

Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando

Stefano Brugnolo

Credo che chiunque voglia interrogarsi sul rapporto tra letteratura e desiderio debba confrontarsi seriamente con la teoria di Francesco Orlando. Tale teoria ha infatti al suo centro l'ipotesi che la letteratura sia la sede di «un ritorno del represso reso fruibile per una pluralità sociale di uomini, ma reso innocuo dalla sublimazione e dalla finzione» (Orlando 1990: 28). In realtà, per Orlando il ritorno del represso si manifesta solo in una relazione con una repressione, e dunque sempre e solo secondo i modi di una formazione di compromesso tra le due istanze, ma non è chi non veda che il *proprium* della letteratura consiste proprio nel ritorno del represso, e dunque nel ritorno di un qualche desiderio represso, visto che ad essere repressi sono per eccellenza i desideri.

Va da sé che l'espressione in sé – ritorno del represso – può anche suonare generica, e fare rima con tante altre formulazioni simili e, ahimé, soprattutto con quella tanto più invalsa e fondamentalmente inappropriata di ritorno del rimosso. Con cui, inevitabilmente, si intende quasi sempre un desiderio sessuale rimosso. Invece, a ritornare nella letteratura – in un poema classico come in un motto di spirito tra amici – non sono (quasi) mai dei contenuti inconsci e dunque rimossi, proprio perché la letteratura è una istituzione sociale, e cioè una pratica

comunicativa, diversissima perciò dai sogni e dai sintomi, dove invece è soprattutto questione di ritorno del rimosso.

Questo ci aiuta a comprendere che la letteratura non veicola solo pulsioni sessuali proibite o perverse. Si danno infatti nei testi ritorni del represso logici, linguistici, sociali, politici, ecc. Va da sé che esse sono pur sempre espressione di un desiderio di oltrepassamento, di momentanea liberazione dai limiti posti da leggi e regole vigenti, o anche dai limiti posti dalla condizione umana, dalla sua intrinseca incompletezza e finitezza.

Se vogliamo, per un interprete letterario il ritorno del represso funziona come una sorta di *principium individuationis* interpretativo, e cioè come un criterio che permette di organizzare le costanti e varianti testuali secondo un ordine e una gerarchia, e cioè fondamentalmente secondo una opposizione dinamica tra istanze antitetiche.

Dietro questa ipotesi in definitiva non c'è nessun presupposto di tipo ideologico, come potrebbero suggerire i termini correlati di repressione e represso, bensì c'è un postulato antropologico di grande durata e portata, quello riassumibile nel concetto freudiano di disagio della civiltà. Secondo questa concezione l'uomo è un animale scontento, che, diversamente dagli altri animali, non ha solo bisogni ma appunto desideri che, anche quando hanno oggetti immediati e specifici, sono in definitiva senza-fine, e cioè votati a restare insoddisfatti, ma che non perciò possono essere soffocati. La letteratura dunque non ci parla della *realtà com'è*, ma delle tensioni, dei contrasti tra i desideri degli uomini e il 'mondo' in cui si trovano a vivere. Ecco perché, come scrive Orlando, «la letteratura ha in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana; e come archivio storico non ha eguali nella somma di tutti gli altri documenti, più casuali e meno organici, che possono lasciare di sé ribellioni, infrazioni e frustrazioni.» (Orlando 1993:

8). Essa ci testimonia insomma degli scarti, delle resistenze che gli uomini oppongono alle regole ed esigenze delle società a cui pure, in misura maggiore o minore, si sottopongono. Quello di Orlando è dunque un «postulato generale» che «fa della letteratura, pur non ignorando il suo versante ufficiale e conformista, la sede immaginaria di un ritorno del represso. In altre parole, la presume apertamente o segretamente concessiva, indulgente, parziale, solidale o complice verso tutto quanto incontra distanza, diffidenza, ripugnanza, rifiuto o condanna fuori dalle sue finzioni.» (*ibid.*)

Questo approccio è antitetico a quegli approcci al testo letterario che lo interpretano invece come in qualche modo 'sintonico' con l'ordine del mondo. Secondo me è questo il caso di tutte o quasi le teorie letterarie marxiste anche le più raffinate. Esse trascurano proprio il fattore desiderio che fa sì che l'uomo abbia sempre un rapporto inadeguato e cioè 'negativo' con il mondo reale. Per spiegarci meglio facciamo un caso recente; ecco cosa scrive Guido Mazzoni nel suo bel libro *Teoria del romanzo*: il romanzo moderno «è una forma che introietta, dentro la propria logica, l'oggettiva frammentazione di un mondo in mondi» (Mazzoni 2012: 366); esso «emerge nell'epoca in cui le cerchie di vita si differenziano e restituisce gli effetti di questa frammentazione» (*ibid.*: 367). Insomma, se la realtà sociale moderna è costituita di tante «piccole sfere private» disperse, di individui tesi «a esistere solo per se stessi, a perseguire scopi esclusivamente personali» (*ibid.*: 389), è scontato che il romanzo «introietti» e «restituisca» questa realtà, «affermando la centralità degli individui», «seguendo la dispersione minuta, anomica di ciò che esiste», «esasperando l'incommensurabile nella rappresentazione della vita umana» (*ibid.*: 366). Ora a me pare che approcci come questo dicano solo una mezza verità, proprio perché trascurano il carattere contrastivo dell'arte, che se da una

parte non può che «introiettare» la totalità sociale di cui è parte, dall'altra non fa che negarla, contraddirla, trascenderla. Essa non può non farlo perché è naturalmente portata a dare voce a quanto resiste alla pressione di quella «totalità».

Vale la pena a questo proposito mostrare la fecondità di un approccio di segno opposto a quello di Mazzoni. Per il René Girard di *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1965) il romanzo come genere smonta e svela l'illusione di separatezza, incommensurabilità e unicità coltivata dagli individui e rivela l'universale dipendenza di tutti da tutti. Esso non ratifica affatto «la centralità dell'individuo» ma la demistifica, dimostrando nei fatti che è ad essere «centrale» nelle società moderne è *l'altro*. Si possono certo discutere alcune tesi di Girard, e in definitiva non condividere le derive metafisiche del suo pensiero, ma resta che c'è molto di convincente in questa sua descrizione dei fatti: il romanzo contraddice *il mondo come è*. Il che equivale a dire che esso costituisce un gigantesco fenomeno di ritorno del represso rispetto alle forme di vita individualistiche. E si noti fin da subito il paradosso: davanti ad una ideologia che celebra la spontaneità del desiderio individuale il romanzo di Stendhal, Proust, Dostoevskij, e di tanti altri, si farebbe espressione di un appassionato contro-desiderio, quello di demistificazione.

È forse più dialettica la relazione che secondo Franco Moretti, un altro critico di ispirazione marxista, la letteratura stabilisce con la realtà. Per lui infatti essa non «introietta» la realtà bensì reagisce creativamente ad essa, ma lo fa secondo il modello del *problem solving*, che è una sorta di capovolgimento perfetto del modello della formazione di compromesso. Per esempio, secondo Moretti, il procedimento dello *stream of consciousness* sarebbe una risposta alle sfide poste dalla metropoli: «Troppi stimoli, troppo diversi, troppo intensi: sempre sul punto di trasformarsi in choc» (Moretti 2003: 116). «E' un bombardamento che nessuno si

aspetta, e cui la grammatica ottocentesca non è in grado di far fronte. [...] Ci vuole uno stile diverso, per orientarsi nella città di parole; una grammatica più debole di quella della coscienza; una sintassi nervosa, discontinua. Ci vuole, viene da dire, un cubismo del linguaggio. E questo appunto offre lo *stream of consciousness*.» (*ibid.*: 125). Questo procedimento è dunque «il modo – il più riuscito, forse – di far fronte a questa situazione di estrema tensione» (*ibid.*: 166). E inevitabilmente esso sta sotto il segno dell'insignificanza: «è la tecnica dell'*insignificante* – del quotidiano banale» (*ibid.*: 168). Joyce infatti «non ha nessuna fretta di fare quadrare i conti: può benissimo accettare pagine e pagine di impressioni superficiali», e per di più elegge a suo eroe «un uomo mediocre, cui non accade nulla di straordinario» (*ibid.*: 168). Come si vede in questa prospettiva il flusso di coscienza svolgerebbe una funzione socialmente utile, «fa fronte» ad una certa situazione. È interessante notare come invece Auerbach sottolinea il carattere contrastivo dello flusso di coscienza. Certo, anche per lui quel procedimento è sintomo di una cultura caratterizzata dalla «mancanza di basi sicure» e di «criteri sicuri per ordinare» la realtà, nonché dalla diffusa «tendenza di far prevalere le tendenze soggettivistiche» (Auerbach 1992: 335). E più in generale esso «è un sintomo della confusione e dello sbandamento [...] del nostro mondo» (*ibidem*). Però contemporaneamente lo *stream* «manifesta qualcosa di completamente nuovo». Se è vero infatti che il centro dell'interesse si è apostatato dalle «importanti svolte ai «piccoli fatti insignificanti»» (*ibid.*: 331), «questo spostamento del centro di gravità esprime quasi uno spostamento di fiducia: si attribuisce meno importanza alle grandi svolte esteriori e ai colpi del destino [...] si ha fiducia invece che qualunque fatto della vita scelto casualmente contenga in ogni momento e possa rappresentare la somma dei destini» (*ibid.*: 332). Si tratta come si vede di una variante nuova e originale del cortocircuito tra particolare e

universale. «Quanto avviene in esso [nel fatto quotidiano], riguarda, sì, personalmente le persone che lo vivono, ma proprio perciò riguarda anche quanto negli uomini in genere vi è di elementare e universale» (*ibid.*: 337) E infatti del grande romanzo di Joyce, Auerbach scrive: sebbene esso «abbia per cornice la giornata esteriormente insignificante d'un professore di ginnasio e di un agente di avvisi pubblicitari» (*ibid.*: 331) «l'intreccio continuo dei motivi [...] il gioco allusivo con questi [...] e la comprensione dell'ordine che si nasconde infine dietro a tanto arbitrio apparente» (*ibid.*: 328), fanno sì che questo «romanzo gigantesco» divenga «specchio [...] dell'Europa e dei suoi millenni» (*ibid.*: 331). Siamo lontanissimi da quella «accettazione della banalità, dell'insignificanza» (Moretti 2003: 168), di cui parla Moretti. O meglio, si dovrà dire, nei termini della formazione di compromesso, che lo *stream of consciousness* nel mentre accetta l'insignificante gli dà senso, lo riporta e riconnette alla totalità.

D'altra parte, un approccio alla letteratura intesa come sede di un ritorno del represso è più che mai in controtendenza rispetto a quegli approcci che imputano alla letteratura di collaborare al dominio, all'oppressione, alla manipolazione delle coscienze. Se davvero i testi non facessero altro che esprimere pregiudizi classisti, razzisti, sessisti perché continueremmo a leggerli con evidente piacere, pur sentendoci lontanissimi e anche aborrendo quei pregiudizi? Noi non condividiamo più di certo i valori ideologici di Omero o Dante eppure allorché li leggiamo ci sentiamo chiamati in causa, ci appassioniamo e identifichiamo. Tutte quelle impostazioni che denunciano la letteratura come complice del dominio coloniale o politico o culturale o di classe o di genere, che oggi ancora tengono il campo – si pensi a tutte le varianti dei cosiddetti *cultural studies* –, questo si dimenticano: che gli uomini non sono solo esseri adattivi, socializzati, incivili,

addestrati, ma sono anche esseri desideranti che hanno bisogno di dire, o che qualcuno dica per tutti questi loro desideri.

Nell'umile motto di spirito come nel romanzo o nel poema va sempre inevitabilmente in scena il ritorno del desiderio condannato, negato, frustrato, impedito, fosse anche per le più alte e migliori ragioni. E dunque va in scena anche il ritorno del desiderio 'cattivo', asociale, politicamente e moralmente sconveniente. Si tratta sempre e comunque di un desiderio che va contro il discorso comune e ragionevole, che lo contraddice, che lo critica anche quando lo sottoscrive. A questo dunque serve fondamentalmente quel gioco linguistico che, con qualche approssimazione, chiamiamo letteratura, a questo servono quei discorsi figurati, immaginosi che incessantemente ci scambiamo gli uni con gli altri, a livello orale e quotidiano, ancor prima che a livello istituzionale e canonico. A contro-pensare la realtà, a reinventarla continuamente sulla base dei nostri desideri. E' per questo che, come dice Orlando, ne abbiamo letteralmente bisogno «come l'aria che respiriamo» (Orlando 2007: 59), perché abbiamo bisogno di dire o di sentirci dire le nostre insoddisfazioni e contraddizioni.

Con una precisazione essenziale: che se il *proprium* della letteratura è in definitiva quello di veicolare il ritorno del represso, ciò non toglie che essa lo fa sempre in relazione ad una repressione, e cioè in relazione a valori, credenze, pregiudizi socialmente e storicamente dati. Occorre in altre parole pensare al desiderio che ritorna non come ad una negazione assoluta ma determinata. Più ancora: occorre prendere molto sul serio l'idea che il testo letterario è una formazione di compromesso e cioè un discorso che fa sempre spazio simultaneamente a due istanze contraddittorie: alle istanze del represso certo, ma anche a quelle della repressione. In altre parole ancora, occorre pensare che nei testi letterari, come in definitiva nell'uomo, non si dà desiderio

senza norma, così come simmetricamente non si dà norma senza desiderio. Il problema per chi interpreta i testi letterari è riuscire a rendere conto di entrambe queste istanze, senza prendere partito per l'una o per l'altra, sapendo vedere e apprezzare i modi e anche i dosaggi con cui esse si compongono.

E così, se prima avevo preso le distanze da quegli approcci che sopravvalutavano la dimensione di sintonia della letteratura con lo stato di cose esistente, adesso è il momento di criticare coloro che invece sopravvalutano la dimensione trasgressiva se non eversiva della letteratura, facendo di essa un veicolo di desideri senza limiti e senza oggetto.

Quel che mette conto dire subito è che la formazione di compromesso è per Orlando un modello vuoto e che a riempire le valenze della repressione e quelle del represso possono essere i più disparati contenuti. Se per esempio tra Cinque e Settecento i valori della razionalità critica sono stati all'opposizione rispetto a quello della tradizione religiosa, dopo il trionfo dell'illuminismo si sono sempre più dati casi di scrittori che hanno contestato quel trionfo, richiamandosi polemicamente ai valori della tradizione religiosa: si pensi per esempio a Chateaubriand, a Baudelaire, e a tutto un filone cattolico della letteratura francese. Ma si pensi anche a come Bulgakov nel suo *Maestro e Margherita*, per contestare un ottuso egalitarismo e un ottuso positivismo, abbia potuto evocare con simpatia e allegria beffarda tutta una *imagerie* religiosa e d'Ancien régime. E gli esempi si potrebbero moltiplicare.

Ma soprattutto si deve evitare di concepire il ritorno del represso astraendolo dalla sua controparte, la repressione. Non si capisce l'uno senza capire l'altra. O meglio ancora: occorre afferrare il primo come l'altra faccia della seconda, alla maniera del *recto* e del *verso* di un foglio. Ecco dunque che, tornando a Fedra, dovremo dire, sempre con Orlando, che la grandezza, la

memorabilità del desiderio perverso dell'eroina, così come ce lo rappresenta Racine, molto deve alla necessità e nobiltà della Legge che si oppone a quel desiderio. Molto deve insomma al senso del peccato che l'autore aveva appreso alla scuola dei giansenisti: *proprio perché* Racine aveva un acutissimo senso della natura peccaminosa dell'uomo ha poi potuto darci una rappresentazione così potente e affascinante del peccato. Ancora una volta diciamolo con le parole tratte da un testo inedito di Orlando: «ma la cosa più interessante per gli spettatori o lettori della tragedia è che repressione e represso, Minosse e Pasifae, legge e desiderio, sono compresenti e inseparabili l'uno dall'altro nell'animo stesso di Fedra, e proprio questo ne fa un personaggio così straordinariamente commovente e di così straordinaria universalità.» (Orlando 2002-2003). Ma questo non è solo il caso della Fedra raciniana: sempre nei grandi testi letterari «legge e desiderio sono compresenti e inseparabili».

E questo ci aiuta a comprendere che, se certo è vero che il ritorno del represso messo in scena per esempio da Sade è infinitamente più spettacolare di quello messo in scena da Racine, è anche infinitamente meno interessante di quello. E più in generale questa messa a punto ci aiuta a distinguere tra letteratura erotica e letteratura cosiddetta pornografica. Nel primo caso c'è una maggiore introiezione delle istanze della repressione morale, che pure tale letteratura mira a trasgredire; è proprio questa introiezione che permette alla grande arte erotica di essere più penetrante, raffinata e incisiva nella rappresentazione della sessualità umana di quanto sia la pornografia, che sembra invece postulare una libertà assoluta dei desideri umani, una grande facilità a realizzarli. Se Sade è meno interessante è perché in definitiva è meno vero, e cioè perché è meno complesso, e perché misconosce l'interna e costitutiva contraddittorietà dell'essere umano, che è appunto la contraddittorietà rilevata da Freud,

quella di un essere abitato dalla Legge e dal Desiderio, che non possono mai darsi l'uno senza l'altro, anche se, certo, secondo combinazioni e dosaggi che sono sempre vari e imprevedibili.

Insomma quella che chiamiamo Repressione non è mai solo una barriera che si oppone estrinsecamente e meccanicamente al trionfo del desiderio represso. Se l'autore non avesse coscienza del limite, della norma, non sarebbe certo in grado di darci una rappresentazione così perspicua del desiderio. Diciamolo con le parole di Bataille che qui, parlando di Proust, si riferisce alla dialettica tra Male e Bene, per tanti aspetti omologa alla nostra: «Il male sembra afferrabile, ma sempre e solo nella misura in cui il Bene ne è la chiave. Se l'intensità luminosa del Bene non donasse la sua oscurità al Male, il Male non avrebbe alcun fascino» (Bataille 1975: 105); e subito dopo scrive: «se noi non avessimo, come l'ebbe Proust, l'avidità del Bene, il Male non ci proporrebbe che una sequela di sensazioni indifferenti» (*ibid.*: 106)

Diciamolo alla buona: non sono i malvagi o i viziosi abitudinari che possono raccontare la complessità e il fascino del desiderio perverso o anche criminale. Un assassino di professione non saprebbe scrivere un testo che ci racconti della pulsione omicida come tentazione terribilmente umana. Lo può fare solo qualcuno che abbia profondamente introiettato il valore della norma che l'omicida trasgredisce. Si pensi per esempio a *Lolita*. Se per assurdo a scrivere il memoriale fosse stato un pedofilo coatto, immaginiamo che si sarebbe trattato di una pura confessione di colpe commesse serialmente, o di una serie di giustificazioni e negazioni, di tentativi di minimizzare. Siccome Humbert è un grande personaggio letterario non fa niente di tutto questo. Ed è infatti solo perché mantiene un legame con la moralità e la 'normalità', è solo perché lui stesso ironizza sulla sua perversione, e ce ne mostra anche i lati meschini e mostruosi, che poi noi

possiamo empatizzare e perfino simpatizzare con lui in quanto figura amorale.

Per amor di simmetria e chiarezza soffermiamoci adesso su un esempio contrastivo. E cioè su un approccio che davanti alla formazione di compromesso decide di *prendere partito*, e dunque di privilegiare una istanza piuttosto che un'altra: il desiderio invece che la norma. Soffermiamoci per esempio sul concetto di *carnevale* elaborato da Bachtin, che è per molti aspetti analogo a quello orlandiano di ritorno del represso. Il carnevale sarebbe infatti un momento di totale libertà durante il quale cadono le gerarchie culturali, morali, dove tutto si mescola e si capovolge (come fa appunto la formazione di compromesso, che mescola gli opposti, li fa convivere e li rende compresenti). Il carnevale di Bachtin però si contrappone *in primis* alla serietà della visione ufficiale della vita. Sembra quasi che la serietà sia appannaggio delle concezioni conformistiche della vita, e comunque ci troviamo sempre davanti ad un aut aut: o c'è la quaresima o c'è il carnevale. E naturalmente la positività sta tutta dalla parte del carnevale e la negatività dalla parte della quaresima, e cioè dei valori seri. Con conseguenze paradossali, come quando per esempio Bachtin magnifica il «gioioso e carnevalesco» Sancio Pancia e liquida l' «idealista, astratto e necrotico» don Chisciotte (Bachtin 2001: 28). È una forzatura perché, come si vede, Bachtin identifica il ritorno del represso *sempre e solo* con i valori corporei, popolari, istintivi, mentre è evidente che è proprio don Chisciotte a farsi portavoce di una memorabile sfida ai valori del buon senso e del principio di realtà. È come se sfuggisse a Bachtin che per via di formazione di compromesso nei testi letterari leggi e gerarchie, quali che siano, vengono contestate anche mentre vigono, e non solo quando vengono momentaneamente abolite, come appunto accade nel carnevale, che proprio per questa sua eccezionalità è un modello molto meno comprensivo e potente. La formazione di

compromesso è conciliazione inconciliata, tensione irrisolta, e la repressione, malgrado l'uso corrente del termine, non è qualificata da nessun pregiudizio di valore. Ci possono essere anzi casi in cui la repressione, come nella Fedra di Racine, ci viene mostrata come necessaria e nobile. Viceversa per Bachtin le repressioni sono sempre e comunque negative, e la soppressione dei contrasti e le metamorfosi, che caratterizzerebbero la visione carnevalesca, sono sempre idealizzate come positive ed euforiche.

D'altra parte, l'ipotesi di Orlando è stata spesso criticata anche e proprio perché si è voluto associare il suo concetto di ritorno del represso con una concezione sorpassata del rapporto tra uomo e società. Una visione romantica o perfino apocalittica di quel rapporto, che sarebbe divenuta irricevibile da quando la postmodernità avrebbe superato queste opposizioni rigide. Ecco per esempio, come Francesco Ghelli, per altro molto vicino alle posizioni di Orlando, pone correttamente la questione: «Fin da quando ho avuto a che fare con l'ipotesi elaborata da Francesco Orlando secondo la quale la letteratura è sede di un ritorno del represso mi sono chiesto che cosa nella nostra epoca di deregulation, di caduta di censure e tabù, potesse occupare il posto del represso. Quali comportamenti, valori, convinzioni possono suscitare un tale scandalo da richiedere oggi nelle opere di *fiction* il baluardo di formazioni di compromesso, negazioni freudiane e ambivalenze? La letteratura dei giorni nostri, rispetto alla tradizione delineata da Orlando, sembra situarsi in una condizione postuma, al di là di una frattura che ha posto fine idealmente a una lunga storia di repressione, di morali coercitive e limitanti» (Ghelli 2013). Ghelli poi spiega come sia ancora e più che mai utile quel modello, anche se rivisitato, ma a me qui interessa porre la questione. In sostanza, si dice che oggi non esistono quasi più limiti posti al desiderio, e tutto (o quasi) è permesso; ne segue che una teoria fondata sullo scontro tra le

istanze della repressione e quelle del represso può risultare obsoleta. Ora, io non nego che esista una specificità della condizione postmoderna, ma non riesco ancora a concepirla come una fase post-storica o addirittura post-umana. In altre parole, continuo a pensare con Freud e Orlando che esista un ineliminabile disagio della civiltà, e che esso si esprima sempre e comunque nella letteratura necessariamente in chiave di contraddizione, di opposizione.

Intanto, per Orlando si dà ritorno del represso almeno fino a quando esistono codici che prescrivono certi comportamenti (Orlando parla significativamente di un «ritorno del represso autorizzato ma non da tutti i codici di comportamento» [Orlando 1992: 81]). Ora, immaginare che l'edonismo di massa invalso da qualche decennio nelle società occidentali sdrammatizzi completamente il confronto tra desideri e società (per non dire di quello tra desideri e realtà) è quanto meno semplicistico. Non spiega prima di tutto la capacità di coinvolgimento che le opere del passato hanno su di noi, anche quando ci raccontano, *sub specie* drammatica o tragica, di desideri verso cui oggi siamo molto più tolleranti o verso cui addirittura esibiamo condiscendenza. Si pensi ancora alla Fedra di Racine: se siamo ai nostri standard di tolleranza morale, e anche allorché prendessimo alla lettera il carattere incestuoso della passione per il figliastro, i suoi patemi e strazi non possono non sembrarci esagerati. Ma, appunto, come ci spiega Orlando, non è tanto perché è incestuosa che la passione dell'eroina ci appare ancora, oggi come ieri, tanto scandalosa e insieme affascinante, è il carattere intransigente, assoluto, letteralmente infinito di quella passione a farcela sentire una sfida terribile alla civiltà:

se il personaggio di Fedra è portatore di una istanza disperatamente sovversiva, non è solo in quanto desidera contro il tabù dell'incesto. È soprattutto in quanto il suo desiderio presenta

tutti i caratteri di quel rifiuto di lasciarsi subordinare e sacrificare a mete sublimite, di quella liberazione socialmente pericolosa, di cui parla Freud. Nonostante l'estrema discrezione con cui lo stile di Racine può lasciar trasparire un simile aspetto, sentiamo che il desiderio di Fedra non conosce limitazioni nella sfera dimensione fisica come non ne conosce in quella affettiva. Esso è integrale, assoluto, gratuito, fine a se stesso. In questo senso esso è propriamente, secondo il valore che ha dato Freud alla parola, perverso [...]; e perciò propriamente esso è a tal punto inaccettabile. (Orlando 1990: 25).

E d'altra parte, quanta poca fantasia nel pensare che i desideri cosiddetti perversi siano gli unici desideri scandalosi, e che, essendo quelli ormai quasi tutti autorizzati o comunque tollerati, non se ne diano altri. Noi siamo per esempio abituati a pensare che ad essere trasgressivi siano i personaggi che fanno il male, ma esistono anche personaggi che fanno il bene o che comunque 'non fanno', e non sono per questo meno scandalosi dei primi. Si pensi qui all'Oblomov di Gončarov, e a come la sua pigrizia irripi ma anche affascini; si pensi all'Idiota di Dostoevskij, dove si racconta di qualcuno che non compete, che non invidia, che non odia in un mondo dove tutti lo fanno; si pensi a *Bartleby lo scrivano* di Melville, dove il desiderio di cui è questione è quello paradossale di astensione dall'azione e infine dalla vita. Ma in definitiva sono infinite e imprevedibili le forme che può prendere il ritorno del represso perché infinite sono le forme della repressione. Illudersi che oggi le nostre società permettano 'tutto' e che dunque non ci sia più bisogno di dare voce a bisogni e istanze insoddisfatte è davvero segno di trionfalistica sopravvalutazione del nostro presente, e soprattutto di cecità davanti ai nuovi e sempre più pervasivi modi invalsi per scartare, escludere, rifiutare, emarginare, tacitare, dimenticare.

E d'altra parte, c'è da chiedersi, forse che le pulsioni aggressive sono oggi meno repressate di ieri? A me pare che anzi, rispetto a quelle sessuali, lo siano di più. Oggi viviamo in una società dove i valori della pace e della solidarietà sono diventati, almeno a livello di senso

comune, di ideologia spicciola, quasi obbligatori, ma questo non significa certo che non esistano più pulsioni aggressive o anche distruttive o di dominio e potenza, o di invidia e gelosia. La letteratura del passato ci ha rappresentato azioni ispirate a tali passioni e noi moderni ci sentiamo quasi imbarazzati a doverci confrontare con quelle rappresentazioni. Come se esse offendessero le nostre convinzioni e i nostri sentimenti progressisti, come se fossimo disposti a comprendere tutte le diversità contemporanee, ma non a comprendere le diversità del passato, soprattutto quando esse ci appaiono barbariche, incivili, prepotenti. Si pensi per esempio al tema della vendetta, di cui ci ha parlato durante il Convegno Guido Paduano, e di come quella umanissima e vertiginosa passione che ispira le azioni di personaggi che vanno da Medea al Conte di Montecristo «esprima un'aspirazione all'assoluto e all'infinito» che li porta a non fermarsi davanti a nulla, «a usare gli altri come cose» (Paduano 2013). Senza che per questo essi ci appaiono meno grandi e affascinanti. Ma si pensi anche ai grandi personaggi shakespeariani animati da una terrificante volontà di potenza come Riccardo III o Macbeth. Mentre verso le trasgressioni sessuali siamo diventati molto più comprensivi, lo siamo diventati molto meno verso queste altre pulsioni, e tuttavia nessuno potrà negare che con quei personaggi in qualche modo ci identifichiamo e addirittura simpatizziamo con loro.

Ma va poi anche detto che il ritorno del represso non è solo di tipo moral-comportamentale ma coinvolge altre dimensioni, tutte comunque connesse al desiderio. Si pensi qui alle ricerche che Francesco Orlando condusse sulla letteratura illuminista dove le istanze repressive di una razionalità nuova e più evoluta si misurano con quelle repressive di una razionalità più arretrata. Ma dove, a complicare il gioco, agisce anche un ritorno del represso ulteriore: quello costituito dai piaceri dell'irrazionalità o dell'illogica a cui non possono non essere sensibili anche i rappresentanti del nuovo pensiero: i gesuiti di Pascal che giustificano qualunque nefandezza vengono certo condannati a livello conscio e maturo, ma risultano mostruosamente simpatici a livello inconscio. E ancora: le ricerche di Francesco Orlando sul soprannaturale si fondano su di una formazione

di compromesso in cui la parte della Repressione è rappresentata dalla Critica (al soprannaturale) e la parte del represso dal Credito (al soprannaturale). Si può forse dire che le regole oggettive che reggono la natura siano venute meno in epoca postmoderna e che non abbia più nessun senso parlare di un ritorno del represso inteso come credito dato a eventi che contraddicono l'ordine naturale? Costituiscono o no, ieri come oggi, una sfida alle leggi della realtà quelle narrazioni che ci raccontano di morti che ritornano, di vampiri che non riescono a morire, di uomini che si trasformano in scarafaggi? E in tutti questi casi a ispirare queste scritture è pur sempre il desiderio di liberarsi dai vincoli e dalle pressioni del senso di realtà e della logica.

Ma prendiamo adesso il libro sugli oggetti desueti. Da che cosa erano rappresentate in quel caso le istanze del represso e quelle della espressione? Da una parte ci sono gli standard di funzionalità vigenti nel mondo moderno e dall'altra le immagini letterarie di ambienti e oggetti antifunzionali. Ora, si può davvero affermare che tale opposizione sia stata superata dalla società postmoderna? E che non abbia più senso dire che il principio di prestazione sia quello dominante? Si può davvero dire che quella logica inaugurata dalla Rivoluzione industriale, tutta tesa a produrre sempre nuove merci si sia esaurita?

Soffermiamoci su questo punto perché può davvero apparire problematico e strategico per valutare la tenuta del modello orlandiano della formazione di compromesso. C'è in effetti infatti tutto un filone di letteratura ma anche di arte contemporanea che esibisce, enumera, quasi magnifica le merci nuove. Che addirittura insiste a specificare i nomi dei marchi e perfino i prezzi. Chiediamoci: si tratta forse della dimostrazione che molta arte e molta letteratura non esprimono più nessun ritorno del represso anti-funzionale? Che anzi quegli artisti sono in perfetta sintonia con l'industria, le mode, l'economia?

Forse colui che ha avviato questa nuova tendenza è stato Andy Warhol, con le sue riproduzioni di immagini pubblicitarie o di confezioni di merci o di fumetti pulp, copertine di rotocalchi, praticamente indistinguibili dai loro modelli. Il senso di queste immagini potrebbe essere riassunto con una formula di Arthur C.

Danto: «dipingi quel che siamo» (Danto 2010: 16). Ecco un brano di Wharol che aiuta a dare un'idea di questo suo atteggiamento:

Oggi, in America, comperare è veramente incredibile. Diciamo che hai sete. Vuoi la Coca-Cola, la Diet-Cola, la Tab, la Coca-Cola senza caffeina, la Diet Coke senza caffeina, la Tab senz caffeina, la nuova Tab, la Pepsi, la Diet Pepsi, la Pepsi Light , la Pepsi senza zucchero, la Root Beer, la Royal Crown Cola [...] Vuoi il succo d'ananas, di papaia, di guava, di pesca, di cocco, di mela, d'arancia, di fragola, di pompelmo, di pompelmo rosa, di mela e di fragola, di mela e ciliegia, d'uva, piña colada, di mela effervescente o la Juicy Juice? Vuoi qualcuna di queste spremute fresche? Vuoi una delle cinquanta varietà di frappé al malto, uno dei venti tipi di frappé di gelato alla frutta, una delle quindici qualità di caffè o delle trenta di tè?

E non solo ci sono tutte queste possibilità, ma è anche tutto democratico. Vedi un cartellone pubblicitario della Tab e pensi: Nancy Reagan beve la Tab, Gloria Vanderbilt beve la Tab, Jackie Onassis beve la Tab, Katherine Hepburn beve la Tab , e pensi che anche tu puoi bere la Tab. Una Tab è una Tab, e non importa quanto tu sia ricco, non puoi avere una Tab migliore di quella che sta bevendo la barbona all'angolo della strada. Tutte le Tab sono uguali e tutte le Tab sono buone. Nancy Reagan lo sa, Gloria Vanderbilt lo sa, Jackie Onassis lo sa, Katherine Hepburn lo sa, la barbona lo sa e lo sai anche tu. (Wharol: 16)

Si può ancora parlare di ritorno del represso? Una prima risposta l'ha data Francesco Ghelli parlando di un paradossale e ossimorico «ritorno del represso conformista», «nel quale la sintonia con l'odierno spirito del tempo è giocata in modo provocatorio contro il super ego ideologico, le ragioni dell'etica, dell'estetica e della politica che prescrivono allo scrittore e all'intellettuale una distanza critica dai facili piaceri delle masse.» (Ghelli 2013). Sì, naturalmente qualcosa del genere è in gioco, ma credo che si possa approfondire l'intuizione di Ghelli. A me pare insomma che quello che il critico giustamente definisce un atteggiamento provocatoriamente conformistico

costituisca una ennesima variante di una strategia umoristica inaugurata da Swift con la sua *Modest Proposal*. In un mio libro ho sostenuto che da una certa data in poi davanti ad una modernità trionfante alcuni artisti dissidenti hanno rinunciato a criticarla direttamente e hanno preferito esibire una adesione incondizionata ad essa che però spesso si risolve in una *reductio ad absurdum* (Brugnolo 1994). Si tratta insomma ancora e pur sempre di una finzione, di una *finta* adesione al discorso dominante. D'altra parte credo anche che si possa supporre un coinvolgimento, un abbandono, un piacere più o meno grande nel simulare di pensare o essere come l'Altro. In altre parole, chi imita l'altro diventa (un poco o tanto) *come* l'altro. Così che si può dire che mentre Swift rappresenta la polarità in cui la distanza critica è massima e l'adesione mimetica minima (anche se c'è comunque, da parte di Swift, una quota di divertito e provocatorio compiacimento nell'imitare le proposte dell'affarista spietato), artisti come per esempio Tarantino rappresentano la polarità in cui l'imitazione del discorso cosiddetto moderno, e cioè in questo caso del discorso mediatico, è massima e la critica ideologica e morale è minima (lo spirito giocoso, finemente ironico e intertestuale con cui Tarantino ricicla quel discorso è comunque prova di una sua presa di distanza). In altre parole, questi artisti riciclano sì materiali mediatici di seconda o terza mano, ma lo fanno con consapevolezza, e cioè appunto prendendo una qualche distanza da quei materiali. Prendendo a prestito la formula da Danto dirò che si tratta di una «trasfigurazione del banale» (Danto), e cioè appunto di un discorso figurale. In altre parole, il cosiddetto discorso conformistico è rappresentato, è citato, è messo tra virgolette, e proprio perciò poco o tanto demistificato. Insomma, se è vero che il brano di Warhol sembra ed è anche un elogio delle merci, dall'altro lo è in modo talmente spudorato e acritico che si trasforma in una parodia imbarazzante di quell'elogio: «la Tab è la Tab». Qualcosa del genere d'altra parte si potrebbe dire di tante scritture letterarie recenti. Ecco per esempio un brano da *Superbowinda* di Aldo Nove:

Siamo una coppia moderna e ogni tanto andiamo al sexy shop Danubio Blu, vicino a Linate, per comperare attrezzi coadiuvanti alla piena riuscita del nostro intrigante rapporto di coppia. L'ultima volta abbiamo speso 119 700 lire.

Abbiamo comperato un fallo anatomico con schizzo non vibrante da 34 900, un Duett vibrante ano-vagina da 49 900 lire e delle palline cinesi stimolanti e vibranti da lire 34 900. (Nove 2008: 18)

Come si vede, Nove imita il discorso conformistico di qualcuno che consuma merce porno e lo fa alla Warhol e cioè in modo apparentemente neutro, senza far pesare un giudizio morale. E tuttavia l'impressione che se ne ricava non è certo quella di una celebrazione del consumismo porno. Siamo anche in questo caso davanti ad una trasfigurazione del banale: è come se Nove mettesse sotto una sorta di lente di ingrandimento un triviale bla-bla consumistico, ottenendone effetti stranianti e deformanti. Se esiste una ideologia del consumismo felice questo pezzo di Nove, che da una parte sembra farsene piatta eco, dall'altra ne costituisce una sorta di negativo fotografico. Non una ratificazione di esso ma una sua straniante oggettivazione. A voler parafrasare Benjamin diremo dunque che occorre sempre distinguere una rappresentazione *del* banale da una rappresentazione banale. Il vero consumatore coatto non sa o non crede di essere un consumatore coatto e non è dunque capace di estraniarsi. Solo se sei dentro e fuori quelle dimensioni ne puoi cogliere gli aspetti ambivalenti. Il che significa in definitiva che le scatole Brillo di Warhol per quanto di fatto indistinguibili dalle vere scatole Brillo *non sono proprio* le scatole Brillo; ed è questo 'non proprio' che fa la differenza, e cioè che istituisce le scatole di Warhol come figurali, come 'artistiche', e dunque come portatrici di un significato altro, di uno sguardo sulle merci che è il «negativo fotografico» di quello bianco e ottuso portato dal consumatore inconsapevole, e dunque in definitiva di un ritorno del represso.

Stefano Brugnolo, *Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando*

Bibliografia

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 1992, II.
- Bataille, Georges, *La littérature et le Mal* (1957), Paris, Gallimard, 1975.
- Bachtin Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (1965), Einaudi, Torino, 2001.
- Brugnolo, Stefano, *La tradizione dell'umorismo nero*, Roma, Bulzoni, 1994.
- Danto, Arthur, *Andy Warhol* (2009), Torino, Einaudi, 2010.
- Danto, Arthur, *La trasfigurazione del banale* (1981), Bari, Laterza, 2008.
- Girard, René, *Menzogna romantica e verità romanzesca* (1966), Milano, Bompiani, 1981.
- Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.
- Moretti, Franco, *Opere Mondo. Saggio sulla forma epica dal Faust a Cent'anni di solitudine*, Einaudi, Torino, 2003, Nove, Aldo, *Superwoobinda*, Torino, Einaudi, 1998. Nabokov, Vladimir, *Lolita*, Milano, Adelphi, 1993.
- Orlando, Francesco, "Lettura freudiana della *Phèdre*" (1971), *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Id., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Orlando, Francesco, "A cosa serve la letteratura", *A cosa serve la letteratura (e il suo insegnamento)*, Ed. P. Tamassia, Taranto, Lisi, 1993: 59-63.
- Id., *Sui fattori della comunicazione letteraria*, appunti per il corso dell'anno accademico 2002-2003.
- Paduano, Guido, *La passione della vendetta*, testo presentato al Convegno Compalit, Pisa, 2012.
- Warhol, Andy, *America. Un diario visivo* (1985), Roma, Donzelli, 2009.

Sitografia

Ghelli, Francesco, "Antiutopie letterarie e utopie pubblicitarie. "1984" da Orwell a Apple", 18 febbraio 2013, <http://www.leparoleelecose.it/?p=8879> (ultimo accesso: 20/02/2013).

L'autore

Stefano Brugnolo

Stefano Brugnolo insegna teoria della letteratura all'Università di Pisa. Ha scritto saggi su Breton, Zola, Villers de l'Isle-Adam, Morante, Kafka, Vargas Llosa, e libri sull'umorismo nero, Huysmans, Satta. È in corso di stampa il suo prossimo libro sulle strane coppie della letteratura e del cinema.

Email: brugnos@gmail.com

L'articolo

Data invio: 28/02/2013

Data accettazione: 30/04/2013

Data pubblicazione: 30/05/2013

Come citare questo articolo

Brugnolo, Stefano, "Desiderio e ritorno del represso nella teoria di Francesco Orlando", *Between*, III.5 (2013), <http://www.Between-journal.it/>