

INDICE.

Introduzione.

1. Il campo della teoria della letteratura.
 - 1.1. Di cosa parliamo quando parliamo di teoria.
 - 1.2. Di cosa parliamo quando parliamo di teoria della letteratura.
 - 1.2.1. Teoria della letteratura come scienza della letteratura.
 - 1.2.1. Teoria della letteratura e pratica della letteratura.

2. La proposta teorica di Francesco Orlando tra conflitto e compromesso.
 - 2.1. Di cosa parla Orlando quando parla di letteratura.
 - 2.1.1. Figure e figuralità.
 - 2.1.2. Affinità e divergenze tra manifestazioni dell'inconscio e letteratura.
 - 2.1.3. Letteratura come formazione istituzionale di compromesso.
 - 2.2. Dalla teoria al metodo.
 - 2.2.1. Un modello metodologico vuoto: il paradigma testuale.
 - 2.2.2. Un modello metodologico pieno: la lettura della *Phédre*.

3. Francesco Orlando retore.
 - 3.1. Per una teoria orlandiana della figura.
 - 3.1.1 Retorica e neo-retorica: macrofiguralità e figure semantiche.
 - 3.1.1.1. Macrofigure / microfigure.
 - 3.1.1.2. Figure generali / figure particolari.
 - 3.1.1.3. Le figure dell'*inventio*.
 - 3.1.2. La retorica freudiana: la logica del conflitto.
 - 3.2. Per una teoria orlandiana dell'ironia.
 - 3.2.1. Il problema dell'ironia.
 - 3.2.2. Figura generale, Metalogismo, negazione.

Bibliografia.

INTRODUZIONE.

Se – per come vuole Francesco Orlando – la letteratura è la sede istituzionalizzata di un conflitto e un linguaggio caratterizzato da una presenza di figure, la figura può essere interpretata come la forma linguistica di questo conflitto. Il conflitto di cui si parla è quello conflitto tra repressione e represso, tra logica asimmetrica e logica simmetrica (I. Matte Blanco) tra la razionalità cosciente espressa in un linguaggio denotativo e referenziale, e un altro tipo di pensiero, quello caratteristico, secondo Freud, delle manifestazioni dell'inconscio, che funziona secondo altre regole e secondo un'altra retorica. Conflitto di cui la figura può essere descritta come la formazione di compromesso. Questa tesi si propone il tentativo di mettere in luce la teoria orlandiana della figura, mai direttamente esplicitata dall'autore ma diffusa nelle sue opere. Naturalmente, l'uso figurale del linguaggio non caratterizza la sola letteratura; tutti i discorsi umani a vari livelli fanno un uso massiccio di figure. Per questa ragione deve essere posta una dimensione sociologica entro cui la letteratura è pensata come la sede della produzione e della fruizione privilegiata di questo tipo di discorso figurale; il luogo circoscritto in cui una data società e una data cultura – in questo caso la nostra – concedono di utilizzare un linguaggio caratteristico, fruendolo nell'ambiguità che esso comporta; con lo sguardo attento all'ambiguità e non immediatamente al suo significato.

Questa tesi è composta da tre capitoli e si sviluppa dal generale al particolare: il primo capitolo è interessato a definire lo statuto epistemologico e il campo disciplinare della teoria letteraria; il secondo capitolo è la descrizione della specifica teoria della letteratura di Francesco Orlando; nel terzo capitolo è contenuto il tentativo di ricostruzione di una teoria orlandiana delle figure e di una teoria dell'ironia. L'elaborato in tal modo cerca di attraversare la teoria orlandiana, preoccupandosi solo parzialmente della sua evoluzione. Per un discorso costruito sull'asse diacronico – fondamentale per una corretta comprensione dell'oggetto - non possiamo che rifarci al libro di V. Baldi *Il sole e la morte* che completa dall'esterno la nostra scelta di campo. Una delle ipotesi fondative di questa tesi è quella della possibilità di trattare il pensiero di Orlando come un sistema coerente che si sviluppa in un tutta l'opera attorno ad un numero limitato di concetti paradigmatici, fissati in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Nell'agile libretto, di matrice esclusivamente teorica, vengono definiti i confini e i pilastri fondamentali del suddetto sistema. In questa ipotesi, tutto il lavoro dei libri successivi è pensabile come una messa alla prova, un approfondimento e un allargamento del paradigma definito nella sua forma

più pura nel 1973 (data della pubblicazione del volume). Sebbene le idee fondamentali fossero già presenti a vari livelli di concretezza nei lavori precedenti, in particolare nella *Lettura freudiana della Phédre*, fissiamo in questa data e in quel libro l'atto fondativo. In questo senso, si è preferito una visione che privilegia l'asse della sincronia, cercando di sottolineare gli elementi di coerenza che fanno della speculazione di Orlando un discorso unitario, rispetto agli elementi di discontinuità; osservando in primo luogo le *costanti* anziché le *varianti*.

La retorica nei suoi millenni di gestazione ha tentato di definire la figura attraverso la nozione di scarto; un uso del linguaggio diverso da un – difficilmente definibile – grado zero neutro. Anche la neo-retorica novecentesca, in particolare negli studi del gruppo di Liegi, si inserisce in questa tradizione di interpretazione delle figura, incentrando il discorso sull'opacizzazione del segno e l'ambiguità che questo scarto, nelle sue varie forme, produce.

A prima vista tutti gli enunciati retorici paiono ambigui. È vero che l'uomo è una canna, poiché è fragile, ma è anche falso, dato che non è una pianta. È troppo poco dire che questi enunciati sono falsi. Sono piuttosto contemporaneamente veri e falsi.¹

Data una definizione del genere, è significativo intendere la letteratura come il luogo specifico in cui un enunciato retorico o figurale venga inteso nella paradossalità del suo essere contemporaneamente vero e falso, ambiguo, polisenso (la catacresi metaforica *buco nero*, nell'uso che ne fa l'astrofisica, non ha ambiguità; diversamente da una metafora letteraria il suo significato è prettamente referenziale: *corpo celeste, avente un campo gravitazionale così intenso da non lasciare sfuggire né materia, né radiazione elettromagnetica*.²).

Comprendere il modello astratto della figura, in un sistema del quale è uno dei pilastri fondamentali, risulta allora essere particolarmente importante, sempre tenendo conto però del significato specifico che questa assume nel fatto letterario. Il modello astratto di figura verrà descritto allora seguendo una doppia prospettiva: nel suo essere linguaggio prodotto da un'azione che costituisce scarti e opacizza il senso (prospettiva linguistica e retorica); nel suo essere la risultante di un conflitto tra significati, interpretabile secondo le categorie della retorica freudiana e secondo la logica

1 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 200

2 *Enciclopedia treccani*. [Http // www. treccani. it / enciclopedia / buco-nero](http://www.treccani.it/enciclopedia/buco-nero)

dell'inconscio per come ne ha parlato I. Matte Blanco (prospettiva psicanalitica e logica). Nella stessa ottica, attraverso l'incrociarsi dei punti di vista differenti, si tenterà di costruire un modello vuoto di una figura particolare, che gioca coscientemente – spesso divertendosi – con il vero e il falso: l'ironia.

La possibilità di questa doppia prospettiva è funzionale a un'idea di letteratura che è linguaggio, testualità, ma assieme è capace di rimandare - nei suoi modi e nelle sue forme – ad una realtà che la precede. In questo modo, la speculazione orlandiana sembra risolvere l'*aut-aut* teorico tra letteratura come testo autonomo e letteratura come documento. In queste due fazioni si è polarizzato un certo dibattito all'interno della teoria letteraria riguardante la possibilità e le modalità in cui la letteratura si rapporta alla realtà. Il fatto letterario come specifica forma di testualità, linguaggio, può essere interpretato come un documento particolare, e forse particolarmente prezioso poiché capace di dire – quando lo si sa leggere – il conflitto e la contraddizione del mondo che l'ha prodotto.

Non è difficile comprendere il posto assunto dal concetto di figura in una teoria della letteratura che definisce il suo oggetto come discorso segnato da un *tasso di figuratività*. Nell'elaborato che qui si introduce si è voluto attraversare la teoria letteraria di Francesco Orlando alla ricerca di una - più o meno esplicita - teoria della figura. Per teoria della figura si intende un modello astratto, più astratto possibile, che sia capace di descrivere in maniera astratta il fatto figurale e comprenderne in modo generale il suo funzionamento. Il piano sul quale si è attraversato questo concetto è quello proprio della teoria: gli oggetti astratti, inesistenti in natura, finalizzati all'analisi del fatto concreto, delle figure reali presenti nei testi letterari. Si è seguito, in questo senso, più la speculazione teorica e l'argomentazione di Orlando, che non la via di un'effettiva messa alla prova delle idee su oggetti concreti, testi letterari *in carne ed ossa*. L'oggetto del nostro discorso è appunto la teoria e non la pratica che da questa può scaturire. Coscienti della problematicità di una simile scelta di campo – della necessità di qualsiasi discorso teorico di legittimarsi in una pratica - questa tesi sconta una forte parzialità: la parzialità di ogni astrazione separata, o non ancora legata, ad una concretezza. O meglio, la concretezza dell'oggetto in esame è quella di un oggetto astratto.

Non manca però, a nostra discolpa, un dibattito tutt'ora vivo sulla teoria letteraria all'interno del quale possiamo situare il seguente lavoro. Un dibattito attraverso cui, negli scorsi cento anni, la teoria della letteratura ha tentato di definire il proprio campo disciplinare, le proprie metodologie e il proprio diritto di esistenza contro i suoi detrattori.

Non manca - la cattedra di Teoria di letteratura nei dipartimenti di tutto il mondo sembra rivendicarlo - il campo entro cui un discorso sull'oggetto astratto letteratura è istituzionalmente consentito. La tesi è una tesi di teoria della letteratura e il suo oggetto è un noto teorico: Francesco Orlando. Facile giustificazione.

Non è pensabile tuttavia, nel campo degli studi letterari e in ogni campo del sapere, una teoria separata dalla pratica. Che questa si chiami esperimento, prassi politica o critica letteraria, sembra identico il rapporto che si istituisce tra gli oggetti astratti, i modelli generali e gli oggetti concreti, i fenomeni, la realtà. Teoria letteraria e critica letteraria, due discipline che possiamo anche pensare separate per ragioni pratiche, sono legate da un filo doppio attraverso il quale si coordinano verso un fine comune; sono due parti integranti e integrate nell'idea di sapere sul quale è costituito lo studio del fatto letterario. Solamente all'interno di queste relazioni è possibile concedere uno *statuto epistemologico* credibile alla speculazione teorica. L'oggetto della teoria, come abbiamo già detto, non esiste in natura e non può quindi essere frutto di una semplice descrizione. La letteratura tracciata dalla teoria è un oggetto costruito in laboratorio, artificiale, coerente (forse troppo). Il processo conoscitivo, attraverso il quale viene prodotto il modello teorico, è costruito come una generalizzazione di oggetti particolari e concreti: i testi (questi sì che esistono in natura). La forma di questa generalizzazione è pensabile, almeno nella teoria di Orlando, come un processo *ipotetico-deduttivo*: i fenomeni esperibili dai sensi – gli oggetti letterari – vengono generalizzati, non come dato ma come ipotesi, sempre da verificare. L'ipotesi viene provata sui fenomeni concreti ed è qui, sul banco empirico dell'analisi, che può essere definita vera o falsa. La teoria rimane sempre ipotetica: vera fino a prova contraria; la sua verità astratta ammissibile solo come verità pratica; vera perché e quando funziona. Non si può non considerare però l'importanza della speculazione teorica per la pratica critica. Il discorso astratto, in modo più o meno cosciente, precede e informa qualsiasi attività pratica di critica o di semplice lettura di un testo. La relazione tra teoria letteraria e critica letteraria è dialettica, le due non si possono muovere l'una senza scomodare l'altra. Ma anche questo è un modello astratto di relazioni tra discorso teorico e pratica critica che serve a descrivere i legami tra le due componenti in cui può essere suddiviso il campo dello studio della letteratura.

La parzialità di questo lavoro è quindi tutta dentro i suoi oggetti: un'idea astratta di letteratura e un'idea astratta di figura, non provate nella realtà di un fatto letterario ma studiate nella loro natura speculativa. La nostra è la parzialità di cui risulta essere gravato ogni discorso teorico separato dalla sua componente empirica. Siamo fiduciosi che la

coscienza di questa parzialità possa essere almeno un primo passo per la sua soluzione: una messa alla prova futura, nell'analisi del fatto letterario concreto, delle idee e dei concetti che questo lavoro di tesi mette in campo.

1. IL CAMPO DELLA TEORIA DELLA LETTERATURA

*Sviluppare la teoria per non essere in ritardo sulla vita.*³

Di cosa si parla quando si parla di teoria della letteratura? La domanda che ci poniamo in apertura è una domanda complessa; possiamo annoverarla fra le domande alle quali non si pretende di dare una risposta, quanto provando a rispondere si vuole approfondire un discorso, segnare dei punti entro cui meglio orientarsi e problematizzare. Il nostro fine sarebbe quello di definire il campo all'interno del quale la teoria letteraria come disciplina agisce in vista dello studio della teoria letteraria di Francesco Orlando che seguirà nei prossimi capitoli. L'immagine parziale che verrà data della teoria della letteratura avrà quindi senso nella volontà di disegnare il campo entro cui possiamo circoscrivere l'oggetto specifico di questo lavoro: la parte dell'opera di Orlando che è da considerarsi teorica, separandola da tutti quegli scritti che hanno una diversa valenza.

In questo senso si utilizzerà il concetto di campo definito da P. Bourdieu⁴ per rendere conto dal punto vista sociologico delle discipline intese come prodotto della separazione del lavoro intellettuale. Il campo di una disciplina, nell'accezione di Bourdieu, è il microcosmo relativamente indipendente dagli altri entro cui si definisce la disciplina stessa, da una parte la sua storia, le sue istituzioni e i suoi modelli e dall'altra le relazioni oggettive tra persone e gruppi che si instaurano all'interno dei suoi confini. Sebbene il sociologo francese insista fortemente sulla non reale autonomia di un campo rispetto al resto dei saperi, alla società nella sua totalità (totalità comprensibile come sistema di campi prodotti dalla divisione sociale del lavoro) e sulle perenni tensioni interne che modificano la fisionomia del campo, questo concetto sarà qui utilizzato per il suo valore pratico: lo si vorrebbe capace di indicare lo spazio reale entro cui possiamo chiederci, appunto, *di cosa parliamo quando parliamo di teoria della letteratura?*

La teoria della letteratura è appunto una disciplina, una materia di insegnamento e di studio; con una sua data di nascita, una sua tradizione di ricerca, delle metodologie, cattedre nelle università, scuole di pensiero, manuali. Si inserisce nel più ampio campo degli studi letterari, ed è all'interno di questo che definisce una sua specificità. In comune

3 Lenin citato in A. Compagnon - *Il demone della Teoria*. Einaudi, Torino 2000. p.7.

4 P. Bourdieu – *Sul Concetto di Campo in Sociologia*, Armando Edizioni, Roma, 2010.

con il complesso degli studi letterari ha l'oggetto del suo discorso: il fatto letterario, il testo, la letteratura. Questo indica il complemento di specificazione. Di fronte alla banalità di quest'ultima affermazione interroghiamo allora il nome reggente la proposizione che ci siamo posti come oggetto: teoria. Per rispondere alla domanda che cosa è la teoria della letteratura, quindi, sarà necessario allargare l'indagine e chiedersi: *di cosa parliamo quando parliamo di teoria?*

1.1 DI COSA PARLIAMO QUANDO PARLIAMO DI TEORIA

In generale per teoria si intende quel modello astratto che tenta di descrivere, comprendere e interpretare la realtà concreta, i fatti. I fenomeni e gli oggetti concreti di una particolare disciplina sono ridotti a modelli teorici, ovvero fenomeni e oggetti astratti, o astrazioni di fenomeni e oggetti, che sostituiscono nel processo conoscitivo la realtà. In questo senso la teoria sarebbe la disciplina che tenta di produrre un sistema logicamente coerente: un sistema di definizioni, principi e leggi generali capace di spiegare a vari livelli di generalità aspetti della realtà naturale e sociale. In questa prima definizione la teoria è qualcosa di astratto, astratto in due sensi: astratto perché prodotto in un linguaggio diverso da quello delle cose in sé; qualcosa che tenta di ricondurre a un modello ordinato un insieme di fenomeni; e astratto perché si rivolge ad oggetti generali e non particolari. Il gesto propriamente teorico sarebbe quello della *reductio ad unum*, di ridurre la pluralità complessa dei fenomeni reali ad un'interpretazione univoca.

Il tentativo di produrre un sistema il più coerente possibile al suo interno, nel suo essere separato dalla realtà che tenta di modellare, si manifesta nelle scienze così dette dure nella formulazione della teoria nel linguaggio della matematica. Il linguaggio della matematica, come linguaggio della teoria, è quella lingua formale nella quale ogni nesso tra le varie proposizioni può essere analizzato nella sua verità o falsità logica (la verità o falsità referenziale della matematica è un problema di altra portata, e che si risolve sul piano dell'esperimento: quando la teoria viene messa alla prova sui fatti concreti). È noto che non tutte le scienze, in particolare le scienze sociali e le scienze umane, sono in grado di produrre un sistema teorico nel linguaggio formale logico-matematico, ma possiamo pensare che la tensione alla coerenza interna dei modelli teorici sia qualcosa a diversi gradi proprio di ogni teoria. Nel caso delle discipline che faticano a oggettivare i propri

fenomeni in un discorso logicamente dimostrativo, si può pensare all'argomentazione⁵ come la forma entro cui si ricerca una qualche *oggettività critica*⁶, esprimendo i passaggi argomentativi e in questo modo rendendo *falsificabile*⁷ il discorso. La teoria deve rendere conto, dall'alto della sua astrazione, anche a principi di coerenza interna, logicità (identità e non contraddizione) e razionalità che niente hanno a che fare con la realtà empirica dei fenomeni che tenta di astrarre.

Allargando il discorso, teoria è una parola alla quale si può facilmente legare una connotazione scientifica e viene facile pensarla come una branca delle varie discipline scientifiche. Ma un'altra sfera semantica può venire evocata dalla parola teoria quando è pronunciata separata da uno specifico contesto d'uso: la teoria nella filosofia politica di K. Marx. Sebbene non siano soltanto questi i casi in cui la parola teoria venga utilizzata ci sembra significativo partire da questi due usi specifici per astrarre un significato del termine teoria da poter poi reinserire nel nostro più limitato discorso sulla letteratura.

In entrambi i casi citati viene suggerita alla mente una dicotomia entro la quale teoria si trova spesso a essere uno dei termini: *teoria / esperimento (teorico / sperimentale)*, *teoria / prassi*. Sia nel campo delle scienze che nel campo della filosofia marxiana, la teoria ha il suo specifico dall'essere diversa da una pratica, nell'essere quello che non è pratica: teoria come non pratica. Questa constatazione preliminare non dà veramente una

5 C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca - *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino, 1966. La dicotomia *dimostrazione / argomentazione* è segnata, per i due studiosi di retorica, dalla coerenza interna del linguaggio logico-formale entro cui la dimostrazione si esplicita. All'interno della logica il carattere di verità o falsità di un discorso, non ha nessun rapporto con una referenzialità a cui il discorso si rivolge. I simboli logici sono formali appunti perché vuoti di contenuto. La verità di un discorso logico sta nel rispetto delle regole della deduzione rispetto a degli assiomi dati; nel dimostrare che una qualsiasi proposizione del discorso o è identica ad un assioma o è una conseguenza meccanica e necessaria di un assioma; la verità di questi rapporti logici tra le varie proposizioni del sistema è totalmente analizzabile secondo criteri oggettivi di verità logica. L'unico rischio del logico sta nel scegliere segni e regole che evitino il rischio di ambiguità. "Ogni considerazione relativa agli assiomi o alle regole di deduzione, al compito che è attribuito al sistema assiomatico entro l'elaborazione del pensiero, è estranea alla logica così concepita in quanto esce dai limiti del formalismo qui in questione"[p.15]. Di contro il discorso argomentativo è quel discorso la cui verità si misura in rapporto al livello di adesione che riscontra nel suo uditorio particolare. In questo tipo di discorso non si presentano criteri di verità oggettivi che siano in grado di fondare la verità o la falsità di una proposizione o di un sistema di proposizioni, in questo caso di una frase o di un discorso. L'uditorio, la sua adesione o la sua critica, sono l'unico criterio di verificabilità concesso all'argomentazione. Gli *assiomi* del sistema formale, dati e intoccabili, diventano *accordi* nel discorso argomentativo, cioè delle proposizioni accettate dall'uditorio e dall'oratore. Non bisogna pensare che questo discorso porti ad un relativismo soggettivo per il quale la verità di un uditorio particolare ha lo stesso valore con la verità opposta sostenuta da un secondo uditorio particolare. Il criterio di verificabilità è dato: è l'argomentazione stessa intesa come scontro verbale tra posizioni diverse; come possibilità di esplicitare gli accordi impliciti che reggono un discorso e il suo opposto e la criticabilità di questi sempre in nome di quella comunanza tra oratore e uditorio che si dà come accettazione di un discorso.

6 Oggettività critica come prodotto di quel *razionalismo critico* di cui parlano Perelman e Olbrechts-Tyteca in C. Perelman, L. Olbrechts-Tyteca - *Trattato dell'argomentazione*. Einaudi, Torino, 1966. p. 554 ma di esplicita filiazione da K. Popper

7 K. Popper - *Congetture e confutazioni: lo sviluppo della conoscenza scientifica*. Mulino, Bologna, 1969.

definizione ma inizia quanto meno a delineare un campo entro il quale si può parlare di teoria. Il rapporto così fondamentale tra teoria e pratica non si conclude in un rapporto semplice tra contraddittori (A e B dove si definisce B come non-A e A come non-B), ma deve mettere in luce le relazioni strettissime che vigono tra i due poli della dicotomia. In questo senso una teoria è sempre una teoria di una pratica. Si proverà a comprendere cosa significa quest'ultima affermazione parlando della teoria nella ricerca scientifica e di teoria nella filosofia di Marx.

Nella ricerca scientifica la teoria si definisce in rapporto all'osservazione e all'esperienza dei fenomeni come sua pratica. Per capire la necessità della speculazione teorica e la sua specificità all'interno della ricerca scientifica Thomas Kuhn descrive la situazione delle discipline interessate ai fenomeni naturali prima che esistesse un paradigma teorico di riferimento.⁸ Lo studio dei fenomeni in questa preistoria della scienza appare caotico, non strutturato. Gli studiosi affiancano cose rilevanti e razionali, ai nostri occhi, a speculazioni mitiche o metafisiche. La varietà dei fenomeni registrati non riesce a produrre un'interpretazione capace di ricondurre i dati ad un'unità coerente. Senza la teoria *tutti i fatti che in qualche modo possono interessare lo sviluppo di una scienza sembrano ugualmente rilevanti*⁹. Anche sul piano delle metodologie e degli strumenti di analisi osservazioni para- o pre-scientifiche convivono con saperi esoterici, mistici, irrazionali. Senza una teoria accettata da una comunità di riferimento, inoltre, non è ancora presente un linguaggio condiviso capace di rendere possibile un dialogo tra diversi ricercatori dello stesso campo di studio. In questo senso nessun fenomeno può essere interpretato *in assenza di un insieme anche implicito di credenze metodologiche e teoretiche intrecciate tra loro che permetta la scelta, la valutazione, la critica*.¹⁰

In una descrizione del genere, per così dire in negativo, Kuhn mette in luce la necessità pratica della teoria per qualsiasi tipo di ricerca scientifica pur alla luce della dose di arbitrarietà che, per il filosofo, in ogni teoria è presente. Nella descrizione data la teoria si incarica di : 1) definire il campo della disciplina indicandone gli oggetti propri e rispetto a questi precisare gli aspetti che interessano la disciplina specifica. 2) produrre un modello interpretativo dei fenomeni. 3) creare delle metodologie capaci di un'osservazione il più possibile accurata.

8 Per Kuhn paradigma e teoria non sono dei sinonimi, e un paradigma si definisce come una teoria specifica che vince in particolare momento storico diventando paradigmatica. Ma in questa situazione non sembra necessaria tutta la problematicità che nel discorso di Kuhn investe questa dicotomia.

9 T. Kuhn - *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Einaudi, Torino, 2008. p. 35

10 *Ibid.* p. 36

Nell'evoluzione delle discipline scientifiche la creazione di un paradigma teorico capace di strutturare, ordinare o più in generale razionalizzare la pratica, segna il passaggio da una volontà di osservare e comprendere i fenomeni naturali ad una scienza in senso stretto. Nel corso della storia, e in particolare nella modernità, qualsiasi disciplina scientifica (verrebbe da dire qualsiasi disciplina) che volesse legittimarsi all'interno del sistema dei saperi occidentale dovette prodursi come sapere composto da una teoria e una pratica.

Dall'antichità preistorica in poi, tutti i campi di studio, uno dopo l'altro hanno attraversato la linea di separazione che divide quello che possiamo chiamare la preistoria del campo, considerato come scienza, e la sua storia propriamente detta.¹¹.

Per dare un esempio che vale per tutti: l'immensa rassegna di discorsi sul sogno elencati da Freud nel primo capitolo de *L'Interpretazione dei Sogni*¹² può essere letta come una ricognizione all'interno di una ricerca ancora sprovvista di teoria. Sarà lo stesso Freud nei capitoli successivi che metterà ordine all'interno degli studi sul sogno, costruendo una teoria paradigmatica entro cui le osservazioni sul sogno possono trovare un orizzonte sistematico in cui inserirsi, entro cui la pluralità del fatto onirico è ricondotta alla sua interpretazione psicanalitica.

L'esistenza della teoria non si esaurisce però nel passaggio da preistoria a storia delle discipline scientifiche, ovvero nella costruzione di un paradigma vincente al quale tutta la comunità di ricerca si riferisce nelle sue attività pratiche. In una scienza studiata dal punto di vista della storia e pensata come processo anche accumulativo (*scienza normale*) qualsiasi paradigma vincente può essere visto come una rete le cui maglie sono abbastanza larghe da lasciare lo spazio a ulteriori speculazioni teoriche nei campi interni alla disciplina; in questo senso un paradigma non è mai esaustivo e sempre perfettibile nelle sue parti; disegna il perimetro di una disciplina e non la sua intera cartografia. In un altro senso la teoria continua a vivere all'interno di un paradigma dato: in funzione critica. Di fronte ad un'*anomalia* (*il riconoscimento che la natura ha in un certo modo violato le aspettative suscitate dal paradigma*¹³) che può produrre una crisi del sistema teorico, una nuova teoria può criticare e sostituirsi alla vecchia producendo un mutamento di paradigma e quindi, per come la intende Kuhn, una *rivoluzione scientifica*. La dicotomia *scienza*

11 T. Kuhn - *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Einaudi, Torino, 2008. p.41

12 S. Freud - *L'interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

13 T. Kuhn. *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Einaudi, Torino, 2008. p. 76

normale / rivoluzione scientifica, tanto centrale nel pensiero di Khun, delinea lo spazio diverso, ma complementare, che la teoria assume nei diversi momenti della storia di un campo del sapere. Nel suo momento di *normalità*, quello della speculazione all'interno di un paradigma dato, la teoria serve per perfezionare il paradigma vigente e criticare certi preconcetti, risolvere alcune contraddizioni. Nel momento della *rivoluzione scientifica* la teoria ha il compito di portare avanti la critica radicale che, per Khun, deve coincidere con la produzione di un nuovo paradigma pronto a sostituire quello che è sul punto di fallire. Un'immagine di uno scontro di questo tipo potrebbe essere quella dei *Dialoghi* Galileiani dove viene messa in scena la realtà dello scontro tra due paradigmi conoscitivi: *Simplicio* che fonda il suo discorso sul principio di autorità e *Filippo Salviati* che costruisce la sua scienza sulla razionalità e sull'esperienza¹⁴. Per riassumere rispetto al particolare momento storico di una disciplina la teoria può avere compiti perfettivi e critici nei confronti di un paradigma vigente, o critici, ma di una critica totale, e rifondativi, nel momento della rivoluzione scientifica.

Nella filosofia di Karl Marx il rapporto tra *teoria* e *pratica* trova una posizione centrale. Se per *teoria* si intende la speculazione filosofica e il suo peculiare modo di conoscere il mondo, la *prassi* alla quale questa fa sponda è quella politica: l'attività finalizzata a mutare le condizioni materiali di vita degli individui e delle collettività. Dal punto di vista filosofico-speculativo a questa dicotomia se ne affianca un'altra, *astratto / materiale*, che ne è una sorta di doppio. Se fino a quel momento nelle maggiori correnti della filosofia occidentale, in particolare con Hegel, il finito, il concreto, il materiale erano subordinati all'astratto, al pensiero, all'ideale quasi a esserne un mero prodotto; in Marx questa relazione gerarchica si ribalta. L'attività filosofica, in particolare quella metafisica, diviene un prodotto delle condizioni materiali nella quale è stata prodotta. Se per Hegel la famiglia reale doveva essere spiegata attraverso il concetto astratto di famiglia, per Marx è la famiglia reale, storica e tedesca che produce il concetto hegeliano di famiglia: non la realtà si conforma all'idea, ma viceversa l'idea si conforma alle relazioni materiali reali all'interno della quale è prodotta.

A nessuno di questi filosofi è venuto in mente di ricercare il nesso esistente tra filosofia tedesca e realtà tedesca, il nesso tra la loro critica e il loro proprio ambiente materiale. I presupposti da cui muoviamo non sono arbitrari, non sono dogmi: sono

14 G. Galilei – *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo*. Rizzoli, Bologna, 2008.

presupposti reali, dai quali si può astrarre solo nell'immaginazione. Essi sono gli individui reali, la loro azione e le loro condizioni materiali di vita, tanto quelle che essi hanno trovato già esistenti quanto quelle prodotte dalla loro stessa azione. Questi presupposti sono dunque constatabili per via puramente empirica.¹⁵

Questa critica produce quindi una nuova filosofia, una filosofia materialista. Ma diversamente materialista rispetto alla filosofia materialista già esistente. Se il materialismo di Feuerbach, nella sua *Essenza del Cristianesimo*¹⁶, era stato capace di fondare materialmente la religione cristiana in un'alienazione, Marx compie un passo ulteriore. Le condizioni materiali che producono la religione non sono da intendere come *oggetto del pensiero*¹⁷ ma come prodotto di *attività umana, prassi*¹⁸, e in questo senso modificabili. La filosofia è un prodotto storico, la storia è un prodotto dell'attività umana e in quanto prodotto di attività-prassi può essere umanamente determinabile, si può agire per cambiarla. La finalità stessa della filosofia muta di fronte alla constatazione della storicità del pensiero, e alla constatazione ancor più radicale dell'umanità della storia. Il compito della filosofia per Marx è qui definito: *i vecchi filosofi hanno soltanto interpretato il mondo in modi diversi, quel che conta è cambiarlo*¹⁹

La teoria nella filosofia marxiana diventa quindi funzionale alla prassi politica; all'interno di questa trova il suo vero significato. I suoi modelli astratti di comprensione del mondo, la sua capacità critica e la possibilità di illuminare la realtà delle cose che fuori dal suo schema conoscitivo appaiono incomprensibili e caotiche, trovano un senso solo nella possibilità di un'attività *pratico-critica* che dev'essere intesa come *prassi rivoluzionaria*. In questo senso la verità stessa della teoria, il suo essere capace di comprendere l'esistente può essere giudicata solamente nel suo rapporto con la prassi che produce:

La questione se al pensiero umano spetti una verità oggettiva non è una questione di teoria, bensì una questione pratica. Nella prassi l'uomo deve provare la verità, cioè la realtà e il potere, il carattere terreno del suo pensiero. La disputa sulla realtà o sulla non realtà del pensiero isolato dalla prassi è una questione meramente scolastica²⁰

15 K. Marx, F. Engels - *Ideologia tedesca*. Bompiani, Milano, 2011. p. 76

16 Feuerbach – *L'essenza del cristianesimo*. Laterza, Bari 2012.

17 K. Marx, F. Engels – *Opere complete*. Bompiani, Milano, 2011. vol. V, p. 3

18 *Ibid.* vol V, p. 4

19 *Ibid.* vol III p. 190

20 *Ibid.* vol V, p. 4

Una verità quindi che si fa e non che semplicemente si conosce.²¹ Una terza dicotomia può essere aggiunta alle due sopra citate: *ideologia / scienza*. Un'*ideologia*, o una filosofia ideologica, non cosciente del nesso che instaura con le condizioni materiali-strutturali nella quale nasce - per Marx quelle economico-produttive - non è che una mistificazione della realtà; non ha altro senso fuori da quello di reiterare l'esistente identico a se stesso mostrandolo come prodotto di ideali trans-storici immutabili. Di contro, la *scienza* costituisce una filosofia fondata su basi empiriche, sulla realtà dei fatti, materiale e storica, che si produce, sì come astrazione, ma determinata totalmente dalla realtà sulla quale è costruita. In questo senso il movimento teorico marxiano rincorre la realtà storica, il suo reale accadere sempre pronta a modificare la teoria di fronte ad una realtà che si comporta in maniera inaspettata (in questo punto possiamo intravedere un nesso strettissimo con il concetto di *anomalia* di Kuhn di cui abbiamo parlato sopra). Un esempio di questa attitudine critica verso il proprio stesso sistema è rintracciabile negli scritti di Marx sulla comune di Parigi alla quale il filosofo assistette da contemporaneo. Per generalizzare la scienza si produce attraverso un movimento critico rispetto ai suoi assunti fondamentali; di contro l'ideologia poggia la sua costruzione speculativa su pregiudizi, su accordi che non hanno passato il vaglio di un'analisi critica. Nel caso specifico di Marx, i pregiudizi sono quelli legati alle condizioni storico-materiali che producono la filosofia.

Nella filosofia marxiana si delinea quindi un rapporto strettissimo tra pratica e teoria all'interno della quale l'affermazione fatta più sopra, *la teoria è sempre teoria di una pratica*, viene almeno parzialmente illuminata. Il rapporto gerarchico che viene instaurato tra teoria e prassi, sia dal punto di vista conoscitivo sia dal punto di vista pratico, concede alla teoria un ambito critico e di comprensione dell'esistente vuoto di senso fuori dalle sue finalità pratiche. Se la filosofia marxiana lavora per produrre dei modelli di comprensione del mondo, essa è ben cosciente che questi modelli non sono finalizzati a questa comprensione e devono mutare per comprendere una realtà mutabile che deve essere mutata. Citando B. Brecht: *il pensiero succede le difficoltà e precede l'azione*²².

21 Rispetto a queste due accezioni di verità è interessante l'analisi del termine verità in greco e della termine verità in ebraico che fa Sergio Quinzio ne *La Croce e il Nulla* (Adelphi, Milano, 1984). Secondo il teologo la verità greca come verità che semplicemente si conosce, rimanda ad una cultura mitica (nella dicotomia *storia / mito* di M. Eliade) incapace di uscire dall'identità tra il reale e l'ideale, nella circolarità del tempo che ritorna sempre identico. La verità pratica del giudaismo invece si inserisce in una cultura che nella storia, e nella coscienza storica, getta le sue radici identitarie e le sue speranze di redenzione. La verità del popolo ebraico è una verità che il messia con la sua venuta farà, è una verità assente dal tempo dell'attesa che è la storia.

22 B. Brecht – *Poesie*. Einaudi, Torino, 2014. p. 84

Compiute queste ricognizioni in due campi specifici in cui la parola teoria trovava un suo senso particolare, possiamo provare ad abbozzare un significato della parola teoria che verrà poi saggiato successivamente a proposito dell'oggetto da cui eravamo partiti: la teoria della letteratura. Sintetizzando il discorso appena concluso: per teoria si può intendere una disciplina specifica all'interno di un campo dal sapere che ha il compito di produrre modelli astratti e internamente coerenti per ordinare dei dati. Il suo fine è quello di ricondurre a unità una pluralità di oggetti concreti (la dicotomia *ordine / caos* è significativa), di scoprire-costruire il sistema di leggi generali che determinano gli oggetti concreti. Il suo linguaggio è un linguaggio il più possibile, a seconda degli oggetti propri delle varie discipline, logico-razionale o quello dell'argomentazione falsificabile²³. Nella situazione, normale nel sistema delle discipline contemporanee, in cui un modello teorico già esiste il compito della teoria è quello di perfezionarlo e criticarlo. La specificità della teoria all'interno del campo si commisura nella sua relazione con la pratica per la quale costruisce il campo stesso, produce modelli interpretativi e strumenti di analisi.

Ma la relazione tra pratica e teoria è, per così dire, dialettica. La relazione unidirezionale è ribaltabile: la teoria trova il suo fondamento nella pratica come il solo luogo in cui può essere dimostrata la sua verità o la sua falsità. Una teoria è tanto vera quanto funziona ed ha quindi un valore di verità sempre ipotetico. In questo senso il suo fine è eminentemente pratico.

1.2. DI COSA PARLIAMO QUANDO PARLIAMO DI TEORIA DELLA LETTERATURA

È possibile riportare il concetto astratto (teorico) di teoria quando si parla di teoria

²³ Questa affermazione, ma in realtà buona parte del discorso di questa prima parte di tesi, deve essere intesa come presa di posizione da parte di chi scrive. La *scelta* di riferimenti teorici come C. Perelmann, L. Olbrecht-tyteca, F. Brioschi, F. Fortini, e di una particolare accezione di teoria della letteratura e di letteratura, è appunto una *scelta*, che, come tale ha reso indispensabile un sacrificio. Esistono discorsi sulla letteratura fortemente teorici che nulla hanno a che vedere con un'idea scientifica dello studio della letteratura e con un linguaggio costruito sulla fiducia nell'argomentazione, degli esempi possono essere quelli legati al nome di Heidegger, al decostruzionismo, o ai Cultural Studies, correnti di pensiero che tanta importanza hanno avuto negli ultimi anni. Negare questa importanza e la legittimità di questi discorsi, pur parlando da una posizione abbastanza diversa, non è nella volontà di chi scrive, se non altro per la mancanza di conoscenza nel trattarli consapevolmente. In secondo luogo visti i fini di questo primo capitolo, introduttivo rispetto ad un discorso che ha altro oggetto che non una teoria della teoria della letteratura, si è sentita necessaria appunto una *scelta* che rendesse possibile il disegno di un quadro ordinato anche se parziale.

della letteratura? Di prima battuta risponderemmo - sì; ma con un - sì ipotetico, cosciente di dover limare un'astrazione all'interno di un campo di studi determinato, di dover provare un'idea astratta di teoria (una teoria della teoria) nella pratica. Nel campo specifico degli studi letterari la teoria della letteratura avrebbe, secondo quello che è stato detto sopra, il compito di produrre modelli astratti che ordinino i fatti letterari concreti. La teoria produrrebbe, in primo luogo, un orizzonte comune a una comunità di lettori e studiosi di letteratura entro la quale si dà una risposta alla domanda: *di cosa parliamo quando parliamo di letteratura?*

Ma affinché questa risposta sia pensabile all'interno della nostra definizione di teoria deve essere una risposta costruita come un modello astratto, in un linguaggio argomentativo quasi-logico²⁴, o il più possibile mediato dalla ragione, e quindi internamente coerente; capace di ordinare la varietà dei fenomeni del campo, ricondurli a unità astratta. Se questa posizione risulta eccessiva possiamo comunque pensare ai criteri di falsificabilità che una teoria letteraria deve dovrebbe rispettare e della mediazione razionale del discorso come tentativo di garantire questa falsificabilità. Questo è realmente possibile? Rispondere a questa domanda sarebbe rispondere alla domanda: è possibile pensare alla teoria della letteratura come scienza della letteratura o come una branca di questa? Non sapendo rispondere a questa domanda metteremo in luce alcune idee particolari di scienza della letteratura e delle critiche a queste in modo da mostrare la complessità del problema e poter prendere delle posizioni. (Gli esempi utilizzati nel prossimo capitolo vengono quasi esclusivamente da quel *milieu* culturale definito dalle scuole formalista-strutturalista-semiotica che durante il corso del novecento hanno interpretato lo studio della letteratura nella sua possibilità di produrre metodologie di analisi e modelli astratti nella fiducia in un'oggettività scientifica. Coscienti che non sono gli unici esempi possibili è però possibile pensarli come particolarmente importanti.)

1.2.1. TEORIA DELLA LETTERATURA E SCIENZA DELLA LETTERATURA.

È significativo notare che R. Ceserani nel lemmario che conclude il suo libro *Guida allo studio della letteratura*²⁵, metta sotto un'unica voce *Teoria della letteratura e Scienza*

24 C. Pereleman, L. Olbrechts-Tyteca - *Trattato dell'argomentazione*. Einaudi, Torino, 1966. p. 209.

25 R. Ceserani - *Guida allo Studio della Letteratura*. Laterza, Bari 1999.

della letteratura²⁶. Rispetto al nostro discorso assume un valore simbolico la forma stessa del lemmario all'interno del quale le due proposizioni vengono affiancate. Condividendo la definizione le proposizioni che indaghiamo condividono, come in un dizionario, il significato; indicano un medesimo referente di realtà che può essere nominato indifferentemente nell'uno o nell'altro modo; sono in questo modo trattati come intercambiabili, sono due sinonimi.

Quella di una creazione di una teoria o di una scienza generale della letteratura è stata l'ambizione di molte scuole, dalle romantiche alle positiviste che hanno posto la letteratura in una posizione centrale nell'università moderna.²⁷

Ceserani intende la teoria della letteratura come il progetto di alcune scuole degli studi letterari di ricondurre le singole interpretazioni del testo ad un modello generale entro cui ne venisse garantita una validità; una sorta di accordo²⁸, o di un sistema di accordi, che potesse costruire un dialogo e un giudizio il più possibile oggettivi in sede di critica letteraria. L'interesse per il generale, la volontà di ordinare e rendere possibile un discorso razionale all'interno di una comunità è secondo Ceserani garanzia di scientificità o quanto ne meno segna una volontà.

Secondo L. Doležel esiste una tradizione di ricerca²⁹ di lunga durata che interpreta un certo tipo di studio letterario come scienza della letteratura³⁰. Partendo da Aristotele, passando per il romanticismo, il formalismo e arrivando alla scuola di Praga lo studioso delinea un paradigma teorico percorribile nel suo mutare e nelle sue rivoluzioni che può essere definito scientifico.

I compiti che di volta in volta si impongono alla poetica³¹ sono in certa misura determinati dal contesto culturale, dal clima intellettuale di un periodo storico, delle sue assunzioni filosofiche, estetiche e scientifiche ecc. In quanto tradizione di ricerca, però, la poetica non segue l'andamento ondulatorio del sistema culturale. Piuttosto essa cerca una continuità logica e epistemologica attraverso una costante messa in

26 R. Ceserani – *Guida allo Studio della Letteratura*. Laterza, Bari 1999. p. 586

27 *Ibid* p. 586

28 C. Pereleman , L. Olbrechts-Tyteca - *Trattato dell'argomentazione*.

29 Tradizione di ricerca: un insieme di assunti generali riguardanti sia le entità sia i processi all'interno di un campo di studio , sia i metodi per esaminare i problemi e per costruire teorie entro quel campo in L. Laudan – *Il progresso scientifico*. Armando, Roma, 1979.

30 L. Doležel – *Poetica Occidentale. Tradizione e Progresso*. Einaudi, Torino 1990.

31 Doležel usa la parola poetica, ma possiamo intenderla senza grossi problemi come sostitutivo al nostro teoria della letteratura. Nella sua visione storicista scegliere la parola poetica significa utilizzare il termine che usa Aristotele fondando, secondo lo studioso, lo studio teorico della letteratura.

discussione del proprio sistema concettuale e dei propri principi metodologici. La storia della poetica, come la storia di ogni disciplina scientifica, è primariamente storia di ipotesi, di metodi di osservazione e di analisi, di formazione e deformazione di concetti ecc.³²

Per Doležel la scientificità della Poetica è da rintracciare sul piano della sua storia (che è “*storia di un pensiero teoretico*”³³). Rifacendosi esplicitamente a Kuhn e alla sua idea di scienza comprensibile lungo un processo diacronico di sviluppo, lo studioso ceco rintraccia un movimento di continuità e rotture nella storia del pensiero teorico sulla letteratura che può essere interpretato secondo il modello della storia delle scienze Khuniano. Scientificità non semplicemente come una questione metodologica quindi, ma una ricerca di coerenza e continuità nel risolvere i problemi che di epoca in epoca i testi letterari pongono allo studio della letteratura e assieme una capacità di appropriarsi di metodologie e strumenti che vengono da altri campi del sapere intesa come qualità propria delle discipline scientifiche. Temi, problemi, metodologie permangono e mutano all'interno di una disciplina che avrebbe nella Poetica di Aristotele il suo atto fondativo: la nascita di un paradigma teorico di riferimento all'interno del quale una comunità, quella occidentale in questo caso, inizia a parlare coerentemente di letteratura.

Fra i numerosi esempi possibili di una teoria della letteratura che si propone come scienza della letteratura un terzo esempio è quello del formalismo russo e in particolare di B. Tomaševskij. Membro dell'OPOJAZ, il teorico si inserisce in un'idea della letteratura come fatto primariamente formale. La filiazione dell'OPOJAZ dal circolo linguistico di Mosca segna un rapporto tra Studio letterario e scienze linguistiche che rimarrà saldo per molto tempo nelle accademie occidentali. Per Tomaševskij e i suoi colleghi moscoviti lo studio dell'oggetto letterario deve essere studio oggettivo, e quindi studio della letteratura come fatto concreto: linguaggio.

La letteratura o arte verbale, come indica il secondo termine fa parte dell'attività linguistica dell'uomo ne consegue che, nell'ambito delle discipline scientifiche, la teoria della letteratura è intimamente connessa con la scienza che studia la lingua, cioè la linguistica.³⁴

32 L. Doležel – *Poetica Occidentale. Tradizione e Progresso*. Einaudi, Torino 1990 p. 8

33 *Ibid.* p. 4

34 B. Tomaševskij – *Teoria della letteratura*. Feltrinelli, Milano 1978. p. 25

Grazie all'ausilio di una scienza affermata e legittimata come la linguistica le discipline interessate allo studio del fatto letterario possono diventare scienza della letteratura. La scienza della letteratura non deve però appiattirsi e confondersi con la scienza del linguaggio, ma deve essere intesa come scienza di un uso particolare del linguaggio: quello artistico. Questa specificità dell'uso del linguaggio che è la letteratura sarebbe l'oggetto vero e proprio della Teoria della letteratura. Nell'approccio teorico:

I fatti letterari vengono generalizzati e quindi considerati, non nella loro individualità ma come il prodotto dell'applicazione di leggi generali di costruzione delle opere letterarie. Ogni opera viene a bella posta smembrata nelle sue parti componenti, e nella sua struttura si individuano i procedimenti costruttivi, cioè il modo in cui il materiale viene combinato nelle unità artistiche.³⁵

L'opera singola e concreta viene smembrata per ricondurne la particolarità alle costanti costitutive, *alle leggi generali*, che fanno di essa un'opera letteraria. Come scienza la teoria della letteratura produce nella sua astrazione le metodologie, gli strumenti, *i principi guida*³⁶ per la descrizione e la classificazione degli oggetti letterari particolar nella volontà di ricondurli ai modelli generali. . Questa idea di letteratura si concretizzerà nella *Function poétique du langage*³⁷ di R. Jakobson che rimane un paradigma teorico forte della teoria letteraria contemporanea sebbene tutte le critiche che le si possono fare e le si è fatto. La volontà di comprendere non tanto la letteratura (particolare) ma la *letterarietà* (generale), ovvero quella caratteristica eminentemente linguistica che fa di un testo un testo letterario, segna un'attenzione per l'oggetto astratto e per le leggi generali che sembrerebbe lo specifico di una teoria della letteratura scientifica come quella proposta dallo strutturalismo³⁸.

Guardare alle critiche che sono state poste alla funzione poetica e allo strutturalismo più in generale può illuminare sui limiti intrinseci ad idea di una teoria della letteratura come scienza della letteratura. Attraverso filiazioni nette dal formalismo russo (ad esempio

35 B. Tomaševskij – *Teoria della letteratura*. Feltrinelli, Milano 1978. p.28

36 *Ibid* p. 28

37 R. Jakobson – *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli, Milano 2002

38 È molto importante far notare come l'idea di letteratura come fatto esclusivamente linguistico che soggiace allo strutturalismo abbia reso possibile *l'epoca d'oro della teoria letteraria* che è stata indicata appunto come gli sessanta e settanta del novecento, legittimando un certo tipo di interesse letterario sul piano culturale.

l'antologia *Théorie de la littérature* di T. Todorov³⁹ del 1965 o la figura di Roman Jakobson) lo strutturalismo francese ereditò il tentativo produrre una teoria letteraria oggettiva fondata sul testo come fatto linguistico, e sulla possibilità di studiarne la concretezza del fatto letterario attraverso la scienza del linguaggio e le sue metodologie, in particolare attraverso il concetto di struttura e il concetto di segno a cui F. de Saussure aveva dato una posizione centrale nei suoi *Course de Linguistique Générale*⁴⁰. Il testo nella sua concretezza è il testo come segno, o sistema di segni, che deve essere osservato da uno sguardo che può e vuole essere oggettivo. Questa presa di posizione, per molti versi condivisibile, produsse uno sguardo rigidamente testualista, centrato sul testo come fatto esclusivamente linguistico.

Fra gli altri, un punto in cui la teoria letteraria strutturalista risulta particolarmente criticabile è la sua incapacità (genetica si potrebbe dire) di istituire un rapporto tra testo e realtà. In R. Barthes, per esempio, la rappresentazione della realtà diviene *effect du réel*⁴¹: una convenzione tutta interna al testo. La realtà prodotta dai testi letterari è un'astuzia retorica atta a rendere più credibile un discorso, a persuaderne il lettore e non, come vorrebbe la tradizione millenaria della mimesi, una rappresentazione mediata dai codici. La *non referenzialità* del segno nella linguistica di de Saussure si sposta nello studio della letteratura come una *non referenzialità* del fatto letterario. Se il segno non istituisce nessun rapporto con il suo referente, ma solo con la struttura segnica all'interno del quale è inserito, il testo, o l'elemento testuale, non ha nessun rapporto con il mondo che sembrerebbe rappresentare, ma solo con la struttura che esso stesso costituisce. La dimensione entro la quale il testo viene studiato dagli strutturalisti è quella del testo stesso come sistema di elementi che dialogano tra di loro, appunto quella del testo come sistema semiotico autosufficiente nell'idea dell'*autonomie du texte*. Questa *auto-referenzialità* relativa alla singola opera si apre, attraverso il concetto di *intertestualità*⁴², all'intero complesso dei discorsi letterari o dei discorsi in generale. Si può notare in questa apertura al mondo lo stesso movimento epistemologico strutturalista reiterato in dimensioni maggiori: il mondo al quale il testo si riferisce è quello esclusivo degli altri testi, è un mondo esclusivamente semiotico. Il segno dialoga solamente con altri segni: questo sembra il vicolo cieco dello strutturalismo. Il mondo, come entità materiale, pre-semiotica o extra-semiotica, rimane qualcosa impossibile a raggiungersi e la pretesa della letteratura

39 C. Todorov – *I Formalisti Russi. Teoria della letteratura e del metodo critico*. Einaudi, Torino. 1968.

40 F. de Saussure – *Corso di linguistica generale*. Laterza, Bari, 2009.

41 R. Barthes – *L'effetto di reale* in *Il brusio della lingua*. Einaudi, Torino, 1988.

42 J. Kristeva – *Séméiôtiké, ricerche per una semanalisi*. Feltrinelli, Milano 1978.

di dire il reale sembra decadere o essere interpretata come illusione retorica.

In generale l'approccio strutturalista al fatto letterario come segno produce un'*ipertrofia testualista*⁴³ che schiaccia il fatto letterario sulla sua interpretazione radicalmente linguistico-semiotica, appunto sul suo essere esclusivamente segno. La verità dell'affermazione *il testo è prima di tutto segno* diventa difficilmente condivisibile quando viene spinta ai limiti estremi nell'affermazione: *il testo è solo segno, e nient'altro*; in questa sembrano perdersi tutta una serie di variabili che entrano in gioco nella produzione, nella lettura e nell'interpretazione di un testo letterario (l'autore, il lettore, la storia ecc.).

Seguendo la critica allo strutturalismo di F. Brioschi: *una teoria ha di norma il compito di fornire, se le riesce, una rappresentazione formale delle nostre pratiche informali, non di sostituirle*⁴⁴. La volontà oggettivante dello strutturalismo e del formalismo nella sua esasperazione sembrano, invece, sostituire il testo letterario con quello che la linguistica e la semiotica possono dire del testo letterario; ridurre il testo a quello che di concreto e può essere detto attraverso gli strumenti che le scienze del linguaggio e le scienze del segno hanno prodotto. In questo modo lo studio della letteratura ha la possibilità di legittimarsi all'interno del sistema dei saperi come una disciplina scientifica: fondandosi su dati empirici e metodologie razionali; ma per le stesse ragioni avviene una sorta di ribaltamento per cui l'astratto costruito per meglio comprendere il concreto (la teoria e il metodo) prende il sopravvento e ritaglia del concreto solo quello di cui gli strumenti prodotti possono parlare. Il successo dello strutturalismo sul *piano metodologico*, la sua capacità di fornire alla critica letteraria strumenti di descrizione del fatto letterario, corrisponde al fallimento sul *piano teorico*⁴⁵ che abbiamo tentato di descrivere.

Nascosta dietro la superficiale neutralità dei metodi e delle teorie strutturaliste si nasconde una pre-interpretazione del fatto letterario che può essere criticata nella sua volontà totale.

In un altro senso lo strutturalismo in letteratura ebbe una volontà scientifica: nella sua capacità, attraverso il concetto di segno di confrontarsi con altri campi delle scienze umane. Come campo di studio di un segno particolare come quello letterario la scienza letteraria strutturalista dialogò fruttuosamente con altri studiosi di segni e di strutture di esplicita filiazione Sassuriana: nell'antropologia (C. Lévi-Strauss), nella psicanalisi (J.

43 S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato – *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie nel Novecento*. Carocci, Roma 2016. p. 185

44 F. Brioschi – *Critica alla ragion poetica*. Bollati Boringhieri, Torino, 2002. p. 159

45 *Ibid.* p. 159

Lacan), nella filosofia neo-marxista (L. Althusser), nell'analisi della cultura di massa (R. Barthes). A tutto questo *milieu* culturale strutturalista possono essere poste le stesse critiche che abbiamo fatto al campo letterario. Fondando la propria pratica sulla scienza del segno il rischio è quello totalizzante di schiacciare il mondo all'interno di questa fino all'affermazione difficilmente accettabile: *tutto è segno, tutto è linguaggio*. Nell'accostamento di fenomeni diversi secondo la costante del segno, che tutti oggettivamente accomuna, si rischia di non vedere le varianti che rendono questi stessi fenomeni semiotici diversi tra di loro. In particolare la presa di coscienza che la funzione poetica del linguaggio fosse propria di moltissimi testi e discorsi anche esterni a quello che comunemente possiamo definire il campo del letterario distrusse l'argine, certo artificiale, che separava la letteratura dal resto dei discorsi portando le metodologie strutturaliste verso le radicalizzazioni post-strutturaliste e decostruzioniste e verso il relativismo tipico della post-modernità che qui si è deciso di non discutere.

In questa sede non si rifiuta il contributo fondamentale che lo strutturalismo e le discipline semiotiche hanno portato all'interno della teoria e della critica letteraria e in generale in tutti i campi delle scienze umane ma si vuole sottolineare il rischio che l'exasperazione ortodossa e dogmatica che questa comporta. Trattare tutta una serie di oggetti diversi come segni ha grandissime possibilità conoscitive ma ridurre il mondo a lista (per quanto organizzata essa sia) di segni è tutt'altra cosa.

Un'altra critica a certe pretese scientifiche e alle *ambizioni di globalità*⁴⁶ della teoria letteraria che con quella adesso accennata ha qualcosa di condiviso, è quella di Alfonso Berardinelli. Secondo il critico questa tensione alla modellizzazione astratta produce una divaricazione tra il modello astratto e l'opera concreta, tra teoria e critica, *fra discorso generale sullo spazio letterario, l'essenza della scrittura e la struttura del testo e reali opere di narrativa e di poesia*⁴⁷, del quale a uscirne sconfitta e secondaria è l'opera: *la teoria della letteratura sottrae spazio alla letteratura stessa*⁴⁸. Per comprendere questo movimento bisogna, nel ragionamento di Berardinelli, legare questa separazione alla settorializzazione dei saperi prodotta dalla cultura occidentale nel corso dell'età moderna, e che si manifesta in maniera particolarmente esplicita per i saperi umanistici nella seconda metà del novecento. Questa settorializzazione è il prodotto, o quanto meno in stretto rapporto con una volontà *rifondarsi radicalmente, passando così dalle nebbie del mito e*

46 A. Berardinelli – *Il critico senza mestiere*. Il saggiatore, Milano, 1983. p. 76

47 *Ibid.* p. 77

48 *Ibid.* p. 79

dell'impressionismo alle certezze della scienza⁴⁹ della quale abbiamo discorso più sopra. Lo studio della letteratura diventa una disciplina specialistica che si dota di teorie, metodologie e linguaggi propri di *enclave* specialistiche che trovano un significato all'interno del campo stesso in cui si producono. L'uditorio del discorso sulla letteratura prodotto in questa sede è quello specializzato dell'accademia, impermeabile alla realtà (più nel senso che non permea di quanto non sia, alle volte, permeato dalla realtà) e a rischio di essere impermeabile al testo stesso. In questa situazione la letteratura come oggetto di una scienza della letteratura, di un *uso scientifico-amministrativo* del fatto letterario, diviene l'oggetto di una *conoscenza per vivisezione e catalogazione*⁵⁰, profondamente mortifera. Questa tendenza si riflette anche nel campo della produzione letteraria, gli scrittori legati a questi ambienti teorici produrrebbero *opere dedotte dalla teoria, parassitarie e tautologiche rispetto ad essa*⁵¹, riempiendo il campo letterario di oggetti prodotti a tavolino, quasi l'antitesi stessa della letteratura che Berardinelli sostiene significativa.

Ma questo movimento di separazione istituzionalizzata e tecnologizzante che avviene nelle accademie produce, fuori dagli spazi propri, il suo opposto, se:

da un lato (che è quello delle istituzioni della trasmissione, della riproduzione, e della ricerca specialistica) domina l'idea di letteratura come patrimonio e accumulo di conoscenze, o come combinatorio uso tautologico del linguaggio, arsenale di forme perpetuamente disponibili ad una glossa e ad una classificazione interrotta. Dall'altro (presso una massa oscillante di fruitori-produttori, che ha assunto di recente caratteristiche nuove e specifiche di ceto-massa) domina l'idea di letteratura come libertà, creatività, comunicazione e proiezione dell'inconscio, evasione e autoanalisi⁵²

La controproposta di Berardinelli è quella di un discorso sul fatto letterario in forma saggistica, una forma che in qualche modo, nella sua tradizione figurale, ambigua e eclettica, rifiuta la possibilità stessa di una teoria letteraria come scienza della letteratura. Lasciamo per ora questo discorso sulla critica letteraria in forma saggio (e la dicotomia *critica militante / critica accademica* che da essa nasce) per riproporla nel prossimo capitolo.

49 A. Berardinelli – *La forma del saggio e le sue dimensioni* in *Il saggio forma e funzioni di un genere letterario*. Il mulino, Milano, 2007. p. 38

50 A. Berardinelli – *Il critico senza mestiere*. Il saggiatore, Milano, 1983. p. 77

51 *Ibid.* p. 77

52 *Ibid.* p. 77

Il sogno di fare dello studio della letteratura uno studio scientifico è presente nella cultura occidentale quanto meno dalla nascita dell'età moderna. La razionalizzazione laica del mondo che avviene tra fine settecento e inizio ottocento si riflette, in tempi e forme diverse, all'interno dei vari campi dei saperi come una domanda di traduzione in un linguaggio scientifico, o quanto più possibile razionale e oggettivo. Tutto deve legittimarsi all'interno del paradigma culturale vincente, anche lo studio della letteratura. Nelle scienze umane questo processo ha prodotto assieme, mostri e grandi innovazioni. Il positivismo, il formalismo, lo strutturalismo possono essere interpretate come tentativi di razionalizzazione del campo dei saperi letterari, attraverso la scienza positivista, la linguistica e più tardi la semiotica. Un'immagine significativa di questa tensione interna agli studi della letteratura è quella dello scienziato letterario V. Propp. L'immensa e titanica azione di sintesi compiuta in *Morfologia della Fiaba*⁵³ (ricondere 100 fiabe russe a 31 elementi invarianti) e la tabella riassuntiva nel centro del libro possono ben rappresentare la volontà razionalizzante e scienziata di cui abbiamo appena parlato, sia nei suoi pregi che nei suoi difetti.

La critica a qualsiasi pretesa di teoria letteraria come scienza della letteratura è soprattutto una critica a una scienza che non indaga rispetto alla specificità del suo oggetto. È una critica ad una teoria letteraria che non si chiede se l'oggetto letterario sia riducibile al linguaggio formale attraverso cui, come scienza, lo sta descrivendo e se le pratiche analitiche utilizzate riescano nell'operazione descrittiva proposta nella più o meno esplicita differenza tra descrizione e oggetto descritto. In questo senso la teoria letteraria si trova di fronte ad un paradosso insolubile: il suo processo di astrazione, di produrre un Ur-fatto letterario o un sistema di variabili limitate dal quale tutta la complessità dei fenomeni può essere sussunta come una combinazione di valori, è in intima contraddizione con l'oggetto letterario come oggetto che ha in se la sua identità, la sua unità, le motivazioni per cui esiste; non è quindi riducibile a modello se non al prezzo di perdere le ragioni per cui gli studiosi di letteratura lo studiano, le ragioni per cui i lettori di letteratura lo leggono e le ragioni per cui gli scrittori di letteratura lo scrivono. Se per scienza della letteratura intendiamo l'atto di schiacciare il testo letterario all'interno di un paradigma razionalizzante che riduce il testo alla sua analisi, non può esistere scienza della letteratura, e, forse, la volontà di oggettivare il fatto letterario, oltre che essere mistificante, rischia di essere dannosa alla vitalità e alla conoscibilità della letteratura stessa.

Questo però non significa rifiutare la possibilità di discorre razionalmente del testo

53 V. Propp, *Morfologia della Fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.

letterario⁵⁴, rifiutare la teoria come tentativo di fondare in una serie di categorie generali e sistematiche lo studio del fatto letterario particolare come fu di un certo irrazionalismo romantico. Per quest'ultimi la poesia come strumento estremo della conoscenza non è riducibile a nessun discorso diverso da sé. Non è possibile nessuna critica o teoria letteraria poiché solo la poesia può parlare della poesia e di quello di cui parla la poesia. Un discorso abbastanza simile può essere fatto per certi eccessi delle teorie della ricezione e dell'ermeneutica per le quali ogni lettore con la sua esperienza assolutamente irriducibile costruisce la propria privata interpretazione. La centralità dell'elemento radicalmente soggettivo dell'interpretazione finisce per non ammettere la possibilità di parlare di un senso del testo, e di discutere sulla verità o meno delle interpretazioni oramai tutte identiche nella loro individualità. Nello stesso senso un'idea come quella di M. Blanchot di fatto letterario come *totalmente altro*, non indagabile ma solo affrontabile da lettore in un rapporto mai concluso di *conversazione infinita*; un'idea di una letteratura come qualcosa di *non veramente identificabile perché fatto per deludere l'identità*⁵⁵; un'idea di letteratura fondata su una sorta di teologia negativa, che *attribuisce alla letteratura quanto talune tradizioni religiose o neo platoniche attribuivano alla divinità*⁵⁶ o con elementi che tanto condividono e si confondono con il *Sacro*⁵⁷ ottiano, non potrà in questa sede essere veramente presa in considerazione per ragioni che si distribuiscono tra quelle di una *scelta* di campo di chi scrive e quelle pratiche di un'impossibilità di tenere di conto di tutto il panorama teorico esistito e esistente.

Cercando una mediazione tra queste due posizioni estreme, tra scienza e critica, tra irrazionalismo e razionalità coatta (entrambe proprietarie di una parte della verità sulla letteratura, entrambe irrazionaliste nel suo significato negativo) intenderemo per scienza della letteratura il tentativo di tradurre in un discorso il più razionale possibile, attraverso metodologie il più possibile oggettive, un oggetto che per sua stessa natura non è riducibile al discorso su di esso, o a un'astrazione che pretende di fare di una pluralità un uno⁵⁸. Fuori

54 *Insistendo sulla dimostrazione, nella speranza di fare della critica una scienza si è finito per esiliarla dal suo luogo naturale che è quello dell'argomentazione. A parte le scienze assiomatico deduttive (e solo queste), nessuna disciplina, a cominciare dalle scienze fisiche, può pretendere di dimostrare alcunché: «in effetti nulla può essere giustificato o provato fuori che nella matematica e nella logica. La richiesta di dimostrazioni razionali nella scienza testimonia l'incapacità di conservare la distinzione tra l'ampio dominio della razionalità e il ristretto campo della certezza razionale». È tra l'altro sorprendete, almeno per quanto ci concerne, l'affinità tra questa affermazione di Popper e le tesi fondamentali di Perelmann. In ogni caso la critica letteraria non può essere che argomentazione.* (F. Brioschi – *La mappa dell'impero*. Il Saggiatore, Milano, 1983. p. 215)

55 M. Blanchot – *L'infinito intrattenimento*. Einaudi, Torino, 1977. p. 237

56 F. Fortini – «Letteratura». in F. Fortini – *Nuovi saggi italiani*. Garzanti, Milano, 1987. p. 296

57 R. Otto – *Il sacro*. Feltrinelli, Milano, 1992.

58 Non esistono oggetti riducibili al discorso su di essi. La gravità non è la teoria della gravitazione universale di Newton, quanto meno perché una è un fatto e l'altra un discorso. Ma le domande che ci

dalla coscienza di questa intrinseca impossibilità non c'è scienza della letteratura: c'è un appiattimento del fatto letterario su alcuni degli aspetti di questo che meglio sono razionalizzabili, traducibili in un discorso oggettivo. Ma fuori dalla possibilità di parlare razionalmente di un testo non c'è discorso sulla letteratura che non sia la mera opinione di un qualche suo lettore o una mistica del letterario che, anche quando affascina e convince, non si ritiene parte del campo di cui si sta discutendo. Fra questi due estremi, come è già stato detto, l'argomentazione cosciente dei suoi limiti e aperta alle critiche sembra la via più praticabile.

È proprio su quest'ultimo punto che dovrebbe fondarsi quel tentativo di *coerenza* interna che la teoria letteraria come scienza della letteratura dovrebbe rappresentare. Intendiamo coerenza interna di un sistema la capacità del sistema stesso di risolvere le proprie contraddizioni. La coerenza della teoria letteraria come sistema non è, come ben sappiamo, la coerenza inscalfibile di un sistema logico-matematico, ma un tentativo approssimativo che si costruisce sull'argomentazione e sulla mediazione razionale aperta e anzi sostenuta dalle critiche di un uditorio che, per quanto ampio lo si intenda, non può mai essere l'*uditorio universale* entro cui si produce la verità, quanto un *uditorio particolare*⁵⁹ nel quale si discute delle soluzioni migliori ai problemi che in quel particolare momento e luogo vengono posti. Doveroso sottolineare che in questo senso la coerenza della teoria della letteratura, ma in generale di qualsiasi discorso, è una questione di scelte linguistico-retoriche oltre che di speculazione concettuale perché, come sa bene il *Plotino* di Brioschi: *solo se io parlo, in una lingua che tu puoi capire, potrai contraddirmi*⁶⁰.

Per riassumere il senso che assume l'aggettivo *scientifico* nel nostro discorso possiamo pensare che: 1) la volontà scientifica della teoria letteraria trova la sua funzione all'interno dell'intero campo di studi come un progetto sistematico atto a esplicitare e rendere più oggettivi possibile gli assunti che sottostanno all'intero dibattito, in qualche modo rendendone possibile una *falsificabilità*; 2) la scientificità sta anche nella dimensione diacronica, nel rapporto che si definisce con la tradizione degli studi (né tradizionalista, né avanguardista); 3) il tentativo di costruire un paradigma entro il quale il testo viene ricondotto a qualcosa di oggettivo e quindi oggettivamente studiabile attraverso degli strumenti empirici ha pregi e difetti che sono stati mostrati trattando la tradizione

poniamo rispetto alla gravità come fatto trova tutte le sue risposte all'interno del discorso sulla gravità. Il discorso sulla letteratura non sostituisce la letteratura nella sua funzione, qualunque essa sia. Il testo, per le varie ragioni per cui lo si legge in quanto testo letterario, non risulta mai sostituibile dalla sua analisi. Alla fine il testo va comunque letto.

59 C. Pereleman, L. Olbrechts-Tyteca - *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino, 1966.

60 F. Brioschi - *La mappa dell'impero*. Il Saggiatore, Milano, 1983. p. 187.

formalista e strutturalista.

In questa sede quando si parlerà di teoria della letteratura si terrà presente la pretesa scientifica propria della disciplina teorica nella sua attività di produzione di modelli astratti, ma si terrà assieme presente i limiti di questa idea. Il *riconduurre l'ignoto al noto, la pluralità a unità*, che si configura come traduzione in un linguaggio altro il più possibile simile a quello oggettivo delle discipline scientifiche è una grande forza ma, assieme, un grande rischio per gli studi letterari. La forza dell'ordine e il limite della semplificazione. Anche quando non se ne condivide l'euforia, l'immagine che G. Bottioli dà di una teoria della letteratura come architettura mai conclusa, sempre in atto di prodursi, può essere interessante:

Vi è dunque nella teoria l'iterazione costante, la buona circolarità, tra visioni, problemi, concetti, strumenti ed analisi. La teoria è un cantiere dove fervono le attività, in cui non ci si dedica mai ad una sola costruzione. I visitatori troveranno una notevole varietà di architetture, nessuna delle quali è completa: il luogo della ricerca è in continua espansione, e la progettazione di parti nuove dell'edificio si accompagna all'opera degli arredatori, che intervengono in spazi più piccoli per conferire ad essi una forma valida anche esteticamente. Non mancano coloro che gettano ponti arditi tra una costruzione e l'altra – qualche arcata rimane interrotta, sospesa nel vuoto, e però diventa, se si è abbastanza curiosi da percorrerla fino all'estremità, un punto insolito di osservazione (e forse di una nuova progettazione).⁶¹

1.2.2. TEORIA DELLA LETTERATURA E PRATICA DELLA LETTERATURA

Il campo della letteratura è divisibile in due parti: la letteratura e il discorso sulla letteratura; l'*attività creativa*, l'arte, e l'altra attività, che, anche quando fatichiamo a chiamarla scienza (sebbene tutto il discorso appena concluso le remore di un'*ipocondria epistemologica* caratteristica del tempo da cui si scrive non sono facilmente solvibili) può essere indicata come una *forma di conoscenza e di apprendimento*⁶² che ha nella letteratura l'oggetto primario. La divisione come al solito non è netta ma sfumata e lascia spazio a contaminazioni: letteratura che parla di letteratura per semplificare (critica letteraria

61 G. Bottioli – *Che Cos'è la teoria della letteratura*. Einaudi, Torino 2006. pp. XII-XIV

62 R. Welleck, A. Warren – *Teoria della letteratura*. Il Mulino, Bologna 1956. p. 15

connotata di alto tasso di letterarietà, di *ars* letteraria o testi letterari che hanno come oggetto la letteratura). Il campo degli studi letterari è quindi il campo del discorso che ha come oggetto specifico la letteratura. All'interno di questo possiamo situare la nostra disciplina intendendola come discorso teorico sulla letteratura. Ma accanto a quale pratica la teoria della letteratura produce i suoi modelli e i suoi metodi, su quale pratica fonda la sua veridicità? Rispetto a quale pratica si può definire una teoria della letteratura per come finora abbiamo tentato di definirla? In rapporto a quale pratica la letteratura istituisce il rapporto che abbiamo descritto più sopra?

Nel loro *Theory of Litterature*, R. Welleck e A. Warren dividono il campo degli studi letterari in tre parti: *teoria*, *critica* e *storia*. La tripartizione è prodotta attraverso uno schema a due variabili dicotomiche: da un lato *sincronia* / *diacronia*, dall'altro l'interesse per i concetti, i principi e le categorie contro lo studio del fatto letterario nella sua concretezza (*astratto* / *concreto*). Secondo questo modello la pratica verso la quale la teoria letteraria lavora sarebbe, sul piano della sincronia la *critica letteraria* e sul piano della diacronia la *storia letteraria*. La critica avrebbe il compito di portare le opere dal loro tempo alla contemporaneità e produrre dei giudizi di valore, mentre la storia dovrebbe portare il lettore dal tempo in cui legge a quello in cui una particolare opera è stata scritta, parlare delle opere in qualche modo calandosi nel loro tempo, cercando di restituirne il senso storico, disegnare l'evoluzione, le filiazioni e le influenze. I due teorici americani dopo aver compiuto questo atto divisorio e ordinante mettono in guardia rispetto alla sua realtà sottolineando come *il comune divorzio tra critica e storia letteraria è riuscito dannoso a entrambe*⁶³. Nello stesso modo la dicotomia che si produce attraverso l'altra variabile messa in campo (*astratto* / *concreto*) e che divide il campo delle attività critiche e storiche da quello teoria letteraria, dev'essere pensata in un movimento di continua iterazione.

I metodi così designati non possono venire usati separatamente (...) l'uno implica l'altro così pienamente da rendere inconcepibile la teoria letteraria senza la critica e la storia. (...) non c'è dubbio che la teoria letteraria sia impossibile laddove non sia fondata sulla base di uno studio delle concrete opere letterarie, se è vero che criteri, categorie e schemi non possono essere attinti *in vacuo*; viceversa nessuna critica, nessuna storia è possibile senza un sistema di concetti, senza punti di riferimento, senza generalizzazioni.⁶⁴

63 R. Welleck, A. Warren – *Teoria della letteratura*. Il Mulino, Bologna 1956. p. 58

64 *Ibid.* p. 51

Rispetto a questa tripartizione, noi semplificheremo una delle due variabili (*diacronia / sincronia*), e terremo la dicotomia *teoria / critica*, mostrando la differenza solo sull'asse di *astratto / concreto* includendo sotto il nome di critica letteraria tutta l'attività conoscitiva che si produce su un oggetto letterario particolare, e quindi anche la storia letteraria. Quindi, per rispondere alla domanda posta a inizio capitolo, la pratica a cui la teoria della letteratura fa da teoria è quella della critica letteraria intesa nel suo senso più ampio possibile⁶⁵. La teoria della letteratura sarà qui intesa come *teoria della critica letteraria* preso atto del fatto che come disciplina essa si inserisce nel campo preciso della critica letteraria e trova il suo luogo materiale nei dipartimenti di letteratura e sugli scaffali di critica letteraria nelle librerie.

Detta questo sembra però doveroso inserire un'ulteriore dicotomia: *teoria implicita / teoria esplicita*. Chiunque in qualunque momento in cui si presta alla lettura di un testo letterario ha in mente una risposta alla domanda *che cos'è la letteratura?* Anche il lettore più ingenuo nel momento in cui si appresta alla lettura del più infimo dei testi letterari ha una qualche idea di quello che sta leggendo, una qualche idea astratta del fatto letterario; sa che non leggerà come se leggesse una pubblicità, un articolo di giornale o una mail. Che la sua idea di letteratura sia giusta o sbagliata non è qui da sindacare, quanto appare importante il fatto che egli ha una sua (per quanto ingenua-ideologica-datata) teoria della

65 Ma nella storia non sempre è stato così: una teoria letteraria come quella della *Poetica* di Aristotele è stata per secoli normativa rispetto non solo ai discorsi sulla letteratura ma alla produzione letteraria stessa. La poetica normativa ha risposto per secoli alla domanda che cos'è la letteratura, ma anche nella sua variante pratica: *come si fa letteratura?*. L'uditorio della *Poetica* di Aristotele è stato per secoli primariamente quello dei produttori di letteratura e in secondo luogo quello degli interpreti. Detto in un altro modo, le disciplina che produceva letteratura e la disciplina che studiava la letteratura non sono naturalmente separate. Questa separazione è un fatto storico ha una sua data di nascita, una cultura che l'ha prodotto e realizzato: la nostra. Il rapporto stretto tra letteratura e teoria letteraria intesa come poetica normativa è rotto da almeno due secoli. Il disciplinamento dei saperi, la costruzione fisica di facoltà universitarie dove si studia teoria della letteratura all'interno campo degli studi della letteratura e non all'interno di quello della produzione di letteratura, ha segnato una netta separazione tra la pratica critica e la pratica letteraria, tra letteratura e la letteratura sulla letteratura. Questo non significa certamente che l'estetica di croce non abbia influenzato la produzione letteraria italiana del primo novecento o che non ci sia nessun rapporto tra le teorie strutturaliste e l'OULIPO, ma sembra condivisibile affermare che l'uditorio al quale i discorsi di teoria letteraria si rivolgono primariamente è quello delle discipline che studiano la letteratura e non quelle che la producono. Altra criticità che ha l'affermazione *la teoria letteraria è teoria di quella pratica che è la critica letteraria* è l'incapacità di inglobare gli scrittori che nella loro saggistica hanno prodotto categorie teoriche vincenti. T.S. Elliot, M. Proust, S.T. Coleridge, E.A. Poe (la lista potrebbe allungarsi a dismisura) hanno teorizzato, nel loro saggismo, una serie di categorie e strumenti, che è difficile situare in modo univoco all'interno del campo degli studi letterari e non all'interno della riflessione sullo scrivere letteratura. In questo senso le categorie vincenti sono state sì, reinterpretate nel campo della critica e non in quello della produzione, ma sempre lasciando un margine non indifferente rispetto alla funzionalità di queste nel lavoro dello scrittore che le ha prodotte. Messe in luce queste due critiche porteremo comunque avanti l'idea che la teoria della letteratura è una disciplina tutta interna agli studi letterari, alle accademie, e alla forma disciplinata di sapere che queste costituiscono, intendendo la teoria della letteratura come *teoria della critica letteraria*.

letteratura che gli permette di interpretare il testo, affiancarlo ad altri testi letti nella sua vita e delle metodologie più o meno coscienti che lo spingono a concentrarsi su questo o quell'aspetto del testo a discapito di quello o quell'altro. Si può indicare una teoria che, per quanto ingenua e mercificata sia, permetta al compratore di letteratura di scegliere più o meno coscientemente all'interno di una libreria un libro piuttosto che un altro non affidandosi completamente al caso, basti pensare, per fare un esempio particolarmente visibile, alla divisione in generi che ordina la disposizione dei testi in gran parte delle librerie. Si può aggiungere che anche il lettore più ingenuo ha un'idea ingenua della specificità del fatto letterario.

Oltre al lettore ingenuo anche il critico letterario più cosciente della sua azione critica ha una teoria letteraria che fonda la sua pratica in modo più o meno esplicito, un modello astratto rispetto al quale l'oggetto specifico della sua analisi è una variante particolare. Identico discorso vale per qualsiasi scrittore di qualsiasi livello. Non si scappa dalla teoria, anche e soprattutto quando mostra il viso neutro del *sensu comune*. Ma questo non fa di tutti quelli che hanno a che fare con la di letteratura dei teorici letterari. Esiste una teoria letteraria implicita, un'*ideologia letteraria*⁶⁶ variabile secondo numerosi fattori, che soggiace a qualsiasi attività letteraria: leggere, analizzare, scrivere, discutere, chiacchierare di letteratura. Ogni pratica che avviene in rapporto al fatto letterario si inserisce in una rete di concetti, di modelli, di idee più o meno implicite che ne disegnano il campo, danno strumenti di analisi, legittimano un'interpretazione, producono delle scelte tra gli oggetti. La teoria della letteratura è la disciplina che esplicita questo implicito, discorre dell'ideologia letteraria criticandola, perfezionandola, rifondandola. Uno dei suoi luoghi specifici è la *lotta accanita e vivificante che ha condotto contro le idee acquisite dagli studi letterari*⁶⁷. In questo senso tra la teoria e la sua pratica, tra teorici e critici (tra il teorico e il critico che si agitano dentro il singolo studioso di letteratura e forse dentro ogni lettore, in una perenne attività di fruizione particolare e tentativo di ricondurre ad un generale), si costruisce un rapporto sia costruttivo che contrastivo. La teoria letteraria si incarica di costruire e perfezionare il paradigma entro il quale la critica letteraria possa esplicitarsi nel miglior modo possibile, ma questo lavoro di separazione disciplinare dei

66 Si usa il termine ideologia nel suo significato più vago e meno connotato possibile. In questa accezione ideologia è sinonimo di visione del mondo. In questo senso la nozione di ideologia non assume quel valore dispregiativo presente nella dicotomia marxiana *ideologia / scienza* di cui abbiamo parlato più sopra. E si usa il termine ideologia letteraria nel modo simile anche se non identico al modo in cui lo fa Fortini in F. Fortini – *Nuovi saggi italiani*. Garzanti, Milano, 1987 (*Sistema di domande e di risposte [...] egemone nei confronti del cosiddetto pubblico*. [p.281])

67 A. Compagnon - *IL demone della Teoria*. Einaudi, Torino, 2000 p. 8

lavori non può esistere senza un lato contrastivo e conflittuale nei confronti di un'idea di letteratura che deve essere criticata o perfezionata:

La teoria contrasta la pratica degli studi letterari, ossia la critica e le storie letterarie e analizza tale pratica o piuttosto tali pratiche, le descrive, ne rende espliciti i presupposti, insomma le critica (criticare vuol dire separare, discriminare). La teoria sarebbe quindi in prima approssimazione la *critica della critica*, o *metacritica*.⁶⁸

La teoria letteraria si pone in modo critico rispetto ad una sorta di ideologia letteraria vigente, in modo critico verso la Teoria letteraria paradigmatica sempre a rischio di scomparire in un implicito naturalizzato. Per riprendere il discorso precedente sulla teoria all'interno del campo scientifico: rispetto ad un paradigma dato la teoria ha funzione critica, perfettiva e rivoluzionaria. Nello stato di *scienza normale* la teoria lavora anche attraverso un movimento di esplicitazione degli assunti impliciti. Mostra gli accordi che reggono il discorso argomentativo vigente in una certa comunità, rende più cosciente il discorso rispetto ai suoi fondamenti, criticando e ricostruendo quando gli accordi esplicitati che fino a quel momento sostenevano il discorso sulla letteratura. Ma quando il paradigma teorico non riesce a risolvere le sue contraddizioni interne ne viene pensato uno nuovo in quel momento di critica radicale che è, per Kuhn, la *rivoluzione scientifica*. In questo senso la teoria ha quella funzione critica che la scienza doveva avere secondo Marx nei confronti dell'ideologia; sebbene Marx non avesse nessuna intenzione da scienza normale all'interno del paradigma borghese; e sebbene qui possiamo sottoscrivere questo rapporto solamente tenendo di conto dell'accezione di scienza della quale si è discusso più sopra: solamente come un'ideologia migliore dell'altra, sempre in attesa di un'ideologia ancora migliore che ne risolva mano a mano le contraddizioni.

Ma la relazione tra critica e teoria non è da intendersi solamente orientata nel modo appena descritto: spesso è la pratica analitica che è chiamata a criticare la modellizzazione teorica. Simbolico, per questa situazione, il rapporto problematico tra pratica e teoria che per come viene presentato da G. Genette in *Figure III*⁶⁹. Nel fondamentale saggio di teoria narratologica, il critico strutturalista costituisce e contemporaneamente prova il suo modello astratto e i suoi strumenti su quell'*anomalia* del tempo e della narrazione che è la *Recherche* Proustiana. Nel suo andirivieni tra analisi delle strutture dell'opera di Proust e

68 A. Compagnon - *IL demone della Teoria*. Einaudi, Torino, 2000 p.14

69 G. Genette - *Figure III*. Einaudi, Torino, 1976.

astrazione di categorie, tra generale e particolare, tra astratto e concreto viene delineato fra queste un nesso insolubile.

Analizzarla non significa andare dal generale al particolare ma dal particolare al generale: da quell'essere incomparabile che è la *Recherche* agli elementi comuni di utilità pubblica e di circolazione corrente da me chiamati anacronie, iterativo, focalizzazioni paralessi e simili.⁷⁰

Non possiamo definire *Figure III* né solamente come un'analisi del testo di Proust, per quanto effettivamente la temporalità e il discorso di quel testo vengano analizzati; né solamente un testo di teoria narratologica, per quanto vengano prodotte tutta una serie di categorie astratte fruibili per l'analisi narratologica di altri testi letterari, una forma astratta di narrazione letteraria; dovremmo quindi pensare a questo saggio come a entrambe le cose. Un doppio movimento di analisi e astrazione, critico e teorico, che rende in modo esplicito la relazione complessa che si istituisce tra le due porzioni del campo dello studio della letteratura, e quindi a quella dicotomia che avevamo posto più sopra a separare in due il campo (*astratto / concreto*).

Questa generalizzazione, questo passaggio dall'oggetto singolo-concreto al modello generale-astratto è forse così convincente anche perché l'oggetto sul quale la critica diventa teoria si pone fin dall'inizio come oggetto che sfugge alle categorie stesse che nascono dalla sua analisi. *À la recherche du temp perdu* è un'anomalia rispetto alla teoria che produce.

La frequenza delle interpolazioni e il loro reciproco concatenamento ingarbugliano spesso le cose in modo tale da farle restare senza soluzione per il semplice lettore e, addirittura, per l'analista più deciso.⁷¹

Questa analisi, per così dire dell'estremo, del caso dove il conto non torna e non può tornare, vale da esempio di un rapporto complesso e sempre indefinito tra studi letterari e testi, un rapporto appunto *senza soluzione*. Ma allo stesso modo mette in luce il rapporto che vige tra teoria e critica dove non c'è un primato di una cosa sull'altra, quanto una sinergia, un lavorare assieme che produce categorie generali da utilizzarsi in analisi di testi particolari e contemporaneamente analisi particolari entro le quali possono essere astratte

70 G. Genette - *Figure III*. Einaudi, Torino, 1976 p. 71

71 *Ibid.* p. 127

categorie generali; un rapporto anch'esso *senza soluzione*. Questa situazione complessa sarebbe frutto di tre fattori: 1) l'irriducibilità del testo a qualcosa di diverso da sé: il discorso su di esso o il modello generale, e quindi l'essere anomalo del testo, almeno parlando dei capolavori, rispetto a qualsiasi gabbia descrittiva; 2) il valore non ontologico della divisione del campo degli studi letterari in teoria e critica, ma la necessità ordinante della divisione stessa; 3) la mutazione del codice letterario sull'asse storico e culturale.

Se della prima si è discusso nel capitolo precedente e della seconda abbiamo appena finito di discutere, della terza non si è ancora fatto parola. In quanto prodotto culturale la letteratura muta rispetto alla cultura di quale è prodotto, rispetto alla storia, rispetto al luogo geografico, rispetto alla tradizione all'interno della quale si inserisce. Mutano i generi, mutano i temi, muta la metrica, potenzialmente muta qualsiasi cosa e ci si trova a nominare letteratura due oggetti che poco hanno in comune. In particolare in una cultura come quella in cui viviamo che fa del progresso l'asse sulla quale trova la sua stessa identità, il mutamento della letteratura ha prodotto e produrrà di generazione in generazione, di opera in opera delle anomalie rispetto ad una teoria che insegue il suo oggetto sempre con qualche decennio di ritardo.

Lo scenario è quello di una letteratura che insegue la realtà e di una teoria che insegue la letteratura. Stiamo semplificando dei rapporti estremamente complessi e non unidirezionali, mediati e non immediati, ma tutto questo per mettere in luce un nesso strettissimo e difficilmente sopprimibile tra storia e letteratura, tra cultura e letteratura, tra mondo e letteratura del quale la teoria letteraria deve farsi carico (nella coscienza che pure la teoria ha un rapporto strettissimo con il tempo, la società e la cultura che la produce)⁷².

La teoria letteraria nel suo moto di astrazione tenterebbe per genetica di pensiero a produrre categorie sincroniche, che stanno sopra il tempo, sopra la mutevolezza, sopra la storia, disinteressate alla diacronia, o quanto meno considerando la variabile diacronica interna al sistema; il suo compito sarebbe dire cos'è letteratura in generale, astratto (nel 2017 ci risulta problematico dire in assoluto), non cos'è stata o cos'è quella letteratura particolare o quel testo. Se uno dei compiti della teoria letteraria è definire il campo della letteratura, come ci si pone di fronte a questa variabile che non sembra solvibile? Potenzialmente un discorso che deve rispondere alla domanda che cos'è la letteratura, senza delimitazioni culturali e storiche, ha per oggetto pure i testi che non sono ancora stati

72 Forse, si potrebbe domandare, questo è una caratteristica solamente della nostra situazione socio-culturale, della centralità del progresso nell'ideologia borghese che ha segnato alla radice la modernità, o forse no. Sebbene la legittimità del quesito non è questo il luogo in cui verrà pensata la possibilità di una risposta.

scritti. Come ci si gestisce questa palese impossibilità? Per rispondere a questa domanda torniamo alla separazione marxiana tra teoria e prassi e all'ancillarità dell'astratto sul concreto per come Marx la delinea: la teoria letteraria ha senso in rapporto alla pratica che produce e non un senso in assoluto. Il suo fine rimane comunque il testo concreto, la sua comprensione e il godimento del lettore, le sue possibilità conoscitive rispetto al mondo. La teoria trova la sua veridicità in rapporto all'intero campo degli studi letterari e non in sé e per sé. La definizione di campo (che in questo senso è da intendersi dire cosa è letteratura e cosa non lo è) non è semplicemente un trovare l'essenza della letteratura, quanto abbozzare una risposta parziale che può essere vincente o perdente in rapporto alle metodologie e alle pratiche che produce, alla sua capacità di parlare di, fare parlare un testo o fare in modo che un testo parli della realtà. Definire il campo del letterario ha valore pratico e non ontologico; è da intendersi come un'attività *tattica*, non *strategica*.

Per di più la risposta alla domanda che cos'è letteratura non è mai una risposta neutra; è una risposta che si inserisce in una rete di conflitti e di interpretazioni, di lotte ermeneutiche per la vittoria di una o l'altra definizione che significano la vittoria di certe metodologie, l'interesse per certi particolari e non di altri, la determinazione di un certo canone. Degli esempi significativi tra tutti possono essere gli assunti politici che la teoria letteraria di G. Lukacs o di T. Adorno contemplavano. O l'importanza nella coppia concettuale *egemonia / subalternità* culturale (di matrice extra-letteraria) nei *Cultural Studies*. Definire il fatto letterario ha, in alcuni casi (ma in qualche modo sempre), una volontà ben più estesa del semplice definire il fatto letterario. La definizione di campo non dovrebbe essere presa separata dal contesto all'interno del quale è posta altrimenti si rischia di perdere le relazioni tra la teoria letteraria, critica e l'intero campo degli studi letterari, e la relazione tra questo e la società e la cultura all'interno della quale tutti i problemi posti trovano un senso. La divisione in campi del sapere della cultura che abbiamo utilizzato durante il corso delle pagine precedenti dev'essere intesa come una separazione funzionale al discorso e alla comprensione.

Dato seguito a queste criticità non si può non continuare a sostenere che disegnare, criticare e ridisegnare i confini del fatto letterario, appunto definirne o criticare il campo, è compito primo e specifico di ogni teoria della letteratura. Sebbene non si voglia ridurre il compito della teoria letteraria a questo, risulta particolarmente centrale in ogni teoria letteraria che si propone come paradigmatica mettere in campo in tentativo definitorio; ovvero indicare le condizioni necessarie e sufficienti per perimetrare una certa classe di oggetti che si vuole definire letteratura. Senza questa attività cartografica nessuna pratica

critica può pensare di agire coerentemente; o per meglio dire, nessuna pratica agisce fuori da un'ideologia letteraria (di una risposta, magari non interrogata, alla domanda generale sul fatto letterario), quando pensa di starlo facendo lavoro all'interno dell'implicito e del luogo comune. Senza quest'azione fondamentale e fondativa non c'è accordo sul significato del termine letteratura rispetto a una comunità o un uditorio o più realisticamente c'è un accordo non interrogato, una pre-interpretazione, un'ideologia. Resta, non risolta, la coscienza che *questo modello di definizione, coniato su misura per le scienze astratte, non sempre funziona adeguatamente nell'ambito della nostra esperienza empirica*⁷³. Forse un atto definitorio costruito non su un modello essenzialista ma su quello della *somiglianza di famiglia*⁷⁴ proposto da L. Wittgenstein potrebbe risolvere qualcuna di queste contraddizioni, ma non è nel nostro interesse particolare farlo poiché il nostro discorso vuole essere analitico nei confronti della teoria letteraria in generale e della teoria letteraria di F. Orlando in particolare e non direttamente teorico.

In questa situazione l'attività definitoria è da intendersi come un continuo conflitto sui confini e sulle specificità dell'oggetto generale-astratto (dell'idea di letteratura) del quale la critica si pone come attività analitica e ermeneutica rispetto all'oggetto particolare-concreto.

Tra le molte possibili si vuole qui mettere a fuoco tre tipi diversi di definizioni, che, guardando a diversi aspetti, hanno tentato di dire cos'è letteratura: 1) una definizione strutturale 2) una definizione funzionale⁷⁵ e 3) una definizione sociologica.

1) Per *definizione strutturale* si intende quella definizione che indica un oggetto per quello che è; ovvero un tentativo di definire il fatto letterario attraverso criteri interni che ci permettano di identificare qualsiasi testo letterario. La definizione strutturale punta alla specificità del letterario: la letterarietà intesa come quell'uso particolare del linguaggio che fa di un testo letteratura. L'esempio scontato per mostrare una definizione strutturale è quello della già citata *function poétique de language* di R. Jakobson. Per il linguista quello che fa di un testo un testo letterario è la preponderanza, tra le funzioni del linguaggio presenti in ogni enunciato, della funzione poetica ovvero quella funzione che è interessata al *messaggio in quanto tale, sul messaggio per se stesso*⁷⁶ nella sua materialità. In questo modo Jakobson

73 F. Brioschi – *Critica della Ragion Poetica* Bollati Boringhieri, Torino 2002 p. 158

74 L. Wittgenstein - *Ricerche filosofiche*. Einaudi, Torino, 2009.

75 T. Todorov – *I Generi del Discorso*. La Nuova Italia, Firenze, 1993.

76 R. Jakobson – *Linguistica e Poetica* in *Saggi Di Linguistica Generale*. Feltrinelli, Milano, 1966. p. 189

definisce la letteratura per una caratteristica intrinseca del suo essere prodotto linguistico. La definizione di Jakobson non è, in realtà, definizione di letteratura o della poesia, ma della *funzione poetica*, di una certa funzione del linguaggio che la linguistica deve studiare e della quale lo studio della letteratura deve farsi carico in quanto nel testo letterario sarebbe *dominante* rispetto alle altre funzioni; quindi non propriamente una risposta alla domanda che cos'è la letteratura.

2) Per *definizione funzionale* si intende la definizione che indica un oggetto per quello che fa. Secondo una definizione funzionale la letteratura sarebbe letteratura rispetto a quello che produce nel suo fruitore, o rispetto alla relazione con la quale si pone nei confronti di quello che rappresenta. Per fare un esempio concreto la *catarsi* che la tragedia dovrebbe produrre secondo la *Poetica*⁷⁷ di Aristotele è da intendersi come una definizione funzionale: la letteratura è quella cosa che è perché produce particolari emozioni o pensieri nel suo uditorio. Anche della teoria del romanzo di M. Bachtin si può dire qualcosa di molto simile. Ricollegando il romanzo ad un comico che affonda le sue radici nel folklore primitivo il genere principe della modernità avrebbe il compito di rovesciare una visione data di realtà attraverso lo straniamento. Bachtin vede nel romanzo una specifica vocazione critica, antidogmatica e dissacrante rispetto ai valori prestabiliti in una data società. Un ultimo esempio di definizione funzionale può essere quello della discussione antica sul ruolo della letteratura rispetto alla dicotomia *delectare / docere*.

3) Per *definizione sociologica* si intende quella definizione che istituisce un rapporto stretto tra una società, la sua letteratura e quello che una società dice essere letteratura. Esasperando il discorso: letteratura è quello che una società dice essere letteratura. Il rapporto tra canone e potere politico ha prodotto soprattutto visioni critiche e volontà distruttrici rispetto ad una certa idea di letteratura occidentale che esclude la voce degli esclusi secondo egemonie e subalternità di classe / razza / genere. In discorsi come questo la letteratura è stata intesa come mero prodotto ideologico che riflette all'interno della formalizzazione le contraddizioni stesse dell'ideologia dalla quale proviene. Una definizione sociologica può avere non solamente una connotazione negativa e demistificatoria ma essere la presa di coscienza più neutra che una certa idea di letteratura è prodotta da una certa visione

⁷⁷ Aristotele – *Poetica*. Einaudi, Torino, 2008.

del mondo e istituzionalizzata da un certo potere politico. In questa seconda accezione di definizione sociologica l'esempio di F. Brioschi ci sembra significativo. Per Brioschi, sebbene molto importanti, le definizioni strutturali e funzionali, non possono essere condizioni necessarie e sufficienti per dire quel che è letteratura. Quel che è necessario oltre alle caratteristiche intrinseche è un processo di legittimazione fatto da un'istituzione con un certo potere politico che definisce un testo come testo letterario e indica al possibile lettore che il testo in questione deve essere letto come testo letterario. Un fattore pragmatico che determina nel lettore un particolare tipo di lettura. In questo senso un testo letterario è anche quello che una data società dice essere un testo letterario. (*Noi non leggiamo l'Infinito per stabilire se è un testo letterario. Noi lo leggiamo come testo letterario.*⁷⁸)

Considerando che questi sono solo tre forme tra le possibili di risposta alla domanda *di cosa si parla quando si parla di letteratura?*, e che forse una descrizione migliore e più esaustiva del problema definitorio è quella che segue l'ordine delle funzioni del linguaggio come è stato fatto nel capitolo introduttivo di *La Scrittura e il Mondo*⁷⁹ (che si chiama appunto *Di cosa parliamo quando parliamo di letteratura*); considerando che l'utilizzo di questa o quella forma di definizione allo stato puro ha dato frutti facilmente criticabili nella storia della teoria letteraria sembrava interessante mettere a confronto alcune di queste forme per mostrare, affiancandole, le possibilità prospettive dell'oggetto letterario nell'idea che appiattare il poligono letterario su uno dei suoi lati sia un errore, anche quando è difficilmente evitabile. In secondo luogo questi tre tipi di definizioni che sono state messe in campo saranno necessarie nei prossimi capitoli per parlare della teoria della letteratura di F. Orlando.

Dopo questo *excursus* sul problema teorico della definizione di campo dell'oggetto di una particolare scienza bisogna quanto meno accennare agli altri due punti che più sopra erano stati indicati come compiti della teoria: produrre modelli interpretativi e metodologie di analisi. Sebbene il problema di cosa sia la letteratura possa sembrare primario per una qualsiasi teoria letteraria e forse includere gli altri, il suo rapporto, ancora una volta, è da intendersi come dialettico. Una certa idea di letteratura produce certi strumenti di analisi e modelli di interpretazione, ma questa relazione di prima e dopo non esiste nella realtà dei fatti. Quello che esiste di sicuro è una relazione stretta e di coerenza sistemica tra il modo

78 F. Brioschi – *Critica della Ragion Poetica* Bollati Boringhieri, Torino 2002 p. 162

79 S. Brugnolo, D. Colussi, S. Zatti, E. Zinato – *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie nel Novecento*. Carocci, Roma 2016

in cui una data teoria letteraria risponde a questi tre compiti, poiché, forse, questa tripartizione ha funzioni pratiche e razionali di ordine ma non ha nessuna realtà. Il rapporto che si instaura tra l'idea di testo letterario come prodotto dell'inconscio dell'autore nella psicocritica di C. Mauron o nell'interpretazione freudiana di M. Lavagetto, l'interesse per le biografie, e il modello interpretativo che riconduce il primo alle seconde produce un tutt'uno del quale è difficile dire quale sia il fondamento. La stessa cosa può valere per la stil-critica Spizeriana, la sua idea di stile come forma del pensiero dell'individuo-autore e la filiazione linguistica di C. Bally. In questo senso, come già detto, è il rapporto tra teoria e pratica (in questo senso modello astratto di pratica analitica, e quindi fatto teorico) che deve essere inteso come dialettico, e i confini tra le due come sfumati quando non inesistenti; a seconda dei casi la prima può produrre la seconda o la seconda produrre la prima, o più verosimilmente una relazione di reciproca produzione che tiene di conto della separazione eminentemente pratica tra le due branche della disciplina.

Giunti fin qui sembra necessario mettere in luce un'ulteriore criticità del nostro discorso, una problematica che abbiamo abbozzato nel capitolo precedente promettendone la ripresa: quella che si costruisce attorno alla critica letteraria nella forma del saggio e alla dicotomia di *critica accademica* / *critica militante*.

Dalla modernità si inizia a mettere in poi si inizia a distinguere tra una critica *accademica*, erudita, rivolta ai testi del passato, e una critica *militante*, che si esercita prevalentemente su testi contemporanei e si impegna in una polemica culturale. La critica accademica adotta soprattutto il genere dello *studio* tecnico e filologico, quella militante predilige il saggio, anche condensato nelle forme brevi dell'articolo giornalistico e della recensione. Ai tempi di De Sanctis e di Carducci, i critici militanti erano considerati “giornalisti”, quelli accademici “professori”.⁸⁰

Tutto il discorso che abbiamo appena finito di fare ha senso nella quasi totale coincidenza tra il campo dello studio della letteratura, sia critico che teorico, con quello che nominiamo *accademico*. L'idea di *scienza della letteratura* e la dicotomia *critica letteraria* / *teoria letteraria* per come è stata posta sono pensate solamente all'interno di quell'architettura complessa, razionalizzata, disciplinata, finalizzata alla tutela e all'incremento dei saperi che è l'accademia occidentale. Senza entrare in conflitto con questa, ci sembra importante sottolineare che esiste una tradizione di discorsi sulla

80 E. Zinato – *Le idee e le forme*. Carocci, Roma, 2010. p. 17

letteratura, che, anche quando fisicamente interna all'accademia, si pone come alternativa ai suoi modi, ai suoi statuti epistemologici e ai suoi fini, che nominiamo critica *militante*. In questo caso vorremmo mettere in luce l'idea della forma *saggio* che in qualche modo si pone come alternativa e critica rispetto a tutte le pretese tecnico-scientifiche-specialistiche che abbiamo delineato fino a questo momento caratterizzate dalla forma *studio*. Anche qui la dicotomia è *utile a definire e semplificare il campo culturale e il lavoro complessivo* ma nella realtà dei fatti è *assai schematica e viziosa*⁸¹.

Per Berardinelli, come abbiamo già accennato, il saggio sarebbe la forma migliore del discorso sul fatto letterario perché, nel suo essere genere ibrido e proteiforme, sarebbe capace di *corrispondere alla reale prassi e peripezia conoscitiva attraverso le quali un particolare tipo di scrittore, il critico, conosce e costruisce il suo oggetto*⁸².

Nelle sue caratteristiche specifiche di genere letterario la forma saggio come contenitore di un particolare tipo di discorso sulla letteratura si smarca dalla descrizione fatta più sopra. Se *il saggio è anzitutto il genere letterario del pensiero critico e anti-dogmatico*⁸³ nel quale *l'autenticità del pensiero si misura con la singolarità dell'esistenza*⁸⁴, genere nel quale tutta una serie di strategie retoriche, stilistiche e figurali, un'*ars* propria della letteratura viene messe in atto, ci troviamo all'interno di una forma di scrittura abbastanza distante dalla critica intesa come appendice pratica di una teoria, in un rapporto costruito sul modello delle scienze dure. Il saggio rimarrebbe fuori da quella tensione verso un'inarrivabile oggettività dello studio della letteratura costruita sulla falsificabilità del discorso stesso. A questa oggettività il saggio contrapporrebbe la sensibilità soggettiva del critico e le strategie figurali che sono all'opposto di quella argomentazione razionale che abbiamo presentato più sopra.⁸⁵ Siamo in aperta contraddizione.

Una soluzione, il più possibile dialettica, a questo problema sembra esserci fornita da Franco Fortini che dialogando con un libro di semiologia come *I segni e la critica* di C. Segre, riesce, apprezzando lo sforzo scientifico proprio del libro e della semiotica, a trovare la mediazione tra questa e la volontà saggistica e anti-specialistica che lo

81 E. Zinato – *Le idee e le forme*. Carocci, Roma, 2010. p. 17

82 A. Berardinelli – *La forma del saggio e le sue dimensioni* in *Il saggio forma e funzioni di un genere letterario*. Il mulino, Milano, 2007. p. 39

83 *Ibid.* p. 35

84 *Ibid.* p. 38

85 Rispetto a questa dicotomia sarebbe interessante affiancarla *thick description* / *thin description* utilizzata dall'antropologo C. Geertz (C. Geertz – *Interpretazione di culture*. Il mulino, Milano, 1987) in rapporto con l'idea di *osservazione partecipata*. L'impossibilità di una descrizione realisticamente oggettiva di una cultura per l'eccesso delle variabili che la costituiscono come sistema diviene in Geertz il lavoro di una descrizione dove la personalità del ricercatore entra come collettore di questa complessità e dove l'utilizzo di metafore e linguaggio figurale non è disdegnata in nome di una qualche oggettività scientifica, ma anzi considerata come una possibilità di percezione più complessa e esaustiva.

contraddistinguono come critico letterario. Il rigore e la fiducia nella scientificità che caratterizzano secondo Fortini questo il libro di Segre, sono significative e ammirabili, ma nella coscienza che l'ideale di *un campo chiuso dove le condizioni di pressione e di temperatura siano costanti come nei laboratori di alta precisione e nulla venga a disturbare il perito settore*⁸⁶ non si realizza mai. Questi limiti dello scienziato e dello specialista della letteratura devono essere risolti dal *critico vero e proprio*⁸⁷, figura che agisce all'intero di una conoscenza non specialistica, il cui sapere è *sapere nel senso di sapienza e non solo in quello delle scienze positive*⁸⁸. La scienza della letteratura, lo specialismo letterario, il sapere positivo non vengono rifiutati ma posizionati nel loro giusto ruolo, quello di ausilio, mezzo, strumento di un discorso sul fatto letterario che si vuole appunto saggistico e fuori dalle compartizioni disciplinari, una scrittura che sarà *equivoca, polisensa, contestatrice di ordini e di caste*⁸⁹.

Il critico letterario non potrà non servirsi dei contributi della filologia e di una possibile scienza letteraria (oggi, della linguistica, della semiologia e delle indagini strutturali), ma a patto che di servirsene nel loro volgare e non nel loro latino; di impadronirsene ove sappia e possa, con l'ostinazione dello specialista ma per usarne solo per quanto sapere comune, o più comune, contengano, comportino o anticipino.⁹⁰

Riassumendo rapidamente: all'interno del campo della letteratura troviamo la letteratura e i discorsi sulla letteratura; nell'accademia, nella divisione occidentale dei saperi, questa letteratura sulla letteratura è divisibile in una parte pratica e in una parte teorica, appunto la critica letteraria e la teoria della letteratura; i rapporti tra questi due sotto-campi sono dialettici proprio nell'idea di fondamentale unità (anche nella realtà delle opere degli studiosi di letteratura) tra le attività che si rivolgono a oggetti concreti o a oggetti astratti. Rispetto all'attività più strettamente teorica possiamo suddividere ancora il campo in componenti che si pongono anche loro in rapporti dialettici: un'attività definitoria, una produzione di modelli interpretativi e una messa a punto di strumenti analitici. Non bisogna eliminare però da questa mappatura del campo degli studi della letteratura la critica militante e la forma saggio che costituiscono una parte dei discorsi

86 F. Fortini – *Critica letteraria e scienza della letteratura* in F. Fortini – *Saggi Italiani*. Garzanti, Milano, 1974. p. 316

87 *Ibid.* p. 316

88 *Ibid.* p. 318

89 *Ibid.* p. 319

90 *Ibid.* p. 318

sulla letteratura e che si relazionano all'ambiente accademico nel modo complesso che abbiamo tentato di descrivere più sopra.

2. LA PROPOSTA TEORICA DI FRANCESCO ORLANDO TRA CONFLITTO E COMPROMESSO

Ho parlato di repressione e ritorno del represso in senso estensivo (e continuerò a farlo con fedeltà terminologica ai due saggi precedenti): sia quando il punto di vista era fissato all'altezza della teoria letteraria, dove il modello è a priori vuoto, sia al livello di un'analisi letteraria in cui si trattava di contenuti da cui a posteriori riempito. Beninteso, un'opposizione tra varianti vuote e piene del modello non può avere che un senso relativo e un'utilità empirica. Anche la variante più astratta, infatti, è «riempita» da un minimo di contenuto concreto – conflitto, compromesso – senza il quale il modello che formuliamo non sarebbe né individuabile né consistente. D'altra parte anche la variabile più concreta è ottenuta svuotando dati di realtà – che nel caso a cui ci interessiamo sono realtà testuali letterarie – con un processo di astrazione senza il quale nessun modello ma solo il testo stesso sarebbe individuabile e consistente. Il senso più rigoroso, dunque, di cui sarà utile parlare di varianti vuote e piene, è un senso che ne faccia coincidere l'opposizione: o con quella fra ambito tra extra-letterario e letterario; o con quella fra ambito testuale indeterminato o determinato all'interno di fenomeni di letteratura, cioè in pratica alla distinzione tra teoria e analisi⁹¹

Si è scelto di iniziare questo secondo capitolo partendo direttamente da questa lunga e densa citazione, oltre che per l'oggetto preso in esame, per entrare direttamente nel pensiero orlandiano e nel modo in cui è espresso. Il testo dal quale è stato tratto - un questionario - inoltre è la sede in cui Orlando può parlare in modo generale della sua idea di teoria letteraria e non direttamente della sua specifica teoria. Possiamo estrarre dal frammento una serie di dicotomie sul quale è costruito: *teoria / analisi* ; *conflitto / compromesso* ; *repressione / ritorno del represso* ; *modello pieno / modello vuoto* ; *astratto / concreto* ; *letterario / extra-letterario*. Di queste alcune non sono nuove e permettono di riallacciarsi al discorso del capitolo precedente; mentre altre, nuove, saranno centrali per tutto il discorso che seguirà. Le prime, *teoria / analisi* e *astratto / concreto*,

91 F. Orlando – *Risposte ad un questionario* in F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 108

delineando un'idea di teoria e un'idea di pratica della letteratura proprie del nostro autore, aiuteranno a comprendere meglio la teoria letteraria orlandiana, anche nelle necessità di separarla dall'attività critico-analitica e di vedere i rapporti che si instaurano tra le due parti dell'insieme. Della seconda dicotomia, in particolare di *conflitto / compromesso*, non si tarderà a parlare tanto centrale sarà nel nostro discorso.

In questa prima parte del secondo capitolo ci proponiamo di indagare cosa sia la teoria letteraria e il rapporto che questa instaura con la pratica critica (qui chiamata analisi) lasciando ad un secondo momento il compito di spiegare il modello teorico orlandiano contenuto in *Per una teoria freudiana della letteratura* e le metodologie che a questo sono affiancate.

Partiamo allora dalla serie di concetti messi in campo nel frammento citato, e in particolare da quello che più degli altri ci sembra fondamentale, quello di *modello vuoto / modello pieno*. Della coppia, il primo elemento si proporrebbe un'astrazione tale da contenere potenzialmente qualsiasi oggetto, in questo modo ricalcando la volontà modellizzante della teoria descritta più sopra (*modelli vuoti in cui inserire di volta in volta contenuti differenti*⁹², oggetti astratti, pure forme per come abbiamo individuato i prodotti della speculazione teorica); il secondo elemento sarebbe invece un modello riempito di contenuti testuali determinati, l'analisi di un testo particolare costruita a partire da un modello e da un'idea di letteratura. Non c'è, dialetticamente, netta separazione tra questi due parti del lavoro di studio della letteratura: ogni modello vuoto ha di per se un qualche contenuto, senza il quale non saremmo in grado di vederlo; ogni modello pieno è costruito su un modello astratto che lo precede e lo informa. Fra i due c'è un *continuum di discendenti livelli di generalità*⁹³ a colmare lo spazio che separa la pratica critica dall'attività teorica. Preso atto di questo *continuum* (parola cara a Orlando) quello a cui punterebbe la teoria letteraria è comunque il polo dell'astrazione e della generalità, proprie del modello vuoto, *extra-letterario*, che riesce a essere riempito, potenzialmente, da qualsiasi contenuto *letterario* possibile. Come si arriva, o si tende, a questa astrazione, a questo modello di letteratura vuoto di sostanza, non determinato nei contenuti testuali, pura forma che riesce a farsi contenitore e struttura di qualsiasi testo, e come si sostenere la sua veridicità in sede argomentativa?

C'è forse nella mia mentalità stessa qualcosa di intrinsecamente empirico o

92 V. Baldi – *Il sole e la morte*. Quodlibet, Roma, 2015 p. 43

93 F. Orlando – *Risposte ad un questionario* in F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 109

sperimentale - e, questo senso, di anti-filosofico – che precede le astrazioni; alle quali sono fin troppo incline, ma solo *in un secondo momento* [corsivo mio].⁹⁴

Il movimento di pensiero che rende possibile l'astrazione teorica ha la forma dell'empiria, dell'astrazione come *secondo momento* di un processo mentale che ha come *primo* l'analisi del fatto concreto. Un passaggio dal concreto all'astratto che non prende, come sembrerebbe, la forma del *processo induttivo*, ma quella ben più funzionale al processo di costruzione teorica che è il *processo ipotetico-deduttivo*. Il processo della costruzione teorica orlandiana è quello segnato da un andirivieni tra concreto e astratto, tra analisi e teoria, tra ipotesi teorica, prova analitica e teoria. La teoria freudiana della letteratura è da intendersi in questo caso come la *proposta teorica* che il critico letterario mette alla prova sul tavolo dell'analisi, ma una proposta prodotta nel medesimo luogo sperimentale.

Possiamo vedere questo andirivieni tra analisi e astrazione nella modo in cui è costruito *Per una teoria freudiana della letteratura*, libro che si propone di costruire quel modello vuoto che è il fine della teoria. Lo stesso andirivieni è visibile anche nel rapporto che questo istituisce con *Lettura freudiana della Phèdre*⁹⁵. La prima frase del libro è una presa d'atto della carenza di *esempi*, adducendo a motivazione il rischio di un ampliamento tale che non ne avrebbe reso possibile la stesura. Ma la mancanza fisica di esempi, in questa snella opera puramente teorica, non è segno di una speculazione teorica separata da un'analisi empirica, anzi: *tutto il discorso in questione deriva dall'approfondimento anteriore di un esempio*⁹⁶. L'esempio in questione è l'analisi della *Fedra* di Racine, pubblicato qualche anno prima. Non tanto l'analisi di *un* testo particolare quanto *un metodo* utilizzato per l'analisi di quel testo costituiscono il contenuto a cui bisogna fare riferimento quando si tenta di comprendere la forma vuota prodotta da *Per una teoria freudiana della letteratura*. Fra le due opere si istituisce il rapporto dialettico che abbiamo presentato più sopra: il primo diviene un tentativo di *sviluppo sistematico in direzione del generale*, il secondo è *il tentativo di sviluppo in direzione del particolare*. Sviluppo di un metodo che si da nella sua praticità analitica nella lettura della Phèdre e nella sua astrazione teorica nella teoria freudiana.

Ma, se andiamo ad aprire le prima pagine dello studio sulla *Phèdre*, ci accorgiamo

94 F. Orlando – *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale* in *Ibid.* p. 223

95 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phèdre*. In F. Orlando – *Due letture freudiane: Fedra e il Misantropo*. Einaudi, Torino, 1971

96 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 7

che il libro inizia con una presa di posizione teorica rispetto al metodo analitico che varrà messo in campo nelle pagine successive: *che vuol dire lettura freudiana?*⁹⁷ si chiede l'autore. In queste prime pagine Orlando costruisce ed esplicita *in modo sperimentale* un'*ipotesi di lavoro* della quale si propone di verificare la funzionalità *sul testo di una grandissima opera di poesia*⁹⁸. Possiamo vedere in questi primi capitoli un'anticipazione, sebbene ancora un po' acerba, di quello che sarà la teoria freudiana compiuta.

In realtà, l'andirivieni tra analisi e astrazione è rintracciabile come movimento costitutivo dell'intera *trilogia freudiana* di cui i due libri citati fanno parte assieme ad un'altra analisi testuale, *Lettura freudiana del Misanthrope*⁹⁹ (libro che oltre ad essere una messa in pratica analitica della teoria presenta anche con precisa volontà teorica rispetto al genere del comico). La pubblicazione definitiva nel medesimo volume delle due letture ne segna in qualche modo la simile valenza. Ma i rapporti tra le opere di Orlando non si limitano a queste tre; possiamo interpretare anche l'ultimo libro della trilogia, *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*¹⁰⁰, come una messa alla prova delle idee e della metodologia messe in campo nei due libri precedenti. L'oggetto non è più quello dell'*ouvrage*, ma un oggetto disposto nel campo della storia letteraria e della teoria delle figure. Si può vedere come la volontà teorica non sia assente nemmeno da quest'ultimo libro; ma che anzi, sul piano della produzione di modelli vuoti l'attività di Orlando continui oltre la semplice verifica il lavoro sistematizzato in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Ampliando fuori dalla *trilogia freudiana* potremmo fare lo stesso discorso per *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*¹⁰¹ e per una buona parte dell'intera opera orlandiana che sembra mostrarsi come un lavoro attorno a pochi concetti teorici approfonditi e ampliati all'interno di un sistema coerente. Ampliando ancora il discorso - oltre l'individuo Francesco Orlando - possiamo pensare che certe messe in pratica della teoria orlandiana attuate da alcuni suoi allievi siano state capaci di approfondirne il discorso del maestro nello stesso momento in cui lo legittimavano nella sua verità empirica. Un esempio particolarmente significativo è l'analisi e l'interpretazione della *Gerusalemme Liberata* fatta da S. Zatti in *Uniforme cristiano e multiforme pagano*¹⁰², sia nel suo valore analitico nei confronti del testo che nella sua forza di reinterpretazione teorica del maestro.

97 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phèdre*. In F. Orlando – *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, Torino, 1971. p. 7

98 *Ibid.* p. 13

99 F. Orlando – *Lettura freudiana del Misanthrope*. In *Ibid.*

100 F. Orlando – *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982

101 F. Orlando – *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Einaudi, Torino, 1993

102 S. Zatti – *L'uniforme Cristiano e il multiforme pagano*. Il Saggiatore, Milano, 1983.

Possiamo pensare la teoria orlandiana secondo le categorie di Khun che abbiamo posto nel capitolo precedente, come in una fase di *scienza normale*, dove i presupposti teorici paradigmatici sono stati indicati da Orlando (in un gesto di *rivoluzione scientifica*), ma all'interno della quale il lavoro di approfondimento e perfezionamento dev'essere ancora compiuto. Sarà questo lavoro critico (ma teorico assieme) a verificarne o meno la verità pratica più che un discorso astratto che ne critica i presupposti in modo più o meno convincente.

In molti scritti di Orlando, il lavoro analitico particolare (sull'illuminismo, sui temi degli oggetti desueti, sul genere del fantastico) viene compenetrato da una volontà generalizzante, che fa di questi, oltre che studi significativi riguardo oggetti particolari, anche modellizzazioni astratte, potenzialmente (è la scommessa di questa tesi) esportabili su altri oggetti del panorama letterario. Lo studio di un genere può diventare un modello di genere, lo studio di una figura il modello per la figura. In questa dinamica dialettica tra analisi e modellizzazione teorica, il riuso delle idee e delle metodologie di Orlando dovrebbe funzionare in una doppia direzione: quella delle possibilità della critica testuale che la teoria orlandiana rende possibile; quella di una nuova espansione e perfezionamento della teoria stessa. La fiducia in questo doppio movimento - possibile solo all'interno di un sistema coerente e pronto a modificare i propri assunti di fronte agli oggetti che si trova davanti - è posta al fondo di questo lavoro di tesi e legittima un discorso esplicativo sulla teoria orlandiana. Nell'idea che il valore di verità della metodologia e delle idee devono legittimarsi ad un livello più generale rispetto alla finezza delle letture di testi e fenomeni particolari sarà importante sottolineare la coerenza intrinseca e razionale del sistema teorico orlandiano; assieme però bisognerà essere coscienti che il suo valore di verità dev'essere misurato ad un livello più empirico rispetto a quella parte dell'opera di Orlando pensabile come prettamente teorica. Di questo doppio piano della teoria letteraria, della coerenza interna e della necessità della sua messa alla prova critica (empirica), abbiamo parlato lungamente nel capitolo precedente, ma preme aggiungere che Orlando ha sempre dimostrato un'estrema coscienza rispetto ai principi epistemologici della sua disciplina.

Come sostiene S. Brugnolo:

C'è l'idea che non esiste conoscenza possibile che non passi attraverso generalizzazioni concettuali, e cioè attraverso operazioni di astrazione che, sebbene sempre indotte da fatti specifici, ci permettono di prendere distanza da quei fatti, come anche da categorie precostituite [...] Queste astrazioni non erano mai fini a se stesse,

dopo ognuna di queste aperture concettuali si doveva ritornare ai dati concreti e provare a interpretarli secondo quelle nuove e più comprensive prospettive.¹⁰³

Non tutta l'opera di Orlando ha però una volontà teorica. Esistono saggi e libri, che sebbene in quanto prodotti dallo stesso studioso palermitano e costruiti sulla sua teoria, non si pongono come primario questo movimento generalizzante; possiamo considerare, per fare degli esempi fra tutti, *L'intimità e la storia*¹⁰⁴, e il volume di saggi *Le costanti e le varianti*¹⁰⁵ come dei libri di critica letteraria, che hanno per oggetto il primo *Il Gattopardo* e il secondo autori francesi e teatro musicale. Per questa ragione, e non certamente per un qualche giudizio di valore, c'è una parte dell'opera del nostro autore che verrà menzionata ma mai approfondita in quanto finalizzata all'analisi; diversa da un'analisi inserita in macchine teoriche che attorno a questa si costruiscono e prendono corpo. Va detto però di contro che tutto il lavoro di Orlando si costituisce come sistema, ed è un errore, se non per fini prettamente pratici, separare il teorico dal critico e il critico dal teorico.

Inizialmente, per non perdersi nei meandri di quella parte dell'opera di Orlando che nominiamo teorica faremo riferimento alla coppia *Per una teoria freudiana della letteratura* e *Lettura freudiana della Phèdre*. La circolarità del rapporto tra modello vuoto e analisi che disegnano i rapporti tra questi due libri sembra delineare un processo ipotetico deduttivo costruito imitando il movimento delle scienze sperimentali [ipotesi → esperimento → teoria]. Quello che però si differenzia dalle scienze sperimentali, è l'importanza che Orlando assegna alla questione metodologica, appunto la discussione rispetto al modo di guardare un testo letterario. La metodologia è pensata come il fine, sia della speculazione teorica che della pratica di analisi della *Phèdre* nel suo rapporto con il libro successivo. Rispetto a compiti della teoria che avevamo delineato in precedenza la produzione di un metodo di analisi era stato nominato, ma senza assumere una posizione centrale. Avevamo concesso all'attività definitoria il ruolo fondamentale nei compiti della teoria della letteratura, sebbene avendo preso coscienza del rapporto bidirezionale tra le polarità prodotte dalla riflessione sul fatto teorico in generale. Fra la risposta alla domanda *di cosa parliamo quando parliamo di letteratura?*, il modo che si ha di osservarla-analizzarla e le interpretazioni che possiamo darne, si era sottolineata una stretta relazione. Ognuna delle tre parti influenza tutte altre, o meglio le tre parti si mostrano come le tre

103 S. Brugnolo – *Schemi, modelli, classificazioni: sul carattere sistematico del pensiero di Francesco Orlando* in *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pacini editore, Pisa, 2015. pp. 232-233

104 F. Orlando – *L'intimità e la storia*. Einaudi, Torino, 1998

105 F. Orlando – *Le costanti e le varianti*. Il Mulino, Bologna, 1983.

facce della stessa figura coerente. Possiamo quindi interpretare la volontà di Orlando di centrare il suo discorso sulla metodologia in una precisa finalità testuale che caratterizza la sua teoria e la sua attività critica.

Se un'analisi del testo è riuscita, e valesse la pena che riuscisse, non c'è altro da fare in seguito che rileggere, con comprensione arricchita e, presumo, godimento potenziato.

106

Per semplificare: la teoria serve all'analisi e l'analisi serve alla lettura (a cosa serve la lettura, poi è un problema ben più complesso). Ma assieme possiamo vedere come nella teoria - intesa come produzione di modelli vuoti - alla questione metodologica si lega strettamente una volontà definitoria e una direzione interpretativa in modo così stretto che la separazione assume un valore prettamente pratico, finalizzato alla migliore comprensione della teoria stessa. Questa tripla polarità sarà la nostra griglia di interpretazione della *proposta teorica* di Orlando.

2.1. DI COSA PARLA FRANCESCO ORLANDO QUANDO PARLA DI LETTERATURA

Il luogo dove Orlando tenta di tracciare il campo del letterario nel modo più generale possibile, argomentando la generalità della sua risposta, è *Per una teoria freudiana della letteratura*. Possiamo intendere questo libriccino come la sistematizzazione più astratta della sua proposta teorica, il cuore concettuale del sistema dal quale tutte le altre opere possono essere intese come messa alla prova critica e come approfondimento. Partiamo con una definizione di letterarietà che Orlando dà nella prime pagine di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* riferendosi direttamente a *Per una teoria freudiana della letteratura*:

Quella ipotesi teorica vuole che ogni «letterarietà» empiricamente avvertita abbia un suo fondamento «oggettivo» – cioè analizzabile entro i testi - nel loro «tasso di

106 F. Orlando – *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale* in F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 227

figuralità» [corsivo nostro]¹⁰⁷

Orlando eredita dallo strutturalismo l'idea che la letteratura deve essere definita non di per sé, ma definendo la *letterarietà*, caratteristica prettamente linguistica che qualifica un testo come letterario. Il testo letterario è tale perché, in quanto linguaggio, è caratterizzato dalla *figuralità*, vale a dir da un uso significativo di *figure*. Ma *cosciente dei limiti di una definizione strutturale*, della possibilità di una definizione su basi *qualitative*, viene proposta una definizione *quantitativa*, e in questo senso, *analizzabile*¹⁰⁸. La sostituzione della nozione di *figuralità* con quella di *tasso di figuralità* è un tentativo di rendere conto della presenza di figure in usi del linguaggio che comunemente non consideriamo letteratura. La definizione in questi termini è massimamente estensiva, gli oggetti che entrano nell'insieme che qui viene definito aumentano a dismisura e non si istituisce nessun confine netto a separare la *Commedia* dantesca da una storiella divertente raccontata fra gli amici al bar: *in pratica ci sarebbe più letteratura che non letteratura nella massa totale dei discorsi umani*¹⁰⁹. Entrambi i discorsi sarebbero connotati da un qualche tasso di figuralità, una *densità* figurale del linguaggio misurabile attraverso un'analisi. La linea che separa quel che è *letteratura* da quel che *non è letteratura* è *impossibile da definire su basi qualitative*¹¹⁰.

Questo però non significa cadere in un relativismo corrosivo che non permette più di parlare di letteratura. Sebbene la definizione orlandiana di letterarietà definisca un elemento che caratterizza sia i grandi capolavori letterari della tradizione occidentale che le chiacchiere sconce dei frequentatori di bar, le differenze che si istituiscono tra questi due tipi discorsi sono su altri piani. Le differenze tra barzelletta e il grande capolavoro è individuabile solo una volta che si sia messo in luce la figuralità che le accomuna. Per di più, il *tasso di figuralità* e il giudizio di valore non sono in una relazione diretta, tanta figuralità non vuol dire grande letteratura:

Un testo può sembrare allo stesso tempo, densamente figurale e di pessimo gusto, [...] la qualificazione come letteratura o no è una cosa, quella come buona o cattiva letteratura è un'altra cosa.¹¹¹

107 F. Orlando – *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982 pp. 11-12

108 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 65

109 F. Orlando – *Risposte a un questionario* in *Ibid.* p. 120

110 *Ibid.* p. 64

111 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 65

La definizione di letterarietà che viene data delinea una caratteristica del linguaggio in generale, la *figuralità*, della quale la letteratura, pur non essendone la legittima proprietaria, farebbe un uso massivo. L'uso delle figure è talmente centrale nel fatto letterario da definirne l'identità disegnandone il campo, ma nella coscienza che il campo si disegna non con linee nere di confine ma per un *continuum*, per differenze di *grado* e non *di natura*, rispetto ad altri discorsi umani e che una definizione strettamente linguistica del fatto letterario non sia bastevole, per quanto fondamentale considerato che la letteratura è *in primis* linguaggio. Detto questo sembra necessario iniziare ad esplicitare cosa si intenda per figura, figuralità o linguaggio figurale.

2.1.2. FIGURA E FIGURALITÀ

Per dare una definizione da cui partire: la figura è da intendersi come *scarto* rispetto ad una norma linguistica, differenza rispetto ad un *grado zero* che caratterizza un linguaggio non figurale. Il linguaggio figurale sarebbe quel linguaggio caratterizzato dall'essere diverso rispetto ad un difficilmente definibile uso neutro del linguaggio.

Nella storia della retorica, la figura è stata a lungo interpretata all'interno del dominio esclusivo dell'*elocutio*, quella parte dell'*ars retorica* che si interessava della forma di quello di cui il discorso verteva (*elocuzione o espressione è l'atto di dare forma linguistica alle idee*¹¹²), ma come forma esterna, in qualche modo seconda, rispetto ad una materia che rimane identica con o senza un linguaggio figurale ad esprimerla. In questo senso la figura è stata pensata come la caratteristica ornamentale del *come*, rispetto al *cosa* si dice, all'interno della *scissione tra concetti e parole che li manifestano, tra i contenuti e il loro rivestimento verbale (in latino tra res e verba)*¹¹³. Come il dolce sui bordi del vaso che contiene l'amara medicina nella celebre immagine Lucreziana, le figure retoriche sono state intese quali *ornatus*, superficie, rispetto al contenuto di un discorso. Nella divisione *tra le due anime* della retorica: *quella filosofico-giuridica e quella letteraria*¹¹⁴, le figure sono state studiate soprattutto nell'ambito della seconda poiché la serietà dei primi discorsi, quelli in sedi politiche o giudiziarie, non poteva troppo interessarsi dell'artificio figurale se non per i suoi effetti argomentativi. Ancora oggi quando si parla di figura retorica si

112 B. Mortare Garavelli – *Manuale di retorica*. Bompiani, Milano, 1988. p. 110

113 *Ibid.* p. 110

114 *Ibid.* p. 11

intendono quasi sempre le figure dell'*elocutio*, l'*ornatus*; la lista di figure retoriche che si trova nei nostri libri di testo, fatta di metafore, metonimie, anafore, ossimori, è costruita ricalcando questa idea di figura. Sebbene l'interesse del *come* rispetto al *cosa* caratterizzi l'idea di letteratura anche ai giorni nostri, bisogna sottolineare che la separazione tra *res* e *verba*, tra *cosa* si dice e *come* lo si dice, presente nella retorica antica è oggi difficilmente sostenibile. Non ci sembra credibile oggi intendere la figuralità come un elemento meramente ornamentale del linguaggio che, agendo sull'espressione, non agisce anche sui suoi contenuti; sarebbe come dire che il *come* e il *cosa*, le due facce del segno, non sono intimamente legate.

Nel novecento si assiste ad una nuova fioritura dello studio della retorica nominata neo-retorica. Fra questi nuovi retori moderni il Gruppo μ , interessandosi della retorica nella sua componente estetico-letteraria, (di contro alla retorica giuridica e filosofica intesa come *teoria dell'argomentazione* rispetto a quale possiamo fare i nomi dei già citati di C. Perelmann e L. Olbrecht-Tyteca) definirà la retorica del fatto letterario *teoria delle figure*¹¹⁵. In questo nuovo interesse per il concetto di figura e con l'ausilio delle scienze del linguaggio, questi studiosi continueranno ad interpretare la figura come scarto linguistico rispetto a un *grado zero*; ma, sebbene il piano sul quale la figura si pone come significativa rimane quello espressivo, il suo dominio di pertinenza sembra allargarsi rispetto a quello dell'*elocutio* classica, e la connotazione peggiorativa di artificio, belletto, ornato che li assumeva decade. Il Gruppo μ parlerà di *metabole* (in greco mutamento) come di *ogni specie di cambiamento di un aspetto qualsiasi del linguaggio*¹¹⁶. Il cambiamento dev'essere inteso non rispetto ad un *grado zero assoluto*, quanto rispetto ad un *grado zero pratico* che produca un *alterazione percepita*¹¹⁷ dall'uditorio. La figura per il Gruppo μ è un'alterazione del linguaggio rispetto sia ad un grado zero del codice (come si può intendere l'*elocutio*) ma anche rispetto alla dimensione della costruzione testuale (la *dispositio*) e rispetto ai contenuti referenziali, alle cose a cui i discorsi si riferiscono che, pur rimanendo sempre esterne al linguaggio, possono essere indicate in modi diversi (e quindi di pertinenza dell'*inventio*).

Per di più, rispetto alla retorica classica gli studiosi del gruppo di Liegi non ripropongono la tassonomia elencatoria che caratterizza lo studio classico delle figure, ma cercano di ordinare queste secondo uno schema razionalizzato che permette di ordinare non tanto le figure in sé, ma le figure intese come il risultato di un azione del parlante o

115 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 29

116 *Ibid.* p.34

117 *Ibid.* p. 60

dello scrivente sul linguaggio: la *soppressione*, l'*aggiunzione*, la *soppressione-aggiunzione* (sostituzione), la *permutazione*. Queste azioni linguistiche sono inserite in uno schema a due entrate che le riassume rispetto al luogo d'azione: da un lato un ordine di estensione in cui l'azione agisce (*minore o uguale alla parola / maggiore o uguale alla frase*); e dall'altro la faccia del segno rispetto al quale si agisce (*significante-espressione-forma / significato-contenuto-senso*). Da questo schema escono quattro modi di agire sul linguaggio attraverso i quali possiamo pensare di interpretare tutte le figure classiche e in generale tutte le possibili figure che non hanno avuto una codificazione: 1) i *metaplasm*i, figure sul piano dell'espressione che *modificano l'aspetto sonoro e grafico e delle unità inferiori all'ordine della parola* (rime, onomatopée, assonanze...); 2) le *metatassi*, le figure che *agiscono sulla struttura della frase* o di parti più ampie del testo (anafore, ipallagi, costruzioni ritmiche varie...); 3) i *metasemi*, figure che *sostituiscono un semema con un altro, ovvero che modificano i raggruppamenti dei semi di grado zero* (metafore, metonimie, ossimori...); 4) i *metaologismi*, le figure che agiscono sui *valori logici di una frase* rispetto ad un grado zero inteso come *un ordine logico di presentazione dei fatti o quello di una progressione logica del ragionamento*¹¹⁸ (ironia, allegorie, simbolismi, immagini in generale...). Tutte le figure retoriche sarebbero *i risultati di queste quattro operazioni fondamentali*¹¹⁹.

Per intendere il concetto di figura come è stato qui presentato bisogna aggiungere che essa ha senso all'interno di un *linguaggio reificato*, ovvero di un linguaggio trattato come cosa materiale, e che in quanto tale, linguaggio-cosa, può essere modificato, trasformato, agito dal parlante e dallo scrivente (il *messaggio* di Jakobson, ovvero il linguaggio fatto di suoni o segni grafici nella loro materialità segnica e la *funzione poetica* come l'azione su questo lato del linguaggio). La figura intesa come trasformazione e scarto è da intendersi all'interno dell'azione dello scrittore o del parlante che del linguaggio nella sua totalità fa la sua materia, come l'argilla il vasaio.

Il Gruppo μ individua una *funzione retorica*¹²⁰ che è quell'azione sul linguaggio inteso come materialità che caratterizza anche la *funzione poetica* di Jakobson, ma che si differenzia da quest'ultima attraverso la nozione di scarto. La figura sarebbe appunto il frutto di un'azione sulla materialità del linguaggio costruita però come differenza rispetto ad un linguaggio neutro, in qualche modo non agito (definito da uno o da un sistema di codici). In più se la linguistica, sulla quale la funzione poetica viene costituita, è *scienza*

118 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 48

119I *Ibid.* p. 54

120 *Ibid.* p. 58

del codice, la retorica si differenzia in quanto *scienza del discorso*¹²¹, in questo modo allargando i margini di azione delle figure oltre il codice verso il rapporto tra linguaggio e realtà (è abbastanza interessante vedere che nel descrivere le varie azioni sul linguaggio sullo schema del *triangolo semiotico* di Odgen – Richard, i metalogismi risultano essere un'azione che si dispone sul lato del triangolo che unisce il significato-concetto-pensiero alla sua referenza, e quindi alla realtà).

Il significato della figura sarà da intendersi allora come un *andirivieni tra norma e scarto*¹²², tra la lettera del testo e il grado zero a cui si riferisce in quanto scarto percepito, tra il *senso proprio* e il *senso figurale* presenti al contempo nel linguaggio figurale. La figura verrà, in sede interpretativa, o semplicemente di lettura, ridotta a senso; la *riduzione* della figura a senso sarà quella lettura che attraversando la figuralità riporta il senso non figurale della figura, senza però risolverla come fosse un indovinello.

Come per Orlando il Gruppo μ considera la figura, il linguaggio figurale e la figuralità gli elementi attraverso il quale può essere definito il fatto letterario.

Definire la letteratura come trasformazione del linguaggio rende conto insieme del sentimento moderno che l'arte è creazione e dell'osservazione antica che l'uomo non crea mai dal nulla: *la creazione poetica è l'elaborazione formale della materia linguistica* [corsivo mio].¹²³

La letteratura, per i retori di Liegi, è un'azione del linguaggio che produce uno scarto rispetto ad una norma, facendo questo però viene pagata una perdita di chiarezza del segno denotativo, risultando *un discorso opaco che mostra lui stesso prima di mostrare il mondo*¹²⁴; sembra quindi doveroso chiedersi quale sia il guadagno, il senso, di questo dazio all'oscurità del linguaggio, che la figura paga. Per fare questo, dopo aver dato una *definizione strutturale*; sembra necessario guardare il fatto letterario rispetto a *quello che fa*, cercando di dare una *definizione funzionale* dell'oggetto letterario. Dopo essersi interrogati su cosa sono le figure bisogna interrogarsi sul senso che hanno.

Per Orlando *ogni figura retorica è una formazione di compromesso*.¹²⁵ Per interpretare questa affermazione servirà prendere la proposta teorica orlandiana da un altro punto di vista, quello del rapporto tra linguaggio letterario e linguaggio dell'inconscio.

121 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 37

122 *Ibid.* p. 46

123 *Ibid.* p. 26

124 *Ibid.* p. 23

125 F. Orlando – *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982 pp. 11-12

2.1.2. AFFINITÀ E DIVERGENZE TRA MANIFESTAZIONI DELL'INCONSCIO E LETTERATURA.

Possiamo trovare già nei lavori di Freud l'intuizione di una somiglianza tra linguaggio dell'arte e della letteratura e *la maniera di pensare dell'inconscio*¹²⁶. Non era difficile accorgersi dopo *L'interpretazione dei sogni* che l'analogia, l'uso del simbolismo, il rapporto complesso e opaco tra significato manifesto e significato latente nel lavoro onirico poteva far pensare ad alcuni procedimenti caratteristici degli oggetti artistici e letterari. Lo stesso Freud tentò di analizzare alcune opere d'arte e di letteratura attraverso le categorie che aveva prodotto in sede analitica¹²⁷. Tra i successori della psicanalisi freudiana sia C. G. Jung che J. Lacan sembrarono interessati a questa analogia tra profondità della psiche e mondo estetico. Il primo tentò di dimostrare la medesima provenienza di simboli onirici e rappresentazioni estetiche riconducendoli al concetto di *archetipo* e a quello di *inconscio collettivo*¹²⁸, quasi a far coincidere il lavoro onirico, prodotto da un individuo, con il lavoro artistico, prodotto da una collettività. Lacan invece, che in questa sede interessa più nello specifico, provò a interpretare questa somiglianza da punto di vista strettamente linguistico. Per lo psicanalista francese influenzato dal clima strutturalista e dalle linguistica di F. de Saussure e R. Jakobson l'inconscio deve essere interpretato come linguaggio. La dicotomia sassuriana *langue / parole* trasportata in sede psicanalitica individua un inconscio inteso come struttura, inaccessibile di per sé, e le sue manifestazioni linguistiche assimilabili al concetto di segno: un significato manifesto come *significante* che rimanda ad un significato latente come *significato*. L'inconscio inteso come *langue* può essere individuato, studiato e compreso solo attraverso le sue manifestazioni come *parole*: il sogno, il sintomo, il lapsus, il motto di spirito.

Lacan intuisce anche che il rapporto tra modo di utilizzare il linguaggio della letteratura e modi linguistici (in senso ampio, semiotico e non strettamente verbale) delle manifestazioni dell'inconscio avevano in comune qualcosa di più che una serie di contenuti tipici. *Condensazione e spostamento*, meccanismi fondamentali del lavoro onirico descritti da Freud, possono essere interpretati come modificazioni linguistiche sul piano del *sintagma* e del *paradigma* e quindi, per la descrizione che ne dava in lavori coevi R. Jakobson, *processi metaforici e metonimici*¹²⁹. Il lavoro che trasforma i *significati latenti*

126 S. Freud – *Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975. p. 228

127 S. Freud – *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Bollati Boringhieri, Torino, 1991.

128 C.G. Jung – *Simboli delle trasformazioni*. Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

129 R. Jakobson – *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* in *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli, Milano, 1966.

della manifestazione inconscia (ovvero quello che realmente la manifestazione dice) nella manifestazione stessa con cui si ha a che fare (il sogno, il sintomo, il lapsus), possono essere interpretati attraverso le figure retoriche secondo la descrizione che ne dà Quintiliano; il processo di analisi deve utilizzare le categorie della retorica per interpretare sogni, sintomi e lapsus, ovvero per ricondurre la loro manifestazione ai loro contenuti reali. L'inconscio come linguaggio si manifesta attraverso un uso figurale del linguaggio; come un inconscio che *tratta le parole come cose*, o come un linguaggio caratterizzato dal *predominio del significante*.

È a partire da Lacan e dalla sua costellazione disciplinare fatta di psicanalisi, linguistica, retorica e logica che Orlando prende avvio nel disegnare la sua teoria freudiana. Grazie a Lacan è possibile un *uso formale della psicanalisi*¹³⁰ capace di interpretare l'inconscio freudiano come forma, logica (dell'inconscio come logica sarà I. Matte Blanco il più significativo interprete), linguaggio specifico e non semplicemente sede di contenuti rimossi. Un inconscio caratterizzato dall'essere formalmente diverso dal mondo della coscienza e non semplicemente ripostiglio dell'attività di rimozione o scarica di quello che è rifiutato dalla coscienza. Ma, riguardando a Lacan:

Il suo pensiero può fare pretesto ad una indistinta assimilazione tra linguaggio dell'inconscio e linguaggio letterario, tendenza incoraggiata dalla crisi della comunicazione nella letteratura moderna e da rifiuti teorici e polemici della comunicazione. Il rischio è allora che il destinatario e la sua funzione siano deliberatamente sconosciuti.¹³¹

Per Orlando il discorso Lacaniano non può essere immediatamente riutilizzabile per lo studio della letteratura per una differenza intrinseca tra letteratura e alcune manifestazioni inconse, in particolare quelle che Lacan, da psicanalista, ritiene più significative. Rispetto a questo problema Orlando individua attraverso la dicotomia *manifestazioni dell'inconscio non comunicanti / manifestazioni dell'inconscio comunicanti*¹³², le differenze tra diverse manifestazioni dell'inconscio. La dicotomia può essere affiancata ad una seconda costruita secondo la proprietà di un messaggio di *significare / comunicare*¹³³. La prima categoria, all'interno della quale possiamo rubricare il

130 V. Baldi – *Il sole e la morte*. Quodliet, Roma, 2015. p. 38

131 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 20

132 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phèdre*. In F. Orlando – *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, Torino, 1971 p. 12

133 F. Orlando – *Saggio introduttivo* in S. Freud - *Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975. p. 17

sogno, il sintomo e il lapsus, è costituita da messaggi che potremmo dire linguistici *a metà*, che significano ma che sono incapaci per struttura e per modo di funzionare di comunicare; il significato di un sogno resta, fuori dal trattamento di un buon' analista, sconosciuto allo stesso sognatore che l'ha sognato. Possiamo riassumere il funzionamento linguistico delle manifestazioni non comunicanti così: DESTINATORE → MESSAGGIO → [...]. È questa stessa *assenza di possibilità di comunicazione, assenza motivata e a suo modo funzionale*¹³⁴, che ha reso così complesso il lavoro freudiano di ricondurre il regno del caos e dell'illogico ad un suo specifico ordine, appunto il lavoro di interpretazione dei sogni. Il sogno produce un opacità che rende difficoltosa e non naturale un'analisi e un'interpretazione, proprio perché il compito del sogno (come del sintomo e del lapsus) è quello di *nascondere sia pur esprimendo*¹³⁵.

Di contro un testo letterario si costituisce come il messaggio di una manifestazione linguistica interessata a comunicare i suoi contenuti, costruita appunto come normale atto linguistico: DESTINATORE → MESSAGGIO → DESTINATARIO. Per Orlando questa differenza radicale tra manifestazioni non comunicanti dell'inconscio e letteratura, porta ad una critica della posizione lacaniana che sembra far coincidere troppo strettamente retorica classica e retorica dell'inconscio senza preoccuparsi della differenza d'uso: nella letteratura serve a mostrare, nel sogno serve a nascondere.

Ma, posta la differenza tra fatto letterario e sogno, bisogna dire che non tutte le manifestazioni dell'inconscio non hanno interessi comunicativi; fra gli studi di Freud Orlando si concentra su un libro che analizza una manifestazione particolare che ha nel suo statuto quello di dover riferirsi a una *terza persona*¹³⁶, un procedimento linguistico verbale (altra somiglianza con il linguaggio letterario di non indifferente importanza) che presenta numerose analogie con i meccanismi del lavoro onirico ma che *ha bisogno dell'altro*¹³⁷ (IL DESTINATARIO) per funzionare: *Il motto di spirito*. Non sarà in questa sede che si tratterà del motto di spirito nella sua totalità di atto linguistico fatto di *tecniche* e di *contenuti* specifici, finalizzato al piacere del produttore e dell'uditorio, se non nella componenti che rendono possibile pensarlo come genere letterario e generalizzare certe sue caratteristiche all'intero fatto letterario in sede teorica; pensarlo come suggerisce V. Baldi *metonimia*¹³⁸ dell'intera letteratura.

I primi due elementi che rendono possibile questa generalizzazione metonimica sono

134 F. Orlando – *Saggio introduttivo in S. Freud - Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975 p. 18

135 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 58

136 S. Freud - *Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975. p. 167

137 *Ibid.* p. 167

138 V. Baldi – *Il sole e la morte*. Quodliet, Roma, 2015. p. 45

come abbiamo detto la *consistenza sociale* della due manifestazioni linguistiche e l'utilizzo figurale del linguaggio che accomuna letteratura e inconscio. La descrizione di Freud del motto di spirito, per quello che interessa più direttamente la teoria orlandiana, è quella di una manifestazione che condivide con il sogno contenuti e meccanismi retorici (intesi come azione sulla materialità del linguaggio verbale o non) ma assieme si differenzia da questo per il suo essere rivolto verso l'esterno, per essere una *manifestazione dell'inconscio comunicante*. Questo doppio piano di somiglianza e differenza rispetto al sogno, e ad altre manifestazioni dell'inconscio, lo rende ipoteticamente sovrapponibile al fatto letterario come sottoinsieme di un insieme più generale. (nell'ampliamento dei confini del letterario che la figuralità sottointendeva Orlando tratta esplicitamente il motto di spirito come un genere letterario.)

Per quanto riguarda il lato pubblico del motto di spirito, rispetto al sogno come attività privata, Freud intuisce che diventano particolarmente importanti numerose variabili di natura pragmatica e sociologica. Utilizzando categorie prese dalla linguistica sconosciute a Freud, queste variabili riguarderebbero il CONTESTO e il CODICE rispetto ai quali il motto di spirito sarebbe il MESSAGGIO (*l'analisi linguistica dei motti, per quanto assimilabile a quella di sogni, lapsus e sintomi dimostra la continua compromissione con il contesto sociale*¹³⁹). Riflettere sul contesto di funzionamento del motto di spirito significa pensare alle situazioni pragmatiche entro cui il motto è possibile. Riflettere sul codice significa comprendere che sono necessari una serie di accordi tra il destinatario e il destinatore che rendono possibile l'effetto comico del motto. Per quanto riguarda la somiglianza del motto di spirito con il sogno è visibile su due piani diversi: quello delle *forme*, che Freud nomina *tecniche*, e quello dei *contenuti* specifici di questo, chiamate *tendenze*.

Dal punto di vista formale il motto di spirito è caratterizzato da una precisa costruzione linguistica che utilizza tutta una serie di tecniche, come la rima, l'omofonia, l'impiego molteplice delle stesse parole con significati diversi, il controsenso, gioco con le parole e con i pensieri, l'assurdo e l'ironia. Freud si accorge che non c'è motto di spirito fuori da un preciso utilizzo del linguaggio che potremmo, semplificando, chiamare *figurale*, e come già sottolineato ha qualcosa a che vedere con i meccanismi di funzionamento di tutte le manifestazioni dell'inconscio. Questa caratteristica formale del motto è particolarmente visibile in tutti quei motti (*motti innocenti*) che non producono il piacere attraverso dei contenuti significativi, e quindi fanno pensare che il loro effetto e il

139 Ibid. p. 76

loro significato dipendano esclusivamente dalla *forma della loro espressione*¹⁴⁰, dal modo in cui dicono quello che dicono. Il piacere che produce la forma stessa del motto di spirito viene ricollegato da Freud al piacere del bambino che *maneggia ancora le parole come fossero cose*¹⁴¹, e che immagina una somiglianza sul piano del significato quando nota una somiglianza sul piano del significante. Questo atteggiamento psichico *verso il suono anziché verso il senso*¹⁴² produce delle connessioni tra ordini di idee diverse e distanti che il *pensiero serio*¹⁴³, interessato ai significati delle parole, non aveva contemplato¹⁴⁴. L'*arguzia* sarebbe allora quel tipo di atto linguistico che servendosi di questi mezzi di collegamento analogici evitati dal pensiero razionale-cosciente riconosce una somiglianza anche dal punto di vista del significato, accettabile quindi anche dalla ragione adulta. In questo modo il motto arguto è accettabile sia dal pensiero cosciente, in quanto dice qualcosa di vero sul piano del significato, che dal pensiero infantile che predilige la somiglianza sul piano del significante o più in generale della forma, delle parole e del pensiero.

Dal punto di vista di *cosa* i motti dicono Freud individua di contenuti specifici di alcuni motti (*motti tendenziosi*), che coincidono con una serie di materiali, pulsioni e desideri che la civiltà ha rimosso dalla vita cosciente e collettiva, ma non che non può eliminare realmente dagli individui: in particolare le *tendenze* principali sarebbero la *sessualità* e la *violenza* (il desiderio erotico e la pulsione aggressiva). In questo caso il motto di spirito si farebbe la sede istituzionale in cui desideri e pulsioni rimosse possono essere soddisfatte anche se in forma verbale (non azione ma parole) e in una forma particolare (figurale), un modo per *esprimere sia pur nascondendo*¹⁴⁵

L'opera di rimozione della civiltà fa sì che certe possibilità di godimento primarie ma ora ripudiate in noi dalla censura, vanno perse. Ogni rinuncia costa però assai cara alla psiche dell'uomo ed ecco che il motto tendenzioso [*ma anche quello innocente,*

140 S. Freud - *Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975. p. 119

141 S. Freud - *L'interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, Torino, 1985. p. 284

142 S. Freud - *Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975. p. 143

143 *Ibid.* p. 144

144 La presenza di questi modi di pensare nel bambino non deve far pensare ad una specificità di pensiero che scompare con l'età adulta. Nella crescita questi modi di pensiero vengono rimossi, ma non eliminati; l'adulto, perché sia funzionale alla civiltà in cui vive, non può trattare le parole come fossero cose e giocare con esse, ma deve utilizzare il linguaggio nella sua funzione comunicativa. Ma, *se l'ontogenesi riassume la filogenesi*, il pensiero che caratterizza l'infanzia rimane vivo e rimosso nell'adulto, pronto a rompere la maglia della repressione e tornare a dare piacere. Lo stesso discorso vale per i modi di pensare dei popoli più primitivi, in cui l'azione reprimente della civiltà ha agito in profondità diverse (e anche in modi diversi) in cui è particolarmente visibile, soprattutto nella sfera del magico e del religioso un pensiero che fa perno su analogie, identità parziali, somiglianze..

145 F. Orlando - *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 58

aggiungiamo noi] offre un mezzo per rendere nulla la rinuncia, per recuperare ciò che è andato perduto¹⁴⁶

Nel *motto tendenzioso* il piacere prodotto sarebbe quindi doppio: da un lato quello fanciullesco di giocare con le parole, dall'altro quello di esprimere contenuti solitamente non esprimibili. Ma quello che sembra più interessante è che la componente formale e la componente contenutistica del motto, a detta di Freud, costituiscono una sorta di alleanza per cui il gioco di parole renderebbe possibile l'espressione del contenuto vietato:

La tendenza repressa può ricevere dall'ausilio del piacere dell'arguzia, la forza di superare l'inibizione che, altrimenti sarebbe più forte. Si ingiuria perché l'ingiuria rende possibile il motto. Ma il compiacimento non è solo quello generato dal motto; è incomparabilmente più grande, tanto da farci supporre che la tendenza prima repressa sia riuscita a spuntarla senza subire nessuna sottrazione. Stando così le cose il motto tendenzioso è quello che provoca la maggiore ilarità.¹⁴⁷

Grazie ad una rima, quindi, sarebbe possibile dire quello che, fuori dall'omofonia, è socialmente riprovevole, ma che, grazie al piacere prodotto dall'identità fonica, viene concesso di dire.¹⁴⁸ Il motto di spirito giocherebbe quindi tutto il suo significato all'interno di due *conflitti*: 1) quello tra il pensiero infantile, che si costruisce come gioco con le parole e il pensiero razionale-adulto, che invece è interessato ad un uso del linguaggio rispetto ai suoi significati e alla sua referenza. 2) quello tra una serie di pulsioni presenti nell'uomo che vorrebbero essere agite, o quanto meno espresse in contenuti verbali, e la rimozione di queste ad opera della civiltà che attraverso istituzioni diverse (il super-io, la morale, o la presenza fisica di una censura che minaccia provvedimenti giudiziari) tenta di proteggersi dal rischio della liberalizzazione totale del desiderio¹⁴⁹ dell'individuo che di per sé ha un

146 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 126

147 S. Freud - *Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975. p. 160

148 Bisogna aggiungere oltre a questa possibilità formale che il motto di spirito può esplicitare i contenuti e le forme vietate solo in alcuni contesti socialmente determinati. Freud insiste sul lato pragmatico del motto sulla dimensione festosa che ne è il luogo privilegiato cosciente che il prete non può fare un motto di spirito contro la repressione ecclesiastica della bestemmia, bestemmiando in rima, durante la predica domenicale.

149 Questo conflitto dev'essere inteso all'interno di un'idea di civiltà come dialettica tra repressione e represses per come lo descrive Freud in S. Freud – *Il disagio della civiltà*. Bollati Boringhieri, Torino, 1971. In questo libro la civiltà viene rappresentata come una grande istituzione repressiva che tenta di tutelare nell'uomo una vita culturale attraverso la sua attività di repressione degli istinti individuali e anti-sistemici. In questa opera il conflitto tra l'individuo e la collettività, tra la pulsione e la cultura è rappresentato come una contraddizione fondamentale e insanabile. Di contro, pensando una vita fuori dalla civiltà, ci si potrebbe immaginare una vita nello stato di natura dove sessualità e violenza (e la complessità del loro rapporto) esistono libere. In uno stato di animalità primordiale che R. Girard descrive

valore antisociale. Rispetto a questa doppia serie di conflitti il motto di spirito si propone come una *formazione di compromesso* tra rimozione e espressione del rimosso socialmente accettabile che rende possibile l'espressione in forme *superate* di contenuti vietati e tutela la civiltà intesa come dominio pulsionale dell'individuo. È una *soluzione di compromesso* rispetto ad un *conflitto* tra istanze contraddittorie che abitano sempre l'uomo inserito nella civiltà (il sociale e l'anti-sociale). Considerata la centralità del concetto di *formazione di compromesso* nella teoria orlandiana, tale che con Baldi *si potrebbe affermare che l'intero ciclo freudiano si fonda sull'espansione della concezione di compromesso in letteratura*¹⁵⁰, è importante delucidarne il significato. Citando Orlando:

Definiamo formazione di compromesso una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventati significati in contrasto¹⁵¹.

Per Freud ogni manifestazione dell'inconscio è un evento che sorge *per l'azione congiunta o meglio per l'azione contrapposta di due diverse intenzioni*¹⁵²; la formazione di compromesso sarebbe appunto la risultante di queste opposte intenzioni, tale che entrambe trovano parzialmente espressione e entrambe vengono parzialmente castrate, intenzioni che nella loro forma normale non possono essere espresse contemporaneamente. Un esempio particolarmente significativo di soluzione di compromesso risulta essere *la negazione*, dove due tendenze contraddittorie, affermare e negare un dato fatto, premono per essere espresse nello stesso momento. Un contenuto rimosso dalla coscienza preme per essere espresso, ma la forza che lo rimuove rimane a svolgere il suo ruolo. In questa situazione:

Il contenuto rimosso di una rappresentazione può dunque penetrare nella coscienza a condizione di lasciarsi negare. La negazione è un modo di prendere conoscenza del rimosso, in verità è già una revoca della rimozione, non certo però un'accettazione del rimosso.¹⁵³

Il pensiero rimosso (es. MI PIACE) troverà espressione a prezzo di essere preventivamente negato (NON) dalla rimozione: NON - MI PIACE. In questo modo

come il regime della violenza indiscriminata (R. Girard – *La violenza e il sacro*. Adelphi, Milano, 1980).

150 V. Baldi – *Il sole e la morte*. Quodlibet, Roma, 2015. p. 183

151 F. Orlando – *Repertorio di modelli freudiani praticabili* in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 211

152 S. Freud – *Introduzione alla psicanalisi*. Bollati Boringhieri, Torino, 2012. p. 225

153 S. Freud – *La negazione*. In *La teoria psicanalitica*. Bollati boringhieri, Torino, 1979. p. 379

entrambe le tensioni psichiche, il rimosso e la rimozione troveranno un loro, benché parziale, soddisfacimento. La *formazione di compromesso* che costituisce la *negazione freudiana* si manifesta quando *l'unico modo di confessare l'inconfessabile è il negarlo*¹⁵⁴. Possiamo intendere la formazione di compromesso come la forma semiotica vuota di tutte le manifestazioni dell'inconscio, capace di esprimere due (o più?) contenuti contraddittori o in conflitto tra loro nello stessa manifestazione segnica. Il sogno, il lapsus, il motto di spirito si caratterizzano (nelle loro differenze) per essere la risultante del conflitto tra rimosso e rimozione che li precede in quanto manifestazioni semiotiche.

2.1.3. LETTERATURA COME FORMAZIONE ISTITUZIONALE DI COMPROMESSO .

F. Orlando costruisce la sua proposta teorica attraverso un movimento di generalizzazione della *teoria freudiana del motto di spirito* per proporre la sua *teoria freudiana della letteratura*. I luoghi in cui seguiremo *Per una teoria freudiana della letteratura* sono quelli che abbiamo delineato nella presentazione dell'opera freudiana: il lato sociale del fatto letterario, il ritorno del represso formale e il ritorno del represso nella serie dei contenuti.

*La letteratura in quanto istituzione ha un carattere sociale*¹⁵⁵ il che significa che come MESSAGGIO postula sempre un DESTINATARIO che deve poterne comprendere il significato. Visto che, comunemente, nell'atto di fruizione di un testo letterario il DESTINATORE è assente, il testo deve avere un *minimo di autosufficienza*¹⁵⁶ che lo renda comprensibile; ovvero, diversamente da un sogno, non deve essere necessaria la conoscenza della biografia o dati sul pensiero del suo autore per poterne interpretare la *figuralità*¹⁵⁷. Perché un testo sia fruibile deve in qualche modo contenere tutto quello che

154 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phedre* in *Due letture, freudiane: Fedra e Il misantropo*. Einaudi, Torino, 1971. p. 16

155 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 18

156 *Ibid.* p. 16

157 Rispetto a questa posizione è possibile ribattere (ed è stato fatto) che una buona parte della letteratura del novecento ha fatto dell'oscurità, dell'opacità e della mancanza di comunicazione la propria poetica; basti pensare a P. Celan, S. Becket, o più semplicemente al senso mai comunicato delle allegorie Kafkiane, allegorie che sono state definite da R. Luperini *allegorie vuote*, proprio nella loro incapacità di comunicare il loro significato [R. Luperini- *Montale e l'allegoria vuota*. Liguori, Napoli, 2012]. Orlando risponde: *l'indecifrabilità di simili testi non fa mai fallire l'atto di comunicazione in modo inoffensivo perché totale, come farebbe ad esempio la redazione in una lingua ignota. Insieme a quel tanto di senso che il destinatario recepisce, e foss'anche nulla, egli recepisce in ogni caso l'indecifrabilità stessa come*

rende possibile un certo livello di interpretazione; deve dare la possibilità di ridurre, ad un certo grado, le figure ad un senso non figurale. È certo che questo concetto deve essere inteso come sfumato poiché, da un lato se il lettore che non sa il norreno non potrà leggere *l'Edda poetica*, dall'altro lato esistono diversi livelli di comprensione del testo, i più profondi dei quali necessitano una conoscenza propria del lettore non presente nel testo come simbolismi, riferimenti storici e letterari, modelli. È comunque vero che una gran parte di testi letterari (verrebbe da dire, in particolare quelli della modernità, ma probabilmente perché con questi condividiamo molta più cultura di quella che condividiamo con un testo medioevale) ad un qualche livello di lettura è comprensibile senza informazioni specifiche aggiuntive.

Un messaggio che deve immediatamente venire ricondotto alla biografia o alla psicologia individuale del suo destinatario per essere compreso, non sarebbe un messaggio letterario. E chi tratta così un vero messaggio letterario equipara così il suo linguaggio al linguaggio dell'inconscio umano, non comunicante perché privo di un minimo di autosufficienza. In questo minimo sarà da individuare per ora la differenza irriducibile tra i due linguaggi, mentre sono i modi della loro coerenza interna, autosufficiente o no, a costituire il fondamento da me affermato della loro somiglianza.¹⁵⁸

Questa posizione anti-psicologista si caratterizza come critica a un uso della psicanalisi in materia di letteratura che tende a mettere l'autore sul lettino e usare il testo come un sogno da analizzare. La posizione di Orlando è radicalmente diversa; per lui il testo letterario, in quanto prodotto sociale non è semplicemente il prodotto di un individuo e quindi a questo inevitabilmente riconducibile; ma un prodotto complesso di una serie di fattori, uno di questi, magari importante, è l'individuo-autore che l'ha prodotto. Schiacciare l'interpretazione del testo sulla biografia dell'autore, come fa la psico-critica di Morin o M. Lavagetto, significa interpretare il testo come un atto linguistico del tipo DESTINATORE → MESSAGGIO → (*forse*)DESTINATORE, ovvero non cogliere la dimensione pubblica e sociale della letteratura.

Linguisticamente questa dimensione pubblica e sociale è individuabile, oltre che nella presenza di un lettore implicito nell'opera, di un DESTINATARIO implicito nel

connotazione di senso, per lo più esoterica o provocatoria. [F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 17]

158 *Ibid.* p. 18

MESSAGGIO¹⁵⁹, nell'importanza che assumono il CODICE e il CONTESTO: le norme e le convenzioni comuni ad autore e lettore che rendono possibile la comunicazione (a diversi livelli di profondità: dalla lingua, al simbolismo, al sistema dei generi letterari, all'immaginario) e le condizioni di realtà, del lettore o dell'autore, che vengono implicate dal testo nell'attività di produzione e fruizione.

Tenendo conto di questi elementi, si attua un passaggio dall'*individuale* al *collettivo* che per Orlando significa un passaggio dai *problemi psicologici* ai *problemi storici*:

Non sarà tanto da chiedersi perché quell'individuo così fatto ha potuto produrre quella determinata opera? Quanto piuttosto: perché è potuto toccare a quell'individuo così fatto di esprimere certi significati della sua epoca e imporli in essa e al di là di essa, producendo quella determinata opera?¹⁶⁰

Ma l'ordine in cui si attua questo movimento è quello del testo, il testo è il luogo fisico dove si attua l'incontro tra l'autore e il lettore che rende possibile la comunicazione, il che significa che i *problemi storici* devono essere visti come *problemi linguistici*.

Per meglio comprendere cosa si intende per CODICE che precede il testo come MESSAGGIO, e che media il rapporto tra questo e il suo DESTINATARIO (il lettore) è necessario pensare ad un *sistema letterario*¹⁶¹ (un sistema contenente tutte le opere di letteratura di una comunità, con centri, periferie e relazioni) entro cui un'opera singola si inserisce come suo elemento, fino ad affermare che un testo è letterario perché si inserisce nel sistema letterario come suo elemento. In questo sistema letterario, che prende la forma di *una lingua nella lingua* (un sotto-sistema del sistema semiotico costituito dalla cultura nella sua totalità), si può intendere il CODICE come l'insieme di convenzioni – codificazioni – attese – tecniche atte a regolare il dialogo tra autore e destinatario che avviene attraverso il testo. L'esempio più semplice per comprendere questa idea di CODICE è quello del genere letterario come sistema di regole (attese e disattese da singolo testo) che, conosciute da autore e lettore come elementi culturali collettivi, permettono un certo livello di comunicazione letteraria; permettono di non scambiare un testo fantastico o allegorico con un testo documentario o un'autobiografia. Allargando il discorso il CODICE, che precede l'opera e è rintracciabile all'interno di sistema letterario, media non

159 F. Orlando parla di una *Funzione destinatario* interna al testo al quale il destinatario empirico dovrebbe in qualche modo tentare di assomigliare il più possibile per comprendere al meglio il testo. La *funzione destinatario* è come la poltroncina fatta di parole che il testo prepara al suo lettore.

160 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phèdre*. In F. Orlando – *Due letture freudiane: Fedra e il Misantropo*. Einaudi, Torino, 1971 p. 9

161 M. Corti – *Principi della comunicazione letteraria*. Bompiani, Milano, 1979.

solo il rapporto tra autore e lettore, ma anche tra opera e realtà rappresentata:

L'opera offre una duplice testimonianza di sé; l'artista infatti ha il rigoroso destino di cogliere l'oscurità profonda, indecifrabile del reale, per l'altro di collegare in modo nuovo i segni emessi dai referenti nell'universo culturale ideologico della propria epoca, processo con il quale egli partecipa della natura sociale delle strutture letterarie ne è condizionato, sia che favorisca il sistema di attese della società sia che ponga in esso un antagonismo.¹⁶²

Il CODICE si pone allora come l'elemento di regolamentazione (come fosse una grammatica del letterario) collettiva che sottosta all'attività di produzione e che media il rapporto tra autore, la cultura entro cui scrive e la realtà (CONTESTO); ma che assieme rende possibile una corretta attività di fruizione mediando il testo al suo lettore. Queste codificazione collettiva è particolarmente visibile nei periodi in cui una poetica normativa grava sugli autori di letteratura e, per esempio imponendo la separazione degli stili, non permette di descrivere contenuti alti in stili bassi e viceversa o di parlare delle deiezioni di un personaggio nobile.. Sebbene la fine delle poetiche normative e della separazione degli stili che ha segnato la letteratura dell'era moderna non possiamo non pensare che non esista un sistema di codici, meno esplicito, meno razionalizzato, e meno repressivo, che regoli la produzione e la fruizione di letteratura, i generi (anche nella loro fluidità) e la tradizione (anche nella sua complessità) sono lì ad indicarcelo.

È questo un codice delle cui norme – come è stato già riconosciuto dai formalisti slavi – ciascuna opera nuova tiene sempre conto ma violandole sempre e lasciandole sempre modificate, per definizione stessa di originalità estetica. E tuttavia questo codice mantiene attraverso la storia un certo numero di costanti senza le quali ci riuscirebbe impossibile realizzare l'unità diacronica tradizionale della letteratura di origine greco-latina e giudaico cristiana.¹⁶³

Se fino a questo momento abbiamo inteso il sistema letterario nella sua dimensione sincronica non possiamo dimenticarci della diacronia. La distanza temporale che può separare l'attività di produzione del testo dalla sua fruizione, e quindi la conoscenza puntuale del CODICE e del CONTESTO condivisa da un autore e un lettore

162 M. Corti – *Principi della comunicazione letteraria*. Bompiani, Milano, 1979. p. 33

163 *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 77

contemporanei, può opacizzare e rendere più complessa la lettura, ma possiamo pensare che la grande letteratura riesca a superare questa difficoltà, trovando in nuove situazioni storiche, nuovi CODICI e nuovi CONTESTI all'interno della quale essere comunicativa. La differenza che intercorre tra una lettura duecentesca e fiorentina della *Commedia*, che il lavoro filologico tenta di rendere fruibile anche a uomini non duecenteschi e non fiorentini con un lavoro di restituzione del CODICE e del CONTESTO andati perduti, e una lettura contemporanea dell'identico testo può essere radicalmente differente (basti pensare alla reinterpretazione novecentesca delle immagini infernali per raffigurare gli inferni della modernità) ; ma il fatto che la *Commedia* continui a parlare con nuovi e vecchi significati ne certifica una vitalità figurale di grande portata; un'*autosufficienza minima* del testo che rende possibile una lettura significativa anche nel mutamento del CONTESTO e del CODICE nella quale e per la quale è stata prodotta; una serie di elementi del CODICE letterario occidentale che, anche per la presenza del testo dantesco nel canone, sono rimasti costanti nel corso dei secoli che ci separano dall'inizio del XIV sec.. In questo caso un'*autosufficienza massima* sarebbe quella che caratterizza la fruizione di un testo da parte di un lettore che maneggia alla perfezione le conoscenze esterne che lo rendono identico al lettore tipo che il testo contiene come funzione.

Tanto quanto lo psicologismo di certa critica psicanalitica, l'autoreferenzialità del testo di matrice strutturalista è criticata da Orlando che vede dei limiti nell'interpretare il testo solamente nella sua materialità di MESSAGGIO, (MESSAGGIO ↔ MESSAGGIO) appunto i limiti di non cogliere gli altri fattori che entrano in campo a determinare il fatto letterario, appunto i fattori storico, culturali e collettivi rappresentati dal CODICE che media il rapporto con tra DESTINATARIO e DESTINATORE e fra questi il CONTESTO (sia di produzione che di fruizione).

Il tentativo di Orlando è guardare il fatto letterario nell'interezza del suo essere attività comunicativa; la centralità del MESSAGGIO in quanto tale, come vuole la *funzione poetica* di Jakobson non viene rifiutata, ma anzi implementata di tutte le variabili che determinano il MESSAGGIO nella sua fisionomia; particolarmente significative risultano quelle che fanno del testo letterario un fatto sociale, socialmente determinato e quelle atte un rapporto tra testo e realtà, sia dal punto di vista dell'autore che lo scrive, sia da quello del lettore che lo legge, una realtà sia individuale che collettiva, storica e culturale, all'interno della quale l'individuo-autore e l'individuo-lettore sono per forza di cose inseriti; il CODICE (anche nella concezione diversa da quella linguistica che ne ha E. Auerbach), nel suo essere sistema di regole collettive che rendono possibile la

comunicazione letteraria, trova nella teoria orlandiana una posizione centrale.

Se le caratteristiche di comunicabilità del fatto letterario sono garanti della sua socialità e lo differenziano dal sogno, come nel motto di spirito la letteratura è caratterizzata dall'essere sede privilegiata di forme e contenuti specifici che rimandano in vari modi alla sfera dell'inconscio, del rifiutato e del vietato dalla razionalità cosciente. L'ipotesi teorica per cui la *letteratura e la poesia è sede istituzionale di un ritorno del represso*¹⁶⁴ dev'essere compresa rispetto a questa doppia polarità: da un lato l'aggettivo *istituzionale*, che rimanda ad una dimensione collettiva, culturale e politica; e dall'altro il *ritorno del represso* che rimanda, senza un appiattimento ma anzi attraverso un moto di espansione della portata del concetto, all'inconscio freudiano.

La prima cosa che si può notare è la sostituzione della parole *rimosso*, di specifica matrice freudiana con la parola *represso*. Orlando esplicita il passaggio terminologico sostenendo che *rimosso* e *rimozione* nell'uso che viene fatto dalla psicanalisi rimandano alla dimensione dell'individuo mentre *represso* e *repressione* :

nella loro maggiore genericità presentano due vantaggi: quello di essere per l'appunto meglio applicabili nella dimensione sociale; e quello di non indicare necessariamente l'esclusione di certi contenuti dal livello cosciente (il che trasferito dalla dimensione sociale condurrebbe al concetto non freudiano di *inconscio collettivo* [corsivo nostro])¹⁶⁵

Il cambiamento terminologico rimanda quindi ad un allontanamento da Freud in direzione di una dimensione sociale e fuori dalla dialettica tutta interna all'individuo tra *coscienza / inconscio* tipica della psicanalisi. Grazie ai concetti *represso / repressione* Orlando allarga la sfera di funzionamento del suo modello, costruito sul motto di spirito e sulla coppia *rimozione / rimosso* freudiana, a quei conflitti tra istanze contraddittorie che si sviluppano a vari livelli di generalità, dai conflitti che si sviluppano nell'individuo singolo alle tensioni interne ad un gruppo umano e alla storia. L'idea che regge questa generalizzazione del modello freudiano rispetto a contenuti che non contemplava all'origine è sostenuto dall'idea che *la repressione anche se interiorizzata dall'individuo è sempre di natura sociale*¹⁶⁶; dall'idea che, sia quando il conflitto tra *repressione* e *represso*

164 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 26

165 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phèdre*. In F. Orlando – *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, Torino, 1971 p. 23

166 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 81

si gioca all'interno dell'individuo e sotto la soglia della coscienza per come Freud intende la dialettica tra *rimozione* e *rimosso*, sia quando il conflitto si gioca sul piano collettivo delle classi in lotta fra di loro, nascosto dalla narrazione ideologica, per come Marx intende la dialettica storica, il modello vuoto della contraddizione e del conflitto funziona nello stesso modo. Nello specifico del fatto letterario poi, il conflitto tra *repressione* e *represso* che si risolve in quella specifica soluzione di compromesso che è il *ritorno del represso* si delinea come un modello il più vuoto possibile capace di contenere una varietà infinita di materiali conflittuali differenti. La lista delle possibili dimensioni di ritorni del represso che troviamo nelle ultime pagine di *Per una teoria freudiana della letteratura*¹⁶⁷, e che delineano *le contraddizioni che dividono uno spazio umano via via più ampio*¹⁶⁸, indicano questo allargamento di prospettive del modello prodotto da Freud oltre il campo individuale entro cui lavora la psicanalisi verso una dimensione, da un lato antropologica, dall'altro storico collettiva.

L'inconscio freudiano allora non basta più a interpretare le nuove dimensioni entro cui si giocano i conflitti che vengono tenuti di conto, e si delinea lo spazio di un *inconscio collettivo*¹⁶⁹ che niente ha a che vedere con quello di matrice Jungiana, ma che si presenta come il campo dei conflitti che, dall'individuo alla storia, abitano la realtà. All'interno di quello spazio conflittuale che è la realtà, per come Orlando la intende, la letteratura sarebbe la sede istituzionalizzata di una formazione di compromesso verbale tra istanze contraddittorie: *il ritorno del represso*. Seguendo il modello del motto di spirito freudiano Orlando descrive il *ritorno del represso* sia dal punto di vista delle forme, che da punto di vista dei contenuti.

Come per le *tecniche* del motto di spirito il ritorno del represso sul piano formale è inteso come quell'uso formale del linguaggio che secondo Freud rimandava ad un

167 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 81: a un certo livello di astrazione a seconda che «ritorno del represso» voglia dir qualcosa di:

- A) inconscio.
- B) conscio ma non accettato.
- C) accettato ma non propugnato.
- D) propugnato ma non autorizzato.
- E) autorizzato (ma non da tutti i codici di comportamento).

168 *Ibid.* p. 81

169 Possiamo pensare all'*inconscio collettivo* di cui parla Orlando come a quel *sistema culturale* proprio di una collettività di uomini. Con Levi-Strauss: *ogni cultura può venir considerata come un insieme di sistemi simbolici, dove la lingua, le regole matrimoniali, i rapporti economici, l'arte, la scienza e la religione occupano il primo posto* [C. Lévi-Strauss - *Introduction à l'oeuvre de Marcel Mauss*, in M. Mauss - *Sociologie et antropologie*, Paris 1950], cultura che sottostà, non cosciente nella sua complessità sistemica, dietro ogni atto individuale che si produce all'interno di questa, ne definisce quello che si può e non si può fare, quello che si può e non si può dire; in un rapporto che possiamo immaginare come quello *langue / parole*. Un altro concetto che potrebbe aiutare a comprendere l'inconscio collettivo orlandiano è quello di *inconscio politico* di F. Jameson.

attitudine infantile al gioco con le parole e con i pensieri; gioco proibito poi nella crescita dell'individuo poiché il pensiero adulto non può che interessarsi del linguaggio nelle sue possibilità comunicative. La letteratura sarebbe, come il motto di spirito, sede istituzionale della rima, dell'omofonia, dell'uso ritmico del linguaggio, della metafora; sede quindi del piacere trasgressivo, di trasgressione all'imperativo della ragione critica di non giocare con le parole, che queste *figure* comportano.

Ma il campo formale che Orlando contempla è allargato rispetto alla normale coincidenza della dicotomia *contenuto / forma* con la dicotomia *significato / significante* di F. de Saussure. Per comprendere al meglio la nozione di forma alla quale si riferisce il concetto di ritorno del represso formale sarà necessario attraversare la teoria linguistica di L. Hjelmslev, che in coppia con la teoria delle figure del Gruppo μ , consente a Orlando di parlare di forme anche sul piano de significato.

Secondo il linguista danese la dicotomia *significato / significante*, *contenuto / espressione* con il quale si descrive il segno non basta per rendere conto della complessità dello stesso, in particolare nel processo di produzione semiotica che sarebbe rappresentato dalla *funzione segnica*. *La funzione segnica è di per sé una solidarietà*¹⁷⁰ che si pone tra due entità, *contenuto / espressione*, al fine di produrre il *segno*. Il rapporto che intercorre tra il contenuto e l'espressione di un segno è un rapporto di necessità: *non ci può dunque essere, tranne che per un'artificiale separazione, un contenuto senza un'espressione e un'espressione senza un contenuto*¹⁷¹.

Separare il contenuto di un segno dalla sua espressione significa ritrovarsi di fronte ad una massa amorfa e non interpretata in cui il contenuto, un pensiero o una cosa, non possono essere detti. Fuori dal processo semiotico che lo produce il contenuto di un'espressione, per dirla con de Saussure, si perde in *una nebulosa dove niente è delimitato*¹⁷². In questo senso il contenuto stesso, referenza reale o oggetto di pensiero che sia, esiste esclusivamente nella sua forma linguistica: esiste solo come *contenuto* di un *espressione*. Questo non vuol dire che non si può individuare quella *massa amorfa e inanalizzata* che costituisce questo *contenuto* fuori dal segno. Mettendo uno affianco all'altro una serie di segni in diverse lingue che hanno una stessa designazione si può mettere in luce il fattore comune a tutte (rosso, red, rouge, rojo, рыжий, شَعْرُ أَحْمَر, 红灯 sono sostituibili l'uno con l'altro, sono traducibili: indicano attraverso *segni* diversi una simile porzione, anche

170 L. Hjelmslev – *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1968. p. 53

171 *Ibid.* p. 53

172 F. de Saussure – *Corso di linguistica generale*. Laterza, Bari, 2009. p. 155

quando non per forza identica, di spettro luminoso percepito dalla vista umana). Hjelmslev chiama questo fattore comune a proposizioni sinonimiche in lingue diverse, *materia*: il *continuo amorfo inanalizzato entro cui l'azione formatrice delle lingue pone delle suddivisioni*¹⁷³. Secondo il linguista il processo di produzione di linguaggio (ma più in generale di produzione di segni, e quindi nel campo della semiotica) consisterebbe in un'analisi, un'articolazione, un'organizzazione di questa materia amorfa, il processo, che fa di una porzione di questa materia il *contenuto* di un'*espressione*. Ogni lingua interpreta in maniera diversa questa materia amorfa entro le sue strutture e i suoi processi semiotici particolari.

L'attività di produzione di un *contenuto*, inteso come *materia* interpretata dal linguaggio, ha bisogno però di un altro passaggio costruito sulla dicotomia *forma / sostanza*. Il processo semiotico ritaglia-interpreta-ordina attraverso una *forma* una porzione di *materia* rendendola *sostanza*. Il contenuto di un'espressione sarebbe quindi il prodotto di un'azione di analisi di una *forma del contenuto* rispetto alla *materia* che produce una *sostanza del contenuto*. Questo processo avviene identico sul piano dell'*espressione*. L'esempio che meglio sembra rappresentare questo complesso processo astratto è quello della designazione dei colori: c'è il continuum amorfo che è lo spettro dei colori (*materia*) a cui una lingua impone arbitrariamente le sue suddivisioni (*forma del contenuto*) producendo la ripartizione dello spettro, questa ripartizione individua l'intervallo della lunghezza d'onda tra i 730 e 630 nm per come è percepito dalla vista umana (*sostanza del contenuto*), a questa porzione di spettro della luce inteso come *contenuto* (*forma del contenuto + sostanza del contenuto*) viene associata un'*espressione* che lo designa: [ROSSO] (*espressione+contenuto*); questa *espressione* (*forma dell'espressione + sostanza dell'espressione*) è costruita attraverso un processo identico a quello di produzione del suo *contenuto*. C'è un continuum amorfo di suoni che l'apparato fono-respiratorio umano può produrre (*materia*), a questo la lingua impone una suddivisione arbitraria (*forma dell'espressione*) e ritaglia i fonemi e lui unisce in un termine: /r ò s: o /(*sostanza dell'espressione*). Lingue diverse possono segmentare in maniera diversa lo spettro fonico che può essere prodotto dal corpo umano ritagliando fonemi diversi.

Come il *piano del espressione* è organizzato secondo strutture conoscibili da quelle branche particolari della linguistica è la *fonetica* e la *grammatica*, così il *piano del contenuto* può essere studiato in maniera formale, appunto inteso come prodotto di un

173 L. Hjelmslev – *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1968. p. 50

ritaglio da parte di forme linguistiche, dalla *semantica*. In questo senso il rapporto che il linguaggio istituisce con la realtà è un rapporto, su entrambe le facce del segno, formale:

È come una stessa manciata di sabbia che può prendere forme diverse, o come la nuvola di Amleto che cambia aspetto da un momento all'altro. Come la stessa sabbia si può mettere in stampi diversi, così la stessa nuvola può assumere forme nuove, così la stessa materia può essere formata o strutturata diversamente in lingue diverse.¹⁷⁴

Attraverso il contributo della linguistica di Hjelmslev Orlando allarga la portata del significato dell'aggettivo *formale* nella proposizione *ritorno del rimosso formale* oltre la semplice sfera dell'*espressione* verso la totalità del *segno* e quindi verso la segmentazione linguistica della realtà che risulta in questa interpretazione del linguaggio essere il *contenuto*. In quest'ottica dobbiamo pensare che le figure, intese come azione sul linguaggio reificato, possano agire anche sulle modalità che ha una lingua di ritagliare la materia bruta della realtà. Nel medesimo senso *il ritorno del represso nella serie dei contenuti* si riferirà a quello che abbiamo definito come *materia*, la quale anche quando non esprimibile fuori dal suo essere contenuto di un'espressione, esiste e può esistere *ritagliata* in modo diverso da diverse *forme del contenuto* e quindi presentata dal segno, espressa nel linguaggio, in modo diverso. Bisogna ammettere fin da subito che il limite tra contenuto e materia, tra sostanza linguistica e realtà è ambiguo da tracciare in modo univoco, proprio nell'idea che sebbene esista la realtà al di fuori del linguaggio il linguaggio resta la forma fondamentale attraverso cui l'uomo ha a che fare con la realtà. Per questa ragione la dicotomia *ritorno del represso formale / ritorno del represso nella serie dei contenuti* sconta una troppo forte categorizzazione se non è presa nella sua portata fluida e ambigua ha un valore teorico e ordinante ma è difficilmente gestibile in sede analitica.

Per *ritorno del represso formale* si intende allora quell'uso del linguaggio che permette la violazione delle norme imposte da una repressione razionale-adulta che intende il linguaggio come strumento di comunicazione denotativa e referenziale, un linguaggio caratterizzato da quegli elementi formali che sono propri dei modi di espressione dell'inconscio. Fra questi due forze in contraddizione, *repressione razionale-adulta / represso irrazionale-infantile*, viene a costruirsi una *soluzione di compromesso* per cui

174L. Hjelmslev – *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1968. p. 56-57

l'azione sul linguaggio è resa possibile dal ritrovare nella costruzione verbale che identifichiamo con la violazione razionale qualcosa di accettabile per la razionalità stessa e per il principio di realtà. Questo significa che, come per il motto di spirito, il prodotto di questa soluzione di compromesso deve essere comunicante, non può essere l'assurdo dell'immagina onirica incomprensibile per il sognatore stesso. Ma quello che interessa Orlando non è l'inconscio dell'autore, quanto l'inconscio stesso come forma e come linguaggio che presente in ogni essere umana parla in un modo specifico; l'idea che un oggetto letterario debba essere considerato tanto *secondo il principio di piacere quanto secondo il principio di realtà*¹⁷⁵, e anzi, che la caratteristica formale che fa di un discorso letteratura, il *tasso di figuralità*, sia il prodotto del conflitto tra questi due principi all'interno del linguaggio (*quello che si può dire / quello che si vuole dire*). Per Orlando la centralità di questo conflitto nel discorso letterario rimanda alla centralità del conflitto principio di *piacere individuale / sublimazione culturale delle pulsioni* nella costruzione culturale intesa come dazio pagato dall'individuo per il bene della collettività, che è anche il suo. È il conflitto tra l'individuo che difenderà sempre *la sua esigenza di libertà individuale contro il volere della massa* e la sublimazione o repressione come *destino forzatamente imposto alle pulsioni dalla civiltà*¹⁷⁶, conflitto che per Orlando come per Freud è fondativo dell'uomo e insanabile. Questo conflitto fondamentale e umano (se pensiamo all'uomo come animale culturale) si ripresenta nella nostra situazione tra il desiderio infantile di trattare le parole come cose, *di mettere assieme le parole senza vincolarsi che abbiano un senso, per conseguire con esse il piacere del ritmo e della rima*¹⁷⁷ e la repressione che di questo desiderio fa il linguaggio adulto in nome di un *pensare correttamente e distinguere ciò che nella realtà è vero da quello che non lo è*¹⁷⁸. In questo conflitto possiamo pensare alla figura come una soluzione di compromesso tra questo represso e la sua corrispettiva repressione: l'esplicitarsi della maniera di pensare dell'inconscio, tipica del bambino ma presente in forma repressa anche nell'adulto, e la caratteristica del linguaggio adulto di dire il vero e il falso, di essere comunicativo. Grazie a questa soluzione di compromesso entrambe le tensioni contraddittorie sono in parte soddisfatte, per quanto entrambe sono in parte frustrate: *razionale / irrazionale; principio di piacere / principio di realtà; individuo / civiltà*.

175 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p.66

176 S. Freud – *Il disagio della civiltà* in S. Freud – *Il disagio della civiltà e altri saggi*. Bollati Boringhieri, Torino, 2012. pp. 232-233

177 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 53

178 *Ibid.* p. 55

La pretesa aggiunta di piacere al discorso non è in realtà che l'*interferenza di un altro discorso* [corsivo mio] suscitatore di piacere, ai margini di quello della ragione.¹⁷⁹

Se abbiamo descritto la figura da un punto di vista strutturale, ovvero per quello che essa è, ora possiamo comprendere una *definizione funzionale*, ovvero quello che essa fa, ricordandoci dell'affermazione sulla quale avevamo abbandonato il discorso sulla figura: *ogni figura retorica è una formazione di compromesso*¹⁸⁰. Ogni figura retorica (nel senso allargato che si dà al concetto di figura con il Gruppo μ) una *soluzione di compromesso* linguistica, un'*interferenza*, tra linguaggio dell'inconscio e linguaggio della ragione intesi come forme (nel senso allargato che abbiamo dato al concetto di forma attraverso Hjelmslev), in questo si giocherebbe da un lato la sua opacità ma dall'altro la sua possibilità di essere ridotta, ovvero riportata in qualche modo a ragione e quindi di comunicare. Mostriamo nel prossimo capitolo che, grazie alla psicanalisi di I. Matte Blanco questo conflitto può essere reinterpretato come un conflitto tra due forme logiche diverse, tra logica razionale della coscienza e un'altra logica, che lo psicanalista cileno chiama simmetrica, che formalizzerebbe il funzionamento del pensiero inconscio.

Se il ritorno del represso formale si gioca tutto internamente alla lingua il *ritorno del represso nella serie dei contenuti* invece si gioca in quella *materia*, esterno al linguaggio, che dovrebbe essere pensata con Orlando (e forse diversamente da Hjelmslev) come realtà bruta e non articolata dal linguaggio. Quella parte di realtà che una comunità umana nasconde attraverso un movimento di repressione per la sua stessa sopravvivenza in quanto civiltà, cultura che vuole rimanere identica a se stessa; che sia il desiderio infantile per la madre, la morte o il conflitto di classe, in questa categoria Orlando inserisce tutta la realtà repressa da un dato sistema culturale o da un'ideologia. Tra represso e repressione vige sempre un rapporto dialettico per cui la parte di realtà repressa, proprio come la logica infantile repressa dalla logica adulta, spinga per essere espressa rompendo le barriere della repressione. Oltre a essere sede di un represso formale rappresentato dalla figuralità, la letteratura può essere, per Orlando, anche sede di un represso nella serie dei contenuti: ovvero, dal punto di vista tematico conterrebbe il *rovescio dell'ideologia*¹⁸¹. Nell'interpretazione orlandiana la letteratura e il suo tasso di figuralità sono l'esatto opposto rispetto all'ideologia e al suo discorso che rifugge qualsiasi ambiguità figurale in ottica

179 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 68

180 F. Orlando – *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982 pp. 11-12

181 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 71

razionalizzante¹⁸²; in qualche modo la coppia *letteratura / ideologia* è in astratto una coppia oppositiva che, con le dovute precauzioni e le differenze di grado, definisce un termine come non-l'altro e viceversa.

Il rapporto che si instaura tra le due tipi di represso, formale e dei contenuti, e quello di un'alleanza contro l'istituto della repressione. Come nel motto di spirito la possibilità di esprimere la tendenza, il rimosso sessuale o aggressivo, era possibile grazie alla tecnica, nello stesso modo in letteratura il contenuto a vari livelli vietato è possibile grazie alla figuratività. Tra il represso logico e il represso contenutistico si costituisce un *nodo di complicità*¹⁸³ che rende possibile la reciproca espressione.

L'ipotesi più generale ma non meno probabile suonerebbe così: che vi è omogeneità, simpatia, solidarietà a priori tra ritorno del represso come materia del contenuto e ritorno del represso formale.[...] come i motti di spirito più potenti la grande letteratura è probabilmente sempre due volte tendenziosa.¹⁸⁴

Per concludere la serie di definizioni secondo il modello dato nel capitolo precedente esiste una *definizione sociologica* del fatto letterario che si cela dietro la parola *istituzionale* nel definire letteratura una *sede istituzionale del ritorno del rimosso*. Fuori da ritorni dei rimossi vari di cui abbiamo appena finito di parlare, nella nostra società (e in quante altre società?) la letteratura ha una posizione tale che può permettersi di dire una serie di verità rimosse da discorsi ideologici poiché, come il *fool* shakespeariano, è *solo letteratura*¹⁸⁵. La verità vietata che essa contiene, scandalosa o non credibile in altre sedi, resta *neutralizzata dall'istituzione letteraria, che funge già da negazione freudiana in quanto tale*¹⁸⁶. Inoltre le forme concrete (quindi non astratte) in cui questi ritorni del

182 Dove per razionalità non si intende la razionalità illuministico-borghese tipica della società moderna ma il processo di pensiero costruito sul principio di non contraddizione e identità che tende a non tollerare il conflitto e la contraddizione.

183 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 69

184 *Ibid.* p. 73

185 In questo senso è interessante la dicotomi di G. Freege *Sinn* (significato) / *Bededung* (senso) la prima dei quali renderebbe conto della referenzialità del linguaggio, quello che una parola indica, e la seconda alla sua forma, al modo in cui viene indicata. Di fronte alla coppia di proposizioni sinonimica Venere / stella del mattino, il logico fa notare che le due proposizioni hanno lo stesso *Sinn* (indicano la stessa porzione di realtà) ma una diversa *Bededung* (lo fanno in modo diverso). Di fronte a questa dicotomia Freege sostiene che il fatto letterario non ha *Sinn* ma solo *Bededung*, il che significa che una proposizione letteraria non può essere mai detta né vera né falsa, poiché la verità o falsità di una proposizione è determinata dal rapporto che questa istituisce con la realtà indicata. La letteratura è finzionale, fuori dalla verificabilità, pura *Bededung* [G. Freege – *Senso, funzione e concetto*. Laterza, Bari, 2004] Per portare avanti il discorso con Dolezel, la letteratura non si riferisce a questo universo ma produce degli universi possibili, finzionali. Il rapporto tra l'universo possibile e quello vero, poi, è problema di ben altra portata. [L. Dolezel – *Heterocosmica*. Bompiani, Milano, 1999.]

186 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 88

rimosso sono realizzate nei testi non possono essere comprese fuori dal codice e dal contesto in cui il discorso letterario si inserisce, inteso anche come tradizione letteraria entro cui un o scrittore scrive un testo e un lettore lo legge, tutto quel sistema di aspettative, modelli, simboli, generi e regole interne al sistema letterario che regolano la produzione e la fruizione della letteratura. Anche questo lato del letterario che chiamiamo appunto codice è da intendersi nel suo valore istituzionale e quindi sociologico.

Ricordando che la teoria orlandiana si pone come proposta e come ipotesi e che quindi il suo valore e la sua verità devono essere rintracciata della capacità di far parlare i testi e aumentare il piacere che essi producono nella lettura proviamo a sintetizzare una risposta rispetto alla domanda che ci siamo posti in questa sezione di secondo capitolo: *di cosa parla Orlando quando parla di letteratura?* La risposta che abbiamo provato a dare è triplice; una definizione strutturale, una definizione funzionale, e una definizione sociologica intrecciate tra loro in un sistema coerente.

Dal punto di vista di *quello che la letteratura è* la risposta sarebbe linguaggio, e un particolare uso del linguaggio che fa della *figuralità* la sua caratteristica specifica; ma se la *figuralità* è una caratteristica linguistica presente in moltissimi discorsi umani e potenzialmente tutti, la letteratura sarebbe un discorso umano caratterizzato da un alto *tasso di figuralità*. In questo modo viene ampliato a dismisura il confine del fatto letterario visto che al suo interno vengono contemplate anche barzellette, racconti al bar e una miriade di discorsi che contengono al loro interno *figure*. Ma quello che interessa a Orlando è *cosa queste figure facciano*, come si comportino rispetto al linguaggio non figurale e rispetto al modo normale in cui una lingua (e una cultura) segmenta interpretando la realtà. In questa direzione vengono definiti un *ritorno del rimosso formale* e un *ritorno del rimosso nella serie dei contenuti* che caratterizzerebbero la *figuralità*. La letteratura sarebbe quindi la sede di una particolare forma di *formazione di compromesso* tra tensioni conflittuali presenti nell'individuo e nella società. La dimensione sociologica infine permette a Orlando di definire la letteratura come uno spazio istituzionale e quindi prodotto da una collettività per questi contenuti rifiutati in modo da sfuggire ad un qualche assolutismo letterario, uno spazio codificato che precede sia lo scrittore nella produzione del testo che il lettore nella sua fruizione.

In Orlando la definizione del fatto letterario è prodotta come *modello linguistico vuoto di conflitto e contraddizione, forma linguistica di conflitto e contraddizione*; l'eccessiva astrazione di questo, il suo essere un sistema coerente di pura forma costruita attraverso un'argomentazione logica, necessita per avere senso di essere riempito dei

contenuti reali dei testi. In più, la sua astrattezza logico-antropologica concede una possibilità pressoché infinita; per questo il modello vuoto, la forma astratta, dev'essere limitata dalle regole storico-culturali del *codice*, un sistema fatto di pratiche, modelli, generi, figure specifiche, ecc. la tradizione e la cultura dentro la quale il testo è prodotto e fruito concretamente.

2.2. DALLA TEORIA AL METODO

Il legame che unisce la definizione del fatto letterario ad un metodo di analisi è molto stretto. Nel sistema teorico Orlandiano, che viene presentato come *sistema coerente*, definizione e metodo si rispondo e corrispondono come le facce di un poliedro a tre facce (la terza faccia sarà quella dei modelli interpretativi sul quale ci concentreremo nella seconda parte di questo lavoro). Non sarà troppo difficile quindi passare da un'idea di letteratura come *rappresentazione formalizzata di contraddizioni e conflitti* ad un modello analitico che rintraccia questi conflitti all'interno del testo, nel rapporto tra il testo e lettore e nel rapporto tra testo e realtà ideologica, culturale, storica dentro il quale un testo è prodotto e fruito (e interpretare questi conflitti alla luce della logica e della storia e della cultura). Come abbiamo già detto la finalizzazione della teoria alla produzione di modelli metodologici e analitici più volte ribadita da Orlando, è giustificata dalla volontà di mettere al centro del discorso la letteratura stessa e la sua fruizione, l'opera letta. In questo senso l'obiettivo dei metodi di analisi e delle analisi che a partire da questo vengono prodotte è quello di far parlare il testo; il lavoro di critica letteraria è *destinato ad inserirsi tra una lettura e un'altra del testo, come momento riflessivo*¹⁸⁷

Anche per il metodo, come per la teoria in generale, il tentativo Orlandiano si configura come la produzione di un *modello analitico vuoto*, costruito su una prassi analitica (un *modello analitico pieno* che in questo caso sarà l'esempio della lettura freudiana della *Phedre* di Racine) che viene astratto per rendere possibile il suo riutilizzo in via ipotetica su qualsiasi testo. Anche dal punto di vista delle metodologie Orlando costruisce un'ipotesi di metodo che contemporaneamente è prodotta sul tavolo della critica e che deve essere provata sullo stesso tavolo. Lì, e non altrove, può essere provata la verità

187 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phedre* in *Due letture, freudiane: Fedra e Il misantropo*. Einaudi, Torino, 1971. p. 55

o la falsità delle metodologie proposte: l'empirico e anti-filosofico *funziona / non funziona*, marxianamente *serve / non serve* alla prassi.

Ci concentreremo sulla dimensione testuale dell'analisi (del singolo testo, dell'*ouvrage*) ben ricordando però che la pratica critica orlandiana ha superato spesso e volentieri i confini del singolo testo, nella dimensione dell'*oeuvre*, nella dimensione della periodizzazione e della storia letteraria, nella direzione dei temi e nella direzione dei generi, proponendo pressoché un identico modello mutato nella specificità e nell'aumento di complessità degli oggetti trattati. Il nostro discorso sul modello analitico farà riferimento alla dimensione del testo, e delle conflittualità che possono essere rintracciate al suo interno, senza preoccuparci, almeno inizialmente di tutto quello che c'è attorno (storia, cultura, codice...).

2.2.1. UN MODELLO METODOLOGICO VUOTO: IL PARADIGMA TESTUALE

Nella descrizione e nella messa alla prova il modello analitico orlandiano si configura *in primis* come modello di analisi dei significati di un testo. Rispetto alla dicotomia sassuriana Orlando ha sempre rivendicato una *passione per il significato*¹⁸⁸ che ha direzionato la sua ricerca verso la sfera del contenuto: il suo occhio ha guardato *sempre a costanti semantiche, mai a costanti fonico, metriche, sintattico, ritmiche*¹⁸⁹. Questo non significa che Orlando non consideri il lato più strettamente formale, o è meglio dire, il lato del significante, indispensabile per comprendere il fatto letterario, quanto che il suo interesse parziale di studioso si sia concentrato sul lato dei contenuti letterari. L'idea di una sfera del contenuto è però quella costruita attraverso la semantica di Hjelmslev, ovvero quella di un contenuto formalizzato dalla lingua e non bruta materia di pensiero e di realtà. In questo modo la volontà formale dei padri strutturalisti e la carica materialistico-oggettiva che la caratterizzava, può essere per Orlando resa disponibile anche sul piano semantico.

È nota la complessità e i problemi che in linguistica ha significato il tentativo di studiare in maniera oggettiva la sfera del significato, il numero insostenibile di variabili che entrano in campo quando si prova a strutturare il piano significato sul modello della

188 F. Orlando – *Repertorio di Modelli freudiani praticabili* in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 210

189 F. Orlando – *Le costanti e le varianti*. Il mulino, Milano, 1983. p. 10

struttura del significante, per come è stato fatto per esempio in fonologia. Ma, se l'impossibilità analitica della mappatura del campo del significato è un dato di fatto¹⁹⁰ ciò non significa che questo non sia organizzato, che sia caotico e inanalizzabile in porzioni limitate (i campi semantici appunto) e che non sia possibile comprenderne forme, regole e movimenti astratti. In realtà in Orlando, in quanto studioso di letteratura e non di linguistica, non parla del sistema semantico di una lingua o di una cultura (quando dalla linguistica si passa alla semiotica) ma del sistema semantico costruito da un testo singolo, il che rende il discorso simile, ma assieme molto diverso.

Altro punto importante per introdurci a questo metodo è quello che si costruisce attorno alla dicotomia *costanti / varianti*. La scelta Orlandiana in favore delle *costanti* in rottura con il crocianesimo e con tanta parte della critica letteraria a lui contemporanea direzionata verso le *varianti*, ha un significato non solamente critico ma in generale conoscitivo. Partendo dal presupposto che *non si conosce per intuizione diretta ma sempre per confronto con qualcos'altro*¹⁹¹ allora per comprendere il significato di quello che varia bisogna inserirlo nella rete di quello che rimane identico. Come dice S. Brugnolo:

Si può infatti dire che il presupposto teorico più forte di tutto il suo lavoro di critico consisteva nell'idea che occorre distinguere in prima istanza tra costanti e varianti e che in seconda istanza bisogna privilegiare senz'altro le prime perché solo riferendosi ad esse siamo in grado di conoscere le seconde: «ogni confronto di costanti è il miglior modo di rendere giustizia alle varianti»¹⁹²

Il terzo punto che ci introduce alla comprensione del metodo analitico di Orlando è l'idea ipotetica che sottostà all'analisi; quella secondo cui il testo è un'unità formalmente e semanticamente coerente (come se fosse un campo semantico assestante), e in particolare che questa coerenza, nel suo rapporto con la densità semantica, siano variabili pertinenti per quanto riguarda il *giudizio di valore* che si può dare di un'opera. Parlando di Baudelaire

190 *Una semantica strutturale non può che aspirare a costruire un Sistema Semantico (come forma del contenuto nel senso hjelmsleviano) in tutta la sua globalità. Ma questa tendenza, che può costituire l'ipotesi regolatrice della ricerca, urta contro due ostacoli, uno empirico e uno costitutivo del processo semiotico. Il primo ostacolo è che sinora le ricerche che sono state fatte non ci danno che una strutturazione di sottoinsiemi molto ristretti, come per esempio quello dei colori, delle classificazioni botaniche, dei termini metereologici, ecc. [...] il secondo ostacolo è quello che la vita dei campi semantici è più breve di quella dei sistemi fonologici, dove i modelli strutturali aspirano a descrivere forme che si mantengono inalterate nella storia della lingua per molto tempo.* U. Eco – *Le forme del contenuto*. Bompiani, Milano, 1971. p. 43

191 F. Orlando – *Le costanti e le varianti*. Il mulino, Milano, 1983. p. 8

192 S. Brugnolo – *Schemi, modelli, classificazioni: sul carattere sistematico del pensiero di Francesco Orlando* in *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pacini editore, Pisa, 2015. p. 233

e della sua *Oeuvre* Orlando fa notare come *la straordinaria unicità, definitività, coerenza e compattezza di tutto il suo mondo di temi e di idee* conviva con *la molteplicità di attitudini* [...] (*poeta in versi, in prosa, teorico dell'arte, saggista, traduttore, moralista*) e *la varietà*¹⁹³. Sebbene il passaggio dal testo all'*oeuvre* non sia privo di inconvenienti possiamo compiere il passaggio dall'uno all'altro e pensare che *unità e varietà* che caratterizzano l'opera baudleriana siano significativi (forse anche in modo più consistente) anche a livello del *Ouvrage*. Per Orlando un capolavoro letterario è un testo che tiene assieme una grande complessità e contraddittorietà a un ordine, una coesione strutturale, che lo rendono descrivibile come una sorta di sistema¹⁹⁴. Tra tante prese di posizioni teoriche che fondano la teoria orlandiana questa è stata tra le più criticate; per fare un esempio P. Pellini vede questa ipotesi di coerenza del testo come *ipostatica garanzia di riuscita estetica un arroccamento sui meno difendibili dogmi strutturalisti*¹⁹⁵, ovvero un'idea di letteratura costruita su un pregiudizio di stagioni passate oramai smentito sia in sede critica che in sede più strettamente letteraria. Quello che risulta difficilmente accettabile di questa ipotesi teorica è la presunzione razionalista che immagina dietro il disordine apparente della realtà (in questo caso del testo) un ordine comprensibile, appunto razionale. Seguendo il ragionamento di S. Brugnolo *va detto che il ragionamento di Orlando non si riferiva ad una coerenza evidente, superficiale*¹⁹⁶ ma a una coerenza sotterranea che il processo analitico doveva rendere palese, ma che la prassi di lettura del testo esperisce o subisce in modo più o meno cosciente. Come per Freud il *caos* del sogno rimandava ad un *ordine* sottostante che l'analisi può ristabilire; facendo perno sulla dicotomia *contenuto manifesto / contenuto latente* l'analisi orlandiana del testo vorrebbe ricostruire quel sistema semantico (ma che potrebbe tranquillamente e senza grossi sforzi concettuali estendersi a tutti i lati della lingua, anche a quelli sul piano del significante e del rapporto di questo con il piano dei contenuti) che sottostà ad un testo; ben inteso, tenendo di conto le differenze tra sogno e letteratura che sono state messe in luce più

193F. Orlando – *L'artificio contro la natura nel mondo di Baudelaire* in *Le costanti e le varianti*. Il mulino, Milano, 1983. p. 199

194 Per non sembrare molto più fiduciosi nella razionalizzazione coatta del fatto letterario di quello che siamo in realtà ci risulta doveroso sottolineare che il nostro uso del concetto di sistema ha sì radici strutturaliste, ma che l'unica descrizione possibile di questo sia quella che ne dà la letteratura, in particolare ci sembra significativa la definizione di Gadda tale da prenderla come nostra : *Pensiamo dunque ogni sistema come un infinito allacciamento, un inestricabile nodo o groviglio di relazioni: [...] l'acrocoro può essere visto da molte sue quote; e ogni sistema è riferibile ad assi coordinati infiniti: è presentabile in modi infiniti.* [C. E. Gadda – *La meditazione milanese*. Einaudi, Torino, 1974.]

195 P. Pellini - *L'ultimo dei maestri* in D. Ragone (a cura di) - *Per Francesco Orlando, testimonianze e ricordi*. ETS, Pisa, 2012. p. 184

196 S. Brugnolo – *Schemi, modelli, classificazioni: sul carattere sistematico del pensiero di Francesco Orlando* in *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pacini editore, Pisa, 2015. p. 237

sopra. Rispetto a questa controargomentazione si può aggiungere che anche quando un testo si manifesta come radicalmente caotico non si può confondere questo caos letterario, questa *forma caos*, con il caos reale; è l'errore che si farebbe confondendo la lamentazione lucana intesa come ritualizzazione del pianto e della sofferenza sregolata con la sofferenza stessa, per come ne parla E. de Martino¹⁹⁷. O come, per fare un esempio letterario, confondere il disordine strutturale di un capolavoro come 2666 di R. Bolano¹⁹⁸, appunto, strutturale, mimesi del caos (analizzabile nella sua dimensione di forma ordinata e ordinante) con il caos.

Rintracciare questa *coerenza latente* significa costruire un *paradigma* del testo. Cosa si debba intendere per *paradigma testuale*¹⁹⁹ è abbastanza complesso da capire, e per farlo è necessario passare dalla dicotomia *sintagma / paradigma* per come la intende la linguistica strutturale a partire da F. de Saussure. In realtà la dicotomia non è di esplicita filiazione saussuriana poiché il linguista ginevrino indica le due direttive lungo le quali si sviluppano i rapporti all'interno del linguaggio separando *asse sintagmatico / asse associativo*; se il primo è quello della catena del parlato costruito attraverso rapporti di contiguità *in praesentia* proprio del linguaggio nella sfera della *parole*; l'*asse associativo* si mostra come quella serie di rapporti tra segni linguistici *in absentia* comprensibile all'interno della possibilità di sostituire di un segno con un altro al primo legato nella memoria del parlante, nella sfera della *langue*²⁰⁰. La dicotomia *sintagma / paradigma* fu invece coniata da L.Hjelmslev²⁰¹ che riferendosi più specificatamente alla sfera semantica del linguaggio descrisse rapporti di *correlazione* tra elementi sostituibili nel discorso. È abbastanza interessante vedere come in R. Barthes²⁰² la parola *paradigma* venga sostituita dalla parola *sistema*, in qualche modo intendendo una dimensione organizzata del significato secondo somiglianze e differenze all'interno della quale l'azione jakobsoniana²⁰³ di *selezione* tra segni sul piano paradigmatico può svolgersi; un *sistema* che rende possibile una descrizione più organica di quel *tesoro di memoria*²⁰⁴ all'interno del quale il parlante

197 E. de Martino - *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Bollati Boringhieri, Torino, 2008.

198 R. Bolano – *2666*. Adelphi, Milano, 2004.

199 F. Orlando – *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale* in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973.

200 Sostituire la parola PERA con la parola MELA nella frase MI MANGIO UNA MELA, senza che la frase perda di senso logico significa che PERA e MELA come parole hanno qualcosa in comune che le rende disponibili all'essere utilizzate come oggetto del verbo mangiare. Tolta la figuralità la frase MI MANGIO UN INCUDINE non ha senso

201 L. Hjelmslev – *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1968.

202 R. Barthes – *Elementi di semiologia*. Einaudi, Torino, 1966.

203 R. Jakobson – *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia* in *Saggi di linguistica generale*. Feltrinlli, Milano, 1966.

204 F. de Saussure – *Corso di linguistica generale*. Laterza, Bari, 2009. p. 170

sceglie questo o quel segno in F. de Saussure. (È anche vero però che l'idea di un significato organizzato da una forma - del contenuto - era già presente in Hjelmslev, in una dimensione proto-sistemica.)

Questo discorso diventa particolarmente complesso quando si tenta di individuare le regole funzionamento del piano paradigmatico sul piano semantico ovvero il modo in cui le parole si legano tra di loro nella *langue*, all'ombra dell'attività verbale vera e propria che funziona come combinazione sull'asse del *sintagma* dove le cose si succedono una dopo l'altra legate da legami *in presentia*. Per semplificare un discorso realmente molto complesso e che non ha raggiunto ancora un accordo tra i vari linguisti e studiosi di semantica (che devono tener di conto tutto il sistema semiotico di organizzazione della sfera del contenuto) possiamo pensare che sull'asse paradigmatico il piano semantico si organizza secondo relazioni di *somiglianza* (tendenti alla *sinonimia*), di *differenza* (tendenti alla opposizioni di *contrari*), di *gerarchia* e di *meronimia*.

In questo senso il *paradigma* in linguistica e in semiotica sarebbe quell'asse del linguaggio che si sviluppa dietro l'attività verbale concreta (*la langue*) e che la rende possibile costituendo le relazioni tra i vari segni che il parlante sfrutta selezionandoli e combinandoli nell'atto comunicativo (*la parole*); in particolare nella sfera semantica il *paradigma* di una lingua si costituirebbe come sistema strutturato dove i vari significati si legano uno all'altro attraverso legami diversi.

Il passaggio dal linguaggio alla letteratura, e nel nostro discorso al singolo testo, deve fare perno sull'idea orlandiana di testo come sistema semantico coerente per cui l'organizzazzione interna paradigmatica può essere descritta (facendo le debite differenze) sul modello del sistema semantico nel linguaggio *tout court*. Costruire il paradigma di un testo allora significa per Orlando rompere l'ordine lineare o sintagmatico del testo per collegare degli *elementi semantici* che sono in relazione anche a grande distanza di pagine sulla base di una *costante pertinente*²⁰⁵. L'azione analitica si configura proprio come una ricerca di contenuti, significati, conglomerati semantici, immagini che ritornano nel testo sotto forma di varianti, e presuppone una lettura del testo che tenta di mettere in luce relazioni semantiche a distanza compiendo dei salti nella linearità alla ricerca di quello che ritorna simile. Questa operazione di per se empirica e inizialmente arbitraria può ricordare il *Clic ermeneutico* descritto da L. Spitzer, momento nel quale dati e particolari sparsi che assumono un volto disordinato iniziano a organizzarsi in un ordine. La prassi reale di

205 F. Orlando – *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale* in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 227

analisi si configura a partire da una una lettura attenta e passiva costruita sul modello dell'*attention flottante* che l'analista freudiano dovrebbe mantenere nel suo lavoro di interpretazione delle parole del paziente.

Costruire un paradigma testuale significa *ricostruire un altro ordine che nel testo è immanente e in parte nascosto*²⁰⁶, rintracciare la rete di costanti e di varianti, di somiglianze e differenze, di ripetizioni e modificazioni di cui è intessuto qualsiasi testo verbale letterario²⁰⁷. Ma, Orlando ipotizza, l'ordine elementare nel quale queste costanti e similitudini che sottostanno come una rete alla linearità del testo è quello della coppia oppositiva. Nell'ipotesi teorica di Orlando le costanti si organizzerebbero in contrari e contraddittori in conflitto e in corrispondenza tra di loro. Come per Lévi-Strauss i sistemi culturali si organizzano secondo dicotomie oppositive (*crudo / cotto; sacro / profano; noi / altri...*), o in generale per tutto lo strutturalismo (opposizioni binarie nella fonologia..), per Orlando le costanti semantiche di un testo si dispongono secondo *opposizioni* e *somiglianze* tra opposizioni. Ma il rapporto oppositivo di matrice strutturalista viene irrorato della logica freudiana per cui gli opposti giocano un ruolo più ambiguo e vivono in una relazione dialettica per cui le caratteristiche di un polo possono ribaltarsi sull'altro senza far venire meno l'opposizione. Un esempio per capire tutto questo è l'analisi della *Recherche* Proustiana rispetto alla coppia oppositiva *abitudine / ignoto*:

la vera struttura di esso, nel testo della *Recherche*, non prevede come costante né l'abitudine né l'ignoto quali temi separati e nemmeno soltanto l'opposizione tra 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.²⁰⁸

Queste coppie oppositive assumono nel testo una forma gerarchizzata per cui alcune coppie, o una coppia singola, sia in grado di rimandare a tutte le altre come *costante delle costanti*²⁰⁹ o *opposizione delle opposizioni*²¹⁰. Questo significa che le coppie oppositive non si presentano nella forma di un elenco ma di un sistema strutturato. Il testo stabilisce

206 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phedre* in *Due letture, freudiane: Fedra e Il misantropo*. Einaudi, Torino, 1971. p. 55

207 F. Orlando – *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale* in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 225

208 *Ibid.* p. 237

209 F. Orlando – *Le costanti e le varianti*. Il mulino, Milano, 1983. p. 57

210 F. Orlando – *Dodici regole per la costruzione di un paradigma testuale* in *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 238

inoltre *valori* e *disvalori* rispetto ad un polo o all'altro della coppia; *valori* e *disvalori* che nelle caratteristiche dialettiche della coppia oppositiva del testo letterario possono essere ribaltati. Questi *valori* e *disvalori* sono quelli che il testo stesso chiede nel suo parteggiare per un personaggio, o per un fine; nel suo rappresentare un luogo con certe caratteristiche positive o negative ecc. Un buon esempio di questa ambiguità e ribaltamento valoriale è la *Gerusalemme libertata* nella quale la partecipazione del lettore alla vicenda dalla parte dei cristiani e non da quella dei nemici pagani, è spesso ribaltata in rappresentazioni dei personaggi mussulmani che coinvolgono empaticamente il lettore fino a fare prendere la parte di personaggi dello schieramento nemico. In questo caso la connotazione normale *cristiani-buoni* / *pagani-cattivi* propria dell'opera tassiana ha uno spazio di ambiguità dove viene ribaltata.²¹¹

Costruire il paradigma di un testo significa allora rintracciare il sistema di coppie oppositive che si costituiscono come una rete coerente al suo interno. Una volta rintracciato questo paradigma ritornare alla lettura, e quindi al piano sintagmatico, potrà significare avere coscienza della struttura *in absentia* che si manifesta nel singolo elemento semantico *in praesentia*, elemento semantico che approfondisce il suo senso all'interno del sistema coerente nel quale è inserito e che trova il suo reale senso come posizione nel sistema stesso. Possiamo citare U. Eco, che sebbene parlando della cultura in generale e di unità culturali propone un discorso che ci interessa. *L'unità culturale* (il significato di un segno):

viene definita in quanto posto in un sistema di altre unità culturali che le si oppongono e la circoscrivono. Un unità culturale sussiste ed è riconosciuta nella misura in cui ne esiste un'altra che porta un valore diverso.²¹²

Sostituendo l'unità culturale nel sistema semantico di Eco con l'unità semantica nel testo, rimane salda l'idea del significato di un segno o un conglomerato semantico come *valore posizionale*²¹³ di un sistema che un'opera di letteratura come sistema coerente e autonomo produce, ma bisogna aggiungerci, per seguire l'ipotesi di Orlando, l'ambiguità con cui il pensiero inconscio tratta le opposizioni e la dialettica che tra queste coppie sussiste attraverso l'uso di figure del testo letterario. I testi letterari secondo Orlando sono figurati anche (forse soprattutto) sul piano del contenuto e nella dimensione allargata del

211S. Zatti – *L'uniforme Cristiano e il multiforme pagano*. Il Saggiatore, Milano, 1983.

212U. Eco – *Le forme del contenuto*. Bompiani, Milano, 1971. p. 41

213 *Ibid.* p. 41

testo nella sua totalità(macro-figure): che il Gruppo μ definisce quello dei *metalogismi* e che la retorica classica ha definito nella sfera dell'*inventio* (sfera all'interno della quale però nessuno, fuori da Orlando, ha mai parlato di una possibilità figurale). Per Orlando queste coppie oppositive e conflittuali prendono la forma specifica di *rimozione / rimosso* (ovvero di una polarità dominante rispetto ad una polarità dominata) e l'ambiguità, la possibilità di ribaltamento valoriale che contraddistingue il testo letterario, ora connotando in modo positivo un polo, ora l'altro, dev'essere compreso all'interno di una formazione di compromesso linguistico tra tensioni contrastanti.

Sebbene in questo caso ci si è concentrati sulla singolarità del testo e dei rapporti che questo istituisce con se stesso, Orlando allargherà il discorso sia rispetto alla dimensione dell'unità coerente da prendere in analisi, sia dei fattori che entrano in campo in queste coppie oppositive verso i la storia e la cultura all'interno del quale il testo si inserisce come unità coerente. In questo senso la citazione di Eco rispetto all'intero sistema culturale diventa ancora più significativa visto il necessario inserirsi in questo di un testo letterario. Questa porzione di problema, di alta complessità e difficilmente solvibile, verrà affrontato più avanti.

2.2.2. UN MODELLO METODOLOGICO PIENO: LETTURA DELLA *PHEDRE*

Per la sua posizione all'interno della trilogia freudiana e per la sua precisa volontà esemplificativa la *Letture freudiana della Phèdre* può essere considerata un caso significativo di analisi; per le stesse ragioni possiamo pensare sia un caso troppo significativo per poter funzionare da esempio concreto; in questa infatti la teoria freudiana e il modello vuoto del paradigma testuale funzionano fin troppo bene, anche e soprattutto perché quest'ultimi sono stati costruiti come modelli astratti proprio a partire dalla lettura della tragedia di Racine. In particolare risulta necessario sottolineare che il modello di rimozione e conflitto che per Orlando costituiscono il fatto letterario in generale sono nella *Phèdre* anche tematizzati; nel testo il conflitto tra desiderio e repressione è, sia il *modo* in cui parla la tragedia (in quanto letteratura, per Orlando), che il suo *oggetto*, quello di cui parla la tragedia (il conflitto interno ed esterno alla protagonista tra desiderio incestuoso e la sua repressione). Fatti questi necessari appunti rimane indiscutibile che l'analisi del testo della *Phèdre* sia una messa in pratica significativa della metodologia che

Orlando costituisce in tutta la sua carriera di critico e analista tanto che in questa sede verrà utilizzata come esempio; inoltre la dimensione ristretta della testo teatrale ci trova meno in difficoltà nel renderne di contro rispetto all'analisi sulla *Recherche* o sull'*ouvrage* di Baudelaire, o di altri casi analizzati.

L'analisi della *Fedra* di Racine inizia ponendo in luce il rapporto che si instaura tra la rappresentazione dell'amore incestuoso e la costruzione del testo fatta in modo tale che il lettore sia portato a identificarsi e simpatizzare con chi di questo peccato è la peccatrice: Fedra. Lo *scandalo* non è tanto nel peccato che il desiderio incestuoso costituisce in sé, quanto in una rappresentazione che porta ad empatizzare con il peccatore, moralmente parlando, con il cattivo; non sarebbe stato difficile accettare il peccato incestuoso se il peccatore fosse rappresentato come un mostro disumano per il quale non si può provare empatia, ma è parecchio difficile farlo in modo che tra il lettore e il peccatore, tra lo spettatore e il *monstre*, si instauri un filo di complicità (nel lettore dell'epoca di Racine in modo particolare, ma in generale in qualsiasi lettore che vive in una società in cui viga un divieto di incesto). Sotto lo *schermo della finzione poetica* l'opera di letteratura:

rende il lettore o lo spettatore complice di tutti i contenuti del testo. Se questi contenuti sono, come l'incesto, l'adulterio, la calunnia omicida, moralmente e socialmente inaccettabili, avremo dunque una *complicità fittizia*, un'*accettazione provvisoria* [corsivo mio].²¹⁴

Questa *complicità fittizia* e questa *accettazione provvisoria* assumo la forma del *ritorno del represso*: il desiderio incestuoso trova voce *nonostante* la repressione che la società compie attraverso un divieto interiorizzato negli individui. La *soluzione di compromesso* che rende possibile questo *ritorno del represso* è quella che si costruisce sulla forma della *negazione ferudiana* per come ne abbiamo parlato più sopra, una negazione che prende forma in un sistema coerente di negazioni che circondano il desiderio inaccettabile e indicibile, rendendolo accettato e detto, al prezzo di negarlo. Attraverso una serie di negazioni particolari che serpeggiano per il testo si costituisce una macro-negazione (il NON della repressione che si pone di fronte al represso). La prima negazione è quella costituita dalla letteratura come istituzione finzionale nella quale il vietato può essere detto perché *tanto è solo letteratura*; l'ultima negazione sarà la morte della peccatrice Fedra.

214 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phedre* in *Due letture, freudiane: Fedra e Il misantropo*. Einaudi, Torino, 1971. p. 20

Esporrò i risultati di una ricerca condotta secondo le direttive seguenti: individuare nel testo della *Phèdre* tutte le possibili negazioni simboliche, rispondenti al modello della negazione freudiana espresso nei termini repressione / represso, che sono poi come abbiamo visto i termini stessi della dialettica della civiltà secondo Freud; domandarsi in che rapporto siano tra loro queste diverse negazioni in quali rapporti stiano fra loro queste diverse negazioni simboliche e provare a costruirle in un sistema fedele alle loro corrispondenze od opposizioni nel testo.²¹⁵

Il lavoro analitico di Orlando consiste nel mettere in mostra il sistema di negazioni che sottostà al testo e rende possibile il *ritorno del represso*, la rappresentazione del desiderio incestuoso nelle modalità che abbiamo descritto sopra. Il testo viene analizzato alla ricerca delle negazioni simboliche che su diversi piani rendono possibile esplicitare il conflitto tra arte e moralità (tra Racine poeta e Racine uomo di corte preoccupato in prima persona della moralità del suo testo), tra desiderio represso e istituto repressivo, negazioni simboliche che si costituiscono come il paradigma presente dietro la linearità sintagmatica dell'opera.

Il risultato di questa analisi è un sistema di sette negazioni simboliche (l'ottava sarebbe la letteratura in quanto tale) ordinate secondo *somiglianze*, *opposizioni* e *gerarchie*: negazioni che avvengano sul piano mitico o non mitico (il mito e le storie del mito – il minotauro, Minosse e Parsifae - in un'epoca *preilluministica* come quella di Racine ha valore di negazioni, non essendo più credibili se non come storie); che avvenga nell'ordine istituzionale, nell'ordine verbale o nell'ordine fisico. Queste coppie costruite come opposizioni in cui un polo funge da *repressione* e un altro da *represso* vengono poi ordinate gerarchicamente in sette semicerchi concentrici che *rinserrano* il desiderio proibito negandolo, ma negandolo dicendolo (e quindi affermandolo), per come funziona la negazione stessa. Per fare un paio di esempi: la relazione che si instaura tra *segreto* (repressione) / *confessione* (rimosso) del desiderio proibito, tra la volontà di Fedra di confessare il suo desiderio e la pulsione a tenerlo nascosto; il rapporto tra *eroe civilizzatore* Teseo (repressione) / *mostri preistorici* (represso), il desiderio mostruoso di Fedra e l'assenza di Teseo uccisore di mostri garante dell'autorità civile che vieta il desiderio incestuoso; questa assenza come crepa nel sistema di negazioni che rende possibile la messa in moto della macchina narrativa. Tutte queste coppie oppostive si costituiscono in

215 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phèdre in Due letture, freudiane: Fedra e Il misantropo*. Einaudi, Torino, 1971. p. 31

un sistema di negazioni simboliche che rendono possibile l'espressione del desiderio incestuoso in modo serio e tragico e rendono possibile al lettore-spettatore di prendere le parti di Fedra, pur non prendendole mai veramente. Nel sistema di negazioni risulta particolarmente importante l'invocazione dell'*oblio* che Fedra compie, augurandosi che la sua storia non venga mai raccontata e scompaia dalla memoria collettiva; invocazione che, visto che stiamo leggendo una storia raccontata, non viene esaudita, ma funziona appunto da negazione.

Fra queste due tensioni (il represso e la repressione, l'empatia verso Fedra e la morale che prescrive l'esogamia e il divieto di incesto) vige nella tragedia di Racine, una sorta di equilibrio per cui *la voce della repressione non si farà udire con minor vigore che quella del represso*²¹⁶, una coerenza sistemica che per Orlando è oggettivazione di valore dell'opera.

216 F. Orlando – *Lettura freudiana della Phedre* in *Due letture, freudiane: Fedra e Il misantropo*. Einaudi, Torino, 1971. p. 26

3. FRANCESCO ORLANDO RETORE.

*Quintiliano in una mano Freud nell'altra*²¹⁷.

La centralità della retorica per la teoria orlandiana è stata messa in luce nel secondo capitolo di questo lavoro. In una definizione di letteratura come discorso segnato dalla presenza di *figure* - da un *tasso di figuralità* - il concetto retorico di figura viene ad assumere una posizione fondamentale. Se nelle pagine precedenti la *figuralità* è stato un elemento necessario per interpretare la definizione del fatto letterario, quello che ci preme in questo ultimo capitolo sarà individuare nel *corpus* orlandiano una dispersa *teoria delle figure* e in particolare un modello teorico della struttura e del funzionamento dell'*ironia*. Se la definizione di figura è stata precedentemente funzionale per comprendere la figuralità poiché *letterarietà = figuralità*²¹⁸, ora la figura sarà oggetto privilegiato del nostro discorso in un tentativo definitorio e in una descrizione di modelli interpretativi di questa. Si cercherà di delineare questo concetto sempre tenendo presente della suo significato all'interno del sistema teorico del quale è elemento portante e nel tentativo di restituire un modello vuoto di figura e di ironia che possa essere provata e verificata nel campo della analisi: una figura intesa come forma linguistica del conflitto. Vista l'equazione posta tra letteratura e figura sarà spesso necessario ripetere in questo capitolo cose che sono state già dette nel capitolo precedente per quanto riguarda il fatto letterario in generale, queste ripetizioni, da comprendere nella sistematicità del pensiero orlandiano, serviranno ad approfondire però qualcosa di diverso, nell'idea che letteratura e figura non siano semplicemente sinonimi.²¹⁹

In ultimo si guarderà all'ipotesi di interpretazione storico letteraria della figure per come Orlando la concepisce in *Illuminismo barocco e retorica freudiana*. In particolare il rapporto che sembra intercorrere tra ironia e illuminismo e tra ironia e letteratura

217 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 63

218 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 42

219 Non si appiattisce il concetto di figura su quello di letteratura sebbene la definizione di Orlando; ricordando il lato istituzionale che definisce la letteratura come sistema collettivo di codici all'interno di una cultura la parola letteratura verrà ad assumere un significato più esteso di quello di figura. Il modello logico-linguistico di figura che verrà qui proposto è da intendersi come formale, disinteressato a quelle variabili storico-collettive che lo limitano e lo interpretano di volta in volta. Il modello e il suo oggetto rimangono due cose differenti e il primo è finalizzato ad una comprensione migliore del secondo senza mai sostituirlo.

impegnata in un più generale movimento di cambiamento della realtà.

3.1. PER UNA TEORIA ORLANDIANA DELLA FIGURA

La prima cosa che risulta necessaria parlando di una teoria della figura è quella di mettere in luce le due diverse matrici che stanno al fondo dell'interpretazione orlandiana a cui si tenta di qui di dare una sistematizzazione. Nel discorso di Orlando la *figura* viene affrontata seguendo due direttive: da una parte la retorica classica e la neoretorica del Gruppo μ , un'idea tradizionale figura retorica ampliata e sistematizzata dalle teorie della *Rhetorique générale*, dall'altra Freud e la traduzione del concetto freudiano di inconscio nella logica matematica attuato da I. Matte Blanco. Nel modello di figura che tenteremo di desumere dalla teoria orlandiana della letteratura queste due diverse direttive, *retorica* e *psicanalisi*, funzionano in modo sincretico ma non si confondono mai. Diversamente da J. Lacan, che parlando di una retorica dell'inconscio tende a far coincidere quest'ultima con la retorica classica - la condensazione con la metafora, lo spostamento con la sineddoche - Orlando considera fondamentale la separazione dei due piani²²⁰. Partendo dalla stessa intuizione lacaniana, appunto quella di una retorica dell'inconscio, di un inconscio che funziona come linguaggio figurale, le due retoriche vengono accostate, messe in sinergia *ma a partire dalla constatazione che non si possono istituire corrispondenze perfette*²²¹. Nella definizione di *figura* retorica e retorica freudiana assolveranno due compiti diversi: la prima servirà a costruire il modello strutturale della figura (la forma linguistica che questa assume) la seconda servirà a definirne un modello funzionale (la maniera in cui funziona come formazione di compromesso). Troviamo l'ipotesi fondamentale in *Per una teoria freudiana della letteratura*:

La figura come alterazione del rapporto di trasparenza tra significante e significato ha

220 Lacan è arrivato all'intuizione, geniale, che ci sia una analogia tra la nuova retorica deducibile dall'opera di Freud e quella millenaria che parte di Aristotele, Cicerone e Quintiliano, poi vive come può nel medioevo conosce un nuovo splendore nel Rinascimento e muore in epoca romantica con il mito dell'originalità e del soggettivismo. L'idea lacaniana di una continuità tra retorica antica e retorica freudiana contribuisce al sogno della rinascita della retorica tra il 1820 e il 1960. tutti gli studiosi che si sono reinterrogati da vicino sulla retorica antica – Genette, il Gruppo μ , Todorov – avevano un forte pregiudizio anti-freudiano e anti-lacaniano. Tutte le volte che, a partire da questa intuizione geniale Lacan ha provato a passare ad un piano sistematico si è scontrato contro un disastro. Tutti i tentativi scientifici di corrispondenza tra le due retoriche sono risultati fallimentari, anche nel rapporto tra Lacan e Jakobson. In questo grande fallimento il compito puntuale di mettere a punto le due retoriche non è riuscito. [F. Orlando – *Conversazioni con Francesco Orlando*. A cura di V. Baldi in *Allegoria*, numero 65-66, 2012, gennaio-dicembre. p. 110]. Possiamo pensare che il tentativo di F. Orlando sia quello di coniugare queste due posizioni separate: retorica e psicanalisi.

221 V. Baldi – *Il sole e la morte*. Quodlibet, Macerata, 2015. p. 76

la sua origine nei linguaggi asociali e funzionalmente non comunicanti dell'inconscio²²²

In questa definizione i due modelli retorici si intersecano senza confondersi. La figura come prodotto linguistico, opacizzazione di un grado zero del linguaggio ad opera di un'azione deformante (*definizione strutturale*) trova il suo significato profondo in quella logica che domina le produzioni semiotiche dell'inconscio, quella di un conflitto che si risolve in un compromesso (*definizione funzionale*). Abbiamo già parlato delle differenze che intercorrono tra manifestazioni comunicanti dell'inconscio e manifestazioni non comunicanti e che, sebbene la logica che governi le due sia la medesima, la necessità comunicativa della figura, come nel motto di spirito, segna una linea di demarcazione rispetto a quelle formazioni semiotiche come il sogno, il sintomo e il lapsus che per ragioni funzionali celano il contenuto del loro messaggio opacizzandolo fino alla non comprensibilità da parte dell'emittente stesso. La figura, almeno quella letteraria di cui si parla in questa sede, deve essere ad un qualche livello comprensibile, deve rendere possibile da parte del suo fruitore una riduzione a linguaggio non figurale che, sebbene non la risolve mai a pieno, permette un certo livello di comunicazione. Possiamo rimandare al capitolo precedente il discorso sulla comunicabilità delle figure pensando che può valere per la figura quello che è stato detto per la letteratura nelle sue differenze con le manifestazioni dell'inconscio non comunicanti.

La teoria orlandiana delle figure è costruita intersecando, senza schiacciare una cosa sull'altra come ha fatto J. Lacan, la tradizione millenaria della retorica con le scoperte psicanalitiche, inserendo la logica dell'inconscio nei modelli linguistici figurali. Sono queste le due direttive che seguirà il nostro discorso sulla teoria orlandiana della figura approfondendole separatamente e tentandone in fine una coniugazione.

3.1.1. RETORICA E NEO-RETORICA: MACROFIGURALITÀ E FIGURE SEMANTICHE

Possiamo riprendere il discorso da dove l'abbiamo abbandonato nel capitolo precedente, da una definizione di figura come risultante di un'azione sul linguaggio che

222 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 64

produce uno scarto rispetto ad un grado zero percepito dall'uditorio. La figura rispetto ad un linguaggio non figurale si pone come *alterazione* che ha bisogno di un lavoro di *riduzione* da parte del suo interprete per essere comprensibile (*Achille è un leone* è un enunciato ad un certo livello insensato: Achille non è un leone, Achille è un uomo e uomo e leone sono in contraddizione direbbe un calcolatore incapace di una lettura figurale). Ridurre una figura significa allora risolvere la sua opacità in un enunciato che la riporti a un qualche grado zero non figurale (*Achille è un leone* → *Achille è forte, autorevole, feroce, ecc.*). Bisogna considerare questo movimento di interpretazione della figura come un movimento solamente ipotetico, poiché la sostituibilità della figura con la sua riduzione non può mai veramente avvenire. Diversamente da un *enigma* che, una volta ridotto alla sua soluzione non mantiene nessuno spazio di ambiguità, la figura (tolte forse le *catacresi*) non può mai essere sostituita pienamente dalla sua riduzione. La sua capacità di dire si gioca nello iato tra deformazione figurale e riduzione, in quella *distanza tra segno e senso*²²³ che rimane aperta e ambigua sebbene venga necessariamente sostituita con un enunciato referenziale. Una sorta di parafrasi che, come ogni parafrasi, non risolve il testo di cui è traduzione, ma rende possibile comprenderlo e goderne ad un livello maggiore. L'attività di riduzione delle figure che ogni lettore compie di fronte ad una figura è istantanea, quasi un meccanismo istintuale che mira a restituire un senso secondo (figurale) quando un enunciato non ne ha uno immediato. La *retorica cognitiva*²²⁴ ha studiato le condizioni di figuralità di un enunciato mostrando come una lettura figurale interviene là dove una lettura non figurale non comprende il senso dell'enunciato e non è possibile imputare tale deficienza né al destinatario né al destinatario. Una lettura figurale interviene quando l'atto comunicativo non funziona ad un livello non figurale (denotativo, referenziale), in questa situazione, e nella fiducia che l'enunciato sia sensato, si rende necessaria una *seconda lettura*. Questo processo cognitivo complesso occupa uno tempo pressoché momentaneo, è molto più difficile a spiegarsi che a compiersi.

Nello spazio insolubile, polisenso e probabilmente infinito, che la figura apre tra la sua materialità linguistica e il suo contenuto, tra la denotazione e l'ambiguità connotativa, tra lettura prima, lettura seconda e polisensi si gioca il significato figurale della figura. *Una metafora, a esempio, è percepita come tale solo se rinvia contemporaneamente al senso proprio e quello figurato*²²⁵. In questo movimento di opacizzazione del segno la figura

223 G. Genette – *Figure*. Einaudi, Torino, 1969. p. 44

224 D. Sperber – *Rudiments de rethorique cognitive* in *Poétique* 23. Édition de Seuil, Parigi, 1975. pp. 389-415

225 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 30

concentra l'interesse del suo interprete sulla sua stessa costruzione materiale, per come Jakobson intendeva la *funzione poetica* ma non si risolve semplicemente in questa dimensione: il significante, per quanto ci concentriamo su di esso, ha bisogno comunque di un significato che lo rende, almeno parzialmente, comprensibile.

Ricorrere all'immagine significa rinunciare a questa chiarezza dei segni che fonda il linguaggio, significa correre l'avventura di un discorso opaco, opaco in cui mostra se stesso prima di mostrare il mondo. Certamente le significazioni non sono del tutto opacizzate dalla funzione retorica: il concetto di segno che non significasse nulla è contraddittorio. [...] la funzione referenziale non è dunque e non può essere annullata dal poeta che lascia al lettore il piacere di ammirare nel testo quel che vi è di non specificatamente poetico.²²⁶

Rispetto al concetto di figura che abbiamo in qualche modo definito il primo passo sarà approfondire quel movimento di allargamento del campo di azione delle figure rispetto alla retorica classica che Orlando compie in maniera sistematica attraverso la *Rhetorique générale*. La necessità di questa estensione, in direzione delle figure che agiscono sulla sfera del contenuto e nella sfera allargata della testualità, si inserisce nella priorità che Orlando, come critico letterario, concede a queste dimensioni oltre che nel vuoto analitico che la retorica classica lascia libero. Nei millenni della sua storia, nella sua separazione in *teoria delle figure o poetica* e *teoria dell'argomentazione o retorica*, nel suo esistere sempre tra l'arte di produrre discorsi e la scienza che li analizza, la retorica non si è concentrata, o si è concentrata meno, sulla dimensione allargata del discorso figurale. Il centro del suo discorso è storicamente stato più la *metafora*, regina delle figure, e meno lo *straniamento*, l'*ironia*, il *paradosso*, il *fantastico*. Le ragioni storiche di questo squilibrio sono complesse ma forse comprensibili all'interno della separazione netta tra *figuralità* e *argomentazione* (tra discorsi che fanno della figuralità un fine o un centro che li identifica e discorsi che sfruttano le possibilità delle figure per fini argomentativi). La nostra tradizione letteraria si è costruita primariamente, quando meno a livello di speculazione teorica (la poetica prima la teoria della letteratura poi), sulle alterazioni nella sfera dell'*elocutio* e non alle alterazioni nella sfera dell'*inventio* (*ricerca e ritrovamento degli argomenti*)²²⁷, propria dei discorsi argomentativi dei preti, dei politici e degli avvocati).

La reinterpretazione della tassonomia classica delle figure attraverso i concetti

²²⁶ Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 25

²²⁷ Cornificio – *Rhetorica ad C. Herinnium*. Pàtron, Bologna, 1969. p.

desunti dalla linguistica strutturale rende possibile una maggior coscienza formale delle figure della retorica oltre che una sistematizzazione più ordinata capace di rendere conto degli sconfinamenti tra il dominio di una figura e di un'altra. Grazie alla reinterpretazione sulla base della scienza linguistica la nuova retorica generale riesce a risolvere, o quanto meno a limitare, quella *smania dia nominare*²²⁸ che per Genette è caratteristica della retorica classica e segno del suo decadimento e della sua desuetudine. Il Gruppo μ , imponendo alla massa delle figure un ordine strutturale costituito sulla composizione linguistica, consente di nominare e interpretare anche tutta una dimensione figurale che non era stata considerata nella storia della disciplina. L'operazione della *Réthorique Générale* si pone però in continuità con la tradizione retorica e con la sua complessa definizione di figura e figuralità, ereditando da questa tutti i problemi teorici insiti nel concetto di grado zero e di scarto (entro quel paradosso tra la definizione di Quintiliano di figura come *modi di parlare che si allontanano dal modo naturale e ordinario* e la critica di du Marsais per cui *si fanno più figure in un giorno di mercato in piazza che in molti giorni di assemblee accademiche*²²⁹).

Quello che interessa a Orlando è pensare un modello di figura costruita come azione concreta sul linguaggio che sappia contenere:

Figure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure della grammatica, figure di sintassi, figure di logica, figure dei rapporti con il dato di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatario come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurali già stabilite ecc.²³⁰

Possiamo rintracciare questo allargamento attraverso due dicotomie e un concetto di specifica matrice orlandiana: *microfigure / macrofigure, figure generali / figure particolari*, e il concetto di *figure dell'inventio*. Rispetto alla sistematizzazione del Gruppo μ , che assieme alla retorica classica costituisce il fondo teorico sulla quale le categorie di Orlando sono costruite, questi tre elementi vengono pensati per la loro funzionalità in sede analitica. È interessante vedere poi, che Orlando non abbandona le nomenclature classiche delle figure sostituendole con quelle desunte dalla *Rhétorique générale*, utilizzando quest'ultime non nella loro capacità nomenclatoria quanto nella loro concretezza linguistica. Un

228 G. Genette – *Figure*. Einaudi, Torino, 1969. p. 196

229 Quintiliano e Du Marsais citati in Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 25

230 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 65

metafora rimane una metafora e non diventa un *metasemema* se non quando si tenta di comprendere il suo modo di agire all'interno del linguaggio confrontandola con figure di diversa portata linguistica. Il gruppo di Liegi aiuta Orlando a comprendere il funzionamento materiale-linguistico delle figure e soprattutto concede un'interpretazione oggettiva (oggettiva perché linguistica) di una figuralità diversa da quella dell'*ornatus* ma si costituisce attraverso un simile modello astratto di figura di eredità classica.

3.1.1.1 MICROFIGURE / MACROFIGURE

La separazione tra *microfigure* a *macrofigure* è interessante più per la sua capacità di interpretare il rapporto tra le dimensioni testuali che non per la sua effettiva capacità descrittiva. L'interesse teorico *per le figure estensivamente intese*²³¹, per come si intende il modello di *macrofiguralità*, ha bisogno nel pensiero orlandiano di essere descritto nella sua dimensione oggettiva. Una *macrofigura* dev'essere rintracciata nella sua sostanza linguistica, nel suo essere, all'interno di un testo, oggettivamente linguaggio. Per esempio: cos'è, linguisticamente, lo *straniamento*? Quali marche linguistiche fanno di un testo un testo straniante o straniato? Per Orlando la sostanza linguistica della *macrofiguralità* sono le *microfigure: figure stilistiche in senso tradizionale*²³². Una *macrofigura* è costituita allora da una tessitura di figure stilistiche, di elementi sul livello minore del testo che fanno sistema per produrre l'effetto figurale esteso. In questo senso, una *macrofigura* è uno scarto dalla norma esteso nella dimensione testuale, ma che può essere rintracciato nella sua sostanza linguistica, attraverso le *microfigure*, una serie di elementi che disposti nel testo producono l'effetto figurale diffuso: il micro è la sostanza linguistica del macro. Orlando parla allora di *figuralità delle figure* e di *macrofiguralità delle microfigure*²³³ intendendo il doppio valore della figuralità stilistica che le *microfigure* possono assumere: quello normalmente inteso, e quello di parte di un tutto, elemento fondamentale per la composizione di figure più complesse comprensibili a livelli più estesi.

Per fare un esempio tratto dalle lettere persiane: le tre lettere analizzate da Orlando nel secondo capitolo di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* sono costruiti su una *macrofigura* di spostamento (figura tratta dalla retorica freudiana di cui parleremo più

231 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 39

232 *Ibid.* p.39

233 *Ibid.* p.39

avanti). La discussione tra *Usbek* e il *Mollak* che alla lettera tratta della religiosità islamica rimanda in modo figurale ad una discussione sulla religiosità cristiana; la *macrofigura* deve essere necessariamente esplicita per rendere possibile la lettura figurale che consente una corretta interpretazione del testo. Il testo parla solo superficialmente di Islam in realtà esso parla di Cristianesimo. Questa figura estesa, che parla di una cosa parlando di un'altra che con essa ha qualcosa in comune ma che gerarchicamente è meno importante, ha una consistenza linguistica ben precisa, complessa e poliforme ma che si concretizza in questo effetto figurale. L'eccessiva metaforicità orientaleggiante, le iperboli e i paradossi *hanno due volte valore di figura, in se stesse [...] ma anche in quanto partecipi della macrofigura che ne muta il senso, mutandone e il grado di serietà e il bersaglio della caricatura*²³⁴.

Possiamo pensare che la macrofiguralità di un testo sia costituita anche di microfigure che non abbiano valore figurale di per se stesse, ma che assumono un valore macrofigurale come tessitura o come scarto interno al testo stesso.

Sono pensabili (non è forse così in Kafka) testi tanto spogli di metaforicità su scala microfigurale, tanto metaforeggianti in un'estensione o in una totalità macrofigurale.²³⁵

Quel che non deve andare perso nella dimensione macrofigurale è l'idea di figura come scarto, opacizzazione che abbiamo tentato di descrivere più sopra. Anche a questi livelli di estensione il concetto vorrebbe essere utilizzabile a livello teorico sebbene nella complessità di rintracciare la materialità di questo scarto.

3.1.1.2 FIGURE GENERALI / FIGURE PARTICOLARI

Questa dicotomia è molto simile alla precedente ma si fa carico di una serie di figure che occupano tutta la dimensione di una data testualità connotandola completamente all'interno dei suoi confini. In questo senso possiamo pensare alla violazione delle norme del realismo che si attuano in un romanzo fantascientifico come una *figura generale*, (sebbene la sua codificazione in genere letterario, che potrebbe però essere interpretata

234 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p.40

235 *Ibid.* p. 129

quasi come *catacresi* di una figura generale). La dimensione totale della testualità ,il mondo finzionale che essa determina, è costituito da elementi figurali sul piano più basso che fanno sistema, figure del contenuto probabilmente e non figure stilistiche in questo caso. Nello stesso modo una serie di elementi di surrealtà disposti con sapienza all'interno di una narrazione realistica producono un effetto complesso e di cui la retorica classica o lo strutturalismo non hanno dato dei nomi. Un esempio di questo possono alcuni romanzi di A. Moresco²³⁶ che descrivono un mondo molto simile a quello in cui viviamo ma assieme molto diverso producendo un effetto perturbante esteso, un mondo finzionale dal quale non si sa mai cosa aspettarsi.

Nell'esempio che ne fa Orlando figura generale delle lettere persiane è lo *straniamento* che viene prodotto dalla narrazione facendo adottare al lettore occidentale lo sguardo Arabo sul suo mondo. La formula straniante abbraccia tutto il testo e costruisce una visione che è figurale nel suo porsi come scarto rispetto alla norma dello sguardo non-straniato, alla cui dimensione dev'essere ridotta la figura. Il lettore dell'opera, che è pensato come occidentale non straniero in occidente, che vede l'occidente e Parigi come norma e quotidianità, è calato, nella finzione epistolare in una visione altra, *una visione che alla lettera è una revisione*²³⁷. All'interno di questa *figuralità generale*, lo spostamento di cui abbiamo parlato più sopra è *figura particolare* poiché prende solo una porzione limitata di testualità, ma trova il suo senso più pieno e il suo effetto all'interno della cornice straniata dell'opera che la determina come la determinava la sua consistenza *microfigurale*.

La portata teorica di questa due dicotomie - in sé non priva di contraddizioni e complicazioni - ha per Orlando un valore primariamente pratico. Quello che interessa sottolineare qui è il tentativo di descrivere le figure allargate, di dimensioni più ampie di quelle figure stilistiche sapientemente descritte dalla retorica o dalla stilistica, come costruzioni linguistiche estese ma comprensibili e analizzabili sul piano materiale. Si ripresenta qui l'idea Orlandiana di testo come sistema coerente nel quale i vari elementi assumono un *valore posizionale*, appunto come elementi in un rapporto strutturato con altri elementi, con elementi che si raggruppano in unità ad un livello più alto e con un tutto che è il testo stesso. Questa presa di posizione teorica , in Orlando, non deve essere intesa identica all'*autonomia testuale* propria del discorso strutturalista. Il testo ha certamente un autonomia che lo rende interpretabile come un sistema chiuso e che produce un codice di per sé, ma assieme il testo dialoga con la letteratura in senso più ampio (i codici letterari) e

236 Si intende la trilogia che comprende: A. Moresco – *Gli esordi*. Feltrinelli, Milano, 1998, A. Moresco – *I canti del caos*. Mondadori, Milano, 2009 e A. Moresco – *Gli increati*. Mondadori, Milano, 2015.

237 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 29

attraverso questi con la realtà nel quale è inserito, culturale e storica (che hanno una struttura anch'essi codificata). C'è in più la coscienza che tutta una serie di figure, quelle che la retorica generale nomina *metalogismi* (ironia, straniamento, paradosso) necessitano un riferimento ad una realtà esterna al testo per poter avere significato. Il testo è chiuso e autonomo poiché è un testo letterario e la sua natura sta nel suo valore di per sé, in quanto oggetto estetico autosufficiente. Questo non deve significare però che esso non sia inserito nel contesto più ampio della tradizione e della cultura, letteraria e non, non deve significare che parli solamente di se stesso o che la poesia tenda al puro significante, o che non abbia bisogno di una realtà a cui riferirsi per comunicare una sua qualche verità o per produrre un suo specifico piacere. Il testo fruito come autonomo poiché letterario e la sua reale non autonomia in quanto prodotto da mano umana sono due piani che devono essere tenuti perennemente di conto e separati.

3.1.1.3. FIGURE DELL'INVENTIO

Non troviamo il concetto di *figure dell'inventio* nelle maggiori opere di Orlando, la sua nascita è tarda nell'autore e ne abbiamo solo appunti, menzioni orali e l'idea di un progetto che Orlando non è stato in grado di concludere. In assenza del materiale di prima mano non possiamo che fare riferimento al saggio di G. Iotti *Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione»*, che di questo materiale inedito vuole essere una prima mediazione al pubblico. È anche vero però che sebbene la nomenclatura *figure dell'inventio* sia esterna al corpus orlandiano a nostra disposizione, possiamo pensare che quello che il nome indica, una certa figuralità sul piano allargato dei contenuti, sia già presente nel pensiero che attraversa e soggiace a i vari scritti. Dove più, dove meno, il concetto di figure dell'invenzione compare intuito o messo in pratica nell'attività critica: un'idea semi-teorizzata che aspetta una nomenclatura e una sistematizzazione.

Di fatto quello delle figure dell'invenzione può essere considerato come il nucleo di tutta la ricerca di Orlando fin dai suoi inizi, anche se in un primo momento non è stato chiaro nemmeno a lui stesso [...] anche prima della teoria freudiana non faceva che mettere in luce preferibilmente una determinata categoria di *figure*: non figure

dell'*elocutio* o della *dispositio* bensì piuttosto dell'*inventio*²³⁸

Partendo dal significato del concetto espresso dalle parole possiamo pensare che le *figure dell'inventio* siano delle costruzioni linguistiche figurali che agiscono sul piano della scelta dei contenuti di un testo (l'argomento del discorso, per Quintiliano *quid* o *rem*), dei conglomerati semantici complessi che devono essere rintracciati in una dimensione estesa di testualità: un frammento limitato o una porzione più estesa che può coincidere con l'inizio e la fine di un testo, o al limite con un'intera *oeuvre* di un autore. Possiamo ripetere per le *figure dell'inventio* tanto di quello che è stato detto nel capitolo precedente per il paradigma testuale. Una *figura dell'inventio* si pone necessariamente sul piano sintagmatico del testo, ed attraverso questo costituisce una costellazione di rapporti che possono essere individuati rompendo questa linearità. L'immagine della costellazione ci sembra quella più funzionale a illustrarne il modello: una serie di elementi di contenuto e le relazioni che una testualità istituisce fra di essi. Il piano linguistico rispetto al quale ci si riferisce è quello studiato dalla semantica. Concretamente, fra le unità discorsive già nominate dalla teoria letteraria classica attraverso le quali si dispiega questa figuralità possiamo indicare: *il personaggio, l'immagine, la situazione, più problematicamente il tema*²³⁹.

La possibilità di una azione formale, per come si intende la figura, sul piano esteso dei contenuti è possibile solo attraverso una coscienza formale della sfera di questi per come la intende L. Hjelmslev. Agire in modo figurale sul piano dell'*inventio* significa agire sul modo in cui una lingua ritaglia la materia (la realtà) facendola diventare sostanza del contenuto (significato di un segno, e quindi dicibile); lo scarto che comporta la figura viene prodotto in questa dimensione, quella in cui una data lingua, una data visione del mondo, una data cultura ritagliano la realtà per nominarla e istituiscono relazioni tra le varie porzioni (i segni). In questo contesto, l'atto linguistico (semiotico in senso più ampio) del ritaglio e dell'inserzione nella rete di relazioni, e l'atto cognitivo dell'interpretazione (e quindi di produzione di una *visione del mondo*) devono essere pensati come l'atto medesimo. Se il rapporto dell'uomo con il mondo è mediato da un sistema culturale costituito come sistema semiotico che inserisce ogni suo elemento in una *ragnatela di*

238 G. Iotti - *Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione». Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pacini editore, Pisa, 2015. p. 275

239 G. Iotti - *Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione». Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pacini editore, Pisa, 2015. p. 277. Non bisogna confondere tema e figura dell'inventio. Sebbene il piano linguistico letterario sul quale si possono situare sia pressoché il medesimo, il tema per essere tale ha bisogno di una ricorsività che non caratterizza *la figura dell'inventio*. In più, la nozione di figuralità che caratterizza la seconda, non è necessariamente determinante per i primi.

*significati*²⁴⁰, l'azione figurale dell'*inventio* che agisce come scarto su questa *ragnatela* è un'azione sul limite esterno del linguaggio, sui rapporti che questo istituisce con la realtà interpretandola e conferendole un senso.

Le reti associative più o meno evidenti che il testo istituisce mettono in atto un processo di *alterazione, deformazione, trasfigurazione* dei referenti di realtà [...] in altri termini la consistenza figurale inventiva del discorso letterario va individuata nella vigenza di una rete di rapporti paradigmatici soggiacenti ai suoi vari elementi, nonché nello scarto che viene a prodursi tra le rappresentazioni peculiari indotte da quei rapporti paradigmatici e l'orizzonte di realtà convenzionale riconducibile al patrimonio culturale e linguistico del lettore.²⁴¹

Lo scarto che produce questa figuralità è uno scarto tra il mondo (finzionale) prodotto dal testo e il mondo (*reale*) nel quale il lettore vive e al quale è abituato; lo scarto tra universo possibile e universo *vero*. Per non dare un significato ingenuo alle parole *vero* e *reale* bisogna pensare queste come riferimenti storici, culturali: codici e non referenze, per come ci ha insegnato la crisi epistemologica novecentesca. *Un immaginario individuale o collettivo diverso dal codice letterario eppure precostituito, articolato, quindi non dissimile da un codice a sé*²⁴², qualcosa che può essere immaginato come l'*inconscio collettivo* che abbiamo nominato nel capitolo precedente, eliminando le connotazioni extra-storiche che il concetto ha nelle interpretazioni junghiane e costruendolo attorno ad un'idea strutturale di cultura. Lo scarto figurale si determina rispetto a questo *inconscio collettivo*, o all'intero di questo : fra le maglie delle sue contraddizioni e dei suoi conflitti. La *distanza tra segno e senso* che la figuralità produce secondo il modello che abbiamo fatto nostro si misura nelle *figure dell'inventio* come distanza tra quello che dice il testo (nei suoi modi e nelle sue forme, spesso senza dire) e quello che sappiamo fuori dal patto con esso. Il piano dell'*inventio* sarà allora il piano privilegiato in cui indagare il rapporto letteratura-mondo; la sede propria di un *ritorno del represso nella serie dei contenuti*.

Possiamo individuare molti esempi più o meno esplicativi nell'opera di Orlando che mettono in luce questa azione letteraria sul piano semantico e della scelta degli argomenti

240 *L'uomo è un animale sospeso in una ragnatela di significati che lui stesso ha intessuto*. M. Weber citato in C. Geertz – *Interpretazione di culture*. Il mulino, Milano, 1987. p. 11

241 G. Iotti - *Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione»*. Sei lezioni per Francesco Orlando. Pacini editore, Pisa, 2015. pp. 280-281

242 F. Orlando – *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Einaudi, Torino, 1993. p. 60

che produce uno scarto rispetto ad un sistema culturale dato: il saggio su sul capitolo diciottesimo de' *Il rosso e il nero*, il saggio su *Il gattopardo*, su Proust o su Baudelaire, alcuni estratti da *Gli oggetti desueti*, ma questi esempi soffrono il vizio della dimensione non ancora sistematizzata dell'idea di *figura dell'inventio* mostrandosi come qualcosa di più e qualcosa di meno rispetto a quello che questo modello astratto di figura indica. Troviamo un esempio più cosciente, semplice e esplicativo rispetto a *Il processo* di Kafka in un'intervista. Per Orlando il romanzo istituisce una fitta rete di relazioni tra due elementi fondamentali nell'economia dell'opera: la giustizia e i luoghi angusti che non è presente nel codice del lettore.

La prima è la serie sinonimica del titolo «processo», «udienza», «tribunale», «aula», «imputato», «avvocato», «accusa», «sentenza», «comparsa»; è una serie di parole semanticamente legate e come parlanti il lingua italiana, o tedesca, o inglese, o francese etc. voi avete questa serie sinonimica nel vostro tesoro linguistico. D'altra parte non c'è dubbio che abbiate anche la serie sinonimica «soffitta», «sgabuzzino», «sottoscala», «stanzino» etc. Prima di aprire il libro, supponendo che nessun amico, nessun mediatore vi abbia influenzato né vi abbia anticipato qualcosa del libro, queste due serie sinonimiche sono la stessa? Chiaramente no, sono completamente indipendenti l'una dall'altra. Quando sarete arrivati a pagina cento de' *Il processo* di Kafka saranno ancora così indipendenti? Non più, comincia a esserci un legame. Quando sarete arrivati a pagina duecento sarà scattato in voi un riflesso condizionato per cui dove leggete «soffitta» vi aspettate «tribunale» e dove leggete «tribunale» vi aspettate «soffitta».²⁴³

Ribadendo nella linearità della narrazione il nesso tra le costellazioni sinonimiche regolarmente presenti nell'enciclopedia del parlante, il testo kafkiano istituisce questo rapporto a normalità, grado zero del codice testuale. Il codice costruito dal testo però risulta diverso dal codice culturale e linguistico del parlante nel quale queste due campi semantici sono separati.

Sebbene il Gruppo di Liegi abbia profondamente influenzato il pensiero di Orlando per quanto riguarda la retorica, non possiamo far coincidere *i metalogismi* con le *figure dell'inventio*. Come vedremo più tardi, *i metalogismi* similmente a quanto abbiamo appena descritto si costituiscono in un rapporto di deformazione e conflittualità rispetto ad una referenzialità o un codice dato, ma non riescono a contenere al loro interno la dimensione

243 A cura di A. Diazzi e F. Piazzola – *Conversazione con Francesco Orlando* in *Enthymema* I, 2009. p. 205

semantica che interessa particolarmente Orlando quando parla di *figure dell'inventio*.

3.1.2. LA RETORICA FREUDIANA: LA LOGICA DEL CONFLITTO.

Se la retorica classica e la sua sistematizzazione attraverso le conoscenze delle scienze del linguaggio hanno la capacità di nominare e descrivere la concretezza semiotica delle figure, il modello Orlandiano non può concludersi in una descrizione di questo tipo, per come l'abbiamo definita più sopra *strutturale*. Dopo aver compreso la materialità linguistica della figura bisognerà chiedersi quale sia il significato profondo di quell'azione che opacizza il linguaggio, lo rende ambiguo, di difficile comprensione e assieme polisenso. In questa situazione interviene la retorica freudiana. Abbiamo già parlato del modello di figura come formazione di compromesso; di figura come *perpetuo tributo reso all'inconscio – ma quanto volentieri reso – dal linguaggio dell'io cosciente*²⁴⁴; di forze in conflitto che trovano espressione in una risultante capace di esprimerle e contemporaneamente negarle entrambe: *la manifestazione semiotica di uno scontro fra significati*.²⁴⁵

In questo senso, attraverso Freud, è stato possibile mostrare come il modello formale di funzionamento dell'inconscio, o forse è meglio dire dei rapporti tra inconscio e coscienza, inconscio e realtà, sia capace di inserire una logica nella materia linguistica della figuratività per cui un uomo è un leone o la negazione di un qualcosa può esprimere quel qualcosa, e spiegarne le ragioni. Esiste, come si è detto, un'*ars* propria della *maniera di pensare* dell'inconscio che può essere pensata come una retorica; e se pensiamo lo iato che questa azione produce tra contenuto manifesto e contenuto latente in un sogno come lo iato che intercorre tra segno e senso in una figura, possiamo pensare la retorica freudiana come una retorica delle figure (intesa come diversa da una retorica dell'argomentazione). Il *lavoro onirico*²⁴⁶ sarebbe allora quell'azione sulla materialità semiotica dei pensieri del sogno che li trasforma nella manifestazione con cui il sognatore ha a che fare, assieme esprimendo e nascondendo. Il modello di questa azione è per Orlando esportabile all'interno di un modello generale di figura, nella coscienza sia della differenza tra forma semiotica dei sogni (non linguaggio verbale ma prevalentemente sensazioni, pensieri e

244 F. Orlando – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973. p. 66

245 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 12

246 S. Freud – *L'interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, Torino, 1985.

immagini) sia nelle diverse finalità comunicative. Per nominare la costante che intercorre tra il lavoro onirico e il lavoro sul linguaggio che lo scrittore di letteratura compie nel costruire una figura (ma qualsiasi scrittore e qualsiasi parlante) potremmo parlarne di logica. Una logica come comune denominatore tra l'azione figurale e l'azione dell'inconscio, in particolare quella del lavoro onirico (qui devono essere richiamate tutte le affinità che erano state messe in luce nel capitolo precedente tra linguaggio dell'inconscio e linguaggio della letteratura). La logica ha per Orlando il pregio di essere linguaggio formale, pura forma priva di contenuto, aperta a qualsiasi riempimento particolare, modello astratto linguistico attraverso cui descrivere nella massima generalità possibile una serie di *rapporti* tra elementi e dei meccanismi. La forma della figura è, da titolo, quella di un conflitto. Attraverso la logica l'idea orlandiana di modello vuoto per come pensa il lavoro teorico raggiunge il suo massimo livello di astrazione, quasi fosse pura forma²⁴⁷.

Non è allora troppo complesso capire perché I. Matte Blanco, lo psicanalista che ha tradotto l'inconscio freudiano in un *modello logico, o antilogico, vuoto a priori di contenuti determinati*²⁴⁸, assuma una posizione così significativa nel sistema teorico. La tensione formalizzante che ha sempre mosso il pensiero di Orlando trova in una concezione logica dell'inconscio freudiano la sua prevedibile conclusione. Scrive Orlando in una lettera a Sebastiano Timpanaro due anni prima di leggere *L'inconscio come insieme infiniti*²⁴⁹:

Credo che si dovrebbe arrivare a poter dire: l'inconscio è quel pensiero che si definisce, non solo perché non è conscio, ma perché in esso vigono le seguenti regole logiche, tutte diverse dalle regole della razionalità cosciente.²⁵⁰

L'astrattezza formale che il pensiero di Matte Blanco riesce a raggiungere nella sua descrizione logica dell'inconscio rende possibile a Orlando la formulazione di un modello teorico della figura (e di letteratura in generale) che, anche facendo appello a nozioni della retorica classica e della retorica freudiana, ne comprende le forme logiche di funzionamento fuori dal contenutismo che l'indagine psicanalitica della letteratura ha

247 La logica è lo studio del ragionamento corretto. La *logica formale* quella branca della logica che studia i modelli generali comuni a molti ragionamenti, appunto le forme dei ragionamenti. La logica formale traduce in un linguaggio formale (puri elementi relazionali senza un significato ma abitabili da qualsiasi contenuto linguistico particolare) che tenta di ricalcare, a diversi livelli, il linguaggio della matematica.

248 F. Orlando – *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Einaudi, Torino, 1993. p. 9

249 I. Matte Blanco – *L'inconscio come insieme infiniti*. Einaudi, Torino, 1982.

250 F. Orlando - *Lettera a Timpanaro, 22 giugno 1974*. in S. Timpanaro, F. Orlando – *Carteggio su Freud (1971-1977)*. Scuola normale superiore, Pisa, 2001. p. 51

spesso comportato: appunto come *modello linguistico di conflitto e compromesso*, (le due parole sono potenzialmente sostituibili visto che un compromesso nasconde per forza di cose un conflitto) *fra due logiche, modello di contraddizione*. La retorica freudiana viene reinterpretata attraverso questa modellizzazione logica in modo da svuotare ulteriormente il meccanismo conflittuale che la agita da contenuti predeterminati astraendo un modello ancora più generale.

Bisogna insistere fin da subito per non far coincidere le figure della retorica freudiana con quelle produzioni linguistiche codificate o meno che sono le figure studiate dalle discipline retoriche e che caratterizzano nella definizione di Orlando il fatto letterario. La retorica che Freud, seppur mai nominandola in questo modo, individua nei processi onirici e nei meccanismi del pensiero inconscio può dire molto sulle logiche di funzionamento delle figure retoriche, ma come modelli logici. I modelli logici sono ad un gradino di astrazione maggiore rispetto ai modelli linguistici, li precedono e li informano, prima che essi siano riempiti dei contenuti particolari; stessa cosa si può dire per le manifestazioni oniriche. Quello che le figure della retorica classicamente intese e le figure della retorica freudiana condividono è quella *maniera di pensare* che accomuna letteratura e manifestazioni dell'inconscio. (Chiameremo questa maniera di pensare logica; in primo luogo intendendola nel suo uso quotidiano e successivamente nel suo significato più tecnico di logica analitica o matematica.)

È pur vero però che una figura della retorica freudiana come lo *spostamento* serve a Orlando per nominare una figura non codificata dalla retorica classica. Nelle discussioni sulla religione delle lettere XVI-XVII-XVIII delle *Lettres persanes* l'Islam presente alla lettera del testo è figura, *sta per*, la religione cristiana (figura palese perché il lettore di quel testo deve capire questo *spostamento*, pena la non comprensione). Se nelle lunghe liste della retorica classica non possiamo trovare un nome specifico per questa figura, *un'altra retorica, quella freudiana dell'inconscio conosce benissimo questo spostamento di interesse per cui si sostituisce quello che è meno importante con ciò che lo è molto di più*²⁵¹. Ma la descrizione di questa figura come *spostamento* comprende una maniera di funzionare e non una concretezza linguistica; quest'ultima viene nominata *macrofigura* costituita da un tessuto di *microfigure*. Orlando utilizzerà la retorica freudiana come modello *funzionale* della figurabilità cosciente dell'errore che si compierebbe a schiacciare il modello figurale sulla sua dimensione funzionale. Per comprendere la retorica freudiana analizzeremo tre figure specifiche di questa: 1) lo *spostamento*, 2) la *condensazione* e 3) la

251 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 39

negazione mostrandone la natura conflittuale e successivamente cercheremo di mostrarne la traduzione logica che se ne può fare attraverso il pensiero di Matte Blanco.

Freud descrive ampiamente i modi di funzionamento e la ragione della *sostituzione* in coppia con la *condensazione* ne *L'interpretazione dei sogni*. Secondo lo psicanalista:

Lo spostamento e la condensazione del sogno sono i due fattori alla cui attività possiamo essenzialmente attribuire la forma assunta dai sogni.²⁵²

Attraverso questi due meccanismi il contenuto latente del sogno viene espresso in quella produzione semiotica con il quale il sognatore ha diretta esperienza: il sogno. Alla base dell'azione deformante - nelle specifiche forme di *condensazione* e *spostamento* - che trasforma il contenuto latente di un sogno nel suo contenuto manifesto c'è un conflitto tra due forze. Semplificando: il contenuto profondo del sogno non può essere espresso in una forma normale o esplicita, nemmeno in quella attività a basso controllo razionale che è l'attività onirica, dal momento che una censura lo impedisce. Ci troviamo quindi di fronte ad un conflitto tra due forze quella del pensiero o desiderio che spinge per trovare soddisfacimento, reale o simbolico, attraverso l'espressione e una forza contraria che lo impedisce.

Nel singolo individuo, i sogni ricevono una forma dall'azione di due forze psichiche [...], una delle quali costruisce il desiderio espresso dal sogno, mentre l'altra esercita una censura su di esso provocando, di conseguenza, una deformazione della sua stessa espressione.²⁵³

Il sogno può essere allora considerato la *formazione di compromesso* di questo conflitto psichico; la sua forma la risultante dello stesso conflitto che si esprime attraverso figure di *spostamento* e di *condensazione*.

1) Lo *spostamento* è fondamentalmente un'attività di *decentramento*: un'azione per la quale quello che è importante nel contenuto manifesto diviene marginale nel sogno e quanto è marginale diventa centro del discorso onirico. Gli elementi essenziali, quelli carichi di valore e più avversati dall'attività censoria, vengono

252 S. Freud – *L'interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, Torino, 1985. p. 238

253 *Ibid.* p.123

trattati come se avessero poco valore; il loro posto viene occupato da altri elementi, meno significativi. Può accadere anche che gli elementi più significativi, quelli che veramente premono per una rappresentazione, vengano sostituiti completamente da qualcosa di più accettabile, ma che intrattiene con l'inaccettabile un qualche rapporto di somiglianza che li richiami. In questo secondo caso non ci sarà traccia, alla lettera, del desiderio o del pensiero veramente importante per il sogno; la sua presenza sarà celata nel contenuto manifesto che, pur non rappresentandolo, lo rappresenta richiamandolo con nessi analogici. Quello che è importante per lo spostamento non è tanto l'asse metonimico entro cui avviene la sostituzione, la forma semiotica dei rapporti che legano quello che viene espresso alla lettera e il quello che non può essere espresso se non tramite figura (per come lo intende Lacan), quanto il rapporto gerarchico che intercorre tra il manifesto e il latente, la direzione della deformazione *da ciò che è meno importante a ciò che lo è molto di più*²⁵⁴

L'opacità che separa quello che viene espresso alla lettera da quello che veramente è il significato originale del sogno può variare a diversi livelli; il sogno diversamente dal motto di spirito tende a aumentare questa opacità fino a renderne non riducibili le figure, aumentare la distanza tra segno e senso in modo da ingannare lo stesso sognatore; la letteratura, come il motto di spirito, quando usa dei meccanismi di spostamento, tende a opacizzare il segno, ma non fino al punto in cui il significato latente della figura sia inattuabile. Il centro decentrato del discorso deve poter essere comunicato, riportato alla sua posizione iniziale, in modo più o meno cosciente, attraverso un'attività di analisi o nella fruizione della figura. L'opacità che separa il latente dal manifesto, lo spazio di ambiguità che ogni figura sembra aprire rispetto al suo significato (ai suoi significati) è lo spazio in cui è possibile esprimere il significato problematico nascondendolo.

2) La *condensazione* è un'attività di *compressione e omissione*. Il sogno non è una *fedele traduzione* dei pensieri che l'hanno prodotto *ma solo una versione di essi molto incompleta e frammentaria*²⁵⁵. Non tutto il contenuto latente di un sogno viene a trovare posto nella sua manifestazione, alla lettera; possiamo pensare però che attraverso un enorme numero di *associazioni, linee secondarie, cortocircuiti*²⁵⁶ il manifesto richiami tutti i pensieri che l'hanno prodotto. Se noi pensiamo, attraverso

254 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 41

255 S. Freud – *L'interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, Torino, 1985. p. 220

256 *Ibid.* p. 219

una semiotica culturale e individuale, qualsiasi segno inserito in una maglia di altri segni, ognuno di questi avrà la possibilità di richiamare *in absentia* degli elementi che a lui sono legati, è il funzionamento della *connotazione*. Un esempio può essere quello del rapporto tra il nero e la morte: attraverso la giusta costruzione, e nel giusto contesto retorico, nominando il colore nero si può alludere alla morte senza nominarla. Il nesso tracciato dalla nostra cultura tra un colore e un evento può essere attualizzabile per indicare una cosa attraverso l'altra e viceversa (si può anche pensare al metaforico *vestito di morte* → *vestito di nero*).

Anche nel caso della *condensazione* la scelta di quello che viene espresso alla lettera e di quello che viene solamente alluso è prodotto dell'attività censoria; ma non si può non sospettare un problema di spazio (metaforicamente parlando): troppi elementi, desideri, pensieri da rappresentare in un sogno solo rendono necessario rimandarli per via figurale, alluderli, comprimerli, ometterli. In questo senso non è un'attività propriamente censoria che verrebbe a rendere necessaria l'attività di condensazione, quanto alcuni limiti dello stesso strumento espressivo. Con Matte Blanco vedremo successivamente come questi limiti sono quelli della logica del pensiero cosciente sul quale gravano il principio di non contraddizione e di identità. Una figura particolare che viene prodotta dalla condensazione è la *figura composta*²⁵⁷: una rappresentazione unitaria (Freud parla di persone, ma possiamo immaginarlo anche per qualsiasi elemento rappresentabile) che viene costruita fondendo i tratti degli elementi particolari, rappresentando qualcosa e omettendo qualcos'altro. In questo modo rappresentando in una figura sola una numero più alto di elementi. Come per lo spostamento la distanza tra rappresentato e alluso, la facilità o meno di riconoscere quello che alla lettera è assente e ridurre la figura, può variare tra i poli dell'opacità estrema e dell'esplicito; anche qui possiamo pensare che il fatto letterario o qualsiasi linguaggio che ha finalità comunicative, quando produce figure che funzionano come attività di *condensazione*, debba rendere percorribile la logica associativa che le governa limitando i nessi associativi che ogni segno di per sé possiede.

Non troviamo la negazione ne' *L'interpretazione dei sogni* e quindi affiancarla a spostamento e condensazione non è spontaneo e naturale. Le affianchiamo poiché, anche la negazione, si pone come una forma semiotica che agisce come una figura, opacizzando il

257 S. Freud – *L'interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, Torino, 1985. p. 228

segno e rendendolo polisenso e ambiguo in modo da aggirare una censura.

3) Abbiamo già parlato della *negazione* più sopra, come di quella forma verbale per la quale l'unica possibilità di esprimere un enunciato avversato da una forza censoria sia quello di esprimerlo negandolo. Orlando divide fra *negazione in senso ampio* / *negazione in senso stretto*, tra una negazione intesa come *modello* / *figura*²⁵⁸. La negazione in senso ampio, il *modello* è pensabile come quello *tra i più astratti e accoglienti* [...] *tra i più vicini - se non addirittura identico - a quello della formazione di compromesso*²⁵⁹. In questo senso la possibilità di esprimere una cosa negandola si pone come il modello logico di tutte le figure della retorica freudiana, *spostamento* e *condensazione* incluse; tutte le attività dell'inconscio si esprimerebbero secondo un modello che funziona attraverso una semi-affermazione che è una semi-negazione. Giocando tra i contrari, l'affermare e il negare, la negazione si pone come il modello logico più astratto sottostante ad ogni figura freudiana nella sua capacità di esprimere due significati in contraddizione (SI / NO) nella stessa manifestazione linguistica.

In questa interpretazione ogni figura freudiana, e per Orlando ogni figura (e la letteratura in generale) sarebbe una variante più o meno complessa del modello astratto di base della negazione: se ogni rima è una violazione del imperativo adulto di non giocare con le parole, il significato che le frasi in rima rimandano è la negazione del gioco fine a se stesso della rima; se i musulmani della *Gerusalemme liberata* possono essere rappresentati come umani, buoni e valorosi sebbene l'ideologia controriformista che gli nega queste caratteristiche, la vittoria cristiana nell'assedio di Gerusalemme assume la forma di una negazione rispetto alle rappresentazioni degli eroi pagani. D'altronde per Orlando la letteratura stessa è pensabile come una negazione: le sue possibilità di *ritorno del rimosso* sono date all'interno di una società nella quale la letteratura è *solamente* letteratura.

Per la negazione in senso stretto, la negazione come *figura*, l'esempio più comprensibile è quello dell'*ironia*, in particolare nella sua variante *antifrastica*, per la quale quello che si intende è il contrario di quello che esprime la lettera del testo. Di questo parleremo successivamente.

258 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 133

259 *Ibid.* p.133

Quello che preme venga messo in luce rispetto a queste tre figure della retorica freudiana (e della terza che può essere pensata come matrice di tutte le altre) è il loro essere *modelli di formazione di compromesso tra due forze in conflitto*. Sebbene i conflitti entro cui si giochi l'attività figurale siano spesso diversi rispetto a quelli che producono il sogno e il sintomo, l'ipotesi di Orlando vorrebbe che le forme di compromesso funzionassero nello stesso modo poiché la logica che le costituisce in quanto modelli vuoti è identica, variabile al variare dei contenuti che vi abitano e delle finalità comunicativa della manifestazione. Questo è possibile perché l'interesse per la retorica freudiana è un interesse per delle forme linguistiche. Lo *spostamento*, la *condensazione* e la *negazione* devono essere interpretate *in termini semiotici o logici anziché psicologici*, il conflitto che incarnano come un *conflitto tra significati*²⁶⁰ e non un conflitto tra desideri, pensieri e pulsioni per come lo intende, da medico qual'è e nelle specifiche finalità curative, Freud. Consideriamo questo un punto cardine per comprendere l'aggettivo *freudiano* dopo retorica ma più in generale sulla copertina di tre dei libri di Orlando.

È possibile a questo punto inserire il discorso di I. Matte Blanco che, per Orlando, è capace di portare ad un livello successivo l'astrazione del modello vuoto della figura: *liberarsi da perniciosi contentutismi per formulare un modello teorico basato su modelli generali*²⁶¹. Mostrando la psiche umana come il perenne conflitto e il perenne compromesso tra due forme logiche si porta la teoria freudiana ad una maggiore generalità nell'idea che *le forme tipiche del discorso dell'inconscio hanno portata ancora più universale dei suoi contenuti tipici*²⁶². La descrizione della psiche nel linguaggio della logica è in questo senso la descrizione della sua più vuota forma, potenzialmente abitabile di qualsiasi contenuto particolare.

L'interpretazione dell'inconscio freudiano de' *L'inconscio come insiemi infiniti* parte dalla constatazione che la dicotomia *coscienza / inconscio* ha dei problemi. Definendo l'inconscio come quello che non è cosciente (in-conscio) non gli si concede l'autonomia di funzionamento che lo stesso Freud, definendone una serie di regole di funzionamento, sembra dedicargli²⁶³; lo si intende semplicemente come il regno dell'illogico, dove le norme del corretto pensiero non vengono rispettate.

260 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 9

261 V. Baldi – *Il sole e la morte*. Quodlibet, Macerata, 2015. p. 79

262 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 7

263 S. Freud – *L'inconscio*. in S. Freud - *La teoria psicanalitica*. Bollati boringhieri, Torino, 1979. p.

Non si può però dire che i processi del sistema inconscio avvengano senza obbedire ad alcuna legge logica, nel qual caso ci troveremmo soltanto di fronte al caos; e se vi fosse il caos, non vi potrebbe essere nulla di prevedibile [...]. Si arriva così all'inevitabile conclusione che, se esistono leggi del sistema inconscio e esse non si uniformano ai principi della logica scientifica, devono uniformarsi a qualche sistema logico che, per qualche verso almeno, si diversifica dalla logica simmetrica.²⁶⁴

In questo caso la logica del pensiero cosciente, che trova un esempio nel linguaggio scientifico, è quella retta dalle regole della logica aristotelica: in particolare dal *principio di non contraddizione* (è impossibile contemporaneamente una cosa e il suo contrario) e dal *principio di identità* (una cosa è sempre identica a se stessa)²⁶⁵. È interessante notare con Matte Blanco che il pensiero inconscio, nella descrizione dello stesso Freud, sembra non preoccuparsi di entrambe queste regole fondamentali per la logica classica. Per Matte Blanco lo fa perché è retto da principi diversi. Descrivere questi principi significa descrivere il pensiero inconscio come una logica formalizzata, logica diversa da quella della coscienza, ma non per questo irrazionalità o caos. I principi che normano la *maniera di pensare* dell'inconscio sono per lo psicanalista cileno 1) il *principio di generalizzazione* e 2) il *principio di simmetria*.

1) Il *principio di generalizzazione*: *il sistema inconscio tratta una cosa individuale (persona, oggetto, concetto) come se fosse un membro o un elemento di un insieme o classe che contiene altri membri; tratta questa classe come sottoclasse di una classe più generale e questa classe più generale come sottoclasse o sottoinsieme di una classe ancora più generale e così via.*²⁶⁶ Nella logica dell'inconscio un qualsiasi elemento è pensato come facente parte di un insieme di altri elementi con cui ha un aspetto in comune, via via verso insiemi costruiti attorno ad aspetti che esprimono generalità crescenti, via via verso l'insieme che contiene tutti gli elementi e tutti gli insiemi.

264 I. Matte Blanco – *L'inconscio come insiemi infiniti*. Einaudi, Torino, 1981. pp. 42-43

265 Aristotele – *Metafisica*. Bompiani, Milano, 2000. Principio di non contraddizione: *è impossibile che il medesimo attributo, nel medesimo tempo, appartenga e non appartenga al medesimo oggetto e sotto il medesimo riguardo*- Principio di identità: *una certa unità di essere del molteplice, o di cosa considerata come molteplice, come quando si dice che una cosa è identica a sé stessa*. Si può pensare che il *principio di identità* sia un corollario del *principio di non contraddizione*? Che proprio perché A non può essere non-A che A è A?

266 I. Matte Blanco – *L'inconscio come insiemi infiniti*. Einaudi, Torino, 1981. p. 43

2) Il *principio di simmetria*: il sistema inconscio tratta a relazione inversa di qualsiasi relazione come se fosse identica alla relazione. In altre parole, tratta le relazioni asimmetriche come fossero simmetriche.²⁶⁷ Nella logica dell'inconscio qualsiasi relazione tra due elementi può essere trattata come simmetrica e quindi ribaltata: se [Mario è fratello di Giovanni → Giovanni è il fratello di Mario], in quanto la relazione di fratellanza è una relazione simmetrica, non crea nessun problema al senso comune; la simmetrizzazione della relazione [Mario è figlio di Pietro → Pietro è figlio di Mario] è più difficile da accettare, poiché la relazione di paternità-figliolanza è una relazione a-simmetrica. Per Matte blanco : *esso rappresenta la più formidabile deviazione dalla logica sul quale è stato fondato tutto il pensiero scientifico e filosofico dell'umanità*²⁶⁸. Attraverso il principio di simmetria il principio di non contraddizione e il principio di identità che reggevano il pensiero corretto sono continuamente violati.

Sulla base di questi due principi Matte Blanco costruisce una logica del pensiero inconscio che riesce a contenere all'interno del suo sistema tutte le caratteristiche che Freud e l'osservazione psicanalitica in generale avevano osservato: l'assenza di contraddizione, l'assenza di tempo, lo spostamento, la condensazione, la sostituzione della realtà interna con quella psichica. Matte blanco nomina questa logica logica simmetrica per la sua caratteristica di trattare come simmetrica qualsiasi relazione e la oppone alla logica normale-aristotelica-cosciente che invece mantiene l'asimmetria delle relazioni. In particolare la violazione del principio di non contraddizione significa violare la possibilità di istituire delle differenze: A e non-A possono essere contemporaneamente, allora non c'è più differenza tra i due, tra una cosa e il suo contrario. Il principio di simmetria spiega o descrive attraverso la logica le violazioni alla logica registrate nei sogni, negli schizofrenici e aggiungeremmo noi nelle figure.

La dicotomia *coscienza / inconscio* vien tradotta allora in quella *logica a-simmetrica / logica simmetrica* pensando che le due si oppongono si per un diverso modo di funzionare. Le due logiche non esistono però mai al loro stato puro. Ogni manifestazione psichica, a diverse gradazioni di presenza dell'una e dell'altra, è un compromesso tra *logica simmetrica e logica a-simmetrica*: una *bi-logica*.

267 I. Matte Blanco – *L'inconscio come insiemi infiniti*. Einaudi, Torino, 1981 p. 44

268 *Ibid.* p. 44

Quell'aspetto dell'uomo che può essere nei termini del principio di simmetria – e che, approssimativamente e in maniera non del tutto accurata (come vedremo) può essere riferito all'inconscio – sta continuamente «esercitando una pressione» per esprimere se stesso, e in questo modo è sempre presente. A questa pressione, però, sempre oppone resistenza per così dire l'altra parte dell'uomo che sottostà alle regole della logica bivalente. [...] il pensiero umano è un gioco che si conforma allo stesso tempo a due diverse regole.²⁶⁹

In ogni manifestazione psichica, in ogni pensiero umano è presente una componente che tende a violare le regole basilari della logica, o è meglio dire, a ragionare secondo un'altra logica che rompe le differenze tra le cose, tende a fare delle identità dove ci sono solo somiglianze, non si preoccupa delle contraddizioni. La componente simmetrica però ha bisogno dell'altra logica per esprimersi poiché il linguaggio, qualsiasi tipo di linguaggio, è costruito sulle differenze e sulle identità che intercorrono tra i segni (un cane è un cane e non è un gatto, se un cane diventa un gatto le parole cane e gatto non sono più utilizzabili per comunicare il loro significato) e la stessa cosa è pensabile per qualsiasi azione reale che soddisfi un desiderio (mangiare una torta e essere mangiato da una torta devono rimanere differenti per poter soddisfare la gola dolciana). Il linguaggio come ci ha insegnato la linguistica strutturale è costruito sulle differenze e in questo senso la simmetria, che *come un potente acido dissolve qualsiasi logica*²⁷⁰, non può essere detta al suo stato puro. Allo stesso modo non esiste in natura la pura a-simmetria. Ipotizzando un linguaggio denotativo e referenziale, totalmente non ambiguo che esiste solo artificialmente (è il linguaggio della matematica e della logica formale) possiamo pensare che in esso prenda forma la pura logica a-simmetrica sempre rispettosa delle sue regole. Questo è l'unico caso pensabile di un a-simmetria pura. Ogni azione linguistica è pensabile come una soluzione di compromesso al conflitto radicale e insolubile tra queste due logiche.

Se ogni forma di linguaggio (ed ogni processo psichico) è un compromesso tra logica simmetrica e logica a-simmetrica, cosa differenzia la figura? Qualsiasi azione linguistica sarebbe in questo senso figurale poiché abitata da un conflitto insanabile tra queste due regole. Ipotizzando che questa lettura della psiche umana e del linguaggio sia vera possiamo pensare che nell'attività linguistica con uno stretto fine comunicativo la tensione a simmetrizzare le relazioni e a violare il principio di non contraddizione viene tenuta a

269 I. Matte Blanco – *L'inconscio come insiemi infiniti*. Einaudi, Torino, 1981. p. 63

270 *Ibid.* p. 62

bada dalle finalità pratiche: nominare un gatto che è diverso da un cane. Per quanto anch'esso abitato dalla logica simmetrica il linguaggio non figurale nella sua funzione riuscirebbe a riferirsi più o meno immediatamente ad un designato (funzione comunicativa). La figura invece opacizzando la relazione tra segno e riferimento aprirebbe quello spazio -. corroso dall'acido della simmetria - nel quale si gioca l'ambiguità della figura. Ritardando l'interpretazione referenziale (a-simmetrica) la figura è capace di mostrare, per un attimo, l'ambiguità e il polistenso (simmetrico) del linguaggio di per sé. Lo iato aperto nel linguaggio dalla figura sarebbe in questa interpretazione lo squarcio che apre sulla logica simmetrica, tenuto però sotto controllo dalle sue necessità comunicative.

La maniera di pensare dell'inconscio, intesa come pensiero che corrode le differenze, rende possibile il senso ambiguo e contraddittorio, il polisenso della figura; questo polisenso non è infinito e incontrollabile (come potrebbe avvenire nei sogni o nei sintomi di uno schizofrenico) ma ben controllato dal linguaggio. L'esercizio di dissoluzione delle differenze non viene mai portato a termine dal pensiero simmetrico, un senso referenziale è ricostruibile; il linguaggio nella sua possibilità tutta a-simmetrica di nominare rimane, dove più dove meno, intatto ma lo spazio di ambiguità aperto è il segno dell'azione del pensiero simmetrico. In questa visione la figura diventa una soluzione di compromesso tra due logiche (come qualsiasi atto mentale) nella quale non solamente la componente simmetrica trova forma di espressione, ma soprattutto è una costruzione linguistica che fa cadere l'occhio dell'interprete esattamente sulla componente che, sempre presente, è solitamente in ombra. Il rimosso dalla coscienza per ragioni strutturali e non censorie viene espresso in una forma controllata nella figura.

3.2. PER UNA TEORIA ORLANDIANA DELL'IRONIA.

Sono abbastanza note le complessità che, la retorica prima e la linguistica poi, hanno dovuto affrontare nel loro tentativo di definire l'ironia e comprenderne le modalità di funzionamento. L'ironia è sempre risultata, tanto semplice da utilizzare, quanto difficile da descrivere (non è forse questo un problema di ogni figura?) sfuggente, complessa. Per funzionare dev'essere riconoscibile dal suo interprete, ma se è troppo scoperta perde di efficacia diventando amarezza e sarcasmo. La sua forza figurale si gioca tra le necessità di riconoscimento e la leggerezza con cui si impone al discorso per un effetto significativo:

una sorta di paradosso dell'ironia, visibile ma non trasparente; sottile ma percepibile. Dopo aver affrontato – senza volontà di risolverlo - il problema teorico dell'ironia mostreremo l'interpretazione che ne da F. Orlando prima dal punto di vista linguistico e psicanalitico, poi dal punto di vista storico letterario e storico.

3.2.1. IL PROBLEMA DELL'IRONIA.

Partiamo da una definizione in due parti:

Come tropo di parola è l'uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario.²⁷¹

Come tropo di pensiero è in primo luogo ironia di parola continuata come ironia di pensiero, consiste nella sostituzione del pensiero che si vuol intendere con un altro pensiero che sta in rapporto di senso contrario al primo e che corrisponde quindi al pensiero dell'avversario²⁷²

La divisione in tropi di parola e tropi di pensiero in qualche modo delinea, da un lato la consistenza linguistica dell'ironia, dall'altro la sua natura di pensiero, azione sui significati. Quello che risulta da questa definizione è una figura che si inserisce in un conflitto tra due parti; alla lettera il messaggio ironico prende una posizione, ma l'interprete, per comprendere l'ironia e ridurla al suo senso corretto, deve capovolgerla nel suo contrario. In questo senso l'ironia verrebbe a coincidere con l'*antifras*: un'espressione che viene usata *per dire l'opposto di ciò che essa significa*²⁷³. Sebbene possiamo pensare che l'antifras sia ironica, il suo significato non sembra coincidere con l'ironia, ma solo con una sua componente estrema. Non è semplicemente un capovolgimento di senso («bravo!», detto per intendere il contrario, *non-bravo*) quando anche una possibilità di capovolgere non tutto il senso ma solamente valori, da positivi a negativi o viceversa. Per di più, esiste un tono ironico che, con una funzione di

271 H. Lausberg – *Elementi di retorica*. Il mulino, Milano, 1969. p. 128

272 *Ibid.* p. 237

273 B. Mortara Garavelli – *Manuale di retorica*. Bompiani, Milano, 1988. p. 168

moderazione e regolazione, permette di smorzare l'eccesso di significato di alcune parole usate, ma delle quali l'oratore non si vuole prendere completa responsabilità; l'ironia funziona anche rendendo più ambiguo tutto l'enunciato e opacizzando le vere intenzioni dell'oratore. Quello che possiamo dire con certezza è che un discorso ironico è quel discorso che tiene al suo interno almeno due intenzioni, e che fra queste c'è una relazione di conflittualità. (si può notar che questa è la definizione che abbiamo tentato di dare per la figura in generale). *L'ironia è parola duplicata.*²⁷⁴ Da questo punto di vista l'ironia si trova ad essere, come qualsiasi altra figura, sede di un conflitto interno; quello che forse la caratterizza è il fatto che questo conflitto sia particolarmente esplicito, o quanto meno, lo deve essere per rendere possibile la corretta lettura della figura ironica. L'interprete dell'ironia deve essere a coscienza che gli si dice una cosa ma se ne intende un'altra, spesso il suo contrario, altrimenti sbaglierebbe prendendo per buono il significato letterale. Ai fini della corretta comunicazione deve essere presente questo *accordo* tra i partecipanti al discorso (*questo è un discorso ironico, ti dico una cosa ma ne intendo un'altra*). Senza questa conoscenza condivisa tra gli interlocutori non è possibile alcuna comunicazione ironica.

Dire negando simultaneamente ciò che si afferma, svelare un'intenzione mascherata, ma anche all'occasione rendere ambigua questa intenzione; quindi mettere in atto un'operazione comunicativa che comporta per entrambi gli interlocutori competenze complesse e un complesso calcolo inferenziale di queste reciproche competenze. L'ironia quindi come modello di comunicazione indiretta, dove la partecipazione nell'atto di parola dell'altro, del destinatario, è più che mai evidente.²⁷⁵

Quali sono i modi in cui questo accordo, tra l'uditorio e l'oratore, viene esplicitato e accettato? Come abbiamo già detto la forza dell'ironia sta anche nella leggerezza con cui viene esplicitata la sua presenza. Un discorso che inizia con «questo è un discorso ironico» o «scusate l'ironia», non sarà un discorso ironico (non avrà ambiguità). L'eccessivo grado di esplicitazione eliminerà qualsiasi opacità o polisemia proprie della figura. Per rendere possibile il passaggio dal significato manifesto (figurale) delle parole, al significato latente (letterale) è necessario che siano presenti una serie di *indici*.

La sequenza ironica è costituita da un senso letterale che viene invertito, dando luogo

274 M. Mizzau – *L'ironia*. Feltrinelli, Milano, 1985. p. 9.

275 *Ibid.* p. 9

al senso derivato , grazie a indici metacomunicativi che dovrebbero consentire al locutore di trasmettere l'intenzione ironica e al ricevente di comprenderla.²⁷⁶

Questi indici di ironia possono trovarsi su tutti i piani del linguaggio: se uno dei modi tradizionali di intendere l'ironia, la mimesi del discorso avversario, magari iperbolicizzata in alcune sue caratteristiche (qui l'ironia sembra avvicinarsi alla *parodia*), avviene all'interno del messaggio stesso, possiamo elencarne altri piani del linguaggio nei quali possono essere presenti degli indici di ironia: un certo tono esasperato, una certa gestualità; una serie di elementi contestuali e pragmatici; delle conoscenze più o meno particolari (*un'enciclopedia* per come la intende Eco²⁷⁷) che uditorio e oratore condividono; un codice e la sua violazione; spesso molti di questi indici particolari mescolati in un discorso generale. L'indice ironico, su qualsiasi piano si manifesti è pensabile come scarto. Come elemento marcato che segna la presenza di qualcosa di più del semplice discorso letterale e denotativo, che segna la presenza di una figura e quindi di sensi non immediatamente nominati dalle parole. Lo scarto produce un particolare spazio di ambiguità che dev'essere risolto, nell'ironia, con un ribaltamento di senso e valori del testo, intenzione e posizioni dell'oratore.

In questa sede però, in un'idea linguistico-semiotica di ironia, interpreteremo questi, non come indici che portano il fruitore di un certo messaggio a individuare la figura, ma come la materialità stessa della figura. L'ironia, nella sua consistenza semiotica, è questi indici che producono l'effetto figurale tipico. Cioè l'idea che, l'ironia è fondamentalmente un tropo di parola (in un significato esteso del concetto di parola, verso la semiotica) che ha effetti come tropo di pensiero.

Per di più dovremmo indicare una dicotomia tra *ironia* / *ironia letteraria* per mostrare come, anche quando il modello generale di ironia rimane identico, dobbiamo porre delle differenze, o delle sfumature, che indicano una certa specificità dell'ironia come figura all'interno della letteratura. Il testo di letteratura ha una sua, anche se sempre parziale, autonomia; questo significa che le conoscenze necessarie per decifrarlo sono a qualche livello contenute nel testo stesso (questo non è mai vero, i codici, il linguaggio, una certa conoscenza basilare del mondo che non è presente nel testo e propria del suo lettore e comune all'autore sono sempre necessari per comprendere il testo. Ma sebbene questa indubbia non-autonomia, il testo si pone come sistema in qualche modo chiuso). Se

276 M. Mizzau – *L'ironia*. Feltrinelli, Milano, 1985. p. 22

277 U. Eco – *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1997.

questa autonomia è anche parzialmente vera, l'ironia letteraria si giocherà soprattutto entro quegli elementi legati più strettamente al messaggio e al codice, che non al contesto o ad alcune conoscenze particolari del suo uditorio. L'ironia letteraria costituirà quindi più una mimesi iperbolica del linguaggio avversario, che non si una gestualità (se il testo è scritto è impossibile) o di un tono (a meno che questo abbia una composizione linguistica e non sovrasedimentale: punti esclamativi, sintassi, lessico, ecc.).

Si può notare che questa dicotomia nella sua realtà teorica non regge la prova della pratica, ma sembra necessario porla per mostrare e far riflettere su come le possibilità ironiche di un testo scritto, magari secoli fa, devono essere contenute nel testo stesso e non in tutto quello che lo circonda. Solo se nel testo come messaggio è possibile per il lettore recuperare gli indici di ironia in una lettura non specialistica (filologica) l'ironia di un testo più o meno antico continuerà a esistere. Tutte le informazioni contestuali, paradigmatiche, - ed a un certo livello - di codice (lo scarto tra una rappresentazione codificata della donna amata e il *sei quasi brutta, priva di lusinga / nelle tue vesti quasi campagnole*²⁷⁸ di Gozzano), non essendo specificatamente interne al testo devono essere recuperate per altre vie. E anche vero però, come già detto, che solitamente i piani sul quale l'ironia si manifesta sono nella maggior parte dei casi molteplici nello stesso testo; agli indici di codice o enciclopedici, se ne affiancano altri di tono o più strettamente di parola. Tutti questi agiscono contemporaneamente nella produzione del tono ironico.

Facciamo un esempio significativo per mostrare nella realtà di un testo letterario l'idea teorica di ironia:

Il poeta Prati, passati i cinquanta, invita la pupa, una bella notte, a romantico dondolamento sul mare. Le si rivolge con un interminabile stampita in sestine di quinari geminati [...] è tutto un programma: “dormi, fanciulla: meglio è sognare / su la stellata volta del mare”. L'idea di invitare in barca la ragazza, e una volta che ce l'ha in barca suggerirle per prima cosa “dormi”, è innegabilmente un'idea sublime: essa contribuisce in modo indubbio a “elevare il livello culturale degli italiani “ che di solito propendono a fare un uso alquanto dialettale delle ragazze in barca.²⁷⁹

Il frammento è senza dubbio ironico. Il giudizio di valore sul poeta Prati, sulle idee sublimi che attraversano i suoi versi e sulla credibilità del sublime, su ciò che eleva il livello culturale degli italiani, non possono essere presi alla lettera; farlo sarebbe

278 G. Gozzano – *Poesie*. Rizzoli, Milano, 1977. p. 74

279 C. E. Gadda – *Il tempo e le opere. Saggi, note, divagazioni*. Adelphi, Milano, 1982. p. 73

misinterpretare il testo, compiere un errore di comunicazione. L'intenzione ironica fa una caricatura del poeta, dei suoi versi e delle sue idee e strappa un sorriso al lettore. La parola *pupa* variante marcata di *ragazza*, in forte contraddizione con i concetti di sublime, romantico e con una certa idea di poesia che viene chiamata in causa, è il primo indice che segna l'uso dell'ironia. Anche l'allusione taciuta ma piuttosto esplicita alla sessualità va in questa direzione. La citazione diretta del poeta, in un contesto testuale del genere, viene ad assumere un che di paradossale e marcato. Identico discorso per la citazione giornalistica (che anche se non si sa che è realmente frase presa da un giornale, trova uno spazio segnato dalle virgolette e una forma mimetica riguardo alla retorica dei giornali.). Tutti questi elementi si pongono come scarto rispetto ad un normale discorso sul poeta Giovanni Prati. Per di più, una minima conoscenza (extratestuale) del poeta ottocentesco, dell'ironia caratteristica nei suoi confronti già di Gozzano, ma in generale di tutto il novecento che lo vede come desueto, delle posizioni e della poetica di Gadda, sono tutti elementi che sommati agli altri segnano l'intenzione ironica del testo e la necessità di una lettura figurale.

Un lettore normale (qualsiasi cosa voglia dire questa parola) già dopo aver letto la parola *Prati* e la parola *Pupa*, messe così a poca distanza, si accorge che *c'è qualcosa che non va*; che un'interpretazione letterale non riesce a rendere di conto della contraddizione tra il poeta e la scelta stilistico-lessicale marcata; tutto indica che c'è un altro significato, diverso, contrario a quello esplicito. Certo, un interprete che non coglie questi indici non sarà in grado di vedere quello che alla lettera non è presente (Prati è desueto e finto, le ragazze in barca si portano per motivi diversi che non declamarle poesie per addormentarle), ma in questo caso l'errore sarebbe dell'interprete che non è stato in grado – come se non ne conoscesse la lingua – di capire quello che il testo gli sta dicendo. Le variabili che entrano in campo in quel particolare tipo di discorso figurale che è l'ironia sono numerose e tutte agiscono combinatamente per produrre il suo tipico effetto. L'analisi e la definizione del fatto ironico nei testi letterari diventano particolarmente complesse quando comprendiamo che il testo non presenta al suo interno tutte le marche figurali, ma che queste devono essere cercate anche nella collaborazione del destinatario, sia reale che astratto.

Alla luce di quello che verrà detto in seguito è interessante pensare l'ironia come *un particolare ed elaborato modo di mentire*, nel quale l'uditorio comprende benissimo la menzogna e di contro la verità che si intende, ma alla lettera la verità non è stata detta, qualsiasi siano le ragioni per cui è meglio *non* dire la verità.

3.2.2. FIGURA GENERALE, METALOGISMO, NEGAZIONE.

Rispetto alla complessità del funzionamento dell'*ironia* il modello di Orlando si delinea - nello stesso modo nel quale si è descritto il modello vuoto di figura - contemplando due fronti: quello della consistenza linguistico-semiotica e quello della retorica freudiana. Come per la figura la possibilità di descrivere l'ironia secondo questa doppia direttiva rende possibile contemplare sia il lato strutturale, il dato materiale, che il lato funzionale, la logica che abita questo specifico uso figurale del linguaggio e ne rende possibile un certo tipo di interpretazione.

Partendo dall'idea tradizionale secondo la quale l'ironia sia, semplificando, dire una cosa e intenderne un'altra (spesso il suo contrario), in modo che chi deve interpretare il significato capisca questo mutamento (o capovolgimento) di significato, Orlando descrive l'ironia come una *macrofigura* e come un *metalogismo*. Come per le macrofigure di cui abbiamo parlato sopra, l'ironia contempla una dimensione estesa della testualità e non è individuabile in un luogo specifico come per le normali figure di parola. La sua consistenza linguistica consta degli indici che la mostrano, del sistema degli elementi che sul piano testuale (o extratestuale) significano la presenza della figura stessa. Questi segni, sparsi per il testo e che indicano la necessità del lettore di capovolgere il significato della lettera per comprendere il vero significato del testo, sono pensabili come microfigure. Queste, nella loro azione collettiva costituiscono la costellazione di elementi di cui è fatta materialmente l'ironia come macrofigura. Tanti piccoli e grandi scarti, elementi marcati, scelte su diversi piani del discorso che servono a spingere l'interprete alla ricerca di un diverso significato del testo oltre quello che si manifesta sulla superficie; e non semplicemente un senso diverso (per come potrebbero intendersi altre figure: il simbolo, l'alegoria, ecc.) ma un significato inverso, o l'inversione di alcuni significati. A scarti sul piano del MESSAGGIO (mimesi parodica, iperboli, linguaggi marcati...), se ne sommano sul piano del CODICE sia letterario che culturale (violazione di topoi, rappresentazione di un certo elemento con dei valori diversi da quelli presenti nelle attese dei lettori...), del CONTESTO (scarti rispetto a valori, accordi e conoscenze proprie dell'uditorio...), della REFERENZA (palesi menzogne, assurdità...).

È proprio su quest'ultimo elemento, lo scarto nei confronti della realtà, che insiste il Gruppo μ nella sua descrizione dei *metalogismi*, all'interno del quale è rubricata anche l'ironia. Nella *Rhetorique Générale* le figura metalogiche sono quelle figure che agiscono sul lato del linguaggio che ha un più stretto rapporto con la realtà, la sua referenza. Se la

metafora, e i *metasememi*, sono pensabili come azioni tutte all'interno della lingua, attraverso le quali *il poeta [...] usa le figure retoriche solo per sfigurare i segni*, nei metalogismi lo stesso poeta può *fare appello all'oggettività della realtà quale essa "è", per separarsene senza esitazione e ottenere gli effetti di tale distanziamento*²⁸⁰

L'esempio in cui meglio di può comprendere il modo in cui funziona un metalogismo è la celebre opera di R. Magritte *Ceci n'est pas une pipe*. Il funzionamento del quadro avviene attraverso quel particolare tipo di metalogismo che è il *paradosso*: sotto la rappresentazione pittorica di quella che per qualsiasi osservatore è una pipa (l'osservatore deve quanto meno sapere cosa sia una pipa e il francese) una frase recita una palese assurdità *ceci n'est pas une pipe*. *Ceci* (questa) è il pronome dimostrativo che indica un dato esterno al linguaggio, un dato referenziale al quale la frase si riferisce; il riferimento del pronome è la pipa rappresentata nel disegno. Risolvendo il passaggio di codici (dal visuale al verbale) potremmo tradurre: *la pipa (questa che hai davanti e che ti sto indicando) non è una pipa*; il che è la forma stessa della contraddizione (A è non-A), tipica nel paradosso. La frase non ha nulla di grammaticalmente, sintatticamente o semanticamente marcato. Lo scarto, la contraddizione si trova, fra la frase e la realtà a cui fa diretto riferimento.

Per i metalogismi diventa pertinente la differenza della logica analitica tra *falsità / non-senso*. La *metafora* è un'azione sul linguaggio che produce frasi logicamente (ad una lettura denotativa e incapace di figuralità) non sensate: la proposizione *Achille è un leone* per il logico e per il computer non ha senso poiché *fa un uso della copula che il logico giudica illecito, in quanto essere in questo caso significa "essere e non essere"*²⁸¹. Il *paradosso* di Magritte invece, è costruito su una frase che è, di per sé, accettabile senza problemi. La contraddizione, il conflitto, l'ambiguità, in una sola parola la figuralità, sono presenti su un piano diverso.

Mentre il metasemema ignora la logica, il metalogismo nega la verità-corrispondenza cara a certi logici. [...] per trovare invece l'eventuale metalogismo bisogna "convocare" la realtà, confrontare i segni con il loro referente; infine bisogna anche assicurarsi che i segni non diano del referente una descrizione fedele²⁸²

Il metalogismo sarebbe allora quel tipo di figura che opacizza il rapporto del segno

280 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 188

281 *Ibid.* p. 201

282 *Ibid.* p.202

con la realtà violando la sua oggettività. Un esempio ironico: dire *ma che bel sole oggi* in una giornata di pioggia, significa produrre uno scarto tra la proposizione e il suo riferimento; la proposizione è senza dubbio falsa alla lettera, ma il suo significato figurale è interpretabile come una lamentazione nei confronti del tempo. Il grado zero non rispettato è quello della conoscenza del referente, l'ironia *contraddice i dati immediati della percezione e della conoscenza*²⁸³; l'interprete, visto questo scarto e cosciente che chi ha prodotto il discorso ironico sa cosa siano il sole e la pioggia, potrà ridurre la figura al suo contrario: *che brutta giornata oggi*. Come spiega Orlando:

Se è vero che il metalogismo afferma figurativamente il falso, un falso che si controlla nelle circostanze reali, non può che esservi implicito un invito a riflettere, sia pur fulmineamente o sommariamente sulla realtà circostante.²⁸⁴

Facendo sponda sulla realtà oggettiva, negandola con l'*ironia*, esagerandola con l'*iperbole*, sminuendola con la *litote*, il metalogismo *rende pertinente l'alternativa tra il vero e il falso sostituendo sistematicamente il falso [...] al vero*²⁸⁵. Il mondo, chiamato in causa dal metalogismo, non viene modificato – sempre poverà anche se le mie parole lo vogliono negare – ma viene per una attimo, grazie all'ambiguità della figura, messo in forse. L'azione sul linguaggio mette il riflettore sulla realtà che sta distorcendo proprio perché la distorsione ha senso solo in rapporto con questa. Senza la realtà non si può capire il metalogismo.

Come metalogismo l'ironia funzionerebbe chiamando in causa il mondo che nomina in una forma che non corrisponde a quella che esso è, nella realtà e nelle attese del suo interlocutore. L'idea che lo scarto metalogistico venga a prodursi sempre rispetto ad un reale oggettivo esperito dai sensi di oratore e uditorio (poeta e lettore) è abbastanza criticabile. L'esempio tratto da Gadda, citato precedentemente lo mostra. In particolare un uso dell'ironia in letteratura – diversamente da una conversazione *in praesentia* – può fare appello solo limitatamente ad un riferimento reale. Risulta particolarmente difficile in letteratura *consultare il referente*²⁸⁶, particolarmente quando questi referenti sono biografici e storici e il lettore ne è separato. La natura *circostanziale* dell'ironia deve fare appello ad una circostanza che possa accomunare autore e lettore; in letteratura questa circostanza è

283 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p.191

284 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 114

285 *Ibid.* p. 112

286 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 214

soprattutto il codice (codice istituito dal testo, codice letterario, codice culturale): il sistema delle attese come grado zero appoggiandosi al quale può essere prodotto e percepito uno scarto.

Tra il codice e la cosa sono possibili diversi livelli di descrizione, in modo che il limite tra metasemema (alterazione del codice) e e metalogismo (alterazione del contesto extralinguistico) si relativizza. Ma a ben considerare questo è solo il riflesso retorico di uno dei problemi essenziali della semantica²⁸⁷

Prendere delle posizioni forti rispetto al problema del rapporto tra linguaggio e realtà – cardinale nella semantica - non è in questa sede possibile. Possiamo però attraverso un'immagine tentar di descrivere l'idea di Orlando di questi rapporti. Immaginiamo una cipolla, pensiamo al suo cuore (ma esiste davvero un cuore della cipolla?) come ad una porzione di testo. Il rapporto tra questo *cuore* e l'esterno, la realtà, è mediato da numerosi strati. Questi strati sono tutti i codici diversi che a livello maggiore o minore separano il cuore della cipolla-testo dal mondo esterno, dai più particolari ai più generali: testuali, autoriali, tematici, letterari, culturali, linguistici, storici, antropologici, biologici ecc. Il nostro frammento di testo è, per così dire, *protetto* dal mondo ma, seppur mediato esiste un rapporto tra questi due poli. È un rapporto complesso, *pluristratificato*, che non permette un appiattimento di testo e realtà, ma che nemmeno impossibilita pensare che il primo possa parlare della seconda. La figuralità ironica nel nostro frammento può produrre uno scarto rispetto a tutti questi codici che l'antepongono alla realtà, e anche alla realtà stessa. Producendo lo scarto l'ironia chiama in causa i codici rispetto al quale è figurale, indicandoli. Di questa complessità deve farsi carico una descrizione dell'ironia e non è impossibile capire perché sia in retorica che in linguistica il modello vuoto dell'ironia abbia creato particolari problemi.

Ma parlando della negazione freudiana, rifacendosi di nuovo alla retorica dell'inconscio piuttosto che a qualche figura tradizionale, ho voluto attribuire tutta la tensione che gli è propria ad un fenomeno verbale il quale per altro [...] si lascerebbe indicare anche col nome di una figura tradizionale. Questa è l'ironia cui vediamo chiaro il rapporto con il nostro testo e i limiti di pertinenza rispetto a esso: se in esso sono invertiti torto e ragione, si ha affermazione del contrario di quel che si dice alla

287 Gruppo μ – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980. p. 216

lettera; si ha per definizione ironia, poiché senza dubbio torto e ragione stanno in rapporto di contrarietà.²⁸⁸

Se dal punto di vista *strutturale* l'ironia è una figura linguistica che esprimendo una cosa intende l'inverso (scambia il torto con la ragione), o rende necessarie una serie di inversioni rispetto al significato letterale per essere compresa; dal punto di vista *funzionale* l'ironia è una figura freudiana di *negazione*. Il suo modo di funzionare come figura – un significato manifesto contrario al significato latente – funziona come una soluzione di compromesso tra due forze in conflitto: quel che dice la lettera e quel che dice la figura, le quali si trovano in una relazione di contrarietà. Contemporaneamente, nella stessa formazione linguistica, vengono dette una cosa e il suo contrario. Si mente, ma rendendo palese la menzogna (l'ironia è manifesta, comunicante, diversamente dalle negazioni a cui assiste lo psicanalista) si dice anche la verità. Menzogna e verità, falso e vero convivono nello stesso enunciato.

In una sola espressione semiotica sono presenti due significati in conflitto. L'ironia rendendo ambiguo e opacizzando l'alternativa tra il vero e il falso prende, in qualche modo, posizione per entrambi. Lo spazio figurale che l'ironia apre tra i suoi significati ospita una cosa e il suo contrario nello stesso momento (A e non-A), violazione del principio fondante della logica cosciente. In questo spazio figurale trova espressione quella logica simmetrica che non conosce contraddizione e che preme ogni atto linguistico per esprimersi. Naturalmente, l'ironia, per quanto ambiguo sia l'enunciato ironico, ha bisogno di indicare la correttezza di un significato, quello figurale, e la scorrettezza dell'altro, quello letterale. È sempre presente, nell'enunciato ironico, quello che il suo produttore intende dire; la riduzione del falso al vero deve essere compiuta. La situazione si stabilizza, il vero e il falso ritornano ad essere separati, il principio di contraddizione ritrova il suo dominio. Un alone di ambiguità però non abbandona mai l'ironia, è segno del conflitto che la informa come soluzione di compromesso. *Il tuffo nella logica simmetrica[...] è tanto profondo quanto rapido; si riemerge da esso immediatamente*²⁸⁹.

Nonostante ci sia sempre un vero e un falso, un'interpretazione corretta e una scorretta se l'ironia funziona come una negazione, il significato negato trova nell'espressione ironica uno spazio di espressione: *nessuna negazione può negare senza nominare ciò che nega*²⁹⁰. Il principio di contraddizione, anche se per un attimo, è stato

288 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 41

289 *Ibid.* p. 136

290 *Ibid.* p. 12

violato; i contenuti repressi esplicitati assieme alla repressione. L'ironia è la risultante di un conflitto formale (tra logica a-simmetrica e logica simmetrica) e può, quando è usata con sapienza, contenere un conflitto di significati. Il che è sinonimo del dire che la figura dell'ironia è sempre tendenziale nella sua forma (*ritorno del rimosso formale*) ed è la sede privilegiata di contenuti repressi e tendenziosi (*ritorno del rimosso nella serie dei contenuti*).

Ogni espressione ironica sarà in questa interpretazione una soluzione di compromesso tra una logica che funziona separando i contrari, un linguaggio denotativo e referenziale e una logica che ha la tendenza ad unire, un linguaggio che gioca e mente, e sa sostenere l'ambiguità e il polisenso. Il conflitto tra una repressione razionale e un represso irrazionale. In questo modo l'ironia rende possibile quello che è impossibile: guardare direttamente la contraddizione. Una contraddizione che si risolve (il senso figurale corretto che sostituisce il senso letterale errato) ma rimane presente nell'enunciato ironico che sempre la contiene.

Come nel motto di spirito questo conflitto formale è la sede privilegiata di un conflitto di contenuti. L'ambiguità della costruzione ironica (come tutte le figure in modo generale) riesce a esplicitare dei contenuti che per varie ragioni è difficile esplicitare. Ma cosa è represso e cosa repressione nell'ironia? Qual'è contenuto è quello che è complicato rendere esplicito? Quello manifesto o quello latente? In che relazione sono posti la lettera e la figura, il segno e il senso?

A queste domande è particolarmente complesso rispondere. Sebbene l'ironia giochi con i contrari è anche vero che l'opacità e l'ambiguità degli enunciati ironici non raggiungono mai livelli elevati come può essere per alcune metafore. L'ironia deve comunque manifestare se stessa, rendere esplicito il suo senso altrimenti non funziona. Questo significa dire che nella figuralità ironica è presente un altro tasso di controllo razionale, attraverso questo si rende possibile la differenza sempre fissa tra quella che è la lettura corretta e quella che è la lettura scorretta.

I significati in alternativa sono due e due e due soli, e benché l'ambivalenza figurale dia simultaneamente l'uno e l'altro, la comprensione che la scioglie è un'opzione: l'uno o l'altro.²⁹¹

L'ambiguità ironica su questo piano è ben poca. C'è un significato sbagliato che

291 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 135

abbiamo creduto essere il significato corretto, ma subito, intuita la presenza della figura, ci è stato possibile ristabilire l'ordine, dove sta il giusto e dove sta lo sbagliato. Ma esiste un altro piano, più nascosto, e che meglio coincide con la negazione freudiana. Se l'ironia nei testi letterari si presenta spessissimo come *mimesi* di un discorso avverso a quello di chi lo compie, l'imitazione esagerata e parodiata di un discorso che il testo compresa la figura nega:

Non si sfugge alla soluzione che l'enunciare le ragioni dell'avversario soddisfa un residuo di convinzione accordato ad esse nell'atto stesso di annullarle, che l'evocare esplicitamente la sua immagine soddisfa un residuo di fedeltà al prestigio di essa nell'atto stesso di sopprimerlo.²⁹²

Il significato della lettera, negato – a vari gradi - dal significato della figura, ma comunque esplicitato, può presentarsi ad un livello più profondo come il represso che torna in una formazione di compromesso (il MI PIACE nella negazione NON - MI PIACE). Un esempio è di nuovo quello delle *Lettere persiane*: lo stile metaforico e il pensiero arcaico della religione vengono espressi alla lettera e negati nel significato reale del testo, ma l'autore assieme al lettore gode di quel tipo di contenuti che, sebbene negati, vengono comunque espressi. Possiamo intendere l'ambiguità ironica soprattutto a questo livello, quello dei contenuti manifesti subito negati dal contenuto latente che si pone come repressivo. Ma il conflitto rimane sempre lì, nel testo, con tutta la sua carica problematica. La *trasparenza* superficiale dell'ironia - la sua *autocoscienza* - può nascondere un'*oscurità* profonda e complessa che mina il pensiero razionale sulla quale si costituisce; il controllo cosciente che caratterizza la figura può scoprirsi allora come coscienza falsa, *falsa coscienza*, irrazionalità ben travestita. Non è questo la dialettica che soggiace a ogni razionalizzazione coatta della realtà? E di quella storica e culturale razionalizzazione coatta che è stato l'illuminismo?

Come i miti fanno già opera illuministica, così il mito ad ogni passo, si impiglia più profondamente nella mitologia. Riceve ogni materia dai miti per distruggerli, e come giudice, incorre a sua volta nell'incantesimo mitico.²⁹³

292 F. Orlando – *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982. p. 15

293 M. Horkheimer, T. W. Adorno – *Dialettica dell'illuminismo*. Einaudi, Torino, 2010. p. 19.

BIBLIOGRAFIA.

- P. AMALFITANO E A. GARGANO (a cura di) - *Sei lezioni per Francesco Orlando*. Pacini editore, Pisa, 2015.
- ARISTOTELE – *Metafisica*. Bompiani, Milano, 2000.
- ARISTOTELE – *Poetica*. Einaudi, Torino, 2008.
- V. BALDI – *Il sole e la morte*. Quodlibet, Roma, 2015.
- V. BALDI (A cura di) - *Conversazioni con Francesco Orlando*, «Allegoria», 65-66, 2012, gennaio-dicembre. Palumbo, Palermo.
- R. BARTHES - *Il brusio della lingua*. Einaudi, Torino, 1988.
- R. BARTHES – *Elementi di semiologia*. Einaudi, Torino, 1966.
- A. BERARDINELLI – *Il critico senza mestiere*. Il saggiatore, Milano, 1983.
- A. BERARDINELLI - *Il saggio forma e funzioni di un genere letterario*. Il mulino, Milano, 2007.
- M. BLANCHOT – *L'infinito intrattenimento*. Einaudi, Torino, 1977.
- R. BOLANO – *2666*. Adelphi, Milano, 2004.
- G. BOTTIROLI – *Che Cos'è la teoria della letteratura*. Einaudi, Torino 2006.
- P. BOURDIEU – *Sul Concetto di Campo in Sociologia*, Armando Edizioni, Roma, 2010.
- B. BRECHT – *Poesie*. Einaudi, Torino, 2014.
- F. BRIOSCHI – *La mappa dell'impero*. Il Saggiatore, Milano, 1983.
- F. BRIOSCHI – *Critica alla ragion poetica*. Bollati Boringhieri, Torino, 2002.
- S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO – *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie nel Novecento*. Carocci, Roma 2016.

- R. CESERANI – *Guida allo Studio della Letteratura*. Laterza, Bari 1999.
- A. COMPAGNON - *Il demone della Teoria*. Einaudi, Torino 2000.
- CORNIFICIO – *Rhetorica ad C. Herinnium*. Pàtron, Bologna, 1969.
- M. CORTI – *Principi della comunicazione letteraria*. Bompiani, Milano, 1979.
- E. DE MARTINO - *Morte e pianto rituale nel mondo antico*. Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- A. DIAZZI E F. PIAZZOLA (a cura di) – *Conversazione con Francesco Orlando in «Enthymema»*, I, 2009.
- L. DOLEŽEL – *Poetica Occidentale. Tradizione e Progresso*. Einaudi, Torino 1990.
- L. Dolezel – *Heterocosmica*. Bompiani, Milano, 1999.
- U. Eco – *Le forme del contenuto*. Bompiani, Milano, 1971.
- U. Eco – *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1997.
- L. FEURBACH – *L'essenza del cristianesimo*. Laterza, Bari 2012.
- F. FORTINI - *Saggi Italiani*. Garzanti, Milano, 1974.
- F. FORTINI – *Nuovi saggi italiani*. Garzanti, Milano, 1987.
- G. FREEGE – *Senso, funzione e concetto*. Laterza, Bari, 2004.
- S. FREUD – *Il disagio della civiltà*. Bollati Boringhieri, Torino, 1971
- S. FREUD – *Il motto di spirito*. Bollati Boringhieri, Torino, 1975.
- S. FREUD - *La teoria psicanalitica*. Bollati boringhieri, Torino, 1979.
- S. FREUD – *L'interpretazione dei sogni*. Bollati Boringhieri, Torino, 1985.
- S. FREUD – *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*. Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- S. FREUD – *Introduzione alla psicanalisi*. Bollati Boringhieri, Torino, 2012.

- C. E. GADDA – *Il tempo e le opere. Saggi, note, divagazioni*. Adelphi, Milano, 1982.
- C. E. GADDA – *La meditazione milanese*. Einaudi, Torino, 1974.
- G. GALILEI – *Dialoghi sopra i due massimi sistemi del mondo*. Rizzoli, Bologna, 2008.
- G. GOZZANO – *Poesie*. Rizzoli, Milano, 1977.
- G. GENETTE – *Figure*. Einaudi, Torino, 1969.
- G. GENETTE - *Figure III*. Einaudi, Torino, 1976.
- C. GEERTZ – *Interpretazione di culture*. Il mulino, Milano, 1987.
- R. GIRARD – *La violenza e il sacro*. Adelphi, Milano, 1980.
- GRUPPO M – *Retorica generale*. Bompiani, Milano, 1980.
- H. LAUSBERG – *Elementi di retorica*. Il mulino, Milano, 1969.
- L. HJELMSLEV – *I fondamenti della teoria del linguaggio*. Einaudi, Torino, 1968.
- M. HORKHEIMER, T. W. ADORNO – *Dialettica dell'illuminismo*. Einaudi, Torino, 2010.
- R. JAKOBSON - *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli, Milano, 1966.
- C.G. JUNG – *Simboli delle trasformazioni*. Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- J. KRISTEVA – *Séméiotiké, ricerche per una semanalisi*. Feltrinelli, Milano 1978.
- T. KUHN - *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Einaudi, Torino, 2008.
- L. LAUDAN – *Il progresso scientifico*. Armando, Roma, 1979.
- R. LUPERINI- *Montale e l'allegora vuota*. Liguori, Napoli, 2012.
- K. MARX, F. ENGELS – *Opere complete*. Editori riuniti, Roma, 1972-1991.
- K. MARX, F. ENGELS - *Ideologia tedesca*. Bompiani, Milano, 2011.
- M. MAUSS - *Sociologie et antropologie*. Seuil, Paris, 1950.
- I. MATTE BLANCO – *L'inconscio come insiemi infiniti*. Einaudi, Torino, 1982.

- M. MIZZAU – *L'ironia*. Feltrinelli, Milano, 1985.
- A. MORESCO – *Gli esordi*. Feltrinelli, Milano, 1998.
- A. MORESCO – *I canti del caos*. Mondadori, Milano, 2009.
- A. MORESCO – *Gli increati*. Mondadori, Milano, 2015.
- B. MORTARA GARAVELLI – *Manuale di retorica*. Bompiani, Milano, 1988.
- F. ORLANDO – *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*. Einaudi, Torino, 1971.
- F. ORLANDO – *Per una teoria freudiana della letteratura*. Einaudi, Torino, 1973.
- F. ORLANDO – *Illuminismo, Barocco e retorica freudiana*. Einaudi, Torino, 1982.
- F. ORLANDO – *Le costanti e le varianti*. Il Mulino, Bologna, 1983.
- F. ORLANDO – *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Einaudi, Torino, 1993.
- F. ORLANDO – *L'intimità e la storia*. Einaudi, Torino, 1998.
- R. OTTO – *Il sacro*. Feltrinelli, Milano, 1992.
- C. PERELEMAN , L. OLBRECHTS-TYTECA - *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino, 1966.
- K. POPPER – *Congetture e confutazioni: lo sviluppo della conoscenza scientifica*. Mulino, Bologna, 1969.
- V. PROPP, *Morfologia della Fiaba*, Einaudi, Torino, 2000.
- S. QUINZIO - *La Croce e il Nulla* . Adelphi, Milano, 1984.
- D. RAGONE (a cura di) - *Per Francesco Orlando, testimonianze e ricordi*. ETS, Pisa, 2012.
- F. DE SASSURE – *Corso di linguistica generale*. Laterza, Bari, 2009.
- D. SPERBER – *Rudiments de rethorique cognitive* in «Poétique», 23. Édition de Seuil, Parigi, 1975.
- S.TIMPANARO, F. ORLANDO – *Carteggio su Freud (1971-1977)*. Scuola normale superiore,

Pisa, 2001.

T. TODOROV – *I Formalisti Russi. Teoria della letteratura e del metodo critico*. Einaudi, Torino, 1968.

T. TODOROV – *I Generi del Discorso. La Nuova Italia*, Firenze, 1993.

B. TOMAŠEVSKIJ – *Teoria della letteratura*. Feltrinelli, Milano 1978.

R. WELLECK, A. WARREN – *Teoria della letteratura*. Il Mulino, Bologna 1956.

L. WITTGENSTEIN - *Ricerche filosofiche*. Einaudi, Torino, 2009.

S. ZATTI – *L'uniforme Cristiano e il multiforme pagano*. Il Saggiatore, Milano, 1983.

E. ZINATO – *Le idee e le forme*. Carocci, Roma, 2010.