

Nel delirio. Letteratura e malattie della mente

Nota al testo: Il materiale che segue è suddiviso in tre paragrafi che aprono la prima parte del libro *Nel delirio. Letteratura e malattie della mente* (Quodlibet, Macerata, 2024). Si tratta di quasi tutto il primo capitolo, «Delimitazioni del campo», a sua volta contenuto nella prima sezione del libro, «Teoria e metodo». L'idea alla base del libro è facilmente riassumibile: la ricezione di un testo letterario mette in moto meccanismi cognitivi molto simili a quelli che psicoanalisi e psichiatria hanno studiato, tra XIX e XX secolo, a proposito di paranoia e schizofrenia, così che “nel delirio” è la condizione che qualsiasi lettore sperimenta, temporaneamente e volontariamente, di fronte a un'opera. La dimostrazione di questa tesi si articola in cinque capitoli e due parti (la prima, già menzionata, a cui segue una seconda, intitolata «Emozioni, linguaggi, mondi»). Il libro porta con sé una scommessa: che è ancora possibile formulare teorie sulla letteratura, e sulla sua ricezione, in una fase storica in cui tanto la teoria che la letteratura sembrano in fase di rimozione (molte cose interessanti, a proposito di questa fase culturale, sono sostenute da Terry Eagleton nel suo libro *After Theory* del 2004). Ringrazio gli amici dei «Quaderni del PENS», in particolare Fabio Moliterni, per l'invito a contribuire a questo numero e per avermi concesso di presentare alcune idee preliminari alla base di questa ricerca.

Parole chiave: Letteratura, psicoanalisi, schizofrenia, malattia mentale, meccanismi cognitivi

1. Letteratura e significazione

Dalla prima edizione Seuil del 1970, *La letteratura fantastica* di Tzvetan Todorov è stato uno dei libri più letti e tradotti della critica e della teoria letteraria occidentali. L'idea del fantastico come genere sovversivo, voce estetica sepolta in grado di rovesciare convenzioni e inibizioni sociali, risuona attraverso gli anni ed è ancora in grado di produrre dibattito in molti luoghi della cultura¹. Nondimeno, il motivo per cui scelgo

¹ Penso in particolare a R. JACKSON, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London, Routledge, 1981; T. APTER, *Fantasy Literature: An Approach to Reality*, London, Macmillan, 1982; J.-L. STEINMETZ, *La littérature fantastique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990; L. ARMITT, *Theorising the Fantastic*, Arnold, London, 1996; R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996; B. MARQUER, *Naissance*

di iniziare questo libro ricordando un capolavoro teorico degli anni Settanta non ha a che fare con la longevità, né col concetto di “fantastico”, e nemmeno con la categoria del “soprannaturale”, ma risiede in un dettaglio marginale, un po’ come accade nei più riusciti incipit della narrativa moderna. Penso, ad esempio, a come inizia *Lo strano caso del Dottor Jeckyll e del Signor Hyde*: non con fatti drammatici o scene raccapriccianti, ma con la modesta storia di una porta.

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

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

du fantastique clinique. La crise de l’analyse dans la littérature fin-de-siècle, Paris, Hermann, 2014. Per il punto sul dibattito a proposito del fantastico e sulla fortuna della categoria si vedano S. LAZZARIN, *Il modo fantastico*, Roma-Bari, Laterza, 2000; E. BOLONGARO, *The Fluidity of the Fantastic: Todorov’s Legacy to Literary Criticism*, in «Ticontré. Teoria Testo Traduzione», n. 1 (2014), pp. 61-83; I. GRUBICA, Z. BERAN (a cura di), *The Fantastic of the Fin de Siècle*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2016; D. LO CASCIO, *Todorov, il fantastico e il nesso critica-letteratura*, «Symbolon», Anno XII-XIII, nn. 9-10, nuova serie, 2018-2019, pp. 239-252.

² T. TODOROV, *La letteratura fantastica* (1970), traduzione di E. Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1977, p. 112.

digressione, in questo sguardo laterale appunto, che si trova la “porta” da cui si entra in questo libro:

Diciamo che nella vita quotidiana vi è una parte di avvenimenti che si spiegano grazie a cause a noi note, e un'altra parte che ci sembra dovuta al caso. In questa fattispecie, non vi è, in realtà, assenza di causalità, ma intervento di una causalità isolata, non direttamente legata alle altre serie causali che governano la nostra vita. Se tuttavia noi non accettiamo il caso, se postuliamo una causalità generalizzata, una necessaria relazione di tutti i fatti fra di loro, dovremo ammettere l'intervento di forze o di esseri soprannaturali (fino a quel momento a noi ignoti). Quella certa fata che assicura il felice destino di una persona non è che l'incarnazione di una *causalità immaginaria* che potrebbe anche essere detta: il caso, la sorte. Il genio malefico che interrompeva gli amorosi amplessi nella storia del *mendicante* non è altro che la cattiva sorte dei nostri personaggi. Ma le parole “sorte” o “caso”, sono escluse da questa parte del mondo fantastico³.

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

³ Ivi, pp. 112-13.

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

L'ora della nostra nascita, il punto della terra dove si viene alla luce, il primo gesto, il nome, la stanza, e tutte le consacrazioni, e tutti i riti che ci vengono imposti, tutto collabora a instaurare una serie fortunata o funesta da cui l'avvenire dipende totalmente. [...] Giustamente fu detto che nulla è indifferente, nulla è impotente nell'universo: un atomo può tutto dissolvere e tutto salvare⁵!

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

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

I testi letterari di cui si sta occupando Todorov sembrano portare *fuori* ciò che nella vita quotidiana deve restare *dentro*: possiamo credere che tutto ciò che accade attorno a noi abbia un movente unico e un significato generale, o possiamo non crederlo.

⁴ Ivi, pp. 114-15. L'edizione di *Aurélia* (1855) è quella citata anche nella traduzione italiana della *Letteratura fantastica*: G. DE NERVAL, *I racconti*, traduzione di E. Citati e F. Calamandrei, Torino, Einaudi, 1966, pp. 483.

⁵ NERVAL, *Aurélia*, cit., p. 500.

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

⁷ Ivi, p. 116.

Possiamo abbandonarci al fatalismo, o immaginare di percorrere tappe che qualcuno ha già scelto e definito per noi, oppure possiamo vivere seguendo convinzioni materialiste. Possiamo cambiare strada quando un gatto nero la attraversa, o scrollare le spalle e proseguire. La letteratura soprannaturale non offre queste possibilità, perché presuppone, più o meno esplicitamente, una connessione universale che rimanda sempre a entità superumane: la letteratura soprannaturale è sempre *pandeterminista* e dunque *pansignificante*. Ma è possibile che si tratti di una peculiarità che appartiene solo a un certo tipo di letteratura? E che compaia solo in presenza di specifici temi? Oppure Todorov, parlando dei temi dell'io del soprannaturale, sta cogliendo elementi che caratterizzano tutti i testi letterari? È necessario insistere su questi sospetti.

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

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

Che il rapporto tra pandeterminismo e pansignificazione vada ben al di là del soprannaturale letterario è facilmente sperimentabile attraverso il caso di uno scrittore

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

“È molto, molto piccolo, è proprio vero; starebbe meglio al Théâtre des Variétés.”

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

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

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

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

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

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

⁹ E. A. POE, *Gli assassini della Rue Morgue* (1841), traduzione di D. Cinelli, in Id., *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Arnoldo Mondadori, 1984, p. 408.

¹⁰ Ivi, p. 222.

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

Che il romanzo e il racconto di investigazione aprano al problema della causalità e della significazione è chiaro fin dalla premessa allegorica di Poe alla prima storia di Dupin, convenzionale punto di inizio del sottogenere investigativo

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

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

moderno¹³. Più di un secolo dopo, si ritrovano considerazioni analoghe nel romanzo *La promessa* di Dürrenmatt, che ha il vantaggio di fornire una resa teorica ancora più esplicita:

Ciò che lei ha raccontato ieri nella sua conferenza non era affatto male, anzi; da quando gli uomini politici deludono in misura tanto grave - e io ne so qualcosa, sono un uomo politico anch'io, consigliere nazionale, come forse saprà (non lo sapevo affatto, sentivo la sua voce come venisse da lontano, trincerato dietro la mia stanchezza, ma attento come una bestia nella tana) - la gente spera che almeno la polizia sappia mettere ordine nel mondo, benché io non possa immaginare nessuna speranza più miserabile di questa. Ma purtroppo in tutte queste storie poliziesche ci si infila sempre anche un'altra ciurmeria. Non mi riferisco solo alla circostanza che tutti i vostri criminali trovano la punizione che si meritano. Perché questa bella favola è senza dubbio moralmente necessaria. Appartiene alle menzogne ormai consacrate, come pure il pio detto che il delitto non paga - mentre basta semplicemente considerare la società umana per capire dove stia la verità a questo proposito - ma lasciamo correre tutto questo, se non altro per un principio puramente commerciale, dato che ogni pubblico ed ogni contribuente ha diritto ai suoi eroi e al suo happy-end, e tanto noi della polizia quanto voi scrittori di mestiere siamo tenuti a fornirlo nella stessa maniera. No, quel che mi irrita di più nei vostri romanzi è l'intreccio. Qui l'inganno diventa troppo grosso e spudorato. Voi costruite le vostre trame con logica; tutto accade come in una partita a scacchi, qui il delinquente, là la vittima, qui il complice, e laggiù il profittatore; basta che il detective conosca le regole e giochi la partita, ed ecco acciuffato il criminale, aiutata la vittoria della giustizia. Questa finzione mi manda in bestia. Con la logica ci si accosta soltanto parzialmente alla verità. Comunque, lo ammetto che proprio noi della polizia siamo tenuti a procedere appunto logicamente, scientificamente; d'accordo: ma i fattori di disturbo che si intrufolano nel gioco sono così frequenti che troppo spesso sono unicamente la fortuna professionale e il caso a decidere a nostro favore. O a nostro sfavore. Ma nei vostri romanzi il caso non ha alcuna parte, e se qualcosa ha l'aspetto del caso, ecco che subito dopo diventa destino e concatenazione; da sempre voi scrittori la verità la date in pasto alle regole drammatiche¹⁴.

Il dottor H., ex comandante della polizia cantonale di Zurigo, sta discutendo di investigazione, causalità, percezione e realtà col narratore della *Promessa*, che coincide problematicamente con la figura dell'autore Dürrenmatt. All'inizio del testo, infatti, dopo una conferenza sulla letteratura poliziesca a Coira in Svizzera, il narratore inizia

¹³ Cfr. A. STARA, «Una imperfezione perfetta». *Il racconto italiano nell'età della short story*, in S. ZATTI, A. STARA, *Un genere senza qualità. Il racconto italiano nell'età della short story*, fascicolo monografico di «Moderna», 2/2010, pp. 25-44; A. DECHÉNE, *Detective Fiction and the Problem of Knowledge. Perspective on the Metacognitive Mystery Tale*, London, Palgrave Macmillan, 2018.

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

a conversare con H. di tutte quelle imperfezioni che si nascondono dietro le perfette macchine letterarie. Anche qui, come accadeva in Poe, una premessa esemplare introduce un intreccio narrativo che si pone come articolata verifica. L'accusa di H. è rivolta proprio al pandeterminismo che Todorov individuava nella struttura del soprannaturale e che, con Poe, sto avvicinando al genere investigativo. Il «caso» diventa «destino» e «concatenazione», perché le regole letterarie non possono rispecchiare arbitrarietà, contraddittorietà e informità della vita: e la messa in scena di sé stesso come autore, narratore e personaggio è coerente alla decisione di scrivere un *requiem* del romanzo giallo a più di un secolo dalle avventure di Dupin. Detto in altri termini, a metà del Novecento la logica delle trame investigative appare ormai incompatibile a quella delle trame del mondo, perché, in letteratura, i criteri di selezione e di strutturazione (la «logica») sono ineludibili, persino in quelle narrazioni che più pervicacemente provano a infrangere le convenzioni letterarie.

Come ha scritto David Foster Wallace – in un'altra prefazione teorica che compare quasi a metà del suo romanzo postumo - sarebbe indispensabile che la letteratura riuscisse a coincidere col nulla della noia e della casualità dell'esistenza quotidiana per rispondere alle aspettative di H. e fuggire dal «destino» e dalla «concatenazione» delle «regole drammatiche». Raccontando dei mesi trascorsi a lavorare per l'Agenzia delle entrate degli Stati Uniti, Foster Wallace prova a portare la letteratura contemporanea in territori tanto estremi quanto impossibili:

Per me, almeno a posteriori, la domanda veramente interessante è perché la noia si dimostri un impedimento così efficace all'attenzione. Perché ci sottraiamo alla noia. Forse perché la noia è intrinsecamente dolorosa; forse da qui traggono origine espressioni come “noia mortale” o “noia straziante”. Forse la noia è associata al dolore psichico perché una cosa noiosa o nebulosa non fornisce abbastanza stimoli capaci di distrarre da un altro tipo di dolore più profondo che è sempre lì, sia pure in secondo piano, e la maggior parte di noi impiega quasi tutto il suo tempo e le sue energie per distrarsi e non sentirlo, o almeno non sentirlo direttamente o con piena attenzione. [...]

Ho imparato a sorvolare la noia come fosse un paesaggio, con le pianure, le foreste e le infinite zone incolte. L'ho imparato ampiamente, puntigliosamente nel mio anno di interruzione. E da allora mi accorgo sempre, quando lavoro, mi diverto, sto con gli amici e perfino nell'intimità della vita familiare, che le persone viventi non parlano granché della noia. Di quelle parti della vita che sono e devono essere noiose. Perché questo silenzio? Forse perché l'argomento è, di per sé, noioso... solo che così ci ritroviamo al punto di partenza, che è barbosio

e fastidioso. Io, però, ritengo che potrebbe esserci di più... enormemente di più, proprio qui davanti a noi, nascosto dalla sua stessa mole¹⁵.

Foster Wallace chiede al lettore di superare quella frontiera tra «fatto» e «finzione» definita da Lavocat, per produrre un organismo mimetico vivente¹⁶. La letteratura, attraversata dall'imperativo di necessità che lega ogni elemento di un testo, è incompatibile con l'informe della vita, cioè di tutti quegli attimi irrelati, casuali e privi di senso che la costellano. La «noia» di cui parla Foster Wallace diventa categoria teorica e meta-letteraria: può essere oggetto di letteratura – e un elenco di testi dedicati alla noia sarebbe in effetti vastissimo –, ma è una sensazione esclusa dal letterario dal punto di vista strutturale a causa dell'inevitabile innesco di pandeterminismo e pansignificazione: nella sua accezione di “mancanza di interesse”, la noia è incompatibile alla pansignificazione, a meno che non postulassimo l'esistenza di un testo che il lettore sia costretto a ricevere ignorandolo; un testo scritto in modo che «nessuno sarà interessato». Non un testo monotono, si badi, né concentrato sul tema della noia, ma costruito in modo da suscitare indifferenza. E anche se trovassimo un esempio letterario profondamente in sintonia con «quelle parti della vita che sono e devono essere noiose», o se lo cercassimo pervicacemente tra le sperimentazioni del Surrealismo, i racconti della paralisi di Joyce, i romanzi di Beckett, il *cut up* di Burroughs, le *cose* di Perec, non potremmo mai riceverlo come noia reale. Perché la noia, in un libro, sarà sempre sottoposta a pandeterminismo e pansignificazione: come per il *Necronomicon* di Lovecraft, nessun lettore potrebbe avere tra le mani un libro simile, perché la noia letteraria sarà sempre organizzata e significativa, o, almeno, così apparirà a chi è destinato a riceverla attraverso le pagine di un libro. Ciò corrisponde a una celebre formulazione di Frye per cui l'illusione artistica è «tutto ciò che è fissato o definibile, e la realtà è ciò che non lo è: qualunque cosa la realtà sia, certamente non è questo»¹⁷. Foster Wallace non può rinunciare – seguendo convenzioni diverse da Poe e Dürrenmatt perché storicamente collocate – all'inarrestabile tensione della letteratura a superare prove di verità, ma deve arrendersi come tutti di fronte al *non è questo*¹⁸.

¹⁵ D. FOSTER WALLACE, *Il re pallido. Un romanzo incompiuto* (2011), traduzione di G. Granato, Torino, Einaudi, 2014, pp. 109-10.

¹⁶ Cfr. F. LAVOCAT, *Fatto e finzione. Per una frontiera*, traduzione di C. De Carolis, Bracciano, Del Vecchio Editore, 2021.

¹⁷ N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari* (1957), traduzioni di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 2000, p. 225.

¹⁸ Risolto a non aprire parentesi filosofiche, perché risulterebbero comunque inadeguate tanto per la complessità delle questioni quanto per le competenze di chi scrive, ritengo altresì necessario per procedere nelle argomentazioni specificare qui che la categoria di “noia” è declinata in senso

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

heideggeriano. Riprendendo, tra gli altri, Schopenhauer, Heidegger mette in rilievo l'incompatibilità della noia con le forme d'arte e di intrattenimento, mentre la collega a una potenziale rivelazione della «totalità delle cose viventi» (N. ABBAGNANO, «Dizionario di filosofia», terza edizione aggiornata ed ampliata da G. Fornero, Torino, UTET, 1998, p. 760): «La vera noia non è quella che ci viene da un libro o da uno spettacolo o da un divertimento che ci annoiano, ma quella che ci invade quando “ci si annoia”: la noia profonda che, come nebbia silenziosa, si raccoglie negli abissi del nostro esserci, accomuna uomini e cose, noi stessi con tutto ciò che è intorno a noi, in una singolare indifferenza. È questa la noia che rivela l'esistente nella sua totalità» (M. HEIDEGGER, *Che cos'è la metafisica?* (1929, 1943, 1949), Milano, Adelphi, 2019, p. 44). Rivelazione attraverso la noia è ciò di cui parla Foster Wallace in queste pagine del *Re pallido*, e l'influenza di Heidegger sullo scrittore è documentata, ma in questa sede è più importante che l'inevitabile innesco di pandeterminismo e pansignificazione del letterario esclude strutturalmente una simile condizione. È ciò che emergerà, più avanti, a proposito della categoria di “inutilità” degli oggetti che fanno la propria comparsa in letteratura, un'altra condizione impossibile stando agli studi di Orlando sugli oggetti desueti, cfr. nota 44. Sul rapporto tra la scrittura di Foster Wallace e la filosofia di Heidegger si veda C. SCARLATO, *David Foster Wallace e Martin Heidegger. A Heideggerian perspective of «Infinite Jest»*, «Estetica. Studi e ricerche», 2/2014, pp. 107-120.

¹⁹ Cfr. J. L. MACKIE, *The Cement of the Universe. A Study of Causation*, Oxford University Press, Oxford, 1980. L'argomento è molto vasto, per un primo orientamento Rimando a: J. B. BLACK, G. H. BOWER, *Story Understanding as problem solving*, in «Poetics», 9/1980, pp. 223-250; J. L. MYERS, *Causal Relatedness and Text Comprehension*, in D. A. BALOTA, G. B. FLORES D'ARCAIS, K. RAYNER (a cura di), *Comprehension Processes in Reading*, London, Routledge, 1990, pp. 361-374; P. VAN DEN BROEK, *Comprehension and Memory of Narrative Text: Inferences and coherence*, in M. A. GERNSBACHER (a cura di), *Handbook of Psycholinguistic*, San Diego, Academic Press, 1994; W. DE NEYS, W. SCHAEKEN, G. D'YDEWALLE, *Causal conditional reasoning and semantic memory retrieval: A test of the semantic memory framework*, in «Memory & Cognition», 30(6)/2002, pp. 908-920; J.-C. PASSERON, J. REVEL (a cura di), *Penser par cas*, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2005; P. M. FERNBACH, C. D. ERB, *A quantitative causal model theory of conditional reasoning*, in «Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition», 39(5)/2013, pp. 1327-1343.

²⁰ M. BORTOLUSSI, P. DIXON, *Psychonarratology. Foundations for the Empirical Study of Literary Response*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 113-132.

²¹ K. WALTON, *Mimesi come far finta. Sui fondamenti delle arti rappresentazionali* (1990), traduzione di M. Nani, Milano, Mimesis, 2015.

per un'interpretazione letteraria di ordine superiore, per la molteplicità delle interpretazioni, per l'ermeneutica e l'ideologia»²².

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

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

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

²³ E. A. POE, *La sfinge*, in Id., *I racconti*, traduzione di G. Manganelli, Torino, Einaudi, 2017, p. 612.

²⁴ Ivi, p. 613.

– Ah, eccolo! – esclamò poco dopo. – Sta risalendo la collina e, debbo ammetterlo, è veramente straordinario. Tuttavia non è né così grande né così lontano come te lo immaginavi; giacché, mentre brancolando s'arrampica lungo il filo che qualche ragno ha teso lungo la finestra, giudico che la sua lunghezza massima sia di un sedicesimo di pollice, e disti dalla mia pupilla all'incirca appunto un sedicesimo di pollice²⁵.

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

2. *Il senso insiste*

Procederò a questa operazione di ampliamento partendo da quello che ritengo uno dei passaggi più semplici che è possibile ricavare dall'insieme degli scritti di Jacques

²⁵ Ivi, pp. 615-16.

Lacan. Nel *Seminario V* dedicato alle formazioni dell'inconscio, Lacan spiega il rapporto di scivolamento del significato nel significante attraverso alcune pagine che si rifanno all'insegnamento di Ferdinand de Saussure:

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

In apertura di Seminario, Lacan rimanda all'articolo *L'istanza della lettera nell'inconscio* come strumento per acquisire familiarità con le sue categorie. Lì è forse ancora più chiaro e “saussuriano” a proposito del rapporto tra significante e significato: «il significante per sua natura anticipa sempre il senso, dispiegando in qualche modo davanti ad esso la sua dimensione. [...] Si può dunque dire che è nella catena del significante che il senso *insiste*, ma che nessuno degli elementi della catena *consiste* nella significazione di cui è capace in quello stesso momento»²⁷. Questo scivolamento è garantito da una delle due funzioni del linguaggio, la metonimia, per cui un significante ha valore solo in relazione a un altro significante nella continuità della catena, di modo che allo slittamento dei significanti corrisponda uno slittamento del significato. Così il senso complessivo assume uno statuto ossimorico, perché viene a formarsi gradualmente – *insiste* –, eppure può dispiegarsi solo retrospettivamente, quando la catena arriva alla sua conclusione. Ma non si tratta dell'unica contraddizione che forma la componente ossimorica della significazione linguistica; consideriamo questa ulteriore osservazione: «Come si vede a livello della frase quando s'interrompe prima del termine significativo: Mai io non..., È sempre..., Forse ancora... Essa non produce meno senso, anzi tanto più opprimente in quanto si accontenta di farsi attendere»²⁸. Ecco perché, anche prima del movimento retroattivo compiuto dal

²⁶ J. LACAN, *Il seminario. Libro V. Le formazioni dell'inconscio. 1957-1958*, testo stabilito da J.-A. Miller, a cura di A. Di Ciaccia, traduzione di A. Di Ciaccia e M. Bolgiani, Torino, Einaudi, 2004, p. 11.

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

²⁸ Ibidem.

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

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

Tengo fissa l'idea di fondo a proposito del continuo scivolamento degli elementi della catena del significante, ma aggiungo una precisazione ancora lacanianiana: «Ecco a cosa miro quando cerco di mostrarvi che il discorso, nella sua dimensione orizzontale di catena, è propriamente come la pista di pattinaggio, interessante da studiare quanto le figure del pattinaggio, sulla quale si svolge lo scivolamento del senso, striscia leggera, infinita, da apparirci inesistente tanto è sottile»³¹. In una catena di significanti, gli istanti (diacronici, se visti nella prospettiva temporale) convivono in dimensione di compromesso: sono insostituibili (dunque valgono anche in prospettiva sincronica), eppure esistono solo per condurre a quelli che seguono. Ogni

²⁹ Ivi, p. 496.

³⁰ Ivi, p. 77.

³¹ Ivi, p. 78.

istante è unico e tuttavia non può che tendere al gesto conclusivo, all'obiettivo del compimento del significato della frase dispiegata nella sua interezza³².

Dunque, il continuo spostamento della significazione – quel moto metonimico che Lacan desume ancora da de Saussure -, presuppone una postura pandeterminista, perché nessun elemento della frase può essere mai gratuito, ma ogni segno – anche il più apparentemente trascurabile, o apparentemente casuale - contribuisce all'insistenza del significato nella catena del significante. Prendendo in considerazione i micro motti di spirito di Félix Fénéon – *Nouvelles en trois lignes* -, Lacan rileva che l'effetto comico prodotto è indissolubile dall'«estrema riduzione»³³ in cui si presentano: «Questo effetto non si sarebbe prodotto se le cose fossero state dette con maggior lunghezza, ovvero se tutto fosse stato sommerso da un fiume di parole»³⁴. Toccherà a Francesco Orlando in *Per una teoria freudiana della letteratura* portare il discorso linguistico-psicoanalitico lacaniano nei territori della teoria letteraria, correggendo un metodo eterogeneo che assomma, come appena visto, qualsiasi frase di qualsiasi discorso a enunciati che fanno parte di prodotti comunicativi organizzati come le micro-novelle di Fénéon³⁵. Per questo Orlando fonda la propria teoria freudiana sulla comparazione tra motto di spirito e letteratura, partendo dal rilievo che entrambe le comunicazioni condividono una forma immodificabile: sia letteratura che motto di spirito veicolano un significato che non può essere ridotto o manipolato, entrambi producono messaggi sempre necessari e sempre significanti. L'acquisizione orlandiana è un'eredità irrinunciabile per chiunque si muova nei territori della teoria letteraria, e questo libro non farà eccezione, ma più avanti ritornerò criticamente su alcuni corollari di *Per una teoria freudiana della letteratura*. Per ora concludo rilevando che

³² Segnalo la prossimità delle posizioni di Iser con le riflessioni lacaniane, particolarmente evidente nel saggio *Il processo della lettura* (che sintetizza *L'atto della lettura* su cui lavorerò più avanti), a proposito del rapporto tra attesa del lettore e indeterminatezza testuale: «il margine di gioco dovuto alle possibili relazioni debolmente determinate permette di produrre configurazioni di senso diverse», in W. ISER, *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica* (1971), in R. C. HOLUB (a cura di), *Teoria della ricezione*, Torino, Einaudi, 1989, p. 50. Si veda anche W. ISER, *La struttura d'appello del testo. L'indeterminatezza come condizione degli effetti della prosa letteraria* (1970), in «Quaderni urbinati di cultura classica», vol. 19, n. 1, 1985, pp. 15-43. Per una introduzione critica alle teorie della ricezione: R. LUPERINI, *Controtempo. Critica e letteratura fra moderno e postmoderno: proposte, polemiche e bilanci di fine secolo*, Napoli, Liguori, 1999; R. J. GERRIG, *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading*, New Haven, Yale University Press, 1999; M. FUSILLO, *Estetica della letteratura*, Bologna, il Mulino, 2009, pp. 91-96; F. BERTONI, *Il testo a quattro mani. Per una teoria della lettura*, Milano, Ledizioni, 2010; S. BRUGNOLO, D. COLUSSI, S. ZATTI, E. ZINATO, *La scrittura e il mondo. Teorie letterarie del Novecento*, Roma, Carocci, 2016, pp. 203-228; G. RIZZARELLI, C. SAVETTIERI (a cura di), *C'è un lettore in questo testo? Rappresentazioni della lettura nella letteratura italiana*, Bologna, il Mulino, 2017.

³³ LACAN, *Il seminario V*, cit., p. 78.

³⁴ Ibidem.

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

L'organizzazione di un testo come *La sfinge* di Poe porta allo scoperto l'insistenza del significato attraverso il suo dispiegarsi nella catena del significante in una struttura narrativa assoluta. È ciò che fa anche *La lotteria* di Shirley Jackson: testi così organizzati stanno a esplicitare che è solo alla fine, dopo il punto conclusivo, che il lettore deve di contro-balzo riconsiderare ogni passaggio già attraversato sotto una nuova luce, come se il *dopo* si riavvolgesse sul *prima* scrivevo all'inizio del libro. Da questo punto di vista, l'esempio delle *Mille e una notte* non funziona diversamente da qualsiasi altro testo; la differenza è solo che in quelle storie orientali il pandeterminismo diventa anche tema, oltre che principio strutturante. Ma questo significa anche un'altra cosa: qualsiasi lettore di un testo letterario sa che è così. Qualsiasi lettore, in altri termini, condivide un atteggiamento preterintenzionale per cui ogni anello di cui si compone la significazione porta a una chiusura che getterà una luce di riflesso su tutto il testo e su ciascuno dei suoi elementi.

3. *Caso e significato*

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

“Passeggiavo, ero uscito dal villaggio senza accorgermene, pensavo ai miei imbarazzi finanziari”. Questa frase, presa semplicemente per quello che è, vuol dire che questo tale era assorto, afflitto, a mille miglia da un'avventura, precisamente in quel particolare stato d'animo nel quale si lasciano passare gli avvenimenti senza vederli. Ma la fine è lì presente a trasformare tutto. Per noi questo tipo è già l'eroe della storia. La sua tetraggine, i suoi imbarazzi finanziari sono ben più preziosi dei nostri, sono tutti indorati dalla luce delle passioni future. Ed il racconto prosegue a ritroso: gli istanti hanno cessato d'ammucchiarsi a casaccio gli uni sopra gli altri, sono ghermiti dalla fine della

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

storia che li attira, e ciascuno di essi attira a sua volta l'istante che lo precede: "Annottava, la strada era deserta". La frase è gettata là, negligenemente, ha un'apparenza superflua, ma noi non ci lasciamo ingannare e la mettiamo da parte: è un'informazione di cui comprenderemo il valore in seguito. Ed abbiamo la sensazione che l'eroe ha vissuto tutti i particolari di questa notte come presagi, quelli che erano promesse, cieco e sordo per tutto ciò che non annunciava l'avventura. Dimentichiamo che l'avvenire non c'era ancora; quel tale passeggiava in una notte senza presagi, che gli offriva alla rinfusa le sue ricchezze monotone, ed egli non sceglieva.

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

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

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

Un bel giorno mademoiselle de Montpensier si è trovata sulle barricate, forse per caso, e forse la cosa non aveva nessuna importanza in una certa prospettiva, ma quel che è certo è che nella Storia non resta che questo, che ella si trovava lì, e alla sua presenza si è dato un senso, vero o anche non vero. Al momento,

³⁷ J.-P. SARTRE, *La nausea* (1938), traduzione di B. Fonzi, Milano, Arnoldo Mondadori, 1965, p. 47.

d'altronde, il senso è sempre un po' più vero, ma ciò che conta e funziona è quanto è divenuto vero nella storia, sia per un rimaneggiamento posteriore, sia perché ha cominciato ad avere un'articolazione fin dal primo momento³⁸.

I brani di Sartre e Lacan sono speculari e offrono un riassunto delle pagine che fin qui ho accumulato: in Sartre, la letteratura è incompatibile al caso, perché qualsiasi elemento arbitrario o desueto viene automaticamente rifunzionalizzato nell'atto della lettura³⁹. Anche durante la terapia, per Lacan, l'analista ricostruisce posticciamente e invariabilmente qualsiasi durata del vissuto, perché legge ogni dettaglio alla luce di un disturbo che si sovrappone e confonde con l'esistenza del paziente. In letteratura e nei casi clinici, ogni istante è unico ed è fatto solo per condurre a quello successivo in un sistema che è concluso e che influenza invariabilmente il destinatario⁴⁰. È un'attitudine preterintenzionale che, all'inizio del Novecento, tanto la psicoanalisi che una certa psichiatria hanno tentato di correggere⁴¹; ecco una notazione in proposito di Binswanger a proposito di un paziente schizofrenico: «in questo caso viene interrotta “arbitrariamente” la struttura “gerarchica”, la *successione* condizionata degli abbozzi “ingenui” di comprensione. Quando ciò avviene l'esistenza non ha più alcuna *disciplina*, viola quella *disciplina*, in cui rientra una volta per tutte in virtù della consequenzialità del comprendere»⁴². In questo libro terrò assieme diverse prospettive di *alterazione* presenti nei brani di Sartre, Lacan e Binswanger: *alterazione della significazione, alterazione della configurazione del mondo, alterazione della ricezione*.

³⁸ J. LACAN, *Il seminario. Libro III. Le psicosi. 1955-1956*, testo stabilito da J.-A. Miller, nuova edizione italiana a cura di A. Di Ciaccia, traduzione di A. Di Ciaccia e L. Longato, Torino, Einaudi, 2010, p. 128.

³⁹ Si veda la categoria di “funzionalità secondaria” che Orlando propone all'inizio degli *Oggetti desueti*: in letteratura è impossibile imbattersi in un oggetto desueto, perché la sua sola presenza nel contesto letterario lo carica di una funzionalità immanente alla scrittura: «Chiamiamo da ora in poi *primaria* la non-funzionalità che ho segnalata per sei volte in questa serie di esempi, perché lo è cronologicamente e casualmente; e chiamiamo *secondaria* la loro funzionalità di recupero, per quanto possa essere vistosa», F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (1993, 1994), nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, Torino, Einaudi, 2015, p. 12.

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

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

⁴² BINSWANGER, *Tre forme di esistenza mancata*, cit., p. 67.

In letteratura accettiamo in modo obbligato l'alterazione e ne siamo sempre consapevoli, perché il sistema che abbiamo davanti è chiuso e necessario: fin dalla prima parola di un testo letterario sappiamo che il finale è già scritto, che nulla è alterabile, che la catena semantica è architettata in modo da condurci al punto prestabilito. Dalla prima parola di un testo letterario sappiamo che ogni dettaglio è lì per un motivo, eppure questo sistema coatto esige la cooperazione del destinatario, dinamica paradossale colta già da Eco in *Lector in fabula*: «Entrare in stato di attesa significa far previsioni. Il Lettore Modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce una porzione di fabula che *dovrebbe* corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione»⁴³. Dalla prima parola di un testo pesa sul lettore la consapevolezza di quel movimento retroattivo del significato che si dispiega solo dopo la fine: se questa condizione non è sufficiente, perché riguarda qualsiasi discorso comunicativo in forma scritta, in letteratura si tratta di condizioni necessarie, esplicite e condivise⁴⁴. Savelli ha collegato il rapporto stringente tra caso, significato e coerenza letteraria a partire da alcune pagine della *Poetica* di Aristotele: «Il senso si accompagna a un sentimento specifico, che nasce a partire dalla percezione di una sorta di *emozione della coerenza*. Questa è indipendente da *cosa* viene compreso: può essere qualcosa di immaginario, come in una storia di finzione, può essere reale, come una circostanza della propria vita, può essere astratto come una ricostruzione storica o concreto come una coincidenza sorprendente»⁴⁵. Detto attraverso le categorie da cui sono partito, ricevendo un testo letterario non è possibile evitare la pansignificazione, perché nessun elemento testuale esiste *sub specie arbitrii*, anche quando arbitrio e caso costituiscono il tema della significazione: «Se infatti la coerenza è interna al testo, è però il lettore stesso a trovarsi, per così dire, in perpetua esigenza di conforto, a riandare spontaneamente (e, a seconda dei casi, più o meno consapevolmente) con la memoria a luoghi del testo che presentino un qualche tratto analogo con quello che sta percorrendo»⁴⁶. È per questo che le categorie di pandeterminismo e pansignificazione riceveranno, in questo libro, un impiego diverso e molto più vasto di quanto avviene nella *Letteratura*

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

⁴⁴ Cfr. F. MUZZIOLI, *Le teorie della critica letteraria* (1994), nuova edizione ampliata, Roma, Carocci, 2005; D. GREENHAM, *Close reading. Il piacere della lettura*, a cura di C. Delorenzo, Torino, Einaudi, 2023.

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

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

fantastica, da cui pure sono partito. Come ormai assodato dopo lo sviluppo delle classiche teorie della ricezione di scuole diverse che si sono contaminate con approcci cognitivi e neuroscientifici, la coerenza testuale resta un terreno di compromesso, in cui la libertà (o compartecipazione, o cooperazione) del destinatario è essenziale per la realizzazione dell'esperienza letteraria costitutivamente pandeterminista e pansignificante. Nell'articolo *Reminiscenze letterarie e classi*, Orlando propone una suggestiva autoanalisi per dimostrare come certe figure che si incontrano durante la lettura di un testo – similitudini, metafore, antitesi – riaffiorano in modo alterato nei suoi ricordi di studioso e nelle sue emozioni di lettore. La lettura porta sempre il testo oltre la lettera, includendolo entro classi generalizzanti in cui esso diventa in parte altro da sé, un pezzo di vissuto che si può volontariamente richiamare alla coscienza. È proprio il rapporto tra lettura e rammemorazione che dimostra le deformazioni che un testo subisce quando si fa esperienza. I passi che Orlando annota nell'articolo vengono prima analizzati e, di seguito, interpretati attraverso le categorie logico-freudiane di Ignacio Matte Blanco con cui anch'io mi confronterò più avanti. Quattro versi del primo canto dell'*Inferno* che ritagliano la similitudine faticata stabilita tra Dante personaggio e «colui che volentieri acquista» sono, ad esempio, ricondotti a funzioni universalizzanti che separano il testo dal suo contesto, trasformandosi, nella reminiscenza, in meccanismi di identificazione:

Voglio dire che il lettore, al quale spetta soddisfare la triplice funzione proposizionale mettendosi al posto di *quei*, potrà più tardi mettere quel che gli viene in mente al posto dello smarrimento in una selva oscura, dell'ascesa di un colle, dell'apparizione di una lupa – per giunta di una lupa che è allegoria di avarizia, a meno che non lo sia d'incontinenza. L'acquistare e il perdere, il piangere e l'attristarsi della terzina restano riferibili, sempre per comparazione, a qualunque altra situazione anche molto più quotidiana e meno allegoricamente singolare di quella dantesca⁴⁷.

Quale coerenza testuale esiste se le emozioni alterano e selezionano il testo di partenza, trasformando le terzine dantesche in «qualunque altra situazione»? Per rispondere compiutamente dovrò arrivare al cuore del problema, il rapporto tra accoglienza emotiva e finzione poetica, ma è prematuro, perché qui sto provando a delimitare il campo di indagine e ritornerò su questa dinamica all'inizio della Seconda Parte di questo libro. Quello che mi preme ribadire è che l'eredità delle diverse teorie

⁴⁷ F. ORLANDO, *Reminiscenze letterarie e "classi": un'autoanalisi*, in S. TERONI (a cura di), *La voce della poesia*, Firenze, Nicomp, 2009, p. 19 (pp. 17-40).

concentrate sulla ricezione consente di concludere che la letteratura mette in stato di allegoria la configurazione del senso producendo un'alterazione del flusso temporale dell'esperienza che coinvolge qualsiasi destinatario. È da questa conclusione che teoria letteraria, psichiatria e psicoanalisi inizieranno a incontrarsi; su questa *alterazione* dell'esperienza che dovranno confrontarsi.