

Il romanzo tra responsabilità e irresponsabilità

Emanuele Zinato

Letteratura e responsabilità

Il problema del rapporto fra letteratura e responsabilità è tradizionalmente connesso alla *vexata quaestio* dell'*impegno*. Vale a dire a un'idea normativa e orientata della scrittura che presuppone l'arte al servizio di un progetto politico di emancipazione. Si tratta, per certi aspetti, di una questione millenaria (la tensione fra *docere* e *delectare*) che diviene acuta negli anni Quaranta del Novecento quando la cultura europea si propose di impedire il ripetersi dell'orrore delle guerre mondiali e delle dittature: l'epoca di Jean-Paul Sartre e di Elio Vittorini, della rivista *Il Politecnico* e del neorealismo cinematografico e letterario.

L'*engagement* letterario presuppone tuttavia un rapporto sbilanciato fra progetto ideologico e forza della scrittura in cui il primo termine prevale sul secondo: se sottoporre l'immaginario a norme logiche e morali era il progetto condiviso, nell'Età dei Lumi, da parte di una borghesia intellettuale avversa al puro gioco barocco in nome della battaglia della Ragione (si pensi ai racconti filosofici di Voltaire), fra Otto e Novecento, davanti al prevalere della strumentalità industriale, lo scrittore rivendicava invece il privilegio appartato dell'irregolarità

Emanuele Zinato insegna Letteratura italiana contemporanea all'Università di Padova. Si occupa di letteratura industriale, dei nessi tra psicoanalisi e letteratura e di teoria letteraria

emanuele.zinato@unipd.it

sovertire

e dell'ambiguità. La letteratura moderna diviene in tal modo una questione di forme, non di contenuti o di ideologie: la tensione fra eteronomia e autonomia della sfera estetica, da Baudelaire in poi, vira verso l'autonomia del bello, la libertà dei significanti, l'indipendenza dalla morale e dalla ragione.

Nel corso della modernità, insomma, è dominante l'idea che la letteratura sia un tipo di sapere non arruolabile a scopi civili, mai espressione diretta e coerente di una morale, ma piuttosto, a suo modo, necessariamente *irresponsabile*. Queste dicotomie sono di lunga durata: nel nuovo millennio è ancora una questione aperta nel senso comune culturale se la letteratura debba stare dalla parte del Bene o possa concedersi la libertà della rappresentazione spregiudicata del Male, come dimostrano ad esempio le opposte prese di posizioni di Martha Nussbaum (1986) e di Michel Houellebecq (1991).

Per una lettura non manichea dei rapporti fra letteratura e responsabilità, occorre *mediare* pazientemente fra i due poli (autonomia e eteronomia delle arti, funzione estetica e funzione pedagogica) oltrepassando la dicotomia imposta dal senso comune: infatti, in una ben riuscita finzione letteraria, si combinano sempre il *Male* e il *Bene*, insieme al vero e al falso, a dosaggi diversi, tanto che gli oltranzisti del piacere del Male in letteratura possono rivelarsi non meno *psicopoliziotti* dei moralisti più accaniti.

Per un simile lavoro di mediazione esistono per fortuna strumenti critici adeguati: come ad esempio quelli messi a punto nel secolo scorso da due intellettuali di eccezione, Giacomo Debenedetti e Francesco Orlando, entrambi a loro modo debitori di Freud e ambedue inclini a studiare la moderna vocazione della letteratura «a contraddire nel suo spazio immaginario l'ordinamento reale» (Orlando, 1993, 10).

Giacomo Debenedetti è stato un grande critico saggista, aperto fin dagli anni Trenta alle contaminazioni con la cultura europea. La responsabilità critica per lui consiste nell'indagare i personaggi romanzeschi per cogliere in queste vite potenziali i segni e i sintomi del *destino* di una civiltà partendo dalla constatazione che nel Novecento il rapporto dell'autore con i propri personaggi non è più lineare e che all'ottocentesca *epica della realtà* è subentrata l'*epica dell'esistenza*.

In quest'epica della realtà il personaggio è ancora assistito da qualche cosa, se non altro dalla fiducia in un collegamento fra sé e il mondo. [...] Nell'epica dell'esistenza, il personaggio è abbandonato da tutto, e tra i due non è più possibile l'intesa, visto che si presentano l'uno all'altro come assurdi. Il mondo ha cessato di rispondere al personaggio; ciò che succede a costui apparirà quindi gratuito (Debenedetti, 1947, 112-113).

Debenedetti, in tal modo, legge le opere di Proust, di Svevo, di Pirandello e di Tozzi, istituendo arditi collegamenti fra sfera psichica e sfera culturale. Da scrittore-critico impiega a questo fine, nei suoi saggi, immagini come la lotta fra Giacobbe e l'Angelo, il viaggio di Orfeo e il mito di Edipo. Nella propria discesa agli inferi, nel fare i conti cioè con le tensioni psichiche e sociali che abitano i grandi testi letterari, il critico dovrà dotarsi del coraggio di Euforione ma anche dell'umiltà di chi sa per certo di dover essere Giacobbe e non l'Angelo. Il suo compito responsabile è dunque in primo luogo quello di razionalizzare e circoscrivere l'ineffabile: di trasformare le ambivalenze dell'inconscio, rinvenibili nei testi, in materia socialmente trasmissibile. La nozione di *responsabilità* della lettura in Debenedetti è dunque assai diversa da quella dell'*engagement*: implica la mediazione fra oggettività e soggettività e non, per usare una celebre immagine di Vittorini, la vocazione a *suonare il piffero* per un'ideologia. La stessa metafora della lotta con l'Angelo allude alla critica come corpo a corpo con l'opera ma anche alla rinuncia alle tentazioni regressive connesse alla deriva narcisistica della scrittura: «Il critico ha l'obbligo morale di far tacere le insinuazioni perturbatrici della propria autobiografia: dai suoi Miti familiari deve escludere, col più accurato zelo, quello di Narciso» (Debenedetti, 1927, 11).

Francesco Orlando, francesista e teorico della letteratura, ha individuato nel libro di Freud *Il motto di spirito* un modello per l'interpretazione dei testi letterari. Freud infatti tratta il motto (la sola intenzionale tra le manifestazioni dell'inconscio) come una *formazione di compromesso* fra il rispetto del senso e il piacere di trasgredirlo. Estendendo questo modello a tutto l'ambito delle *figure* letterarie Orlando avanza una teoria che fa consistere l'opera (la *Fedra*, il *Misanthropo*, le *Lettere persiane*, il *Gattopardo*) di contraddizioni e di coppie di opposti, e

legittima una critica capace di valorizzare la compresenza di significati contrari tra loro e l'ambiguità del testo rispetto all'ideologia. Su questi presupposti Orlando (1993) ha messo a punto una vasta ricerca tematica in cui cerca di mostrare come, a partire dall'epoca della modernità industriale, s'infittisca nelle opere la rappresentazione letteraria di corporeità desuete: la letteratura privilegia gli oggetti inutili, logori, ripugnanti e non funzionali perché a suo modo *protesta* contro l'ordine dell'efficienza evocando, per contrasto, altri modi possibili nel rapporto fra gli uomini e le cose. Per Orlando, in modo non del tutto dissimile da quanto accade in Debenedetti, la responsabilità dell'atto critico si qualifica come un'ipotesi ermeneutica: non solo come un'indagine sui testi ma anche come un'interrogazione sui destini umani nutrita di fiducia nella letteratura e nell'immaginario come fonti inesauribili di conoscenza, di piacere e di libertà:

Nel lungo poema tramandato come classico per millenni, o in una frase pronunciata una volta in privato e che nessuno registra, ringraziamo lo stesso tipo di discorso: quello che reca istituzionalmente in sé – anche quando scaturisce dalle circostanze di realtà più soffocanti – non soltanto una illuminazione di verità ma anche un barlume di festa. Esso può molto aiutare gli uomini affinché, con le parole di Freud che sono contento di citare una seconda volta, «connettano a tal punto la loro vita a quella degli altri, riescano a identificarsi con gli altri così intimamente, che l'accorciamento della durata vitale propria risulti sormontabile». Se questo in particolare è vero, il piacere procurato dalla letteratura ha una utilità ben più durevole per gli uomini che non le scappatoie infide del lapsus, le difese penose del sintomo e gli appagamenti allucinatori del sogno (Orlando, 1973, 89).

Partendo da queste prospettive, potremmo dunque disporre tutti i romanzi lungo una sorta di *scala graduata* ideale, da un minimo a un massimo di posizionamento *responsabile* senza tuttavia che (in quanto esito di una *formazione di compromesso*) l'altro polo venga mai del tutto cancellato, producendo fecondi squarci conoscitivi nella mente e nel mondo. Tra le forme letterarie, il romanzo è il genere egemone della modernità, quello che, da Dostoevskij in poi, si apre ai nuovi territori dilemmatici dell'interiorità, in una gamma vocale che va dall'irresponsabilità (ossessiva, erotica, amorale), poniamo, nel protagonista di

Lolita di Nabokov (1955), all'assunzione delle responsabilità etiche e collettive (il lavoro tecnico, la chimica, la scrittura) nei personaggi di *La chiave a stella* di Primo Levi (1978).

Nell'impossibilità in questa sede di dar conto anche per sommi capi di una simile campionatura, e per fornire invece un caso di studio esemplare, può risultare interessante confrontarsi con uno dei maggiori scrittori contemporanei, l'israeliano Abraham Yehoshua, le cui opere tendono a situarsi nella zona a più alto *tasso di responsabilità* della nostra scala. Il problema stesso del romanzo è infatti per Yehoshua, in primo luogo, quello della sua responsabilità: il testo letterario è il dispositivo che deve suggerire al lettore delle vie inattese per rielaborare il trauma del conflitto sanguinario fra i popoli che abitano una medesima terra e deve saper pertanto immaginare gli attraversamenti dei confini (sia concreti che simbolici). Un compito così alto assegnato alla letteratura si basa nei suoi capolavori sull'accostamento della ricerca del senso in campo privato e in campo pubblico: ne *Il tunnel* (2018) l'ingegnere Luria muove dal tentativo di ostacolare con il lavoro stradale il progredire della sua personale malattia, ma anziché abbattere le case della comunità palestinese finisce per realizzare un tunnel al di sotto della collina; ne *La sposa liberata* (2002) il professor Rivlin cerca la verità nascosta dietro il divorzio del figlio ma al contempo indaga le motivazioni profonde del terrorismo algerino; l'idea ossessiva di Josef ne *Il signor Mani* è che i palestinesi siano degli ebrei successivamente convertitisi all'Islam. Si tratta di paradossi grazie ai quali gli arabi sono percepiti come parte integrante e irrinunciabile della vita quotidiana e dell'identità di Israele e che, più in generale, alludono all'unità del genere umano.

Se l'opera intera di Yehoshua è interpretabile nel quadro di una riflessione sui rapporti fra etica e narrazione, i molteplici sensi dei suoi testi sono nascosti tuttavia nei dettagli più minuti e più enigmatici, nelle *figure* sospese fra natura e cultura: il fiume Giordano visto dal tetto di un grande ospedale, i cellulari dimenticati che vibrano nel deserto, annusati dalle volpi, i cervi tra le rocce e i bulldozer del cratere Ramon, i codici del sistema d'allarme tatuati sul braccio di un vecchio smemorato. Del resto, le tematiche più attuali non sono mai trattate

da Yehoshua in modo ideologico o didascalico ma, viceversa, con una scrittura polifonica che moltiplica le voci mettendo a frutto la grande lezione di Faulkner e del romanzo modernista. La ricerca formale nei suoi libri non è affidata a un monologo ideologico ma all'intreccio vocale: *Il signor Mani* consiste di impareggiabili dialoghi in cui compare una sola delle due voci mentre l'altra è omessa dalla narrazione, *Un divorzio tardivo* è seminato di monologhi interiori, *Il responsabile delle risorse umane* fa posto ai cori. Il personaggio più enigmatico del suo ultimo romanzo *Il tunnel* – la ragazza dal doppio nome che con la sua indipendenza e la sua fragilità convince l'anziano ingegnere Luria a costruire il tunnel – è per certi versi accostabile a Julia Regaev ne *Il responsabile delle risorse umane*, immigrata uccisa in un'azione kamikaze ed enigma del desiderio, che spinge il dirigente di una fabbrica di Gerusalemme, incaricato ad accompagnarne il corpo in una delle repubbliche ex-sovietiche, a invertire il tragitto, a riportare a Gerusalemme la bara, la madre e il figlio della vittima perché questa Città allegorica «appartiene a tutti».

Un caso esemplare

Tra i romanzi di Yehoshua, quello che fin dal titolo sembra comportare la più esplicita tematizzazione di questioni etiche è dunque *Il responsabile delle risorse umane* (Yehoshua, 2004), scritto nel corso degli attentati suicidi che hanno accompagnato la seconda Intifada. Il lungo titolo ebraico, *La missione del responsabile delle risorse umane. Passione in tre atti*, sottende la dimensione del viaggio, la centralità delle passioni e l'interna tripartizione. La prima parte (*Il responsabile*) è dedicata all'inchiesta condotta a Gerusalemme dal protagonista per conto del proprietario per ricostruire l'identità della vittima, la seconda (*La missione*) riguarda i preparativi della partenza e il transito in aereo fino in Ucraina, la terza (*Il viaggio*) narra il percorso in un veicolo blindato fino al villaggio natale della vittima e la sosta in una ex-base missilistica sovietica.

Tutti i personaggi ad eccezione della vittima (Julia) sono privi di nome e sono identificati con la loro mansione lavorativa (il responsabi-

le, la segretaria, il caporeparto, il padrone della fabbrica, il giornalista detto *il serpente*). L'identità del Responsabile, all'inizio del romanzo, è puramente lavorativa e la sua *responsabilità* è intesa come l'insieme dei suoi doveri nei confronti dell'azienda. Alla fine del romanzo, invece, la nozione stessa ha subito un radicale mutamento e finisce per acquistare il significato ben più ampio di condivisione della condizione umana. L'itinerario in compagnia della bara prevede una trasformazione del personaggio: è legittimo dunque affermare che in Yehoshua la *responsabilità dell'Altro* è radicata all'interno della nostra costituzione soggettiva. Ciò che tuttavia rimane in ombra in questa interpretazione *etica* è il ruolo di contrappunto svolto dal desiderio e la dimensione drammatico-polifonica che apre il testo a una rete di significati più complessi e più ambigui.

L'identità aziendale del protagonista è infatti turbata fin dal principio dal fatto che tutti coloro a cui chiede informazioni su Julia ne ricordano la straordinaria bellezza che a lui, durante il colloquio di assunzione, era invece sfuggita. Nel corso del viaggio questo turbamento si trasforma in ossessione: il cadavere diviene una guida, un maestro erotico, secondo l'esempio del Socrate platonico del *Simposio* (esplicitamente citato alle pagine 202 e 227); penetra nei sogni del Responsabile e li trasforma; determina una vera e propria catabasi corporea che ha il suo culmine nelle vicende del rifugio atomico sotterraneo. Il tema del corpo come contrappunto è rinvenibile insomma nelle zone semanticamente strategiche del testo: il corpo di Julia, desiderabile come un fantasma benché rinchiuso in una bara, induce l'irruzione di una dimensione che, potenzialmente, non conosce la distinzione vigile fra le cose ma, viceversa, le assimila e le confonde in una sola realtà.

Le pagine decisive del libro (anticipate dalla sequenza iniziale in cui il protagonista osserva intensamente nel suo ufficio un neonato con il pannolino sporco di feci, allattato dalla segretaria) sono quelle incentrate sul punto apparentemente più basso della parabola, il viaggio nel blindato in un paesaggio innevato e ostile, la digressione impreveduta per visitare il bunker nucleare, il sogno, l'uscita tra le contadine venditrici, l'incontro con la strega dalla voce roca, l'avvelenamento e la terribile dissenteria. Nello scenario sotterraneo della base, il Responsabile si

apre all'esperienza materiale corporea, con tutti i rischi del caso: lacerazione mortale e fusione erotica.

All'ingresso nel bunker, il Responsabile avverte, per spostamento metonimico, una forte attrazione per il giovane figlio di Julia, caratterizzato dagli stessi occhi *tartari* della madre. Questo desiderio, sia pure fieramente represso, prelude al successivo trionfo della similarità metaforica e della contiguità metonimica nella zona più oniroide del romanzo: quei processi semantici, cioè, che già Jakobson (1963, 44) poté mettere in relazione con i dispositivi dell'inconscio descritti da Freud (identificazione, spostamento e condensazione).

Il ragazzo si copre con molta lentezza, come se si separasse malvolentieri da suo corpo nudo. Però il suo viso è rivolto a quello del responsabile delle risorse umane, scelto fra tutti come suo compagno di sonno. A distanza di uno o due respiri, il dirigente riesce a notare il particolare taglio obliquo degli occhi, tartaro, che giunge fino alla base del suo naso schiacciato. Eppure sa con certezza che il fascino particolare lasciato in eredità dalla madre al figlio non riuscirà a sconvolgere ciò da cui lui si è sempre guardato. Quindi, per evitare illusioni, tronca ogni contatto e lancia un semplice «Buonanotte» a quel ragazzo che gli ha toccato l'anima (Yehoshua, 2004, 210).

Subito dopo, coricato in una branda accanto al ragazzo, il Responsabile si addormenta e vive un sogno diviso in due parti. Il sogno accosta, senza una soluzione di continuo, pulsioni distruttive e desiderio esplicito. Il Responsabile – che già in precedenza aveva sognato «di gettare una bomba atomica nel suo vecchio appartamento», di cancellare la sua antica vita matrimoniale con «una bomba piccolina, che può tenere fra le dita, una specie di minuscola rotella, fatta di acciaio pregiato, dentellata su tutti i lati, [...] piacevole al tatto» (*ibidem*, 130) – ora materializza un incubo di morte e contaminazione a cui segue un sogno erotico che gli procura un piacere fisico «mai provato prima». Nelle viscere della terra, si trova tra faccendieri e gerarchi dell'antico regime sovietico durante un attacco nucleare dall'Occidente; subito dopo, si trova ancora ragazzo nella sala insegnanti della sua vecchia scuola, dove incontra una professoressa straniera col volto di Julia e la ricopre di baci.

Dopo il sogno, il Responsabile si sveglia e avverte la necessità di posare la mano sulla bara, rimasta all'aperto; si alza dalla branda, infila il pesante cappotto, esce dal rifugio atomico e s'immagina il corpo della donna. Alle prime luci dell'alba, scorge in una radura intorno alla base i venditori ambulanti di un'improvvisata fiera. Cerca tra le bancarelle e i falò «una bevanda calda, persino bollente, che possa immunizzarlo dalla morte che lo ha sfiorato in sogno» (*ibidem*, 223). Una strana contadina gli offre da un pentolone un intruglio nero-rossastro. Ritorna nel rifugio, in preda agli spasmi di una terribile intossicazione, sporca le lenzuola, i pantaloni e la latrina. Privo del controllo degli sfinteri, ridotto a un bambino sfiniteo, pensa a ciò che il giorno precedente gli è stato detto dal Giornalista: «È esattamente questo l'aspetto che aveva Eros nel *Simposio*, un demone spietato e sporco che ha comunque il potere di unire il divino e l'umano» (*ibidem*, 227). Dopo questa sorta di rigenerazione regressiva, nessuna conclusione univocamente edificante è davvero concessa. Il compimento dell'amore, risolto nell'equivalenza fra il corpo sporco e nudo del Responsabile e quello del bambino, ha prodotto uno svuotamento catartico. Solo grazie a questo grado zero, il Responsabile potrà decidere di invertire il percorso del blindato e riportare a Gerusalemme la bara con Julia, l'anziana madre e il giovane figlio. L'intento di «rafforzare la città» (*ibidem*, 257) implica relativizzazione dell'io e attraversamento del desiderio.

Conclusioni

A questo punto ci si può legittimamente chiedere quale rapporto si istituisca in questo romanzo fra scelte responsabili e vicende dell'*eros*. *Il responsabile delle risorse umane*, pur situandosi nella nostra ideale scala graduata nel polo più lontano dall'*irresponsabilità* estetica e pur includendo questioni etiche tipiche dell'impegno contemporaneo (le migrazioni globali, il terrorismo, i conflitti planetari) esita a sua volta in una complessa *formazione di compromesso*.

Non è un caso che nel romanzo la verità più segreta, profonda e scomoda sia messa in bocca al personaggio più antipatico, al nemico: il

Giornalista, battezzato *serpente*, oltre che dare ripetute prove di cinismo mediatico («Sì, sì, caro mio, vedrà come affinerò i dettagli... Il direttore mi ha già promesso che se tornerò con una storia interessante e drammatica mi concederà un terzo dello spazio dedicato alla cronaca locale», *ibidem*, 191), prefigura in un dialogo, facendo ricorso al *Simposio* platonico, l'interpretazione erotica anziché etica dell'intero romanzo:

Contrariamente al desiderio delle due metà di ricongiungersi, di cui voi siete tanto entusiasti, Platone stabilisce espressamente che è proibito accoppiarsi e questo affinché la vera passione per il bello rimanga viva. Per questo il vero amore si trova sempre in uno stato di squilibrio, tormentato da ciò che può portare l'uomo al di là della vergogna (*ibidem*, 204).

Non è un caso, inoltre, che il desiderio del protagonista per la donna morta si trasferisca sul giovane figlio, dando voce, sia pure attraverso una negazione, alla natura bisessuale del desiderio umano:

Nonostante si renda conto che il ragazzo ha notato il suo sguardo, non riesce a trattenersi. «Non è lui a interessarmi, – si giustifica fra sé, – è sua madre. Mi sono rifiutato di riconoscerne il corpo all'obitorio e ora osservo il suo riflesso vivo» (*ibidem*, 208).

In Freud la negazione è la modalità linguistica che dà accesso a una affermazione scomoda: e questa affermazione lo è doppiamente, non solo per l'evidente omosessualità sottesa ma soprattutto per la segreta e scandalosa ospitalità logica concessa a degli opposti. L'avvio dell'inchiesta sul cadavere di Julia determina insomma nel testo il riaffiorare dell'indivisibilità e della simmetrizzazione, per utilizzare la terminologia di Matte Blanco (1975) adottata in sede critico-letteraria da Orlando (1997)¹. La strega contadina è, in qualche modo, *anche* Julia, la bevanda è *anche* il suo liquido corporeo guastato dalla morte, così come il Responsabile e il lattante della segretaria appartengono entrambi alla «classe logica» dei corpi in balia di pulsioni e di mani altrui. Il corpo vivo del figlio di Julia, infine, è *anche* quello della madre morta:

¹ Orlando utilizza il modello di Matte Blanco soprattutto in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* (1997). I rapporti fra la teoria di Matte Blanco e la letteratura sono indagati da Ginzburg in *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi* (2011).

come Aschenbach in *La morte a Venezia*, anche il dirigente non smette di osservare il ragazzo, ammaliato dai suoi occhi «bellissimi e tartari» (*ibidem*, 169), dai «lineamenti puri, scultorei» che gli fanno «tremare il cuore» (*ibidem*, 166), «in bilico tra l'infanzia e la maturità, tra il femminile e il virile» (*ibidem*, 156).

Per usare la parola-chiave prediletta da Debenedetti nelle sue interpretazioni dei personaggi novecenteschi, si può dire che il *destino* del Responsabile (e, indirettamente, anche quello della civiltà occidentale) si prefiguri nelle enigmatiche vicende corporee che hanno luogo nel rifugio nucleare abbandonato. La ripresa inversa della missione, dopo i sogni, l'intossicazione e la dissenteria, con la conseguente decisione di riportare la bara a Gerusalemme, sembra nascere come nuova modalità di autocontrollo delle pulsioni. Un autocontrollo tuttavia più duttile, o forse per meglio dire più *ospitale*, che permette al contempo di restare in contatto con le emozioni, con la vittima e con l'adolescente, di portarlo con sé: la parola-chiave *responsabilità*, fin dal titolo accostata a *passione*, non è perciò da intendere in senso univoco (prima tecnico-aziendale e poi morale) ma si lascia interpretare viceversa in senso plurivoco, come quel compromesso tematico e formale fra le ragioni dell'etica e le ragioni del desiderio che in ogni buon romanzo agisce da vero e proprio *lasciapassare* letterario per queste ultime.

The novel between responsibility and irresponsibility

The essay discusses and analyzes the interweaving and exchanges between moral responsibility and aesthetic irresponsibility in literary forms. In the first part, the Freudian tools derived from Giacomo Debenedetti and Francesco Orlando are illustrated and a hypothetical model of «compromise formation» is developed as a key to interpreting the conflict between ethics and desire in every literary text. Finally, novels of the Israeli writer Abram Yehoshua are offered as a case study, and in particular «The Human Resources Supervisor's Mission» (2004), considered as a real ideal sample for this investigation.

Keywords: *Abram Yehoshua, compromise formation, Freudian criticism, Francesco Orlando.*

Riferimenti bibliografici

- Debenedetti G. (1927), *Critica e autobiografia*, in *Il Baretti*, 4, pp. 9-22; poi in Id., *Saggi critici. Prima serie* (1929), Venezia, Marsilio, 1989.
- Debenedetti G. (1947), *Personaggi e destino*, in Id., *Saggi critici. Terza serie* (1959), Venezia, Marsilio, 1994; ora in Id., *Saggi*, a cura di A. Berardinelli, Milano, Mondadori, 1999.
- Ginzburg A. (2011), *Il miracolo dell'analogia. Saggi su letteratura e psicoanalisi*, Pisa, Pacini.
- Houellebecq M. (1991), *H.P. Lovecraft. Contro il mondo, contro la vita*, Milano, Bompiani, 2016.
- Jakobson R. (1963), *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. Heilmann, Milano, Feltrinelli, 1966.
- Levi P. (1978), *La chiave a stella*, Torino, Einaudi.
- Matte Blanco I. (1975), *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, a cura di P. Bria, Torino, Einaudi, 1981.
- Nabokov V. (1955), *Lolita*, Milano, Adelphi, 1993.
- Nussbaum M.C. (1986), *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- Orlando F. (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Orlando F. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi.
- Orlando F. (1997), *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi.
- Yehoshua A.B. (1982), *Un divorzio tardivo*, Torino, Einaudi, 1996.
- Yehoshua A.B. (1989), *Il signor Mani*, Torino, Einaudi, 1994.
- Yehoshua A.B. (2002), *La sposa liberata*, Torino, Einaudi.
- Yehoshua A.B. (2004), *Il responsabile delle risorse umane*, Torino, Einaudi, 2005.
- Yehoshua A.B. (2018) *Il tunnel*, Torino, Einaudi, 2019.