'un des plus grossiers qui se puisse concevoir; il n'y a d'amour que dans le désir d'anéantissement, de fusion, de disparition individuelle, dans une sorte comme on disait autrefois de sentiment océanique, dans quelque chose de toute façon qui était, au moins dans un futur proche, condamné (2005: 421).

Sta in questo caso parlando il protagonista di *Possibilité*, Daniel, che come molti personaggi houellebecquiani è impegnato sul fronte della decostruzione del mito dell'indipendenza e dell'autodeterminazione come valori irrinunciabili dell'Occidente. In aperta contrapposizione con un discorso (mediatico, pubblicitario, culturale) che propaganda

l'amore come esercizio di libertà individuale, il narratore rovescia diametralmente le posizioni, affermando che in realtà non solo l'amore non è il momento in cui si esplica la libertà personale, ma che tra essa e l'amore sussiste una vera e propria incompatibilità. Tutta l'argomentazione è giocata ancora una volta proprio su una combinazione di polarizzazione e *renversement*. Si può scomporla in due fasi: 1) si prende un'opinione corrente a qualche livello e la si ribalta di segno (non è vero che si possono coniugare amore e indipendenza personale); 2) si estremizza questa medesima posizione attraverso il rincaro, ponendola come apodittica e necessaria (l'amore può essere *solo* desiderio di annullamento del sé, e chi afferma il contrario *semplicemente sta mentendo*).

Lo snodo tra i due termini è costituito dall'avverbio *simplement*, che ha in questo caso una doppia funzione: da un lato ricondurre un termine più complesso a uno più semplice, dall'altra denunciare la mistificazione costituita da una delle due posizioni, quella appunto che si vorrebbe più complessa poiché integra le due istanze, e che invece è soltanto 'di comodo'. Si evidenzia qui un meccanismo pervasivo nella strategia argomentativa di Houellebecq: l'inclinazione ad assumere la *semplificazione* dei termini in causa come mossa di disvelamento di una realtà che il discorso corrente, le *bienséances*, il politicamente corretto vorrebbero invece velare, mistificare e dunque rendere più *complicata*. In questa stessa cornice, parlando delle sue avventure con donne più mature, lo stesso Daniel può affermare:

[...] je ne pouvais que leur confirmer [...] la décroissance de leur valeur érotique; je ne pouvais que confirmer leurs premiers soupçons, leur instiller malgré moi une *vision désespérée de la vie*: non ce n'était pas la maturité qui les attendait, *mais simplement la vieillesse*; ce n'était pas un nouvel épanouissement qui était au bout du chemin, mais une somme de frustrations et de souffrances d'abord minimes, puis très vite insoutenables; ce n'était pas très sain, tout cela, pas très sain (Id.: 24-5).

Anche qui il *simplement* riporta la questione da termini complessi a termini semplici, demistifica un'illusione. E la demistificazione a sua volta richiede un rincaro di estremizzazione delle posizioni. Il passo è prossimo a uno di *Particules*, in cui il *simplement* è sostituito da un analogo (e altrettanto apodittico) «ne pouvait [...] que». Bruno si riferisce a uno dei suoi obiettivi polemici preferiti, le ex-sessantottine che in età matura si trovano a dover fare i conti con le drammatiche conseguenze della rivoluzione dei costumi che loro stesse hanno promosso:

Généralement divorcées, elles ne pouvaient guère compter sur cette conjugalité – chaleureuse ou abjecte – dont elles avaient tout fait pour accélérer la disparition. Faisant partie d'une génération qui – la première à un tel degré – avait proclamé la supériorité de la jeunesse sur l'âge mûr, elles ne pouvaient guère s'étonner d'être à leur tour méprisées par la génération appelée à les remplacer. Enfin, le culte du corps qu'elles avaient puissamment contribué à constituer *ne pouvait*, à mesure de l'affaissement de leurs chairs, *que* les amener à éprouver pour elles-mêmes un dégoût de plus en plus vif – dégoût d'ailleurs analogue à celui qu'elles pouvaient lire dans le regard d'autrui. [...] la quarantaine venue, les hommes continuèrent dans leur ensemble à rechercher des femmes jeunes [...]; pour les femmes, dans la quasi-totalité des cas, les années de la maturité furent celles de l'échec, de la masturbation et de la honte (1998: 133-4).

Poche pagine più avanti Christiane, frequentatrice abituale del *Lieu du Changement*, fondazione hippie che sopravvive come luogo di villeggiatura naturista, spiegherà a Bruno che molte sue coetanee *fincono* di credere nelle pratiche olistiche per aggrapparsi a qualcosa che le tenga lontane dal pensiero della disfatta. Il che implica che un surplus di insoddisfazione e infelicità legato a un qualche tipo di liberazione debba essere sempre mascherato da una mistificazione; così nel discorso di Daniel l'obiettivo è la retorica delle pubblicità e dei prodotti di bellezza, che eufemizza con ogni cura il tabù dell'invecchiamento, soprattutto femminile, promettendo di fermare il tempo o negando lo scorrerne. Tutto questo, ci propone il narratore, è grottescamente *falso*. A un discorso fortemente schiacciato nel senso della negazione se ne contrappone uno tutto centrato sul polo opposto, con in più una notevole dose di rincaro: non solo la vecchiaia è drammatica, ma si è costretti anche a provarne *vergogna*. Ancora una volta lo snodo argomentativo che fa transitare il discorso dalla mistificazione al suo contrario è gestito mediante l'avverbio *semplement*. La stessa brutalità è messa in campo quando si tratta, in *Extension*, di spiegare le ragioni per cui Tisserand, nonostante una buona posizione sociale, sia votato alla sconfitta con le donne: «Le problème de Raphaël Tisserand – le fondement de sa personnalité, en fait – c'est qu'il est très laid. Tellement laid que son aspect rebute les femmes, et qu'il ne réussit pas à coucher avec elles. Il essaie pourtant, il essaie de toutes ses forces, mais ça ne marche pas. *Simplement, elles ne veulent pas de lui*» (1994: 62). Tisserand ha *semplicemente* l'estrema sfortuna di essere brutto in un sistema che ha scardinato i pilastri della famiglia tradizionale, che prevedeva l'accesso al matrimonio per gli individui in possesso di una buona posizione economica, indipendentemente dal loro *appeal*. Il che significa, per lui, nessuna possibilità di riuscita e un destino di infelicità. Di lui basta dire che è brutto, e la bruttezza ne determinerà la psicologia, i comportamenti, le dinamiche relazionali, il destino personale. Lo stesso dicasi per personaggi come Catherine Lechardoy o la ragazza obesa con l'antifrastico nome di Brigitte Bardot. In tutti questi casi la strategia testuale non solo evita,

ma anzi attivamente *richiede* che il carattere, la storia, la personalità degli individui non vengano approfonditi: gli individui sono – così come è la brutale realtà – il loro aspetto fisico, il loro successo sociale. E così come ai brutti tutto è negato nonostante sforzi ed impegno, così i belli vincono anche quando non fanno niente per meritarselo, o addirittura sono attivamente malvagi e distruttivi. Un esempio paradigmatico di questo tipo di figura è la rockstar e poi serial killer David Di Meola, che può prosperare nel delitto e nel lusso grazie a un aspetto bellissimo; a sua volta il suo grande modello è Mick Jagger⁷⁷.

L'operazione inventiva tratta come rumore di fondo qualsiasi caratterizzazione psicologica o motivazione sociale complessa, e gli individui come – appunto – aragoste dentro una vasca. Proprio su questo estremo determinismo, sull'inevitabilità delle traiettorie di vita si fonda, se vogliamo, una perfetta anti-*Bildung*, l'estrema riduzione delle possibilità di azione e di esperienza (potremmo dire, citando *Extension*, dei *gradi di libertà*) che è uno dei cardini della figuralità di questi testi. Nel prosieguo del già citato passo di *Extension* il narratore afferma infatti:

Pour atteindre le but, autrement philosophique, que je me propose, il me faudra au contraire élaguer. Simplifier. Détruire un par un une foule de détails. J'y serai d'ailleurs aidé par le simple jeu du mouvement historique. Sous nos yeux, le monde s'uniformise; les moyens de télécommunication progressent; l'intérieur des appartements s'enrichit de nouveaux équipements. Les relations humaines deviennent progressivement impossibles, ce qui réduit d'autant la quantité d'anecdotes dont se compose une vie. Et peu à peu le visage de la mort apparaît, dans toute sa splendeur. Le troisième millénaire s'annonce bien (Id.: 21).

Il brano è importante per tre motivi. Innanzitutto è di gran lunga la prima – e la più esplicita – dichiarazione di poetica all'interno di tutto il corpus romanzesco di Houellebecq. In nessun altro caso la strategia della semplificazione viene proposta in modo altrettanto diretto. Quello che la caratterizza è, come abbiamo visto, un doppio movimento: da un lato si dichiara di voler eliminare *uno per uno* tutta una serie di dettagli inutili. Ma i «dettagli» non sono altro che la psicologia degli individui, i loro sentimenti e le loro relazioni. Dall'altro il tutto è pensato per fornire una descrizione quanto più filosofica possibile – ovvero astratta e

⁷⁷ «Mick Jagger *était* la plus grande star du monde; riche, adulte et cynique, il *était* tout ce que David rêvait d'être. S'il *était* si séduisant c'est qu'il *était* le mal, qu'il le symbolisait de manière parfaite; et ce que les masses adulent par-dessus c'est l'image du mal impuni. Un jour Mick Jagger avait eu un problème de pouvoir, un problème d'ego au sein du groupe, justement avec Brian Jones; mais tout s'était résolu, il y avait eu la piscine. Ce n'était pas la version officielle, certes, mais David *savait* que Mick Jagger avait poussé Brian Jones dans la piscine; [...] et c'est ainsi, par ce meurtre initial, qu'il *était* devenu le leader du plus grand groupe rock du monde. Tout ce qui se bâtit de grand dans le monde se bâtit au départ sur un meurtre, cela David en *était* persuadé» (1998: 257).

generalizzante – delle dinamiche umane. Se il romanzo è l'arte dell'universale *attraverso* il particolare, qui si rovescia clamorosamente l'assunto: il particolare è ormai divenuto insignificante, il mondo moderno si uniformizza e non c'è spazio – almeno in apparenza – per la complessità. Si prenda un passo come il seguente, che se letto in questa prospettiva assume un sapore quasi metaletterario. Sono le considerazioni di Bruno, professore di lettere in un liceo di periferia, che dà voce a una brutale gerarchizzazione dei nuovi riferimenti culturali: «Ces dizaines de pages sur la pureté du sang, la noblesse du génie mise en regard de la noblesse de race [...] tout ça me paraissait complètement foireux. *On vivait aujourd'hui dans un monde simplifié, à l'évidence*. La duchesse de Guermantes avait beaucoup moins de thune que Snoop Doggy Dog; Snoop Doggy Dog avait moins de thune que Bill Gates, mais il faisait davantage mouiller les filles» (1998: 239).

Vedremo che questa brutale semplificazione è poi in realtà sempre dotata di un rovescio o doppio fondo: il sentimentale, lo psicologico e persino il patetico non sono affatto assenti nei romanzi di Houellebecq, anzi al contrario sono piuttosto diffusi, ma costruiti sempre *per via di levare*. I sentimenti e il dolore, l'amore e la colpa sono cioè più allusi che descritti, si segnalano per una lacuna che deve essere riempita, o per un trattamento sarcastico-grottesco che nega in apparenza lo strazio, ma lo accredita a un livello più profondo. A questo proposito, già Novak-Lechevalier (2013: 73) nota come sia individuabile nell'opera di Houellebecq la tendenza a ricercare un patetismo discreto, ma pervasivo, soprattutto mediante il ricorso alle figure della reticenza o della litote, che in apparenza attenuano, ma in realtà amplificano, la valenza di volta in volta commovente, disperata o straziante di certe scene: «Par une sorte de renversement constant, il semble que la volonté même d'atténuation, lorsqu'elle est particulièrement manifeste [...] signifie d'autant mieux une souffrance hyperbolique – c'est-à-dire que l'euphémisme se reverse dans la litote». In questa stessa direzione va la spiegazione, apparentemente del tutto distaccata, dell'infelicità esistenziale di Bruno e della sua frustrazione, che viene paragonata alle attività sostitutive di un piccione in gabbia:

La première réaction d'un animal frustré est généralement d'essayer avec plus de force d'atteindre son but. Par exemple une poule affamée (*Gallus domesticus*), empêchée d'obtenir sa nourriture par une clôture en fil de fer, tentera avec des efforts de plus en plus frénétiques de passer au travers de cette clôture. Peu à peu, cependant, ce comportement sera remplacé par un autre, apparemment sans objet. Ainsi les pigeons (*Columba livia*) becquettent fréquemment le sol lorsqu'ils ne peuvent obtenir la nourriture convoitée, alors même que le sol ne comporte aucun objet comestible. Non seulement ils se livrent à ce becquetage indiscriminé, mais ils en viennent fréquemment à lisser leurs ailes; un tel comportement hors de propos, fréquent dans les situations qui impliquent une frustration ou un conflit, est appelé activité de substitution (1998: 221-2).

Il passo affronta un problema complesso, come virtualmente sono le motivazioni che spingono un individuo all'azione autolesionistica di protesta, ma lo riconduce ai termini di un comportamento stereotipico e riflesso. Il che non significa che nel mondo houellebecquiano si neghi a priori l'esistenza di sentimenti come l'amore, la disperazione, la gratitudine, la desolazione, la nostalgia. Essi sono modellizzati come difficili da tollerare, e se si unisce questa difficoltà alla congerie di spinte contraddittorie cui sono sottoposti gli individui, quel che ne risulta è quasi sempre un tentativo di regressione dal complesso al semplice. L'idea è che oltre una certa soglia di disagio l'essere umano regredisca, mettendo in atto comportamenti difensivi e basilari. Come basilari sono l'istinto di sopravvivenza, l'aggressività e il desiderio sessuale: in una società che sollecita l'individuo oltre ogni limite, a un surplus di sofisticazione si risponde con un surplus di semplificazione. Questo è il motivo per cui la quasi totalità dei protagonisti di Houellebecq o si lascia morire o impazzisce, poiché oltre una certa soglia di sofferenza non può più darsi elaborazione. Nei capitoli finali di *Extension* il protagonista è ricoverato in un ospedale psichiatrico, e osserva i suoi compagni di reparto:

L'idée me vint peu à peu que tous ces gens – hommes et femmes – n'étaient pas le moins du monde dérangés; ils manquaient simplement d'amour. Leurs gestes, leurs attitudes, leurs mimiques trahissaient une soif déchirante de contacts physiques et de caresses; mais, *naturellement*, cela n'était pas possible. Alors ils gémissaient, ils poussaient des cris, ils se déchiraient avec leurs ongles; pendant mon séjour, nous avons eu une tentative réussie de castration (1994: 173).

È interessante la contrapposizione, in questo caso particolare, tra il *simplement*, che sembra individuare una causa semplice per un dolore così imponente – e il *naturellement*, allusione sarcastica a un mondo che propone il superfluo e priva dell'indispensabile: una soluzione semplice per una causa semplice è *naturalmente* impraticabile in una società che produce separazione tra gli individui. La controprova è data dal fatto che, le rare volte in cui viene rappresentato un personaggio in grado di esprimere in modo diretto e gratuito la sua umanità, l'affetto e la cura per un'altra persona, senza dover ricorrere ad alcun meccanismo difensivo o mistificatorio, quella stessa persona è sempre descritta nei termini non solo di un'eccezione alla regola del determinismo sociale, ma anche come un fenomeno inspiegabile. Si veda per esempio la descrizione della vita della nonna di Michel in *Particules*, che per quanto durissima e senza alcun aiuto esterno non le impedisce di vivere al servizio della famiglia con dedizione, costanza e affetto (1998: 115-6).

Seguendo le tracce dell'uso dell'avverbio *simplement*, che abbiamo assunto come spia testuale di un certo tipo di situazioni, ci accorgiamo che il suo impiego è diversificato e coerente. A volte esso può assumere tratti più apertamente ironici, facendo da snodo tra qualcosa che viene presentato come nobile, altisonante, sublime – e che invece poi si rivela (ancora una volta: viene *demistificato*) molto più prosaico e banale: come snodo tra un *hypsos* e una successiva caduta nel *bathos*. Alcuni esempi di questa dinamica, che non di rado prende di mira personaggi conosciuti e noti (Huxley, un eroe della rivoluzione cubana, opinioni diffuse o discorsi scientifici):

Huxley, il s'en souviendrait toujours, avait paru indifférent à la perspective de sa propre mort; mais il était *peut-être simplement abruti, ou drogué* (1998: 105); Je sentais en lui une certaine authenticité – mais c'était peut-être *simplement l'authenticité de l'échec* (2001: 192); Son cercueil recouvert de fleurs reposait au fond d'une fosse circulaire sur les murs de laquelle étaient gravées ses pensées les plus notoires – sur l'indépendance nationale, la résistance à la tyrannie, le sentiment de justice. On n'avait pas pour autant l'impression que son esprit soufflait en ces lieux; *le pauvre homme avait l'air tout simplement mort* (Id.: 258); Selon Hutchinson et Rawlins, le développement des systèmes de dominance hiérarchique au sein des sociétés animales ne correspond à aucune nécessité pratique, à aucun avantage sélectif; il constitue *simplement un moyen de lutter contre l'ennui écrasant de la vie en pleine nature* (Id.: 363); J'ai tout de suite compris que j'étais maudit. Ce n'était pas la "vie de Paris", ça je n'en avais rien à foutre, j'avais été constamment malheureux à Paris. *Simplement j'avais envie de toutes les femmes, sauf de la mienne* (1998: 216-7).

Il bersaglio di questo tipo di strategia è un oggetto, un modo di pensare, un atteggiamento, una forma di discorso percepito come solenne e mistificatorio, che il romanzo si incarica di smascherare grazie a un processo di riduzione del complicato, dell'artificioso, del pretenzioso alla più piatta semplicità. A volte la demistificazione può assumere una sfumatura decisamente sarcastica e amara. Il *simplement* rende conto in questi casi dello stato dell'essere umano ridotto a nuda vita: una volta che un soggetto sia privato degli elementi fondamentali per poter resistere ed esistere al mondo (solitamente l'amore o l'affetto), quel che rimane di lui è nient'altro che un *semplice* stato di privazione. In questi momenti la vanità di tutto si mostra, schopenhauerianamente, con estrema evidenza: al personaggio non resta che farsi da parte e morire. Si considerino gli esempi seguenti:

Il est vrai que le moyen qu'ils employaient pour rendre la mort magnifique et touchante consistait tout *simplement à la nier* (2001: 258).

L'événement fut commenté par certains comme une volonté de retour au naturel, à la vérité des rapports humains; rien bien sûr n'était plus faux [...]: la vérité, c'est que les hommes étaient *simplement en train d'abandonner la partie* (Id.: 45-6).

Elle avait raison: je suis un tout petit enfant infirme, très malade, et qui ne peut pas vivre. Je ne peux pas assumer la brutalité du monde; *je n'y arrive tout simplement pas* (Id.: 158).

[...] on travaille, on meurt et les générations futures en profitent à moins qu'elles ne préfèrent détruire votre œuvre, mais cette pensée n'a jamais été formulée par aucun de ceux qui se sont attachés à un projet quelconque, ils ont préféré l'ignorer car sinon ils auraient *simplement cessé d'agir, ils se seraient simplement couchés pour attendre la mort* (Id.: 276).

[...] pensant à Fox je pris conscience que l'assassinat d'un chien m'aurait choqué autant que celui d'un homme, et peut-être davantage; puis, comme je l'avais fait dans toutes les circonstances un peu difficiles de ma vie, je *cessai simplement de penser* (Id.: 297).

J'avais juste la sensation tenace et lancinante de l'avoir rencontrée trop tard, beaucoup trop tard, et d'avoir gâché ma vie; cette sensation, je le savais, ne m'abandonnerait pas, *tout simplement parce qu'elle était juste* (Id.: 209).

J'étais cependant conscient qu'une telle situation n'était guère tenable, que des gens comme moi étaient incapables d'assurer la survie d'une société, *voire tout simplement indignes de vivre* (2005: 308).

J'en pris note, tout en sachant que je ne le rappellerais jamais. Il était sympathique, affable, et même intéressant si l'on veut; *mais je n'avais simplement plus envie de relations humaines* (Id.: 364).

Esaminando i passi fin qui proposti si nota come questa movenza semplificante possa andare di preferenza in due direzioni: o nel senso di un sarcastico disvelamento della mistificazione che sta alla base delle relazioni sociali, delle diverse e più varie complessità della vita quotidiana – e dunque ha un senso benefico; o come la presa d'atto amarissima che le complessità sono in fondo nient'altro che un tentativo di mascherare la brutale realtà dell'esistenza. C'è poi un uso più manifestamente antifrastico di questo avverbio, che si incarica di rendere la facilità con cui le persone possono sbrigativamente sistemare questioni che si supporrebbero delicate. È dunque prima di tutto una critica rispetto alle tentazioni di disfarsi di quanto nell'esistenza è conflittuale, problematico e angoscioso:

Ses qualités personnelles, ajouta-t-il avec chaleur, n'étaient nullement en cause. *Simplement les choses évoluent, c'est normal* (1994: 51-2).

J'allumai la lampe de chevet, la scrutai attentivement pour voir si j'apercevais en elle une trace de fascination pour l'Amérique, pour Hollywood; non, il n'y en avait pas, elle paraissait lucide et calme, *elle prenait simplement la meilleure décision, la plus rationnelle compte tenu des circonstances* (2005: 335).

Nel primo caso si sta parlando del pensionamento di un impiegato che non serve più all'ufficio cui ha dedicato la vita; nel secondo Daniel di *Possibilité* si riferisce alla ragazza che lo ha lasciato. Quello che viene stigmatizzato è la mancanza di un conflitto che invece dovrebbe esserci, la mancanza di un lutto che gli individui non sembrano più in grado di percepire. In entrambi l'idea è che in un certo tipo di visione del mondo (che ha preso piede nella contemporaneità) le persone e le relazioni siano intercambiabili, e quando diventano

obsolete possano semplicemente essere lasciate cadere, senza che questo generi alcun dramma o conflitto. Ancora una volta, una lacuna volontaria: non c'è nessuna aperta o diretta condanna di questo modo di fare, ma il *simplement* usato in modo tanto sarcastico e antifrastico rende perfettamente il senso dello strazio che l'affermazione nasconde. Una reazione neutra laddove ci si aspetterebbe qualcosa di diverso, o la reazione spropositata (autolesionistica, afinalistica, stereotipata) vanno nella stessa direzione: si è perduto qualcosa di fondamentale, che non solo rende umano l'umano, ma gli permette di esprimersi in una maniera comprensibile e sensata.

Analizzando i diversi impieghi dell'avverbio *simplement* ci si accorge che il termine assume sensi non solo diversi, ma anche sostanzialmente opposti. C'è un *simplement* che serve a riportare i fatti ai fatti, a demistificare le mistificazioni, e uno negativo, che rende conto di quanto certi aspetti delle relazioni umane possano essere umilianti, deprimenti, annichilenti. In effetti nel macrotesto di Houellebecq queste due possibilità sono entrambe presenti: da un lato la voglia di demistificare, di riportare l'apparentemente complesso al semplice, di ridurre tutto a uno schematico gioco di forze in cui si veda quello che è veramente essenziale; dall'altro c'è l'idea che è come se si fosse perso qualcosa di inestimabile, prezioso e difficile da nominare, e l'esistenza si fosse ridotta a qualcosa di *troppo* semplice, piatto, scontato.

Questo non solo ci dice qualcosa di una peculiare rappresentazione del mondo, ma ci permette di seguirne le tracce dal livello elocutivo a quello inventivo. Restando alla sfera del campo semantico di *simpl**, e dunque di tutto ciò che rimanda in modo ambivalente a due accezioni possibili, ci rendiamo conto che all'inizio di *Extension* i binari su cui si muoveranno anche i romanzi successivi sono già tracciati. Si consideri il passo seguente, dove si evidenziano con forza due polarità semantiche: quella che fa capo ai termini *complexe* e *multiforme*, l'altra per cui vale la coppia di *absolue solitude* e *universelle vacuité*:

La règle est complexe, multiforme. En dehors des heures de travail il y a les achats qu'il faut bien effectuer, les distributeurs automatiques où il faut bien retirer de l'argent (et où, si souvent, vous devez attendre). Surtout, il y a les différents règlements que vous devez faire parvenir aux organismes qui gèrent les différents aspects de votre vie. Par-dessus le marché vous pouvez tomber malade, ce qui entraîne des frais, et de nouvelles formalités. Cependant, il reste du temps libre. Que faire? Comment l'employer? Se consacrer au service d'autrui? Mais, au fond, autrui ne vous intéresse guère. Écouter des disques? C'était une solution, mais au fil des ans vous devez convenir que la musique vous émeut de moins en moins. Le bricolage, pris dans son sens le plus étendu, peut offrir une voie. Mais rien en vérité ne peut empêcher le retour de plus en plus fréquent de ces moments où votre *absolue solitude*, la *sensation de l'universelle vacuité*, le pressentiment que votre existence se rapproche d'un *désastre douloureux et définitif* se conjuguent pour vous plonger dans un état de réelle souffrance. Et, cependant, vous n'avez toujours pas envie de mourir (1994: 16-7).

Innanzitutto, il tono tipicamente ironico, ma in un crescendo che progressivamente vira prima al sarcastico e poi al tragico. Notiamo che il brano si apre con due aggettivi per connotare la regola: *complessa* e *multiforme*. Ne vengono specificati i domini: il lavoro, la gestione del denaro, la burocrazia, la gestione della salute e – soprattutto – il tempo libero. È interessante che proprio il momento dello svago venga trattato sotto la stessa rubrica del lavoro e delle regole. E questo perché anche il divertimento e qualsiasi spontaneità (una su tutte, il sesso e l'amore) sono rappresentati come tutt'altro che spontanei. Le attività della vita, sia quelle lavorative che i diversivi, sono altrettanti tentativi – man mano sempre meno convincenti – di *non* prendere coscienza che una catastrofe psichica ed esistenziale è alle porte per ciascuno. Una catastrofe che prende le forme dell'*assoluta solitudine* e della *sensazione dell'universale vacuità*, ovvero due declinazioni specifiche del vuoto. Ne emerge ancora una volta una visione che ha tratti opposti e complementari. Da un lato nella vita esiste la *complicazione* sotto il segno del negativo. Ad essa in teoria dovrebbero corrispondere dei piaceri altrettanto multiformi e variati, ma in realtà le alternative (bricolage etc.) sono deprimenti. Che cosa si oppone a questa complessità di segno negativo? Una semplificazione nichilistica di segno altrettanto negativo: dietro il quotidiano agitarsi non c'è niente che valga la pena fare o che possa migliorare la condizione umana, poiché in definitiva esiste solo la sofferenza illimitata.

Dal momento che la coppia antinomica di termini che abbiamo evidenziato nel passo ci sembra molto importante e ricorsiva nella strategia narrativa di Houellebecq, ci proponiamo di indagarla più a fondo. Proveremo a seguire l'articolazione nel testo di quattro opposte serie semantiche, che fanno capo ai domini del semplice e del complesso, declinate di volta in volta in senso positivo e negativo: complicazione negativa, semplificazione negativa, semplicità positiva e complessità positiva. Secondo la proposta avanzata da Orlando, questo tipo di trattamento della materia narrativa può essere ricondotto al fenomeno che egli definisce *duplicazioni*, ovvero la tendenza di un testo a proporre ogni serie semantica sia secondo una declinazione valoriale positiva che negativa. Come vedremo, questa medesima figura è analizzata nelle Appendici a proposito del diciottesimo capitolo di *Le Rouge et le Noir* di Stendhal.

3. Complicazione negativa come mistificazione

Daniell, 18

«La complication du monde n'est pas justifiée.»
Yves Roissy – Réponse à Marcel Fréthrez

Proviamo a leggere il macrotesto di Houellebecq seguendo quattro direttrici, sul modello della figura della doppia inversione così come concepita da Orlando. Partiamo dunque dal senso negativo della complicazione, che ha quasi sempre a che fare con una mistificazione sottostante, e che si presenta nei testi secondo i tratti del cinismo, dell'egoismo, delle false buone intenzioni, della tendenza ad ammantare di ideologia il puro interesse. Siamo davanti a una sorta di macro-serie la cui funzione proposizionale comune è il far passare in modo surrettizio qualcosa per più complicato di quanto sia, e questo ai fini di una mistificazione della realtà. Come dicevamo, attraverso le invettive, ma anche attraverso le rappresentazioni grottesche e i giudizi apodittici, questo tipo di situazione è una delle più comunemente prese di mira dai narratori e in generale dai personaggi houellebecquiani. Uno dei bersagli ricorrenti è proprio la retorica della liberazione, della libertà individuale, dell'autodeterminazione – che viene sempre fatta coincidere con un sotterraneo quanto pervasivo cinismo. Prendiamo per esempio la scena del laboratorio di scrittura che il protagonista di *Particules* frequenta durante la sua vacanza nel *Lieu du Changement*. Bruno si iscrive per poter godere delle grazie dell'istruttrice, ma capita accanto a una vecchia alcolizzata. La scena assume subito una tinta grottesca; al complesso saluto rituale proposto al gruppo, e poi al resto degli esercizi, fanno da contrappunto i rumori corporei dell'anziana:

Pour saluer notre présence commune, démarra l'animatrice, pour saluer la Terre et les cinq directions, nous allons commencer l'atelier par un mouvement de hathayoga qu'on appelle la salutation au soleil.» Suivit la description d'une posture incompréhensible; la pocharde à ses côtés émit un premier rot. «Tu es fatiguée, Jacqueline... commenta la yogini; ne fais pas l'exercice, si tu ne le sens pas. Allonge-toi, le groupe va te rejoindre un peu plus tard» (1998: 136).

In questo caso ci sono ben tre bersagli del grottesco: il primo e più evidente è Bruno, che ha deciso di passare le vacanze nel campo naturista per avere delle avventure sessuali, ed è invece continuamente confrontato a situazioni frustranti, umilianti, grottesche; il secondo è la vecchia alcolizzata medesima; ma il terzo – meno evidente ma anche più interessante – è

proprio l'istruttrice che, fedele alla retorica del campo mistifica i borborigmi dell'alcolizzata come una più civile stanchezza, consigliandole di distendersi, poiché «il gruppo [la] raggiungerà a breve». Quel che è grottesco in questo caso è l'evidente sproporzione tra la manifestazione creaturale, e il tentativo di nobilitarla ed eufemizzarla mediante una descrizione che vuole essere rispettosa, ma suona palesemente falsa. Sulla stessa linea, ecco come proprio all'inizio di *Extension* il protagonista riporta una conversazione tra due colleghe di ufficio:

Pendant quinze minutes elles ont continué à aligner les platitudes. Et qu'elle avait bien le droit de s'habiller comme elle voulait, et que ça n'avait rien à voir avec le désir de séduire les mecs, et que c'était juste pour se sentir bien dans sa peau, pour se plaire à elle-même, etc. Les ultimes résidus, consternants, de la chute du féminisme. À un moment donné j'ai même prononcé ces mots à voix haute: «les ultimes résidus, consternants, de la chute du féminisme». Mais elles ne m'ont pas entendu [...] (1994:10).

La complicazione sta in questo caso nel tratteggiare discorsi che vogliono essere retoricamente articolati, profondi, complessi e libertari, ma suonano estremamente falsi e in malafede. Nel passo di *Extension* che abbiamo già avuto modo di citare in precedenza, Véronique lascia il protagonista, e lo fa dopo aver cominciato un'analisi. La psicoanalisi è provocatoriamente rappresentata come una tecnica che riempie la testa delle donne di discorsi estremamente cinici, fornendo giustificazioni teoriche pretestuose a quello che è puro egoismo. Anche in questo caso, la situazione può essere inquadrata nell'ambito di una complicazione non necessaria che viene sbandierata per nascondere qualcosa di estremamente gretto e ben più basilare come il personale interesse. Quando il protagonista tenta il suicidio perché comprende che la relazione volge al termine, viene ricoverato all'ospedale. Al suo ritorno, abbiamo la scena seguente:

Lors de mon retour «à la maison», si l'on peut dire, tout ce qu'elle a trouvé comme mots de bienvenue c'est que j'étais un égoïste doublé d'un minable; son interprétation de l'évènement, c'est que je m'ingéniais à lui causer des soucis supplémentaires [...]. L'ignoble garce a même ajouté que je tentais de me livrer à un «chantage affectif» [...] (1994: 119).

A essere preso di mira è qui non tanto il diritto all'autodeterminazione della donna, quanto una certa retorica che pone la libertà personale al di sopra di qualsiasi vincolo di compassione. Naturalmente il tutto è spinto all'estremo, per cui non solo si stigmatizza il comportamento di Véronique, ma le si attribuiscono letteralmente tutte le colpe

dell'abbandono, con il rincaro del totale cinismo. Il bersaglio privilegiato e l'oggetto di una satira grottesca è un certo tipo di discorso psicoanalitico che mette l'accento sulla necessità e il diritto del soggetto di autodeterminarsi. Non è un caso che tutte le volte in cui si vuole descrivere un rapporto riuscito con una donna – sia una relazione che un incontro sessuale di pochi minuti – la positività è sempre data, come vedremo, da una certa spontaneità di accesso, da una facilità di comunicazione che scavalca le normali complicazioni del corteggiamento, i rituali di seduzione e i rapporti di potere. Il che può portare a effetti di *renversement* anche piuttosto paradossali. Ad essere descritti in questo modo non sono infatti solo i rapporti con donne libere, non a caso sempre caratterizzate da mancanza di egoismo, di disponibilità a donare piacere (pensiamo a Valérie di *Plateforme*, ma anche a Christiane di *Particules*, a Olga di *Carte*, a Esther di *Possibilité*, a Myriam di *Soumission*), ma anche quelli con alcune prostitute in situazioni particolari.

Un caso evidente è *Plateforme*, romanzo interamente costruito sul rovesciamento paradossale di un'opinione universalmente diffusa: quella che il turismo sessuale sia una forma di sfruttamento. Nella cornice di un attacco portato alla liberazione sessuale in Occidente, che avrebbe reso gli individui in generale – e le donne in particolare – incapaci di amore e tenerezza, il narratore sostiene che l'unico modo per sperimentare un rapporto rilassato e non guastato da giochi di potere sia ormai ricorrere al turismo sessuale. Le relazioni del protagonista Michel con le prostitute thailandesi sono caratterizzate da estrema civiltà e amabilità, le donne in questione sono descritte come uniformemente belle, gentili, riconoscenti, disponibili e niente affatto infelici. La visione è non solo evidentemente idealizzata, ma soprattutto funzionale a una strategia narrativa precisa: quella di invertire le valenze emotive tra ciò che è ritenuto molto negativo e ciò che invece – come nel caso dello scambio sessuale in Occidente – è sì libero, ma ormai colonizzato dal dolore e dalla menzogna. Il rapporto mercenario, e dunque inautentico per eccellenza, viene proposto al lettore come una delle ultime occasioni di autenticità sessuale. E questo a fronte di un rapporto paritario tra uomo e donna in Occidente presentato come fonte di costrizione e di angoscia. La conferma è data dalla descrizione di un club sadomaso nel centro di Parigi. Si tratta di pratiche non mercenarie tra adulti consenzienti, eppure tutto è rappresentato sotto il segno del dolore e dell'alienazione (2001: 194-200). Viene qui resa esplicita e messa in scena la sempre sottesa e già citata equivalenza, nel macrotesto di Houellebecq, tra libertà e inferno. I frequentatori del luogo sarebbero infatti del tutto liberi, ma anche talmente alienati

da aver smarrito perfino la più naturale delle distinzioni: quella tra piacere e dolore, tra contatto e isolamento, tra calore e distanza.

Perché possiamo parlare anche in questo caso di complicazione in senso negativo, ovvero di mistificazione? Al centro della rappresentazione houellebecquiana del sesso in Occidente sta un disperante meccanismo di *double bind*⁷⁸: da un lato libertà assoluta, retorica della facilità della comunicazione e dell'accesso al piacere reciproco (nel *Lieu* i preservativi vengono offerti in ciotole attaccate agli alberi, ci sono attività da svolgere nudi, si assiste a una sessualizzazione diffusa delle relazioni), dall'altra un'esacerbazione della lotta di tutti contro tutti, e dunque dell'*homo homini lupus* caratteristico del più feroce stato di natura. Nella rappresentazione romanzesca i luoghi di liberazione sono quasi invariabilmente luoghi di mistificazione e oppressione, e questo perché nel testo vale un'ulteriore equivalenza: quella tra libertà e stato di natura, che a sua volta – in funzione assolutamente anti-rousseauiana – è appunto ancora l'inferno. La retorica della liberazione sessuale deriva infatti dal movimento hippie, che propugnava il ritorno alla primitività, ma per Houellebecq lo stato di natura è, come vedremo, il teatro di una sopraffazione continua, e dunque il cerchio si chiude. Quel che i movimenti di liberazione mistificano come un ritorno a una condizione edenica è in realtà il ritorno a una condizione infernale.

Lo stesso principio funziona più in generale – e ancora una volta con una buona dose di provocazione – per quanto riguarda i ruoli di genere. Anche in questo caso ciò che a tutta prima sembrava una liberazione (la possibilità per le donne di fare gli stessi mestieri degli uomini, e di ricoprire posti di responsabilità), è diventato una nuova forma di schiavitù, con l'aggravante dell'incapacità a comprendere in che modo e quando le cose abbiano cominciato ad andare per il verso sbagliato. Lo si vede bene nel passo di *Soumission* in cui François, a cena da amici, osserva la padrona di casa al termine di una giornata di lavoro:

Au moment où elle s'abattait sur son canapé [...] je songeai à la vie d'Annelise, et à celle de toutes les femmes occidentales. Le matin probablement elle se faisait un brushing puis elle s'habillait avec soin, conformément à son statut professionnel, et je pense que dans son cas elle était plus élégante que sexy, enfin c'était un dosage complexe, elle devait y passer pas mal de temps avant d'aller mettre les enfants à la crèche, la journée se passait

⁷⁸ Com'è noto, il meccanismo del *double bind* è una dinamica comunicativa descritta da Bateson (1972). Essa implica che in una situazione fortemente connotata a livello emotivo siano trasmessi nello stesso momento, a un medesimo soggetto, segnali comunicativi incongruenti e che si escludono a vicenda. Un esempio classico è costituito dall'azione di dare un'istruzione che, per essere attuata correttamente dal ricevente, implicherebbe nello stesso momento il dover essere contravvenuta. Se si ingiunge a qualcuno di essere meno obbediente, egli potrà 1) essere effettivamente meno obbediente, ma allora avrà obbedito a un ordine e si sarà mostrato in effetti obbediente; 2) disobbedire, ma allora dovrà essere obbediente per opporsi all'ingiunzione di essere meno obbediente. In entrambi i casi, l'esito è un vicolo cieco.

en mails, en téléphone, en rendez-vous divers puis elle rentrait vers vingt et une heures, épuisée [...], elle s'effondrait, passait un sweat-shirt et un bas de jogging, c'est ainsi qu'elle se présentait devant son seigneur et maître et il devait avoir, il devait nécessairement avoir la sensation de s'être fait baiser quelque part, et elle-même avait la sensation de s'être fait baiser quelque part, et que ça n'allait pas s'arranger avec les années [...] (2015: 93-4).

Ancora una volta, siamo davanti a una marcata *inversione*: la vita della donna occidentale moderna, lungi dall'essere divenuta più semplice e facile, sarebbe stata complicata dall'emancipazione e dall'acquisizione di diritti e parità. Ai compiti tradizionali si sono aggiunte infatti nuove responsabilità, con l'aggravante di dover costantemente far fronte a ruoli tra loro conflittuali. Ancora una volta la libertà comporta una complicazione per chi la sperimenta, e una distorsione di fondo: minore benessere nei fatti, ma una retorica che non permette di ammetterlo. Lo stesso dicasi per il piano più strettamente sessuale, dove l'imperativo al godimento ha diminuito drasticamente l'interesse reale per il sesso:

Je mange une galette aux haricots rouges, et Jean-Pierre Buvet me parle de sexualité. D'après lui, l'intérêt que notre société *feint* d'éprouver pour l'érotisme (à travers la publicité, les magazines, les médias en général) est tout à fait *factice*. La plupart des gens, en réalité, sont assez vite ennuyés par le sujet; mais ils prétendent le contraire, par une bizarre hypocrisie à l'envers (1994: 36-7).

Bisogna fingere interesse per l'eroticismo *proprio perché* si è ormai irrimediabilmente svuotato l'eroticismo di qualsiasi interesse. Non per niente si parla esplicitamente di un'*ipocrisia al contrario*; dunque un altro *renversement* paradossale: non è il desiderio che deve essere represso e mascherato – come accadeva nelle società tradizionali e fino almeno alla metà del '900 in Europa –, quanto piuttosto la mancanza di desiderio. Il che porta inevitabilmente a un calo di interesse per la sessualità, anche perché – ancora una volta – il rapporto costi-benefici è sempre meno conveniente per quel che concerne il processo di seduzione:

Séduire une femme qu'on ne connaît pas, baiser avec elle, c'est surtout devenu une source de vexations et de problèmes. Quand on considère les conversations fastidieuses qu'il faut subir pour amener une nana dans son lit, et que la fille s'avérera dans la plupart des cas une amante décevante, qui vous fera chier avec ses problèmes, vous parlera de ses anciens mecs – en vous donnant, au passage, l'impression de ne pas être tout à fait à la hauteur – et qu'il faudra impérativement passer avec elle au moins le reste de la nuit, on conçoit que les hommes puissent préférer s'éviter beaucoup de soucis en payant une petite somme. Dès qu'ils ont un peu d'âge et d'expérience, ils préfèrent éviter l'amour; ils trouvent plus simple d'aller voir les putes. [...] Et encore, ça, c'est dans le meilleur des cas: aller voir une pute, c'est encore maintenir un petit contact humain. Il y a aussi tous ceux qui trouvent plus simple de se branler sur Internet, ou en regardant des pornos. Une fois que la bite a craché son petit jet, on est bien tranquille (2001: 153-4).

Ecco ancora il caratteristico rovesciamento: un rapporto mercenario sarebbe più spontaneo in quanto privo per definizione di tutte le complicazioni e vuote ritualità che fanno parte integrante del rapporto amoroso. La libertà, che avrebbe dovuto facilitare il contatto con gli individui, l'ha reso solo più penoso e difficile. Sempre seguendo il filo tematico della complicazione-mistificazione, appare molto eloquente la strategia che mira a volgere in ridicolo la retorica dell'emancipazione, dell'aumento dei gradi di libertà e della comunicazione tra gli individui. Si ritrova in *Extension*, dove il narratore satireggia impietosamente gli entusiasmi di un collega di ufficio per la diffusione della tecnologia informatica, intesa come punto culminante della retorica della comunicazione globale:

Une fois, nous avons parlé civilisation. Il disait – et en un sens il le croyait vraiment – que l'augmentation du flux d'informations à l'intérieur de la société était en soi une bonne chose. Que la liberté n'était rien d'autre que la possibilité d'établir des interconnexions variées entre individus, projets, organismes, services. Le maximum de liberté coïncidait selon lui avec le maximum de choix possibles. En une métaphore empruntée à la mécanique des solides, il appelait ces choix des degrés de liberté.[...] Il comparait en quelque sorte la société à un cerveau, et les individus à autant de cellules cérébrales, pour lesquelles il est en effet souhaitable d'établir un maximum d'interconnexions. [...] Sa propre vie, je devais l'apprendre par la suite, était extrêmement fonctionnelle. [...] Les fameux degrés de liberté se résumaient, en ce qui le concerne, à choisir son dîner par Minitel [...]. Je le taquinai sur les messageries roses; mais en réalité je suis persuadé qu'il était vierge (1994: 46-7).

È evidente l'ironia: tanto dispendio di entusiasmo per qualcosa che alla fine non solo non permette all'individuo di essere meno solo, ma ne rende più evidente la solitudine⁷⁹. Pasti da scapolo via Minitel e messaggi erotici virtuali sono scelti apposta per esemplificare l'estrema pretenziosità – e vanità – della retorica della *comunicazione globale*, per cui si scomodano anche paragoni neuronali. Con un meccanismo simile, non è infrequente che venga impietosamente presa di mira la pretestuosità di un qualche comportamento o situazione, ancora una volta riconducibili a un tentativo di mistificazione. Prendiamo un esempio come il seguente:

Pour ma part, c'est toujours avec une certaine appréhension que j'envisage le premier contact avec un nouveau client; il y a là différents êtres humains, organisés dans une structure donnée, à la fréquentation desquels il va falloir s'habituer; pénible perspective. Bien entendu l'expérience m'a rapidement appris que *je ne suis appelé qu'à rencontrer des gens sinon exactement identiques, du moins tout à fait similaires dans leurs coutumes, leurs opinions, leurs goûts, leur manière générale d'aborder la vie*. Il n'y a donc théoriquement rien à craindre, d'autant que le caractère professionnel de la rencontre garantit en principe son innocuité. Il n'empêche, j'ai

⁷⁹ Segnaliamo che il medesimo passo è analizzato anche da Studer (2014: 34-5) in una prospettiva fortemente convergente con la nostra.

également eu l'occasion de me rendre compte que les êtres humains ont souvent à cœur de se singulariser par de subtiles et déplaisantes variations, défauts, traits de caractère et ainsi de suite – sans doute dans le but d'obliger leurs interlocuteurs à les traiter comme des individus à part entière. Ainsi l'un aimera le tennis, l'autre sera friand d'équitation, un troisième s'avérera pratiquer le golf. Certains cadres supérieurs raffolent des filets de hareng; d'autres les détestent. Autant de destins, autant de parcours possibles. Si le cadre général d'un «premier contact clientèle» est donc nettement circonscrit, il demeure donc toujours, hélas, une marge d'incertitude (1994: 26-7).

È evidente che distinguere gli esseri umani in base ai gusti in fatto di aringhe o di sport, e definire queste medesime differenze come *subtiles et déplaisantes variations* che i soggetti introdurrebbero nelle loro vite al fine di renderle meno disperatamente identiche, significa mettere in luce grottescamente la sproporzione tra quello che la *western way of life* promette (ognuno è libero di autodeterminarsi e di scegliere che cosa vuol essere, ogni individuo è unico e irripetibile) e quello a cui poi in definitiva si riducono questi famosi gradi di libertà (scegliere lo sport da praticare e i cibi da mangiare). Si capisce bene che siamo davanti ad un grottesco scarto tra altezza del progetto e miseria della realizzazione. Su questa stessa linea, e ancora una volta con la presenza del termine-chiave *complication*, anche il passo seguente:

Je sais bien que les êtres humains c'est le sujet du roman, de la *great occidental novel*, un des grands sujets de la peinture aussi, *mais je ne peux pas m'empêcher de penser que les gens sont beaucoup moins différents entre eux qu'ils ne le croient en général. Qu'il y a trop de complications dans la société, trop de distinctions, de catégories...* (2010: 176).

Questi passi mostrano bene come quello che sulla carta avrebbe dovuto costituire una semplificazione positiva delle forme di vita si sia in realtà trasformato in un incremento di complessità in senso negativo, e dunque in una maggiore difficoltà di gestione degli stimoli e delle spinte contrastanti di cui l'individuo cade preda. Il che è bene esemplificato dalla confusione e dalle domande cui vanno incontro le adolescenti degli anni della liberazione, non a caso preda di conflitti che ricevono solo risposte contraddittorie: «Devait-on enlever sa culotte? Et que faire de ses organes, à lui? Pour Patricia Hohweiller, pour Caroline Yessayan, c'était loin d'être simple; leurs magazines favoris donnaient des réponses floues, contradictoires» (1998: 71). L'idea sottesa è che in realtà gestire la libertà sia non solo un compito difficilissimo, ma anche tendenzialmente impossibile, poiché essa in definitiva è una condizione che unisce gli svantaggi della complicazione negativa a quelli della semplificazione più brutale. Degno della massima attenzione, in questo senso, l'inversione

tra facilità di accesso alle regole del mondo borghese, tradizionalmente inteso come selettivo ed elitario, rispetto a quelle della spontaneità hippie:

Bien des années plus tard, Bruno devait s'en rendre compte: l'univers petit-bourgeois, l'univers des employés et des cadres moyens était plus tolérant, plus accueillant et plus ouvert que l'univers des jeunes marginaux, à l'époque représentés par les hippies. «Je peux me déguiser en cadre respectable, et être accepté par eux, aimait à dire Bruno. Il suffit pour cela que je m'achète un costume, une cravate et une chemise – le tout, 800 francs chez C & A en période de soldes; il suffit en réalité pratiquement que j'apprenne à faire un nœud de cravate. [...] À l'opposé, il ne me servirait à rien de me déguiser en marginal: je ne suis ni assez jeune, ni assez beau, ni assez cool. Je perds mes cheveux, j'ai tendance à grossir; et plus je vieillis plus je deviens angoissé et sensible, plus les signes de rejet et de mépris me font souffrir. En un mot je ne suis pas assez naturel, c'est-à-dire pas assez animal – et il s'agit là d'une tare irrémédiable: quoi que je dise, quoi que je fasse, quoi que j'achète, je ne parviendrai jamais à surmonter ce handicap, car il a toute la violence d'un handicap naturel» (Id.: 77-8).

Siamo ancora una volta davanti a un evidente paradosso: una condizione, quella hippie, che dovrebbe per statuto essere più naturale e dunque spontanea, è impossibile da incarnare per chi non sia abbastanza animale da esserne all'altezza. È ancora una volta il meccanismo del *double bind* individuato da Bateson: ingiungere a una persona di essere spontanea significa condannarla a un conflitto irrimediabile e senza scampo, perché la spontaneità non è una condizione che si possa raggiungere né sotto ingiunzione, né volontariamente. La complicazione e la mistificazione hanno in Houellebecq esattamente questa natura: sono dispositivi di creazione di altrettanti irrisolvibili *double binds*, cui i soggetti soggiacciono senza neppure averne coscienza, e anzi credendo di essere liberi.

Del resto, l'inclinazione alla complicazione sembra essere non solo una caratteristica della società contemporanea, che pure ha esasperato al massimo questa tendenza. Ne è prova il fatto che quando in *Possibilité* il narratore descrive i pochi uomini ancora rimasti nel lontanissimo futuro, regrediti allo stato bestiale e senza più alcuna traccia di civiltà, nota che l'unica caratteristica che ancora li accomuna agli antenati più evoluti sia la capacità di inventare torture *complicate* per i loro simili:

Aucune fête chez les sauvages ne pouvait apparemment se concevoir sans la violence, le sang versé, le spectacle de la torture; *l'invention de supplices compliqués et atroces semblait même être le seul point sur lequel ils eussent conservé quelque chose de l'ingéniosité de leurs ancêtres humains*; là se bornait toute leur civilisation (2005: 476).

Il che esibisce un corto circuito potente e rivelatore tra civiltà e barbarie. Per Houellebecq lo stato di natura è la massima espressione di crudeltà e dolore, e non solo non ve n'è alcuna

idealizzazione, ma anzi esso viene visto come la condizione più barbarica possibile. In questo senso egli è pienamente anti-rousseauiano. E tuttavia, come abbiamo visto, c'è un punto in cui civiltà e barbarie si toccano, poiché ci sono alcune caratteristiche della barbarie che non solo non scompaiono, ma vengono esaltate da un certo tipo di civiltà – per esempio quella iper-competitiva del tardo capitalismo in Occidente. In *Carte*, quando si tratta di definire un profilo psicologico del serial killer che ha ucciso il personaggio di Michel Houellebecq con inaudita e sistematica ferocia, il poliziotto sulle sue tracce lo definisce un «esprit *complexe*, monstrueux mais rationnel» (2010: 292). Per aggirare questa terribile verità – ovvero che nello stato di natura come nella civiltà l'unica e più autentica invariante dell'umano è una sorta di ottusa e disumana crudeltà – le società devono mettere in piedi tutta una serie di dispositivi di sofisticazione, mascheramento e menzogna: «d'abord révélée à l'animal sous la forme de la douleur physique, l'existence individuelle n'accède dans les sociétés humaines à la pleine conscience d'elle-même que par l'intermédiaire du *mensonge*, avec lequel elle peut en pratique se confondre» (1998: 98).

4. Semplificazione negativa come vuoto e deprivazione

Nel mondo di Houellebecq la mistificazione è da mettersi in relazione al bisogno di coprire la sconcertante piattezza dell'esistenza, il senso di annichilimento che coglie il soggetto nel momento che la realtà si rivela in tutta la sua disperante banalità. Anche in questo caso gli estremi della civiltà e della barbarie si toccano, e lo si vede bene nell'impianto di un romanzo come *Possibilité*. Da un lato infatti la vita dei bruti è completamente priva di senso, non esiste nessuna forma di aggregazione che non sia fondata sulla più pura e ottusa barbarie; dall'altro i neo-umani, che avrebbero dovuto evolversi rispetto ai progenitori in una direzione di maggiore felicità e pace, vivono vite estremamente desolate, isolate, prive di stimoli – ciascuno chiuso in un fortilizio e completamente separato dagli altri. Se nello stato di natura quel che si prova è un continuo, insensato dolore, nella civilizzazione che ha raggiunto quel che dovrebbe essere il culmine, il vuoto si declina come cronica insoddisfazione, perdita degli appetiti vitali, tristezza. Lo descrive bene Rosendahl Thomsen, quando afferma che «the clones' vague and helpless attempts to get in touch with one another [...], explores how the transformation of humanity into a posthuman condition is a loss,

despite all humanity's flaws. [...] Houellebecq's pessimism is positioned between two grand negatives, death and endless repetition in a world that is not worth inhabiting» (2013: 203). Ma – va detto – al contempo la civiltà costituisce anche l'unico modo per contrastare la brutalità della natura, che in sé e per sé è crudele e mostruosa. Vuoto, brutalità, desolazione, appiattimento delle sensazioni, indifferenza – sono tutti termini che rimandano alla condizione di cessazione della mistificazione, quando la verità delle cose si rivela per quella che è. In tutti i casi, come vedremo, siamo all'interno del campo semantico della semplificazione in senso potentemente negativo.

Il senso di vuoto è spesso icasticamente rappresentato da elementi della vita quotidiana: piatti precotti monoporzione, cataloghi pubblicitari, interni domestici squallidi, routine d'ufficio, masturbazione su internet:

Plus tard dans la soirée, ma solitude devint douloureusement tangible. Des feuilles parsemaient la table de la cuisine, légèrement maculées d'un reste de thon à la catalane Saupiquet (1994: 9); En quinze ans de vie professionnelle, Desplechin était la seule personne avec qui il [*scil.* Michel] ait souhaité établir un contact dépassant le cadre de la simple juxtaposition de hasard, purement utilitaire, indéfiniment ennuyeuse, qui constitue le climat naturel de la vie de bureau. Eh bien c'était raté (1998: 333); Il avait eu la sensation très nette de s'enfoncer dans une eau glacée. Tout, pourtant, était excessivement calme. Il se sentait séparé du monde par quelques centimètres de vide, formant autour de lui comme une carapace ou une armure (Id.: 109).

In tutti questi casi è reso saliente l'elemento della separazione del soggetto dal resto del mondo: privazione insopportabile e isolamento totale⁸⁰. Forse la marca fondante di tutto l'universo immaginario di Houellebecq consiste in questo fondamentale *double bind*: nessuna possibilità di essere felici da soli, nessuna possibilità che la felicità si realizzi come orizzonte comune. Di questo si prende coscienza in modo subdolo e progressivo, di solito nella prima età adulta. Mentre l'infanzia resta nel passato piena di (illusorie) speranze, quello che viene dopo ha sia i tratti dell'ineluttabilità che della banalità disperante: «Je me souviens qu'à l'âge de dix-sept ans, alors que j'exprimais des opinions contradictoires et perturbées sur le monde, une femme d'une cinquantaine d'années rencontrée dans un bar Corail m'avait dit: "Vous verrez, en vieillissant, les choses deviennent très simples". Comme elle avait raison!» (1994: 109-10). In questo caso l'aggettivo *simple* è usato in modo tra l'ironico e il

⁸⁰ Si veda anche una delle similitudini più efficaci e strazianti per descrivere questo stato di separazione irrimediabile, spessissimo citata dai commentatori di Houellebecq, ovvero l'immagine della coscia di pollo in uno scaffale di supermercato: «Vous avez l'impression que vous pouvez vous rouler par terre, vous taillader les veines à coups de rasoir ou vous masturber dans le métro, personne n'y prêtera attention; personne ne fera un geste. Comme si vous étiez protégé du monde par une pellicule transparente, inviolable, parfaite. D'ailleurs Tisserand me l'a dit l'autre jour (il avait bu): "J'ai l'impression d'être une cuisse de poulet sous cellophane dans un rayon de supermarché"» (1994: 113).

negativo: tutte le domande sul mondo e le opinioni contraddittorie che un adolescente può farsi verranno presto spazzate via dalla vita adulta, si incarica di mostrare quanto le cose siano in realtà anche troppo semplici poiché invariabilmente destinate alla perdita di senso. Lo stesso afferma il protagonista di *Soumission* a proposito della sua vita («Ma vie en somme continuait, par son uniformité et sa platitude prévisibles, à ressembler à celle de Huysmans un siècle et demi plus tôt» (2015: 18).

Una delle caratteristiche più comuni di questo tipo di semplificazione è la tendenza entropica ad allentare i legami e a far velocemente regredire quello che si era costruito con fatica: è sempre molto più facile distruggere (un amore, una vita in comune, una posizione sociale, una qualsiasi forma di felicità, un'esistenza) che creare: «Lorsque malheureusement la coordination des travaux demeure le seul principe de liaison, l'union domestique tend nécessairement à dégénérer en *simple* association, et même le plus souvent elle ne tarde point à se dissoudre essentiellement» (2001: 191). Vediamo coniugata in questo caso la rappresentazione di una desolazione totale, unita al senso di necessità ineluttabile che essa sempre porta con sé; così anche in tutti i finali dei romanzi di Houellebecq, e nel giro di pochissime pagine, si assiste sempre al manifestarsi di un evento brutale ed elementare che strappa il soggetto alle sue (eventuali) speranze di felicità, per restituirlo alla necessaria e irrimediabile infelicità che caratterizza la condizione umana⁸¹. A questo proposito giustamente Lavigne (2011: 258) cita un passo di *Ennemis publics* (2008: 118-9), dove Houellebecq afferma come alla base dei suoi romanzi ci sia l'idea dell'irreversibilità assoluta di tutti i processi di degradazione, compresi quelli che riguardano la famiglia, le amicizie, la coppia o i gruppi sociali. In questa concezione entropica non c'è alcuno spazio per una seconda occasione.

Oltre a essere la dominante caratteriale dei protagonisti dei romanzi, la cui sofferenza è quasi sempre rappresentata con i tratti di un disperato grigiore, semplice nella sua vicinanza alla morte («Je passai un réveillon étrange, seul dans ma chambre de la villa Eugénie, à ruminer des pensées *simples* et terminales, extrêmement peu contradictoires» (2005: 378), anche molte altre condizioni possono essere rappresentate sotto il segno della semplificazione negativa. Prima di tutto, i caratteri di mancanza di contatto, vuoto, desolazione, appiattimento sono anche propri delle relazioni umane più intime. Ma anche in questo caso, almeno nella maggioranza dei casi, il risultato è un'uniformità alienante:

⁸¹ Su questo ci permettiamo di rimandare a Sturli (2017).

L'appiattissement des critères de séduction intellectuels et moraux au profit de critères purement physiques conduisait peu à peu les habitués des boîtes pour couples à un système légèrement différent, qu'on pouvait considérer comme le fantasme de la culture officielle: le système sadien. *À l'intérieur d'un tel système les bites sont uniformément rigides et démesurées, les seins siliconés, les chattes épilées et baveuses.* Souvent lectrices de *Connexion* ou de *Hot Video*, les habituées des boîtes pour couples fixaient à leurs soirées un objectif simple: se faire empaler par une multiplicité de grosses bites (1998: 304).

[...] dans tous les domaines le troisième millénaire à ses débuts revenait, après diverses oscillations dont l'ampleur n'avait d'ailleurs jamais été bien grande, à *l'adoration d'un type simple*, éprouvé: beauté exprimée dans la plénitude chez la femme, dans la puissance physique chez l'homme (2010: 73).

L'appiattimento e l'uniformità possono essere percepiti come rassicuranti, perché eliminano problemi e nascondono le asperità del reale, dunque sembrano fatti apposta per non generare – piuttosto, calmare – l'angoscia rispetto all'ignoto e al diverso. E tuttavia c'è un prezzo da pagare, poiché un mondo sempre più addomesticato e a misura di consumatore, da cui siano state tolte le complicazioni e le asperità, è certamente rassicurante ma anche, per forza di cose, alienante e dimidiato:

En somme, les boutiques de l'aéroport constituaient encore un espace de vie nationale, mais *de vie nationale sécurisée, affaiblie, pleinement adaptée aux standards de la consommation mondiale.* Pour le voyageur en fin de parcours il s'agissait *d'un espace intermédiaire, à la fois moins intéressant et moins effrayant que le reste du pays.* J'avais l'intuition que, de plus en plus, *l'ensemble du monde tendrait à ressembler à un aéroport* (2001: 138).

L'appiattimento e il vuoto assumono una molteplicità di declinazioni, e una delle più caratteristiche è la separazione, intesa come mancanza o scioglimento di un legame, che è – come è stato notato da Studer (2014: 69-70) – il male supremo nell'universo valoriale di Houellebecq. Così come il sesso può essere (raramente, come vedremo) il momento massimo di comunione e comunicazione tra gli esseri, e quindi anche scambio e rassicurazione, così la mancanza di contatto fisico è la condizione più straziante che possa esserci. Non per niente il contatto fisico tra gli individui è letteralmente necessario per velare ed esorcizzare la portata devastante della solitudine. In cui si è sempre sul punto di precipitare, basta solo che le carezze vengano meno: «j'étais bien parti pour terminer ma vie comme je l'avais commencée: dans la déréliction et dans la rage, dans un état de panique haineuse» (2005: 417). In questa cornice si stabilisce una vera e propria polarità tra *parole* e *contatto fisico*; tanto le une sono potenziale veicolo di mistificazione, e dunque di delusione e separazione, tanto quest'ultimo è fondativo e indispensabile al legame:

L'espace sépare les peaux. La parole traverse élastiquement l'espace, l'espace entre les peaux. Non perçus, dépourvus d'écho, comme bêtement suspendus dans l'atmosphère, ses mots se mettaient à pourrir et à puer, c'était une chose indiscutable. Mise en relation, la parole peut également séparer (1998: 141).

La parole détruit, elle sépare, et lorsque entre un homme et une femme il ne demeure plus qu'elle on considère avec justesse que la relation est terminée (2005: 90).

Proprio per questo motivo uno dei pochissimi legami sempre perfettamente soddisfacenti e amabili con un'altra creatura è quello che si può sperimentare nella relazione con i propri animali domestici. Perché con l'animale non è possibile alcun rapporto fondato sulla parola, bensì solo sul contatto. Così, quando – come nel caso del cane Fox di *Possibilité* – l'animale viene a mancare, il lutto è in tutto e per tutto quello per un essere umano⁸². Non è un caso allora neanche che altri possibili e drammatici lutti siano quelli per la fine di una storia d'amore in cui è stato possibile provare un alto grado di piacere sessuale. Il piacere, come la dolcezza e la gratitudine, è sempre rappresentato come effimero e difficile, una sorta di miracolosa armonia tra due esseri. La fine delle relazioni sessualmente soddisfacenti ha sempre qualcosa di devastante per chi la sperimenta, perché costituisce anche la fine della comunione autentica, che non passa attraverso la parola, ma la precede e la trascende:

Ce sentiment d'attachement exclusif que je sentais en moi, qui allait me torturer de plus en plus jusqu'à m'anéantir, ne correspondait absolument à rien pour elle, n'avait aucune justification, aucune raison d'être: *nos chairs étaient distinctes, nous ne pouvions ressentir ni les mêmes souffrances ni les mêmes joies, nous étions de toute évidence des êtres séparés*. [...] Esther n'aimait pas l'amour, elle ne voulait pas être amoureuse, elle refusait ce sentiment d'exclusivité, de dépendance, et c'est toute sa génération qui le refusait avec elle (2005: 340).

Cominciamo qui tra l'altro a intuire qualcosa su cui dovremo tornare nell'ultimo paragrafo del presente capitolo: *in Houellebecq il sesso non è mai solo quello che sembra, ma anzi sta sempre per qualcos'altro*. Il sesso, tema così importante nella sua opera – a volte accusata di virare decisamente al pornografico –, è soprattutto contatto fisico, fusionalità e capacità di entrare in comunicazione senza la mediazione della parola. Essere capaci o incapaci di dare e ricevere piacere spontaneamente è, almeno in questo universo romanzesco, una cartina tornasole della capacità o dell'incapacità di stabilire un vero legame. Solo questa forma di comunicazione – che trascende completamente il verbale – è efficace e credibile poiché passa attraverso la pelle e il corpo, come attraverso il corpo e il cibo passano le cure di alcuni dei pochi personaggi uniformemente positivi di *Particules*, come le nonne di Michel e di Bruno.

⁸² «Je ressentais déjà un manque en pensant aux caresses de Fox, à cette façon qu'il avait de se blottir sur mes genoux; à ses baignades, à ses courses, à la joie surtout qui se lisait dans son regard, cette joie qui me bouleversait parce qu'elle m'était si étrangère; mais cette souffrance, ce manque me paraissaient inéluctables, du simple fait qu'ils *étaient*» (2005: 469).

Aspetto fondamentale della semplificazione negativa è un'intrinseca brutalità, del tutto consustanziale alla natura in generale e alla natura umana in particolare. Alla brutalità si accompagna un alto tasso di determinismo nella visione del mondo e delle relazioni. L'aggettivo *simple* è usato quanto si tratta di definire la diagnosi che stabilisce una volta per sempre la fine della storia tra Bruno e Christiane, e la malattia irreversibile di lei («Christiane était assise dans son lit [...]. Le diagnostic était *simple*: la nécrose de ses vertèbres coccygiennes avait atteint un point irrémédiable» [1998: 307]). Non è l'unica volta che la morte di qualcuno viene definita *simple* nel senso di brutale. Si pensi a un passo come «Assisté à la mort d'un type, aujourd'hui, aux Nouvelles Galeries. *Mort très simple*, à la Patricia Highsmith (je veux dire, avec cette *simplicité et cette brutalité caractéristiques de la vie réelle*, que l'on retrouve également dans les romans de Patricia Highsmith)» (1994: 76). O a un passo come il seguente, dove non solo abbiamo l'uso di *simple*, ma anche quello degli avverbi/aggettivi assolutizzanti e rafforzativi (*jamais, aucune, constamment*) che abbiamo visto a lavoro già altrove nel testo houellebecquiano: «Jamais, à aucune époque et dans aucune autre civilisation, on n'a pensé aussi longuement et aussi constamment à son âge; chacun a dans la tête une perspective d'avenir *simple*: le moment viendra pour lui où la somme des jouissances physiques qui lui restent à attendre de la vie deviendra inférieure à la somme des douleurs» (1998: 308).

Ritroviamo una struttura analoga nel passo seguente, dove sono combinati insieme alcuni degli elementi centrali della nostra riflessione. Si sta parlando della possibilità che esista o meno l'amore paterno, ma immediatamente si passa – con il consueto *renversement* – alla domanda generalizzante: gli appartenenti al sesso maschile sono in grado di amare?

De toute façon tout le monde ment, et tout le monde ment de manière grotesque. On est divorcés, mais on reste bons amis. On reçoit son fils un week-end sur deux; c'est de la saloperie. C'est une entière et complète saloperie. *En réalité jamais les hommes ne se sont intéressés à leurs enfants, jamais ils n'ont éprouvé d'amour pour eux, et plus généralement les hommes sont incapables d'éprouver de l'amour, c'est un sentiment qui leur est totalement étranger.* Ce qu'ils connaissent c'est le désir, le désir sexuel à l'état brut et la compétition entre mâles; et puis, beaucoup plus tard, dans le cadre du mariage, ils pouvaient autrefois en arriver à éprouver une certaine reconnaissance pour leur compagne – quand elle leur avait donné des enfants, qu'elle tenait bien leur ménage, qu'elle se montrait bonne cuisinière et bonne amante; ils éprouvaient alors du plaisir à coucher dans le même lit (Id.: 209).

Si ripropone la movenza che abbiamo già discusso. Da un lato c'è un discorso comune che si vuole ragionevole, complesso, dotato di sfumature, e che invece è demistificabile, riducibile al segno opposto: là dove si pretende complessità c'è una sola banalissima causa; là dove si ammantano di valori altisonanti le situazioni, c'è menzogna che copre la triste

verità; là dove si pretende che ci siano certi sentimenti di comunanza, filiazione, esiste soltanto un totale e brutale egoismo. L'immagine della solidarietà tra le generazioni è impietosamente decostruita, con un effetto di rincaro dovuto sia all'utilizzo dell'aggettivazione assolutizzante che all'anafora dei pronomi: «Tel était le vrai sens de la solidarité entre générations: il consistait en un *pur et simple* holocauste de chaque génération au profit de celle appelée à la remplacer, holocauste cruel, prolongé, et qui ne s'accompagnait d'*aucune* consolation, *aucun* réconfort, *aucune* compensation matérielle *ni* affective.» (2005: 394). Poi, attraverso lo snodo costituito dal *plus généralement* si passa dal livello delle relazioni con i figli a quello di *tutte* le relazioni affettive. La lotta tra gli individui – l'*homo homini lupus*, tipica posizione del pessimismo radicale di ogni tempo – sia l'unica autentica, banale verità: «Admettre que les hommes n'ont ni dignité, ni droits; *que le bien et le mal sont des notions simples*, des formes à peine théorisées du plaisir et de la douleur» (Id.: 45); «Sur le plan sexuel il y avait ceux qui inspiraient le désir, et ceux qui n'en inspiraient aucun: mécanisme exigü, avec quelques complications de modalité (l'homosexualité, etc.), *quand même aisément résumable à la vanité et à la compétition narcissique*, déjà bien décrites par les moralistes français trois siècles auparavant» (Id.: 22); «Ce n'était pas entièrement de leur faute, songeait-il; *ils avaient vécu dans un monde pénible, un monde de compétition et de lutte, de vanité et de violence*; ils n'avaient pas vécu dans un monde harmonieux» (1998: 352).

In tutti è chiara la presenza di una *semplificazione* estrema – che ancora una volta è perfetto sinonimo di mancanza di mediazioni, male, conflitto. In questo, come dicevamo, Houellebecq è diretto erede di una tradizione che dall'antichità giunge fino a Baudelaire ed oltre, e che nel XIX secolo si colloca scientemente agli antipodi rispetto alla concezione rousseauiana della bontà di natura: la natura – proprio in quanto stato di competizione perenne di tutti contro tutti – sarebbe invece completamente, radicalmente malvagia. I cani sono l'animale domestico per eccellenza, e dunque anche addomesticato da un lungo processo di abbandono della ferinità: hanno sempre tratti positivi di estrema dolcezza, innocenza, mancanza di aggressività, devozione, fedeltà, apertura all'altro e capacità di donarsi all'essere amato, dimenticando se stessi. Le stesse caratteristiche sono attribuite – provocatoriamente – ad alcune donne. Tra tutte, citavamo le nonne di Bruno e di Michel, che pur essendo state allevate in una società dura e spietata sfuggono al determinismo, e costituiscono l'altissimo esempio di un essere che è vissuto tutto per gli altri e mai per sé.

Oppure Valérie, che ha un istinto naturale per la non competizione e per l'apertura verso gli altri. Secondo la già citata analisi di Orlando, per Baudelaire quello che si oppone alla natura è l'artificio (minerale vs vegetale, dandy vs donna etc), ovvero uno sforzo consapevole di *disciplina*, di costrizione rispetto a una natura sotto il segno del peccato originale. In che cosa la concezione di Houellebecq è parente di questa? Sicuramente nella valenza totalmente negativa della natura, che è essenzialmente malvagia. In questo senso la retorica della liberazione non avrebbe fatto altro che propugnare qualcosa che è tanto più pericoloso quanto più esalta le caratteristiche di egoismo e barbarie già insite nella natura medesima:

J'ai l'impression que tout le monde devrait être malheureux; *vous comprenez, nous vivons dans un monde tellement simple* (1994: 170).

C'est plus simple qu'on ne pourrait le croire [...] Quand il n'y a plus de possibilité d'identification à l'autre, la seule modalité qui demeure c'est la souffrance – et la cruauté (2001: 199-200).

À l'opposé, *les critères du choix sexuel étaient exagérément simples*: ils se réduisaient à la jeunesse et la beauté physique (Id.: 306).

J'étais, en effet, un observateur acéré de la réalité contemporaine; *il me semblait simplement que c'était si élémentaire, qu'il restait si peu de choses à observer dans la réalité contemporaine: nous avions tant simplifié, tant élagué, tant brisé de barrières, de tabous, d'espérances erronées, d'aspirations fausses; il restait si peu, vraiment* (2005: 21).

Dans les rayons boucherie des supermarchés, dans les établissements de restauration rapide, on put voir apparaître de petites étiquettes, en général ainsi libellées: «Né et élevé en France. Abattu en France.» *Une vie simple, en effet* (Id.: 174).

[...] *s'il y avait un sujet simple* [...] c'était bien celui-là. Non seulement le désir sexuel ne disparaît pas, mais il devient avec l'âge de plus en plus cruel, de plus en plus déchirant et insatiable (Id.: 319).

La vie humaine, ainsi, *était organisée de manière terriblement simple*, et je n'avais fait pendant une vingtaine d'années [...] que tourner autour d'une réalité que j'aurais pu exprimer en quelques phrases (Id.: 393).

Viene da chiedersi che cosa abbia in Houellebecq la stessa funzione salvifica che l'artificio ha in Baudelaire. Abbiamo detto che la natura sta nel polo del male, insieme a qualcosa che potremmo definire la galassia della semplificazione estrema, della separazione irreversibile. La modernità – la mistificazione totale – sembrerebbe agli antipodi proprio perché la mistificazione è artificiale, ma in realtà è uguale e complementare: si basa infatti sul tentativo di elevare a sistema culturale proprio il cinismo e l'egoismo tipici dello stato di natura; ma anche su quello di mistificare come cultura superiore e libertaria quella che in realtà è una regressione spaventosa alla barbarie.

E allora, che cosa si contrappone a questa visione tragica e senza speranza della meschinità e mancanza di senso universali? In Houellebecq non è tanto l'artificio, quanto ogni forma di

comunione e comunicazione reale. Nel senso che la separazione è il male, mentre l'unione è qualcosa di buono (almeno in teoria): *complessità, complicità*. Mentre la liberazione funziona da fattore di slegamento e di separazione, il bene è tutto quello che può anche solo provvisoriamente contrastare questa separazione. Il bene è *legame* e collaborazione: può assumere forme anche molto diverse, ma sempre profondamente accomunate da questi tratti.

5. Semplicità positiva come paradiso provvisorio

L'amour est simple à définir, mais il se produit peu
– dans la série des êtres.
(*Possibilité*, 190)

Nei romanzi di Houellebecq è ricorrente la descrizione di alcuni brevi momenti di pace in cui squallore e desolazione sembrano fare spazio, ma sempre per un tempo limitato, a qualcosa di assolutamente diverso. Sono del tutto inaspettati rispetto alla realtà circostante, e prevedono uno scambio che non passa attraverso le parole, ma coinvolge piuttosto la sfera sensoriale: può trattarsi di un contatto fisico, sovente ma non necessariamente di natura sessuale, di un'offerta di cibo, dell'affetto di un animale. In *Extension*, mentre il narratore si trova ricoverato in ospedale in una città sconosciuta, lo colpisce la visita della moglie del suo vicino di letto: «J'ai vu sa femme, elle avait l'air très gentille; ils en étaient même touchants, et s'aimer comme ça à cinquante ans passés». In *Particules* i frateLLastri Bruno e Michel, abbandonati dai genitori, sono allevati dalle rispettive nonne, con cui vivono una relazione fatta di cure quotidiane e amore. Di Bruno sappiamo che «la vraie vie, c'était la vie avec sa grand-mère», e questo è detto in riferimento al fatto che la nonna passa gran parte del suo tempo a preparargli manicaretti. Della nonna di Michel, e della sua concezione della famiglia, tipica di tutta una generazione, leggiamo:

Voici les idées de cette génération qui avait connu dans son enfance les privations de la guerre, qui avait eu vingt ans à la Libération; voici le monde qu'ils souhaitaient léguer à leurs enfants. La femme reste à la maison et tient son ménage (mais elle est très aidée par les appareils électroménagers; elle a beaucoup de temps à consacrer à sa famille). L'homme travaille à l'extérieur (mais la robotisation fait qu'il travaille moins longtemps, et que son travail est moins dur). Les couples sont fidèles et heureux; ils vivent dans des maisons agréables en dehors des villes (les banlieues). Pendant leurs moments de loisir ils s'adonnent à l'artisanat, au jardinage, aux beaux-arts. À moins qu'ils ne préfèrent voyager, découvrir les modes de vie et les cultures d'autres régions, d'autres pays (1998: 64).

Pur senza particolari intenti passatisti, è chiaro che le simpatie del narratore vanno a questo tipo di concezione del mondo e delle relazioni tra gli individui. L'unico ideale familiare

felice è quello di una felicità pacata, in cui ci si ama e si convive pacificamente, donandosi piacere e provando affetto reciproco. In *Carte*, a proposito della famiglia dell'ispettore che indaga sulla morte di Houellebecq, leggiamo:

Il avait conscience de vivre dans un îlot improbable de félicité et de paix, il avait conscience qu'ils s'étaient aménagé une sorte de niche paisible, éloignée des bruits du monde, d'une bénignité presque enfantine, en opposition absolue avec la barbarie et la violence auxquelles il était confronté chaque jour dans son travail. Ils avaient été heureux ensemble; ils étaient encore heureux ensemble, et le seraient encore probablement, jusqu'à ce que la mort les sépare (2010: 299).

In questo passo è descritta la vera felicità secondo Houellebecq: in totale contrasto con le leggi dell'esistenza, costituisce sempre un'eccezione alla regola. Questa stessa felicità viene rappresentata non tanto come un surplus di godimento, ma con i caratteri di uno spazio protetto – ricorrono termini come *îlot*, *niche* –, in cui sia possibile sperimentare sensazioni di pace (frequentissimo, come vedremo, l'aggettivo *paisible*) e tenerezza. In questa rappresentazione romanzesca i nuclei familiari felici sono quelli che riescono a mantenere un ambiente di questo genere e a conservarlo rispetto all'assalto del mondo esterno: una forma di esistenza che è prima di tutto una resistenza rispetto alle spinte disgreganti della società dei consumi. Viene affermato chiaramente in *Particules* che la famiglia ha prima di tutto una funzione di protezione e conservazione:

Comme l'indique le beau mot de «ménage», le couple et la famille représentaient le dernier îlot de communisme primitif au sein de la société libérale. La libération sexuelle eut pour effet la destruction de ces communautés intermédiaires, les dernières à séparer l'individu du marché. Ce processus de destruction se poursuit de nos jours (1998: 144).

Con il caratteristico rovesciamento che sposta i valori positivi là dove non ce li aspetteremmo, in *Plateforme* Michel si imbatte in un'agenzia thailandese che pubblicizza incontri tra turisti occidentali e donne locali a fini matrimoniali. Secondo il catalogo, l'offerta è pensata proprio a partire dall'opposizione tra donne occidentali, emancipate e aggressive, che pretendono dai loro compagni prestazioni sociali, economiche e sessuali sempre più difficili da raggiungere, e le orientali che aspirerebbero per loro parte a un'assoluta e tranquilla normalità: «Now go to my catalogue, and look at what the girls say they want. It's all pretty simple, really. Over and over they state that they are happy to settle down FOREVER with a man who is willing to hold down a steady job and be a loving and understanding HUSBAND and FATHER» (2001: 133). Il termine *simple* può essere dunque declinato anche in senso estremamente positivo, là dove indica una tranquilla felicità, la

possibilità di un'esistenza di calmo benessere. E questo in polemica con una concezione di felicità come perpetuo stato di eccitazione, trasgressione, picco adrenalinico:

La vie, pensait Michel, devrait être quelque chose de simple; quelque chose que l'on pourrait vivre comme un assemblage de petits rites, indéfiniment répétés. [...] Une vie sans enjeux, et sans drames. Mais la vie des hommes n'était pas organisée ainsi. [...] Une chose était certaine: plus personne ne savait comment vivre (1998: 149).

La rappresentazione delle – poche – relazioni sessuali felici (solitamente destinate a durare molto poco) è forse uno degli ambiti in cui è più evidente questa concezione del benessere come scambio, calore e di assenza di mistificazione: il sesso in Houellebecq è sempre prima di tutto una rappresentazione di questo tipo di possibilità. Non è un caso che nella sua rappresentazione tornino spesso aggettivi e sostantivi come *simple, paisible, bonheur*. Oltre che essere campo di frustrazione o grottesca sconfitta, la scena erotica è quella in cui meglio può manifestarsi la solidarietà reciproca, un livello di comunicazione che è al contempo basilare e pre-verbale ma anche capace di ospitare complessità nel senso migliore del termine, ovvero come sinonimo di attenzione, superamento della brutalità, legame. Nel sesso, nel manifestarsi della possibilità di avere accesso all'intimità tra due soggetti, si verificano contemporaneamente, e miracolosamente, le condizioni di una simultanea semplicità e complessità positiva.

Questo è il modo in cui viene narrato il primo incontro di Bruno con Christiane. Nel *Lieu du Changement*, in una grande vasca idromassaggio. Dopo aver avuto un rapporto sessuale con un altro uomo, Christiane si lascia avvicinare da Bruno; la scena si svolge nella quasi totale oscurità e senza nessun superfluo rituale di seduzione:

Elle allongea les jambes dans l'eau. Bruno fit de même. Un pied se posa sur sa cuisse, frôla son sexe. Avec un léger clapotis, elle se détacha du bord et vint à lui. Des nuages voilaient maintenant la lune; la femme était à cinquante centimètres, mais il ne distinguait toujours pas ses traits. [...] Il se détendit entre ses bras, son sexe dressé émergea à la surface. [...] Tout son corps frémit de bonheur. Elle referma ses lèvres et lentement, très lentement, le prit dans sa bouche. Il ferma les yeux, parcouru de frissons d'extase. Le grondement sous-marin était infiniment rassurant. [...] Les ondes de plaisir s'intensifièrent dans son corps, il se sentait en même temps bercé par les tourbillons sous-marins, il eut d'un seul coup très chaud. Elle contractait doucement les parois de sa gorge [...]. Il jouit dans un hurlement; il n'avait jamais éprouvé autant de plaisir (Id.: 172-3).

Siamo davanti al tratto ricorrente che caratterizza tutti i momenti di grazia: l'improvvisa e miracolosa facilità di accesso all'intimità; l'intesa corporea che prescinde il verbale. Se le regole dell'interazione tra gli individui, e tanto più tra i sessi, sono di solito complicate e gli approcci sempre mancati, umilianti, in rari momenti è invece possibile che due particelle

elementari possano trovarsi, per qualche tempo, unite da un legame che ha del miracoloso quanto a complessità e spontaneità. Lo stesso in *Plateforme*, prima della catastrofe finale, può dirsi del rapporto tra Michel e Valérie, dove la semplicità positiva – così difficile a raggiungerci – prende i tratti della pienezza vitale e del calore:

À ce moment le soleil perça entre deux nuages, l'éclairant de face. La lumière resplendit sur ses seins et ses hanches, faisant scintiller l'écume sur ses cheveux, ses poils pubiens. Je demeurai figé sur place pendant quelques secondes, tout en prenant conscience que c'était une image que je n'oublierais jamais, qu'elle ferait partie de ces images qu'on revoit défiler, paraît-il, durant les quelques secondes qui précèdent la mort. [...] Plus tard, nous nous blottîmes dans une serviette en regardant le jour qui montait sur l'océan. Les nuages se dissipèrent peu à peu, les surfaces lumineuses prirent de l'amplitude. Parfois, le matin, tout paraît simple (2001: 229-30).

Jusqu'à son départ je ne fis rien d'autre que la regarder aller et venir, se relever et s'asseoir. *Ce n'était pas grand-chose si on veut, enfin c'était tout simple, mais ça le faisait, il n'y avait aucun doute (Id.: 285).*

À part dans l'acte sexuel, il y a peu de moments dans la vie où le corps exulte *du simple bonheur de vivre, est rempli de joie par le simple fait de sa présence au monde*; ma journée du 1er janvier fut tout entière remplie de ces moments. *Je n'ai pas d'autre souvenir que cette plénitude*. Nous nous sommes probablement baignés, nous avons dû nous chauffer au soleil et faire l'amour. *Je ne crois pas que nous ayons parlé*, ni exploré l'île. Je me souviens de l'odeur de Valérie, du goût du sel qui séchait sur son sexe; je me souviens de m'être endormi en elle, et d'avoir été réveillé par ses contractions (Id.: 328).

Lo stesso vale per la descrizione di alcune altre relazioni (almeno temporaneamente) felici: quella di Jed e Geneviève, di Jed e Olga in *Carte*, di Daniel ed Esther in *Possibilité* («L'existence de la chatte était déjà en soi une bénédiction, *me disais-je, le simple fait que je puisse y être, et m'y sentir bien, constituait déjà une raison suffisante pour prolonger ce pénible périple*» [2005: 109]), di François e Myriam in *Soumission*, di Michel e Annabelle in *Particules*. In un passo che descrive quest'ultima relazione è chiaro che la sessualità tra individui che si amano è solo una parte di un'intimità più vasta e completa, dai caratteri marcatamente amniotici e fusionali:

Mais ce fut merveilleux, ensuite, de prendre Annabelle dans ses bras quand elle se retourna pour s'endormir. *Son corps était souple et doux, tiède et indéfiniment lisse; elle avait une taille très fine, des hanches larges, des petits seins fermes*. Il glissa une jambe entre les siennes, posa ses paumes sur son ventre et sur ses seins; *dans la douceur, dans la chaleur, il était au début du monde. Il s'endormit presque tout de suite (1998: 292).*

Si potrebbe credere che questo tipo di esperienza possa venire descritto solo nell'ambito di una relazione con un partner con cui si sia creata un'intimità stabile. Ma in realtà in questo particolare mondo romanzesco il piacere sessuale in quanto comunicazione *non implica*, bensì *fonda* l'intimità. In modo tale che è proprio questo medesimo piacere, l'incontro improvviso con qualcuno che è pronto a generarlo e dividerlo, a far scattare l'intimità –

anche in situazioni che non la presuppongono affatto. Questo è il caso del rapporto tra Daniel ed Esther in *Possibilité*, che comincia proprio con un'improvvisa e inaspettata intesa sessuale («je dirai simplement, sans exagération ni métaphore, qu'elle m'a rendu la vie. En sa compagnie, j'ai vécu des moments de bonheur intense» [2005: 173]). Questo è il caso, pur diversissimo, degli incontri con le prostitute thailandesi. Ma proprio l'ostacolo linguistico e la mancanza di mediazioni si trasformano in un contatto piacevole e rispettoso: e il fatto che non si parli la stessa lingua non è un ostacolo, ma un incentivo all'intimità.

In *Plateforme* il tema della sessualità è sottoposto a quel doppio movimento di polarizzazione e rovesciamento che abbiamo evidenziato all'inizio. Prima di tutto si distingue fortemente il campo tra una sessualità spontanea, piacevole, diretta, mancante di mistificazioni e una sessualità alienante, costringitiva e prevaricante; poi le consuete polarità vengono invertite: la sessualità presentata come positiva è quella che si può sperimentare con le prostitute del terzo mondo, laddove quella alienata e sottomessa a strategie di potere è quella che si pratica tra pari nel libero Occidente. Lo si vede bene nella descrizione del ménage matrimoniale di Jean-Yves, collega di Valérie. Mentre la sua vita professionale è al culmine, quella sentimentale è un disastro, la moglie Audrey lo tradisce e frequenta locali sadomaso. Quando i due si lasciano, Jean-Yves intreccia una relazione con la giovanissima babysitter dei figli (un'altra inversione di valori: quello che può essere considerato tecnicamente un abuso su minore è rappresentato come occasione di tenerezza e felicità). Nel rapporto con la ragazzina l'uomo riscopre il piacere reciproco: «Il finit par s'en rendre compte, dans un élan d'émotion et de gratitude: sous celui, tout simplement, du plaisir. Certainement son mariage l'avait déconnecté, lui avait fait perdre le contact; il avait tout simplement oublié que certaines femmes, dans certains cas, font l'amour pour le plaisir» (2001: 301-2).

Come dicevamo, il sesso in Houellebecq è primariamente comunicazione tra gli individui, e possibilità di condivisione. Tanto è vero che quando l'esperienza sessuale fallisce, a fallire è prima di tutto la possibilità di un'unione più profonda e solidale. Un'altra grande rappresentazione di infelicità, quella di Bruno di *Particules*, si fonda su un episodio archetipico in cui a essere rifiutata è prima di tutto l'innocenza di un desiderio di condivisione fisica. Bruno adolescente, al cinema, cerca di entrare in contatto con la compagna di classe che gli piace. Solo per caso le mette una mano sulla coscia invece che su una spalla. Da questo lei desume un interesse erotico che Bruno è lontano dal provare, e

l'approccio fallisce. Commenta il narratore: «Il y avait eu chez ce petit garçon quelque chose de très pur et de très doux, d'antérieur à toute sexualité, à toute consommation érotique. Il y avait eu un désir simple de toucher un corps aimant, de se serrer entre des bras aimants. La tendresse est antérieure à la séduction, c'est pourquoi il est si difficile de désespérer» (1998: 68). I termini *tendresse* e *séduction* possono essere presi, se vogliamo, come perfette descrizioni di quelle che abbiamo chiamato semplificazione negativa e semplicità positiva. Qui Bruno compie il primo di tanti sbagli che lo porteranno a disastri sempre più umilianti. L'episodio della compagna di classe dice qualcosa di un'intimità che può essere sfiorata e difficilmente raggiunta, poiché l'equilibrio è sempre destinato a rompersi, il paradiso si trasforma in disfatta. Il che è esattamente quel che succede nell'ultima relazione di Bruno prima della follia e della resa. Quello che si era manifestato come un tentativo di accesso facile e diretto al piacere, come un'intesa semplice e pacifica, rivela il suo volto complesso – troppo complesso per essere gestito a lungo, per paura o per fatalità. L'amore, come la felicità, si regge su un equilibrio estremamente precario, che non è mai possibile conservare a lungo. Esso diventa sempre, alla fine, la grande occasione perduta.

6. Complessità positiva come utopia irrealizzabile

Ci si può chiedere che cosa faccia da contraltare alla semplicità positiva e la completi. Parlare di una quarta declinazione dell'immaginario quadrante che abbiamo disegnato nella dinamica non deve significare ipostatizzare queste valenze in uno schematismo rigido. È chiaro che queste distinzioni sono almeno in parte artificiali, e non possono sempre essere riconosciute come distinte. Anzi abbiamo visto come spesso esse si compenetrino all'interno di un singolo passo, e questo è tanto più vero nel caso delle ultime due serie che stiamo trattando. Distinguere una semplificazione negativa da una semplicità positiva, e una complicazione negativa da una complessità positiva significa sicuramente, almeno a un certo livello dell'analisi, compiere un'operazione di astrazione che reca in sé rischi di arbitrio. Operazione, però, nonostante tutto necessaria, perché la possibilità di distinguere le diverse serie semantiche, e le valenze emotive ad esse collegate, è anche la base dell'analisi nel suo complesso. Del resto, come abbiamo visto, i termini di complessità, complicazione, semplicità, semplificazione ricorrono *verbatim* nel testo e ne costituiscono vere e proprie parole chiave. L'analisi prende le mosse dalla possibilità di separare artificialmente queste

valenze, tenerle distinte almeno per il tempo che serve a mostrarne le diverse sfaccettature, per poi riunirle di nuovo insieme in un tutto, ma con una comprensione delle parti che prima – se non si fosse proceduto a distinguerle – sarebbe risultata impossibile.

Passando all'ultima delle nostre articolazioni, cioè alla serie che chiameremo della complessità positiva, va prima di tutto notato che essa è sempre strettamente collegata alla serie della semplicità positiva, al punto da non poter spesso distinguere i relativi confini tra le due. In altri termini, solo in presenza di semplicità e in assenza di mistificazione si creano le condizioni per il manifestarsi di tale complessità. Essa assume invariabilmente i caratteri di un'utopia che, anche se per poco sembra possibile, risulta poi sempre irrealizzabile tanto è complesso e difficile da raggiungere l'equilibrio che richiederebbe per attuarsi. La complessità positiva è infatti sempre connessa con la possibilità di articolare e proteggere sentimenti, relazioni, forme di vita costantemente sotto un duplice attacco, mosso da un lato dalla brutalità dello stato di natura, e dall'altro dalle spinte disgreganti della modernità. E si articola su almeno tre livelli: quello individuale, quello sociale e quello che potremmo dire antropologico.

Nel caso individuale, la complessità positiva è essenzialmente data dalla possibilità di sperimentare un senso di comunione, vicinanza, legame con un altro essere per costruire qualcosa di tanto interessante quanto fragile. A questo tipo di condizione è riconducibile ancora una volta la descrizione del *ménage* familiare dell'ispettore Jasselin in *Carte* (2010: 299-305). Il testo ci mostra che un certo tipo di condizioni difficilissime da raggiungere (intimità, durata del rapporto, desiderio ancora vivo, pace, comprensione reciproca, appetito vitale) sono compresenti insieme e miracolosamente non si elidono a vicenda. In *Extension* il narratore relega questa possibilità di esistenza esclusivamente all'infanzia, sostenendo che sia impossibile conservarla nell'età adulta. Essa si caratterizza come apertura alle possibilità dell'esperienza:

Vous avez eu une vie. Il y a eu des moments où vous aviez une vie. Certes, vous ne vous en souvenez plus très bien; mais des photographies l'attestent. Ceci se passait probablement à l'époque de votre adolescence, ou un peu après. *Comme votre appétit de vivre était grand, alors! L'existence vous apparaissait riche de possibilités inédites. Vous pouviez devenir chanteur de variétés; partir au Venezuela.* Plus surprenant encore, vous avez eu une enfance. Observez maintenant un enfant de sept ans, qui joue avec ses petits soldats sur le tapis du salon. Je vous demande de l'observer avec attention. Depuis le divorce, il n'a plus de père. Il voit assez peu sa mère, qui occupe un poste important dans une firme de cosmétiques. Pourtant il joue aux petits soldats, *et l'intérêt qu'il prend à ces représentations du monde et de la guerre semble très vif* (1994: 17-8).

L'infanzia è concepita come un momento di pienezza, in cui è possibile sperimentare contemporaneamente spontaneità e complessità, perché si possiede una fiducia nel mondo, una varietà di desideri e appetiti che sarà poi l'esistenza stessa a incaricarsi di distruggere. In altri termini, nel corso dell'esistenza individuale si passerebbe da una condizione di complessità e totipotenza a una deprimente di mancanza di possibilità e di fiducia, che può essere letta come un impoverimento, e dunque cadere nella semplicità negativa.

Lo stesso può – almeno parzialmente – verificarsi a livello di comunità, nella misura in cui almeno per un momento si intuisca la possibilità di una convivenza tra gli individui che sorpassi la pura brutalità del tornaconto personale. Le condizioni di questa complessità positiva sono, ancora una volta, molto rare e tendenzialmente precarie. Un esempio è in *Particules* la comunità di Cap d'Agde, dove è possibile praticare l'amore libero in modo – ancora una volta – *paisible*, rilassato, rispettoso delle esigenze tutti, ma soprattutto libero dal peso di una competizione eccessiva:

Au Cap d'Agde, à l'opposé, on assiste à la coexistence paisible, dans les supermarchés comme dans les bars, de tenues extrêmement variées, allant de la nudité intégrale à un habillement de type traditionnel, en passant par des tenues à vocation ouvertement érotique (mini-jupes en résille, lingerie, cuissardes). [...] Cette attitude respectueuse et légaliste, assurant à chacun, *s'il remplit les termes du contrat, de multiples moments de jouissance paisible, semble en tout cas disposer d'un pouvoir de conviction puissant, puisqu'elle s'impose sans difficulté, et cela en dehors du moindre code explicite, aux éléments minoritaires présents sur la station* (beaufs frontistes languedociens, délinquants arabes, Italiens de Rimini) (1998: 269).

L'ultima riga, fortemente ironica, mostra però bene come per Houellebecq proprio una certa complessità positiva veicolata dal benessere sessuale, fonte di solito di competizione spietata, possa – quando riesce – creare tra gli individui legami pacificanti, che instaurano armonia e riescono a imporsi persino agli individui che, per la loro natura aggressiva, sembrerebbero meno disposti a farsene soggiogare. Ma forse il testo in cui è più declinata l'utopia di una convivenza sociale di questo tipo è *Carte*. Ancora una volta, in ballo c'è la capacità di una sintesi tra progresso collettivo e felicità individuale, tra natura e cultura, che metta in grado gli individui di vivere gli uni accanto agli altri raggiungendo una sintesi, sempre precaria e sempre a rischio di venire spazzata via, tra la propria e altrui individualità. In modo analogo, sempre insistendo sul concetto di sintesi pacifica, viene descritta la folgorazione artistica di Jed Martin davanti all'immagine del territorio francese riprodotta in una carta Michelin, folgorazione che lo condurrà a una delle sue prime realizzazioni di successo planetario. Si notino sia la presenza del concetto di sintesi sia il ricorrere dell'aggettivo *complexe* in senso fortemente positivo:

L'essence de la modernité, de l'appréhension scientifique et technique du monde, s'y trouvait mêlée avec l'essence de la vie animale. Le dessin était complexe et beau, d'une clarté absolue, n'utilisant qu'un code restreint de couleurs. Mais dans chacun des hameaux, des villages, représentés suivant leur importance, on sentait la palpitation, l'appel, de dizaines de vies humaines, de dizaines ou de centaines d'âmes [...] (2010: 54).

Il medesimo senso di equilibrio e di coesistenza pacifica tra istanze di natura profondamente differenti lo si ritrova nella descrizione del paesaggio francese sorvolato dall'alto in aereo. Anche in questo caso l'elemento positivo è l'equilibrio pacifico di istanze diverse, che possono convivere le une accanto alle altre senza necessità di uniformarsi: «Ce paysage, il en prit conscience, était probablement celui qu'il avait survolé à basse altitude, immédiatement après le départ de l'aéroport de Beauvais [...]. En présence de la réalité concrète, de cette discrète juxtaposition de prairies, de champs, de villages, il avait ressenti la même chose: équilibre, harmonie paisible» (Id.: 243). In entrambi i casi la parola d'ordine è appunto *coesistenza*, all'interno di un sistema complesso, di elementi diversi che possono essere contemporaneamente presenti senza che si senta la necessità di eliminarne alcuni a scapito di altri, che è appunto il contrario di quanto avviene nello stato di natura. La classe logica che si instaura, quella di una complessità positiva dove è fondante la compresenza pacifica e costruttiva di istanze diverse, è la medesima di quanto abbiamo appena detto di Cap d'Agde: è sempre, in ogni caso, questione di una tregua miracolosa rispetto alla tendenza universale all'entropia, che fa degenerare qualsiasi articolazione in un caos, o in una disperante uniformità.

Sempre in *Carte*, un altro momento fondamentale in questa direzione è – verso la conclusione – la descrizione dei progetti di gioventù che Jed ritrova nella vecchia casa del padre architetto, e che testimoniano di una ricerca tanto complessa quanto utopistica su nuove modalità di esistenza e di coabitazione per gli esseri umani. Ricorre ancora l'aggettivo chiave *complexe*, insieme a sinonimi che ne specificano il significato: «Nous y défendions l'idée qu'une société *complexe, ramifiée, aux niveaux d'organisation multiples* [...] allait de pair avec une architecture *complexe, ramifiée, multiple*, laissant une place à la créativité individuelle» (2010: 223). Tornano i concetti cardine di questa declinazione della complessità positiva: multiplanarità, possibilità di esprimersi a diversi e vari livelli, creatività sia collettiva che individuale, possibilità di coesistenza pacifica:

Cela n'évoquait en rien un immeuble d'habitation, mais plutôt une sorte de réseau neuronal, où les cellules habitables étaient séparées par de longs passages incurvés, couverts ou à l'air libre, qui se ramifiaient en étoile.

[...] l'architecte Jean-Pierre Martin s'était livré à une fuite en avant dans l'imaginaire, multipliant les niveaux, les ramifications, les défis à la pesanteur, imaginant sans plus aucun souci de faisabilité ni de budget des citadelles cristallines et improbables. [...] Les derniers dessins réalisés par son père n'évoquaient en aucun cas un bâtiment habitable, en tout cas par des humains. Des escaliers en spirale montaient vertigineusement jusqu'aux cieux, rejoignant des passerelles ténues, translucides, qui unissaient des bâtiments irréguliers, lancéolés, d'une blancheur éblouissante, dont les formes rappelaient celles de certains cirrus (Id.: 404-6).

Anche a livello antropologico, ovvero dei destini generali della specie, si ripropone un'analogia dinamica che da un lato prevede un tentativo di trascendenza rispetto ai limiti della specie e della brutalità della natura, e dall'altro mostra questo tentativo come intrinsecamente fallimentare. L'unico caso in cui in realtà il trascendimento dell'umanità in qualcosa di più alto sembra riuscire è proprio alla fine di *Particules*. I termini con cui viene descritto il progetto di Michel Djerzinski di modificare la struttura genetica degli esseri umani per dare vita a una nuova specie sono davvero molto affini a quelli che in *Carte* vengono impiegati in relazione all'architettura. Ancora si può riscontrare una medesima classe logica, costruita sull'idea di *legame* positivo come connessione, relazione, compresenza, articolazione, unione. Nei nostri termini potremmo dire che si affrontano e si scontrano in questo passo una complessità positiva (bene, legame) e una semplificazione negativa (male, separazione):

Dans cet espace dont ils ont peur, écrit encore Djerzinski, les êtres humains apprennent à vivre et à mourir; au milieu de leur espace mental se créent la séparation, l'éloignement et la souffrance. À cela, il y a très peu de commentaires: l'amant entend l'appel de son aimée, par-delà les océans et les montagnes; par-delà les montagnes et les océans, la mère entend l'appel de son enfant. *L'amour lie, et il lie à jamais. La pratique du bien est une liaison, la pratique du mal une déliaison. La séparation est l'autre nom du mal; c'est, également, l'autre nom du mensonge. Il n'existe en effet qu'un entrelacement magnifique, immense et réciproque* (1998: 376).

Forse mai come in questo passo si rende tanto esplicita l'equivalenza, che come abbiamo provato a dimostrare fonda tutto il mondo di Houellebecq, tra menzogna (e dunque mistificazione, ovvero complessità negativa), mancanza di legame (cioè semplificazione negativa) e puro e semplice *male*. Se esso è una mistificazione e una mancanza di legame, i suoi contrari saranno un bene che ha i caratteri del legame (semplicità positiva) e di una complessa reciprocità (complessità positiva). La ricerca di una sintesi tra la natura brutale dell'uomo e la sua continua attrazione per il bene, tra separazione e legame, tra pre-umano e post-umano anima tutti i romanzi di Houellebecq, ma è particolarmente evidente in *Particules*, proprio grazie all'estrema polarizzazione dei personaggi e dei temi, e in *Possibilité*. Alla fine dei tempi, il neo-umano Daniel25, che vive in un'atarassia

dolorosamente priva di senso, riflette sui destini dei suoi progenitori e sulle contraddizioni che li caratterizzavano, divenute incomprensibili per gli esseri della nuova specie:

Malgré ma lecture attentive de la narration de Daniell je n'avais toujours pas totalement compris ce que les hommes entendaient par l'amour, *je n'avais pas saisi l'intégralité des sens multiples, contradictoires* qu'ils donnaient à ce terme; j'avais saisi la brutalité du combat sexuel, l'insoutenable douleur de l'isolement affectif, *mais je ne voyais toujours pas ce qui leur avait permis d'espérer qu'ils pourraient, entre ces aspirations contraires, établir une forme de synthèse* (2005: 449).

Il senso del finale di *Possibilité*, così come dell'Epilogo di *Particules*, è che se dall'istinto brutale, ovvero la nostra semplicità negativa, si tenta di passare alla complessità positiva, il rischio è quello di cadere nel semplice, e terrorizzante, vuoto fatto di privazione. E allora torna la nostalgia del contatto, della tenerezza, della sintesi che sono contemporaneamente semplicità e complessità positiva. I selvaggi, proprio come i neo-umani, sono separati gli uni dagli altri: non sanno amare e dare piacere, semplicemente perché non hanno alcun senso superstita della reciprocità. Forse è proprio questo che più a fondo costituisce il senso dell'umano per Houellebecq: l'essere perennemente *déchiré* tra un desiderio di semplicità positiva e l'aspirazione a una complessità utopica che non potrà mai realizzarsi. In mezzo, le tentazioni di una complicazione che è solo velo e non rimedio alla disperante vacuità dell'esistenza.

CONCLUSIONI

Concludendo questo lavoro ci sembra utile evidenziare alcuni punti. Prima di tutto lo stato ancora in larga parte aperto dei risultati cui siamo giunti seguendo il filo dell'ultima riflessione di Orlando. Quando abbiamo cominciato a interessarci degli inediti sulle figure dell'invenzione, ormai quasi quattro anni fa e ancora prima di avere il quadro completo del materiale su cui avremmo operato (scalette, appunti, sbobinature), il progetto virtuale era quello di fornire un'edizione dei testi, dotandoli di commento e di note. Il modello cui pensavamo di poter fare riferimento era l'operazione svolta sui materiali relativi al corso sul *Soprannaturale letterario*, poi pubblicato in un saggio omonimo da Einaudi nel 2017. In realtà abbastanza presto ci siamo resi conto che questo tipo di operazione non sarebbe stato possibile: se il corso sul soprannaturale era arrivato a uno stadio di definizione altissimo e tale che le sbobinature risultavano perfettamente adattabili alla forma scritta, lo stesso non poteva dirsi di quello sull'invenzione, che veniva tenuto nel 2005/06 per la prima volta.

Questa consapevolezza ha orientato la strutturazione della parte teorica della tesi, che si è posta prima di tutto due compiti: rendere conto nella maniera più precisa e filologica possibile del materiale con cui avevamo a che fare, ma anche intervenire su di esso per chiarificarlo, contestualizzarlo, svilupparne le potenzialità – e discuterne le lacune, perché ci sembrava significativo riflettere su tutto quello che in esso non era presente, o magari ancora latente e implicito. Proprio per questo motivo la parte teorica della tesi ha assunto la forma che ha; prima dei veri e propri capitoli di analisi e ricostruzione del materiale a nostra disposizione si è ritenuto importante premettere due capitoli che provassero a rispondere alle seguenti domande: che cosa si intende negli inediti per *invenzione*? Che cosa si intende per *figura*? Ci sembrava che su entrambi questi concetti ci fosse molto da indagare, non tanto per esaurire una materia di studio virtualmente inesauribile, ma per tracciare i confini di un campo che altrimenti rischiava di restare impreciso soprattutto in relazione alla riflessione di Orlando.

Nel primo capitolo abbiamo cercato di ricostruire il concetto di *invenzione* sia dal punto di vista generale, storico e retorico, sia di comprendere quello che il critico intendeva con esso. Abbiamo inoltre ridefinito, soprattutto sulla base di lavori come gli *Oggetti desueti* e *L'intimità e la storia*, lo studio orlandiano sull'invenzione letteraria come indagine del

contenuto semantico di un testo o di un gruppo di testi. Il che ha richiesto a sua volta un excursus sulle diverse angolature attraverso cui è possibile affrontare ed è stato affrontato, in particolar modo dal secondo '900 a oggi, lo studio di temi, immagini, situazioni e personaggi. Una volta chiarito che cosa Orlando intendeva per invenzione, è stata la volta del concetto di figura, altrettanto se non più problematico. Le domande cui bisognava rispondere vertevano in questo caso sulla spinosa e plurisecolare definizione del termine, ma anche sull'evoluzione che esso ha avuto negli ultimi trent'anni, soprattutto a seguito dell'entrata nel dibattito retorico di discipline come le scienze cognitive. Ci pareva che il concetto di figuralità non potesse essere affrontato se non mettendo in prospettiva la matrice retorica e freudiana di Orlando con queste nuove acquisizioni. Una figuralità come formazione di compromesso tra differenti possibilità di funzionamento mentale, diffusa sia a livello inventivo che elocutivo, ubiqua nell'espressione umana, era infatti almeno in potenza in accordo con la definizione di stampo cognitivista che la percepisce come parte integrante nella costituzione del pensiero oltre che del linguaggio. In questa direzione abbiamo provato a muoverci, mostrando come effettivamente il pensiero di Orlando incroci tra gli altri – senza che mai siano dati riferimenti espliciti – gli studi di Lakoff e Johnson sulla metafora, e di Gibbs sull'estensibilità del concetto di figura dal piano dell'espressione verbale a quello del pensiero.

E tuttavia, pur tenendo presenti le convergenze tra questi due ambiti, l'accostamento di riflessioni tanto distanti dal punto di vista delle premesse solleva domande cui non riusciamo per il momento a rispondere, ma che potrebbero fornire la base per ulteriori approfondimenti. Prima tra tutte, la concezione orlandiana di figuralità si basa sul presupposto freudiano di un conflitto (logico, ma anche emotivo, sociale, culturale, antropologico) tra istanze in tensione, cosa di cui non c'è traccia nella riflessione di stampo cognitivista. Una dimensione così intrinsecamente basata sul conflitto può essere fatta dialogare con concezioni epistemologicamente così lontane, e che di esso non recano traccia? E se sì, quali perdite e quali acquisizioni comporta questo cambio di paradigma? Parlare di un superamento della teoria freudiana in ottica mattheblanchiana significa del resto ripensare tutto l'ultimo Orlando in una luce diversa: non più tanto e non più solo la dinamica repressione/represso, quanto l'articolarsi nei testi di grandi moduli figurali ed emotivi che connettano su base di logica simmetrica immagini, situazioni, personaggi, temi che siamo abituati a concepire come distinti gli uni dagli altri. Basti qui ricordare, a titolo di esempio, la possibilità, ampiamente

esplorata all'interno de *L'intimità e la storia*, di una rete di relazioni e caratteristiche che legano il Principe di Salina agli altri personaggi. La ridefinizione della dialettica R/r, in questa direzione, permette di affrancarsi da una prospettiva solo giocata sull'emergere di contenuti repressi per affermare che potenzialmente tutti i contenuti possono essere soggetti a un trattamento bi-logico. Sarà quindi necessario domandarsi che esito ha il conflitto tra repressione e represso: è possibile – come noi pensiamo, senza poter tuttavia ancora articolare in modo certo le implicazioni di questa affermazione – individuare un'affinità di funzioni tra repressione e logica asimmetrica, tra represso e logica simmetrica? Si può avanzare l'ipotesi che nella prospettiva delle figure dell'invenzione siano certi tipi di connessioni originali, non date in partenza nell'enciclopedia del lettore ma stabilite dal singolo testo, a svolgere la funzione di un 'represso' simmetrico che emerge rispetto ai principi di identità e non contraddizione della logica asimmetrica.

Per quanto riguarda la genesi della riflessione sulle figure e il metodo ermeneutico che ne deriva, ci è sembrato utile esplorare soprattutto il legame, mai troppo reso evidente negli studi di e su Orlando, con la cosiddetta Scuola di Ginevra, con particolare riferimento a prassi critiche come quelle di Starobinski e Richard. Questo perché nella riflessione dell'ultimo Orlando tornano con ogni evidenza a farsi largo presupposti e idee che avevano costituito le basi del suo metodo in epoca ancora prefreudiana. Questo non toglie che ulteriori sviluppi potranno prendere in considerazione e chiarire meglio la collocazione di Orlando rispetto alla grande stagione dello strutturalismo francese e del *linguistic turn* da esso operato, nonché indagare punti di convergenza o distanza con la riflessione di autori come Lacan, Genette e Barthes. In una successiva elaborazione, potrebbe inoltre rivelarsi promettente un discorso sulla collocazione dell'intellettuale Orlando all'interno del pensiero italiano, o di una tradizione italiana che – senza per questo dover essere necessariamente concepita in termini territoriali e nazionali – presenti caratteristiche originali rispetto al più ampio contesto europeo, e questo in duplice prospettiva. Ci si potrebbe domandare come si interseca la sua riflessione rispetto alla critica e alla teoria italiana del secondo Novecento. E ancora, se e come è possibile collocare Orlando – soprattutto in relazione all'enfasi che la sua riflessione pone sull'importanza della figura e della retorica nel pensiero prima ancora che nel linguaggio – all'interno di una *longue durée* del pensiero italiano dal Rinascimento a oggi, che può essere ricondotta al concetto di *italian theory*.

Venendo ai veri e propri inediti sulle figure dell'invenzione, e al tentativo di applicazione pratica della proposta teorica, anche in questo ambito devono essere fatte alcune osservazioni conclusive. La prima è sulla completezza o meno della lista di figure: Orlando ha cercato di nomenclare fenomeni che concepiva come distinti, benché sempre passibili di un certo grado di intersezione, ben consapevole che quando si lavora sulla materia tematica molteplici possono essere non solo gli approcci, ma anche le vie di accesso al significato. Per parte nostra, cercando di ricostruire e applicare la sua serie di figure, ci siamo man mano resi conto che essa doveva essere considerata come repertorio di fenomeni frutto di una pluridecennale attività di analista di testi, fenomeni che sono da intendersi come almeno potenzialmente diffusi, ricorsivi, caratteristici di una molteplicità di testi e non di uno solo. Questo significa che in ogni testo sarà almeno virtualmente presente più di una figura dell'invenzione, anche se sarà quasi sempre possibile evidenziarne una dominante. Questo significa anche che lo studio della figuralità in senso matteblanchiano non deve a essere concepito come l'individuazione rigida di una figura per ogni testo, ma piuttosto come un ventaglio di possibilità che tramite strumenti opportuni indaghi l'instaurarsi di rapporti simmetrici tra le diverse parti di esso. Il che ci porta a pensare che la serie delle figure sia virtualmente estendibile ben oltre i limiti che Orlando ha segnato, e che sarebbe probabilmente stato lui stesso ad apportare aggiunte e integrazioni se ne avesse avuto il tempo. L'intento è quello di proporre un approccio flessibile, che sia in grado di interrogare il testo per estrarne le potenzialità mediante un'analisi che prenda in considerazione il modo in cui forma e contenuto si embricano diventando significativi e peculiari. Questo tipo di approccio dovrebbe in altri termini indurre l'interprete a chiedersi quale o quali siano le figure capaci di dar conto della struttura concettuale profonda di un'opera. Che le risposte a queste domande possano essere molteplici, e che le figure possano fornire risposte non univoche, può solo essere un vantaggio rispetto a tentazioni eccessivamente sistematizzanti. Sulla base di tali premesse, questo è quanto abbiamo cercato di fare nelle due analisi testuali che costituiscono il penultimo e l'ultimo capitolo. Abbiamo già spiegato le ragioni della scelta di questi due autori, ma forse è il caso di ricordare che in un primo tempo le vie possibili ci sembravano due: o dedicarci all'individuazione di un esempio per ogni singola figura che Orlando aveva individuato, e dunque rivolgerci a una pluralità di testi per costituire un'esemplificazione che però sarebbe stata nella struttura una ripetizione del quarto capitolo, o concentrarci sull'universo figurale di uno o più autori presi singolarmente,

acquistando in profondità di analisi quel che si sarebbe perso in completezza. Alla fine la seconda ipotesi ha prevalso: lo stesso Orlando ha privilegiato nel corso del 2005/2006 l'analisi di testi già ben conosciuti e in precedenza affrontati. Questo perché non si può sapere a priori quali sono le figure principali di un testo finché non lo si è analizzato a fondo e non si è in grado – almeno virtualmente – di inserire il singolo *ouvrage* all'interno dell'*œuvre* di un autore. Per condurre un'analisi figurale è necessario in altri termini uno studio approfondito del contenuto semantico e dei dispositivi formali di un'opera, intesa di volta in volta singolarmente o come complesso degli scritti di un autore.

Venendo alle analisi testuali di Siti e Houellebecq, un'ultima questione da risolvere era se analizzare uno solo o più romanzi, ma separatamente gli uni dagli altri, o cercare – laddove se ne intuisse la presenza – figure trasversali a più romanzi. Abbiamo deciso di muoverci liberamente all'interno del macrotesto di entrambi, senza limitazioni a priori. Come si vede, per Siti l'analisi si è ben presto orientata su alcuni temi chiave (il corpo, il denaro, il desiderio) e su alcune ricorrenze figurali (il paradosso, la polarizzazione, il rapporto tra personaggi e ambienti) che tendevano a saldarsi insieme. Seguendo questi spunti siamo giunti a trattare solo alcuni romanzi della sua produzione, quelli che ci sembravano più aperti a un'analisi figurale. Per Houellebecq l'indagine è partita dall'individuazione di una pluralità di fenomeni: il ricorso provocatorio a strategie di semplificazione, l'estrema polarizzazione dei personaggi e delle situazioni, il rovesciamento costante delle valenze emotive di alcune specifiche serie semantiche. Seguendo queste tracce si è osservato come in quasi ogni testo di Houellebecq sia fortissima e centrale la dinamica che si instaura tra le semplicità/semplificazione e complessità/complicazione. Esse possono avere di volta in volta sia declinazioni positive che negative, si scambiano le valenze e possono essere utilizzate per descrivere efficacemente larghissima parte delle situazioni, dei temi, delle immagini e dei personaggi di questo universo romanzesco.

Una volta terminato il lavoro di indagine applicativa si è cercato di trarne un bilancio, prima di tutto per capire se gli strumenti proposti da Orlando potevano costituire un bagaglio utile per l'analisi. Una prima considerazione da fare è – ancora una volta – che la serie di figure non deve essere intesa in senso reificante, perché una figura può prestarsi a descrivere un fenomeno testuale che un'altra interseca. Questo è stato il caso di Siti, dove spesso un'opposizione semantica tra serie contrapposte conteneva a sua volta una figura di legame tra paesaggio e personaggio, senza che fosse possibile distinguere sempre chiaramente i

confini le due. Tale fenomeno è del resto possibile anche nel caso delle figure dell'elocuzione, che sono a volte prossime le une alle altre, quando non sovrapposte e fuse insieme. Ad ogni modo, quel che abbiamo tratto dall'applicazione di questa proposta metodologica è prima di tutto uno sguardo diverso sul testo, e una capacità di connettere elementi, trovare legami laddove erano inaspettati e per così dire meno immediatamente visibili se ci si fosse mantenuti a livello di una semantica superficiale.

Ragionare in termini di figure mattheblanchiane permette infatti di non accettare a priori come distinti elementi semantici che in effetti, nella realtà di tutti i giorni e nel comune pensiero logico, lo sono: nel contesto della rappresentazione letteraria, che cosa c'entra una città con un corpo? Come può uno stesso elemento (ad esempio il sesso in Houellebecq) essere descritto di volta in volta come la più crudele pratica di sopraffazione o un momento di comunione totale? Se si considera il testo come luogo in cui di preferenza può trovare spazio *anche* un diverso tipo di logica, che non concepisce il principio di contraddizione, che scavalca quello di identità, che instaura legami tra elementi lontanissimi per metterne in risalto attributi comuni, allora è possibile portare alla luce fenomeni che a tutta prima sembravano rimanere latenti.

Per questo nella nostra analisi dei due macrotesti, pur individuando delle figure di quelle contenute nella lista di Orlando, non abbiamo voluto insistere sulla nomenclatura delle medesime, sulle distinzioni tra figura e figura e sulla loro ipotetica gerarchizzazione, benché sia chiaro che esistono figure più inclusive e potenzialmente ampie di altre. Siamo convinti che il grande valore di questi inediti non sia tanto e solo nel proporre la tassonomia di un fenomeno – comunque mai prima d'ora studiato a questo livello di complessità – quanto invitare ad assumere un diverso sguardo sul mondo che ogni testo letterario rappresenta. Per questo stesso motivo riteniamo la proposta di Orlando sull'invenzione letteraria non solo valida e potenzialmente carica di sviluppi ulteriori, ma forse anche esempio di come sarebbe sempre necessario porsi in rapporto con la letteratura: in modo da far emergere ciò che è latente, connettendo i significati, esplicitando l'implicito, ricomponendo quella trama che ogni universo testuale coerente contiene in sé e che sta all'interprete di volta in volta comprendere.

APPENDICI

LEZIONI

In questo caso la base lontana è un mio articolo pubblicato sulla rivista *Belfagor* nel 1967, e poi nel 1983 riprodotto tale e quale per Il Mulino, in *Le costanti e le varianti* [«Il recente e l'antico nel cap. I, 18 di *Le Rouge et le Noir*», pp. 135-62, N. d. R.]. Ecco, questa è una prima versione identica nei suoi casi (67-83) però poi il puro caso volle che ebbi tre inviti in Francia nell'anno 1989, di cui uno impegnativo (Cerisy-La-Salle). Questo testo che non esiste in forma redatta – esistevano solo degli appunti in lingua francese che avevo preso per queste conferenze (soprattutto nell'89), e questo testo comporta un profondo rinnovamento rispetto al quello del '67. Come vedete dalle fotocopie si tratta di una lettura che fa interamente centro nel capitolo XVIII della prima parte de *Il Rosso e il Nero* di Stendhal, ma com'era assolutamente inevitabile c'è anche un certo numero di citazioni che cadono fuori da questo capitolo.

Incominciamo con questa constatazione: il capitolo da me scelto per questa serie di esperimenti è un capitolo tutto intero, dalla prima all'ultima frase, di sovrana fluidità narrativa. In parole semplici: dove non c'è che racconto. Se – oggi vedo più chiaro che nel '67 grazie alla sempre ricordata lezione narratologica, soprattutto di Genette – questa sovrana fruibilità narrativa si contrappone soprattutto alla prassi altre volte ricordata del cosiddetto intervento d'autore, posso dire subito che se volete prendere pag. 317 (edizione Pléiade francese), per il momento non dovete prendere nessuno dei rinvii numerati e sottolineati a colori, bensì al disotto dell'ultimo rinvio in verde, che porta il numero 9, saltate un paragrafo (quello che comincia in italiano con «il re entrò») e andate al paragrafo successivo). Ve lo leggo quasi per intero: «Non ripeteremo la descrizione delle cerimonie di Bray-le-Haut; durante quindici giorni hanno riempito le colonne di tutti i giornali del dipartimento». *Noi* non ripeteremo. Chi è questo *noi*? È la voce d'autore. Ecco, saltando la frase «Julien apprese, dal discorso del Vescovo», e dall'inizio non sottolineato del paragrafo successivo ci interessa ancora: «Più tardi fece parte delle funzioni di Julien verificare i conti di quanto era costata questa cerimonia». Ecco, questi sono due interventi d'autore: il primo, secondo il gergo narratologico affermatosi ben dopo della prima versione del mio lavoro, è l'autore che dice «decido di non ripetere la descrizione», e tecnicamente nella terminologia di Genette è un'ellissi, cioè c'è una possibile informazione narrativa il cui preciso luogo sarebbe questo, e di cui l'autore tace, lasciandola intendere. L'inizio del paragrafo seguente è di nuovo un intervento d'autore, con scavalco di tempi – il termine tecnico secondo *Il discorso del racconto* di Genette è prolessi. Di un capitolo che va in questa edizione della vecchia Pléiade questi sono gli unici strappi a una continuità narrativa ininterrotta. Tutto il resto è liscio, ogni frase cade nel punto in cui deve cadere, né analessi né prolessi né ellissi, e quanto agli interventi d'autore – non ce ne sono. Interessantissimo questo fatto che Stendhal, paradigma di realismo secondo più di un autore (tra cui quello che secondo me è la sovrana autorità: Auerbach) è colui che pratica in uno dei modi più larghi possibili – pari a quello del suo quasi coetaneo Balzac – l'intervento d'autore. È una delle più grosse smentite dell'illusione di un realismo unico, perché quando si dice “realismo” è un tipo di narrazione in cui ogni tanto dietro il filo della narrazione si vedono le mani del burattinaio, questo non è realismo – questa è convenzione. Il mio interesse attuale di fare fuori sia l'illusione dell'autoreferenzialità sia l'illusione opposta e complementare di un realismo assoluto, questa controprova è uno degli argomenti decisivi. Ciò nel momento in cui anche un Lukács, ma anche Auerbach, di statura ancora maggiore, potevano far coincidere con il realismo assoluto – in realtà è uno dei momenti in cui la convenzione è più

scoperta⁸³. E allora il realismo assoluto bisognerebbe farlo cominciare piuttosto da quel Flaubert che abolisce questa convenzione – non abolisce perché abolirlo del tutto è impossibile – ma riduce assolutamente il numero degli interventi d'autore.

Torniamo al fatto che questo pezzettino a p. 317 è l'unico intervento di voce d'autore. Cos'è questo unico intervento d'autore? Non è pausa – altro termine tecnico, arresto del racconto (sommario, scena, ellissi o pausa sono le quattro possibili cose di cui è composto un racconto secondo Genette) – le uniche pause sono quelle che vi ho detto. Non sono descrittive né digressioni, una è un'ellissi dichiarata e l'altra una piccola prolessi. Quindi la velocità di questo capitolo e la densità del racconto ne fanno un caso limite anche per Stendhal, che per quanto sia assolutamente abituato all'intervento di autore – per cui è quasi un miracolo che ce ne sia così poco in questo capitolo – però come sapete è l'assoluto maestro (superato a mia conoscenza solo da Voltaire) della capacità di raccontare velocemente, riducendo nervosamente all'essenziale i fatti, quando vuole. Qui questo è un caso limite di velocità e di densità narrativa persino per uno scrittore come lui. Alla prima lettura può dare l'impressione di un massimo di spontaneità narrativa, pienezza ininterrotta di fatti, piccoli fatti veri, di immagini e infine di dettagli. Questa impressione di spontaneità e pienezza non può dipendere solo in negativo dall'assenza di interventi di autore e di pause.

Da cosa dipende allora? Facciamo tre ipotesi simmetriche: 1) che ogni piccola scelta narrativa, la scelta di ognuno di questi innumerevoli fatti, immagini, dettagli che il testo ci comunica abbia un senso almeno implicito. Qui si apre un paradiso per la nostra caccia: se è così, che altro può essere un senso se non un doppio senso? Dunque c'è polisenso, e dunque figura. E avremo delle figure che non sono mai figure della *elocutio*, neanche della *dispositio*, dunque sempre della *inventio*. 2) All'altro opposto avremmo la negazione della nostra ipotesi relativa alle figure, e quindi avremmo al contrario un deserto, ovvero che a rendere l'insieme narrativo del capitolo così felice sia un caso perfettamente ben simulato, ogni dettaglio sia scelto allo scopo di dare l'impressione del caso. Su questa ipotesi fermiamoci un attimo prima di relegarla nell'inferno delle ipotesi bocciate; effettivamente se non avevo torto subito prima di parlare di massima spontaneità narrativa e pienezza di immagini e dettagli, si potrebbe pensare: come fa l'impressione di spontaneità a postulare qualcosa che non sia precisamente il caso? Spontaneità vuol dire somiglianza con l'esperienza reale, nell'esperienza reale tutti pensiamo che il caso interferisca moltissimo. Però la realtà non si può pensare che ci sia un autore che la costruisce, viceversa il testo letterario c'è un autore che lo costruisce e quindi anche la simulazione del caso in qualche modo dovrebbe essere come nel verso dell'*Adone* di Marino: «sembra caso ogni gesto, ed è tutt'arte». 3) La terza ipotesi, volutamente intermedia, potrebbe essere un dosaggio sapiente delle due componenti: Stendhal avrebbe avuto la bravura di introdurre quel tanto di senso che non tolga la felice e spontanea impressione del caso, e quel tanto di caso che non renda ossessivo il fatto che tutto ha un senso. Dico subito che sin dalla versione più lontana della mia analisi del mio capitolo io sono stato subito portato dai risultati che ottenevo a bocciare non solo la seconda, ma anche la terza ipotesi. Credo di stare per dimostrare che le frasi non sottolineate sono pochissime, ma in realtà potrebbero essere sottolineate anch'esse, ovvero ricondotte alla stessa serie di filoni di senso e significato delle frasi sottolineate.

Allora ecco finalmente in modo ben più concreto di quanto vi ho detto a proposito di Baudelaire, Mallarmé, Racine, Molière, Wagner, Lampedusa, Tasso e Kafka – ecco il momento di misurare analiticamente che cosa possono essere in concreto quelle unità più ampie di cui abbiamo parlato,

⁸³ Anacoluto. In generale, per rispetto dell'originale, non si è intervenuti a cambiare la sintassi del parlato anche laddove nella trasposizione scritta tenda a suonare problematica o ridondante, a meno che non fosse strettamente necessario per non inficiare la comprensione del discorso.

per cogliere qualcosa della specificità di cosa possono essere le figure della *inventio*. Non occorre dissimulare il fatto che è la conoscenza preventiva del testo a dettarmi in quale direzione cercare. Inutile fare finta che io nel marzo 1967 mi sia posto davanti questo capitolo e lasciato imbevvere dai suoi contenuti semantici come se non conoscessi Stendhal e altra tantissima letteratura francese, e l'insieme del romanzo intitolato *Il Rosso e il Nero*. Tutte queste conoscenze preventive: testo, tutti gli altri capitoli della prima parte e tutto il romanzo. Contesto più ampio: le opere complete di Stendhal, la letteratura francese intorno al 1830, la storia. Auerbach in *Mimesis* ha potuto dimostrare eccellentemente che non c'è una frase di quella scena che potrebbe essere capita senza una minuziosa – non sommaria – conoscenza di ciò che era accaduto in Francia tra il maggio 1789 e il 1830. Dunque, un anno di quarantuno anni che sono – dimostra Auerbach frase per frase – sottintesi in ogni frase di quel pezzettino che non è il nostro, ma un capitolo della seconda parte. In quale direzione allora cercare?

Ripeto: è la conoscenza preventiva di tutte queste circonferenze, raggi sempre più ampi intorno al piccolo cerchietto del nostro capitolo, che mi suggerisce in quale direzione cercare. Di conseguenza prendo due classi logiche; e qui ricordatevi della mia prima lezione e dell'esitazione tra tre direzioni teoriche possibili in cui cercare: eventuali sviluppi dell'applicazione di Matte Blanco e Freud alla letteratura, eventuali ricerche che tendono a recuperare quella dimensione dei referenti di realtà e la letteratura come mimesi che così colpevolmente gli studi francesi e americani hanno voluto resecare. Terza direzione, le figure della *inventio*. Nella prima lezione ho scelto questa, ma le altre due si ripresenteranno. Tra poco vedrete che recupereremo anche le classi logiche matteblanchiane, per il momento recuperiamo subito i referenti: quando vi parlavo di una serie di conoscenze preventive che mi rendevano tutt'altro che neutro nello scegliere questo capitolo e nell'impostarne l'analisi – vedrete che questa via per la quale sto cercando di giustificare queste sottolineature e numeri sulle fotocopie, è una via che passa da referenti storici. E vorrei vedere che fosse altrimenti, per un romanzo di una pagina del quale Auerbach ha potuto dimostrare che non se ne capirebbe rigorosamente nulla senza una conoscenza abbastanza dettagliata di quello che accadde in Francia in quel periodo.

Partiamo, tutto ciò detto, da due classi logiche la cui opposizione o la cui intersezione può essere considerata a livello più o meno universale generando, man mano che si scende dall'universale verso il particolare, sotto classi e poi sotto sotto classi. Allora si tratta di due specie – a livello più universale – di effetti del tempo, sia sulle cose fisiche sia sulle realtà morali e culturali, in senso talmente largo da includere il politico e praticamente tutto. Diversi livelli, dicevo. Al livello il più universale ci troviamo subito di fronte a un'ambivalenza: da quando c'è la civiltà credo che sarebbe facile documentare questa ambivalenza tra l'effetto del tempo che può logorare o nobilitare. E può logorare e nobilitare insieme. Lo vediamo nella prassi di anticare i mobili: il logorio simulato può essere nobilitante. Se il logorio fosse eccessivo diventerebbe troppo per essere pregevole, perché apparirebbe troppo vecchio. Vi prego di trasferire questa apparente opposizione puramente qualitativa (il tempo logora/il tempo nobilita): in realtà molto più frequente è l'ipotesi del logorare e nobilitare insieme, e allora il problema diventa squisitamente quantitativo. Per poter misurare il dosaggio fra la degradazione di ciò che è vecchio (francese: *ancien/antique/vieux* italiano: antico/vecchio) è esattamente l'ambivalenza universale del tempo che nel lessico di queste grandi lingue di cultura si rispecchia più o meno fedelmente. Degradazione di ciò che è vecchio, prestigio per ciò che è antico. Qual è l'incidenza del quantitativo, assolutamente preziosa per capire questo capitolo di Stendhal? Che qualcosa potrebbe essere *troppo* (ecco un avverbio squisitamente quantitativo) logorato dal tempo per esserne ancora nobilitato. Se il tempo l'ha logorato troppo non può più nobilitarlo *ancora*, ha cessato di poterlo ancora nobilitare. E così qualcosa può essere *troppo*

poco logorato dal tempo per esserne *già* nobilitato. Bisogna aspettare del tempo. Quindi per essere nobilitato dal tempo qualcosa deve essere logorato ma non troppo.

Tutto questo vale secondo me a un livello storico estremamente generale per tutta la nostra civiltà occidentale, dalle sue origini remote fino a tempi recenti. Anche se poi, per ragioni storiche che hanno a che fare precisamente con la Rivoluzione Francese e le sue conseguenze, direi che tutto questo si è fortemente accentuato da quando quel regime che a sua volta si basava sulla durata (Ancien Régime) è stato battuto per la prima volta dal regime borghese in Francia, e successivamente in tutta Europa. Affrettiamoci a passare a un livello che è ancora più generale dell'ultimo livello a cui arriveremo, ma che è già storico, mentre queste prima erano meta-storiche (per me valgono sempre, e studiando immagini di tempi antichi, anche antichità greco latina e Medioevo – le ho già trovate negli *Oggetti desueti*). Naturalmente dalla Rivoluzione Francese in poi, dalla svolta tra '700 e '800, questa dialettica si è come accelerata. Dunque, a un livello ancora generale ma già storico, l'ascesa della borghesia europea, la classe dominante attuale, avvenne sia prima (non molto ma prima) della Rivoluzione Francese che ovviamente dopo, a spese di una classe dominante anteriore la cui giustificazione era il privilegio della nascita, che nella sua assolutezza era incompatibile con quel tormentoso e in sostanza onnipresente fenomeno che è lo snobismo. In una società governata dal privilegio della nascita il rango assegnato a ciascuno non può essere cambiato, e quindi il tormento dello snobismo non può avere presa. Esso nasce con la società borghese, il suo atto di nascita è la deliziosa commedia di Molière, *Il borghese gentiluomo*, prima attestazione dello snobismo perché la politica interna di Luigi XIV aveva già fatto qualcosa che promuoveva la borghesia. E quindi subito nasce, è attestato e documentato il fenomeno dello snobismo. Cosa era il privilegio della nascita finché è durato? Una dignità genealogica conferita dal tempo, e *tanto* tempo – non poco. Secoli. Nello stesso romanzo di Stendhal, nella seconda parte, quando l'ambiente sarà completamente cambiato, leggeremo che in un certo salotto l'unica parola che veniva pronunciata con rispetto – il resto poteva essere oggetto dell'ironia tanto cara all'*esprit* francese – era la parola crociata. Perché le crociate si erano svolte alla fine dell'XI e XII secolo, e la nobiltà dei padroni di casa risaliva precisamente a quell'epoca. Cosa fa la nuova classe (perché la vecchia non ci riguarda più, mentre tutto quello che riguarda la borghesia ci riguarda perché ne facciamo tutti parte), finita la fase più drammatica della sua affermazione in Francia, ovvero la vera e propria cosiddetta Rivoluzione, ma anche semplificando un po' il quindicennio napoleonico, quando Napoleone viene alla fine spedito a Sant'Elena e c'è l'illusione che torni con la Restaurazione la nuova classe dominante? Luigi XVIII di Borbone concesse immediatamente la carta costituzionale, trovando un compromesso di rara intelligenza. I Francesi ebbero un regime parlamentare come in Inghilterra. Per rendere però tutto ciò compatibile con l'idea di monarchia per diritto divino, senza la quale Luigi XVIII non avrebbe potuto tornare a sedersi sul trono di suo fratello ghigliottinato, la carta dovette essere concessa dall'alto dal sovrano. In questo senso la borghesia può dissimulare abilmente una profonda contraddizione: a livello di ciò che appare e si vede, a livello di ostentazione l'unica cosa che la borghesia ostenti è il pregiudizio esattamente opposto a quello della nascita, il pregiudizio del merito individuale assoluto. Si esaurisce in questo l'ideologia borghese, i sentimenti dei protagonisti di questa borghesia, che in questo paese centrale che è la Francia sono i protagonisti della storia? No, troppo semplice, troppo miope. In realtà la borghesia fa il doppio gioco, ciò da un lato sbandiera come vessillo, esibisce il pregiudizio del merito individuale assoluto – il *self made man* che ognuno può essere, secondo l'ideale di Napoleone – ma già Napoleone aveva dato il cattivo esempio perché si era fatto incoronare Imperatore, aveva regalato monarchie ai suoi fratelli e sorelle. Nella sua corte aveva nobilitato sul campo di battaglia un proletario, un operaio di origine se si era condotto con valore sul campo di battaglia, rendendolo conte o marchese. Quel che non poteva fare Luigi XIV,

Napoleone lo poteva fare. Sotto Luigi XIV si era marchese, conte o duca sulla base fermamente creduta di meriti militari dei propri avi di quattro secoli prima. Se i secoli erano otto o dodici, meglio ancora. Più remoto era stato il momento del merito individuale e più si era nobili. Sotto Napoleone le cose si sovvertono. Già nelle premesse napoleoniche – Napoleone è non per niente l'idolo dell'indimenticabile Julien Sorel – quel doppio gioco che aveva inaugurato lui stesso diventa, a partire dall'anno 1815-16, inizio della Restaurazione, il doppio gioco stesso della borghesia. Sbandierato il merito individuale, come segreta aspirazione quella di ricreare necessariamente su tempi più corti (anni e non secoli) quel pregiudizio che legava il prestigio alla durata. E quindi ricomincia il tempo, perché il tempo che nobilita è una cosa ben diversa dal merito che nobilita. Quindi a questo secondo livello abbiamo una contraddizione per cui il gioco del tempo che può logorare o nobilitare, logorare e nobilitare insieme, logorare troppo etc., tutte queste cose giocano in una sorta di secondo piano un po' dissimulato per vergogna dietro una bandiera ufficialmente ostentata del merito individuale assoluto come unico criterio di affermazione. Questo si finge di credere, in realtà incomincia già a introdursi «io sono io perché mio padre o mio nonno...». I criteri in nome del quale erano stati ghigliottinati a migliaia i nobili francesi nel '93 si fa finta di esserseli lasciati alle spalle, in realtà in modo subdolo ricompaiono. E tutto questo ci riguarda ancora oggi. Adesso andiamo a un livello storico più particolare, ormai totalmente concreto – che coincide con la prospettiva del romanzo *Il Rosso e il Nero* di Stendhal. Sfondo di cui il nostro romanzo fa una valorizzazione che, a giudizio di Auerbach, è la prima che si abbia mai avuta in letteratura europea così piena e così totale della Storia. Napoleone cade una prima volta nel '14, Luigi XVIII, il secondo fratello di Luigi XVII che era stato ghigliottinato nel '93, con eserciti stranieri entra ad insediarsi a Parigi, regna pochi mesi e propone la Carta, però nel marzo dell'anno successivo Napoleone riesce a scappare dall'Elba, approda in Provenza e la sua immensa popolarità fa sì che benché sia un bandito, un trasgressore dal punto di vista formale, il suo viaggio sia una cavalcata trionfale, il numero di coloro che lo seguono aumenta e il re Borbone deve scappare. Napoleone si insedia e il suo governo dura 100 giorni, sarebbe durato di più e tutti avremmo avuto un futuro migliore se a Waterloo Napoleone avesse vinto. Da quel momento poi la Restaurazione ricomincia e dura 15 anni, perché poi il saggio e intelligente Luigi XVIII muore nel '24, gli succede il fratello terzogenito Carlo X. Il romanzo di Stendhal esce all'inizio del 1830, pochi mesi prima della Rivoluzione di Luglio per cui un'imprudenza particolarmente reazionaria commessa da Carlo X precipita la situazione, ci sono di nuovo a Parigi le barricate, il regime cade e subentra la cosiddetta monarchia borghese, non a caso – Luigi Filippo, Re dei Francesi, e inaugura un ciclo storico per cui, semplificando, la borghesia arriva al potere. Non che non fosse già arrivata in qualche modo al potere, ma solo Luigi Filippo sancisce definitivamente l'era borghese. Ci interessano questi quindici anni, perché sono lo snodo del romanzo di Stendhal, perché pubblicando nel 1830 ha in mente tutto il quindicennio, anche se poi il romanzo ha un sottotitolo molto preciso: *cronaca del 1830*, senza sospettare che pochi mesi dopo ci sarebbe stata la rivoluzione.

Il regime detto Restaurazione fu afflitto da una contraddizione mortale, la quale in sostanza – ed è per questo che ci interessa – di già non è nient'altro che una variante della contraddizione di fondo borghese appena indicata: i beneficiari del regime sono nobili, preti, legittimisti di nascita non nobile. Non potevano tutti costoro differenziarsi da liberal-borghesi se non giocando sui valori simbolici dell'antico, cioè del tempo che nobilita. Nello stesso tempo occorre loro continuamente riparare gli effetti del tempo che logora perché questo può logorare fino a una perdita di dignità. Un nobile non può andare vestito degli stracci del proprio trisavolo, deve avere dei palazzi, delle carrozze che non cadano a pezzi. Il logoramento oltre un certo limite comporta perdita non solo di dignità ma anche di ogni autorità. Quindi quello che occorre fare ai nobili e ai preti legittimisti era accettare

la concorrenza degli avversari sul loro stesso terreno, sul terreno del nuovo, il quale nuovo di per sé non è nobile ma non è neanche logoro. E il cui prestigio (del nuovo) si identificava sempre più spesso con la ricchezza: bisognava essere ricchi, e a partire dal solido stato della ricchezza trovare ogni volta il compromesso giusto tra l'antico e il nuovo. Non era facile. In Francia – dopo venticinque anni di sbandamenti – c'era di nuovo la monarchia di diritto divino e veniva proclamata la sua continuità con i Capetingi, coi Carolingi e Merovingi. Da un lato dunque rivendicare quattordici secoli di legittimità, ma dall'altro dover reggere la concorrenza liberale sul terreno del nuovo era in qualche caso facile ma a volte difficilissimo. Ne nasce anche un'ambivalenza del recente, simmetrica e opposta all'ambivalenza dell'antico. Il titolo di questo mio articolo del '67 raccolto poi nel volume dell'83 è *Il recente e l'antico nel capitolo I, XVIII de Il Rosso e il Nero*. Il recente in positivo sarà attualità, ma sarà anche potenza, in negativo sarà carenza di anteriorità. Se abbiamo chiamato classi logiche due specie di effetti del tempo, il tempo che logora e il tempo che nobilita, possiamo chiamare sotto classi semantiche (piuttosto che logiche, lo preferirei) le quattro incrociate che ho disegnato. Le opposizioni sono sei: 1) antico come nobile + / antico come logoro -; 2) recente come carente - / recente come nuovo +; 3) antico come nobile + / recente come carente -; 4) antico come logoro - / recente come nuovo +; 5) antico come nobile + / recente come nuovo + (la principale arma dei legittimisti contro la principale arma dei liberali); 6) antico come logoro - / recente come carente - (qui è forse un pochino meno evidente, non è se non il rovesciamento logico della precedente).

Quindi complessivamente più o meno pertinenti abbiamo, e potremmo ritrovare in ogni frase di Stendhal, sei opposizioni. Subito una precisazione: Stendhal era un uomo di rara intelligenza e che, a differenza che nel nostro capitolo, altrove non si astiene affatto dalla prassi dell'intervento di autore e continuamente dice la sua. Un autore così ha disseminato dappertutto giudizi, in ogni quantità di scritti e con quel disprezzo dei generi letterari che è entrato d'epoca e che è anche suo pertanto: scrive una storia della pittura che è per metà un testo tradotto dall'italiano e in cui possiamo trovare i giudizi più intelligenti sulla Restaurazione, scrive le vite di Haydn, Mozart e Metastasio, e in esse possiamo trovare giudizi politici o di altra natura di rara intelligenza. Questi giudizi non si trovano nel nostro capitolo, dove non ci sono interventi d'autore. Non c'è un giudizio politico. C'è però – spero di dimostrarlo – una formidabile messa in atto del gioco diabolico di queste sei opposizioni. Vedete bene che cosa voglio dire di estremamente preciso quando dico che l'ideologia può esserci, e sempre di fatto c'è, in un'opera d'arte, ma non è ciò che fa un'opera d'arte perché se io cucio insieme tutti i giudizi politici di Stendhal sulla Restaurazione, praticamente che cosa separerebbe Stendhal da Tocqueville, intelligentissimo storico o politologo dell'epoca? Stendhal è narratore. Questo sistema di significati, che ricostruiremo attraverso il testo secondo quelle sei opposizioni, non produce affatto delle idee, un pensiero di Stendhal sulla Restaurazione. Queste idee, questo pensiero esistono in tanti altri testi ma non nel nostro, e non a caso, perché è letteratura. Che cosa fa il nostro capitolo, se non racchiudere idee o pensiero di Stendhal sulla Restaurazione? Piuttosto alimenta il racconto, quel sistema di significati, lo fornisce di piccoli elementi concreti a decine – come cominceremo a vedere – e perciò si potrà concludere che la sovrana spontaneità narrativa del capitolo viene dal senso e non viene dal caso. Anche se può sembrare contraddittorio, è una spontaneità che viene dal fatto che tutto è calcolato. Non è una spontaneità della vita o della realtà, ma di un mondo letterario dove tutto passa da una convenzione. È quando tutto non è calcolato che i cattivi romanzieri possono dare l'impressione del calcolo.

Dopo aver parlato di classi e sotto classi, dobbiamo parlare di sotto sotto classi semantiche. Per abbreviare, decidiamo che questo terzo livello lo chiamiamo livello dei temi. La parola tema, che all'inizio del corso e in varie altre occasioni ho potuto darvi come l'emblema stesso della vaghezza (questo fa parte anche di una mia polemica contro il cosiddetto ritorno della critica tematica, che

oggi spesso a mio parere – siccome non si sospetta cosa sia un tema neanche lontanamente, la critica tematica è malata di vaghezza). In questo esperimento che stiamo facendo spero che non sia così, perché stiamo definendo i temi con estrema precisione. *Chiamo temi delle sotto sotto classi semantiche le quali dovranno essere minori, di portata minore, dell'antico sia con segno + che -, e del recente con segno - o +. Nelle quali classi semantiche tuttavia l'opposizione tra antico e recente si ritrova ogni volta.*

Forse parlare di classi logiche sarebbe più rigoroso ma meno immediatamente comprensibile rispetto alla terminologia di classi semantiche, ovvero classi di significato. Penso che così sia più chiaro. Tra le due terminologie non riesco a fare una differenza. Quando il concetto nato in una disciplina viene esportato in un'altra, la validità del risultato non va giudicata rispetto al campo di partenza ma rispetto a quello di arrivo. Se andiamo da Matte Blanco ai testi letterari, anche se qualcosa della mia estrapolazione è inesatto rispetto a Matte Blanco il criterio è comunque quanto questa estrapolazione rende nel campo di arrivo. Per questo propongo la sostituzione di classi semantiche e classi logiche. Se mi prendete provvisoriamente per buono che tutto quello che ho sottolineato riguarda l'opposizione di recente e antico è più di metà del testo e potrebbe essere volendo ancora di più, enumererò i temi a partire dall'inizio del capitolo e seguirò l'ordine sintagmatico, ovvero l'ordine delle frasi così come sono. Ma rispetterò quest'ordine sintagmatico al solo scopo di sconvolgerlo, ossia di stabilire dei paralleli. Se poi nella realtà testuale le cose risulteranno molto più sfumate ancora che nel quadro delle sei opposizioni dello schema proposto, questo dipende da un fenomeno di ridondanza, da specificare meglio a livello teorico: questa ridondanza non deve essere confusa con quella che riguardava la *elocutio* nell'antica retorica e costituiva sostanzialmente un difetto come sinonimo di prolissità. Chi volesse essere più informato guardi il grande manuale di Lausberg in lingua tedesca a p. 516. In linguistica più moderna il concetto di ridondanza è tornato cambiando completamente natura, e questo nome è toccato ad un fatto fisiologico della lingua: se io dico «dei suoi pantaloni» il segno maschile è ripetuto tre volte. Che siano i pantaloni di un maschio lo dico tre volte. La ridondanza di cui vorrei parlarvi adesso io non è né il difetto di prolissità dell'antica retorica né il fatto fisiologico che ogni lingua ripete certi elementi semantici parecchie volte, ma è qualcosa di più complesso per cui ancora una volta mi tocca fare una estrapolazione, direttamente da Freud, punto di contatto appassionante tra due linguaggi umani: quello della letteratura e quello – stavolta finalmente in presa diretta – quello del sogno.

Cito dall'*Interpretazione dei sogni* di Freud: «ognuno degli elementi del contenuto manifesto del sogno si dimostra surdeterminato (imparate subito che Freud chiama surdeterminazione la stessa cosa che io propongo di chiamare ridondanza, è proprio la stessa cosa) in quanto rappresentato più di una volta nei pensieri latenti del sogno». In questa distinzione tra contenuto manifesto del sogno e pensieri latenti del sogno (*Traumgedanken*) (i due aggettivi da me aggiunti rispetto al testo tedesco di Freud sono due contrari: manifesto/latente) il contenuto manifesto è ciò che noi vediamo, percepiamo sia pure allucinatoriamente. Mentre i pensieri latenti del sogno altro non sono che quel significato del sogno che è così difficile, quando il sogno è complesso, arrivare a capire da solo. Una pagina dopo Freud scrive più sinteticamente: «Non soltanto gli elementi [del contenuto manifesto] sono determinati più di una volta dai pensieri latenti, ma anche ognuno dei pensieri latenti del sogno è rappresentato [nel contenuto manifesto del sogno] da più di un elemento». Se c'è una cosa nel sogno, e ci sono significati latenti, quella cosa può rappresentarne molti. Se io mi attesto al livello del significato nascosto – supponendolo ricostruito da un'analisi o dalla comprensione del sognatore – quegli elementi del significato nascosto del sogno nel contenuto manifesto sono rappresentati non una volta sola ma molte. Abbiamo come due fasci di linee oblique che si intersecano in tutte le maniere. Io ho l'impressione che questa straordinaria descrizione che Freud ci fa sia perfettamente

applicabile a qualunque testo letterario, e il fatto che io lo applichi non a un testo surrealista o a una poesia simbolista, ma a Stendhal, ovvero ad un narratore che passa per essere quanto mai realistico, dimostra la mia tesi favorita – ciò che Freud studiando la logica simmetrica del cosiddetto inconscio ha capito di più del funzionamento del fenomeno letterario di quanto non se ne fosse capito prima delle scoperte di Freud.

Ultimissimo chiarimento: siccome non ritengo trasponibile tale e quale a un testo letterario la distinzione tra contenuto manifesto e pensieri latenti, perché secondo me in un testo letterario niente può essere latente nel senso di nascosto – un testo letterario non ha inconscio. Allora sostituisco al primo termine, ossia contenuto manifesto, il termine *temi*, quei temi che abbiamo già definito. E sostituisco al secondo termine, pensieri latenti, *classi semantiche*. A questo punto: contenuto manifesto → temi; pensieri latenti → classi semantiche; elementi del contenuto manifesto → occorrenze dei temi. Il risultato di tutte queste modifiche lessicali è il seguente: *ogni classe semantica si manifesta in più di un tema, o occorrenza di tema; viceversa ogni tema, o occorrenza di tema, deriva da più di una classe semantica*. È esattamente la stessa cosa della frase di Freud, con questa triplice sostituzione lessicale.

In I, 15 si è verificata la consumazione dell'adulterio tra Julien Sorel e Mme de Rênal. In I, 17 tra i due amanti si è parlato per la prima volta di politica, con questo triplice risultato: 1) Julien ha constatato l'impossibilità di far accettare a Mme de Rênal educata «nel campo nemico» il proprio ammirativo rimpianto per Napoleone. Lui, che vorrebbe in qualche modo aprirsi con la donna amata, capisce che non può. La politica è più forte dell'amore; 2) Julien ha ricevuto da Mme de Rênal una serie di rivelazioni, una sorta di prima istruzione sulla società locale e sull'alta società in generale. L'accento è adesso sul piacere di capire: Julien è per eccellenza un eroe intellettuale, giovane di straordinaria intelligenza e quindi gioia del capire; 3) Mme de Rênal ha sognato per Julien un grande avvenire politico, ma naturalmente (dal punto di vista di lei) dalla parte della buona causa, quindi verso mete ecclesiastiche come diventare un papa: «lei lo vedeva papa, primo ministro come Richelieu».

Ora, nel nostro capitolo questi stessi tre motivi sembrano ripresentarsi, passando dalla forma delle confidenze o fantasticherie a quella di un assaggio reale, di un'attiva presa di contatto. Infatti: 1) In occasione del passaggio da Verrières di un re straniero (titolo del capitolo: *Un Re a Verrières*) il favore di Mme de Rênal consente a Julien di deporre per un giorno il suo triste abito nero quasi ecclesiastico e di vestirne uno militare. Quello che sarebbe stato possibile sotto Napoleone a un figlio di falegname, e non era più possibile perché col ritorno dei Borbone la carriera militare era riservata ai nobili. Quindi a livello ideologico Julien non può parlare alla donna amata di Napoleone, però sul piano pratico la donna amata, nel suo infinito amore, indovina il desiderio della persona amata e lo esaudisce. Dovrà passare tutto il romanzo perché Julien si illuda di nuovo di vestire l'abito militare, e un mese dopo sarà ghigliottinato. Quindi qui Julien fa parte della guardia d'onore nei festeggiamenti – l'intuizione della donna amata agisce così in senso inverso ai pregiudizi della gentildonna e procura a Julien rari momenti di entusiasmo a cavallo e al suono del cannone.

2) Carriera politica però ecclesiastica: successivamente Julien va in cerca del Vescovo, il cui ritardo pregiudica il culmine religioso di tutta la festa, la visita del Re alla reliquia di una antica abbazia. Julien penetra arditamente «dietro le quinte» dove vede eseguire certi artificiosi preparativi. Comincia così a farsi diretta, mentre prima erano discorsi, la sua iniziazione sociale e politica.

3) Le ambizioni di carriera ecclesiastica di Julien, dettate finora dal freddo calcolo, si esaltano durante la cerimonia nell'abbazia fino a una passeggera sincerità emotiva che può renderlo indifferente, per il momento, alla gloria militare di Napoleone.

A questo punto possiamo abordare un tema. Secondo l'ordine sintagmatico, il primo tema che si presenta potremmo wagnerianamente (come fanno i commentatori di Wagner che danno nomi ai temi) chiamarlo tema della fretta. Corrisponde al colore giallo (1).

TEMA DELLA FRETTA (1):

p. 308: «Il tre settembre, alle dieci di sera, un gendarme svegliò tutta Verrières, risalendo la strada grande al galoppo; portava la notizia che sua maestà il re di *** arrivava la domenica seguente, e si era a martedì».

p. 309: «Appena restava il tempo di fare adattare le uniformi che sette anni prima erano servite in occasione del passaggio di un Principe del sangue».

p. 310: «Mme de Rênal voleva un vestito nuovo [per Julien]⁸⁴, e non le restavano se non quattro giorni per mandare a Besançon, e farne tornare il vestito, l'uniforme, le armi, il cappello etc., tutto ciò che fa una guardia d'onore».

p. 315: «[Qui parla il Vescovo] Ma vi chiedo scusa, signore, vi scambiamo con la persona che deve riportarmi la mia mitria. L'hanno imballata male a Parigi; la banda d'argento è orribilmente guastata nella parte alta. Questo farà il peggiore effetto [La mitria è stata commissionata all'ultimo minuto, spedita in fretta e perciò è rovinata – piccolo esempio del fatto che un tema si può nascondere ma noi dobbiamo snidarlo. Il tema della fretta nei tre esempi precedenti era palese, qui dobbiamo saperlo riconoscere]».

Abbiamo finito col tema della fretta. Quell'ordine sintagmatico dei temi, che è momentaneamente azzerato dalla ricostruzione dei temi stessi, lo stesso resta sotto i nostri occhi per la buona ragione che è quello reale o naturale del testo. Il tema della fretta è distribuito tutto all'inizio del capitolo, alla fine non importa più perché la fretta è legata ai preparativi e non alla cerimonia stessa. Penso che per ogni tema sia opportuno enucleare una opposizione semantica. In questo caso abbiamo una opposizione di cui in pratica un solo termine è espresso tutte le volte mentre l'altro termine è sempre sottinteso (anche se la formulazione è largamente arbitraria): ciò che sarà a stento pronto (e questo mi pare il termine esplicito) *versus* (si diceva ai bei tempi dello strutturalismo) ciò che ci fosse da sempre. Al posto di queste cose frettolose (mitria appena spedita da Parigi, uniforme) se fosse nobile Julien potrebbe contare anche su una uniforme fatta dieci anni prima, ma non è nobile. Idem il giovane Vescovo, nientemeno il protagonista ecclesiastico della cerimonia, dovrebbe contare su una mitria e portarne una con sé perfettamente adatta a tutte le occasioni, e invece non ce l'ha. Tutto ci dice che ancora nel 1830, ovvero 15 anni dopo, la Restaurazione è un regime improvvisato. Ecco il senso e l'importanza del precisare questa opposizione. Il tema della fretta può essere riconosciuto più sotto in altri punti del capitolo per quel fenomeno di ridondanza, riconoscibilissimo in altri passi in materia di edifici e riparazione di edifici. Però allora ad arbitrio nostro è più conveniente parlarne sotto altri temi (es. dell'edificio). È arbitrario. Ultima considerazione fuori capitolo, prendete la fotocopia di p. 397 (cap. XXVIII): «C'era stata il giorno prima una grande cerimonia funebre alla cattedrale; non si era potuto preparare niente, occorreva dunque, in una sola mattina, rivestire tutti i

⁸⁴ Da qui in poi le parole tra parentesi quadre che si presentino all'interno di citazioni testuali sono da intendersi come commenti di Orlando alle medesime.

pilastri gotici che formano le tre navi, di una sorta di veste di damasco rosso che salisse a trenta piedi di altezza. Monsignore il vescovo aveva fatto venire per la posta urgente, quattro tappezzieri da Parigi, ma questi signori non potevano bastare a tutto». Sempre fretta e insufficienza: è un regime che arriva tardi e sa di dover essere spazzato via. Questo dice il racconto molto più eloquentemente di quanto potrebbe fare l'ideologia. Più sotto Julien, che è coraggioso e ambizioso, si offre per salire lui a quell'altezza spaventosa a cui si rischia la vita, p. 398: «ma per arrivare al baldacchino al di sopra del tabernacolo, bisognava camminare su un vecchio cornicione di legno, forse tarlato e a quaranta piedi di altezza». Questo eroismo di sacrestano, questo recitare la parte del sacrestano eroico che fa Julien con il suo abituale coraggio è resa necessaria dalla mancanza di tempo. Se non ci fosse tanta urgenza si potrebbe fare un'impalcatura e salire comodamente. Ma non c'è tempo.

Non soltanto con sovrana abilità di narratore, ma anche con estrema intelligenza storico-politica, Stendhal individua e mette al centro di tutto la contraddizione mortale, di cui poi il regime della Restaurazione morirà, che si impenna sulla questione dell'antico e del recente. Nel senso che se la concorrenza degli avversari deve essere accettata per la vecchia classe dominante sul loro stesso terreno, il nuovo, ci si invischia – come accadde – in delle contraddizioni che portarono alla sconfitta. Quattro sotto classi semantiche: antico come nobile, recente come carente, antico come logoro, recente come nuovo. Quanto ai temi, li avevo definiti come un terzo livello di sotto sotto classi semantiche, minori delle classi. La costante – il principio di individuazione di questi temi – è che in ciascuno di essi, per una vera e propria arte della variazione, l'opposizione antico/recente si sarebbe ritrovata sempre. Ogni tema sottintende un'opposizione.

TEMA DELLA CONCORRENZA (2):

Incontriamo il tema verde scuro (2) che definiamo tema della concorrenza. Lo troviamo immediatamente all'inizio del secondo paragrafo: chi comanderà la guardia d'onore? La domanda presuppone una risposta che deve essere data dalle autorità e quindi non a caso il nome che fa da soggetto alla frase seguente è Monsieur de Rênal, il sindaco che deve rispondere alla cosa seguente. La risposta da dare da parte legitimista alla domanda è scrupolosamente dettata, come il sindaco confida a un suo correligionario, uno della sua stessa parte, e motivata alla pagina seguente. Dice M. de Rênal a M. de Moirod:

p. 309: «In questa sciagurata città le industrie prosperano, il partito liberale diventa milionario, aspira al potere, saprà farsi un'arma di tutto. Consultiamo l'interesse del re, quello della monarchia, e prima di tutto l'interesse della nostra santa religione. A chi pensate, signore, che si possa affidare il comando della guardia d'onore?»

Il sottinteso ben preciso è che per interessi comuni il sindaco vuole che il comando della guardia d'onore sia affidato a M. de Moirod. Successivamente il soggetto diventa Mme de Rênal, l'amante di Julien follemente innamorata di lui. A sua volta di lei leggiamo, p. 309: «Arrivò da Vergy con Julien e i bambini. Trovò il suo salotto pieno di [recente e antico che si scontrano frontalmente] signore che predicavano l'unione dei partiti. E venivano a supplicarla di indurre suo marito ad accordare un posto ai loro mariti nella guardia d'onore». È talmente qualificante (dal solo punto di vista che interessa a questi liberali straricchi) far parte della guardia d'onore, che vanno dalla moglie del sindaco a supplicarla.

p. 310: «Con una abilità davvero ammirevole in una donna così naturale, ottenne prima da M. de Moirod, e in seguito dal sottoprefetto de Maugiron, che Julien venisse nominato guardia d'onore di preferenza a cinque o sei ragazzi, figli di industriali molto ricchi, e di cui almeno due erano di un'esemplare devozione».

Questa frase è stracarica di sensi politicamente e dunque tematicamente, visto che questo tema riguarda questo. Secondo le gerarchie della Restaurazione Julien, essendo figlio di un carpentiere, occupa un rango molto basso. Che sia nominato lui per il favore che impetra una protettrice così altolocata è uno schiaffo spaventevole che viene dato al partito liberale, che in questo caso predica

l'unione per aver posto nella guardia d'onore, che ha posti limitati. Se uno di essi viene portato via da un figlio di carpentiere, non è un legitimista ma un liberale che viene tagliato fuori. Nella seconda parte del romanzo, quando Julien sarà a Parigi in tutt'altra casa nobile, verremo poi ad apprendere che i due capi di Verrières hanno invertito le loro posizioni: Rênal è diventato capo dei liberali, e Valenod è diventato capo dei legitimisti. Dialettica dell'inversione delle parti, che è uno dei rischi della democrazia. Il punto è che l'inserzione di un figlio di carpentiere nella guardia d'onore – privilegio – potrebbe sembrare un gesto 'di sinistra', che sarebbe stato possibile sotto Napoleone. Ma non sotto la Restaurazione: di fatto questo gesto di sinistra passa per delle vie tali (la pressione personale di Mme de Rênal) che diventa viceversa una sottolineatura del privilegio della destra.

p. 311: «Ben presto un grido di indignazione presso gli uni, presso altri il silenzio dello stupore annunciarono una sensazione generale. Si riconosceva in quel ragazzo, che montava uno dei cavalli normanni di M. Valenod, il piccolo Sorel, figlio del falegname. Non vi fu che un grido contro il sindaco, soprattutto tra i liberali. Come! Dal momento che quel piccolo operaio travestito da abate era precettore dei suoi marmocchi, egli aveva l'audacia di nominarlo guardia d'onore a danno dei signori tali e tali ricchi industriali?»

Il favore della moglie compromette il marito, che è ancora totalmente cieco a quest'altezza sull'adulterio – da un certo punto in poi non lo sarà più. Siamo già in grado di individuare l'opposizione, per quanto anche arbitraria e quindi correggibile, e la migliore mi sembra: *privilegio che si pretenderebbe sopprimere* (ovviamente da parte dei liberali, che politicamente sono motivati così) versus *privilegio che si desidera mantenere*. Stendhal vede benissimo che i liberali vogliono unicamente sostituire i legitimisti nei loro privilegi, la competizione essendo soprattutto questione di soldi. Sotto una Restaurazione che simula il totale ritorno all'Antico Regime, ma in mezzo ci sono venticinque anni che hanno sconvolto tutto, è impossibile che i soldi siano ancora automaticamente legati alla nascita: possono esserlo al merito individuale o ad altro. D'altra parte, quel privilegio che in nome della libera concorrenza del merito individuale avrebbero voluto sopprimere è quello che segretamente proprio loro – e soprattutto loro – desiderano mantenere.

[Fuori capitolo] p. 321: «Indecenza estrema di avere bombardato nella guardia d'onore Julien Sorel, figlio di un carpentiere. Bisognava sentire, su questo argomento, i ricchi industriali di tele dipinte che sera e mattina si sgolavano al caffè a predicare l'uguaglianza».

p. 320: «La stessa sera, a Verrières, i liberali trovarono una ragione per illuminare cento volte meglio dei legitimisti».

Essendo più ricchi, anche se la giornata dovrebbe essere una giornata di trionfo per i legitimisti, i liberali vincono perché illuminano meglio e quindi trionfano loro. Il romanzo è stato tutto scritto e interamente pubblicato prima della fine del regime, e che lo stesso avesse i giorni contati lo poteva prevedere un uomo di straordinaria intelligenza politica – e si rispecchia nel testo. Quando si tratta di spendere per l'illuminazione, chi spende meglio sono i liberali.

TEMA DELLA CAVALCATURA E DEL CANNONE (3 + 7):

Adesso segue un interessante esempio di questa arbitrarietà nell'individuazione dei temi, che vi raccomando moltissimo di tenere sempre presente nel vostro lavoro. Negli appunti dell'89 qui come

numero 3 dei temi avevo un tema della cavalcatura, mentre c'era un tema del cannone che portava il numero 7. Nel controllo di tutta questa materia per aggiornarla e renderla funzionale al quadro del mio corso di quest'anno ho deciso di fondere i due temi. Dobbiamo quindi seguire sia il 3 che il 7, il che vuol dire che ciò che è giusto e sbagliato nella pratica di questo tipo analisi lo vedremo poi, ma quello che certamente bisogna abituarsi a vedere non in termini di giusto/sbagliato, ma in quelli di più conveniente/meno conveniente, ovvero strategico, sono appunto le questioni di ritaglio. Ci troviamo di fronte a materiali duttili che si toccano tutti gli uni con gli altri e in questo senso decidere di fare un taglio in più o in meno è una questione soltanto di convenienza ai fini della chiarezza e dell'economia dell'analisi. E se poi a queste due cose vogliamo associare la qualità della eleganza, possiamo farlo. Ho quindi fuso questi due temi.

M. de Moirod (monarchico e devoto anche lui) era importante che acquistasse la carica di vicesindaco perché c'era in atto un'operazione che doveva trasformare la strada centrale che attraversava il paese in una strada nazionale, per un'operazione centralizzante del Régime che era cominciata già sotto Enrico IV e poi continuata con Richelieu, Mazzarino e poi Luigi XIV. La Rivoluzione non fa che esasperare quella centralizzazione, che fa della Francia dopo l'Inghilterra il primo paese europeo. Quando si va però a toccare il privilegio del singolo, per esempio un duca o un conte che hanno sulla strada un palazzo che dovrebbe essere abbattuto, le cose cambiano: se M. de Moirod ha un palazzo esattamente in questa situazione, è lui a diventare vicesindaco, sarà più facile ottenere che anche gli altri palazzi nella stessa situazione vengano risparmiati anziché demoliti. Come prima avevamo visto i liberali contro se stessi, in questo caso troviamo un'altra contraddizione politica tipica di regimi democratico-parlamentari: i legittimisti contro se stessi. Come sudditi fedeli di Carlo X dovrebbero volere la costruzione della strada, ma a un livello personale vogliono mantenere il privilegio e non abbattere il palazzo.

pp. 308-09: «Questo poteva costituire un titolo per il posto di vicesindaco. Non c'era nulla da dire sulla devozione di M. de Moirod, era al di sopra di ogni comparazione, ma era mai salito a cavallo. Era un uomo di trentasei anni, timido in tutti i modi, e che temeva ugualmente le cadute e il ridicolo».

Per uno che comanda la guardia d'onore e cade a terra il ridicolo è immediato. Ricordatevi che la classe che aveva preteso per quindici anni di diventare stabilmente dominante, risalendo i secoli, doveva il suo primato di classe al valore militare. Uno che non sa cavalcare come militare non è ammissibile, quindi il povero M. de Moirod è in qualche modo inadeguato, come vedremo più avanti. Il capitolo è diviso idealmente in tre parti: una preparatoria fino a p. 311, poi una grandiosa scena all'aperto e poi una non meno grandiosa scena al chiuso, all'interno di locali ecclesiastici. In tutte è straordinaria la festosità, e forse nell'allegria non è arbitrario ravvisare qualcosa del punto di vista di Julien Sorel: giovane, amato dalla sua segreta amante e che per la prima volta, lui che non desidera altro a differenza di M. dei Moirod, può salire a cavallo.

p. 311: «Subito il suono di tutte le campane, e le scariche ripetute di un vecchio cannone spagnolo che apparteneva alla città, indicarono la sua gioia per questo grande evento. [...] Si rideva della paura di M. de Moirod, la cui mano prudente era pronta in ogni momento ad afferrare l'arcione della sua sella».

Una piccola precisazione: non ha torto Auerbach, il testo di Stendhal è nutrito di storia e questo dovrebbe rendere la vita più difficile agli autoreferenzialisti. Leggerlo fuori da una continua attenzione ai referenti storici dovrebbe significare non capire. Che vuol dire spagnolo? Siamo a

Verrières, che viene immaginata come facente parte della Franca Contea, quindi ci sono gli elementi per dire che spagnolo deve voler significare anteriore almeno alla pace di Nimega, conclusa da Luigi XIV nel 1678. Siamo nel 1830, quindi questo cannone ha centocinquant'anni, grosso modo. Fu una pace che concluse quella guerra che Luigi XIV aveva dichiarato all'Olanda per ingrandirsi a nord-est. In quell'occasione la Franca Contea diventò francese, dunque il cannone poteva essere spagnolo solo se anteriore al 1678. Vedete quanto qui trascurare i documenti storici può significare letteralmente non capire il testo. Perché cannone spagnolo significa vecchio di centocinquanta anni. Se uno non fa questa piccola verifica storica, solo in apparenza pedantesca, in realtà non capisce.

p. 312: «Mentre costituiva l'occasione di tante frasi, Julien era il più felice degli uomini. Per natura ardito, si teneva a cavallo meglio della maggior parte dei giovani di questa città di montagne. Vedeva negli occhi delle donne che si parlava di lui. / Le sue spallette erano più brillanti, perché erano nuove. Il suo cavallo si impennava ad ogni istante, lui era al colmo della gioia. / La sua felicità non ebbe più limiti, quando, passando accanto al vecchio bastione, il rumore del cannoncino fece saltare il suo cavallo fuori dalla fila. Per un gran caso, non cadde, da questo momento in poi, si sentì un eroe. Egli era ufficiale di ordinanza di Napoleone, [come se quei quindici anni nefasti per quelli della sua classe potessero essere di colpo cancellati e si potesse avverare il suo sogno – il Rosso come militare e il Nero come ecclesiastico, tutto il romanzo sta sotto questa opposizione] e caricava una batteria». Nella sua felicità, perdeva il senso della realtà come quando perdere il senso della realtà ci rende felici.

Il senso di allegria che io leggo in tutta la descrizione, dove il ridicolo attaccato a M. de Moirod è solo una nota nel concerto allegro. Io vedrei una contropartita, una sorta di proiezione generale, e anche questa se volete una figura – può essere considerata dal punto di vista figurale – dello stato di animo di un personaggio.

p. 312: «Il cannoncino si rimise a tirare colpi precipitosi. Ma un accidente seguì, non per i cannonieri i quali avevano fatto le loro prove a Lipsia e a Montmirail [battaglie di Napoleone], ma per il futuro vicesindaco, M. de Moirod. Il suo cavallo lo depose mollemente nell'unica pozza di fango che ci fosse sulla grande strada, il che fece scandalo, perché fu necessario estrarlo da lì affinché la vettura del Re potesse passare».

Io personalmente metterei all'interno del tema – ci possono essere delle opposizioni interne al tema e diverse dall'opposizione su cui il tema poggia, che dobbiamo ancora vedere – se risaliamo sopra, anche quando il cavallo di Julien si impenna, *per un gran caso* non cade. Se la fortuna aiuta gli audaci, si potrebbe dire che il testo è costruito come se la fortuna sfavorisse i pusillanimi e quindi in questa chiave leggerei quell'*unica* pozza di fango. In un caso il cavallo si impenna, quindi abbiamo un balzo, invece Moirod cade nella pozza di fango mollemente – più cogente ancora per l'opposizione, e di queste piccole opposizioni credetemi, sono decine, più di quante se ne possa notare, è fatta la bellezza di un testo.

p. 317: «Si entrava nella chiesa da una porta laterale; all'improvviso un rumore spaventevole fece rimbombare le sue volte antiche; Julien credette che esse crollassero. Era ancora il cannoncino; trascinato da otto cavalli al galoppo, era appena arrivato; e appena arrivato, messo in batteria dai cannonieri di Lipsia [delle due battaglie di prima viene scelta la più grossa, sanguinosa e terribile], tirava cinque colpi al minuto, come se i prussiani gli fossero stati davanti. [Notate incidentalmente

con quale sovrana nonchalance viene lasciata cadere la continua contrapposizione tra i due regimi, quella che ha invertito il Rosso col Nero]».

p. 320: «M. de La Môle fece distribuire ai contadini diecimila bottiglie di vino. La sera, a Verrières, i liberali trovarono una ragione per fare l'illuminazione cento volte meglio dei legitimisti. Prima di partire, il re fece una visita a M. de Moirod».

Questo significa che la logica della Restaurazione funziona: M. de Moirod è nobile, la sua devozione non sopporta paragoni, è massima, ha accettato il comando della guardia d'onore – in sostanza il re gli fa visita per mostrarci che invece di essere sensibile in alto loco alla inadeguatezza di Moirod come cavaliere, e quindi al fatto che l'incidente di tutta la riuscitissima festa è dovuto alla sua goffaggine, si è sensibili solamente alla sua devozione. Rênal può aver detto al re che Moirod non voleva fare la guardia d'onore e che lo ha fatto per devozione (in questo caso al Re e alla causa legitimista). M. de Moirod si merita la visita del Re – e anzi con la solita alternanza della logica *benché/perché* – non *benché* sia caduto ma *perché* è caduto.

L'opposizione che si adatta al tema 3 e al tema 7 non è qualcosa che ho trovato. Bisogna mantenere due opposizioni separate, e forse nell' '89 avevo avuto le mie buone ragioni per tenere distinti i due temi, perché non mi coincideva l'opposizione. Vedete quanto è strategico e quanto è arbitrario. Per il tema 3 ossia la cavalcatura, l'opposizione mi sembra: *regime rifondato su i valori della nascita e devozione versus qualità che ne prescindono*, come nel caso del coraggio fisico. Per cui Julien che come nascita è zero, come devozione è qualcosa ma solo per ipocrisia, però ha coraggio naturale mentre il povero Moirod sale a cavallo terrorizzato e cade. Per il tema del cannone mi sembra molto ovvia, e qui c'è una variante molto interessante nel senso che il termine recente è sì tipicamente Restaurazione – anzi per chi conosce un delizioso scrittore che sotto la Restaurazione tenne viva l'altissima tradizione oggi trascurata del pamphlet impegnato, Paul Louis Courier, il quale fu una vera e propria spina nel fianco dei Borbone, che non osarono mai toccare la libertà di stampa, e quando proprio nell'ultimo anno di quel regime sembrava che ci provassero non a caso caddero, lui era perfettamente padrone di stampare tutto quello che voleva di insolente e impertinente contro il regime, contro i preti, i nobili, tutti. Allora il termine recente in questo caso ricorda moltissime pagine di Courier, questa stessa sola idea di evocare dei cannonieri che erano stati a Lipsia e a Montmirail, due nomi eloquenti del quindicennio napoleonico – impiegarli a fare delle salve di artiglieria perché un Re straniero entra in una cittadina di provincia, già questo è ridicolo e una mescolanza di ricordi gloriosi con un'attualità un po' meschina. Il termine recente in questo senso è sì tipicamente Restaurazione, addirittura alla Courier, mentre eccezionalmente il termine antico non rinvia con la sua antichità all'Antico Regime, ma è napoleonico. Qui l'antico è ciò che appartenne al quindicennio napoleonico. *Ciò che è solo decorativo per tutti o illusorio (non decorativo) per uno solo* (Julien, che vive il suono dell'artiglieria come vero) *versus ciò che era pericoloso* (perché il cannone, maneggiato a quei medesimi cannonieri, a Lipsia o a Montmirail, poteva uccidere dieci persone con una cannonata, mentre adesso tutto questo non esiste più).

TEMA DEL VESTITO (4):

Quarto tema (colore nero, ma diverso dal colore del cannone), pp. 309-310: «[Julien tra sé e sé dice] Sono sciocco ad amare una donna tale, l'ambizione la rende pazza quanto suo marito. / Lo era di più; uno dei suoi grandi desideri, che lei non aveva mai confessato a Julien per paura di urtarlo, era di vederlo lasciare, non fosse che per un giorno, il suo triste vestito nero».

Qui secondo me è implicita la sola definizione giusta e degna della parola amore: non è altro che questo, capacità di indovinare il desiderio profondo della persona amata. Noi sappiamo benissimo a questa altezza che Julien odia il suo abito e desidera anche solo per una volta lasciare il suo abito ecclesiastico. Con l'intuizione dell'amore profondo, Mme de Rênal coglie il desiderio di fondo e non glielo dice per fargli una sorpresa. Qui si pone un'opposizione: Julien è condannato a un triste abito nero, Mme de Rênal vorrebbe vederlo lasciare l'abito nero per il rosso. Questa è la prima apparizione del tema. Il desiderio si realizza, e Julien riesce davvero a vestirsi da militare. Quando finisce la cavalcata, a quel punto c'è per forza per Julien il ritorno alla realtà, per quanto penoso, e lui deve riprendere il suo atteggiamento di giovane prete, perché è un seminarista e Julien deve cambiare d'abito e partecipare alla cerimonia ecclesiastica, p. 313: «Appena il re si trovò in chiesa, Julien galoppò verso la casa di M. de Rênal. Là lasciò sospirando il suo bel vestito azzurro cielo, la sua sciabola, le sue spallette per riprendere il vestitino nero liso». Segue che il suo simpatico protettore, di simpatie gianseniste, l'abate Chélan (la vecchia opposizione fondante della cultura francese tra gesuiti e giansenisti ancora nel 1830 si perpetua, e la visione di Stendhal è chiarissima: i giansenisti sono pochi, perseguitati e perbene; i gesuiti sono tutti loschi, ambiziosi e intriganti), sempre p. 313: «Julien raggiunse l'abate Chélan che lo rimproverò tanto, e gli consegnò una tonaca e una cotta. [A questo punto c'è una trovata assolutamente geniale di Stendhal che anticipa di moltissimi anni la *Psicopatologia della vita quotidiana* di Freud] [...] Ma per una dimenticanza che raddoppiò la collera di M. Chélan, sotto le lunghe pieghe della sua tonaca si potevano scorgere gli speroni della guardia d'onore».

Noi andiamo a caccia di figure della invenzione, e le abbiamo definite provvisoriamente come polisensi o doppi sensi, e qui c'è: se non avessimo Freud sarebbe meglio, e qui la teoria freudiana impoverisce e basta. Non dobbiamo essere turbati dalla teoria del lapsus e possiamo chiederci per queste righe se hanno o no un doppio senso, che tuttavia coincide esattamente con la formazione di compromesso nella quale consiste il lapsus. In questo caso cambiare il vestito da militare ad ecclesiastico, e l'altra di non cambiare vestito. Qui l'opposizione è la stessa (più plausibile) del titolo *Il Rosso e il Nero: una carriera accessibile da sempre (quella ecclesiastica) versus una carriera che è stata accessibile solo per un certo tempo (quella militare)*. Da questo punto di vista – pensiamo al millennio del feudalesimo (dall'VIII secolo d. C. alla Rivoluzione Francese) – nel millennio in cui la nobiltà di sangue e dinastica è stata il cardine su cui si reggeva una società, la Chiesa in rapporto a questo era di fatto una istituzione democratica. Mentre sotto l'Ancien Régime un figlio di contadini non poteva diventare un militare, e quindi coprirsi di gloria militare diventando ministro o capo di stato, viceversa la carriera della Chiesa era davvero aperta a tutti. Idem accade per la Restaurazione, che si modella sull'Antico Regime: chiunque poteva diventare prete, vescovo, perfino papa. Certo, molto spesso o per lo più i papi o anche i vescovi venivano reclutati tra gli aristocratici, ma nulla rendeva teoricamente impossibile che lo diventasse anche una persona di nascita estremamente umile.

Il primo termine sarebbe l'antico per ragioni storiche eventi, però – ed ecco le solite contraddizioni intrinseche al regime della Restaurazione – sotto i Borbone restaurati questo stesso primo termine, cioè la carriera ecclesiastica, è ridiventato attuale. Quindi nella logica che abbiamo coerentemente seguita questo termine, la carriera ecclesiastica, era al tempo stesso antico e recente. Fa saltare la nostra opposizione e non ci dobbiamo preoccupare che la nostra opposizione non sia pertinente: è la contraddizione stessa che rende antico sia il recente che l'antico sotto la Restaurazione e sul quale è coerentemente edificato tutto il romanzo di Stendhal. Quindi in questo caso il rapporto coi referenti storici è di particolarissimo interesse perché abbiamo coincidenza tra un'opposizione su cui si regge

la coerenza interna di un testo, dunque qualcosa di letterario, e una opposizione che fuori da quel testo doveva avere un suo grandissimo valore storico. Quanto al secondo termine, una carriera che lo è stato solo per un certo tempo, mi riferisco ai venticinque anni che si ottengono tra Rivoluzione e vari regimi napoleonici. Questo secondo termine secondo la cronologia è il meno recente, cioè la convenienza della carriera ecclesiastica è diventata attuale sotto la restaurazione, mentre la carriera militare non è più attuale per uno come Julien e lo costringe a rimpiangere sempre un passato di almeno quindici anni prima. Però questo stesso termine, meno attuale secondo la cronologia, può diventarlo di più secondo ideali politici progressisti, che in questo caso non sono quelli di noi lettori – che facciamo bene a tenerli il più possibile da parte – ma quelli di quali Julien è segretamente partecipe. Il momento in cui può avvicinarsi di più all'ideologia, e si sa condannato a morte e senza scampo, può finalmente dire la verità e la dice nell'aula giudiziaria: mi state tagliando la testa perché se mi lasciate vivo io sarei l'esempio di come un proletario può ascendere ai vertici della società. Di questo voi avete paura, e lo dice non solo ai legittimisti ma anche ai liberali ricchi. Perciò dovete uccidermi, mi ucciderete e io non mi difendo. Questa è la sintesi che Julien nell'ultimo capitolo pronuncia davanti ai giurati e alla corte dei giudici.

A questo punto non siamo ancora arrivati lì, e il seguito della parte ecclesiastica della cerimonia mette Julien a contatto con una figura di ecclesiastico particolarmente prestigiosa e che può riuscirgli particolarmente affascinante: il vescovo di Agde.

p. 315: «Era il vescovo di Agde. Così giovane, pensò Julien; tutt'al più sei o otto anni più di me!.../ E si vergognò dei suoi speroni. [Per l'ambizione, che è una sorta di materia prima per Julien, alla fine sotto sotto una carriera vale l'altra davanti alla visione seducente del giovanissimo vescovo e facendo un confronto di età]».

(Fuori capitolo) Il suo abito nero di precettore è oggetto di lunga contrattazione tra suo padre e il sindaco. Questo abito gli vale il suo primo «sentimento di orgoglio». Quando poi nella seconda parte del romanzo siamo dal marchese di La Môle e c'è questo splendido rapporto per cui gli uomini possono essere divisi da tutto ma c'è qualcosa che è più forte di tutte le opposizioni e che unisce di due personaggi, e in questo caso i due sono uniti a dispetto di tutto non dall'amore (come con Mme de Rênal) ma dall'intelligenza. Il marchese di La Môle è di parte come nessuno, capo delle correnti più reazionarie della Restaurazione, ma è intelligentissimo e quindi si annoia perché vive in mezzo a fessi. Quando si accorge che il suo giovane segretario, da lui preso unicamente per fare un favore all'abate di cui ha stima, è dieci volte più intelligente di suo figlio, finisce per trattarlo per tale. E allora si inventa – ai limiti dell'inverosimile – che gli regalerà un bellissimo abito blu, con cui recarsi da lui il pomeriggio. Quando ha quell'abito, il marchese lo tratta assolutamente come un suo pari. Nessuna meraviglia che il problema del padre – diffusissimo in tutta l'œuvre – si ponga ovunque. Con il suo primo padrone, M. de Rênal, il rapporto di Julien è sostanzialmente di odio reciproco. Viceversa col suo secondo padrone, il marchese di La Môle, si stabilisce abbastanza presto reciproca stima, che poi diventa affetto.

TEMA DEL CLERO (5):

p. 310: «Maslon, il nuovo curato, voleva evitare a tutti i costi la presenza di M. de Chélan [per ambizione personale e perché Chélan è un vecchio giansenista]».

Solite contraddizioni interne della Restaurazione: Maslon è una specie di incarnazione del clero sotto la Restaurazione, giovane, gesuitico, ambizioso e avido. Così Stendhal li vede tutti. M. Chélan è invece una specie di incarnazione del clero di Antico Regime, e per Stendhal – almeno nell'ipotesi di un giansenista – il clero di Antico Regime poteva contare moltissime persone perbene, per la buona ragione che prima della Rivoluzione non c'era un ideale politico da difendere imbracciando una carriera ecclesiastica, ci poteva essere una religiosità per così dire interessata. Restaurazione e Antico Regime entrano in contrasto perché: «Invano, M. de Rênal gli faceva presente che ci sarebbe stata un'imprudenza a evitare M. Chélan. Il signor marchese di La Môle, i cui antenati sono stati così a lungo governatori della provincia, era stato designato per accompagnare il re di ***. Conosceva da trent'anni l'abate Chélan. Avrebbe certamente chiesto sue notizie tornando a Verrières, e se lo trovava in disgrazia, era uomo da andarlo a cercare nella piccola casa dove si era ritirato accompagnato da tutto il corteggio di cui avrebbe potuto disporre. Quale schiaffo!»

È sempre in gioco recente/antico, il vecchio e il nuovo: ci sono delle eredità – in questo caso psicologiche, di carriera, culturali, religiose – di un passato lontano che entrano continuamente in conflitto con le esigenze dell'attualità della Restaurazione. Maslon vorrebbe dire che è lui il prete giusto nel contesto, ma no perché il marchese di La Môle è un uomo anziano e conosce Chélan da trent'anni. È sempre un conflitto tra recente e antico. E infatti leggiamo, p. 311: «M. Chélan domandò e ottenne una lettera di invito per Julien che doveva accompagnarlo in qualità di suddiacono».

p. 313: «La tarda età di M. Chélan l'aveva fatto decano». Nel testo di Stendhal la tarda età pesa così tanto in quanto c'è l'eredità dell'Antico Regime. Non peserebbe di per sé così tanto sotto la Restaurazione, abbiamo appena visto un prete, Maslon, che è giovane invece. Però bisogna tenersi vicini alla Restaurazione; allora mi affretto a dare un'altra notizia storica – che non do a caso, ma secondo me sono nel testo, è un testo che vive dei propri referenti perché è stato scritto con il genio creativo e letterario sufficiente per rendere pertinenti tutti questi referenti. Quello che Auerbach ha magistralmente dimostrato su un prelievo casuale di quindici o venti righe, cioè che non si può capire niente di queste righe se non si conoscono quarantuno anni di storia di Francia, in realtà vale per tutto il romanzo. Risulta da un sacco di altri testi di Stendhal (e anche non suoi), che convivevano con un buco in mezzo (dovuto alla Rivoluzione, dove c'era stato un periodo in cui non venivano ordinati nuovi preti) un clero tipico della Restaurazione, caratterizzato da fanatismo e intolleranza, e uno strato di preti vecchi come Chélan. Questi ultimi hanno tutti una caratteristica, quella di essere tolleranti, perché anche se si può pensare che siano stati perseguitati dalla Rivoluzione e in molti casi uccisi, hanno la proverbiale e mai abbastanza rimpianta spregiudicatezza del '700 francese. Chélan e Pirard, preti vecchi, sono meglio dei loro giovani concorrenti.

p. 316: «Presto M. Chélan, seguito dai due curati più anziani, entrò da una porta grandissima, magnificamente scolpita. [...] Il vescovo si avanzava per ultimo fra M. Chélan e un altro curato assai vecchio».

Tutte queste insistenze sull'età dei preti non sono casuali, ma dettate da una logica di prestigio dell'età che è la logica dell'imitazione di Ancien Régime. Ma cosa fa la Restaurazione? L'imitazione dell'Antico Regime, e naturalmente la fa male, con sforzo, perché tutto è fondato sul presupposto che la ruota della storia possa girare indietro, che il passato possa tornare.

p. 313: «Erano stati riuniti ventiquattro curati per rappresentare l'antico capitolo di Bray-Le-Haut, composto prima del 1789 da ventiquattro canonici».

Davanti a pericoli così concreti che lo avrebbero travolto a breve, sembra incredibile che il regime si occupasse di questi aspetti formali, ma un regime che pretende di far girare indietro la ruota della storia non può che fare così. Ancora una volta il recente e l'antico sono dappertutto.

p. 313: «Arrivati all'appartamento del vescovo, dei grandi lacchè ben gallonati si degnarono appena di rispondere al vecchio curato che Monsignore non era visibile. Si rise di lui quando volle spiegare che nella sua qualità di decano del capitolo nobile del capitolo di Bray-le-Haut, aveva il privilegio di essere ammesso in qualunque momento presso il vescovo officiante».

La situazione è che il vescovo sta ritardando e non si sa perché. Stendhal, che poche volte in tutto il romanzo come in questo capitolo rispetta la prospettiva di Julien, non dice niente finché Julien non lo capisce da solo con gran difficoltà. Chélan cerca di andare a capire perché. Gli ridono dietro quando cerca di far valere i diritti dell'Antico Regime: Chélan che è vecchio se ne ricorda nel 1830 e pretende di farlo valere, e i grandi lacchè ben gallonati gli ridono dietro perché il loro orologio è calcolato sulla Restaurazione non sull'Antico Regime. E non è affatto la stessa cosa – benché nella pianificazione dall'alto ci sia questa volontà – ma questo i lacchè non lo sanno.

L'opposizione sottostante è quindi la seguente: *Restaurazione* versus *Antico Regime*. Naturalmente il recente è il primo e l'antico è il secondo. Pensiamo alla risata dei lacchè davanti al buon vecchio prete. Un'opposizione così è piuttosto generica, per cui preciso: *potere posseduto oggi* versus *autorità acquisita un tempo*. Il termine recente è il primo (lacchè ben gallonati, vescovo molto giovane), l'antico è il secondo (Chélan) e presuppone un rispetto dell'età che è evidentemente andato perduto sotto la restaurazione, che tutto tende a ostentare nella pianificazione dall'alto e tutto tende a smentire negli effetti che si hanno nel basso.

TEMA DELLA PROPAGANDA (6)

p. 311: «Fin dal mattino della domenica, migliaia di contadini, arrivando dalle montagne vicine, inondarono le strade di Verrières».

Il tema della propaganda e quello dei contadini tenderebbero quasi a identificarsi, come si vede a p. 312: «Diecimila contadini gridavano: Viva il re! quando il sindaco ebbe l'onore di rivolgere un discorso a sua Maestà».

p. 313: «L'entusiasmo moltiplica questi contadini, pensò Julien. Non si riesce a muoversi a Verrières, ed eccone più di diecimila intorno a questa antica abbazia».

pp. 317-18: «Ci furono un *Te Deum*, fiotti di incenso, scariche infinite di moschetteria e di artiglieria; i contadini erano ebbri di felicità e di devozione».

Qui tocchiamo con mano l'effetto della propaganda: prima abbiamo visto la propaganda come causa, e qui ne vediamo l'effetto. Fuori capitolo non si può non fare un accostamento a quando Julien, dopo il suo tentato delitto, nel capitolo Quarantacinque della seconda parte, si trova in carcere ed è seriamente minacciato di quella morte a cui non sfuggirà. Succede che il confessore di Julien, per giansenista che fosse (sapete già la regola per cui il clero onesto è sempre giansenista, quello intrigante e corrotto gesuitico), non fu al riparo da un [***salta una parola nella bobina] e diventò il loro strumento. Venne a dirgli un giorno che a meno di cadere nell'orribile peccato del suicidio, doveva fare tutti i passi possibili per ottenere la grazia. Julien resiste e si rifiuta di domandare la grazia, e tra gli argomenti che impiega questo onesto confessore giansenista diventato però vittima di un intrigo gesuitico, dice: «convertitevi all'ultimo momento». Non basta domandare la grazia, perché essa sia concessa dal Re – in un regime che sa di essere barcollante e deve sforzarsi di reggersi in piedi – bisogna strumentalizzare anche una condanna a morte pendente e l'istinto di conservazione del presunto condannato. In questo contesto abbiamo: «le lacrime che la vostra conversione farà versare annulleranno l'effetto corrosivo di dieci edizioni delle opere empie di Voltaire». Il parallelismo delle due frasi è evidente, anche tra frasi di capitoli diversi: 1) «Una tale giornata disfa l'effetto di cento numeri del giornale dei giacobini»; 2) «le lacrime che la vostra conversione farà versare annulleranno l'effetto corrosivo di dieci edizioni delle opere empie di Voltaire».

Tutto è braccio di ferro tra due posizioni, tra due partiti. A p. 317 torniamo alla frase che abbiamo saltato: «M. de La Môle, che aveva fatto avere un vescovato a suo nipote» [il giovane vescovo di Agde], si fa anche carico di tutte le spese della cerimonia.

p. 320: «M. de La Môle fece distribuire ai contadini diecimila bottiglie di vino». Estrema generosità del gran signore il quale contemporaneamente obbedisce sia alla tradizione da gran signore dell'Antico Regime che agli interessi del tutto nuovi rispetto ad esso, interessi politici della Restaurazione. Tutto questo è molto importante perché in un passo troppo lungo per citarlo, ovvero nella seconda parte, quando il marchese de La Môle e Julien hanno fatto amicizia a dispetto di tutte le differenze di rango e di classe [***salta qualcosa nella bobina]. Possono esserci spie dappertutto, e siccome fin dai primi capitoli del romanzo è stata attribuita a Julien questa memoria prodigiosa, la memoria viene sfruttata in una riunione in cui parleranno molte persone. Le persone parleranno in

ordine, per quanto si può sperare, e Julien dovrà prendere appunti, poi gli appunti verranno ridotti a un testo che dovrà imparare a memoria per poi partire per un luogo e riferire il tutto a memoria. In questa riunione – straordinaria scena tra le tante – M. de La Môle prende la parola in modo visibilmente più intelligente di tutti gli altri e insiste sulla fundamentalità della fedeltà contadina. Perché si potrebbe avere di nuovo come nel 1814 e '15 bisogno di eserciti stranieri in Francia, che non verranno se non sono sicuri che in ogni dipartimento c'è un numero adeguato di contadini che si uniscono a loro e non ai giacobini. Perfetta coerenza anticipata: nel nostro capitolo non facciamo che intravedere il marchese di La Môle, che nella seconda metà diventerà protagonista di primissimo piano e la sua tesi mette l'accento sull'importanza della fedeltà contadina. È solo il primo termine recente che è attuale, mentre il termine antico ha perduto ogni attualità e quindi è da rendere presente soltanto per completare un'opposizione dal punto di vista logico. L'opposizione che propongo è: *una massa contadina di cui assicurarsi la fedeltà versus una massa che era fedele da sempre*. Al momento la fedeltà scontata non ha più alcuna attualità tranne forse che in Vandea, la regione che aveva fatto la contro-Rivoluzione. Ricordiamoci che per nascita il nostro adorabile Julien dovrebbe far parte di questa massa, ma se guardate in profondità vi accorgete che in realtà l'eccezione è solo apparente, perché lui è staccato dalla massa contadina alla quale dovrebbe appartenere; prima come militare e poi come prete è dalla parte dei privilegiati, di quelli che sono soggetti e non oggetto della propaganda. Qual è l'unica vera differenza? Che se come gli altri contadini anche lui soccombe alla propaganda, questo avviene soltanto lì dove la propaganda è rivolta a un'élite.

p. 318: «Julien si trovava a sei passi dal re». Il re è il centro ideale della cerimonia ancora più del vescovo, e il nostro giovane contadino è a sei passi da lui. Mentre lui è troppo scaltrito intellettualmente e culturalmente perché si possa lontanamente pensare che per lui va bene quella propaganda meravigliosa ma sommaria che fa presa sui diecimila contadini rendendoli ebbri di felicità e di devozione, per lui ci vuole una propaganda infinitamente più raffinata e nel gruppetto di élite in cui viene a trovarsi, quella propaganda ben presto vedremo che fa effetto. Pensate con quale facilità, questo capitolo tutto fatti e niente simboli in apparenza, si potrebbe leggerlo e subito dopo alla domanda se questo capitolo abbia uno spessore di tipo – usiamo un linguaggio delle figure della *elocutio* che questo corso vorrebbe contribuire a superare – metaforico, allegorico, simbolico? Io ho l'impressione che statisticamente si potrebbe constatare che su cinquanta lettori quaranta risponderebbero no⁸⁵. E invece vedete quanto ce ne sia, di spessore, e quanto sia profondo.

p. 319: «Dopo un istante di preghiera nel più profondo silenzio, turbato solo dal suono lontano delle campane di tutti i villaggi per dieci leghe tutt'intorno, il vescovo di Agde domandò al re il permesso di parlare».

Che cos'è questo suono lontano di campane, nella sua apparente innocenza? Altro non è che la propaganda che continua, non è finita. Noi lettori seguiamo Julien, ma mentre lui col Re, il vescovo e il marchese di La Môle, si è ritirato – per i contadini la propaganda continua su un raggio tanto ampio quanto il locale in cui si sono ritirati è stretto, ennesima posizione perfettamente coerente.

TEMA DELLA RESTAURAZIONE (8)

⁸⁵ Anacoluto.

Si tratta di restaurazione in senso architettonico o più banalmente edilizio. Se queste cose dovessero mai arrivare a una nuova formulazione scritta manterrei sicuramente questa formulazione del tema perché qui il gioco di parole è pieno di significato, tra la restaurazione politica e quella architettonica c'è un legame simbolico che chiamerei quasi dato a priori, rispetto a cui la straordinaria utilizzazione nel testo di Stendhal è a posteriori.

p. 313: «Era stata magnificamente riparata a partire dalla Restaurazione, e si cominciava a parlare di miracoli». Se non ci sono i miracoli, i diecimila contadini chi li tiene buoni?

p. 314: «Fece alcuni passi e si trovò in una immensa sala gotica estremamente cupa, e tutta rivestita in legno di quercia nera; ad eccezione di una sola, le finestre, a ogiva, erano state murate con mattoni. La grossolanità di questa muratura non era dissimulata da niente, e faceva un triste contrasto con l'antica [antique] magnificenza della rivestitura in legno. I due grandi lati di questa sala, celebre tra gli antiquari borgognoni, e che il duca Carlo il Temerario aveva fatto costruire intorno al 1470 in espiazione di qualche peccato, erano guarniti di stalli di legno riccamente scolpiti. Vi si vedevano, figurati in legno di differenti colori, tutti i misteri dell'Apocalisse. / Questa magnificenza melanconica, degradata dalla vista dei mattoni nudi e dell'intonaco ancora tutto bianco, commosse Julien».

Julien si commuove per Napoleone, ma adesso per una sala gotica: questo fa la grandezza dei personaggi, la loro imprevedibilità. Io sono molto scettico sull'idea corrente che un personaggio si qualifichi per la sua coerenza. Forse i personaggi degli scrittori di secondo piano, mentre quelli di scrittori di primo come Stendhal si qualificano per la loro incoerenza e imprevedibilità. Pensiamo al personaggio dei personaggi nella letteratura francese, M. de Charlus, ebbene settimo romanzo è più vivo proprio nel momento in cui tutti i personaggi si aspettano da lui qualche cosa e lui non è in grado di farlo. Quindi quello che qualifica il personaggio è un'aspettativa delusa, non confermata. Anche in questo caso Julien è straordinariamente vivo e credibile.

Qui sì che per una volta l'antico ha tutte le connotazioni possibili dell'autentico: la sala è immensa, gotica, estremamente cupa e rivestita in nero, adornata in ambo i lati con figure dell'Apocalisse, che tra tutti i libri della Bibbia è il più visionario e bizzarro, il più ripugnante di tutti alla ragione illuministica, uno di quelli su cui lo scherno di Voltaire poteva avere facile presa. Questa magnificenza melanconica è assolutamente simbolica dell'autenticità passata di una religiosità che ormai non può più attecchire, tranne che su un giovane esaltato quale dopo tutto a suo modo – cioè nonostante il suo notevolissimo senso della realtà – è il nostro Julien. Vi faccio notare anche l'interesse delle date e delle notizie storiche: Stendhal non si limita a dare delle indicazioni generiche, ma dice «intorno al 1470» [vers]. Ormai, tesi ben nota di Auerbach – lettore più geniale che abbia avuto *Il Rosso e il Nero* (l'ideale piacere supremo degli studi letterari è leggere qualcosa su un testo francese, scritto da uno studioso non francese, scritta da un tedesco ebreo in lingua tedesca) – che il libro per la prima volta nella storia della letteratura europea ci presenta una trama tutta interamente nei minimi dettagli storicizzata, si ripercuote anche un po' al di là del necessario: perché quando Stendhal ci dà le date del periodo tra 1798 e 1830 allora evidentemente i riferimenti storico politici legati a ciascuna data sono assolutamente indispensabili. Questo «verso il 1470» non ha niente di preciso: non importa, ormai l'abitudine è presa, tutto deve essere datato con precisione. C'è di mezzo Walter Scott, ma questo non toglie che Stendhal trasporta il realismo storico di Scott sulla contemporaneità, cosa che Scott non aveva fatta.

L'antico della sala l'abbiamo abbondantemente visto. Ma il recente vi si aggiunge così da degradare questa magnificenza melanconica coi mattoni e con l'intonaco. Il recente si aggiunge all'antico senza

neanche tentare, stavolta, di abbellirlo: qui eccezionalmente c'è del fattuale non detto. Abbiamo detto tante volte del simbolico o figurale non detto, ma qui c'è del fattuale e io personalmente proporrei di ricostruirlo così: anche in questo caso i preparativi hanno avuto luogo in fretta (tema della fretta, incrocio dei temi), ci si è preoccupati solamente dell'esterno – ovvero dei diecimila contadini – e non dell'interno. Il vescovo la può vedere la rivestitura grossolana, perché tanto è acquisito alla buona causa. Ci si preoccupa invece degli oggetti della propaganda, ovvero i contadini. Questo nel testo non c'è, ma un testo di così forte spessore mimetico del reale non può lasciare immotivato un tratto così vistoso come questa muratura grossolana quando tutto è stato così curato... ma da che lato? Dal lato dei veri destinatari di questa propaganda, quindi dal lato esterno, dal lato interno poco importa che i lavori fatti in fretta abbiano lasciato questo aspetto poco decoroso. Vedete che troviamo di nuovo della fretta, e quindi incrocio di classi semantiche: ho un bel distinguere – né pretendo che il mio distinguere sia così impeccabile da evitare gli incroci... nessun distinguere può essere e così impeccabile perché gli incroci dei temi sono inevitabili, e questo metodo di analisi deve dare per scontato il fenomeno, al riparo dello straordinario passo di Freud dell'*Interpretazione dei sogni* sulla ridondanza.

p. 318: «Dopo aver salito una lunga scala, si arrivò a una porta estremamente piccola, ma la cui cornice gotica era dorata con magnificenza. Questo lavoro aveva l'aria di essere stato fatto il giorno prima».

Vedete la straordinaria coerenza. Così come la muratura grossolana, anche nella cappella culmine della cerimonia, dove non possono entrare i contadini, anche lì si è riparato, ma in fretta. Non a caso ho messo il tema della fretta per primo, e apre il capitolo.

p. 319: «La cappella dorata a nuovo era piccolissima, ma molto elevata».

Il tempo per dorare la cornice di legno di questa porticina lo si era trovato. Opposizione: tra le più vicine a quelle delle due sotto classi principali (recente e antico). Quale versione? Qui si contrappongono l'antico col segno + e il recente col segno + (nobile/nuovo). La porticina ridorata deve continuare a figurare antico come nobile e nello stesso tempo però anche si pregia di essere recente come nuovo, perché dopotutto il colore oro è visibile. L'opposizione potrebbe essere: *prestigio dovuto al fasto* versus *prestigio dovuto al tempo*. Mentre invece gli aspetti più autentici della vecchia religione, quelli [***salta qualcosa nella bobina] si prestano male all'esecuzione [***salta qualcosa nella bobina] della propaganda, e allora:

p. 313: «Il clero si spazientiva. Aspettava il suo capo nel chiostro cupo e gotico dell'antica abbazia». Ecco, questo chiostro forse nel 1830 sarebbe meglio che non fosse tanto cupo e gotico, ma qui non c'è niente da fare: se si gioca sul passato, è quello che è – cupo e gotico. Identica posizione semantica

a p. 316: «Seguirono i lunghi corridoi dell'abbazia di Bray-le-Haut; malgrado il sole splendente, erano cupi e umidi».

La logica della Restaurazione barcolla continuamente e vertiginosamente con questo straordinario testo tra l'antico e il recente, e qui l'antico non può essere riscattato in nessun modo. Non si può rendere i corridoi meno umidi e asciutti. La propaganda è come se facesse letteralmente il doppio gioco tra l'antico e il recente. Fuori capitolo. In generale nel romanzo fin dall'inizio tutti costruiscono

e tutti lo fanno in funzione del prestigio: liberali e *parvenus*, la sinistra, nobili e preti, la destra. Tutti costruiscono.

Dal I capitolo: «è all'industria delle tele dipinte è [...] che si deve l'agiatezza generale che dopo la caduta di Napoleone ha fatto ricostruire le facciate di quasi tutte le case di Verrières».

In quindici anni c'è stato il tempo di ricostruire – Restaurazione in senso politico ed edilizio sono legate. Altra frase dal cap. 1: «È ai guadagni che ha fatti con la sua grande fabbrica di chiodi che il sindaco di Verrières deve quella bella abitazione in bugnato che sta terminando in questo momento». Più importante di tutto è che è stata rifatta: «ma quando Julien aveva quattordici anni, si incominciò a costruire a Verrières una chiesa, che si può chiamare magnifica per una cittadina così piccola. C'erano soprattutto quattro colonne di marmo la cui vista colpì Julien». Qui, nel 5 capitolo, Stendhal prima ci dà la notizia della costruzione di questa chiesa e poi – come se non ne sapesse nulla dell'intimità del suo personaggio – ci dice: «Julien annunciò a tutti che si voleva fare prete». Questo è stato l'effetto della magnificenza della chiesa. L'autore non ci comunica il ragionamento del giovane più che ambizioso che si sente soffocare in un ambiente in cui tutto è contro di lui. L'occasione è la chiesa ricostruita con magnificenza.

Tutti costruiscono in funzione del prestigio ma, mentre così facendo i liberali e i *parvenus* non cadono in contraddizione, i soli nobili e preti invece ci cadono, contraddizione di cui Stendhal ha dato un'immagine straordinaria anche se tanto dichiaratamente simbolica quanto poco simboliche sono le innumerevoli immagini del nostro capitolo nel reticolo di immagini che stiamo percorrendo: si tratta del suo romanzo incompiuto, posteriore a *Il Rosso e il Nero*, intitolato *Lamiel*. Il soggetto della frase è una duchessa, p. 928 (del secondo volume della vecchia Pléiade): «Lei aveva fatto costruire una torre quadrata [sempre sotto la Restaurazione] che, ad ogni piano, si componeva di una camera magnifica e di un soggiorno. Ciò che aveva deciso la duchessa a passarsi queste fantasie costose, era il desiderio di mostrare agli abitanti di Carville [suo feudo], troppo infetti di giacobinismo, una vera torre del Medioevo, ciò che non avrebbe mancato di ricordare loro che cosa erano rispetto a loro i signori di Miossens un tempo. La torre, innalzata nello spazio del giardino, era una copia esatta di una torre a metà rovinata che si trovava nel parco del castello».

Da un lato profonda analogia nell'unità del pensiero cosciente di Stendhal sulla Restaurazione, pur trovandoci in un altro romanzo. Per restaurare l'antico non si può che fare del recente, e il recente non può che imitare l'antico in un gioco continuo e disperato tra i due poli. La grande differenza tra i due testi è che la torre di *Lamiel* è troppo simbolica, un atto di volontà isolato della duchessa, che porta alla costruzione della torre. Nel nostro capitolo il bello è che nessuno potrà mai rispondere alla domanda su quanto lui ne sapeva e aveva calcolato tutte queste coerenze. Non ne potremo mai sapere niente. Per costruire una scienza del genere – che non è teoria della letteratura – bisognerebbe chiamarla psicologia della creazione artistica, di tutte le possibili scienze di questo nostro mondo, io credo che questa si trovi la più indietro tra tutte. Non esiste una scienza più inesistente, e quindi è impossibile rispondere a questa domanda. Per rispondere bisognerebbe sapere come le idee che vengono in mente all'artista creatore si dispongono tra conscio, preconsciouso e inconscio. Come si fa? La confutazione del suo tentativo di costruzione della torre avrei potuto leggerla nel testo chiave di tutto questo periodo, uno dei vangeli dei reazionari ma più geniale e più bello per poterne fare un libro di parte e basta, il *Genio del Cristianesimo* di Chateaubriand: «il fatto è che un monumento è venerabile solo in quanto una lunga storia del passato è per così dire impressa sotto le sue volte tutte nere di secoli. Ecco perché non c'è niente di meraviglioso in un tempio che abbiamo visto costruire». Quindi la torre vista costruire da tutti è supremamente impropria a ricordare ai contadini ciò che gli antenati di lei erano stati prima della Rivoluzione. Quello che è veramente venerabile per essere venerabile deve essere vecchio. Certi elementi della sala descritta si collegano fuori capitolo ancora

molto lontani, con l'avvenire di Julien. L'aggettivo «gotico» tornerà in punti decisivi, per esempio nel momento in cui Julien spara a M. de Rênal, catastrofe finale della trama, leggiamo che la seconda pallottola che Julien ha sparata rimbalza, dopo aver ferito la donna, contro un pilastro gotico da cui stacca un'enorme scheggia di pietra. Julien va nella prigione di Besançon, e viene internato al piano superiore di un torrione gotico, di cui non manca di ammirare con gusto l'architettura trecentesca. E infine la sala del palazzo di Giustizia, il giorno della sua condanna, è «di un gotico decente». Tutti i momenti della tragedia di Julien ricordano non quel regime che lo condanna, ma quel regime ormai doppiamente superato che è l'Antico Regime, che quello sì aveva diritto per continuità ininterrotta di richiamarsi al gotico. Quando Julien sa che sta per morire, altra chiara dimostrazione che i grandi personaggi non possono avere troppa coerenza (abbastanza ma non troppa, devono sempre avere qualcosa di imprevedibile per essere davvero personaggi di primo rango, da Don Chisciotte a Charlus, dal Misanthropo a Don Fabrizio), allora Julien ha un momento di tentazione religiosa, lui che è stato sempre per eccellenza l'ecclesiastico ipocrita della Restaurazione.

Capitolo Quarantaquattro della seconda parte: «Ah se ci fosse una vera religione... Che scemo sono! vedo una cattedrale gotica, delle vetrate venerabili; il mio cuore debole si immagina il prete degno di quelle vetrate... La mia anima lo comprenderebbe, la mia anima ne ha bisogno... Non trovo che una persona fatua dai capelli sporchi». Questo è il clero della Restaurazione, questa è la realtà della religione al suo tempo. Il desiderio di un prete si fa strada anche in lui e sarebbe leggermente antistorico se così non fosse.

Ultimo spunto, le porte: sono tante. p. 314: «tutte le porte, una piccolissima» p. 316: «una grandissima porta magnificamente scolpita»; p. 317: «da una porta laterale»; p. 318: «una porta estremamente piccola»; p. 318: «la porta si aprì di colpo»; p. 319: «fu allora soltanto che Julien, serrato contro la porta dorata, scorse l'incantevole statua di San Clemente».

Queste porte mi sembrano un po' troppe per stare lì a ufo, e mi sembrano sicuramente una figura, in qualche modo, figurano le tappe e le difficoltà della carriera di Julien. Tanto meglio che nell'ultimo passo Julien è incollato contro la porta dorata – due cose simboliche a cui giurerei che Stendhal abbia pensato, questo non può venire da solo: ovvero che Julien non la passa la porta, dipende sicuramente solo dal caso una piccola ressa di pochi eletti che partecipano all'ultima parte della cerimonia, dipende dal caso che Julien non riesce, ma non ci riesce. È in qualche modo una prolessi molto nascosta del fatto che Julien arriverà quasi ad entrare nel rango dei nobilitati se non dei nobili, e lì verrà bloccato dal prete. Dalla lettera di M. de Rênal dettata dal di lei confessore per colpevole debolezza di lei, che si pentirà a tal punto da morire di dolore.

Ultima cosa, in tutto il romanzo – e noi adottiamo una prospettiva integrale estesa a tutto il romanzo – Julien entra nella chiesa di Verrières, magnifica e nuova e che ha deciso della sua vocazione, ma adesso vedrete che lo è ancora di più. Citazione (fuori dalle fotocopie, cap. Cinque): la prima volta «la trovò cupa e solitaria. In occasione di una festa, tutte le finestre a croce dell'edificio erano state coperte di stoffa cremisi. Ne risultava, ai raggi del sole, un effetto di luce abbagliante, del carattere il più imponente e il più religioso. [Salto delle righe in cui Julien prende un pezzetto di carta stracciata sul banco dei Rênal, a casa dei quali sta andando per prendere servizio come precettore e sul pezzettino legge] Dettagli dell'esecuzione e degli ultimi momenti di Louis Jenrel, giustiziato a Besançon, il...» [e qui la carta è stracciata]. Louis Jenrel è l'esatto anagramma di Julien Sorel. Qui io non cadrò in delirio per l'ammirazione, perché io non amo i giochi di parole e li lascio ai pronipoti di Heidegger. Qui Stendhal ha messo l'anagramma perché c'era stato un precedente, in un certo Antoine Berter che aveva avuto una carriera molto simile a quella di Julien: povero, intelligentissimo, ambizioso, seminarista, assunto in una casa nobile di una cittadina, diventa l'amante della nobildonna, viene cacciato via con scandalo ma riesce a trovare un altro impiego, stavolta seduce la

figlia della seconda famiglia e alla fine avviene questo scambio di lettere che lo rovina e lui va a sparare alla donna che tuttavia confessa di amare ancora, e questa donna fino all'ultimo lo difende e dice di essere innamorata ancora. Queste linee Stendhal le trovava in un fatto di cronaca, come mille volte è stato ripetuto. Non ha resistito alla tentazione di mettere questo presagio molto romantico. È come se lui trovasse in anticipo nel giornale il proprio nome di giustiziato il giorno tale etc.

Tutto questo si svolge nella chiesa, e nella chiesa ci sono per la cerimonia le tende cremisi, che hanno un effetto di luce abbagliante. Ma con l'effetto di luce non è finita, perché Stendhal gioca ancora più ardito – come tutti i grandi – e dopo aver fatto raccattare a Julien il pezzo di carta, leggiamo: «Povero sventurato, aggiunse con un sospiro, il suo nome finisce come il mio... e appallottolò il pezzo di carta./ Uscendo, Julien credette vedere del sangue accanto all'acquasantiera, era acqua benedetta che era stata versata: il riflesso delle tendine rosse che coprivano le finestre faceva l'effetto del sangue». Quindi vedete quale costellazione fitta: la chiesa nuova, ingresso di Julien, non si dice che lui qui sia sensibile in alcuna misura alla tentazione religiosa, ma l'effetto di luce aveva un carattere imponente e religioso, in più c'è il presagio della sua esecuzione, e le tende cremisi fanno sembrare sangue l'acqua. Questo è il primo ingresso in chiesa. Il terzo ingresso avviene il giorno del delitto. Julien ha attraversato tutta la Francia in due paragrafi (è celebre la straordinaria velocizzazione di quella fine di capitolo) per andare a sparare a Mme de Rênal, entra in chiesa e leggiamo: «Julien entrò nella chiesa nuova di Verrières. Tutte le finestre alte dell'edificio erano velate con tendine cremisi. Julien si trovò a qualche passo dietro il banco di Mme de Rênal [...]». Capite quanto è sovraccarico a p. 312, per chi sappia leggere: «Sua Maestà scese nella bella chiesa nuova che quel giorno era ornata di tutte le sue tendine cremisi». Tre sole volte la chiesa, tre sole volte l'ingresso di Julien in chiesa e tre volte le tendine cremisi.

TEMA DELLA GIOVENTÙ (9)

Tema chiaramente doppio: tema della gioventù in senso attivo (chi è giovane) e in senso passivo (chi ascolta o vede fare qualcosa ad altri ed è lui stesso giovane). Senso attivo, p. 313: «Si vesti rapidamente e seguì M. Chélan, che si recò presso il giovane vescovo di Agde. Era un nipote di M. de La Môle, recentemente nominato, e che era stato incaricato di mostrare la reliquia al re. Ma non si poté trovare questo vescovo. [...] Dopo aver deplorato durante tre quarti d'ora la gioventù del vescovo». Ironia di Stendhal – questi sono tutti vecchissimi.

p. 314 e sg.: «All'altra estremità della sala, accanto all'unica finestra dalla quale la luce penetrava, vide uno specchio mobile di mogano [oggetto stranissimo per una sala di abbazia]. Un giovane, in abito violetto e in cotta di merletti, ma con la testa scoperta, era fermo a tre passi dallo specchio. Quel mobile sembrava strano in un luogo simile, e, senza dubbio, c'era stato portato dalla città. Julien trovò che il giovane aveva l'aria irritata; con la mano destra dava gravemente delle benedizioni dall'alto dello specchio./ Che può significare questo? Pensò. È una cerimonia preparatoria che esegue questo giovane prete? È forse il segretario del vescovo... sarà insolente come i lacchè... in fede mia, non importa, proviamo./ Si avanzò e percorse abbastanza lentamente la lunghezza della sala, con la vista sempre fissa verso l'unica finestra, e guardando quel giovane che continuava a dare delle benedizioni eseguite lentamente ma in numero infinito, e senza riposarsi un istante./ Via via che si avvicinava, distingueva meglio la sua aria irritata. La ricchezza della cotta ornata di merletto fece fermare involontariamente Julien a pochi passi dal magnifico specchio./ È mio dovere parlare, si disse finalmente; ma la bellezza della sala lo aveva commosso, ed era irritato in anticipo delle parole dure che credeva gli sarebbero state rivolte./ Il giovane lo vide nello specchio, si girò, e lasciando

bruscamente l'aria irritata, gli disse col tono più gentile: ebbene, signore, è pronta finalmente?/ Julien restò stupefatto. Mentre il giovane si girava verso di lui, Julien vide la croce pettorale sul suo petto: era il vescovo di Agde. [Noi lo apprendiamo insieme a Julien]. Così giovane, pensò Julien; tutt'al più sei anni o otto più di me!.../ E si vergognò dei suoi speroni. Monsignore, rispose timidamente, sono mandato dal decano del capitolo, M. Chélan. Ah! mi è tanto raccomandato, disse il vescovo con un tono beneducato che raddoppiò l'incantesimo di Julien. Ma vi chiedo perdono, signore, vi prendevo per la persona che doveva riportarmi la mia mitria. [...] Farà il peggiore effetto, aggiunse il giovane vescovo con aria triste, e per di più mi fanno aspettare! Monsignore, vado a cercare la mitria, se Vostra Eccellenza lo permette. I begli occhi di Julien fecero il loro effetto. Andate, signore, rispose il vescovo con un'educazione incantevole; mi occorre subito, sono desolato di fare aspettare i signori del capitolo».

Julien è stato sì in una casa nobile, quella di M. de Rênal, ma è una casa nobile di provincia. E tra la provincia e Parigi l'opposizione è marcata con estrema forza da Stendhal. A Parigi tutti sono gentili, tutti parlano piano e le insolenze le più estreme possono essere dette tranquillamente. Il primo incontro di Julien con le maniere nobili che per lui avranno così grande importanza – maniere raffinate, garbate, che fanno consistere la propria superiorità nell'estremo rispetto dell'altro.

«Quando Julien fu arrivato in mezzo alla sala, si girò verso il vescovo, e lo vide che si era rimesso a dare benedizioni. Che può essere? si chiese Julien, senza dubbio una preparazione ecclesiastica necessaria alla cerimonia che avrà luogo. Mentre arrivava nella cella dove stavano i lacchè, vide la mitra tra le loro mani. Questi signori, loro malgrado allo sguardo imperioso di Julien, gli rimisero la mitria di Monsignore./ Si sentì fiero di portarla: attraversando la sala, camminava lentamente, la teneva con rispetto. Trovò il vescovo seduto davanti allo specchio: ma di quando in quando, la sua mano destra, benché stanca, dava ancora la benedizione. Julien l'aiutò a collocare la sua mitria. Il vescovo scosse la testa. Ah! starà ferma, disse a Julien con aria contenta. Volete allontanarvi un poco? Allora il vescovo andò molto rapidamente [notate la lentezza che è solo del gesto della benedizione; fuori da quel gesto il vescovo ha fretta e sa benissimo che ci sono vecchi curati che lo aspettano e tutti i partecipanti alla cerimonia] in mezzo alla sala, poi, avvicinandosi allo specchio a passi lenti, riprese l'aria seccata e dava gravemente delle benedizioni./ Julien era immobile di stupore; era tentato di capire, ma non osava. Il vescovo si fermò, e guardandolo con un'aria che perdeva di gravità: che ne dite della mia mitria, signore, Va bene? Benissimo, Monsignore. Non è troppo indietro? avrebbe un'aria un po' stupida; ma non bisogna portarla neanche abbassata sugli occhi come uno shakò ufficiale. Mi sembra che vada benissimo. Il re di *** è avvezzo a un clero venerabile e senza dubbio molto grave. Non vorrei, a causa della mia età soprattutto, avere l'aria troppo leggera».

Ecco la chiave: la gioventù. Quest'uomo che a ventotto anni è vescovo ha problemi terribili perché da un certo punto di vista sa che sarebbe molto più comodo averne sessantacinque e invece ne ha ventotto e questo non va bene: flagrante contrasto di nuovo della Restaurazione. Lui può essere vescovo a ventotto anni sotto la Restaurazione, sotto l'Ancien Régime le raccomandazioni non potevano ancora tanto. D'altra parte il beneficiario è in imbarazzo perché per essere un vescovo della Restaurazione, regime che basa tutto sull'antico, bisogna e conviene essere vecchi.

«È chiaro, disse Julien, osando finalmente comprendere, si esercita a dare la benedizione». Il lettore capisce prima di Julien? Lui ha diciannove anni, e non lo capisce. Soliti passi paralleli:

p. 316: «L'ambizione risvegliata dalla giovane età del vescovo, la sensibilità e la gentilezza squisita di questo prelato si disputavano il suolo».

p. 317: «Il rumore ammirevole dei cannoni non fece più effetto su Julien, non pensava più a Napoleone e alla gloria militare. Così giovane, pensava, essere vescovo di Agde! ma dov'è Agde? e quanto ha di rendita? due o trecentomila franchi, forse. [...] Il vescovo si collocò al di sotto. Realmente era riuscito a darsi l'aria di un vecchio; l'ammirazione del nostro eroe non ebbe più limiti. Che cosa non si fa con l'abilità! pensò».

Proviamo a denominare una opposizione (che vale per la gioventù dal punto di vista attivo): *imponenza simulata con l'abilità versus imponenza assicurata dall'età*. In questo caso i termini sono presenti tutti e due nel capitolo, perché in realtà l'imponenza assicurata dall'età, per esempio, M. Chélan ce l'ha. Naturalmente non dobbiamo perdere di vista la nostra teoria della letteratura e quindi ecco l'incrocio di nuovo di classi semantiche: la stessa è rappresentata da più di un tema, ad esempio potremmo pensare come scelta lessicale a un tema del preparativo, che avrebbe fatto trattare insieme il tema della fretta e il tema della gioventù, perché quelli del vescovo sono preparativi belli e buoni. Qualcuno avrebbe buon gioco ad obiettarci che nella fretta il vescovo dà la benedizione lentamente: c'è una opposizione interna tra preparativi fatti in fretta e un gesto che deve essere dato sembrando vecchio, e che quindi deve affettare. Freud dice che in un sogno possiamo essere molto spesso in imbarazzo perché non sappiamo se una cosa rappresenta se stessa o il suo contrario. Quello che è veramente da temere ai fini dell'interpretazione è la differenza, perché questa può veramente come dicono i nemici di Freud mettere tutto al posto di tutto, e allora non si capisce niente, ma quando il gioco è solamente tra opposti non sarà così terribilmente difficile sapere se è bianco o nero. In questo caso un tema unitario dei preparativi potrebbe poi molto bene specificarsi nei due opposti preparativi sotto il segno della fretta o della lentezza, parte della gravità simulata del giovane vescovo.

La vista combinata delle gioventù rispettive del vescovo (attivo) e delle ventiquattro ragazze (passive) ha definitivamente ragione di Julien. p. 318: «Davanti alla porta erano riunite in ginocchio ventiquattro ragazze, appartenenti alle famiglie le più distinte di Verrières. Prima di aprire la porta, il vescovo si mise in ginocchio in mezzo a queste ragazze tutte carine. Mentre pregava ad alta voce, loro sembravano non potere ammirare abbastanza i suoi bei merletti, la sua grazia, il suo volto così giovane e così dolce. Questo spettacolo fece perdere al nostro eroe ciò che gli restava di ragione. In questo momento, si sarebbe battuto per l'Inquisizione, e in buona fede».

Fuori capitolo, p. 399: «Subito il campanone si fece sentire. Suonava a stormo; questi suoni così pieni e così solenni commossero Julien. La sua immaginazione non era più sulla terra./ L'odore di incenso e delle foglie di rose gettate davanti al santo sacramento, dai bambini travestiti da San Giovanni terminò di esaltarlo».

I momenti di (chiamiamola così) commozione religiosa di Julien sono tre, in ordine di importanza: quando stanno per tagliargli la testa, quando lui vorrebbe il Dio di Voltaire, giusto infinito e buono, e non quello dei preti; quello del nostro capitolo; quello del capitolo di Besançon. Non posso non citare che al momento effimero del successo, cioè quando il marchese di La Môle si decide – davanti alla seduzione della figlia – a nobilitarlo, nel brevissimo tempo che può passare insieme ad altri militari, e con la sua intelligenza, bellezza, simpatia, con la perfetta buona educazione che ormai ha acquisito si fa apprezzare da tutti. Però che cosa dicono i suoi compagni? «C'è tutto in questo giovane, tranne la gioventù». Anche Julien, per adeguarsi, nel solo momento in cui si può illudere di

avercela fatta ad inserirsi nel regime e nella società, lo fa a prezzo di un tipo di comportamento per cui la sua gioventù, che è un fatto reale, è come dissimulata. Esattamente come quella del vescovo. Ecco perché questa scena è così importante. Salto che nella riunione politica M. de La Môle, così come teorizza che bisogna farsi amici i contadini, così dice che bisogna combattere la gioventù, di cui la Restaurazione aveva paura. Ecco perché all'interno del partito benpensante la gioventù non può che essere oggetto di una propaganda speciale. Ecco perché l'altra faccia del tema comporta un trattamento della gioventù in senso passivo, ricettivo della propaganda.

p. 318: «Davanti alla porta erano riunite in ginocchio ventiquattro fanciulle, appartenenti alle famiglie le più distinte di Verrières». In quanto sono giovani sono pericolose e quindi è profittevole edificarle. A loro è rivolta [***salta una parola nella bobina] del vescovo, a loro e non al Re. Il vescovo poco prima domanda il permesso di parlare, e dice: «Non è vero, giovani cristiane, voi vi ricorderete per sempre di questo giorno? voi detesterete l'empio. Per sempre sarete fedeli a questo Dio così grande, così terribile, ma così buono».

La ripetizione della cifra, ventiquattro curati vecchi e ventiquattro ragazze, derivata da una qualche tradizione di Ancien Régime, non mi sembra casuale. L'antitesi gioventù/vecchiaia mi sembra chiara. L'opposizione ha due caratteristiche, tutte e due eccezionali e che vigono questa volta sola: 1) l'opposizione è interna allo stesso gruppo di soggetti. Non contrappone certuni a certi altri, ma a se stessi; 2) In questo caso non abbiamo la solita opposizione passato/presente, ma presente/futuro, conseguenza necessaria che si tratti del tema della gioventù. Opposizione: *chi (essendo giovane) ha vissuto per poco tempo* versus *chi (essendo giovane) vivrà ancora a lungo*. Le ragazze e Julien, soli destinatari della predica del vescovo, a esclusione dei diecimila contadini a cui continua a rivolgersi solo il lontano scampanio, sono giovani di fatto e hanno vissuto per poco tempo – ma d'altra parte le loro appartenenze (familiari per le ragazze, ecclesiastiche per Julien) dovrebbero bastare ad assicurare la fedeltà alla buona causa. Ma non dimentichiamo per favore – per senso storico, non moralisticamente – che tutti questi nobili e preti per i quali almeno leggendo Stendhal è così facile [***salta qualcosa nella bobina] erano passati, prima se erano in patria erano stati prima ancora che ghigliottinati linciati nei massacri di Settembre, molti possono avere ricordi di parenti o loro stessi a rischio. La maggioranza è emigrata, con lunghe miserie che Stendhal ha l'obiettività di ricordare. Allora la sapevano lunga, e quindi direi che è come se della gioventù non si fidassero, sapessero che una persona giovane può come è logico cambiare idea, quindi l'impressione della propaganda deve essere profonda – polarizzando un'attenzione speciale se si vuole garantire al regime quello che è impossibile garantire, ovvero la durata.

Ci restava un solo tema, che sottolinea più che mai il carattere arbitrario della denominazione dei temi, e anzi ve ne presento due di denominazioni: tema della statua (di cera di San Clemente, che appare alla fine nella piccolissima cappella) o tema del martirio. Le premesse di fatto si trovano a p. 310: «il re di *** [chi avesse una curiosità per i precedenti di realtà storica rispetto all'opera letteraria, potreste integrare «il re di Napoli», Francesco I, regnante nel 1829 e che il 31 ottobre avrebbe fatto una visita a Grenoble, città natale di Stendhal] non voleva passare a Verrières senza visitare la famosa reliquia di San Clemente conservata a Bray-Le-Haut, appena a una lega dalla città». pp. 312-13: «Il re doveva cenare, e subito dopo risalire in carrozza per andare a venerare la celebre reliquia di San Clemente». San Clemente fu il quarto papa della storia, dall'anno 90 al 100 d. C., fu esiliato da Traiano nel Chersoneso, in Tracia, e martirizzato gettandolo in mare con un'ancora al collo. La leggenda agiografica, per cui la fonte è il volume del *Martyrologium Romanum*, nonché l'impagabile *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, racconta che quest'uomo sarebbe stato ritrovato con l'ancora ancora attaccata al collo sotto l'imperatore Michele di Bisanzio, ma non posso essere più preciso perché tra IX e XI secolo di imperatori Michele ce ne furono sette. La nuova *Pléiade* a cura di Berthier sulla base di un articolo dello stesso Berthier, dà qualcosa di più interessante perché sconfinando opportunamente nell'ambito interpretativo, e Berthier avrebbe scoperto che il San Giuliano della storia (da non confondere con quello Ospitaliere, che ha ispirato Flaubert per il secondo dei quattro racconti) fu decapitato, il che ha una pertinenza con il nostro capitolo. Allora Berthier si compiace di mettere insieme la statua di un santo decapitato, primo presagio della fine di Julien, secondo presagio Louis Jonrel anagramma di Julien Sorel, e infine la cappella ardente: il fatto che la statua del santo si trovi in una cappella piena di candele ardenti presagirebbe per un'altra via la fine di Julien, perché ricorderete che quella pazzarella di Mathilde de La Môle, inconsolabile ma il cui dolore non ha la sobrietà commovente di quello di M. de Rênal, ma è un po' più esibizionista e capriccioso, fa illuminare tutta di ceri una [***salta una parola nella bobina] dove fa trasportare la testa del suo amante ghigliottinato. Cappella ardente di un santo decapitato (la cui ferita al collo è visibile nella statua), unita a questo capitolo I, 18 e alla fine sepolcro illuminato da infinite candele e testa tagliata di Julien, le due cose vanno abbastanza d'accordo.

p. 318, n° 10 in marrone: «Questo marchese non sarà educato come il mio bel vescovo. Ah! lo stato ecclesiastico rende dolci e saggi. Ma il re è venuto per venerare la reliquia, e io non vedo nessuna reliquia. Dove sta San Clemente?/ Un piccolo chierico, sui vicini, gli spiegò che la venerabile reliquia era in alto nell'edificio in una *cappella ardente*. Che cosa è una cappella ardente? pensò Julien». Ora, Julien in questo caso non ha tutti i torti di non capire perché effettivamente da parte della propaganda – forte legame tra il tema che stiamo seguendo adesso e quello già visto ieri della propaganda – c'è una dissimulazione ad effetto.

p. 319: «Sua Maestà si precipitò sull'inginocchiatoio. Fu allora soltanto che Julien, serrato contro la porta dorata, scorse, al di sotto del braccio nudo di una ragazza, la deliziosa statua di San Clemente. Era sdraiato sotto l'altare, in costume di giovane soldato romano. Aveva al collo una larga ferita, dalla quale il sangue sembrava scorrere. L'artista aveva sorpassato se stesso; i suoi occhi morenti, ma pieni di grazia, erano a metà chiusi. Dei baffi nascenti ornavano quella bocca incantevole, che a metà chiusa aveva ancora l'aria di pregare. A questa vista, la ragazza vicina a Julien pianse a calde lacrime, una cadde sulla mano di Julien».

Notiamo subito l'accordo tematico profondo che c'è in quella che chiamerei una sorta di sotto-tema: doppia mescolanza sensuale, braccio nudo e lacrima di ragazza graziosa che cade sulla mano, quindi contatto sensuale tra due esseri giovani. Nello stesso tempo la grazia efebica della statua, che pur essendo di un martire cristiano viene descritta come le statue di adolescenti tanto care alla scultura greca. Facciamo un salto a p. 320, che mi costringe a una piccola smentita di cose già dette – ecco lì è stato dimenticato il numero 10, però può bastare il colore – «Fu soltanto molto tempo dopo che Julien ebbe abbastanza sangue freddo per chiedere dov'erano le ossa del santo spedite da Roma a Filippo il Buono, duca di Borgogna». Ancora una volta precisione storica, atmosfera del da poco nato romanzo storico. Filippo il Buono è sempre nel '400, ma poco importa. Risposta: «Gli fu spiegato che esse erano nascoste nell'incantevole figura di cera». Sarebbe avvenuta una cosa simile sotto l'Antico Regime? La bruttezza delle reliquie nel '500 o nel '600, di carattere sempre un po' macabro, sarebbe stata a tale punto eufemizzata, attenuata, rivestita informa graziosa? Probabilmente no. Anche questa è propaganda moderna. In realtà, per quanto abissale possa sembrare la distanza storica che passa tra noi oggi e la Restaurazione del 1814-1830, c'è meno distanza da quest'arte della propaganda ai media di oggi di quanta non ce ne fosse dall'ancora recente Antico Regime rispetto a questo nuovo regime che ha bisogno di propaganda, ed è questa proprio la novità.

Vi propongo due opposizioni parallele, contento di arricchire la casistica delle opposizioni, stavolta per la stessa cosa (statua di San Clemente). Da due punti di vista non si possono non proporre due opposizioni, che non mi è riuscito di fondere in una sola: in un ordine che chiamerei culturale e temporale l'opposizione è tra *qualcosa fabbricata da poco* (statua di cera) versus *qualcosa che risale all'antichità* (la reliquia). Nell'ordine che chiamerei – più importante ancora perché lega col tema della propaganda – sensoriale per non dire addirittura sensuale-estetico, perché abbiamo visto che c'è anche una punta di sensualità, c'è *apparenza di gioventù e bellezza* (che si incentra nella statua di San Clemente in posa languida, ma che si rispecchia anche nelle ventiquattro ragazze e in Julien Sorel, come giovane bello che sarà decapitato – quindi tema del martirio insieme a quello della statua). C'è l'assimilazione tacitamente voluta, e Stendhal qui sa perfettamente quello che fa, reificando un minimo i personaggi interni al testo, e dobbiamo chiederci se questa associazione è voluta dagli organizzatori della festa, che rimangono misteriosi. Chi ha studiato tutti questi effetti propagandistici? Allora non c'erano i consiglieri di immagine degli uomini politici. Chi ha studiato tutto questo nell'anno 1830? Il vescovo? M. de la Môle, uomo di rara intelligenza e che alla fine fa distribuire diecimila bottiglie di vino ai contadini? Non si sa. E anche questo è molto bello e non casuale, perché il fatto che non si sappia chi ha organizzato dà ancora più forte una sensazione estremamente moderna della propaganda come potere occulto. Ultima piccola sorpresa analitica (e ci tengo moltissimo): se l'assimilazione è tacitamente voluta e sicuramente calcolata, chiunque sia stato, essa va dai martiri cristiani antichi ai martiri rivoluzionari (linciati ai tempi dei massacri di settembre o ghigliottinati nel 1793-94). Evidentemente un regime come la Restaurazione, che vuole cancellare gli effetti della Rivoluzione, cerca questo. Riflettete: i martiri cristiani antichi e quelli rivoluzionari... siete ben sicuri che non c'è un altro martire nel capitolo? Andate a p. 309, ovvero all'inizio – quindi c'è anche una bella simmetria tra inizio e fine – ritrovate il 10: «malgrado la paura orribile che gli faceva il cavallo, M. de Moirod finì con l'accettare quell'onore come un martirio». Quindi il capitolo ha i suoi martiri tragici evocati alla fine, ma anche il suo martire comico, e la frase finisce con l'essere – e qui alle nostre figure della *inventio* affianchiamo l'*elocutio* – una prolessi. L'opposizione dunque è: *apparenza di gioventù e bellezza* versus *residuo di un cadavere*. Cosa c'è ancora nel capitolo? Prima di parlare del non piccolo numero di righe non sottolineate, e sulle quali dobbiamo interrogarci, nelle fotocopie c'è ancora un filone senza numero né colore particolare, ma segnato con le tre lettere ROI.

Pag. 316: «Il re di *** è avvezzo al clero venerabile...»,

p. 317: «Sua Maestà si collocò sotto il baldacchino, e poi si inginocchiò molto devotamente su un cuscino vicino all'altare»; p. 318: «Julien era a sei passi dal re, che realmente pregava con abbandono»; p. 319: «sua Maestà si precipitò, più che gettarsi, sull'inginocchiatoio», p. 320: «Il re stesso piangeva».

Qui c'è la nostra opposizione? No, sono tutti segni attribuiti al personaggio che sta al centro della cerimonia, di autenticità secondo la logica dell'Antico Regime – questo Re è una persona seria, è davvero religiosa. Per lui la religione non è *instrumentum regni*. Stendhal ha voluto come sempre marcare la differenza tra personaggi religiosi seri o falsi. Non potevo indicare un tema del Re perché non c'è opposizione. Qui invece abbiamo solo un antico col segno +.

Che cosa resta? Sei cose.

1. Spunti tutti riconducibili a quella ridondanza narrativa che è fisiologica, riconducibile alle teorizzazioni dei linguisti e di Freud. Frasi narrativamente necessarie che ripetono le cose senza le quali un testo non è comprensibile. Diverse dall'incrocio di classi semantiche.
2. Contrasti [***salta qualcosa nella bobina] pp. 310 e 311, contrasti tra Maslon e Chélan. Qui si tratta di ridondanza marcata particolarmente, ovvero ascrivibile al tema del clero.
3. Momenti del racconto tra Mme de Rênal e Julien, pp. 309-310. Un altro tema, quello del rapporto amoroso. Rientra nella tematica generale del romanzo, ma non in quella del nostro capitolo.
4. Punto di vista di Julien come ignoranza di giovane parvenu, e – bellissima cosa – la volontà di capire da solo. Per esempio, nel caso delle quattro fasi che Julien attraversa prima di capire il significato del gesto del vescovo che dà benedizioni allo specchio. Anche questa è un'altra tematica, ovvero quella del giovane, non istruito ma intelligentissimo, che cerca di capire il mondo. Se si salta a *Ricordi di Egotismo*, possiamo leggere: «per quanto io fossi nuovo nel 1821 [...] riuscii a distinguere questo da solo [sottolineato]».
5. Una affascinata iniziazione di Julien alle maniere alte dei nobili non di provincia. Monsieur de Rênal, confrontato alla schifosa volgarità di Valenod, appare distinto, ma appare terribilmente grossolano rispetto al vescovo di Agde, nipote di M. de La Môle, nobiltà di Parigi.
6. Personaggio che nel seguito del romanzo è destinato a diventare protagonista, il marchese di La Môle, e le parti che lo presentano.

Con l'aggiunta di questi sei spunti tematici potremmo sottolineare tutto il capitolo, tenendo conto che i primi due sarebbero recuperabili nei nostri temi. Ecco che dunque si tratta di tirare le fila sulle figure della *inventio*. Alla luce di questa analisi, in che cosa sembrerebbe consistere la figuralità dell'invenzione? Io direi due cose, più una terza con forti dubbi (sulla maniera di formularla).

La figuralità dell'invenzione consiste nel collegamento di tutte le occorrenze di un tema che concorrono allo scopo di produrre una memorizzazione unitaria del tema stesso. Quando ho cominciato a prospettare l'idea di unità più ampie della sola parola, vi ho dato inizialmente come esempi di queste unità più ampie in ordine di evidenza decrescente: il personaggio, l'immagine, la situazione. Mi vanto di essere riuscito a presentarvi unità molto meno evidenti del personaggio o dell'immagine. Tra tutti i nostri temi quello che più si avvicina a un'immagine è certamente il tema della restaurazione, perché all'interno di quel filone tematico si situa l'indimenticabile immagine dell'antica sala gotica, studiata da me anche nell'immagine degli oggetti desueti. Ma nessuno dei

dieci temi consiste o si esaurisce in un personaggio, immagine, situazione. Sono dei temi enormemente trasversali.

Adesso questa idea, che il lavoro del lettore che va avanti attraverso il testo consiste nella memorizzazione di unità più ampie, la potete capire un pochino meglio. Cosa vuol dire che la figuralità consiste in questo? Che ognuno di quei passi ha un doppio, triplo, quadrupolo, quintuplo senso, perché si va a fondere insieme agli altri nella memorizzazione unitaria e presuppone tutti gli altri passi. Ognuno di essi non ha un senso solo ma più d'uno, anche se per definizione riconosco volentieri che a questo livello ancora abbiamo l'omogeneo che rinvia all'omogeneo. Se abbiamo un'occorrenza del tema X che rinvia ad un altro punto del tema X, il rinvio è da omogeneo a omogeneo. Se questo possa bastarci come polisenso figurale è un po' dubbio, e infatti non è tutto qui. La figuralità della *inventio* sembra qui consistere nel rinvio perpetuamente sottinteso dal tema come lo abbiamo definito, come sotto sotto classe, alle quattro sotto classi semantiche principali ovvero antico +/- recente +/- . Le due cose sono sempre unificate dall'opposizione che le collega e le unifica. Quindi a) collegamento di tutte le occorrenze di un tema, dall'omogeneo all'omogeneo; b) rinvio dal tema sotto sotto classe alle quattro sotto classi tematiche principali, e poi un ulteriore rinvio dalle quattro sotto classi alle classi di fondo (antico/recente). Questa mi sembra la risposta più sicura che al momento mi sento di dare; c) è una cosa più dubbia, e corrisponde a quel desiderio – cose che forse avrei dovuto dire prima dell'analisi del capitolo – di esitare tra le classi matteblanchiane, il rapporto coi referenti di realtà e il problema delle figure della *inventio*.

Il primo giorno vi ho detto di queste tre possibilità che poi nel fondo secondo me dovrebbero unificarsi, e come una via di accesso ho scelto la terza. Facendo questa analisi di Stendhal per la strada mi pare che abbiamo recuperato, senza che finora ve lo segnalassi, anche le altre due definizioni, perché le classi matteblanchiane sono state usate tutto il tempo fondendo le varie occorrenze in un tema. E cos'è un tema se non una classe che abbraccia tutte le occorrenze? E d'altra parte se i temi sono sotto sotto classi, anche questo è un rapporto da membro di classe a classe intera, e quindi che sfrutta un concetto di Matte Blanco. Sarebbe rimasto in sospeso, malgrado il mio continuo riferirmi alla storia di Francia e alla Restaurazione come regime politico reale, il problema del rapporto coi referenti. Devo per onestà confessare senza troppo imbarazzo, al momento attuale, di non essere riuscito a formalizzare quel rapporto di natura secondo me mimetica. In quarant'anni di critica governata dal pregiudizio inizialmente francese e poi di tutto il mondo – ovvero una appassionato odio per l'idea di referenzialità – da solo non posso porre rimedio alla devastazione di quarant'anni di autoreferenzialismo, ma posso solo dire che c'è da chiedersi se la figuralità dell'*inventio* non consista anche nel rapporto che intrattengono con i referenti di realtà queste reti semantiche che abbiamo enunciato, formalizzabili, universalizzabili e che mediano tra convenzione e mimesi. Se la figuralità consiste anche in un rapporto tra le reti semantiche che abbiamo tracciato e i referenti di realtà, allo stato attuale non me la sento di dirvi sì o no con certezza. Prevedo una obiezione di questo tipo: il lettore deve dunque – mi si potrebbe chiedere polemicamente – avere dei referenti di realtà, una conoscenza per vie altre che il testo narrativo e immaginario di Stendhal? Il lettore deve essersi sorbita non so quanti volumi di storia della Restaurazione e della Rivoluzione per poter avere delle realtà cui Stendhal cui continuamente allude, per avere di queste realtà una conoscenza diversa, da confrontare con quella che Stendhal ci mostra per dire che quella è figurale rispetto a una conoscenza altra. Obiezione e contro-obiezione, questo è il problema di noi che ci occupiamo di questo testo nell'anno 2006, mentre i primi lettori non avevano questo problema perché qualunque età avessero tuttavia potevano avere una conoscenza diretta di quei referenti storici. Per il momento – lieto di chiudere un corso che in tanti momenti potrà apparire dogmatico, lieto di chiuderlo su una nota scettica. Idealmente questa è la fine del mio corso.

IMMAGINI

l'ouvrage de
Houelle
inventé de
F. Orlando)

lui les mêmes gestes intimes qu'avec ses enfants ! C'est qu'il y avait des jours où elle avait l'illusion de l'aimer comme son enfant. Sans cesse n'avait-elle pas à répondre à ses questions naïves sur mille choses simples qu'un enfant bien né n'ignore pas à quinze ans ? Un instant après, elle l'admirait comme son maître. Son génie allait jusqu'à l'effrayer; elle croyait apercevoir plus nettement chaque jour le grand homme futur dans ce jeune abbé. Elle le voyait pape, elle le voyait premier ministre comme Richelieu.

— Vivrai-je assez pour te voir dans ta gloire ? disait-elle à Julien, la place est faite pour un grand homme; la monarchie, la religion en ont besoin !.

CHAPITRE XVIII

UN ROI A VERRIÈRES

N'êtes-vous bons qu'à jeter la
comme un cadavre de peuple, sans
âme, et dont les veines n'ont plus de
sang ?

Disc. DE L'ÉVÊQUE, à la chapelle
de Saint-Clément.

1

Le trois septembre, à dix heures du soir, un gendarme réveilla tout Verrières, en montant la grande rue au galop; il apportait la nouvelle que Sa Majesté le roi de*** arrivait le dimanche suivant, et l'on était au mardi. Le préfet autorisait, c'est-à-dire demandait, la formation d'une garde d'honneur; il fallait déployer toute la pompe possible. Une estafette fut expédée à Vergy. M. de Rénal arriva dans la nuit, et trouva toute la ville en émoi. Chacun avait ses prétentions; les moins affairés louaient des balcons pour voir l'entrée du roi.

2

Qui commandera la garde d'honneur ? M. de Rénal vit tout de suite combien il importait, dans l'intérêt des maisons sujettes à reculer, que M. de Moitrod eût ce commandement. Cela pouvait faire titre pour la place de premier adjoint. Il n'y avait rien à dire à la dévotion de

3

M. de Moitrod, elle était au-dessus de toute comparaison, mais jamais il n'avait monté à cheval. C'était un homme de trente-six ans, timide de toutes les façons, et qui craignait également les chutes et le ridicule.

Le maire le fit appeler dès les cinq heures du matin. — Vous voyez, monsieur, que je réclame vos avis, comme si déjà vous occupiez le poste auquel tous les honnêtes gens vous portent. Dans cette malheureuse ville les manufactures prospèrent, le parti libéral devient millionnaire, il aspire au pouvoir, il saura se faire des armes de tout. Consultons l'intérêt du roi, celui de la monarchie, et avant tout l'intérêt de notre sainte religion. A qui pensez-vous, monsieur, que l'on puisse confier le commandement de la garde d'honneur ?

2

Malgré la peur horrible que lui faisait le cheval, M. de Moitrod finit par accepter cet honneur comme un martyr. « Je saurai prendre un ton convenable », dit-il au maire. A peine restait-il le temps de faire arranger les uniformes qui sept ans auparavant avaient servi lors du passage d'un prince du sang.

10

A sept heures, madame de Rénal arriva de Vergy avec Julien et les enfants. Elle trouva son salon rempli de dames libérales qui prêchaient l'union des partis, et venaient la supplier d'engager son mari à accorder une place aux leurs dans la garde d'honneur. L'une d'elles prétendait que si son mari n'était pas élu, de chagrin il ferait banqueroute. Madame de Rénal renvoya bien vite tout ce monde. Elle paraissait fort occupée.

2

Julien fut étonné et encore plus fâché qu'elle lui fit un mystère de ce qui l'agissait. Je l'avais prévu, se disait-il avec amertume, son amour s'éclipse devant le bonheur de recevoir un roi dans sa maison. Tout ce tapage l'éblouit. Elle m'aimera de nouveau quand les idées de sa caste ne lui troubleront plus la cervelle.

Chose étonnante, il l'en aimait davantage. Les tapisseries commençaient à remplir la maison, il épia long-temps en vain l'occasion de lui dire un mot. Enfin il la trouva qui sortait de sa chambre à lui, Julien, emportant un de ses habits. Ils étaient seuls. Il voulut lui parler. Elle s'enfuit en refusant de l'écouter. — Je suis bien sot de l'aimer une telle femme, l'ambition la rend aussi folle que son mari.

Elle l'était davantage; un de ses grands désirs, qu'elle

4

4

- 4 n'avait jamais avoué à Julien de peur de le choquer, était de le voir quitter, ne fût-ce que pour un jour, son triste habit noir. Avec une adresse vraiment admirable chez une femme si naturelle, elle obtint d'abord de M. de Moiroud, et ensuite de M. le sous-préfet de Maugiron, que Julien serait nommé garde d'honneur de préférence à cinq ou six jeunes gens, fils de fabricants fort aisés, et dont deux au moins étaient d'une exemplaire piété.
- 2 M. Valenod, qui comptait prêter sa catèche aux plus jolies femmes de la ville et faire admirer ses beaux normands, consentit à donner un de ses chevaux à Julien, l'ère qu'il haïssait le plus. Mais tous les gardes d'honneur avaient à eux ou d'emprunt quelque un de ces beaux habits bleu de ciel avec deux épaulettes de colonel en argent, qui avaient brillé sept ans auparavant. Madame de Rénal voulait un habit neuf, et il ne lui restait que quatre jours pour envoyer à Besançon, et en faire revenir l'habit d'uniforme, les armes, le chapeau, etc., tout ce qui fait un garde d'honneur. Ce qu'il y a de plaisant, c'est qu'elle trouvait imprudent de faire faire l'habit de Julien à Verrières. Elle voulait le surprendre, lui et la ville.
- 10 Le travail des gardes d'honneur et de l'esprit public terminé, le maire eut à s'occuper d'une grande cérémonie religieuse, le roi de *** ne voulait pas passer à Verrières sans visiter la fameuse relique de saint Clément que l'on conserve à Bray-le-Haut, à une petite lieue de la ville. On désirait un clergé nombreux, ce fut l'affaire la plus difficile à arranger; M. Maslon, le nouveau curé, voulait à tout prix éviter la présence de M. Chélan. En vain, M. de Rénal lui représentait qu'il y aurait imprudence, M. le marquis de La Mole, dont les ancêtres ont été si longtemps gouverneurs de la province, avait été désigné pour accompagner le roi de ***. Il connaissait depuis trente ans l'abbé Chélan. Il demandait certainement de ses nouvelles en arrivant à Verrières, et s'il le trouvait disgracié, il était homme à aller le chercher dans la petite maison où il s'était retiré, accompagné de tout le cortège dont il pourrait disposer. Quel soufflet!
- 5 — Je suis déshonoré ici à Besançon, répondait l'abbé Maslon, s'il paraît dans mon clergé. Un janséniste, grand Dieu!
- 5 — Quoi que vous en puissiez dire, mon cher abbé, répliquait M. de Rénal, je n'exposerais pas l'administration

- de Verrières à recevoir un affront de M. de La Mole. Vous ne le connaissez pas, il pense bien à la cour; mais ici, en province, c'est un mauvais plaisant satirique, moqueur, ne cherchant qu'à embarrasser les gens. Il est capable, uniquement pour s'amuser, de nous couvrir de ridicule aux yeux des libéraux.
- 4 Ce ne fut que dans la nuit du samedi au dimanche, après trois jours de pourparlers, que l'orgueil de l'abbé Maslon plia devant la peur du maire qui se changeait en courage. Il fallait écrire une lettre mielleuse à l'abbé Chélan, pour le prier d'assister à la cérémonie de la relique de Bray-le-Haut, si toutefois son grand âge et ses infirmités le lui permettaient. M. Chélan demanda et obtint une lettre d'invitation pour Julien qui devait l'accompagner en qualité de sous-diacre.
- 6 Dès le matin du dimanche, des milliers de paysans, arrivant des montagnes voisines, inondèrent les rues de Verrières. Il faisait le plus beau soleil. Enfin, vers les trois heures, toute cette foule fut agitée, on apercevait un grand feu sur un rocher à deux lieues de Verrières. Ce signal annonçait que le roi venait d'entrer sur le territoire du département. Aussitôt le son de toutes les cloches et les décharges répétées d'un vieux canon espagnol appartenant à la ville marquèrent sa joie de ce grand événement. La moitié de la population monta sur les toits. Toutes les femmes étaient aux balcons. La garde d'honneur se mit en mouvement. On admirait les brillants uniformes, chacun reconnaissait un parent, un ami. On se moquait de la peur de M. de Moiroud, dont à chaque instant la main prudente était prête à saisir l'arçon de sa selle. Mais une remarque fit oublier toutes les autres : le premier cavalier de la neuvième file était un fort joli garçon, très mince, que d'abord on ne reconnut pas. Bientôt un cri d'indignation chez les uns, chez d'autres le silence de l'étonnement annonçèrent une sensation générale. On reconnaissait dans ce jeune homme, montant un des chevaux normands de M. Valenod, le petit Sorel, fils du charpentier. Il n'y eut qu'un cri contre le maire, surtout parmi les libéraux. Quoi, parce que ce petit ouvrier déguisé en abbé était précepteur de ses marmots, il avait l'audace de le nommer garde d'honneur au préjudice de messieurs tels et tels riches fabricants ! Ces messieurs, disait une dame banquière, devraient

bien faire une avanée à ce petit insolent, né dans la croite.

— Il est sournois et porte un sabre, répondait un voisin, il serait assez traitre pour leur couper la figure.

Les propos de la société noble étaient plus dangereux. Les dames se demandaient si c'était du maître tout seul que provenait cette haute inconvenance. En général, on rendait justice à son mépris pour le défaut de naissance.

Pendant qu'il était l'occasion de tant de propos, Julien était le plus heureux des hommes. Naturellement hardi, il se tenait mieux à cheval que la plupart des jeunes gens de cette ville de montagnes. Il voyait dans les yeux des femmes qu'il était question de lui.

Ses épaulettes étaient plus brillantes, parce qu'elles étaient neuves. Son cheval se cabrait à chaque instant, il était au comble de la joie.

Son bonheur n'eut plus de bornes, lorsque, passant près du vieux rempart, le bruit de la petite pièce de canon fit sauter son cheval hors du rang. Par un grand hasard, il ne tomba pas, de ce moment il se sentit un héros. Il était officier d'ordonnance de Napoléon et chargeait une batterie.

Une personne était plus heureuse que lui. D'abord elle l'avait vu passer d'une des croisées de l'hôtel de ville; montant ensuite en calèche, et faisant rapidement un grand détour, elle arriva à temps pour frémir quand son cheval l'emporta hors du rang. Enfin, sa calèche sortant au grand galop, par une autre porte de la ville, elle parvint à rejoindre la route par où le roi devait passer, et put suivre la garde d'honneur à vingt pas de distance, au milieu d'une noble poussière. Dix mille paysans crièrent : Vive le roi ! quand le maître eut l'honneur de haranguer Sa Majesté. Une heure après, lorsque, tous les discours écourtés, le roi allait entrer dans la ville, la petite pièce de canon se remit à tirer à coups précipités. Mais un accident s'ensuivit, non pour les canonnières qui avaient fait leurs preuves à Leipsick et à Montmirail, mais pour le futur premier adjoint, M. de Moiroud. Son cheval le déposa mollement dans l'unique bourbier qui fut sur la grande route, ce qui fit esclandre, parce qu'il fallut le tirer de là pour que la voiture du roi pût passer.

Sa Majesté descendit à la belle église neuve qui ce jour-là était parée de tous ses rideaux cramoisis. Le roi devait dîner, et aussitôt après remonter en voiture pour

1 aller vénérer la célèbre relique de saint Clément. A peine le roi fut-il à l'église, que Julien galopa vers la maison de M. de Rénal. Là, il quitta en soupirant son bel habit bleu de ciel, son sabre, ses épaulettes, pour reprendre le petit habit noir râpé. Il remonta à cheval, et en quelques instants fut à Bray-le-Haut qui occupe le sommet d'une fort belle colline. L'enthousiasme multiplié ces paysans, pensa Julien. On ne peut se remuer à Verrières, et en voici plus de dix mille autour de cette antique abbaye. A moitié ruinée par le vandalisme révolutionnaire, elle avait été magnifiquement rétablie depuis la Restauration, et l'on commençait à parler de miracles. Julien rejoignit l'abbé Chélan qui le gronda fort, et lui remit une soutane et un surplis. Il s'habilla rapidement et suivit M. Chélan qui se rendait auprès du jeune évêque d'Agde. C'était un neveu de M. de La Mole, récemment nommé, et qui avait été chargé de monter la relique au roi. Mais l'on ne put trouver cet évêque.

2 Le clergé s'impacientait. Il attendait son chef dans le cloître sombre et gothique de l'ancienne abbaye. On avait réuni vingt-quatre cures pour figurer l'ancien chapitre de Bray-le-Haut, composé avant 1789 de vingt-quatre chanoines. Après avoir déploré pendant trois quarts d'heure la jeunesse de l'évêque, les curés pensèrent qu'il était convenable que M. le Doyen se retirât vers Monseigneur pour l'avertir que le roi allait arriver, et qu'il était instant de se rendre au chœur. Le grand âge de M. Chélan l'avait fait doyen; malgré l'humeur qu'il témoignait à Julien, il lui fit signe de le suivre. Julien portait fort bien son surplis. Au moyen de je ne sais quel procédé de toilette ecclésiastique, il avait rendu ses beaux cheveux bouclés très plats; mais, par un oubli qui redoubla la colère de M. Chélan, sous les longs plis de sa soutane on pouvait apercevoir les épérons du garde d'honneur.

3 Arrivés à l'appartement de l'évêque, de grands laquais bien chamarrés daignèrent à peine répondre au vieux curé que Monseigneur n'était pas visible. On se moqua de lui quand il voulut expliquer qu'en sa qualité de doyen du chapitre noble de Bray-le-Haut, il avait le privilège d'être admis en tout temps auprès de l'évêque officiant.

4 L'humeur hautaine de Julien fut choquée de l'insolence des laquais. Il se mit à parcourir les dortoirs de

8 L'antique abbaye, secouant toutes les portes, qu'il ren-
contrait. Une fort petite cédà à ses efforts, et il se trouva
dans une cellule au milieu des valets de chambre de Mon-
seigneur, en habits noirs et la chaîne au cou. A son air
pressé ces messieurs le crurent mandé par l'évêque et le
laissèrent passer. Il fit quelques pas et se trouva dans une
immense salle gothique extrêmement sombre, et toute
lambriassée de chêne noir; à l'exception d'une seule, les
fenêtres, en ogive, avaient été murées avec des briques. La
grossièreté de cette maçonnerie n'était déguisée par rien,
et faisait un triste contraste avec l'antique magnificence
de la boiserie. Les deux grands côtés de cette salle, célèbre
parmi les antiques bourguignons, et que le duc Charles
le Téméraire avait fait bâtir vers 1470 en expiation de
quelque péché, étaient garnis de stalles de bois richement
sculptées. On y voyait, figurés en bois de différentes cou-
leurs, tous les mystères de l'Apocalypse.

Cette magnificence mélangée, dégradée par la vue
des briques nues et du plâtre encore tout blanc, toucha
Julien. Il s'arrêta en silence. A l'autre extrémité de la
salle, près de l'unique fenêtre par laquelle le jour péné-
trait, il vit un miroir mobile en acajou. Un jeune homme,
en robe violette et en surplis de dentelle, mais la tête nue,
était arrêté à trois pas de la glace. Ce meuble semblait
étrange en un tel lieu, et, sans doute, y avait été apporté
de la ville. Julien trouva que le jeune homme avait l'air
littre: de la main droite il donnait gravement des béné-
dictions du côté du miroir.

Que peut signifier ceci? pensa-t-il. Est-ce une céré-
monie préparatoire qu'accomplit ce jeune prêtre? C'est
peut-être le secrétaire de l'évêque... il sera insolent
comme les laquais... ma foi, n'importe, essayons.

Il avança et parcourut assez lentement la longueur de la
salle, toujours la vue fixée vers l'unique fenêtre, et regar-
dant ce jeune homme qui continuait à donner des béné-
dictions exécutées lentement mais en nombre infini, et
sans se reposer un instant.

À mesure qu'il approchait, il distinguait mieux son air
fâché. La richesse du surplis garni de dentelle arrêta invo-
lontairement Julien à quelques pas du magnifique miroir.

Il est de mon devoir de parler, se dit-il enfin; mais la
beauté de la salle l'avait ému, et il était froissé d'avance
des mots durs qu'on allait lui adresser.

Le jeune homme le vit dans la psyché, se retourna, et
quittra subitement l'air fâché, lui dit du ton le plus
doux :

— Eh bien ! monsieur, est-elle enfin arrangée ?

Julien resta stupéfait. Comme ce jeune homme se
tournaient vers lui, Julien vit la croix pectorale sur sa
poitrine : c'était l'évêque d'Agde. Si jeune, pensa Ju-
lien; tout au plus six ou huit ans de plus que moi !
Et il eut honte de ses éperons.

— Monseigneur, répondit-il timidement, je suis en-
voyé par le doyen du chapitre, M. Chélan.

— Ah ! il m'est fort recommandé, dit l'évêque d'un
ton poli qui redoubla l'enchantement de Julien. Mais
je vous demande pardon, monsieur, je vous prenais
pour la personne qui doit me rapporter ma mitre. On
l'a mal emballée à Paris; la toile d'argent est horrible-
ment gâtée vers le haut. Cela fera le plus vilain effet,
ajouta le jeune évêque d'un air triste, et encore on me fait
attendre !

— Monseigneur, je vais chercher la mitre, si Votre
Grandeur le permet.

Les beaux yeux de Julien firent leur effet.
— Allez, monsieur, répondit l'évêque avec une poli-
tesse charmante; il me la faut sur-le-champ. Je suis dé-
solé de faire attendre messieurs du chapitre.

Quand Julien fut arrivé au milieu de la salle, il se
retourna vers l'évêque, et le vit qui s'était remis à donner
des bénédictions. Qu'est-ce que cela peut être ? se de-
manda Julien, sans doute c'est une préparation ecclésias-
tique nécessaire à la cérémonie qui va avoir lieu. Comme
il arrivait dans la cellule où se tenaient les valets de
chambre, il vit la mitre entre leurs mains. Ces messieurs,
cédant malgré eux au regard impérieux de Julien, lui re-
mirent la mitre de Monseigneur.

Il se sentit fier de la porter : en traversant la salle, il
marchait lentement; il la tenait avec respect. Il trouva
l'évêque assis devant la glace; mais de temps à autre, sa
main droite, quoique fatiguée, donnait encore la béné-
diction. Julien l'aïda à placer sa mitre. L'évêque secoua
la tête.

— Ah ! elle tiendra, dit-il à Julien d'un air content.
Voulez-vous vous éloigner un peu ?

Alors l'évêque alla fort vite au milieu de la pièce, puis

se rapprochant du miroir à pas lents, il reprit l'air fâché et donna gravement des bénédictions.

Julien était immobile d'étonnement; il était tenté de comprendre, mais n'osait pas. L'évêque s'arrêta, et le regardant avec un air qui perdait rapidement de sa gravité: — Que dites-vous de ma mitre, monsieur, va-t-elle bien ?

— Fort bien, Monseigneur.

— Elle n'est pas trop en arrière ? cela aurait l'air un peu niais; mais il ne faut pas non plus la porter baissée sur les yeux comme un shako d'officier.

— Elle me semble aller fort bien.

ROI — Le roi de *** est accoutumé à un clergé vénérable et sans doute fort grave. Je ne voudrais pas, à cause de mon âge surtout, avoir l'air trop léger.

Et l'évêque se mit de nouveau à marcher en donnant des bénédictions.

C'est clair, dit Julien, osant enfin comprendre, il s'exerce à donner la bénédiction.

Après quelques instants :

— Je suis prêt, dit l'évêque. Allez, monsieur, avertir M. le Doyen et messieurs du chapitre.

Bientôt M. Chélan, suivi des deux curés les plus âgés, entra par une fort grande porte magnifiquement sculptée, et que Julien n'avait pas aperçue. Mais cette fois il resta à son rang le dernier de tous, et ne put voir l'évêque que par-dessus les épaules des ecclésiastiques qui se pressaient en foule à cette porte.

L'évêque traversait lentement la salle; lorsqu'il fut arrivé sur le seuil les curés se formèrent en procession. Après un petit moment de désordre, la procession commença à marcher en entonnant un psalme. L'évêque s'avancait le dernier entre M. Chélan et un autre curé fort vieux. Julien se glissa tout à fait près de Monseigneur, comme attaché à l'abbé Chélan. On suivit les longs corridors de l'abbaye de Bray-le-Haut; malgré le soleil éclatant, ils étaient sombres et humides. On arriva enfin au portique du cloître. Julien était stupéfait d'admiration pour une si belle cérémonie. L'ambition réveillée par le jeune âge de l'évêque, la sensibilité et la politesse exquise de ce prélat se disputaient son cœur. Cette politesse était bien autre chose que celle de M. de Rénal, même dans ses bons jours. Plus on s'éleva vers le premier

rang de la société, se dit Julien, plus on trouve de ces manières charmantes.

On entra dans l'église par une porte latérale; tout à coup un bruit épouvantable fit retentir ses voûtes antiques; Julien crut qu'elles s'écroutaient. C'était encore la petite pièce de canon; traînée par huit chevaux au galop, elle venait d'arriver; et à peine arrivée, mise en batterie par les canoniers de Leipsick, elle tira cinq coups par minute, comme si les Prussiens eussent été devant elle.

Mais ce bruit admirable ne fit plus d'effet sur Julien, il ne songeait plus à Napoléon et à la gloire militaire. Si jeune, pensait-il, être évêque d'Agde ! mais où est Agde ? et combien cela rapporte-t-il ? deux ou trois cent mille francs peut-être.

Les laquais de Monseigneur parurent avec un dais magnifique, M. Chélan prit l'un des bâtons, mais dans le fait ce fut Julien qui le porta. L'évêque se plaça dessous. Réellement il était parvenu à se donner l'air vieux; l'admiration de notre héros n'eut plus de bornes. Que ne fait-on pas avec de l'adresse ! pensa-t-il.

Le roi entra. Julien eut le bonheur de le voir de très près. L'évêque le harangua avec onction, et sans oublier une petite nuance de trouble fort poit pour Sa Majesté.

Nous ne répéterons point la description des cérémonies de Bray-le-Haut; pendant quinze jours elles ont rempli les colonnes de tous les journaux du département. Julien apprit, par le discours de l'évêque, que le roi descendait de Charles le Téméraire.

Plus tard il entra dans les fonctions de Julien de vérifier les comptes de ce qui avait coûté cette cérémonie. M. de La Mole, qui avait fait avoir un évêché à son neveu, avait voulu lui faire la galanterie de se charger de tous les frais. La seule cérémonie de Bray-le-Haut coûta trois mille huit cents francs.

Après le discours de l'évêque et la réponse du roi, Sa Majesté se plaça sous le dais, ensuite elle s'agenouilla fort dévotement sur un coussin près de l'autel. Le chœur était environné de stalles, et les stalles élevées de deux marches sur le pavé. C'était sur la dernière de ces marches que Julien était assis aux pieds de M. Chélan, à peu près comme un caudataire près de son cardinal, à la chapelle Sixtine, à Rome. Il y eut un *Te Deum*, des flots d'encens,

des décharges infimes de mousqueterie et d'artillerie; les paysans étaient ivres de bonheur et de pitié. Une telle journée défait l'ouvrage de cent numéros des journaux jacobins.

6 Julien était à six pas du roi, qui réellement priaît avec abandon. Il remarqua, pour la première fois, un petit homme au regard spirituel et qui portait un habit presque sans broderies. Mais il avait un cordon bleu de ciel par-dessus cet habit fort simple. Il était plus près du roi que beaucoup d'autres seigneurs, dont les habits étaient tellement brodés d'or, que, suivant l'expression de Julien, on ne voyait pas le drap. Il apprit quelques moments après que c'était M. de La Mole. Il lui trouva l'air hautain et même insolent.

6 R01 Ce marquis ne serait pas poli comme mon joli évêque, pensa-t-il. Ah ! l'état ecclésiastique rend doux et sage. Mais le roi est venu pour vénérer la relique, et je ne vois point de relique. Où sera saint Clément ?

10 Un petit clerc, son voisin, lui apprit que la vénérable relique était dans le haut de l'édifice dans une chapelle ardente.

Où'est-ce qu'une chapelle ardente ? se dit Julien. Mais il ne voulut pas demander l'explication de ce mot. Son attention redoubla.

En cas de visite d'un prince souverain, l'étiquette veut que les chanoines s'accompagnent pas l'évêque. Mais en se mettant en marche pour la chapelle ardente, monseigneur d'Agde appela l'abbé Chélan; Julien osa le suivre.

8 Après avoir monté un long escalier, on parvint à une porte extrêmement petite, mais dont le chambranle gothique était doré avec magnificence. Cet ouvrage avait l'air fait de la veille.

9 Devant la porte étaient réunies à genoux vingt-quatre jeunes filles, appartenant aux familles les plus distinguées de Verrières. Avant d'ouvrir la porte, l'évêque se mit à genoux au milieu de ces jeunes filles toutes jolies. Pendant qu'il priaît à haute voix, elles semblaient ne pouvoir assez admirer ses belles dentelles, sa bonne grâce, sa figure si jeune et si douce. Ce spectacle fit perdre à notre héros ce qui lui restait de raison. En cet instant, il se fût battu pour l'acquisition, et de bonne foi. La porte s'ouvrit tout à coup. La petite chapelle parut comme embrasée de

8 lumière. On apercevait sur l'autel plus de mille cierges divisés en huit rangs séparés entre eux par des bouquets de fleurs. L'odeur suave de l'encens le plus pur sortait en tourbillon de la porte du sanctuaire. La chapelle dorée à neuf était fort petite, mais très élevée. Julien remarqua qu'il y avait sur l'autel des cierges qui avaient plus de quinze pieds de haut. Les jeunes filles ne purent retenir un cri d'admiration. On n'avait admis dans le petit vestibule de la chapelle que les vingt-quatre jeunes filles, les deux curés et Julien.

Bientôt le roi arriva, suivi du seul M. de La Mole et de son grand chambellan. Les gardes eux-mêmes restèrent en dehors, à genoux, et présentant les armes.

8 R01 Sa Majesté se précipita plutôt qu'elle ne se jeta sur le prie-Dieu. Ce fut alors seulement que Julien, collé contre la porte dorée, aperçut, par-dessous le bras nu d'une jeune fille, la charmante statue de saint Clément. Il était couché sous l'autel, en costume de jeune soldat romain. Il avait au cou une large blessure, d'où le sang semblait couler. L'artiste s'était surpassé; ses yeux mourants, mais pleins de grâce, étaient à demi fermés. Une moustache naissante ornait cette bouche charmante, qui à demi fermée avait encore l'air de prier. A cette vue, la jeune fille voisine de Julien pleura à chaudes larmes, une de ses larmes tomba sur la main de Julien.

10 Après un instant de prières dans le plus profond silence, troublé seulement par le son lointain des cloches de tous les villages à dix lieues à la ronde, l'évêque d'Agde demanda au roi la permission de parler. Il fit un petit discours fort touchant par des paroles simples, mais dont l'effet n'en était que mieux assuré.

9 — N'oubliez jamais, jeunes chrétiennes, que vous avez vu l'un des plus grands rois de la terre à genoux devant les serviteurs de ce Dieu tout-puissant et terrible. Ces serviteurs faibles, persécutés, assassinés sur la terre, comme vous le voyez par la blessure encore sanglante de saint Clément, ils triomphent au ciel. N'est-ce pas, jeunes chrétiennes, vous vous souviendrez à jamais de ce jour ? Vous detesterez l'impie. A jamais vous serez fidèles à ce Dieu si grand, si terrible, mais si bon.

9 — Ces mots, l'évêque se leva avec autorité. — Vous me le promettez ? dit-il, en avançant le bras d'un air inspiré.

— Nous le promettons, dirent les jeunes filles, en fondant en larmes.

— Je reçois votre promesse au nom du Dieu terrible ! ajouta l'évêque d'une voix tonnante. Et la cérémonie fut terminée.

RO1

Le roi lui-même pleurait. Ce ne fut que longtemps après que Julien eut assez de sang-froid pour demander où étaient les os du saint envoyés de Rome à Philippe le Bon, duc de Bourgogne. On lui apprit qu'ils étaient cachés dans la charmante figure de cire.

Sa Majesté daigna permettre aux demoiselles qui l'avaient accompagnée dans la chapelle de porter un ruban rouge sur lequel étaient brodés ces mots : HAINE A L'IMPË, ADORATION PËRËTUELLE.

M. de La Mole fit distribuer aux paysans dix mille bouteilles de vin. Le soir, à Verrières, les libéraux trouvèrent une raison pour illuminer cent fois mieux que les royalistes. Avant de partir, le roi fit une visite à M. de Moitrod.

6
2
3

CHAPITRE XIX

PENSER FAIT SOUFFRIR

Le grotesque des événements de tous les jours vous cache le vrai malheur des passions.

BARRAIVE.

EN replaçant les meubles ordinaires dans la chambre qu'avait occupée M. de La Mole, Julien trouva une feuille de papier très fort, pliée en quatre. Il lut au bas de la première page :

A S. E. M. le marquis de La Mole, pair de France, chevalier des ordres du roi, etc., etc.

C'était une pétition en grosse écriture de cuisinière.

« MONSIEUR LE MARQUIS,

« J'ai eu toute ma vie des principes religieux. J'étais dans Lyon, exposé aux bombes, lors du siège, en 93,

d'exécration mémoire. Je communie; je vais tous les dimanches à la messe en l'église paroissiale. Je n'ai jamais manqué au devoir pascal, même en 93, d'exécration mémoire. Ma cuisinière, avant la révolution j'avais des gens, ma cuisinière fait malgré le vendredi. Je jouis dans Verrières d'une considération générale, et j'ose dire méritée. Je marche sous le dais dans les processions, à côté de M. le curé et de M. le maire. Je porte, dans les grandes occasions, un gros clerge acheté à mes frais. De tout quoi les certificats sont à Paris au ministère des finances. Je demande à M. le marquis le bureau de loterie de Verrières, qui ne peut manquer d'être bientôt vacant d'une manière ou d'autre, le titulaire étant fort malade, et d'ailleurs votant mal aux élections, etc.

« DE CHOULIN. »

En marge de cette pétition était une apostille signée *De Moitrod*, qui commençait par cette ligne :

« J'ai eu l'honneur de parler *per* du bon sujet qui fait cette demande », etc.

Ainsi, même cet imbécile de Choulin me montre le chemin qu'il faut suivre, se dit Julien.

Huit jours après le passage du roi de *** à Verrières, ce qui surnageait des innombrables mensonges, sortes d'interprétations, discussions ridicules, etc., etc., dont avaient été l'objet, successivement, le roi, l'évêque d'Agde, le marquis de La Mole, les dix mille bouteilles de vin, le pauvre tombé de Moitrod qui, dans l'espoir d'une croix, ne sortit de chez lui qu'un mois après sa chute, ce fut l'indécence extrême d'avoir *bombardé* dans la garde d'honneur Julien Sorel, fils d'un charpentier. Il fallait entendre, à ce sujet, les riches fabricants de toiles peintes qui, soit et matin, s'enrouaient au café à prêcher l'égalité. Cette femme hautaine, madame de Rénal, était l'auteur de cette abomination. La raison ? Les beaux yeux et les jupes si fraîches du petit abbé Sorel la disaient de reste.

Peu après le retour à Vergy, Stanislas-Xavier, le plus jeune des enfants, prit la fièvre; tout à coup madame de Rénal tomba dans des remords affreux. Pour la première fois elle se reprocha son amour d'une façon suivie; elle sembla comprendre, comme par miracle, dans quelle

2

CORSO SEMINARIALE BIENNALE [2005-]2006
UNIVERSALITÀ ARTISTICA E CLASSI LOGICHE,
SOGGETTIVITÀ DEL LETTORE E FORME DEL LINGUAGGIO
[FIGURE DELL'INVENZIONE]

20.11.06

①

0. 1. PERSONALIA E PROGETTAZ. È il mio ultimo corso; dopo 44 anni d'insegnamento senza congedi, il 46° (2004-05 e 2005-06 avranno contato per 2); perciò ho tenuto a portare qc di **sostanzialmente nuovo**. Ma è un corso **biennale**; perciò non ho avuto scrupoli a portare qc di **largamente aperto**.

0. 2. Che cosa? Accennare a un'ideale **riscrittura** di **PTFL**, dopo circa 34 anni; ma, **A)** ciò dovrebbe (dal 1976 = mia lettura) significare: **trascriz. di F. nei termini di MB** [al mio attivo, finora: di scritto, soltanto **IBFR** 115-8, 235-43 e *passim*; **INST** 121-2 e n. e *passim*; appti di relaz. orale 18 settembre 2004, *Reminiscenze letterarie e «classi»: una autoanalisi*]; **B)** aspiraz. (da sempre, dal corso 2001-2) a **[re-]introdurre** il fattore, o insieme di ff. = **mimesi**, referenti, esperienza di DA e DO, nella formalizzaz. dei fenomeni del linguaggio [al mio attivo: appti 2002, 8-10 → relazz. 5 dicembre 2005, 3 e 16 febbraio 2006: *Mimesi e convenz.*]; **C)** il concetto (risalente al c. 2001-02, approfondito nel c. 2002) di **figure della inventio** [al mio attivo: dopo gli appti 2001, 13-5, 24, gli appti – qui sotto del resto utilizzati – 2002, 24-7].

②

0. 3. Ci sono fra i **3 problemi**, lo vedremo, contatti e convergenze tali da far supporre che si tratti in fondo di **1 solo**, e solo di **3 diversi approcci**. Ma allo stato attuale non ho dubbi su quale possa essere l'approccio più **immediatamente fecondo**, e cioè il 3°: **C)**. Ragione categorica: *quel* concetto fornisce **risposta** a una domanda **da sempre covata**.

La domanda: **perché, in che senso** ero sempre stato certo che i miei **procedimenti analitici** non avessero mai fatto altro che **mettere in luce figure?** E questo sia *prima che dopo* la teorizzaz. 1972-3, **PTFL**, che letterarietà = figuraltà. Ero altrettanto certo che **non** si trattasse di figg. di **elocutio** né di **dispositio**; e mi sembra oggi, inizio 2006, che il concetto di **figg. della inventio** sia quello richiesto: ma si tratta non ancora di dimostrarlo compiutamente, bensì di **metterlo alla prova**.

0. 4. Ecco quel che devo preannunciare, o scusarmene: se il lavoro dell'anno pretende di dare contributi **nuovi**, è nella misura in cui ripropone e ripensa miei scritti **precedenti**. Il compito non è di studiare questi, ma, attraverso questi, i relativi **testi**; con evidenti vantaggi di economia, sicurezza, ampiezza del **corpus**, rispetto alla scelta di testi altri. In proposito, dire che nell'**alternanza** di interessi **analitici e teorici** durante **47 anni**, i 1^o hanno avuto precedenza sui 2^o non solo nel tempo, ma per mio **empirismo** di fondo.

Devo inoltre scusare che il titolo, dovuto notificare il 14.VI.2005, prevedesse solo **A)**. Senza ridurre tutto a **C)**, sostituite pure quello d'un possibile libro futuro: **Figure dell'invenzione**.

0. 5. [Se è il caso, inserire qui progettaz. e distribuz. di seminari e collaborazz.].

21.11.06

3

I. IL CRITERIO FIGURALE NELLA DEFINIZ. DI LETT. E QUELLI ALTERNATIVI.

I. 1. Prima di entrare nei problemi d'una equivalenza **letterarietà = figuraltà**, va ricordato che l'**assolutezza** della proposta teorica alle sue origini, *PTFL* IV = 56-73, era **temperata**, nei cc. 1995-6 e meglio 1997-8, dal riconoscimento che **almeno altri 2 criteri** sono impossibili da ignorare, utili da far interferire, con *quel* momento definitorio: l'**istituzionale**, senza cui la lett. non avrebbe posto o parte nelle Case editrici, nei media, nei teatri, in questa Fac. universitaria stessa, ecc.; l'**immaginario**, a cui risale il piacere (un piacere-profitto) che anima una prassi, acquisti, letture e ri-; se non ci fosse stato socialmente in passato, non si sarebbe formata l'istituz.

I. 2. Principale obiezz. all'**ist.le**, cui di recente è stata forte la tendenza a ridurre tutto: quello stesso **far parte o no del canone, entrarne e uscirne**, che dovrebbe imporre una soluz. insieme così tautologica e relativistica, **non** è concepibile **senza limiti**; e **ogni limite** rinvia a **caratteristiche di linguaggio** proprie del fenomeno – *come volevasi evitare*.

Principale obiezz. all'**imm.rio**: se lo definisce il **neutralizzare** l'opposiz. **vero/falso**, non c'è storia scritta né concez. vulgata delle lett. che non contempli, oltre alla triade lirica-teatro-narrativa = **generi forti**, anche altri generi fondati all'opposto su un qc **presupposto di vero = deboli**: memorialistica, storiografia, epistolografia, diaristica, eloquenza, massime o caratteri... Avevo esaminato la ripartiz. dei 2 gruppi di generi in Lanson, Sapegno, Ferroni, Mittner. Sul '600 francese, **FUMAROLI Intr.**: ciò che un giorno si chiamerà lett. non era **distinto** né **privilegiato** in mezzo a tutto ciò che qualifica una **retorica** = arte del *ben dire* **dicendo qq cosa**, dal discorso scientifico al parlare quotidiano (anche orale) dell'uomo colto; ma è ammissibile che al "*ben dire*" **non** corrispondano **caratteristiche oggettive** di sorta? Da ambo i lati, dunque, **pertinenza** dei risp. problemi ma **rinvio** a tali caratteristiche; le obiezz. presto sollevate dal criterio fig.le sarà meglio vederle più in là, nel merito.

I. 3. Come vedremo, hanno a che fare con queste obiezz. **altri 2 criteri** pertinenti, entrambi non rapportabili allo specifico perché comuni al non-lett., pure entrambi previsti fra i caratteri del *corpus* istituzionale: che il classico sia "**chiuso**", che sia "**duraturo**". Il 1° criterio non è inficiato ma confermato dai problemi dell'**incompiuto**: da un lato, virtualmente chiuso *lo stesso*; dall'altro, imperfettamente comprensibile, carente *anche* per la parte che c'è. Ora il criterio fig.le, non imponendo di escludere l'orale e il quotidiano, sfiora una lett.tà "**aperta**" = informale, incompleta, e "**labile**" = transitoria, effimera.

22.11.06

5

II. IL CRITERIO FIGURALE DALLA TRADIZ. ANTICA ALLA NS RIPROPOSIZ.

II. 1. *PTFL* è un tentativo d'**estensione** all'intera lett. di ciò che F. predica del *Witz*; partiamo dalla sua **distinz. harmlos / tendenziös**, e dal fecondo **ripensamento successivo**: «Der W. ... ist eigentlich nie tendenzlos» (*GW* VI 97-8, 148-9 = B 114-5, 156-7).

Mediante i passi decisivi su psicogenesi, infanzia e linguaggio, *PTFL* 52-5, approdavo 55 al concetto di «**r d r formale**», e proseguivo 56 nel cap. sg mobilitando, insieme alla parola «retorica», la parola «**figura**»; mi si ponevano problemi a) di **definiz.**,

b) di **estensione del concetto**, con altrettante **obiezz.** all'importanza che a esso attribuiamo.

6

II. 2. a) insufficienza della definiz. in termini (accolti *PTFL* 59) di **grado zero**; facile indicarne uno p. es. per: apocope, inversione, metafora (Góngora), ironia; difficile, o impossibile, p. es. per: allitteraz., paratassi/ipotassi, ossimoro, antitesi.

TODOROV 1969, *Litt. et signification*, avendo ben posto il problema 97 1° par., esamina 99-105 concezz. **alternative al grado zero**: «logico/alogico, frequente/poco frequente, **indescrivibile/descrivibile**, neutro/valorizzato-difettoso»; il 3° è vicino a “trasparente/opaco”, “che non attira/che attira l'attenz. su se stesso”. Ancora più accettabile **GENETTE** 1966, *Figures [I]* 210-11, che va vicino a qc come: “**non avente/avente una alternativa virtualmente percepita**”.

Da qui il passo è breve a una definiz. in termini di **ambivalenza o di polisenso**; è quella che assumo **per ora**, non senza sperare, in attesa di adoprarla su testi, che prima sarà stata ripensata e resa più rigorosa.

27.11.06

7

II. 3. b) ristrettezza del concetto, legato a un antico catalogo ereditario e chiuso, ma insieme **ordinarietà** delle figg. tradizionali, che toglie loro specificità definitoria (**MONTAIGNE** I 51, NPl. 294 [AMT 31], **ROUSSEAU** *NH* II, lettre XVI, Pl. II 241 [AMT 10], frase in **Du Marsais** *Des Tropes* 1730 [Genette *F.* 209, *Rh.G.* 17]).

Da osservare: se il problema può far pensare a **estendere** il concetto di **lett.**, non confondiamo tale postulata insolita estensione con quella del concetto di **fig.**; ai fini d'una definiz. di **lett.**, l'estensione del concetto di **fig.** è solo ipotetica **premessa**, che **rafforza la validità del criterio** corrispondente; se poi si vuole adottare quel criterio, l'estensione del concetto **stesso di lett.** è ipotetica **conseguenza**.

Inoltre: partendo dai **generi forti**, ossia trattando l'**imm.rio** come nucleo duro, una 1ª **estensione** del concetto di **lett.** che vada dai **forti ai deboli** vede d'accordo i 2 criteri **ist.le** e **fig. le**. Ma una 2ª **estensione**, che arrivi alla lett.tà di «certe grandi **scritture scientifiche, politiche, storiche, giornalistiche, morali, filosofiche o religiose**» (*PTFL* 45 e cf 61, 65), fuoriesce anche dai generi deboli in direz. di ogni uso possibile del linguaggio scritto; pone, quindi, i 2 criteri **in conflitto**. Una 3ª **estensione** (nella definiz. 66 esplicitata dalla parentesi «scritto od orale», poi 89 dall'equiparaz. del «lungo poema...» con «la frase pronunciata...»), prescinde coerentemente dalla scrittura fino a includere qq momento del **discorso orale quotidiano**. Rende ragione dell'**ordinarietà** delle figg., spingendosi **fuori dal “chiuso” e dal “duraturo”** fino all'“aperto” e al “labile”. È dunque certante l'**ultima possibile**, e in *RQ* 119-20 dà luogo al commento: «È fatale... ..massa totale dei discorsi umani». (120-2, per tutti e 3 i gradi dell'estensione, si pone un problema di confini o contesto verbale). Sia l'**estensione** del concetto di **lett.** che di **fig.** non sono pensabili fuori dall'**impostaz. quantitativa**, in termini di **tasso di figuralità**, *PTFL* 59-60; l'**inconveniente** è il ricorso a una **quantità** difficilmente misurabile (ma cit. MB 118-9 n.); il **merito** è di risolvere d'un sol colpo 2 opposti problemi di confini: distinz. fra **lett.** e «linguaggi non comunicanti dell'inconscio», fra **lett.** e uso non lett. del linguaggio comunicante verbale.

8

Il **fig.le** si dissocia così il più possibile dall'**ist.le** – salvo l'**interscambio fra parola oral-quotidiana e classici**, le potenzialità che ha l'una di coagularsi spontaneamente in particelle future degli altri, la circolaz. più o meno consapevole e lessicalizzata di spezzoni dei secondi nella prima (*Tdl, lett. occi-*

dentale, alterità e particolarismi: «penso a tutte le forme di parola inventiva... già lo possedessero» [in AA. VV., *Un canone per il terzo millennio*, BM 2001] 65-6 (64-8 *La lett. al di sotto del canone*). Quanto all'*imm.rio*: entro quali spazi la *neutralizzaz.* dell'opposiz. vero / falso può balenare in un qs momento *fig.le*? Non sarebbero meno significativi se esigui, intermittenti, frammentari.

L'estensione del concetto di *fig.* può far pensare alla *contrapposiz.* "simbolo"/"allegoria" da parte di GOETHE, e al suo ripensamento da parte di BENJAMIN con capovolgimento dei valori; in entrambi i casi si va *oltre l'ambito* delle *figg.* tradizionali. Dissuade dal farvi posto nella trattaz., non tanto che in B. la *contrapposiz.* si vuole tutta *storica*, e *manca della portata generale* richiesta dalla teoria; quanto che «con le sue implicazz. ideologiche e *preferenze valutative* [c.vo mio], resta *estranea* all'idea d'una *razionalità alternativa* radicata nel cosiddetto inconscio, e vincolata per natura a una pluralità di s.ati e a un loro sconfinamento attraverso classi logiche», cioè alla lezione di Freud e di MB. (GOETHE, *MR* 63 n. 279, 67-8 n. 314, 192 nn. 1112 e 1113; BENJAMIN, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* 1928 e *Über einige Motive bei Baudelaire* 1939. Cf LUPERINI *L'allegoria del moderno* 1990, 4, 45-51, 85-110; ORLANDO *Inst.*, 111 n.; RIVOLETTI, *Costanti tematiche, funz. del simbolico e identificaz. emotiva. Riflessioni teoriche intorno a F. O.*, *Inst.*, in «Fil. antica e moderna», 1999, pp. 143-82).

II. 4. PTFL 61-2 l'estensione era contemplata in un lungo elenco di *figg.* possibili.

Ne era principale supporto sottinteso la *quadripartiz.* di *Rh.G.*

(«ottenuta incrociando due opposizz.», 1. *versanti s. ante / s. ato*, 2. *vocaboli o unità minori / frasi o unità maggiori*, *IBRF* 109-10): *morfologia, sintassi, semantica, logica*; risp.: *dieresi o mot-valise* (Carroll 160-1) o *rima*; *ellissi o anacoluto o metrica*; *metafora ecc.*; *ironia o litote o iperbole*.

È vero che sia in *Rh.G.* sia nel mio proprio elenco l'estensione, riguardando non solo il *numero* delle *figg.* ma la loro *portata*, trascendeva qua e là il piano retorico tradizionale, es. le «*figg.* dei supporti fisici», *STERNE TS* 41-2, 178-9 (e 180; app.ti *Rh.G.* 66, 174); Mallarmé → *CD*, ma soprattutto le «*figg.* del racconto», sola *eccez.* già *sistematicamente approfondita* da tanti e infine da GENETTE *DR*, *Figures III* 1972 (2 anni dopo *Rh.G.*, ma 1 prima di *PTFL*).

D'altra parte, se *Rh.G.* faceva posto 140-2 a 1 o 2 *figg. freudiane*,

in *PTFL* l'estensione del concetto era 63-4 *orientata soprattutto verso di esse*.

Come poi sarebbe stato sviluppato in *IBRF*, dove la distinz. fra *micro-* e *macrofigg.* (39) tende a far tutt'uno con la *valorizzaz.* di *figg. freudiane* in tutta un'analisi (37-55; 41-3 si risolveva il problema del grado zero, 128-9 si afferma un rp fra le 2 estensioni).

Tuttavia, in quel mio elenco restava tradizionalmente *prevalente una* categoria di *figg.*; e sotto 62 restavano ipotetiche le *sgg. indicazz.*, che dopo 34 anni mi si rivelano preziose: «[alludendo a Kafka] l'*astinenza* più rigorosa da *figg.* di stile... [VS] ...altissima *densità figurale* – analizzabile solo su *unità più ampie*, entro il testo, di quelle su cui si analizzano le *figg.* di stile» (e cf *IBFR* 129); «la mia analisi della *Ph.* potrebbe certamente venire trascritta per intero in termini di *figg.*, su *unità anch'esse più ampie*... non meno certamente la *fig.tà* del testo di R. risulterebbe *densissima*».

28. II. 06

9

III. LIMITI ANTICHI E RECENTI NELL'INTENDIMENTO DEL CRITERIO FIGURALE.

III. 1. "Unità più ampie". Per dar nome sia a queste, sia alla categoria prevalente che di solito le esclude, può aiutarci pur sempre (più della neo-) la *retorica antica*

dove contava sì il genere "debole" oratorio con la sua costante ipoteca pratico-argomentativa, ma nell'esemplificaz. risultava abbondantemente indistinto dai generi forti, spessissimo in versi. Progressiva restriz. storica, dall'Antichità, al Rinascimento giù fino a Fontanier, all'attualità, e da tutta l'arte del ben dire alla sola metafora: GENETTE, *La Rh. restreinte*, F. III 20-40.

È eternamente valida, negli studi lett., la distinz. di *inventio*, *elocutio*, *dispositio*, se anche non deve tarpare la ricerca l'inchiodarsi a una tradiz. storica, oltre tutto così eterogenea.

QUINTILIANO (c. 35-post 95 d. C), *Institutio Oratoria*, 12 libri: III 3 1 distingue 5 parti della retorica *inv.*, *disp.*, *eloc.*, + *memoria* e *pronuntiatio sive actio* (Utet I 340).

Cf PERNOT 210-13: I educaz. infantile, II rudimenti, esercizi preparatori, definiz. della retorica;

III →, IV, V, VI *inv.*; VII *disp.*; VIII, IX *eloc.*

(ivi, con distinz. per Q. stesso non indiscutibile, da VIII 6 1 (U. II 202) tropi, da IX 1 1 (232) figure);

X lecture, modelli, esercitazz., XI le altre 2 parti, XII morale, cultura, costume ideale dell'oratore.

«Non tantum enim refert [*importa*], quid¹ et quo modo² dicamus, sed etiam quo loco³»;

poco sopra, «Omnis... sermo... habeat necesse est rem¹ et verba²» = risp. *inv.* ed *eloc.*;

le quali 2 bastano «si est brevis [sermo] et una conclusione [periodo] finitus»,

mentre «oratio longior plura [qc di più] exigit», e qui *disp.* col suo nome³ (*ibid.*).

Modernamente, traducibili alla lettera tutte e 3; se no: temi o cti; costruz. o struttura; stile o scrittura.

III. 2. Al di là di *quid* e *rem*, non c'è definiz. dell'*inv.* in Q. III 3 1 e nemmeno dopo.

Nell'autorevole ricostruz. moderna di LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*,

(146, Hüber 1960, non trad.; si gli *Elemente der lit. Rh.* 1967 [ma già 1949]; *Elemnti di r.* Mulino 1969),

l'indicaz. precedente, e 1^a, va alla definiz. della *Rh. ad Herennium* (anni '80 a. C.) I 3:

«Inventio est excogitatio rerum [capacità di trovare argomti] verarum aut veri similium, quae causam probabilem [convincente] reddant» (Teubner lat. 2, Pàtron it. 2).

In Q. 2 volte l'*eloc.* sconfinava nell'*inv.*: le *figurae sententiae* IX 2 (Utet II 249) per LAUSBERG (309)

«überschreiten den Bereich der *eloc.*», «eigentlich im Kapitel der *inv.* zu behandeln wären» (e cf 375);

X 1 5 l'accoppiata *copia rerum ac verborum* = *opes* [risorse dell'or.] (Utet II 396, LAUSBERG 50, 528).

Ma il piano da cui l'*inv.* risulta imperfettamente distinguibile è piuttosto la *disp.*, poiché il discorso sull'*inv.* si distribuisce subito in 5 (altrove 4, 6, 7) *partes orationis* (L. 146-9):

1 *prooemium* o *exordium*, 2 *narratio*, 3 *probatio* (= *argumentatio*), 4 *refutatio*, 5 *peroratio* (= *epilogus*).

CURTIUS ELLM (1948), annessi a buon diritto i *topoi* alla *inv.* (td 79 it 81),

dove si qualificano in base a ricorrenza intertestuale e non a fig.tà:

«la *disp.* è stata approfondita dagli antichi teorici meno delle altre [parti della ret.]. Solo tardivamente, e mai con assoluta chiarezza, la dottrina della *disp.* si è distinta da quella della *inv.*, dal momento che la *disp.* veniva già implicitamente trattata nei 5 elementi costitutivi del disc. oratorio, che formano a loro volta il filo conduttore della *inv.*» (td 80 it 82).

PERNOT 212, proprio su Q.: «Un second facteur de souplesse... ..retenu pour le discours lui-même».

Perciò Q. dedica all'*inv.* 4 ll., e uno solo alla *disp.* (che definisce VII 1 1, Utet II 10).

Quale che sia a togliere spazio d'approfondimento all'altra, solo della *disp.* Q. fa VII 1 l'elogio: come «a chi innalza una costruz. non basta accumulare pietre e materiali», come nella scultura scambiare o spostare membri darebbe risultati mostruosi, così «la copia di argomti» (*rerum*) «si ridurrà a un cumulo informe», se dalla *disp.* non sono legati «in un tutto armonioso e organico» (*in ordinem digestas atque inter se commissas*, Utet II 8).

Ma sarà ancor **maggiore** di questo **elogio** quello VIII 13 della *eloc.*: *partem operis... difficillimam*, accostando dei nomi *eloc.* e *-quentia*, senza di essa gli altri precetti sono come una spada chiusa nella custodia, e prolunganti anaforici:

«*Hoc itaque maxime docetur, hoc nullus nisi arte adsequi potest, hic studium [impegno] plurimum adhibendum: hoc exercitatio [esercizio] petit, hoc imitatio, hic omnis aetas [vita] consumitur: hoc maxime orator oratore praestantior, hoc genera ipsa dicendi aliis alia potiora [preferibili]*» (Utet II 124-6).

1.111.06

11

III. 3. Quanto alle **figg.**, se dunque nella retorica antica **appartengono alla *eloc.* di fatto**, si può dire che **mancano alla *inv.* e *disp.* di diritto**: in ambito oratorio c'è un **vincolo** risp. dell'una alla **verità o verosimiglianza**, dell'altra a esigenze di **razionalità, chiarezza, economia**; e il vincolo non può essere allentato né dalla parzialità-finalità riconosciuta del discorso, né dal tener conto delle componenti affettive nella recez. del DA, giudiziario o politico.

Il **pregiudizio in favore della *eloc.*** ha forse qc di **natural-metastorico**, tenuto conto che solo le **singole parole** cadono immediatamente **sotto i sensi**, hanno sole un **corpo sonoro**, seguono sole l'indiscutibile **ordine sintagmatico**. Tuttavia, in tempi moderni, quel **pregiudizio rifiorirà** come conseguenza della tendenza all'**autonomia del Bello**, che si spinge subito alla **negaz. della poesia di lungo respiro** (Poe, *The Poetic Principle* 1850), più tardi al **frammentismo**.

E ha sicuramente alimentato il pregiudizio anche l'**incidenza**, pur benefica da altri p d v, della **linguistica** sugli studi lett., da quella **neoidealistica** a quella **strutturale**. Ricorderò **di contro** (*TLLOAP* 83, 84) soprattutto la **prassi generale della traduz.**; ma anche i casi di **scrittori più quotati all'estero** che in patria; di scrittori la cui **non-conformità a una lingua standard** non assuma valori espressivi; es. particolare, le **trascuratezze di Proust nell'ultima parte di SG**.

Rara un'**attenz. alla *disp.*** più in profondo della **razionalità a livello evidente**: PASCAL Br. 22, 23 (p.79): «disposition... nouvelle»; 19 (p.78): «dernière chose... première». All'opposto (o in apparenza?) MONTAIGNE III 5 NPI. 854: inizio a piacere, per «matieres... toutes enchesnées».

12

Ma tra ***disp.* e *inv.***, modernamente, viene a rivelarsi un'**eterogeneità** che le separa subito rispetto all'**irremovibile a-fig.tà** da cui erano accomunate in antico. La ***disp.*** è un (**macro-**)piano **formale**, rispetto al (**micro-**)piano **formale** che è la ***eloc.***: anch'esso nasce **nel testo e con esso**, non può riferirsi a niente di preesistente; solo la ***inv.*** è un piano **materiale**, o **mimetico**, essa sola è la **sede di un rp lett.-mondo**; il concetto di **figg. della *inv.*** contiene teoricamente una **certezza di alteraz.**, una minaccia di **deformaz.**, una promessa di **trasfiguraz.**, nella rappresentaz. del mondo. Invece l'ovvio es. che il cinema chiamava **flashback** e Genette divulgò come **analessi**, era almeno implicito **già** nell'inizio *in medias res* che ORAZIO AP 148 loda in **Omero**, **già** nei racconti, dettati dalla regola dell'unità di tempo, di cose «qui se sont faites avant que le Theatre s'ouvre... et long-temps même auparavant» (D'AUBIGNAC I. 2 ch. 3, 288).

Se qc può sì accomunare ***disp.* e *inv.***, è il fenomeno che, a cavallo fra le 2, trascende quasi per definiz. la ***eloc.***: la **memorizzaz.**, lungo il testo, **precisamente di unità più ampie della parola** o frase o successione immediata di frasi. **Contro** il pregiudizio, non bisogna credere tali unità **né impossibili né illegittime** da studiare, perché meno concretamente ritagliabili di quelle delle lingue storico-naturali;

al massimo, **più difficili...** PERCHÉ MAI *inv.* e *disp.* sarebbero meno creative della *eloc.*?

IV. UN CRITERIO FIGURALE GENERALIZZATO ALLA DISPOSIZ. E ALL'INVENZ.

IV. 1. I maggiori ess. di tali unità più ampie parrebbero, in ordine decrescente di **evidenza** nella ricez., il **personaggio**, l'**immagine**, la **situaz.**; inversamente, cioè proprio per la **difficoltà di determinare l'unità**, l'uso stesso corrente della parola **tema**.

Sia però che in tutti questi casi la memorizzaz. reagisca più a un fatto d'*inv.* o di *disp.*, è da osservare preventivamente ciò che constateremo caso per caso venendo poi agli ess.: non può darsi **originalità figurale** né d'*inv.* né di *disp.* se non **nell'ambito del "chiuso"** (e per lo più, del chiuso compiuto). Così, paradossalmente,

l'estensione del concetto di figura alla *disp.* e alla *inv.* riconcilia il fig.le con l'ist.le.

Anzi è nel "duraturo", a esclusione dei primi DA, che è stata teorizzata una comprensione piena:

PROUST *AOJFF* NPI. I 522: gli ultimi quart. di **Beethoven**, l'opera che crea la propria posterità [e *PR.* III 758: novità durevole d'un linguaggio rivoluzionario, «elle se déchaîne, elle éclate à nouveau»];

PADUANO, *I fattori propri della scienza della lett.: il testo e il mondo: 52 limitazz.* della 1^a lettura, 53-4 contrasto di **ideologia e identificaz.** in **SHAKESPEARE** *MV* e *R III*, in **ESCHILO** *P* («il pubblico della prima rappresentaz. era il meno felicemente disposto a raccogliere il messaggio essenziale»); nella **diacronia di letture successive** si può realizzare l'una subito e l'altra più tardi (AA. VV. *Modi, criteri e canoni di conoscenza*, Plus 2001).

6.III.06
13
IV. 2. Guardiamo dapprima alla *disp.*: le figg. «della successione delle parti del testo» di cui nell'elenco *PTFL* 61-2. Ci occorrono ess. al di là non solo del suddetto antico vincolo alla razionalità argomentativa, ma anche della semplicità d'un caso come l'analessi.

Epigrafico **STENDHAL** *RS* (GF 139 n.): «dans le genre dramatique, ce sont les *scènes précédentes* qui **donnent tout son effet** au [Calmann-Lévy 111: font *sentir* le] mot que nous entendons prononcer dans la scène actuelle». *Tout son effet, sentir* ≡ **pienezza fig.le** (in un contesto che difende la parola drammatica spontanea contro gli artifici della versificaz., dunque la *inv.* contro la *eloc.*, o se si vuole un ideale trasparente di *eloc.* contro uno opaco).

1. Un es. brevissimo di **effetto sull'arco lungo**: **HUGO** *Misérables* IX 5, Pl. 1483:

«- Voulez-vous un prêtre? / - J'en ai un. / Et, du doigt, il semble désigner un point au-dessus de sa tête où l'on eût dit qu'il voyait quelqu'un. Il est probable que l'évêque en effet assistait à cette agonie».

"Alternativa virtualmente percepita" a che? Alla laconicità dell'art. determ., che dà l'*évêque* come ininterrottamente presente *in absentia* anche dopo Pl. 121, cioè **durante 1362 pp.**

14
2. Ora un'es. **estremamente complesso**, il **taglio d'un intero romanzo**: **LAMPEDUSA** *G*, I mg.-II ag.-III ott.-IV nov. 1860, V fb. 1861, VI nov. 1862; VII lu. 1883; VIII mg. 1910. *INST* [collage da 22, 52, 61, 105, 154]: «struttura per metà **compatta** e per metà **saltuaria**»¹⁵⁴; «**desiderio di recupero immaginario** da cui muove il racconto»¹⁰⁵. Esso «**indugia nella restituz. immaginaria del prima**»⁵², «nel restaurare circostanze e ambienti in un'integrità **anteriore alla crisi**»²², «**elude per quel tanto che è possibile la traumatica rappresentaz. di un dopo**»⁵², «lo svolgimento graduale della **decadenza prevista o avviata**»²².

«Esistono dall'inizio, virtuali, impercettibili, le premesse di»⁵² «un'ellissi su vent'anni [di] prevedibile **lento declino**»⁶¹, che «fa del ballo nel 1862 l'anticamera narrativa della morte nel 1883»⁶¹;

anche nella ellissi 1883-1910, «il **processo discendente** [è] da presumere **sempre continuato**»¹⁰⁵.

Controprova con implicazz. filologiche: ed. 2002, in Appendice un **Frammento B** ritrovato 1998 (275-6), databile autunno 1956, abbandonato secondo il curatore per la «natura scherzosa» (280).

Ma prima che 289-96 si giustifichi il titolo *Il Canzoniere di Casa S.*, si ha 287-9 un **fiacco** e **800sco** **notiziario** su quasi tutti i pers., che non viola solo la modernità del pdv dominante altrove: costituisce l'esatto **annientamento** della fig. di **ellissi** di cui sopra, **peggio** dovendo collocarsi tra **VI** e **VII**

(come purtroppo HA fatto una nuova trad. tedesca!). È stato **scartato**; in realtà **NON fa parte del testo**.

3. **HOFFMANN RG**, secondo *ODIL* 189: «La chiusa in tronco... ...il s. vieta di protrarre». Fig. di *disp.* perché solo la **collocaz.** dell'agniz. s. nel **finale** consente di *non gestirla*. Sempre il s. rende «ogni prosecuz. del racconto impensabile» in *CORTÁZAR CM*, 2005-[1] 54 [ex-38].

Basta con gli ess., perché comparativamente non passa dalla *disp.* la via più innovativa.

IV. 3. Veniamo finalmte a **figg.** della *inv.* Per ora **non conviene approfondire** ess., ma piuttosto **suggerirne** tanti quante furono, 0.3. e 0.4., le tappe del mio percorso non teorico ma analitico. In ordine cronologico, constatai, studiando successivamte:

1 (1965-66) **BAUDELAIRE**, che i **temi** si **dispongono per contrapposizz.**, sia a 2 a 2, sia in 2 **uniche grandi serie** da 2 lati; e che tali contrapposizz. (ess. *vegetale / metallo, marmo; donna / dandy*) sono sempre **riconducibili** ad altre **latenti più vaste**: *natura / artificio*, o, perfino al di sotto e più letteralmte, *vaporizzaz. / centralizzaz.*

Così **globalmte** nell'*oeuvre*, così **settorialmte** ma con la stessa **coerenza** nell'*ouvrage*.

2 (1963, 1967-68) **MALLARMÉ**, che dei **temi** è riconoscibile la **persistenza** passando da normale chiarezza di linguaggio all'uso di **metafore dal comparato taciuto** = "oscurità", e perciò con **equazz. più comprensive**: ess. *tramonto-autunno-inverno-neve; bara-finestra-specchio-rettangolo-pagina; fantasma-costellaz.-poesia; sogno-religione*.

Il senso del **movimto analitico ou.** → *oeu.* acquista una precedenza necessaria a **capire**.

3 (1968) **PROUST**, che i 2 termini d'una **contrapposiz.** tematica e letterale di base, *abitudine* e *ignoto*, si moltiplicano generandone alternativamte 4, 6, 8, 12, 16, in quanto sia ognuno dei termini si **sdoppia in + e -**, sia **diventano possibili tutti e... i passaggi**: da *ab.* come *sicurezza* o come *indifferenza*, da *ig.* come *angoscia* o come *fascino*, a...

Le coppie oppositive + e - si fanno **unità di base**; l'immensa unità dell'*ou.* vale un'*oeu.*]

4 (1969-70) **RACINE**, che una sola unità tematica, lessicalmte *caché* o *se cacher*, è variante riferita ad altre 3: *padre, *desiderio, mostro*, di cui le ultime 2 sono assimilate dalla duplicità di *m.*, sia letterale/metaforica, sia mitica (F. sorella del M., ucciso da T.); il desiderio, il mostro in almeno 1 dei 2 sensi, *se cache* in **presenza del padre** = autorità, **l'assenza del padre caché** è condiz. per l'uscita del mostro, in entrambi i sensi.

5 (1971, 1976-77) **MOLIÈRE**, che una sola **contraddiz. interna al protagonista**, l'amore del *misanthrope* per una *coquette*, permette di **definire** nei loro rpp tutti i pers. secondo **somiglianze e opposizz.** ricostruibili su pura, rigorosa, minuziosa **base testuale**, anche se poi, **volendo**, ineccepibilmente **riconducibili** a 2 **concetti psicologici** di Freud; la **centralizzaz.** classica si rivela come l'**espansione** di un'unità extralett. mascherata.

6 (1973, 1983) **WAGNER**, che - con l'aggravio-ausilio del 2° linguaggio **musicale** - lo **sdoppiamto** a priori di quella che potrebbe essere **1 ideale entità sola** in 2 pers., nobile dio sovrano vs gnomo ripugnante, in seguito eroe prestante vs colosso squallido,

24 dà luogo a un'azione tanto **apparente** quanto è **illusoria** la **soppressione del negativo**; somiglianze e opposizz. sono insieme **forma e ct**, che rimanda a referenti politico-sociali.

20.III.06 25 7 (1996-98) LAMPEDUSA, che a partire da **una sola opposiz. interna** al protagonista, fisico imponente-autorevole VS animo dubbioso-critico, e soprattutto da un'**altra sola**

24.III.06 26 **opposiz.** con l'**ambiente-paesaggio esterno**, intellettualità VS incultura e arretratezza, è a lui confrontabile non solo ogni altro pers. ma ogni **elemto dell'ambiente-paesaggio**: l'*inv.* da un lato opera nell'**immaginario**, dall'altro elabora **referenti** di realtà e storia.

27 Aggiungo 2 **esperimti analitici**, l'uno non eseguito da me, l'altro meno **esaustivo** dei precedenti.

8 (→ 1976-83) in TASSO secondo ZATTI, l'**unità è valore e prerogativa cristiana**, VS un **multiforme** che si dà come **disvalore** disordinatamente, indisciplinatamente **pagano**, varietà, discordanza, dispersione, insubordinaz. di nazioni, eserciti, paesaggi, individui; il disvalore, però, **nel testo** attrae a sé eroi cristiani col cui **peccato** il lettore simpatizza, e in una **storia** recente che il testo presuppone poteva proporsi come valore **senza peccato**.

28 9 (1992) in KAFKA appena sondato, **2 campi semantici** così **diversi** come a) *soffitte, ripostigli, scale, stanzini, gradini, *spazi angusti* e, "adiacente", *macchie, polvere, fuliggine, sporcizia, *logorio*, b) *processo, giudice, tribunale, udienza, avvocato, cancellerie*, sono dal cap. II (su 10) **omogeneizzati** al punto che ognuno **implica** subito l'altro; qui l'*inv.* **surreale** non solo dà **ognuno all'altro** come "alternativa virtualmente percepita", ma dà a **entrambi** come tale quell'**esperienza** che smentisce e che si presume nel lettore.

I 4 ultimi ess. sono, da 0.2., la 1^a **occasione concreta** per: «(re-)introdurre il fattore, o insieme di ff. = **mimesi**, referenti, esperienza di DA e DO, nella formalizzaz. dei fenomeni del linguaggio».

22.III.06 29 IV. 4. L'urgenza di fornire un es. approfondito, a modello dei seminari da organizzare, me lo fa anteporre ai concetti di derivaz. linguistica che dovrebbero invece precederlo.

1967 "Belfagor", CV 136-62, Mulhouse e Besançon marzo 1989, Cerisy-la-Salle luglio 1989:

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, I 18, è un cap. tutto di sovrana fluidità narrativa, dove non si ha che **1-2 volte**, eccezionalissimo per S., **intervento di voce d'a.**:

VPI. 317, 2 parr.: *Nous ne répéterons point... / Plus tard il entra...*

e non è *pausa* descrittiva, digressione ideologica, psicologica ecc.: piuttosto, un'*ellissi* dichiarata, e una piccola *prolessi*, solo strappo alla continuità e all'ordine del racconto.

Così, **velocità e densità** di esso ne fanno un caso limite anche per S.,

e ne risulta l'impressione d'una **massima spontaneità narrativa**,

d'una **pienezza ininterrotta** di fatti, immagini, dettagli: **da che cosa dipende?**

Si deve supporre che ogni piccola scelta narrativa abbia un **senso almeno implicito?**

o, al contrario, che sia un **caso ben simulato** a rendere l'insieme così felice?

o un dosaggio sapiente delle 2 componenti?

Ecco il momento di misurare analiticamente le "unità più ampie" di cui in II. 4. e III. 1., e insieme cominciare a cogliere qc della **specificità di figg. dell'inv.**

Non occorre affatto dissimulare che è la **conoscenza preventiva** del testo a dettarmi in quale direz. cercare. Prendo **2 classi logiche** la cui **opposiz.**, o la cui **intersez.**,

può essere considerata a livelli più o meno universali, generando sotto- e sotto-classi:

2 specie di effetti del tempo, sia sulle cose fisiche che sulla realtà morale o culturale.

1) A un livello **universale**, l'effetto del tempo può **logorare** o **nobilitare**; può **logora-**

re e nobilitare insieme. Degradaz. di ciò che è vecchio; prestigio di ciò che è antico. Incidenza del quantitativo: qq sarà *troppo* logorata dal tempo per esserne ancora nobilitata, oppure: *troppo poco* logorata dal tempo per esserne già nobilitata (ODIL 15).

2) A un livello storico più generale, sappiamo che l'ascesa della borghesia europea avvenne – prima e dopo la Rivoluz. francese – a spese d'una classe dominante anteriore la cui giustificaz. era il **privilegio della nascita**: una dignità genealogica conferita dal tempo (un tempo lungo: secoli). È fin troppo evidente che la borghesia, pur ostentando il pregiudizio contrario, quello del **merito individuale** assoluto, ereditò largamente il pregiudizio che legava il prestigio alla durata (e... che tutto ciò ci riguarda ancora, largamente).

3) A un livello storico più particolare, coincidente con la prospettiva d'epoca di RN, il regime detto Restauraz. fu afflitto da una **contraddiz. mortale** (nient'altro, di già, che una variante della contraddiz. borghese appena indicata). Nobili, preti, legitimisti, non potevano differenziarsi dai liberali borghesi se non giocando sui valori simbolici dell'**antico** = del **tempo che nobilita**; ma nello stesso tempo occorreva loro riparare gli effetti del **tempo che logora** – fino a perdita di dignità, o di ogni attualità. Quindi, accettare la concorrenza degli avversari sul loro stesso terreno: il terreno del **nuovo**, che di per sé non è nobile ma neanche logoro, e il cui prestigio s'identificava, sempre più spesso, con quello della ricchezza. Di qui, **ambivalenza** anche del **recente**, simmetrica e opposta a quella dell'antico: attualità e potenza in positivo, carenza di "anteriorità" in negativo.

Avremo allora nel ns testo 4 (sotto-)classi semantiche principali, attribuendo un'accezz. positiva e una negativa sia alla classe dell'antico che a quella del recente:

ANTICO come NOBILE, +

ANTICO come LOGORO, –

RECENTE come CARENTE, –

RECENTE come NUOVO, +

Le **opposizz.** si stabiliscono in **linea** sia **verticale**, sia **orizzontale**, sia **obliqua**: sono 6.

Da precisare che questo sistema di significati non produce affatto, qui, per giusti o interessanti che possano essere, delle *idee*, un *pensiero* di S. sulla Restauraz. (quali esistono in tanti altri testi); ben altrimenti, alimenta il racconto, lo fornisce di piccoli elementi concreti a decine, e perciò si potrà concludere che la spontaneità di esso viene **dal senso e non dal caso**.

Chiamerò allora **temi** altrettante (sotto-sotto-)classi semantiche, **minori** dell'**antico** sia + che –, del **recente** sia – che +: nelle quali, tuttavia, l'opposiz. **antico-recente** si ritrovi ogni volta. Li enumererò a partire dall'inizio del cap., seguendo cioè l'**ordine** (reale o **sintagmatico**); ma rispetterò quest'ordine al solo scopo di sconvolgerlo = stabilire dei **paradigmi**, via via che si andranno manifestando. Se poi nella realtà testuale le cose risulteranno più sfumate che nella doppia opposiz. proposta, dipende principalmente da un fenomeno di **ridondanza** (da non confondere con quella che in retorica riguardava la *eloc.* ed era un difetto [LAUSBERG 516] o un fatto fisiologico della lingua [Rh.G. 38-41]).

Possono aiutarci a qualificarlo poche righe di FREUD:

Ognuno degli elementi del contenuto [manifesto] del sogno si dimostra *surdeterminato*, in quanto rappresentato più d'una volta nei pensieri [latenti] del sogno.

Non soltanto gli elementi [del contenuto manifesto] del sogno sono determinati *più d'una volta* dai pensieri [latenti] del sogno, ma, anche, ognuno dei pensieri [latenti] del sogno è rappresentato nel [contenuto manifesto del] sogno da più d'un elemento (*Traumdeutung* GW II-III 289 e 290, L&P 468).

Non ritengo trasponibile a un testo lett., tal quale, la distinz. fra «contenuto manifesto» e

«pensieri latenti»; sostituisco al 1° termine “temi”, al 2° “classi semantiche”; gli «elemti» del «c. m.» (non dei «p. l.»!) diventano a loro volta “occorrenze” dei temi; così ottengo:
**OGNI CLASSE SEMANTICA SI MANIFESTA IN PIÙ D'UN TEMA, O OCCORRENZA DI TEMA;
 OGNI TEMA, O OCCORRENZA DI TEMA, DERIVA DA PIÙ D'UNA CLASSE SEMANTICA.**

Importantissimo aggiungere: ogni tema sottintende una **opposiz.**, derivante da quelle che formano il sistema delle classi semantiche, e che espliciterò volta per volta.

Premesse narrative: dal cap. precedente I, 17, all'insieme del romanzo fino a II, 35 (CV 138-40):

1. Tema della FRETTA:

VPl. 308 *Il 3 settembre, alle dieci... ..e si era al martedì.*

309 *A stento restava il tempo... ..d'un principe del sangue.*

310 *Mme de Rênal voleva... ..una guardia d'onore.*

Il tema è latente in 315: *...la mia mitra. L'hanno imballata... ..un pessimo effetto,*

(Si può riconoscerlo più sotto 8, in materia di edifici, riparazz.; preferisco parlarne a suo luogo:
incrocio di classi semantiche, rappresentate da più d'un tema).

Opposiz., di cui un solo termine è espresso:

qc che sarà a stento pronta [VS qc su cui si può contare da tempo].

FUORI CAP., 397 (I, 28): *C'era stata il giorno prima... ..non potevano bastare a tutto.*

[397-8 camminando su un vecchio cornicione di legno, forse tarlato e a 40 piedi di altezza, Julien fa il sacrestano eroico proprio grazie allo stato logoro delle antiche strutture].

2. Tema della CONCORRENZA:

308 *Chi comanderà la guardia d'onore?*

309 *In questa sciagurata città... ..farsi un'arma di tutto.*

309 *Trovò il suo salotto pieno... ..nella guardia d'onore.*

310 *ottenne prima da M. de Moirod... ..d'una esemplare pietà.*

311 *Vi fu un solo grido contro il sindaco, soprattutto fra i liberali.*

Opposiz.: *privilegio che si pretenderebbe sopprimere VS privilegio che si desidera mantenere.*

Si pensa al *Gattopardo*; e infatti, S. vede benissimo che i liberali vogliono unicamte sostituire i legitimisti nei loro privilegi, la competiz. essendo soprattutto questione di soldi:

FUORI CAP., 321 (I, 19): *Bisognava sentire... ..a predicare l'uguaglianza.*

Infine, per sottolineare l'inutilità politica di tutto ciò:

320 *La sera, a Verrières, i liberali... ..dei legitimisti.*

3. Tema della CAVALCATURA, da esporre insieme a: 7. Tema del CANNONE:

Notare quanto il **ritagliamto per temi** funziona meglio, qui, di quanto non farebbe quello per pers.; e quanto è arbitrario: oggi riunisco 2 temi distinguibili, che nel 1989 trattavo separatamte.

308-9 *Non c'era niente da dire... ..le cadute e il ridicolo.*

311 *e le scariche ripetute... ..di questo grande evento.*

(spagnolo: anteriore almeno alla pace di Nimega: 1678 [dopo l'attacco di Luigi XIV all'Olanda]).

311 *Si rideva della paura di M. de Moirod... ..l'arcione della sua sella.*

Mentre invece:

312 *Naturalmte arditò... ..città di montagna.*

312 *Il suo cavallo s'impennava... ..e caricava una batteria. [misto dei temi 3 e 7].*

(i 2 indicativi, *era*, *caricava*, ci identificano con J.).

312 *Ma un incidente ne derivò... ..la carrozza del re potesse passare. [misto c. s.].*

317 *all'improvviso un rumore spaventevole... ..se avesse avuto i Prussiani di fronte.*

320 *Prima di partire, il re fece una visita a M. de Moiroud. (ultima frase del cap.).*

Opposizz., risp. a) per il tema 3 e b) per il tema 7;

a) *regime rifondato su nascita e su devoz. VS qualità che ne prescindono come il coraggio fisico;*

in b) mentre il termine *recente* è sì tipicamente Restauraz. alla P.-L. Courier, il termine *antico* è, eccezionalmente, napoleonico: *ciò che è solo decorativo* [per tutti] o *illusorio* [per J.], VS *ciò che era pericoloso*.

32

4. Tema del VESTITO:

309-10 *uno dei suoi grandi desideri... ..il suo triste vestito nero.*

313 *Là, lasciò sospirando... ..il vestitino nero liso.*

313 *e gli consegnò una sottana e una cotta.*

(sono un segno non piccolo di favore, 311: *M. Chélan domandò e ottenne... ..in qualità di suddiacono*).

313 *per una dimenticanza che raddoppiò la collera... ..speroni della guardia d'onore.*

Dove il polisenso = fig.tà dell'informaz. narrativa è quello stesso del lapsus secondo F.

Qui l'**opposiz.**, ben nota, dà l'interpretaz. più plausibile del titolo *RN*. Possiamo nondimeno calcarla su *antico-recente*: *una carriera accessibile da sempre VS una che lo è stata solo per un certo tempo*.

L'*antico* sarebbe il 1° termine, per ragioni storiche evidenti – ma, sotto i Borboni restaurati, lo stesso termine è ridiventato attuale; il 2°, meno recente secondo cronologia, può esserlò di più solo secondo ideali politici progressisti. Perciò, in J., un rovesciamento psicologico dopo quello materiale dell'abito:

315 *E si vergognò dei suoi speroni.*

Sul tema del vestito **FUORI CAP.**, cf CV 142.

5. Tema del CLERO:

310-11 *Maslon, il nuovo curato... ma il marchese de la Mole, i cui antenati sono stati così a lungo governatori della provincia... ..conosceva da 30 anni l'abate Chélan.*

(Funzionalità per la trama: non solo 311 Ch. ottiene l'invito per J., ma in II J. e M. de la Mole...).

L'età conta sotto la Restauraz. (cf. tema 9):

313 *La tarda età di M. Chélan l'aveva fatto decano...*

(DIRE: aver vissuto sotto l'*Ancien Régime* = clero tollerante, [VS giovane e fanatico, della Restauraz.]).

316 *Presto M. Chélan, seguito dai 2 curati più anziani... ..una porta assai grande...*

316 *Il vescovo si avanzava per ultimo fra M. Chélan e un altro curato molto vecchio.*

Ma può essere artificiale, o vano, voler identificare la Restauraz. con l'*Ancien Régime*:

313 *Erano stati riuniti 24 curati... ..prima del 1789 da 24 canonici.*

313 *Arrivati all'appartamento del vescovo... ..presso il vescovo officiante. [gallonati].*

28.10.06 **Opposiz.**: *potere posseduto oggi VS autorità acquisita un tempo, Restauraz. VS Ancien Régime.*

33

6. Tema della PROPAGANDA:

311 *Fin dal mattino della domenica... ..le strade di Verrières.*

312 *10.000 contadini gridarono... ..di rivolgere un discorso a Sua Maestà.*

313 *L'entusiasmo moltiplica questi contadini... ..di questa antica abbazia.*

317-8 *Ci furono un Te Deum, fiotti d'incenso... ..100 numeri dei giornali giacobini.*

Cf **FUORI CAP.**, [695-]6 (II, 45): *Le lacrime che la vostra conversione... ..di Voltaire.*

317 *M. de la Mole aveva voluto... farsi carico di tutte le spese; terzultima frase del cap.:*

320 *M. de la Mole fece distribuire ai contadini 10.000 bottiglie di vino.*

Cf **FUORI CAP.**, 579-80 (II, 22): lui sosterrà l'importanza della fedeltà contadina alla buona causa.

Opposiz.: *una massa di cui occorre assicurarsi la fedeltà VS una massa che era fedele da sempre.*

Per nascita, J. dovrebbe far parte di questa massa; se tuttavia soccombe alla propaganda, è solo lì dove è rivolta a un'élite, 318 *J. era a 6 passi dal re*, e il suo raggio più largo si riduce a suoni lontani, 319 *Dopo un momto di preghiere... ..10 leghe tutt'intorno.*

7. Tema del CANNONE: cf sopra a 3.

8. Tema della RESTAURAZ. (beninteso, edilizia; ma gioco apposta sulla parola):

313 *A metà rovinata [quest'antica abbazia] dal vandalismo... ..a parlare di miracoli.*

314 [INIZIO CITAZ. MAGGIORE]: *Fece qualche passo e si trovò... ..Si fermò in silenzio.*

Qui, l'antico ha tutte le connotazz. possibili dell'autentico: CITARE da CV 153-4, *immensa, gotica, cupa*, data e notizie storiche (anche qui voce d'a.), *Apocalisse*.

Di contro, il recente vi si aggiunge così da degradarlo, senza neppure tentare di abbellirlo. Il che è dovuto, forse, al fatto che gli effetti d'una restauraz. mirano a essere apprezzabili solo dall'esterno dell'edificio; in ogni caso, siamo rimandati al tema 1 della fretta (come ivi preannunciato: incrocio di classi semantiche, rappresentate da più d'un tema):

318 *Dopo aver salito una lunga scala... ..di essere stata fatta il giorno prima.*

319 *La cappella dorata a nuovo...*

L'opposiz. è fra le più vicine a quella delle "sotto-classi" principali (le 2 col segno +):

prestigio dovuto al fasto VS prestigio dovuto al tempo. Mentre gli aspetti più autentici della vecchia religione si prestano male alle seduzz. comode della propaganda:

313 *Aspettava il suo capo... ..dell'antica abbazia*; 316 *Seguirono i lunghi corridoi... ..bui e umidi.*

In generale, nel romanzo, tutti costruiscono, e tutti lo fanno in funz. del prestigio, liberali, *parvenus*, nobili, preti: CV 151-3. In particolare FUORI CAP., 238 (I, 5):

la "vocaz." di J. si decide alla vista di quella che, 312, è detta *la bella chiesa nuova*.

Soli i conservatori cadono così nella contraddiz. che sappiamo,

e di cui S. ha dato ALTROVE un'immagine tanto volontariamente simbolica quanto lo sono poco

le immagini del ns cap.: nell'incompiuto *Lamiel*, cap. V, *la vera torre del Medioevo* (VPl. II 928);

e come la duchessa di Miossens avrebbe potuto leggere la sua confutaz. in Chateaubriand, CV 135-6.

Certi elementi della sala descritta si collegano soprattutto con parti FUORI CAP. ancora lontane, con l'avvenire di J.: l'agg. *gotico* tornerà in punti decisivi, CITARE da CV 155-6, l'ultima occorrenza riprende l'emoz. di J. e la porta alle estreme conseguenze religiose.

A sua volta, nella 2ª metà del cap., la presenza di *porte* numerose e 2 volte piccole,

314 *tutte le pp... Una piccolissima...;* 316 *grandissima p. magnificamente scolpita...;* 317 *da una p. laterale;* 318 *una p. estremamente piccola, ma...;* 318 *La p. si aprì di colpo,*

può figurare le tappe e le difficoltà della carriera di J., tanto meglio in quanto nell'ultimo passo da citare appare 319 *serrato contro la p. dorata...;* non la passa dunque.

Infine, nella chiesa di Verrières J. entra in tutto il romanzo 3 volte:

FUORI CAP., 240 (I 5), *In occasione d'una festa, tutti i finestroni... ..il più religioso*. Il pezzo di carta che trova è un presagio. *Uscendo, a J. parve... ..sembrare sangue*. E il giorno del delitto, 644, II 35, *J. entrò nella chiesa nuova... ..con tende cremisi*. Così,

312 non è solo l'unica 3ª volta che vi entra: *scese nella bella chiesa... ..tende cremisi*.

9. Tema della GIOVENTÙ, A) in senso attivo:

313 *presso il giovane vescovo di Agde. Era un nipote... ..trovare questo vescovo.*

313 *Dopo aver deplorato per tre quarti d'ora la gioventù del vescovo...*

314 [SEGUITO CITAZ. MAGGIORE, LEGGERE IL PIÙ POSSIBILE]: *Un giovane... / J. trovò che il*

giovane... ..dal lato dello specchio. /...quel giovane che continuava... ..aria seccata.
 315 *e lasciando subitanamente l'aria seccata... / ...lo vide che si era rimesso a dare benediz. / ...ma di quando in quando la sua mano destra... la benediz. / Allora il vescovo... 316 ...gravemente benediz. / ...con aria che diminuiva rapidamente di gravità... / Il re di ***... ..a dare la benediz.*

e dal lato di J. spettatore: 315 *Così giovane!... 6 o 8 anni più di me* (18-19 J. [233, I 4] → da 24 a 28), 316 *L'ambiz. risvegliata... ..si disputavano il suo cuore.*

317 *non pensava più a Napoleone... ..vescovo di Agde!*

FUORI CAP., 286 (I 12), *arriverei così a 28 anni... ..le sue più grandi cose!*

Infine 317 Il vescovo si collocò... ..con l'abilità! pensò.

L'opposiz. (A) che tutto ciò ci permette di precisare, non si riduce a quella fra i 2 poli naturali dell'età: **imponenza simulata con l'abilità VS imponenza assicurata dall'età.**

(D'altra parte, **incrocio di classi semantiche**, rappresentate da **più d'un tema**: si potrebbe parlare di un **tema dei PREPARATIVI**, parente di prossimo di 1, con la variante della lentezza al posto della fretta).

La vista combinata delle risp. gioventù del vescovo e delle 24 ragazze ha ragione di J.:

318 *Questo spettacolo fece perdere... ..per l'inquisiz., e in buona fede.*

FUORI CAP., 240 (I 5), a Besançon: 399 *subito il campanone... ..di esaltarlo.*

641 (II 35), al momto del successo effimero: *C'è tutto in questo giovane... ..la gioventù.*

579 (II 22), nell'opinione di un reazionario così intelligente com'è M. de la Mole:

Dobbiamo sapere chi bisogna... ..e tutti quelli che l'ammirano.

Ecco perché, all'interno del partito benpensante, la gioventù non può che essere oggetto di una propaganda speciale. **B) in senso passivo:**

318 *Davanti alla porta... ..ragazze tutte carine.* Contrappunto giovanile ai 24 curati!

A loro è rivolto il discorso del vescovo, e non al re:

319 *Non è vero, giovani cristiane... ..così terribile, ma così buono.*

L'opposiz. (B) ha 2 caratteristiche che, entrambe, vigono questa volta sola;

è tutta interna allo stesso gruppo di sogg.; il presente vi si oppone al futuro, **non** il passato al presente:

chi (essendo giovane) ha vissuto per poco tempo VS chi (essendo giovane) vivrà ancora a lungo.

10. Tema della **STATUA** o del **MARTIRIO** (arbitrio evidente della denominaz.):

premesse di fatto, 310 *il re di ***... ..s. Clemente*, 312-3 *il re doveva pranzare... ..s. Cl.*

S. Cl., 4° papa, 90-100: esiliato da Traiano nel Chersoneso (Tracia), gettato in mare con un'ancora al collo, ritrovato con l'ancora sotto un imperatore Michele (ce ne furono 7 dal IX all'XI sec.): cf *Mart. Rom.* 293, *Leg. Aurea* lat. 786, it. 959-60. – NPl. 1032 n. 16: secondo Ph. Berthier, la statua rimanderebbe invece, non si capisce se su base locale pre-lett. o no, a S. Giuliano, decapitato (cf *Leg. Aurea* lat. 141, it. 174); quindi presagirebbe, insieme al Jenrel di I 5 e alla cappella ardente di I 18, la fine di J.

318 *Ma il re è venuto per venerare... ..Dove sarà s. Clemente?*

C'è, in effetti, una dissimulaz. a effetto; ultimo passo maggiore:

319 *Fu soltanto allora... ..sulla mano di J.*

(mescolanza sensuale: *braccio nudo* e *lacrima* di 2 ragazze, grazia efebica della statua).

320 *Fu solo dopo molto tempo... ..nell'incantevole figura di cera.*

Opposizz. parallele, a) nell'ordine culturale-temporale, b) nell'ordine sensoriale-estetico:

a) *qc fabbricata da poco VS qc che risale all'antichità;*

b) *apparenza di gioventù e bellezza VS residuo d'un cadavere.*

29.11.06

35

Si ha inoltre l'assimilaz. tacitamente voluta: martiri cristiani antichi = martiri rivoluzionari, che ci riconduce al povero M. de Moirad, e a una prolessi davvero latente:

309 *Malgrado la paura orribile... ..come un martirio.*

Nelle fotocopie distribuite, c'è ancora un filone segnato **ROI**. Da percorrere come **controprova**, perché **non ci vedo ambivalenza, opposizz. sottintese, fig.tà**: il monarca (secondo NPI. 1029 n. 2, Francesco I di Napoli il 31 ott. 1829 a Grenoble [P.-G. Castex], e altre fonti), 316 *è avvezzo a un clero venerabile e certo assai grave*, 316 *s'inginocchiò assai devotamente*, 318 *realmente pregava con abbandono*, 319 *si precipitò, più che gettarsi, sull'inginocchiatoio*, 320 *lui stesso piangeva*. Autenticità antica senza l'orpello del recente.

• Cosa resta, = testo non sottolineato a colori? Direi:

1. spunti riconducibili a ridondanza narrativa fisiologica (diversa dall'incrocio di classi);
2. contrasti clericali, il giovane gesuitico Maslon e il vecchio giansenista Chélan, 310-1;
3. momti del rp Mme de Rénal.-J.: premura amorosa di lei, diffidenza di lui, 309-10;
4. p d v di J. come ignoranza di *parvenu* e volontà di capire da solo, cf **CV 143-44**;
5. affascinata iniziata di J. alle alte maniere, 315, 316-7, 318;
6. presentaz., ampiamente "prolettica", di M. de la Mole, 310-1, 313, 318.

Solo 1 e 2 sono partecipi della generale ambivalenza fig. Il resto lega con ALTRO.

La fig.tà dell'inv. sembra dunque consistere:

- a) nei colleganti di tutte le occorrenze d'un tema in memorizzaz. unitaria del tema stesso;
- b), e principalmente, nel rinvio perpetuamente sottinteso dal tema come sotto-sotto-classe alle 4 sotto-classi semantiche principali, e ovviamente da queste alle 2 classi di fondo;
- c), o almeno c'è da chiederselo, nel rp che intrattengono con referenti di realtà queste reti semantiche formalizzanti, universalizzanti, medianti fra convenz. e mimesi.

36

seguirani

37 38

3-IV-06

IV. 5. Per teorizzare sull'esperienza analitica, ho detto che sarebbe servito premettere concetti ereditati dalla **linguistica generale** detta strutturale: 2 diverse coppie o gruppi, da 2 diversi maestri. Anche se *a priori* non dovremmo aspettarcene, sullo specifico lett., niente di più che dalla ret. antica. **SAUSSURE, sintagma, paradigma.**

CLG 170-80 (it. 149-58): **170-1** (149-50) la **distinz.** stessa; **174-5** (152-3) **varietà** dei "rpp associativi" (ne schematizza 4 serie secondo radice¹, suffisso², sinonimi³, omofoni⁴). Verso **sintagma** si è poi affermato nell'uso, invece di rpp ass., **paradigma**: DE MAURO 445 n. 248 («suggerito da passi in cui i p.gmi flessionali sono citati come ess. tipici di rpp ass.»); **introdotto** da Hjelmslev, ed. Lepschy XVIII n. 2. Innanzi tutto: se, anche nello **specifico lett.**, ordine sintg.co = *disp.* in grande e in piccolo, allora un corrispondente ordine paradg.co sarà qc che prescinde dalla *disp.*

Ma quali **sostituzz.** richiede l'**estrapolaz.** dalla lingua storico-naturale al linguaggio del testo lett.? ("testo" perché, IV. 1., presumo che dobbiamo muoverci entro il "chiuso"). Il **sintagma** = *rappports fondés sur le caractère linéaire de la langue; chaîne de la parole* non occorre qui ridefinirlo. Il **paradigma** invece, qui, **raddoppia la propria portata**; mentre tutto ciò che se ne può dire in sede linguistica generale resta vero, alcuni dei tratti principali che lo definiscono in S. vanno come definiti una 2^a volta:

171 *mots offrant qq chose de commun s'associent dans la mémoire, et il se forme ainsi des groupes... des termes in absentia dans une série mnémonique virtuelle...*

173 *l'esprit saisit... la nature des rps qui les [les termes qui présentent qq ch. de cm] relie dans cha-*

39

que cas et crée par là autant de séries associatives qu'il y a de rps divers...

174 les termes d'une famille ass.ve ne se présentent ni en nombre défini ni dans un ordre déterminé.

– Nella *langue*, e nella *parole* meno inventiva, o comunque genericamente “aperta”,
 a) queste serie (*groupes*) sono già date, poco modificabili, patrimonio collettivo;
 b) dire che si formano nella memoria equivale a riconoscere una competenza ling.;
 c) la loro esistenza latente è indipendente dal fatto che siano esplicitati in seguito o no.
 – Nel testo, a) sono da scoprire via via, imprevedibilmente modificabili, patrimonio individuale non dell'individuo lettore ma della funz.-DA (o di una comunità di lettori);
 b) la memorizzaz. di “unità più ampie” (III. 3) equivale a una 2^a competenza specifica;
 c) la loro esistenza latente dipende solo dal fatto che il discorso le crei esplicitandole.

40

Se resta vero anche che l'ordine sintagmatico è il solo naturale, che ogni ricostruz. di quello paradigmatico è atto intellettuale e artificiale, per me studioso di lett. un tale atto ripetuto fu come una soluz. che preceda il problema, praticata prima che teorizzata e metaforizzata. Grossi quaderni, spazi predisposti via via.

1966 *IMS* 8: paragone tesserine di mosaico, un altro ordine interno, provvisorio e sperimentale;

1970 *DLF* 55: citazz. in disordine, opposizz. e somiglianze, un altro ordine immanente.

1986 *I2r* in *PTFL* 224-5: costanti e varianti, costanti ogni elemto che torna, si ripete, varianti anche la novità settoriale delle costanti; 227-8: scomporre provvisoriamente l'ordine sintagmatico.

1998 *INST* 40-1: citerò saltando, provvisorio disordine, frantumaz. analitica, tesserine di mosaico.

Superfluo ripeterlo, non si trattava di figg. di *eloc.*; era da chiedersi anzi, perché figg.?

IV. 6. Arriviamo all'altro maestro ripartendo da Saussure, che enunciava in *CLG*:

97 la *langue* non è «une nomenclature, c.t-à-d. une liste de termes correspondant à autant de choses»;

99 «Le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique»;

100 sostituendo gli ultimi 2 per avere «noms qui s'appellent les uns les autres tout en s'opposant», «signe» è un «total» di «signifié et signifiant».

Louis HJELMSLEV (1899-1965), *I fondamti della teoria del linguaggio* E 52-65

(danese 1943, inglese *Prolegomena to a Theory of Language* 1953, it. 1968),

procede a un ripensamto critico-costruttivo della dicotomia saussuriana. Donde per tappe (nuova terminologia: «s. ante/s. ato» → «espressione/contenuto», «s. gma/p. gma» → «processo/sistema»):

a) *FTL* 54-5 citando S., H. critica l'«assunto» che le «sostanze» «precedono la lingua»;

b) *PTFL* 36-7 sintesi dei risultati a cui perviene, da 2 concetti non solo a 4, ma a 6;

c) *FTL* 55-6 es. (nel processo): non lo so;

d) *PTFL* 38-9 mia critica dell'equaz. fra “non-esistenza linguistica” e “in assoluto”,

→ *ODIL* 75-6 *idem*, H. tradito dalle sue metafore;

e) *FTL* 55-6 es. (nel sistema): gallese vs inglese, verde e blu chiaro vs verde e blu scuro + 58-9 ess. di numero, di tempo, *albero/bosco/foresta* (Lepschy nota: ess. di lessico it. vs inglese).

Di nuovo: cosa cambia, a estrapolare dalla lingua stor.-nat. al testo lett. (“chiuso”)?

Anche qui, tutto ciò che si può dire in sede linguistica generale resta vero;

ma anche qui c'è raddoppiamto della portata di tutto.

Sul patrimonio collettivo di unità ritagliate e connettibili se ne innesta uno individuale non dell'individuo lettore ma della funz.-DA (o di una comunità di lettori);

la memorizzaz. di “unità più ampie” equivale a una 2^a competenza specifica;

5.4.06

41

42

e la loro **esistenza latente dipende** solo dal fatto che il discorso le crei esplicitandole.

Meglio dell'**unitario s. fié** di S., la più articolata e infinita **variabilità** delle «**forme del contenuto**» di H. può dare al termine "**temi**", se usato parlando del testo, un sottinteso rigoroso: fondato, per il linguaggio lett. come per la lingua stor.-nat., su **reti di somiglianze e opposizz.**; perciò capace di includere **personaggi, immagini, situazz.** e altro, con minor incertezza nel **determinare le unità.**

IV. 7. D'altra parte, con buona pace di H., la ns riserva che la «**materia del contenuto**», sebbene **non linguisticamte**, esiste, ci **scioglie dal vincolo** (idealistico?, certo già virtuale in S.) secondo cui i **contenuti o temi**, in una tale "paradigmatizzaz." o "sistematizzaz." lett., trarrebbero senso **soltanto da somiglianze e opposizz.** fra loro.

Simultaneamente, e direi inestricabilmente, traggono senso **anche da rpp** assicurati dalla base variabile ma immancabile **di esperienza da presumere nel lettore: rpp con referenti di realtà**, sia che vi prevalga la **mimesi** o la **convenzionale alteraz.** Sono proprio le **somiglianze e opposizz.**, cioè delle "**unità**" di per sé già **duplici** a porsi come **fig.li** in base ai **reff. di realtà.**

È la 2^a (re-)introduz., dopo 0.2., e IV. 3. con gli ess. Wagner, Lampedusa, Tasso, Kafka, di **mimesi**, referenti, esperienza nella formalizzaz. del linguaggio; e questa volta avviene in **sede teorica.**

La "**alternativa virtualmte percepita**", a questo punto, **perde** insieme la sua **settorialità** sempre minacciata di poter essere un po' rigida e meccanica, e la discutibile prerogativa che si possa sempre determinarla anche **fuori da un contesto.** Queste 3 parole sembrano perfettamente **applicabili a ogni unità testuale**, maggiore o minore, **coinvolta** sia in **somiglianze e opposizz.** tutte **interne al testo**, sia in **rpp mimetici o contrastivi col mondo esterno**, sia c. s. in **entrambe le cose.**

Rispetto alle figg. della *eloc.*, per le somiglianze si penserà soprattutto alla **metafora**, per le opposizz. all'**antitesi**; non senza estensioni e commistioni c'entrano anche iperbole e antonomasia...

Se per ognuno la **lingua** collettiva **ritaglia** globalmte il **mondo** e permette di parlarne, il suo nuovo ritagliamto secondo **visione** del singolo scrittore, meglio della singola **opera**, libero, soggettivo, arbitrario, ma pur sempre per ipotesi **comunicante**, ci **garantisce** la facoltà di **appropriarsi un altro sguardo** secondo le magnifiche espressioni di **PROUST**: NPI. IV 474 [LEGE TUTTO]: «Il [*le style*] est la **révélation**... ..de la **différence qualitative**... dans la **façon** dont nous apparaît le monde... ..qui... resterait le **secret éternel de chacun**. Par l'art seulement nous pouvons **sortir de nous**, savoir ce que voit **un autre** de cet univers qui n'est pas le **même que le nôtre**... ..au lieu de voir **un seul monde**... ..nous le voyons se multiplier, et autant qu'il y a d'artistes originaux, autant nous avons **de mondes à notre disposition**... ..leur rayon spécial».

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Amalfitano, P., Gargano, A., Orlando, F. (Eds.), *Sei lezioni per Francesco Orlando: teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014.

Amalfitano, P., «Logica delle emozioni e paradigmi immanenti nell'ermeneutica di Francesco Orlando», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 17-25.

Arfouilloux, J.-C., Bonhomme, M. (Eds.), *Figures de discours et ambiguïté*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté, Presses Universitaires Franc-Comtoises, Besançon 2002.

Argenton, A., Messina, L., *L'enigma del mondo poetico: l'indagine sperimentale in psicologia della letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2000.

Aron, P., Beaudet, M.-A. (Eds.), *Le dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.

Associazione Italiana di Cultura Classica, *Il romanzo. Origine e sviluppo delle strutture narrative nella letteratura occidentale*, ETS, Pisa 1987.

Auerbach, E. [1946], *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, tr. it., Einaudi, Torino 2000.

Id. [1944], «Figura», in *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano, 1993, pp. 176-226.

Bacry, P., *Les figures de style et autres procédés stylistique*, Belin, Paris 1998.

Baldi, V., Id., «Conversazione con Francesco Orlando», in *Allegoria*, anno XXIV, n. 65-66, gennaio-giugno 2012.

Id., *Il sole e la morte: saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2015.

Baldi, V., Cataldi, P., Ginzburg, A., Zinato, E., *Introduzione. Emozioni e letteratura*, in Baldi, V., Ginzburg, A., Luperini, R. (Eds.), *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2015, pp. 11-28.

Battistini, A., Raimondi, E., *Le figure della retorica: una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990.

Benedetti, C., *Pasolini contro Calvino: per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

- Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966.
- Berman, M. [1982], *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Bernini, M., Caracciolo, M., *Letteratura e scienze cognitive*, Carocci, Roma 2013.
- Bertini, M., Compagnon, A., *Morales de Proust*, Cahiers de littérature française IX-X, Bergamo University Press, L'Harmattan, Paris 2010.
- Bertini, M., «“Savoir” contre “Voir”. Francesco Orlando e la modernità di Proust», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 153-67.
- Bertoni, F., *Realismo e letteratura: una storia possibile*, Einaudi, Torino 2007.
- Bertrand, J.-P., *Inventer en littérature: du poème en prose à l'écriture automatique*, Édition du Seuil, Paris 2015.
- Boitani, P., *L'ombra di Ulisse*, Il Mulino, Bologna 1992.
- Bongiovanni, B., Olivieri, U. M. (Eds.), *Un canone per il terzo millennio: testi e problemi per lo studio del Novecento tra teoria della letteratura, antropologia e storia*, Mondadori, Milano 2001.
- Bonhomme, M., *Pragmatique des figures du discours*, Honoré Champion Editeur, Paris 2014.
- Bortolussi, M., Dixon, P., *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 2003.
- Bremond, C., Pavel, T. G., «La fin d'un anathème», in *Communications*, 47, 1988, pp. 209-220.
- Brioschi, F., *La mappa dell'impero*, Il Saggiatore, Milano 1983.
- Brioschi, F., Di Girolamo, C., Fusillo, M., *Introduzione alla letteratura*, Carocci, Roma 2013.
- Brugnolo, S., *L'idillio ansioso: “Il giorno del giudizio” di Salvatore Satta e la letteratura delle periferie*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2004.
- Id., «Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando», in *Between*, III.5, 2013 [online].
- Id., *La tentazione dell'altro*, Carocci, Roma 2017.

- Brugnolo, S., Colussi, D., Zatti, S., Zinato, E. (Eds.), *La scrittura e il mondo: teorie letterarie del Novecento*, Carocci, Roma 2016.
- Bruhn, M. J., Wehrs, D.R. (Eds.), *Cognition, literature, and history*, Routledge, New York, London 2014.
- Calabrese, S., *Retorica e scienze neurocognitive*, Carocci, Roma 2013.
- Camus, A. [1942], «La speranza e l'assurdo nell'opera di Franz Kafka», in Id., *Il mito di Sisifo*, tr. it., Bompiani, Milano 1972.
- Casadei, A., *La critica letteraria del Novecento*, Il Mulino, Bologna 2001.
- Id., *La critica letteraria contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2015.
- Castellana, R. (Ed.), *La rappresentazione della realtà: studi su Erich Auerbach*, Artemide, Roma 2008.
- Cavalloro, V., *Leggere storie: introduzione all'analisi del testo narrativo*, Carocci, Roma 2014.
- Ceserani, R., *Treni di carta*, Marietti, Genova 1993.
- Id., «Il punto sulla critica tematica», in *Allegoria* 58, 2009, pp. 25-33.
- Christie, A. [1939], *Ten Little Niggers*, Pan Books Ltd., Paris 1947.
- Cometa, M., *Perché le storie ci aiutano a vivere: la letteratura necessaria*, Raffaello Cortina, Milano 2017.
- Compagnon, A., *Le démon de la théorie: littérature et sens commun*, Seuil, Paris 1998.
- Consoli, G., *Estetica e scienze cognitive*, Il Mulino, Bologna 2015.
- Corti, M., [1978] *Il viaggio testuale*, Einaudi, Torino 1991.
- Croft, W., Cruse, D., Luraghi, S., *Linguistica cognitiva*, Carocci, Roma 2010.
- Culler, J., *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, Routledge and Kegan Paul, London 1992.
- Id., (Ed.), *Structuralism: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, Routledge, London 2006.

- Curtius, E. R. [1948], *Letteratura europea e medioevo latino*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1999.
- D'Angelo, F., «Intervista a Francesco Orlando», in *Nuova Corrente*, 114, 41, 1994, pp. 277-88.
- De Cristofaro, F., «L'angelo della teoria. Dopo gli *Oggetti desueti*», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 199-208.
- Della Pietà, L., «A colloquio con Francesco Orlando», in *Letteratura e Letterature*, 3, 2009, pp. 163-176.
- Dell'Aversano, C., Grilli, A., *La scrittura argomentativa: dal saggio breve alla tesi di dottorato*, Le Monnier, Firenze 2005.
- Diazzi, A., Pianzola, F., «Conversazione con Francesco Orlando», in *Enthymema*, I, 2009, pp. 188-215.
- Di Girolamo, *Critica della letterarietà*, Il Saggiatore, Milano 1978.
- Di Girolamo, C., Berardinelli, A., Brioschi, F., *La ragione critica: prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino 1986.
- Doležel, L., *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, Johns Hopkins University Press, Baltimora 1998.
- Du Marsais, C. [1730], *Des tropes*, Flammarion, Paris 1988.
- Eco, U. [1979], *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Bompiani, Milano 2010.
- Id. [1990], *I limiti dell'interpretazione*, La Nave di Teseo, Milano 2016.
- Edeline, F., Klinkenberg, J.-M., *Principia semiotica: aux sources du sens*, Les Impressions nouvelles, Bruxelles 2015.
- Edelman, G. M., *Second nature: brain science and human knowledge*, Yale University Press, New Haven 2006.
- Ellero, M. P., *Retorica: guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Carocci, Roma 2017.
- Fiorentino, F., *La teoria come soluzione dei problemi*, in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 95-101.

- Fludernik, M. (Ed.), *Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor*, Routledge, New York 2011.
- Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Paris 2009.
- Freud, S. [1900], *L'interpretazione dei sogni*, Bollati Boringhieri, Torino 2011.
- Id., [1901], *Psicopatologia della vita quotidiana*, Bollati Boringhieri, Torino 2012.
- Id., [1905], *Il motto di spirito*, Bollati Boringhieri, Torino 1975.
- Id. [1907], *Delirio e sogni nella Gradiva di Jensen* Bollati Boringhieri, Torino 1977.
- Id. [1914], *Il Mosé di Michelangelo* Torino, Bollati Boringhieri, Torino 1976.
- Fumaroli, M., *L'âge de l'éloquence*, Champion, Paris 1980.
- Id., (Ed.), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne: 1450-1950*, Presses universitaires de France, Paris 1999.
- Fusillo, M., *L'altro e lo stesso*, La Nuova Italia, Firenze 1998.
- Id., *Estetica della letteratura*, Il Mulino, Bologna 2009.
- Gardes, J., Hubert, M.-C., *Dictionnaire de critique littéraire*, Colin, Paris 2011.
- Gargano, A., «La littérature parle du monde»: *l'opera di Francesco Orlando tra teoria, critica e storiografia letteraria*, in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 27-34.
- Id., Gargano, A., *Referenti, codici e formazione di compromesso*, in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 171-9.
- Genette, G., *Figures I*, Seuil, Paris 1966.
- Id., *Figures II*, Seuil, Paris 1969.
- Id., *Figures III*, Seuil, Paris 1972.
- Id., *Figures IV*, Seuil, Paris 1999.
- Id., *Figures V*, Seuil, Paris 2002.

Gerratana, A., «Il ruolo del lettore nell'estetica della ricezione e nelle teorie postmoderne», in BAIG, IV, Gennaio 2011, pp. 25-34.

Ghelli, F., *Letteratura e pubblicità*, Carocci, Roma 2006.

Ghiazza, S., *La metafora tra scienza e letteratura*, Le Monnier Università, Firenze 2005.

Gibbs, R. W., *The poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 1994.

Gibbs, R. W., Colston, H. L., *Interpreting Figurative Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, New York 2012.

Giglioli, D., *Tema*, La Nuova Italia, Firenze 2001.

Ginzburg, A., Lombardi, R. (Eds.), *L'emozione come esperienza infinita: Matte Blanco e la psicoanalisi contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007.

Ginzburg, A., *Il miracolo dell'analogia: saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pacini, Pisa 2011.

Girard, R., *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Grasset, Paris 1961.

Goodman, N. [1978], *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma 2008.

Goulimari, P., *Literary Criticism and Theory: from Plato to Postcolonialism*, Routledge, Taylor & Francis Group, London, New York 2015.

Green, A., *La Déliaison. Psychanalyse, anthropologie et littérature*, Les Belles Lettres, Paris 1992.

Greetham, D. C., *Theories of the Text*, Oxford University Press, Oxford, New York 1999.

Greimas, A. J., *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Larousse, Paris 1966.

Id., *Du Sens II – Essais sémiotiques*, Seuil, Paris 1983.

Grilli, A., «Introduzione», in Aristofane, *Le Nuvole*, BUR, Milano 2001.

Groupe μ , *Rhétorique générale*, Larousse, Paris 1970.

Harris, W. V., *Dictionary of Concepts in Literary Criticism and Theory*, Greenwood Press, New York 1992.

Hjelmselv, L., *I fondamenti della teoria del linguaggio* (1943), tr. it., Einaudi, Torino 1968.

Hogan, P. C., *Affective Narratology: the Emotional Structure of Stories*, University of Nebraska Press, Lincoln 2011.

Id., *How Authors' Minds make Stories*, Cambridge University Press, Cambridge 2013.

Iotti, G., «Sul progetto di una ricerca intitolata “figure dell’invenzione”», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 271-89.

Jakob, M., *Paesaggio e letteratura*, Leo S. Olschki, Firenze 2005.

Jarrety, M., *La critique littéraire en France. Histoire et méthodes*, Armand Colin, Paris 2016.

Kibédi Varga, A., *Rhétorique et littérature: études de structures classiques*, Klincksieck, Paris 2002.

Korthals Altes, L., *Ethos and narrative interpretation: the negotiation of values in fiction*, University of Nebraska Press, Lincoln 2014.

Lacan, J., *Écrits*, Seuil, Paris 1966.

Lakoff, G., Johnson, M., *Metaphors we Live By*, University of Chicago Press, Chicago 1980.

La Porta, F., Leonelli, G., *Dizionario della critica militante: letteratura e mondo contemporaneo*, Bompiani, Milano 2007.

Lauer, J. M., *Inventio in Rhetoric and Composition*, Parlor Press, West Lafayette 2004.

Lausberg, H. [1969], *Elementi di Retorica*, trad. it. Il Mulino, Bologna 1983.

Lavagetto, M., *La cicatrice di Montaigne*, Einaudi, Torino 1992.

Id., *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 2001.

Lavocat, F., *Fait et fiction: pour une frontière*, Seuil, Paris 2016.

Id., (Ed.), *Interprétation littéraire et sciences cognitives*, Hermann, Paris 2016.

Leoni, S. (Ed.), *Les figures de l'invention*, Classiques Garnier, Paris 2012.

Levorato, M.C., *Le emozioni della lettura*, Il Mulino, Bologna 2000.

Lombardo, G., *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002.

Louwerse, M. (Ed.), *Thematics: Interdisciplinary Studies*, Benjamins, Amsterdam 2002.

- Lukács, G. [1941], *Studi sul «Faust»*, SE, Milano 2006.
- Luperini, R., *L'incontro e il caso*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- Marchese, A., Forradellas, J., *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona 1986.
- Marchese, L., *L'io possibile: l'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014.
- Marmontel, J.-F. [1787], *Éléments de littérature*, Desjonquères, Paris 2005.
- Marx, K. [1844], *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Einaudi, Torino 1976.
- Matte Blanco, I. [1975], *The Unconscious as Infinite Sets*, tr. it., *L'inconscio come insiemi infiniti: saggio sulla bi-logica*, tr. it., Einaudi, Torino 1981.
- Id. [1978], *Pensare, sentire, essere*, tr. it., Einaudi, Torino 1995.
- Mauron, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel: introduction à la psychocritique*, José Corti, Paris 1963.
- Mazzoni, G., *Teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 2011.
- Mazzoni, G., «Tra Freud, Auerbach e lo strutturalismo. Una genealogia degli *Oggetti desueti*», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp.135-44.
- McKenzie, I., «Narratology and Thematics», in *Modern Fiction Studies*, 33, 3, Autumn 1987, pp. 535-544.
- Meyer, M., *Histoire de la rhétorique des Grecs à nos jours*, Librairie générale française, Paris 2003.
- Id., *Principia rhetorica: une théorie générale de l'argumentation*, Presses Universitaires de France, Paris 2010.
- Molinié, G., *Dictionnaire de rhétorique*, Librairie Générale Française, Paris 1992.
- Moretti, F., Mengaldo, P.V., Franco, E. (Eds.), *Il romanzo*, Einaudi, Torino 2001.
- Moretti, F., *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino 2003.
- Id., *La letteratura vista da lontano*, Einaudi, Torino 2005.

- Mortara Garavelli, B., *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1997.
- Olson, G. (Ed.), *Current trends in narratology*, De Gruyter, Berlin, New York 2011.
- Orlando, F. [1966], *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Pacini, Pisa 2007.
- Id., *Lecture freudiana della «Phèdre»*, Einaudi, Torino 1971.
- Id. [1973], *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1992.
- Id., «Proust, Sainte-Beuve e la ricerca in direzione sbagliata», prefazione a Proust, M., *Contre Sainte Beuve*, Einaudi, Torino 1974, pp. VII-XXXVII.
- Id., «Introduzione», in Freud, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975, pp. 15-29.
- Id., *Lettura freudiana del «Misanthrope» – e due scritti teorici*, Einaudi, Torino 1979.
- Id. *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1982.
- Id., *Le costanti e le varianti*, Il Mulino, Bologna 1983.
- Id., *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Einaudi, Torino 1990.
- Id. [1982], *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997.
- Id. [1993], *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino 2015.
- Id., *L'altro che è in noi. Arte e nazionalità*, Bollati Boringhieri, Torino 1996.
- Id., *L'intimità e la storia. Lettura del Gattopardo*, Einaudi, Torino 1998.
- Id., «Statuti del soprannaturale nella narrativa», in Moretti, F. (Ed.), *Il romanzo*, I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2000a, pp. 195-226.
- Id., «Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi», in Olivieri, U. M. (Ed), *Un canone per il terzo millennio*, Bruno Mondadori, Milano 2000b, pp. 63-87.
- Id., «Introduzione» in Beckford, W. [1786], *Vathek*, Marsilio, Venezia 2001.
- Id., «Le unità del testo letterario e le classi di Matte Blanco», in Ginzburg, A., Lombardi, R. (Eds), *L'emozione come esperienza infinita. Matte Blanco e la psicanalisi contemporanea*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 213-26.

Id., «“Savoir” contre “voir”. Métamorphose et métaphore», in Carbone, M., Sparvoli, E. (Eds), *Proust et la philosophie d'aujourd'hui*, ETS, Pisa 2008a, pp. 19-32.

Id., «Costanti tematiche varianti estetiche e precedenti storici. Saggio introduttivo» in Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano 2008b, pp. V-XXIII.

Id., «Codici letterari e referenti di realtà in Auerbach», in Castellana, R. (Ed), *La rappresentazione della realtà. Studi su Erich Auerbach*, Artemide, Siena 2008c, pp. 17-62.

Id., «Reminiscenze letterarie e “classi”: una autoanalisi» in Teroni, S. (Ed), *La voce della poesia*, Nicomp, Firenze 2009, pp. 17-40.

Id., *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire*, Solfanelli, Chieti 2014.

Id., «Uno scandalo cristiano: il marito tradito», in Villari, E. (Ed.), *L'adulterio nel romanzo*, Pacini, Pisa 2015, pp. 23-54.

Id., *Il soprannaturale letterario*, Einaudi, Torino 2017.

Orvieto, P., Malato, E. (Eds.), *La critica letteraria dal Due al Novecento*, Salerno, Roma 2003.

Paduano, G., *Il giudice giudicato*, Il Mulino, Bologna 1974.

Id., *La lunga storia di Edipo Re*, Einaudi, Torino 1994.

Id., «Introduzione», in Aristofane, *Le Vespe, Gli Uccelli*, Garzanti, Milano 2001, pp. VII-LIV.

Id., *Edipo: storia di un mito*, Carocci, Roma 2008.

Id., *Il testo e il mondo: elementi di teoria della letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

Id., «Scienza dell'uomo, scienza della letteratura», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 103-17.

Pagnini, M., *Letteratura e ermeneutica*, Olschki, Firenze 2002.

Pavel, T. G., *Le mirage linguistique: essai sur la modernisation intellectuelle*, Editions de Minuit, Paris 1988.

Id., *Mondi di invenzione: realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.

- Pellegrini, L., «Bibliographie complète de l'œuvre de Francesco Orlando 1960-2014», in *revue italienne d'études françaises*, 4, 2014.
- Id., *La responsabilità del nuovo*, ETS, Pisa 2018.
- Pellini, P., *La descrizione*, Laterza, Roma 1998.
- Id., *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in *Allegoria*, 58, 2009, pp. 61-83.
- Pellizzari, D., *L'esilio e il ritorno degli dèi pagani nei racconti dell'Ottocento*, Pacini, Pisa 2017.
- Perelman, C., Olbrechts-Tyteca, L., *La nouvelle rhétorique. Traité de l'argumentation*, Presses Universitaires de France, Paris 1958.
- Picon, G., *Lecture de Proust*, Gallimard, Paris 1963.
- Poulet, G. [1971], *La conscience critique*, Corti, Paris 1998.
- Praz, M. [1930], *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, BUR, Milano 2008.
- Prince, G., «Thématiser», in *Poétique*, 65, 1985, pp. 425-33.
- Quintiliano, M. F., *Institutio Oratoria*, Biblioteca della Pléiade, Einaudi, Torino 2001.
- Ravazzoli, F., «La nozione di "figura"», in *Strumenti Critici*, 3, 61, Settembre 1989.
- Rayner, E., *Unconscious Logic. An Introduction to Matte Blanco's Bi-logic and its Uses*, London, New York, Routledge 1995.
- Rayner, E., Tuckett, D., «An Introduction to Matte-Blanco's reformulation of the Freudian unconscious and his conceptualization of the internal world», in Matte Blanco, I., *Thinking, Feeling, and Being*, London, New York, Routledge, 1988, pp. 3-42.
- Richard, J.-P., *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Seuil, Paris 1961.
- Rivoletti, C., «Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, *L'intimità e la storia*», in *Filologia antica e moderna*, 19, 1999, pp. 143-82.
- Rousseau, J.-J. [1781], *Essai sur l'origine des langues*, Gallimard, Paris 1990.
- Rousset, J., *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, José Corti, Paris 1953.

- Sanchez-Cardenas, M., «Matte Blancos's thought and epistemological pluralism in psychoanalysis», in *The International Journal of Psychoanalysis*, 92, 2011, pp. 811-31.
- Sangirardi, G. (Ed.), *Le paysage dans la littérature italienne: de Dante à nos jours*, Éditions Universitaires de Dijon, Dijon 2006.
- Sangster, R. B., *Reinventing structuralism*, De Gruyter, Berlin 2013.
- Segre, C. [1985], *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1999.
- Simonetti, G., «Il soprannaturale letterario: per una lettura orlandiana di Francesco Orlando», in *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XX, 2, 2017, pp. 163-173.
- Siti, W., «Nel corpo del testo», in *L'Asino d'Oro*, 1, I, Maggio 1990, pp. 136-49.
- Siti, W., *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Milano 2013.
- Sollors, W., *The Return of Thematic Criticism*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1993.
- Stara, A., *Letteratura e psicoanalisi*, Laterza, Roma-Bari 2001.
- Id., *L'avventura del personaggio*, Le Monnier, Firenze 2004.
- Starobinski, J., *Jean-Jacques Rousseau: la transparence et l'obstacle*, Gallimard, Paris 1957.
- Id., *L'Œil vivant: Corneille, Racine, La Bruyère, Rousseau, Stendhal*, Gallimard, Paris 1961.
- Sturli, V., «Spiriti, spettri, fantasmi: gestione della paura e fenomenologia del soprannaturale nel *ghost thriller* contemporaneo», *Griseldaonline*, 15, 2015.
- Talamo, R., «Storicizzare le teorie psicocritiche», in *Enthymema*, XIIM, 2015, pp. 174-204.
- Tamine-Gardes, J., *Pour une nouvelle théorie des figures*, Presses Universitaires de France, Paris 2011.
- Todorov, T., *Littérature et signification*, Larousse, Paris 1967.
- Id., *Théories du symbole*, Seuil, Paris 1977.
- Toffano, P., *La figura dell'antitesi nelle massime di La Rochefoucauld*, Schena, Fasano 1989.

Id., «Figure retoriche e logica dell'inconscio», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 261-9.

Tortonese, P. (Ed.), *Erich Auerbach: la littérature en perspective*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2009.

Tortonese, P., «Raccontare l'eterno presente: la storia e il paradigma nel pensiero di Francesco Orlando», in Amalfitano, P., Gargano, A. (Eds.), *Sei Lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pacini, Pisa 2014, pp. 181-95.

Turner, M., *The Literary Mind*, Oxford, Oxford University Press, 1996.

Van Gorp, H., Delabastita, D., D'Hulst, L., et al. (Eds.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Champion, Paris 2005.

Viard, B., *Littérature et déchirure: de Montaigne à Houellebecq: étude anthropologique*, Classiques Garnier, Paris 2013.

Viti, A., *Tema*, Guida, Napoli 2012.

Zatti, S., *L'uniforme pagano e il multiforme cristiano. Saggio sulla Gerusalemme Liberata*, Il Saggiatore, Milano 1983.

Id., «Duelli e conversioni nei *Promessi Sposi*», in Cataldi, P. (Ed), *Per Romano Luperini*, Palumbo, Palermo 2010, pp. 113-22.

Zinato, E., *Le idee e le forme: la critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma 2010.

Id., «Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico controtempo» in *Il Verri*, 46, 2011, pp. 43-53.

Id., *Letteratura come storiografia?: mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015.

DIZIONARI

Battaglia, S. (Ed.), *Grande dizionario della lingua italiana*, VIII (ini-libb), Unione Tipografico-editrice Torinese, Torino 1973.

Rey, A. (Ed.), *Le Grand Robert de la langue française*, Deuxième édition, Tome 4, Dictionnaires Le Robert, Paris 2001.

Simpson, J. A., Weiner, E. S. C. (Eds.), *The Oxford English Dictionary*, Second Edition, vol. VIII (Interval-Looie), Clarendon Press, Oxford 1989.

Id., *The Oxford English Dictionary*, Second Edition, vol. XII (Poise-Quelt), Clarendon Press, Oxford 1989.

BIBLIOGRAFIA SU SITI

Brogi, D., Donnarumma, R., Giglioli, d., Pedullà, G., «Walter Siti, *Troppi paradisi*», in *Allegoria*, 55, 2006, pp. 211-29.

Casadei, A., «La globalizzazione vista dalla borgata-Italia», in *Italies Narrativa*, Nuova serie, 35/36, 2013/2014, pp. 269-78.

Chianese, F., «Teorizzare un umorismo ipermoderno: il caso di Walter Siti», in *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, Abignente, E., Cattani, F., De Cristofaro, F., Maffei, G., Olivieri, U. M. (Eds.), *Between*, VI, 12, 2016 [online] <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2183> [15/09/2018].

Contarini, S., «Walter Siti: *Scuola di nudo*», in *Italies*, 16, Settembre 1999, pp. 117-31.

Donnarumma, R., *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Il Mulino, Bologna 2014.

Id., «Maniere pornografiche. Rappresentazioni del sesso in Moresco, Nove, Siti», in Amalfitano, P. (Ed.), *Il piacere del male. Le rappresentazioni letterarie di un'antinomia morale (1500-2000)*, Secondo volume (Ottocento e Novecento), Pacini Editore, Pisa 2017, pp. 491-515.

Ghelli, F., «Letteratura, pubblicità e ritorno del represso», in *Between*, III, 5, 2013 [online] <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/989> [16/09/18].

Grandelis, A., «“Disintossicarmi dall'indifferenza”: Siti e la rappresentazione della realtà nel reportage *Il canto del diavolo*», in Serkowska, H. (Ed.), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 175-90.

Grilli, A., «*Scuola di nudo* di Walter Siti: genere e scrittura», in Chemotti, S., Susanetti, D. (Eds), *Inquietudini queer. Desiderio, performance, scrittura*, Il Poligrafo, Padova 2012, pp. 425-56.

Luglio, D., «Pantografare l'esperienza, ovvero il romanzo come smascheramento dell'“autenticità”», in Serkowska, H. (Ed.), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 149-62.

Id., «Voyage au bout de l'Occident, *Il canto del diavolo* de Walter Siti», in *Italies*, 17/18, 2014, pp. 367-83 [online] <https://journals.openedition.org/italies/4820> [16/09/2018].

Marchese, L., *L'io possibile. L'autofiction come forma paradossale del romanzo contemporaneo*, Transeuropa, Massa 2014a.

Marchese, L., «Il grande illusionista: su “Exit Strategy” di Walter Siti», in *Il ponte*, LXX, 6, 2014b, pp. 91-9b.

Mongelli, M., «Enjeux, frontières et limites de l'autofiction italienne», in *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire*, 9, 2, Printemps-Été 2014, pp. 138-56 [online] <https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1004> [16/09/2018].

Orlando, F., «“Vathek” o la dannazione dell’“enfant gâté”», in Beckford, V., *Vathek* [1787], tr. it., Marsilio, Venezia 1996, pp. 9-31.

Simonetti, G., «Lezioni di inesistenza: *Scuola di nudo* di Walter Siti», in *Nuova corrente*, 115, Gennaio-Giugno, 42, 1995, pp. 113-28.

Siti, W., «Nel corpo del testo», in *L'Asino d'Oro*, 1, I, Maggio 1990, pp. 136-49.

Id., *Scuola di nudo*, Einaudi, Torino 1994.

Id., *Un dolore normale*, Einaudi, Torino 1999.

Id., *La magnifica merce*, Einaudi, Torino 2004.

Id., *Troppi paradisi*, Einaudi, Torino 2006.

Id., *Il contagio*, Mondadori, Milano 2008.

Id., *Il canto del diavolo*, Rizzoli, Milano 2009.

Id., *Autopsia dell'ossessione*, Mondadori, Milano 2010.

Id., *Resistere non serve a niente*, Rizzoli, Milano 2012.

Id., *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo, Milano 2013.

Id. *Exit strategy*, Rizzoli, Milano 2014.

Id., *Brucciare tutto*, Rizzoli, Milano 2017.

Id., *Pagare o non pagare*, Nottetempo, Milano 2018.

Sturli, V., «Intervista a Walter Siti», in *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, I, 2017, pp. 461-78.

Tajani, O., «Il desiderio Kitsch: i troppi paradisi di Walter Siti», in *Between*, III, 5, 2013 [online] <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/927> [16/09/2018].

Tinelli, G., «Walter Siti: un altro impegno», in *L'immaginario politico. Impegno, resistenza, ideologia*, Albertazzi, S., Bertoni, F., Piga, E., Raimondi, L., Tinelli, G. (Eds.), *Between*, V, 10, 2015 [online] <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2051> [16/09/2018].

Tirinzani De Medici, C., «Veridicità ed effetto di vero. L'universalismo della prosa in Walter Siti», in Serkowska, H. (Ed.), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 163-74.

Zinato, E., «Fra narrativa e saggismo: un patto tra le generazioni», in Serkowska, H. (Ed.), *Finzione, cronaca, realtà. Scambi, intrecci e prospettive nella narrativa italiana contemporanea*, Transeuropa, Massa 2011, pp. 109-20.

BIBLIOGRAFIA SU HOUELLEBECQ

Baroni, R., «La guerre des voix. Critique polyphonique et divergences interprétatives dans l'œuvre de Michel Houellebecq», in *CONTEXTES*, Varia, 2014 [12/09/2018]
<http://journals.openedition.org/contextes/5979>

Id., «Comment débusquer la voix d'un auteur dans sa fiction? Une étude de quelques provocations de Michel Houellebecq», in *Arborescences*, 6, 2016 [12/09/2018]
<https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2016-n6-arbo02664/1037505ar.pdf>

Id., «Combien d'auteurs y a-t-il dans cette œuvre?», in *Fabula / Les colloques, Les «voix» de Michel Houellebecq*, 2017 [12/09/2018]
<http://www.fabula.org/colloques/document4222.php>

Baroni, R., Estier, S., *Les «voix» de Michel Houellebecq. Actes du colloque de Lausanne (3-4 mars 2016)*, in *Fabula Colloques*, 2017 [12/09/2018]
<http://www.fabula.org/colloques/sommaire3250.php>

Bateson, G., *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, Chicago 1972.

Blanckeman, B., «L'ironie dans l'œuvre romanesque de Michel Houellebecq», in Alexandre D., Schoentjes, P. (Eds), *L'ironie: formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Classiques Garnier, Paris 2013, pp. 49-64.

Bowd, G., «Michel Houellebecq and the pursuit of happiness», in *Nottingham French Studies*, 41.1, 2002, pp. 28-39.

Clément, M. L., Van Wesemael, S. (Eds.), *Michel Houellebecq sous la loupe. Études réunies par M.L. Clément et S. Van Wesemael*, Rodopi, Amsterdam-New York 2007.

Clément, M. L., Van Wesemael, S. (Eds.), *Michel Houellebecq à la Une. Études réunies par M.L. Clément et S. Van Wesemael*, Rodopi, Amsterdam-New York 2011.

Cruikshank, R., «L'affaire Houellebecq: ideological crime and fin de millénaire literary scandal», *French Cultural Studies*, 1. 4, 2003, pp. 101-6.

Houellebecq, M., *Extension du domaine de la lutte*, Éditions Maurice Nadeau, Paris 1994.

Id., *Les Particules Élémentaires*, Flammarion, Paris 1998.

Id., *Plateforme*, Flammarion, Paris 2001.

Id., *La possibilité d'une île*, Fayard, Paris 2005.

Id., *La carte et le territoire*, Flammarion, Paris 2010.

Id., *Soumission*, Flammarion, Paris 2015.

Houellebecq, M., Lévy, B.-H., *Ennemis publics*, Flammarion, Paris 2008.

Jurga, A., Van Wesemael S. (Eds.), *Lectures croisées de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Garnier, Paris 2017.

Lavigne, J.-B., «De Chronos à Chaos. Houellebecq, le roman et l'histoire», in *Fictions de l'Histoire. Écritures et représentations de l'Histoire dans la littérature et les arts*, Kohlhauer, M. (Ed), Presses Universitaires de Savoie, Chambéry 2011, pp. 247-63.

Lindenberg, D., *Le rappel à l'ordre*, La République des idées, Paris 2002.

Morrey, D., *Michel Houellebecq, Humanity and its Aftermath*, Liverpool University Press, Liverpool 2013.

Novak-Lechevalier, A., «Michel Houellebecq: le pathétique en lisière», in *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Van Wesemael S., Viard B. (Eds), Garnier, Paris 2013, pp. 67-80.

Rosendahl Thomsen, M., *The New Human in Literature. Posthuman Visions of Changes in Body, Mind and Society after 1900*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York e Sydney 2013.

Sayer, F., «Transformations des symboles du mal en signes du vide chez Michel Houellebecq et Bret Easton Ellis», in *Michel Houellebecq sous la loupe*, Murielle L. C., Van Wesemael S., (Eds), Rodopi, Amsterdam e New York 2007, pp. 145-55.

Steiner, L., *Sade-Houellebecq, du boudoir au sex-shop*, L'Harmattan, Paris 2009.

Studer, O., *Aspects de la séparation dans l'œuvre de Michel Houellebecq*, Éditions universitaires européennes, Saarbrücken 2014.

Sturli, V., «“Plus vous serez ignoble, mieux ça ira”. Stratégie de l'invective dans deux romans de Michel Houellebecq», in *Revue Italienne d'Études Françaises*, 7, 2017 [12/09/2018]
<http://journals.openedition.org/rief/1449#tocfrom1n1>

Id., «Senso della fine e senso del finale nei romanzi di Michel Houellebecq», in *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, 1, 2017 [12/09/2018]
<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma/article/view/5496/6144>

Sweeney, C., *Michel Houellebecq and the Literature of Despair*, Bloomsbury, London, New Delhi, New York e Sydney 2013.

Tamassia, P., «La révolution du désir pendant Mai 68: Houellebecq et Lacan via Žižek», in *Le Roman français contemporain face à l'histoire. Thèmes et formes*, Rubino, G., Viard, D. (Eds), Quodlibet, Macerata 2015, pp. 407-21.

Van Wesemael, S., «Lire Houellebecq – Introduction», in *CRIN 43, Michel Houellebecq, Études réunies par Sabine van Wesemael*, Rodopi, Amsterdam-New York 2004, pp. 5-8.

Van Wesemael, S., Viard., B. (Eds.), *L'unité de l'œuvre de Michel Houellebecq*, Actes du colloque international, Aix-Marseille, Classiques Garnier, Paris 2013.

Viard, B., *Littérature et déchirure de Montaigne à Houellebecq*, Garnier, Paris 2013.

Waldberg, M., *La parole putanisée*, La Différence, Paris 2002.