

Giancarlo Riccio

Comico e motto di spirito nella teoria di Francesco Orlando. Modelli freudiani e ricostruzione storico-semanticamente

Abstract: This article aims to reflect on Francesco Orlando's freudian theory, focusing in particular on some models developed for the analysis of comic discourse considered in some of its nuances (comedy, jokes, humour, irony). Our main concern was to highlight the formal nature of these models, which ignore any content that has to do with the personal unconscious of the author or characters, and the need for a historicist approach that considers the psychic configuration returned by a literary text as an epochal symptom. Precisely with regard to this last point, it was interesting to reflect on the possible misunderstandings which, given different historical and psychological conditions, can mislead the interpretation of the comic effects (or presumed such) of a text distant in time or space.

Parole chiave: comico, teoria freudiana, motto di spirito, psicoanalisi, ironia, umorismo.

Il presente articolo si propone di sottolineare il ruolo fondamentale che, nella riflessione metodologica imprescindibile per qualsiasi teoria che si proponga di applicare strumenti psicoanalitici (siano essi freudiani o no) all'analisi critica di un testo letterario, assume la ricostruzione delle condizioni storico-culturali che hanno visto nascere le strutture significative di quel testo. Ricostruzione di «codici» necessaria soprattutto quando oggetto d'analisi siano strutture che fanno della comicità il veicolo principale della significazione, dipendendo l'effetto comico, come vedremo, dall'incontro/scontro di ben precisi codici linguistico-istituzionali.

In tal senso, la teoria interpretativa elaborata da Francesco Orlando facendo ricorso agli strumenti concettuali del lavoro freudiano non poteva non occuparsi in maniera approfondita della questione del comico letterario, anche per la dichiarata vicinanza del discorso orlandiano al saggio di Freud dedicato proprio al problema della comicità.

Secondo Orlando, infatti, ne *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) Freud si produrrebbe nella più acuta analisi del rapporto tra dimensione inconscia e un tipo di linguaggio che, nel momento in cui mostra la propria parentela con il territorio del «rimosso», si qualifica anche come linguaggio volontariamente comunicativo e socialmente istituzionalizzato (a differenza del sogno, del lapsus e del sintomo). Nell'aver a che fare con l'espressione spiritosa, Freud si dimostrerebbe miglior interprete di testi "artificiali" e miglior teorico di una possibile applicazione dei propri strumenti analitici ad una produzione linguistica di tipo "artistico", di quanto non aveva fatto in quei testi dedicati specificamente all'ermeneutica di produzioni letterarie o artistiche:

Dal momento che il linguaggio della letteratura implica ovviamente anch'esso una comunicazione [...], il libro in cui Freud ha studiato *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905) restava indicato come il luogo di massima approssimazione, nell'opera del suo autore, al problema del rapporto fra inconscio e letteratura. [...] Da un lato, come ho detto, è il solo caso in cui il ritorno del represso, ossia la manifestazione linguistica dell'inconscio, sia colto in un atto di comunicazione verbale socialmente istituzionalizzato. Poiché io non ho nessuna difficoltà a considerare le storielle narrate nel libro come letteratura, e spesso di pregevole qualità [...] in quel libro, da cima a fondo, Freud parla di letteratura. Ma per fortuna ne parla senza mai deviare l'attenzione, dal fatto di linguaggio, o dalle necessarie e impersonali premesse psicologiche della comunicazione di esso, alla psicologia individuale o biografia di colui che lo produce.¹

Sfuggendo al pericolo, in cui lo stesso Freud e molti suoi epigoni sono caduti, di uno sterile biografismo che tenti, attraverso l'opera d'arte intesa come un semplice sintomo personale, di psicanalizzare l'autore o il personaggio come un paziente, Orlando vuole utilizzare le conquiste freudiane secondo un indirizzo semiologico, trattando l'opera come un sistema di segni che, in qualche modo, sembra avere «qualcosa da spartire col linguaggio dell'inconscio umano».²

Ma, se non è l'inconscio individuale a interessarci (né quello dell'autore né quello di un personaggio), vuol dire che la dimensione del rimosso, che in Freud sta a indicare quel territorio psichico che, sito nel profondo, potrà venire alla superficie e rendersi conoscibile soltanto ripercorrendo la storia individuale del paziente, dovrà essere sostituita con una dimensione che possa tener conto della sistemazione di quella struttura oscura e profonda che è l'inconscio individuale in una configurazione più ampia e condivisa, che è appunto quella del sistema comunicativo e istituzionale della letteratura. Quest'ultima è, infatti, un sistema, con le sue tradizioni, le sue norme, le sue istituzioni, e se un «rimosso» potrà venire alla superficie attraverso le sue realizzazioni formali, questo dovrà essere molto più vicino a una dimensione sociale, collettiva, in fin dei conti storica.³ Così Orlando si risolve a sostituire il termine freudiano «rimosso» con quello, più adatto quando ci si muove nella sfera della comunicazione cosciente e istituzionalizzata, di «represso».⁴

¹ ORLANDO 1973, 8-10.

² Ivi, p. 8.

³ Scrive a questo proposito Valentino Baldi nel suo bel saggio su Orlando: «[...] la ricerca dei movimenti profondi che animano la storia è una costante del pensiero orlandiano. La sua eredità riguarda dunque tutti quelli che continuano ad interrogare la letteratura sforzandosi di leggerci il mondo ed il suo negativo. Ma questa convinzione deve sempre accostarsi all'ipotesi per cui la letteratura ha bisogno di codici attraverso cui filtrare e rappresentare la realtà: "i dati di realtà entrano in letteratura, grazie alla mediazione di convenzioni, vale a dire di codici letterari" [Gargano]» (BALDI 2015, 13). Sarà proprio questa fondamentale questione dello «storicismo», del «vedere il mondo ordinato secondo il tempo e secondo una serie di collegamenti tra fatti» (ORLANDO 1993, 121), a complicare il rapporto tra la teoria orlandiana e uno dei concetti fondamentali dell'opera di Matte Blanco, che influenzerà Orlando a partire dal 1976, ossia quello di «inconscio non rimosso»: «Il problema è che l'apporto decisivo degli studi di Matte Blanco ha riguardato l'inconscio non rimosso, incompatibile con gli studi del ciclo freudiano fondati su rimosso e represso. Principio di generalizzazione e principio di simmetria sono il risultato di un tipo di logica riferita ad un inconscio non rimosso con cui lo stesso Freud ha solo raramente fatto i conti. È dunque arduo trovare una sintesi fra l'inconscio storico e linguisticamente organizzato di cui parla Orlando e quello antilogico di Matte Blanco» (BALDI 2015, 80).

⁴ «Prima ancora si parlava di "ritorno del rimosso" [...] che sarebbe la traduzione più fedele del tedesco *Wiederkehr* o *Rückkehr des Verdrängten*: e infatti "represso" in "ritorno del represso" è parzialmente sinonimo di "rimosso", dato che può indicare qualcosa di inconscio. La sostituzione di "represso" a "rimosso" era stata a un certo punto una scelta terminologica esplicita, motivata dalla volontà di includere nell'espressione non solo

Il rapporto tra l'analisi che Freud fa delle varie sfumature del discorso comico e la teoria orlandiana sulla comunicazione letteraria si fa però qui problematico. Nel testo sul motto era la configurazione della prima topica a permettere la distinzione tra i due tipi fondamentali di comicità presi in considerazione, ossia il motto di spirito e il comico inteso come concetto più "ristretto" rispetto a quello generico di comicità. Mentre il *Witz* («arguzia») si caratterizza per un'apparente assurdità di fondo, la quale nasconde poi un ragionamento per certi versi non errato, e presuppone, perché il rilascio di energia psichica attraverso la risata possa avere luogo, un particolare rapporto di identificazione tra il produttore del motto e il fruitore, il comico di per sé si qualifica come un sentimento di "estraneità" nei confronti dell'oggetto del riso. Quindi il primo, proprio in virtù di quella ambiguità disorientante e di quella identificazione profonda che lo contraddistinguono, deve attingere alla sfera dell'inconscio e alle sue norme specifiche che non vietano affatto la compresenza di istanze contraddittorie,⁵ mentre il secondo può ritenersi relegato alla sola sfera del «preconscio»,⁶ nella quale si attua quel meccanismo di confronto e presa di distanza tra energia psichica o fisica spesa dall'oggetto del riso e quella del soggetto del riso.

Per quanto riguarda, invece, la terza tipologia comica, ossia l'umorismo, essa viene appena accennata, mancandone una interpretazione in riferimento alle componenti psichiche (forse perché la prima topica basata sulla dialettica inconscio-preconscio-conscio non forniva ancora gli strumenti adeguati). Questo lavoro sarà svolto da Freud nel successivo *L'umorismo* (1927), nel quale il fenomeno umoristico viene letto attraverso le complesse interazioni che vengono a stabilirsi tra Io e Super-io (a livello quindi della seconda topica).

Nel momento in cui, seguendo il ragionamento di Orlando, siamo costretti a rinunciare alla definizione di «inconscio» o «rimosso» per quella di «represso», ci troviamo costretti ad impostare su altre basi quella distinzione che Freud istituiva a partire dalla cosiddetta prima topica? Sarà forse possibile rispondere prendendo in esame il testo in cui Orlando si è confrontato in modo diretto con la questione del comico, questione che si inserisce a sua volta in quella dell'elaborazione di una teoria freudiana generale della letteratura. Stiamo parlando dell'analisi de *Il misantropo* di Molière, risalente al 1979, in cui si affronta la differenza tra i diversi tipi di comicità che possono darsi all'interno dell'opera letteraria.

Abbiamo già visto come Orlando non si facesse problemi a considerare le «storielle» raccolte e discusse da Freud come vera e propria letteratura, e in particolar modo quelle storielle che potevano essere considerate, secondo la distinzione freudiana, come «arguzie», o espressioni

contenuti individuali e inconsci, ma anche sociali e consci» (ORLANDO 1973, 25).

La causa prima della progressiva differenziazione tra la ricerca orlandiana e il pensiero di Lacan, che pure aveva fortemente ispirato le prime opere del critico palermitano, è da individuare, secondo Baldi, nella mancata differenziazione tra manifestazioni dell'inconscio che presuppongono una «funzione-destinatario», e quindi «comunicanti» e «sociali», e quelle che ne fanno a meno (sogno, lapsus, sintomo): «Il primo limite che Orlando evidenzia in Lacan è infatti la mancata distinzione fra differenti tipologie di manifestazioni dell'inconscio. [...] L'orgoglio con cui, all'inizio della sua teoria letteraria, Orlando differenzia le manifestazioni non comunicanti dell'inconscio da quelle comunicanti non è solo una pretesa di originalità, ma anche una precisazione importante visto che la prima somiglianza formale fra letteratura e linguaggio dell'inconscio sta nella presenza di quel destinatario che l'opacità dei sogni porta invece continuamente ad ignorare» (BALDI 2015, p. 75).

⁵ «Proprio questo escludersi a vicenda di più pensieri, ciascuno dei quali, preso in sé, ha la sua ragione d'essere, manca nell'inconscio. Il sogno, nel quale le maniere inconse di pensare si manifestano, non conosce, conformemente, alcun "o – o", ma solo un accostamento simultaneo» (FREUD 1975, 227).

⁶ «[...] tutte le analisi condotte fin qui concorrono a dimostrare che la fonte del piacere comico è la comparazione tra due dispendi che dobbiamo attribuire entrambi al preconscio. Arguzia e comicità si distinguono soprattutto per la loro collocazione psichica: l'arguzia è per così dire il contributo apportato alla comicità dalla sfera dell'inconscio» (Ivi, 230).

in cui «arguzia e comicità si combinano», e che quindi dovevano, in qualche modo, avere a che fare con la sfera dell'inconscio. Allargando la visuale dalle «storielle» alle produzioni dell'«alta letteratura», il discorso potrebbe restare perfettamente inalterato: secondo Orlando, infatti, a rendere il linguaggio letterario un veicolo di comunicazione del profondo è proprio quella capacità, tipica del motto di spirito, di permettere un'identificazione «inconscia» tra il fruitore e gli elementi di un'opera attraverso la condivisione di un «rimosso» che deve restare nascosto, e di farlo non in modo diretto, bensì complice la negazione stessa di quel contenuto.⁷

Così il discorso spiritoso, nel momento in cui si propone di far ridere l'interlocutore, sembra veicolare, sotto il velo dell'immediata «facciata» comica, un contenuto del tutto serio (il «represso»), proprio come il discorso letterario permette al «represso» di fuoriuscire grazie alla «facciata» del piacere estetico. Orlando riassume questo processo nell'espressione frazionale «C/W» (Comico/*Witz*), per cui in un motto di spirito l'apparenza comica immediata e repressiva (il numeratore «C») si incontrerebbe con l'elemento represso in cui l'identificazione del fruitore può avere luogo (il denominatore «W»).

La letteratura, quindi, assume le tre componenti fondamentali che caratterizzano il motto:

1. Statuto comunicativo e istituzionale (il che vuol dire anche storico, calato in una temporalità, e codificato), per il quale è giusto parlare di «represso» invece che di «rimosso», rimanendo l'inconscio personale una dimensione sempre estranea al testo, nella quale Orlando non nega che possa poi realizzarsi l'identificazione permessa dall'opera d'arte.⁸
2. Ambiguità e compresenza di istanze contraddittorie, senza le quali, sembra di capire, non potrebbe darsi grande letteratura⁹ (quella che Orlando definisce, in alcuni luoghi, «letteratura alta»). Infatti, abbiamo visto come il rimosso, per riemergere, debba essere sempre accompagnato dalla negazione: se così non fosse, l'elemento proibito non attrarrebbe mai su di sé l'identificazione del fruitore, bensì il suo disgusto e la sua disapprovazione morale o estetica. Questo concetto è spiegato dallo stesso Freud, in un passaggio di acuta analisi del processo artistico.¹⁰ È facile capire, quindi, come l'opera d'arte in Orlando debba definirsi sempre nel rapporto tra una negazione e un'identificazione, secondo la frazione NON/SONO IO o NON/MI PIACE.¹¹

⁷ Al concetto freudiano di «negazione» sono dedicati il secondo e terzo capitolo del saggio di Orlando *Lettura freudiana della Phèdre* del 1971. Quest'ultimo saggio sarà poi ripubblicato, nel 1990, insieme alla *Lettura freudiana del Misanthrope*.

⁸ «[...] benché il processo psichico di formazione del *Witz*, a differenza da quello della comicità coinvolga l'inconscio, suo risultato è un testo o un frammento di testo destinato alla comunicazione, a una provocazione volontaria del riso [...] e mentre la comicità si stabilisce sulla distanza presa, sulla non-identificazione fra me e l'altro comico, invece l'effetto o il successo del *Witz* [...] non si ottiene senza un coinvolgimento, una complicità, una identificazione [...] la nostra accettazione fulminea, magari inconscia [...]» (ORLANDO 1979, 149).

⁹ «Il sottile gioco logico che anima questa dinamica si può definire una formazione di compromesso per cui due proposizioni possono essere in contraddizione fra di loro ed entrambe valide, come avviene in un motto di spirito in cui se la comicità si lega ad una dissociazione rispetto all'altro, il piacere liberato testimonia una affermazione inconfessabile di complicità. È così che funziona la logica dell'inconscio, una infrazione della razionalità che consente di affermare il piacere nell'atto stesso di negarlo» (BALDI 2015, 12).

¹⁰ «Principi di economia poetica richiedevano questo modo di presentare la situazione [si riferisce al dramma di Ibsen *Rosmersholm*], poiché questo motivo più profondo non doveva essere enunciato esplicitamente, ma rimanere celato, sottratto cioè alla facile percezione dello spettatore di teatro o del lettore; altrimenti sarebbero sorte serie resistenze, basate su spiacevolissime emozioni, che avrebbero potuto mettere in pericolo l'effetto del dramma» (FREUD 1991, 247).

¹¹ «Nella manifestazione linguistica, la *soppressione della rimozione* equivale alla presenza del frammento... MI PIACE;

3. Identificazione che Orlando vede in un rapporto strettissimo con l'arte in generale (sembra, infatti, che questo processo d'identificazione possa darsi soltanto in un contesto «artificiale»),¹² nel momento in cui viene a stabilirsi un contatto tra un'istanza comunicativa tendente a condividere qualcosa di “non detto” o “proibito” (l'opera) e un destinatario che, nel percepire svelato e rappresentato qualcosa che abita anche il proprio inconscio, si abbandona al piacere.¹³

Siamo di fronte, quindi, a un linguaggio del «represso», la letteratura, che può contenere un linguaggio dell'inconscio, ossia il motto di spirito: due linguaggi con caratteristiche analoghe e dinamiche che procedono in modo parallelo, potendo non solo strutturarsi secondo un rapporto di contenitore (opera) / contenuto (motto), ma anche di vera e propria sovrapposizione (opera letteraria che si configura come motto di spirito “allargato”).¹⁴

Un'altra questione che si pone di fronte al critico è proprio l'estensione delle strutture comiche all'interno di un'opera letteraria. Una volta che si è dimostrata la sostanziale analogia tra il fenomeno della ricezione letteraria e le dinamiche della comicità nel motto di spirito, in particolare quello da Freud indicato come combinazione di arguzia e comicità, nulla vieta che l'articolazione del motto possa assumere un'estensione variabile, da quella minima della singola battuta a quella media di un'intera situazione o dell'impostazione completa di un personaggio, fino a quella massima che ricopre l'intero spazio dell'opera. Così scrive Orlando, parlando del Falstaff shakespeariano in rapporto al *Misanthropo* di Molière:

Penso alla fortissima inserzione della battuta nel suo contesto vicino e lontano, al suo grado di autonomia come *Witz*, innegabile ma davvero minimale: si ha piuttosto l'impressione che l'entità intera del personaggio di Falstaff, cioè la totalità dei discorsi da lui pronunciati o da lui predicati, potrebbe obbedire in qualche modo al modello C/W, in un modo del quale il funzionamento di quella singola battuta dia solo un esempio.¹⁵

Il rapporto contrastante, ma poeticamente fecondo, tra comicità e *Witz* interesserebbe, in questo caso, non la singola battuta pronunciata da Falstaff, che pure funzionava in quel modo, bensì l'intera costruzione del personaggio. Un esempio di opera che non potrebbe rispondere al modello C/W se considerata nella semplice dimensione del lacerto comico (della battuta o della situazione singola), si rivela essere proprio il *Misanthropo*. Così spiega Orlando:

la *non-accettazione del rimosso* è garantita dalla presenza del frammento NON... con la soppressione della rimozione, grazie al frammento... MI PIACE, si ha una sorta di affermazione o di ritorno del rimosso; mentre il frammento NON..., grazie al quale questa affermazione resta non accettata, assicura che l'essenziale della rimozione sia mantenuto. In ultima analisi, NON... rappresenta la rimozione e... MI PIACE il rimosso [...]» (ORLANDO 1979, 16-17).

¹² Una critica di Orlando a Freud, infatti, sarà di non aver distinto tra un tipo di comicità che si potrebbe trovare «in natura», ossia risultante da una situazione reale, e uno che si potrebbe trovare, invece, soltanto in un atto linguistico creativo (Ivi, 152).

¹³ «Sarà per caso se mi è riuscito così facile trovare esempi conformi proprio al modello C/W, il quale insinua di soppiatto l'identificazione dietro la facciata del suo opposto, e vincola il momento possibile anche in natura al momento che presuppone l'artificio verbale? Arte e identificazione non celebrano in questo modello una loro solidarietà tanto più immancabile quanto più, nel caso specifico, è paradossale?» (Ivi, 152).

¹⁴ Orlando torna sulla “somiglianza” tra discorso letterario e discorso spiritoso, non a caso, nel saggio introduttivo all'opera di Freud sul motto di spirito: «[...] l'uomo vive ordinariamente sotto il segno della contraddizione, ma è ben difficile, forse impossibile che gli riesca mai davvero di guardare anche una sola contraddizione fissamente. La grande letteratura, come il modesto motto di spirito, gli fa vincere in modo momentaneo questa impossibilità grazie a una mediazione, tragica o comica, di piacere [...]» (ORLANDO 1975, 29).

¹⁵ ORLANDO 1979, 158.

Tornando finalmente ai versi di cui ci eravamo fatti un problema, bisogna riconoscere che quel modello strettamente inteso [...] è almeno ad essi inapplicabile. Il fatto che un personaggio risulti comico nel pronunciarli non ha niente a che vedere con una facciata di comicità verbale caratterizzata da errori di ragionamento; e nemmeno con una facciata logico-comica nello stesso senso. Il ragionamento di Alceste sulla non-pertinenza del principio d'autorità rispetto a un giudizio di fatto non è erroneo, non è sofisticato, e non costituisce una facciata ma al contrario un fondo ben dissimulato all'attenzione. [...] Il compromesso semantico tipico di quel modello, insomma, non è più localizzabile nel concentrato verbale di una qualche battuta funzionante come una certa specie di *Witz*.¹⁶

Nel momento in cui viene a mancare, nelle singole battute o situazioni, il nascondimento del «fondo» (nel quale l'identificazione dovrebbe compiersi), ossia la facciata comica «repressiva», il modello deve essere allargato all'intera struttura dell'opera, ritrovando quella facciata proprio nel complesso situazionale per il quale l'inopportunità e il dispendio esagerato di Alceste (di cui i fruitori reali e gli altri personaggi fittizi rideranno dopo averne preso le distanze attraverso il meccanismo del NON SONO IO) risultano evidenti. Infatti, senza quell'elemento di «facciata», il discorso di Alceste, che sembra funzionare benissimo dal punto di vista razionale, non farebbe ridere, ma sarebbe recepito in modo serio.

Conclude Orlando:

E tuttavia gli elementi concorrenti a quel compromesso si ritrovano tutti, e si ritrova insieme ad essi il loro azzardatissimo equilibrio, purché si cerchino entro un ambito in vari sensi più ampio: coinvolgente elementi di «situazione» che oltrepassano la frase o la breve successione di frasi sia verso il decorso narrativo-drammatico, sia verso l'accompagnamento gestuale-visivo del teatro, sia verso contesti verbali progressivamente maggiori – virtualmente verso l'entità intera del personaggio e il testo intero della commedia. [...] la comicità di Alceste dovuta a reazioni incongrue ed eccessivamente dispendiose funziona come una facciata non verbale ma situazionale; e che l'inopportunità facente parte di questa facciata vela l'assoluta giustezza del ragionamento soggiacente. [...] Dove, se non in Freud, trovare un modello che preveda la compresenza di un torto e di una ragione, in compromesso tale che la ragione tenda a restare coperta dal torto?¹⁷

L'ultima problematica, appena accennata, che Orlando pone in questa parte del saggio, riguarda la storicità di quei codici linguistici, culturali e istituzionali che vanno a costituire, potremmo dire a riempire, il modello astratto che abbiamo finora definito C/W, e la possibile dissoluzione di questo in una fruizione, lontana cronologicamente o ideologicamente, che di quei codici non riesca a ricostruire la giusta identità «storico-semantic». Commentando un passaggio di *A secreto agravio, secreta venganza*, dramma di Calderón de la Barca in cui vengono accostati comicamente il codice del coraggio e una viltà che si traveste da pacifismo cristiano, Orlando scrive:

Lo spostamento logico escogitato dall'imbelle e interessatamente pio Manrique ha luogo da un codice a un altro: o più esattamente ancora, dalla reale pluralità di codici, che rende pertinente nell'occasione esclusivamente quello «di guerra», a una fittizia unicità, grazie alla quale soltanto diventerebbe lecito e anzi doveroso astenersi della guerra. Anche qui, dunque, un errore di pensiero bello e buono, che un lettore o ascoltatore di oggi rischia di non avvertire. Per converso una lettura o ascolto incapace di restaurazioni storico-semantiche coglierà nella battuta

¹⁶ Ivi, 160-161.

¹⁷ Ivi, 161.

una contestazione rimasta scoperta, emersa in superficie; come se il fondo del *Witz* avesse resistito meglio della sua facciata logico-comica [...] Nella misura in cui uno si rende comico sbagliando, e nella misura in cui uno sbaglia non rispettando codici sociali, l'eventuale declino storico dei codici sociali espone la comicità letteraria a una precarietà particolare.¹⁸

Nel momento in cui la «facciata logico-comica» non viene più avvertita, conseguentemente alla mancata condivisione di quei codici il cui accostamento erroneo provoca l'effetto comico, a «resistere» è solo quel «fondo» di serietà in cui abbiamo individuato il «represso», ed esso solo verrà avvertito, appunto, in quanto semplice affermazione seria. Ne consegue necessariamente che il successo di un'opera d'arte in generale e in particolare di un'opera comica si basa soprattutto sulla condivisione di entrambi gli elementi che formano l'opera d'arte (codici culturali e istituzionali ed elemento «represso»), e di entrambi quelli che formano l'artificio strutturato come «C/W» (facciata comica che produce estraneità ed elemento «represso» serio).¹⁹

La questione può complicarsi ancora di più, se si fa riferimento ad un breve intervento di Ian Watt contenuto nel suo celebre *Le origini del romanzo borghese*. Il critico inglese parla di una discrasia tra l'intento originario di alcune espressioni dell'opera di Defoe *Moll Flanders* (1722) e la ricezione di alcuni critici: quelle che per Defoe potevano darsi come associazioni del tutto "naturali" senza essere avvertite come ironiche, per alcuni critici contemporanei risultano essere improbabili, dando così vita, nel fraintendimento, ad un effetto d'ilarità.²⁰

¹⁸ Ivi, p. 155.

¹⁹ Anche Baldi insiste su questo forte legame tra elemento «represso» e codici istituzionali: «L'insegnamento decisivo dei libri maturi di Orlando sta nel tentativo di seguire e interpretare il divenire storico attraverso le categorie dell'inconscio: la letteratura si fa luogo privilegiato in cui leggere i sintomi di conflitti sociali, ideologici e privati. I grandi scarti e le cesure con cui procede il pensiero occidentale riaffiorano nel tramonto di pratiche retoriche dominanti e nella conseguente elezione di codici diversi. Nelle pagine in cui Galileo manifesta la sua insofferenza per la figuratività metaforica della scrittura tassiana si condensa una frattura che lascia prefigurare il tramonto del Barocco e il trionfo dell'Illuminismo. Allo stesso modo, in qualsiasi oggetto rotto, sporco o dimenticato di un romanzo ottocentesco è possibile leggere la ribellione umana al trionfo del capitalismo. In questa prospettiva, ogni suo lavoro è attuale perché sottintende un tentativo di cogliere l'"inconscio politico" di un'epoca attraverso i testi. Formazione di compromesso e ritorno del represso sono categorie essenziali per comprendere il divenire storico, "perpetua concatenazione di istanze opposte" [Tortonesi]» (BALDI 2015, 13).

²⁰ Nella dettagliata analisi che Marina Mizzau compie del fenomeno dell'ironia questo è il tipo di fraintendimento collocato al grado 0 all'interno della tabella che «può considerarsi come una fenomenologia [...] della comunicazione implicita», ossia quello che spinge il destinatario ad «attribuire intenzioni» al discorso che non prevede la duplice (ambigua) lettura tipica del discorso ironico. Per Mizzau, infatti, l'ironia presenta un'ambiguità di fondo (particolare difficoltà viene attribuita all'interpretazione dell'ironia nel «discorso letterario») che può facilmente avvicinarla alla formalizzazione orlandiana del discorso comico-spiritoso finora esposta: «[...] la suggestione dell'ironia sta nel fatto che attraverso il suo meccanismo il linguaggio esibisce, per così dire, il meglio delle sue possibilità: *dire negando simultaneamente* [corsivo nostro] 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» (MIZZAU 1994, 9).

Tra queste «competenze» indispensabili per la comprensione del discorso ironico, viene presa in considerazione anche la «conoscenza del controfattuale o di altri indici impliciti, tra cui la familiarità con il background culturale e l'orientamento ideologico, emotivo, valutativo del parlante», ed è chiaro che questo «background» dovrà essere ricostruito storicamente nel momento in cui l'interprete di quel discorso ironico non appartenga più, per motivi cronologici e antropologici, a quel contesto. Di conseguenza, per tornare al nostro discorso principale, quell'«implicito», quel «*sottinteso*», di cui la Mizzau sottolinea l'imprescindibilità, e che avvicina così tanto il meccanismo ironico a quello comico-spiritoso sintetizzato nel rapporto negativo/affermativo «C/W», dovrà essere per forza ricostruito e analizzato all'interno di quelle forme codificate, e quindi storiche, che gli permettono di esplicitarsi.

Si legga il passo:

Per quanto riguarda l'aspetto moraleggiante, costoro [i critici citati più sopra] ritengono che Defoe non lo prendesse sul serio e che la storia faccia parte di quella categoria di romanzi in cui la discrepanza tra il tenore morale apparente e l'interpretazione intelligente del lettore è il modo in cui l'autore ci dice che la sua opera deve essere interpretata ironicamente. [...] Leggere *Moll Flanders* in questo modo vorrebbe dire supporre che Defoe fosse del tutto distaccato dalla sua creazione, che non prendeva sul serio nemmeno le affermazioni morali contenute nella prefazione e che, al contrario, si divertiva cinicamente disegnando quel contrappunto sovversivo e ironico tra considerazioni materiali e morali che è, per il lettore moderno, la maggior caratteristica del libro.²¹

Dopo aver deciso di approfondire questo fenomeno di «frintendimento», in quanto l'interpretazione portata avanti dal proprio libro si dirige verso una direzione «diametralmente opposta», Watt continua citando l'autorevole parere di Coleridge il quale, soffermandosi su un celebre passo del *Robinson Crusoe* (1719), lodava lo stile di Defoe come «degno di Shakespeare», proprio per la sua capacità di dar vita ad un'ironia mordace ed elegante attraverso la semplicità diretta di una prosa tesa alla massima economicità stilistica, soprattutto nella subordinazione e nella punteggiatura. Così commenta Watt:

[...] siamo tentati di vedere una finezza letteraria nel fatto che Defoe evita di spiegare l'irrazionalità inevitabile dell'uomo economico. Ma possiamo essere sicuri che l'ironia non sia accidentale²²? È veramente consona al carattere di Crusoe e alla sua situazione questo monologo paradossale? Non è forse più tipico del Defoe pubblicitario economico sempre pronto a sostenere l'utile verità che solo i beni costituiscono ricchezza reale? E se è così, non è l'ironia apparente un mero risultato dell'estrema *insouciance* con cui il Defoe pubblicitario riappare nel suo ruolo di romanziere e si affretta a dirci quello che egli sa che Crusoe o chiunque altro avrebbe veramente fatto in quelle circostanze?²³

Secondo Watt, dunque, l'effetto involontariamente comico va ricondotto a due motivazioni principali: la relativa debolezza dello scrittore nel tenere sotto controllo tutta la materia del romanzo;²⁴ la forte tendenza, in Defoe, alla sovrapposizione del punto di vista dell'autore reale a quello dei personaggi, il che, ovviamente, stroncherebbe alla base qualsiasi tentativo d'interpretazione ironica, in quanto l'ironia presuppone sempre un distacco tra il proprio punto di vista e il discorso altrui.²⁵

²¹ WATT 2017, 112-113.

²² Questa è quella che Mizzau definisce «ironia involontaria», la quale «è assimilabile a quella che viene definita “ironia referenziale”, o “ironia di situazione”, o anche, nel linguaggio comune, “ironia della sorte”. Per Kerbrat-Orecchioni (1978) l'ironia referenziale è una “contraddizione tra due fatti contigui”, mentre l'ironia verbale è una “contraddizione tra due livelli semantici legati a una stessa sequenza significativa”. Diversamente dall'ironia verbale, quella referenziale richiederebbe solo due attanti, la sede dell'ironia e l'osservatore che percepisce come ironica la situazione» (MIZZAU 1994, 20)

²³ WATT 2017, 113.

²⁴ «Tutto questo sembra nascondere un po' troppo l'effetto e ci suggerisce che la vera ragione delle parvenze di ironia qui e in altri luoghi di Defoe può trovarsi nella massa di cose eterogenee che egli normalmente mette insieme in una unità sintattica e nell'estrema noncuranza con la quale avviene la transizione tra i diversi elementi» (Ivi, p. 114).

²⁵ Così Bice Mortara Garavelli nel suo *Manuale di retorica*, riferendosi all'analisi di Mizzau: «[...] le varie specie d'ironia si potrebbero interpretare (la proposta è di Sperber e Wilson 1978) come “menzioni (generalmente implicite)”, *eco* di un enunciato o d'un pensiero di cui il parlante intende sottolineare l'errore, l'inammissibilità,

Non vi è certamente nulla in *Moll Flanders* che indichi che Defoe vedesse la storia in modo diverso dall'eroina. Vi sono, è vero, alcuni casi in cui tale intenzione sembra possibile ma, esaminandoli bene, si vede che non possiedono nessuno dei segni distintivi degli esempi di ironia consapevole sopra citati [...] Vi sono tutte le ragioni per credere che questo sia il caso: la lezione in sé deve esser stata intesa seriamente e, quanto al contesto, abbiamo già visto che non vi era altro modo in cui Defoe riuscisse a esprimere i suoi propositi didattici se non rendendo Moll una corista fedele che cantasse all'unisono le sue oneste credenze. Vi sono dunque buone ragioni per credere che la mancanza di discriminazione morale che è così ridicolmente chiara a noi sia in effetti, solo una delle caratteristiche psicologiche di quel puritanesimo che Defoe condivideva con la sua eroina.²⁶

Partendo da un fenomeno di *misunderstanding*, Watt si trova a dover spiegare i motivi per i quali ciò che dai lettori contemporanei può essere per lo più avvertito come consapevolmente ironico (quindi destinato a suscitare un effetto comico), da Defoe, e nel contesto in cui Defoe agisce e scrive, veniva invece avvertito come assolutamente serio. Quella mancanza di condivisione dei codici, e anche di ciò che potremmo definire «represso» (che ci porta a considerare come «rivelato» dalle espressioni di Defoe qualcosa che invece poteva benissimo essere condiviso apertamente dal suo contesto culturale-istituzionale), non può solo causare la mancata percezione di un effetto comico, ma anche istituirlo lì dove non c'è, o dove comunque non era previsto dall'intenzione autoriale.

Tutto questo conferma inequivocabilmente quanto il discorso di Orlando, lontano da ogni biografismo e da ogni tentativo di psicanalizzare personaggi o autore, e attento alla ricostruzione di un certo modo di darsi della dimensione inconscia nei rapporti storici, si fondi su di un solidissimo e scaltrito bagaglio di conoscenze storiche, linguistiche e culturali.

Procederemo ora ad un'esposizione sintetica dell'applicazione di questo modello sopra descritto che Orlando porta avanti nella seconda parte del saggio, quella sul *Misanthropo* di Molière.

Il critico mette subito in risalto le contraddizioni che vanno a costituire il personaggio:²⁷ il protagonista Alceste è ossessionato dall'esigenza di autenticità ed esclusività (valori ben poco coltivati nell'ambiente di corte di cui fa parte), ma è innamorato di un personaggio che di quell'ambiente, invece, adotta ogni codice comportamentale senza la minima possibilità di distanza critica, Célimène, la quale, infatti, mostra sempre un atteggiamento, come Alceste spesso sottolinea, di «complaisance» (termine di cui Orlando constata numerose ricorrenze),

l'inopportunità o l'inadeguatezza. [...] Quest'idea è sviluppata da Mizzau, che, sulle tracce di Bachtin, considera l'ironia come "il caso limite, più evidente, di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola (MIZZAU 1984:68)" che significa "dialogo tra un enunciato presente e uno assente evocato". L'ironia è *distanziamento*: "menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede" (MORTARA GARAVELLI 2005, 167).

²⁶ WATT 2017, 116-118.

²⁷ Orlando insiste molto sull'importanza delle costanti simboliche e tematiche, grazie alle quali soltanto si potranno rintracciare quelle «reti di rapporto» cui sarà possibile applicare il modello (si nota l'influenza che, su questo modo di procedere, ha avuto la ricerca delle costanti testuali teorizzata da Mauron, che in lui assumevano il ruolo di «metafore ossessive»): «Nel bel libro di Jacques Guicharnaud [...] si presuppone che il personaggio di Alceste sia in qualche modo preesistente, indipendente, rispetto a un proprio attributo tanto importante quanto la passione amorosa. Una volta dato questo personaggio in sé, Molière che lo ha creato gli avrebbe per così dire aggiunto quell'attributo con tutto ciò che ne consegue [...] Non credo che sia pensabile una natura di Alceste anteriore al suo rapporto con Célimène e con la corte, ma piuttosto che Alceste è il suo rapporto con Célimène e con la corte, come è il suo rapporto con Philinte, con Eliante, con Oronte, con Arsinoé, coi marchesetti. Fuori da questa rete di rapporti non resterebbe nulla di lui [...]» (ORLANDO 1979, 171-172).

«atteggiamento per eccellenza inautentico e per eccellenza indifferenziato»²⁸ nei confronti di quel mondo. La contraddizione che rende il protagonista un «*atrabilaire amoureux*» (come recita il sottotitolo riportato nell'autorizzazione a stampare del 1666)²⁹ è messa ben in risalto dallo stesso Alceste e, non a caso, dal personaggio che nella commedia incarna il controcanto razionale degli spropositi comici del protagonista, Philinte. Applicando il modello C/W formulato nella precedente parte teorica, Orlando cerca di sciogliere l'apparente contraddizione proponendo una «ennesima variante» del modello, che si presenta nella forma «*benché/perché*», per la quale la componente che dà origine alla contraddizione (ossia il fatto che Alceste ami Célimène nonostante ella non corrisponda ad alcuna delle sue esigenze) si trasforma nella componente che scioglie la contraddizione, palesando che in realtà questa non era che un «misconoscimento» (la negazione freudiana) attuata dalla repressione.³⁰

Ciò che sembrava contraddittorio si rivela, con un «rovesciamento del rapporto concessivo in rapporto causale», intimamente necessario (il «*benché*» si trasforma in «*perché*»). Grazie a questa chiarificazione del rapporto tra repressione (di cui è complice la comicità) e represso, Orlando arriva a descrivere la situazione di Alceste nei termini di «invidia narcisistica», concetto che viene introdotto lasciando a Freud la parola:

[...] In questo amore si manifesta una spiccata sopravvalutazione sessuale che deriva certamente dall'originario narcisismo infantile, e che corrisponde pertanto a una traslazione di quest'ultimo sull'oggetto sessuale. Tale sopravvalutazione sessuale è all'origine del peculiare stato d'innamoramento – in cui sono adombrati i tratti della coazione nevrotica –, stato che risale quindi a un impoverimento libidico subito dall'Io a vantaggio dell'oggetto d'amore. [...] *è infatti accertabile con evidenza che il narcisismo di una persona suscita una grande attrazione su tutti coloro i quali, avendo rinunciato alla totalità del proprio narcisismo, sono alla ricerca di un amore oggettuale. L'attrattiva del bambino poggia in buona parte sul suo narcisismo, sulla sua autosufficienza e inaccessibilità, al pari del fascino di alcune bestie che sembrano non occuparsi di noi, come i gatti e i grandi animali da preda. Nelle raffigurazioni poetiche che ne vengono date, perfino i grandi criminali e gli umoristi ci avvincono per la coerenza narcisistica con cui sanno tener lontano tutto ciò che potrebbe rimpicciolire il loro Io. È come se li invidiassimo perché hanno saputo serbare una condizione di beatitudine psichica, un assetto libidico inattaccabile al quale noi abbiamo ormai rinunciato da tempo.*³¹

Ma tutto si limiterebbe ad un'analisi psicologica del personaggio, se questo modello non si riempisse dei contenuti storico-paradigmatici che le strutture significanti del testo (le contraddizioni «narcisistiche» di Alceste) portano alla luce. Orlando spinge più avanti l'interpretazione di questo rapporto, calandolo in un ben preciso contesto storico, che egli vede come pre-illuministico, in cui la frazione C/W si incarna in un rapporto più ampio rappresentabile nella frazione razionale/irrazionale. Più in particolare, in un periodo in cui le istanze razionalistiche si mostrano ancora immature, la polemica «razionale» portata avanti da Alceste nei confronti del sistema di corte (che appare, ai suoi occhi, irrazionale, come apparirà agli occhi dei *philosophes*) assume i connotati dell'assurdità attraverso la facciata comica che permette al

²⁸ Ivi, 177.

²⁹ Ivi, 164.

³⁰ «Il «*benché*» del misconoscimento si profila al livello in cui l'irrazionale emerge condannato dall'ideologia, al livello della comicità repressiva nel caso del *Misanthrope*; il «*perché*» misconosciuto al livello delle ragioni che l'irrazionale contiene nascoste, della complicità repressa. Riconosciamo il modello freudiano in un'ennesima variante: scriviamo per ora ipoteticamente C/W = BENCHÉ/PERCHÉ, e cominciamo a supporre che il misantropo ama Célimène non benché sia una *coquette*, ma perché è tale» (Ivi, 174).

³¹ Ivi, 236-237.

pubblico di dileggiarlo³² (salvo poi, surrettiziamente, indurlo all'identificazione nella dimensione del «represso»). Nel contesto della commedia di Molière, in cui i valori aristocratici non hanno ancora perso tutta la loro forza attrattiva, quella che poi sarà la critica «utopica» illuminista dell'esistente non può che istituirsi come assurda,³³ e quindi comica, proiezione di quello spazio vuoto (anticipato abilmente, come Orlando dimostra, in molti luoghi del testo) che prenderà forma nel «deserto» in cui Alceste deciderà di isolarsi.

Orlando conclude citando una pagina di Marx,³⁴ per sottolineare ancor di più come quel «vuoto»-«deserto», che si «trasfigurerà» nel periodo illuministico in concetti come quello di «preistoria» o di «natura» preesistenti e indipendenti dal contesto attuale condannato come «irrazionale», non può che prospettarsi come «immaginazione priva di fantasia», come «robinsonata» illusoria, in quanto l'«invidia narcisistica» di Alceste nei confronti dell'altrui «complaisance» e la sua aspirazione all'isolamento si dissolverebbero all'istante se non si contrapponessero a quel contesto sociale sullo sfondo del quale, appunto, possono prendere forma.³⁵ Partendo proprio dal concetto di «invidia narcisistica» e dalla messa in risalto dell'«assurdità» di quel concetto di «natura» (il quale, nelle parole di Marx, non sarebbe «originato storicamente, ma posto dalla natura stessa») che, in Molière, si presenterebbe ancora come comica prospettiva «negativa», mentre nel Settecento si costituirebbe come condizione di solitudine (e preesistenza) dell'individuo nei confronti dell'ambiente sociale e dei suoi codici, si potrebbe ipotizzare che a complicare ancor di più la contraddizione in cui il misantropo si involge, intervenga un elemento ancor più «represso», ancor più nascosto che, tuttavia, si pone come ineludibile: la consapevolezza «taciuta» della necessità e della indissolubilità del rapporto repressione/represso, del fatto che senza l'elemento repressivo la sensazione di piacere

³² «In lui [Alceste] Molière presenta l'utopia come utopia, la contraddizione come contraddizione, l'impossibile come impossibile: alla timidezza comicamente repressiva di questo momento preilluministico manca ancora la forza dell'illusione» (Ivi, 256).

³³ «Alceste contesta il principio d'autorità, ma fa ridere. In tutta la commedia, sia come misantropo che come innamorato, personifica istanze di protesta con le quali ci è reso sotto sotto impossibile non simpatizzare, contro le normatività rispettive della vita sociale e della vita galante al più alto strato di classe. Ma se le sue esigenze di autenticità e specificità nei rapporti umani potessero suscitare simpatia senza riserve, non avremmo una commedia bensì un qualche opera terribilmente seria, e sovversiva rispetto al costume della classe dominante del tempo. La comicità, secondo il modello freudiano, controbilancia e copre la simpatia [...]» (Ivi, 188).

³⁴ «Morto Molière suo creatore, la grande illusione ideologica non tarderà a sopravvivere tuttavia; e con una forza propulsiva pari a quella della nuova classe in ascesa, proietterà nel vuoto l'ordine borghese ideale, lo trasfigurerà come preistoria o come natura: sopravverranno quelle che Marx avrebbe poi deriso, nel loro attardarsi, chiamandole «robinsonate». Più avanti, citando Marx: «Agli occhi dei profeti del XVIII secolo [...] questo individuo del XVIII secolo – che è il prodotto, da un lato, della dissoluzione delle forme sociali feudali, dall'altro, delle nuove forze produttive sviluppatesi a partire dal XVI secolo – è presente come un ideale la cui esistenza sarebbe appartenuta al passato. Non come un risultato storico, ma come il punto di partenza della storia. Giacché come individuo conforme a natura, o meglio conforme all'idea che essi si fanno della natura umana, esso non è originato storicamente, ma è posto dalla natura stessa. È soltanto nel XVIII secolo, nella «società civile», che le diverse forme del contesto sociale si contrappongono all'individuo come un puro strumento per i suoi scopi privati, come una necessità esteriore. *Ma l'epoca che genera questo modo di vedere, il modo di vedere dell'individuo isolato, è proprio l'epoca dei rapporti sociali (generalmente da questo punto di vista) finora più sviluppati. L'uomo è nel senso più letterale [...] non soltanto un animale sociale, ma un animale che solamente nella società può isolarsi*» (Ivi, 256-257).

³⁵ «Se al *Misanthrope* dovessimo fantasticare un seguito, Alceste nel deserto non potrebbe che struggersi di desiderio e rimpianto per la compagnia del suo prossimo (di classe), come Robinson Crusoe [...] e si può dubitare che durerebbe nel deserto ventott'anni, due mesi e diciannove giorni come Robinson nell'isola; forse ci resterebbe al massimo una settimana» (Ivi, 256).

(in particolare quello comico) dovuta alla riemersione del represso non sarebbe possibile.³⁶ In altre parole, Alceste non può affermare la propria individualità se non nei confronti di un contesto coercitivo (i «codici» di cui Célimène e Philinte si fanno portavoce) che gli si oppone, ed è per questo che il «deserto» non può che prospettarsi come una «robinsonata». Allo stesso modo, in Freud, quella «primigenia non-costrizione infantile»³⁷ che precede ogni rimozione e si prospetta come «immagine vivente della non-spesa psichica»,³⁸ non potrà che rivelarsi un'illusione:

Se fosse possibile situarsi direttamente e definitivamente in quel punto di non-produzione, il riso non esisterebbe più (come non esisterebbero altre forme di risparmio e di scarica): esso non è l'effettivo recupero di quella felice stasi originaria, ma il segno piacevole di una tensione verso di essa [...] A tale luogo di stasi si arriva soltanto consumando qualcosa di già prodotto, dilapidando e vanificando precedenti investimenti; la scarica si dà soltanto perché è esistito un momento anteriore di accumulo produttivo; il consumo soltanto come liberazione di un precedente legamento.³⁹

In conclusione, la riuscita dell'effetto comico così come strutturato nel discorso di Orlando, ossia come rapporto tra elemento comico «repressivo» (numeratore «C») ed elemento serio «represso» (denominatore «W»), presuppone la condivisione, da parte dei fruitori dell'opera o degli interlocutori del discorso spiritoso, di entrambi gli elementi di quel rapporto. Nel momento in cui i codici sociali, istituzionali e culturali non siano più condivisi, o in cui l'assenza di una dimensione del «represso» comune non permetta l'incontro e l'identificazione inconsci tra istanze del testo e istanze del fruitore, quell'effetto e i significati ad esso legati verranno irrimediabilmente perduti. Per questo, come si è cercato di dimostrare, nella teoria freudiana di Orlando risulta imprescindibile quella «ricostruzione storico-semantic», tesa a individuare e ripristinare sia l'elemento repressivo sia quello represso (norma codificata e trasgressione di essa), senza la quale non sarebbe possibile l'applicazione dei modelli teorici.

Bibliografia

- BALDI V. (2015), *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Macerata, Quodlibet
- FERRONI G. (1974), *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni

³⁶ Questa ineludibilità del rapporto repressione/represso, stavolta calata in un contesto tardosettecentesco, mi sembra costituire il nucleo della celebre interpretazione dell'opera di Sade da parte di Klossowski, specialmente nel paragrafo sulla cosiddetta «necessità dell'oltraggio»: «*Se Sade avesse cercato, ma non se ne curò mai, una formulazione concettuale positiva della perversione, sarebbe passato esattamente accanto al proprio enigma*: non avrebbe intellettualizzato il fenomeno del sadismo propriamente detto. Ciò è dovuto a un motivo più oscuro che forma il *nodus* dell'esperienza sadiana. Il motivo dell'*oltraggio*, nel senso che *quel che viene oltraggiato è mantenuto* per servire da sostegno alla trasgressione. Sade si rinchiude nella sfera della ragione normativa non soltanto perché resta tributario del linguaggio logicamente strutturato, ma anche perché la costrizione esercitata dalle istituzioni esistenti viene a individuarsi nella sua personale fatalità. Se si astrae dalla stretta connivenza delle forze espressive con quelle sovversive, connivenza che viene a stabilirsi nella sua coscienza per il fatto che *costringe la ragione* a servire da riferimento all'anomalia, e l'*anomalia* a riferirsi alla ragione tramite l'ateismo, si toglie alla trasgressione la necessità dell'oltraggio: essa diventa puramente intellettuale, confusa con l'insurrezione generale degli animi alla vigilia della Rivoluzione: il sadismo stesso, allora, non sarebbe altro che un'ideologia utopica tra le altre» (KLOSSOWSKI 2003, 24).

³⁷ FERRONI 1974, 63.

³⁸ Ivi, 63.

³⁹ Ivi, 76-77.

- FREUD S. (1975), *Il motto di spirito*, Torino, Bollati Boringhieri
- FREUD S. (1991), *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri
- KLOSSOWSKI P. (2003), *Sade prossimo mio*, Milano, ES, Milano
- MIZZAU M. (1994), *L'ironia. La contraddizione consentita*, Milano, Feltrinelli
- MORTARA GARAVELLI B. (2005), *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani
- ORLANDO F. (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi
- ORLANDO F. (1975), *Saggio introduttivo a FREUD 1975*
- ORLANDO F. (1979), *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi
- ORLANDO F. (1993), *La fortuna letteraria dell'oggetto desueto. Dodici classificazioni per una forma di ritorno del represso*, in "Allegoria", Anno V, n. 13, 119-134
- WATT I. (2017), *Le origini del romanzo borghese*, Firenze, Giunti