

DISCUSSIONI

ANTONIO GARGANO — FRANCESCO FIORENTINO — PAOLO AMALFITANO

*Francesco Orlando, Il soprannaturale letterario.
Storia, logica e forme, a cura di Stefano Brugnolo,
Luciano Pellegrini, Valentina Sturli*

~ Antonio Gargano ~

1. Manca un anno perché si compia un quarto di secolo esatto da quando in questa stessa Aula Magna, in presenza dell'autore, Alfonso Berardinelli e Marcello Pagnini, coordinati da Alberto Varvaro, presentarono il capolavoro di Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, che aveva visto la luce l'anno prima per i tipi della casa editrice Einaudi. Allora, il pomeriggio del 18 marzo 1994, come oggi, la presentazione di un libro di Orlando fu realizzata grazie alla collaborazione dell'Associazione Sigismondo Malatesta e l'Università degli

Studi Federico II, istituzioni alle quali Orlando fu in vari modi e in differenti epoche legato da un vincolo che resiste all'azione offensiva del tempo. La migliore e più tangibile testimonianza di questo legame che si vorrebbe imperituro è rappresentata dalle *Sei lezioni per Francesco Orlando* che, organizzate dalle due menzionate istituzioni, si svolsero a Napoli, nella sede della Biblioteca di Ricerca di Area Umanistica, in sei giornate, dal 3 marzo al 7 aprile 2011. I contributi, presentati da 18 allievi, amici e colleghi di Orlando, furono poi raccolti in un

volume, il quale – come recita la premessa – “è una monografia sull’opera critica di Francesco Orlando in cui si presentano e si discutono tutti i suoi contributi più importanti di teoria letteraria e d’interpretazione testuale” (Amalfitano, Gargano 2014: 15).

Gli organizzatori di quei sei incontri pensarono di dedicare la sesta lezione alle ricerche incompiute, intitolandola “L’eredità critica e gli scritti inediti di Francesco Orlando”. Nell’introdurre l’incontro di quella sesta e ultima giornata, Francesco de Cristofaro affermò che “l’Orlando inedito è in realtà un pianeta sterminato e paradossale” (202) e, nel concludere la sua introduzione, egli alluse al “lascito intellettuale” di Francesco Orlando come professore e alle “tracce che tale attività lascia nella memoria degli allievi”. De Cristofaro aggiungeva: “proprio nel rispetto di questa pratica appassionata e generosa, e nella speranza di trattenere qualcosa della semina quotidiana del suo magistero, abbiamo pensato, per l’ultima giornata, a un incontro fatto non di ‘lezioni’, bensì di ‘ricordi di lezioni’. Ma la nostalgia che sentiremo sarà soprattutto nostalgia del futuro” (207-208). Col ricorso a

quest’ultima espressione, “nostalgia del futuro”, solo apparentemente paradossale, chi ebbe il compito d’introdurre la giornata alludeva a un sentimento assai complesso: non solo – e non tanto – lo stato d’animo corrispondente al rimpianto malinconico di quanto è trascorso e irrimediabilmente perduto; piuttosto, uno stato d’animo segnato, sì, da struggente malinconia, ma unita a una manifestazione di collera muta per un passato, oltremodo fecondo di promesse crudelmente inadempite: quanto più bello e prodigo sarebbe stato il nostro futuro, se avessimo avuto la concreta possibilità di immergerci nelle pagine dei libri non ancora scritti di Orlando, ma che si lasciavano scorgere e distinguere nei discorsi critici rimasti nell’oralità, a cominciare dalle sue insuperabili lezioni; nelle conferenze o presentazioni di libri; o anche nei sintetici scritti nei quali annunciava e presentava le ricerche in atto, ma che di provvisorio avevano ben poco, dal momento che la singola ricerca era già contenuta nella sua intrezza in questi scritti, per così dire, annunciatori; nunzii di future delizie della mente per noi lettori. Questo

sentimento di “nostalgia del futuro”, in quel pomeriggio del 7 aprile 2011, si concretizzò ancor più in tutti noi – se mai ce ne fosse stato bisogno –, quando ascoltammo le relazioni dei quattro allievi e amici di Francesco Orlando, ai quali era stata affidata l’esposizione sulle ricerche che il settantasettenne Maestro aveva in cantiere, concepite e realizzate a differenti stadi di avanzamento.

2. Affacciamoci per un momento sulla sesta lezione del ciclo di sette anni fa. Avremo una vaga nozione di quel “pianeta sterminato e paradossale” formato dalle ricerche inedite di Francesco Orlando, che costituiscono il suo lascito intellettuale non meno delle ricerche compiute a cui dette forma definitiva in vita.

Apprendiamo che Francesco dedicò uno dei semestri del suo ultimo corso universitario, nientemeno che alle *Figure dell’invenzione*: “un tipo di figura – ci spiegava Gianni Iotti nel suo contributo – che non coincide con le figure convenzionalmente intese, e che si manifesta piuttosto in conglomerati semantici complessi analizzabili a vari livelli” (275). È facile com-

prendere che si tratta di una ricerca da far tremare i polsi di qualsiasi studioso di letteratura, e di qualunque levatura egli sia. La ricerca rispondeva alla necessità di mettere a punto una definizione estremamente allargata, dal momento che con essa Orlando si era posto il problema di una ridefinizione della figuratività che andasse ben oltre i limiti entro cui la retorica antica aveva concepito le figure del discorso. Si trattava, cioè, di una coestensione della figuratività ai vari livelli dell’articolazione del discorso, sino a comprendere il piano tematico o dell’*inventio*, che è la sede del rapporto letteratura-mondo: “il concetto di figuratività dell’*inventio* – sono parole tratte dagli appunti del corso – contiene teoricamente una certezza di *alterazione*, una minaccia di *deformazione*, una promessa di *trasfigurazione*, nella rappresentazione del mondo” (277).

Di vastità non minore è l’altra ricerca, né meno fondativa della riflessione teorico-letteraria di Orlando, secondo la quale la letteratura è un linguaggio figurale, e ha qualcosa a che spartire con il linguaggio dell’inconscio. Nelle parole di Piero Toffano, che ne discusse, si trattava del

“programma consistente nel cercare di capire in che cosa le figure retoriche diciamo tradizionali (quelle di Quintiliano) sono tributarie del linguaggio dell’inconscio” (264): un programma che – a detta dello stesso Toffano – “è rimasto in larga misura inevaso, e ciò [...] ha contribuito a rendere meno efficace l’impatto della riflessione teorica di orlando sulla corrente prassi dell’analisi letteraria” (264).

A questi due vasti programmi di ricerca, che vertono sul concetto generale di “figuralità” e sul rapporto che questa intrattiene con l’inconscio, a sua volta ridefinito in termini matteblanchiani di logica o antilogica simmetrica, si accompagnavano due altre ricerche che affrontano figure concrete, le quali possono essere definite tali grazie all’“estensione neoretorica del concetto di figura”, e cioè “forme del contenuto”, con mutuaione dell’espressione del linguista Louis Hjelmslev. Si tratta questa volta dell’impresa intellettuale rimasta prematuramente incompiuta, che toccò a Sergio Zatti di illustrare e ricostruire, sul “marito tradito”, un tema antropologico di lunghissima diacronia. Col titolo di

Uno scandalo cristiano: il marito tradito, appare l’esito più compiuto della ricerca nello scritto che troviamo ad apertura del volume malatestiano, *L’adulterio nel romanzo* del 2015, dove sono riunite le relazioni del Colloquio tenutosi a Santarcangelo nel 2008 (Villari 2015). Nel suo intervento, Zatti mise ben in luce come nella ricerca in questione Orlando trae “il massimo profitto dai presupposti culturali del suo metodo, incrociando la lezione di Auerbach in chiave di storiografia letteraria con la lezione teorica di Freud” (213), e come – in questa come in tutte le sue ricerche – “la prospettiva orlandiana si allarga a fare grande storia della cultura mentre il critico rilegge in chiave edipica e cristiana la storia della letteratura” (228), anche a partire dalla “relazione sconcertante, destabilizzante” (225) che Orlando istituisce tra il mistero sacro della Trinità con il mistero profano delle corna.

È probabile – o, almeno, possibile – che, nelle intenzioni di Orlando, la ricerca sul “marito tradito” fosse destinata a vedere presto la luce in un volume dalle dimensioni contenute; nulla di paragonabile, insomma, a quello imponente sugli

Oggetti desueti. Conservo viva memoria delle parole di Francesco che mi riferivano di tale intenzione, dal momento che esse furono pronunciate nel corso della serata conclusiva del Colloquio malatestiano sui “Modi di ridere”, nell’ultima conversazione che ebbi con lui, la sera del 29 maggio 2010.

Con il testo preparato per il volume malatestiano su *L’adulterio nel romanzo*, non era la prima volta che Orlando anticipava, in forma sintetica, una ricerca destinata a essere pubblicata come libro. La cosa straordinaria è che in lui l’anticipazione non risultava mai una prima approssimazione all’argomento di studio, ma, in realtà, presentava già la ricerca nella sua completezza, anche se in forma estremamente sintetica. Come per la ricerca sul “marito tradito”, era già successo nel 1979, col saggio *Retorica dell’Illuminismo e negazione freudiana* (Orlando 1982), nel volume collettaneo, *Crisi della ragione* (Gargani 1979: 127-46), che anticipava il libro pubblicato da Orlando tre anni dopo, nell’82, col titolo *Illuminismo e retorica freudiana*. Succederà di nuovo con la ricerca che è alla base del libro postumo che pre-

sentiamo, un’anticipazione del quale – sempre in forma sistematica – è fornita dal saggio sull’argomento, che vide la luce nel 2001, nel primo dei cinque volumi einaudiani dedicati a *Il romanzo* (Orlando 2001).

Nell’ultima delle sei lezioni per Francesco Orlando, l’inedita – o parzialmente edita – ricerca sul soprannaturale fu illustrata da Stefano Brugnolo, il quale non si limitò a ricostruire il progetto di ricerca orlandiano che gli era stato affidato, come avvenuto negli altri tre casi citati; e ciò, forse, anche perché gli ascoltatori potevano accedere alla ricerca per il tramite del menzionato saggio pubblicato nel volume di Moretti. Molto opportunamente Stefano Brugnolo, prima di concentrarsi sul progetto relativo alla letteratura del soprannaturale, dedicò ampio spazio alla proposta teorica orlandiana, cosicché, nel suo intervento, la ricerca sul soprannaturale letterario risulta illuminata e contestualizzata in quella complessa costruzione costituita dal metodo e dalla teoria di Francesco Orlando.

Naturalmente, non è il caso di indugiare su tale ricostruzione in rapporto allo studio del soprannaturale in lettera-

tura, perché spetterà a Paolo Amalfitano e Franco Fiorentino presentare il libro postumo di Francesco: una di quelle stelle che formavano la sterminata costellazione di ricerche in atto, e che furono bruscamente spente nel giugno del 2010.

3. Prima di passare definitivamente la parola ai relatori, vorrei alludere brevemente a un paio di questioni che si collocano ai margini o sulla soglia del libro, sul quale sarà dato a Franco Fiorentino e Paolo Amalfitano intervenire puntualmente.

La prima di queste questioni riguarda il passaggio dai materiali inediti, sui quali hanno operato i tre curatori (Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli) e il libro che, grazie alle loro cure, noi abbiamo la fortuna di avere tra le mani. In tal senso, è fondamentale *l'Introduzione* che i curatori hanno scritto a sei mani. Leggenda, vi troviamo molti elementi essenziali all'intelligenza del libro: la sua collocazione nella produzione di Francesco Orlando posteriore a primi anni Ottanta, con l'inizio cioè di una "fase di approfondimento delle sue proposte teoriche, [nel corso della quale] da francesi-

sta passa infine alle letterature comparate" (XIII); la struttura del libro; l'alternanza di teoria e analisi dei testi; la volontà di astrarre e classificare; la messa a punto concettuale dei due principi su cui si regge l'originalità del libro: la dialettica fra *critica* razionale e *credito* concesso ai fenomeni prodigiosi, da un lato, e, d'altro lato, il ruolo delle regole, grazie alle quali il soprannaturale si ritaglia un'esistenza dentro un contesto di normalità. Sono solo alcuni degli elementi sui quali i curatori si soffermano fornendo preziosi chiarimenti sul metodo e sulla teoria di Francesco Orlando. Tuttavia, qui vorrei solo accennare alla genesi del libro: è *l'incipit* dell'*Introduzione*

Si tratta di un'indagine condotta sull'arco di un ventennio, la cui genesi risale agli anni Ottanta e che, come tutte le ricerche dello studioso, è nata e si è sviluppata nelle aule universitarie. È in classe che a partire dal 1984 egli mette alla prova le sue ipotesi arricchendo di corso in corso il campionario (XIII).

Saltiamo mezza pagina e continuiamo a leggere:

Orlando tarda a redigere il libro e bisogna aspettare la fine degli

anni Novanta perché si decida a consegnare a Franco Moretti una prima formulazione della ricerca. Il saggio einaudiano non è tuttavia l'anteprima di un libro pronto. Orlando continua infatti nei corsi pisani degli ultimi anni ad affrontare il tema, a leggere nuovi testi e a precisare le categorie. Il testo che presentiamo al pubblico non è dunque stato redatto dall'autore nella sua forma definitiva: esso è tratto dai suoi corsi universitari, e in particolare dall'ultimo della sua carriera, quello della primavera 2006, di cui abbiamo le sbobinate complete, oltre a una serie di scalette e appunti dettagliati. Al corso del 2006 abbiamo poi integrato altre analisi testuali contenute in un corso anteriore, anch'esso registrato, risalente alla primavera 2005 (XIV).

Siamo su un altro pianeta, rispetto a quello attuale, per quel che riguarda la concezione della ricerca, il magistero universitario, il rapporto tra ricerca e didattica: una perdita così radicale da non lasciare spazio, in noi superstiti, neppure al sentimento di "nostalgia del futuro", tanto è il deserto che è stato fatto rispetto alla passata concezione dell'impegno di studio e d'insegnamento. E poiché i curatori, nella stessa pagina

che ho appena letto, forniscono sintetiche informazioni sul lavoro che hanno compiuto sui materiali inediti "per arrivare al libro nella sua forma attuale", un aspetto non minore dell'operazione che è stata realizzata riguarda le specifiche caratteristiche che definiscono due veri e propri generi del discorso: il corso universitario e il saggio critico che raggiunge le dimensioni della monografia. Oltre che dalla ricca *Introduzione* dei tre curatori e dalla finale e aggiornate bibliografia sul tema del soprannaturale in letteratura, curata da Valentina Sturli, il paratesto del libro postumo di Orlando è formato da una breve *Prefazione* di Thomas Pavel, ricca di pertinenti osservazioni, tra le quali una di carattere generale, ad apertura dello scritto:

Negli studi di Orlando, grazie a una sorta di equilibrio interiore che egli sapeva mantenere anche nelle generalizzazioni teoriche, la nostalgia del passato e la fede nel progresso vanno di pari passo, sostenendosi sia su una versione "aperta" della psicoanalisi freudiana – la quale riesce a rendere conto della complicità umana con le finzioni meno plausibili – sia su una fiducia incrollabile nei Lumi e nel progresso storico delle co-

noscenze e dei rapporti sociali (VII).

Ne va, peraltro, della stessa concezione della letteratura, nonché della pratica degli studi letterari che caratterizzano la produzione orlandiana, dalle forti e importanti conseguenze storiche e antropologiche, come pure si desume dal paragrafo centrale dell'*Introduzione* dei curatori, dove si legge:

per Francesco Orlando la letteratura in generale tend[e] a funzionare come negativo fotografico della civiltà, intendendo quest'ultima come dispositivo di progressiva razionalizzazione del mondo. In questo senso, anche il soprannaturale letterario andrebbe concepito come testimonianza di una protesta incessante della specie umana contro il principio di realtà e l'obbligo di pensare logicamente; se una razionalità portata alle sue estreme conseguenze ammette l'esistenza soltanto di quel che è percepibile, attestato e visibile, l'essere umano – spinto dai suoi desideri e bisogni – accetta solo in parte questa costrizione, e proprio attraverso l'arte esprime la sua resistenza all'adattamento (XVII-XVIII).

Si tratta di un partito preso che molto ha a che vedere con quella "versione 'aperta' della

psicoanalisi freudiana" e con quella "fiducia incrollabile nei Lumi e nel progresso storico delle conoscenze e dei rapporti sociali", di cui scriveva Pavel nella *Prefazione*.

Mi affretto a concludere per consentire ai relatori di entrare nel merito del libro che presentiamo. Lo faccio con un'ultima annotazione, alla quale mi costerebbe davvero molto di dover rinunciare.

All'inizio di questa mia chiacchierata, ho ricordato la presentazione che si tenne in questa stessa aula del capolavoro di Orlando, e ho menzionato che gli interventi furono allora coordinati da Alberto Varvaro, grandissimo amico di Francesco Orlando – com'è noto –, e grandissimo Maestro dell'allora Facoltà di Lettere e Filosofia, convertita ora in Dipartimento di Studi Umanistici. Vorrei rammentare che, quando nell'anno accademico 2005-2006 a Pisa, Francesco Orlando tenne l'ultimo corso della sua carriera sul "soprannaturale", Alberto Varvaro teneva l'ultimo corso della sua carriera – entrambi erano difatti nati nel 1934 – sul "fantastico", dedicandolo a "L'irruzione del fantastico nella letteratura francese del secolo XII".

Ebbene, il testo che il prof. Varvaro preparò per gli studenti ha visto la luce anch'esso come libro postumo, pubblicato, a cura di due suoi allievi appena otto mesi prima di quello del suo grande amico (Varvaro 2016). Un raffronto tra i due libri su alcune questioni sarebbe assai utile e, pertanto, auspicabile. Ci si imbatterebbe in sorprendenti coincidenze e radicali divaricazioni, su entrambe le quali – anche a voler solo alludere – toglierei troppo spazio agli interventi dei relatori. Concludo, pertanto, con l'espressione di un dubbio.

Non so se i miei due Maestri, data la loro antica amicizia e i loro frequenti rapporti, avessero mai parlato del comune interesse per il "fantastico" o il "soprannaturale" in letteratura, specie in coincidenza della

preparazione dei loro due ultimi corsi d'insegnamento; né io ho mai avuto l'occasione di chiederlo a uno dei due. Anche quest'occasione perduta è parte – se mi è concesso dirlo – della mia personale "nostalgia del futuro". Un sentimento, uno stato d'animo, una struggente malinconia, una rabbia feroce contro le crudeli leggi della natura, che però, grazie all'impegno e alla dedizione di fedeli e intelligenti allievi, oggi si stempera, almeno in parte, avendo la possibilità di immergersi nelle pagine miracolosamente sottratte all'abbandono o all'oblio, e poter così, in esse, vivere la non illusoria suggestione di ascoltare ancora la viva voce di Maestri, i quali hanno reso la nostra vita degna di essere vissuta nell'amore per la letteratura e il suo forte potere conoscitivo della realtà.

~ Francesco Fiorentino ~

Vorrei premettere una precisazione: questo libro postumo non è l'occasione per commemorare Francesco Orlando e compiangere il fatto – peraltro falso – che, come ha scritto Cordelli,

"la sua lezione sia ormai solo un ricordo" (2017: 18). Tutto ciò non avrebbe davvero interessato Francesco: la sua ambizione, che una cultura provinciale come quella italiana e le mode

hanno frustrato, è sempre stata quella di essere discusso. E penso che questo nostro incontro napoletano a questo debba servire.

Il nuovo saggio postumo di Francesco Orlando, che ora possiamo leggere grazie al lavoro dei suoi curatori, risponde a un proposito altrettanto temerario quanto quello che muove il suo capolavoro critico *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, col quale per altro condivide anche la disposizione espositiva. Pur non potendo avere altrettanta completezza di documentazione e raffinatezza di scrittura, gli è pari per rigore di metodo, vastità e rilievo dell'argomento.

L'argomento: a partire da Caillois e Todorov da oltre cinquant'anni gli studi letterari si sono concentrati – e, ahimè, esauriti – nella definizione e nell'analisi del cosiddetto *fantastique*. Quel fenomeno letterario – tipicamente ottocentesco-postilluministico – che impone al suo lettore una "esitazione" tra credere o non credere a un fenomeno soprannaturale. Orlando considera invece la presenza letteraria di tali fenomeni in una prospettiva inedita, molto più vasta, che

finisce per ridimensionare il territorio letterario del fantastico a provincia, complessivamente esigua, di un dominio immensamente più ampio, quello del "soprannaturale" appunto. Un territorio che si estende dagli dèi dei poemi omerici fino alla Biblioteca di Borges e oltre, passando per la *Divina Commedia*, *Amleto*, *Don Chisciotte*, *La Gerusalemme Liberata*, *Il maestro e Margherita*...

Naturalmente il soprannaturale non è un argomento soltanto – e forse neppure prevalentemente – letterario. Esso sconfinava nel sacro, ha a che fare con la religione, le tradizioni popolari, il rito, la fede. Orlando esclude queste altre prospettive, anche se poi nei fatti ne tiene conto.

Il metodo: come nel caso degli "oggetti desueti", il punto di partenza è l'osservazione di una costante di lunghissima durata, la rappresentazione del soprannaturale, che in ogni caso pur nella sua eccezionalità si presenta in letteratura, secondo Orlando, sempre sottoposto a regole. L'irruzione del prodigioso sia esso religioso o magico non può invadere per intero né del tutto arbitrariamente il tessuto di un testo. Prima regola della sua apparizione è infatti

la localizzazione. Il soprannaturale per rivelarsi predilige certi spazi (ad esempio, il bosco) certe ore (la mezzanotte) e si presenta circoscritto entro dei limiti (nella *Commedia* i diavoli non possono attraversare i confini tra una bolgia e l'altra...). Alcune di queste regole hanno una valenza religiosa e culturale pregnante: come quella che impedisce ne *El mágico prodigioso* di Calderón (1637) al diavolo, che pure può muovere montagne, di piegare la volontà di Giustina al piacere di Cipriano con cui ha stretto un patto. La regola del soprannaturale in questo caso coincide con un principio teologico in quel momento assai dibattuto, quello del libero arbitrio.

Questa materia soprannaturale dal punto di vista letterario è trattata diversamente a seconda che prevalga – nella funzione destinatario/destinatore – la critica o il credito. L'alternativa – questo è un punto metodologico decisivo – non è un'alternativa secca, bensì si articola di fatto quantitativamente: con più o meno critica, con più o meno credito. Si può probabilmente dire che in nessun testo un'attitudine escluda completamente l'altra. Anche in testi

di epoche nelle quali la fiducia nel soprannaturale e nel religioso non era stata ancora messa in discussione? Alle obiezioni storicizzanti che mettono in guardia dal proiettare su epoche lontane visioni attuali (o comunque posteriori), Orlando risponde appellandosi alla concezione freudiana per cui in una cultura (come in una persona) possono convivere modi di pensare diversi: la religiosità della cultura medioevale non esclude che nella pratica di vita si affermassero modi di pensare razionali, ispirati al buon senso (2017: 20). Come di converso, nella irriverente critica di un Voltaire al soprannaturale, assieme orientale e giudaico-cristiano, si può percepire anche la fascinazione tipicamente settecentesca per il meraviglioso. Insomma la religione come l'ideologia non dominano mai incontrastate. Questa maniera di concepire le opposizioni come passibili di essere sempre ricomposte in una "formazione di compromesso" – e dunque di concepire l'operazione critica eminentemente come un calcolo quantitativo tra due istanze in tensione tra loro – costituisce il cardine del pensiero critico di Orlando, forse il suo maggior

contribuito non solo alla critica letteraria, ma più in generale all'epistemologia.

Sulla base dei diversi rapporti che intrattengono critica e credito all'interno dei testi, Orlando elabora una casistica. Dal più alto quoziente di credito attribuito al soprannaturale, "il soprannaturale di tradizione", al più alto grado di critica, "il soprannaturale di derisione", si contano 6 categorie. Nella determinazione di queste categorie, essenziale si rivela la prospettiva storica (lo strutturalismo di Orlando si compone sempre con una impostazione storicista). La critica avanza e il credito deperisce con la secolarizzazione e lo sviluppo di un pensiero laico e scientifico: prima con la svolta rinascimentale si afferma un "soprannaturale d'indulgenza" con l'ironia di Boiardo o ancor più di Ariosto, poi in epoca illuminista Voltaire deride il soprannaturale, pur subendone ambiguamente il fascino, secondo la tesi già avanzata da Orlando in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*. A partire da quella svolta storica decisiva – già analizzata negli *Oggetti desueti* – che si colloca tra la fine dell'*ancien régime* e alle soglie della modernità bor-

ghese anche il soprannaturale letterario subisce una vigorosa riabilitazione e soprattutto un profondo mutamento.

Il fantastico – che Orlando chiama "soprannaturale d'ignoranza" (nel senso che *non si sa*) – è soltanto una di queste nuove categorie "post-illuministe" e per di più si spezza in due. In una, l'incertezza riguarda *se* il soprannaturale si è davvero verificato oppure è il frutto di una mente alterata: è il caso di *Memorie private e confessioni di un peccatore eletto* (1824) di Hogg o dei *Misteri di Udolfo* di Radcliffe. Nell'altra, l'incertezza verte *sul che cosa*: gli esempi addotti sono *Il cavaliere dal cavallo bianco* di Storm e *Il giro di vite* di James. In quest'ultimo caso ad esempio, l'inquietudine provocata dall'irruzione del soprannaturale (i fantasmi di Peter Quint e della precedente governante) è provocata, ancor più che dal dubbio sulla loro apparizione, dalla misteriosa relazione che intrattengono coi due bambini da loro corrotti. L'inquietante risiede là. (Come è stato notato dai curatori e da Gianluigi Simonetti nella sua bella recensione – *Nuova Rivista di Letteratura Italiana*, XX, 2, 2017 – quest'ultimo libro di Orlando è dissemi-

nato di straordinarie analisi di testi: a differenza di Simonetti, io trovo tuttavia quest'esercizio analitico comunque sempre funzionale all'astrazione delle classificazioni).

Oltre al soprannaturale d'ignoranza Orlando individua altre due categorie specificamente moderne: il "soprannaturale di trasposizione" e "il soprannaturale d'imposizione". Queste due proposte costituiscono uno dei contributi più originali della sua ricerca.

Il "soprannaturale di trasposizione" è riscontrabile in alcune (non tante) opere, prevalentemente ottocentesche, nelle quali figure soprannaturali che provengono dalla tradizione sono riprese e caricate di nuovi significati. Il primo esempio adottato è il Mefistofele del *Faust* di Goethe. Un personaggio che recita versi come "Quel che hai ereditato dai tuoi padri/conquistalo per possederlo"; che intende fermare l'istante: marca una rottura ormai insanabile con la tradizione. "Per Faust infatti conta solo fare, agire e trasformare il mondo *ora*". È il degno contemporaneo della Rivoluzione francese e "del grandioso cambiamento del mondo che in parte era in atto e in parte

doveva ancora avvenire" (2017: 60). Orlando si chiede il perché del ricorso da parte di Goethe a una figura soprannaturale:

Ma perché mai per parlare dell'accelerazione dei ritmi del progresso Goethe compie questa operazione, recuperando una leggenda con tanto di soprannaturale demoniaco? Avrebbe infatti potuto rappresentare in maniera più diretta quei contenuti. Il punto decisivo è proprio che il soprannaturale gli permette di esprimere qualcosa che altrimenti non avrebbe potuto esprimere, qualcosa sentito come misterioso. [...] Mentre Balzac intende spiegare tutto, Goethe per rendere l'enigma della realtà storica recupera e ridà vita a un certo codice e a una tradizione millenaria del soprannaturale (2017: 112-13).

Allo stesso modo nel, da Orlando amatissimo, *Anello del Nibelungo*, il ricorso alle saghe nordiche e alla magia permette a Wagner di "rappresentare in maniera del tutto diversa e più incisiva certe nuove realtà sociali del suo tempo, conferendo loro la forza espressiva di un terribile prodigio" (2017: 114).

Davanti alle grandi trasformazioni del mondo, che nell'Ottocento sconvolgono i

paradigmi conoscitivi, il ricorso a miti e figure del soprannaturale consentono di rappresentare interrogativi e inquietudini spesso non ancora sistematizzate. È una maniera di sublimare esteticamente il presente attribuendogli le forme gigantesche del meraviglioso e del mito.

“Il soprannaturale d’imposizione” costituisce invece un fenomeno tipicamente novecentesco. L’esempio principe addotto da Orlando – essendo l’altro, *Il maestro e Margherita* meno perspicuo per le sue contaminazioni soprattutto col “soprannaturale di trasposizione” – è *La Metamorfosi* di Kafka con il suo folgorante inizio: “Quando Gregor Samsa si svegliò una mattina da sogni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme scarafaggio”. Commenta Orlando: “L’inizio è un pugno sul tavolo” (2017: 80). È appunto un’imposizione. Non ci sono spiegazioni di questa trasformazione, però a partire da essa il racconto s’incammina con coerente naturalezza. Nessuno sembra meravigliarsi più di tanto di questa prodigiosa metamorfosi. Le osservazioni di Orlando su questo punto coincidono con quanto Henry Michaux sostenne a proposito

delle particolarità del discorso onirico: “Semblable à quantité d’autres rêveurs de nuit, en rêve je ne proteste pas, m’habituant à l’instant à la situation, si impossible qu’elle soit, sans la rejeter, sans m’en évader” (2004: 448). E ancora: “Un prodige à quoi j’assiste en rêve a un caractère et un aspect si ordinaire et courant et banal, que je dois me forcer pour en prendre note” (2004: 449). In effetti sarebbe interessante collegare questa categoria del soprannaturale d’imposizione con l’assunzione novecentesca della retorica onirica nel linguaggio letterario.

Qual è il senso di questa trasformazione? La malattia mortale, la condizione ebraica, il castigo edipico? Varie interpretazioni sono state avanzate ma – a differenza dei casi di soprannaturale di trasposizione (Goethe e Wagner) – esse solo parzialmente ne coprono il significato. Queste due forme di soprannaturale intrattengono un rapporto diverso con quella figura dell’Allegoria che è stata al centro di una importante riflessione nella critica contemporanea, a partire dalle considerazioni di Benjamin. Se il Diavolo goethiano o l’anello wagneriano assomigliano mag-

giormente alla forma classica di allegoria, la metamorfosi kafkiana rappresenta un'allegoria moderna, che rimanda a "una radicale indeterminatezza dei referenti" (2017: 86). Mi chiedo se questa "radicale indeterminatezza" abbia a che fare con le classi infinite del pensiero inconscio secondo Matte Blanco. Quindi se ancora una volta in tal modo si confermi il

rapporto speciale tra narrazione kafkiana e pensiero onirico.

Simili considerazioni rimandano ad aspetti fondamentali della teoria freudiana della letteratura, che, come dimostra anche quest'ultimo saggio, non ha mai smesso di ispirare il lavoro critico di Francesco Orlando.

~ Paolo Amalfitano ~

Il modo migliore per discutere le ipotesi forti del libro di Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, uscito postumo nel 2017 per i tipi di Einaudi a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, è confrontarlo con due sue opere precedenti: *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (Torino, Einaudi 1993) e l'articolo del 2001 intitolato *Statuti del soprannaturale nella narrativa* che di fatto anticipava i tratti fondamentali del volume pubblicato postumo. L'impressione, anche provocatoria, è che quest'ultima versione della ricerca di Orlando

aggiunga poco allo sviluppo teorico già formulato in precedenza, mentre è certo significativa la mole di esemplificazioni e materiali raccolti che apportano nuova linfa e danno maggiore forza alle tesi della ricerca.

Il punto di partenza è il criterio di credibilità assunto a cardine della sua classificazione dei testi per misurarne lo scarto e definirne le funzioni, dato che il soprannaturale comporta, comunque, una violazione delle leggi naturali e del senso della realtà, o meglio, di entrambe o di una delle due.

Le categorie proposte da Orlando – il soprannaturale di *deri-*

sione, di indulgenza, di ignoranza, di trasposizione, d'imposizione, di tradizione – per catalogare questa proteiforme e scivolosa materia, come sottolineato anche da Francesco Fiorentino nell'intervento che mi ha preceduto, non sono rigidamente fissate, ma, si potrebbe dire, elastiche, e ogni manifestazione del soprannaturale in letteratura è valutabile, caso per caso, sulla base di proporzioni quantitative, cioè su quanto maggiore o minore sia la sua pertinenza rispetto all'elemento caratterizzante della categoria.

È possibile così che una categoria presenti elementi di un'altra, come nel caso del *Don Chisciotte*. Il *romance* di Cervantes è catalogato come un esempio del soprannaturale di *derisione*, termine che ben descrive l'atteggiamento del narratore nei confronti del personaggio, e, soprattutto, esprime una critica per le sue assurde identificazioni in miraggi, illusioni e visioni che nulla hanno a che fare con la realtà circostante.

Di converso, come lo stesso Francesco Orlando sottolinea, è innegabile che il testo suscita nel lettore una fortissima simpatia per don Chisciotte, produce un effetto di empatia,

razionalmente incomprensibile e ingiustificabile, con la sua follia e con la prospettiva stranianti del personaggio nei suoi rapporti con la realtà. Questo mal si concilia con la derisione proprio perché il personaggio aderisce totalmente al soprannaturale. La derisione è qui una forma di distanziamento, l'espressione di un pensiero che non ritiene credibile ciò che gli appare. Ma quel che prevale nei campi di forze che "tendono" il testo, nella dicotomia che lo attraversa, non è la derisione ma l'identificazione con il "cavaliere dei mulini a vento". E questo proprio perché don Chisciotte quel che vede lo ritiene credibile.

È la riprova del discorso precedente, di come in uno stesso testo, in questo caso un capolavoro straordinario della letteratura europea, si possano avere simultaneamente sia la derisione del soprannaturale che il suo opposto: il piacere e l'adesione all'*incredibile* follia di don Chisciotte.

Ciò in parte inficia la possibilità di arrivare a una interpretazione del soprannaturale letterario fondata, come quella di Orlando, su un principio razionale – il criterio di credibilità – e

determinata dalla posizione che il narratore assume nei confronti di questa anomalia, di questa forma di irrazionalità presente nel testo.

Quest'interpretazione, infatti, nel corso del libro si presenta, attraverso i tanti esempi della catalogazione (sia tipologica che storica) che si succedono, non tanto come il tentativo di dare forma alle diverse manifestazioni del soprannaturale quanto come la costruzione di un paradigma basato piuttosto sul *tasso della sua negazione*.

Partendo, come si è detto, dalla maggiore o minore credibilità del racconto, Orlando declina i gradi del soprannaturale come: superamento della razionalità, indecisione della razionalità, parziale insufficienza della razionalità, totale insufficienza della razionalità.

Capovolgendo quel punto di partenza da cui aveva preso le mosse per disegnare il suo schema, in realtà, fa emergere, dall'analisi delle opere considerate, una mappa del racconto soprannaturale che implica e valorizza continuamente la presenza, l'incidenza del suo opposto: il tasso d'irrazionalità, il piacere dell'incredibile, l'identificazione del logico con l'an-

ti-logico. Mettendo in dubbio così, che la razionalità, o meglio il suo corollario, la credibilità, siano l'unico criterio dirimente della questione del soprannaturale.

In altre parole credo che si dovrebbe partire dall'altro polo del "conflitto logico", spostando il focus dell'analisi dalla *infrazione della credibilità* alle diverse forme di *valorizzazione dell'incredibilità*, se è vero che il soprannaturale si presenta per sua natura, – e già lo si è detto – come una sospensione del principio di realtà e delle leggi di natura, e dunque non può altro che essere una frattura o una devianza dai criteri di razionalità.

Il volume inoltre formula, sotto la categoria delle formazioni di compromesso, le bipolarità che ognuna di queste contiene, fino però a tirare la corda quasi ai limiti. Ne è un esempio il rapporto tra l'ultima categoria, quella novecentesca di imposizione, che quasi tende a coincidere, per moltissimi aspetti, con la prima, quella di tradizione. Questo viene ripetuto nel libro più di una volta, tanto che Kafka e Dante Alighieri, saltando il senso della storia, coesistono felicemente insie-

me. Per Dante essere all'inferno non è un evento straordinario, nessuno si stupisce o prova, leggendo la *Divina commedia*, l'impressione straniante di trovarsi in un mondo altro. Anche perché l'inferno dantesco è in qualche modo un mondo familiare, noto, assolutamente poco adatto a ospitare elementi prodigiosi. Dal canto suo, invece, Kafka ne *La Metamorfosi* tratta un fenomeno prodigioso come se fosse perfettamente normale. È chiaro che ciò che li accomuna è l'imposizione novecentesca e la tradizione.

Un'altra parola chiave che ricorre nel libro di Orlando è reificazione, perché i processi di formazione di compromesso portano a un tipo di comunicazione col lettore in cui è un dato di fatto ciò che dovrebbe invece essere qualche cosa di straordinario. È una forma di normalizzazione di quello che non dovrebbe essere normale. Ma c'è di più. Questa procedura richiama una tradizione che comincia con la Bibbia, Omero, con una gran parte della tradizione antica slava, Luciano di Samosata e qualche altro autore latino (Ovidio per l'indulgenza), ma nella stragrande parte dei casi si deve arrivare pratica-

mente al Sei-Settecento perché tramonti, o almeno si depotenzi l'egida della categoria della tradizione che Orlando era stato in dubbio se chiamare "fede". "Fede" sarebbe stato troppo legato al modello cristiano mentre "tradizione" comprende anche il folklore, tutte le cose che provengono da altre forme di lungo periodo, e collettivamente vissute e intese. Così pensata è una categoria tanto cruciale che era già stata usata nell'*albero degli Oggetti Desueti*.

Orlando infine sviluppa questa ricerca mantenendo rigorosamente ferma la scelta, nella selezione e nel metodo di comparazione tra i testi, di escludere qualunque criterio di genere letterario o di appartenenza a dei codici, cioè a tutto ciò che è infra-letterario. Si passa dall'elemento extra-letterario che viene assunto nella letteratura, qualunque esso sia, al modo in cui ce lo presenta l'autore, essendo questa l'unica categoria importante per capire in quale tipo di soprannaturale ci si sta imbattendo.

È significativo, a questo proposito, che in tutto questo studio non ci sia mai la parola "verosimile" e raramente ricorra quella di "inverosimile". Può sembra-

re una scelta strana anche perché, in contraddizione con essa, quando si tratta di affrontare la parte più ovvia del *meraviglioso* di Todorov, cioè il genere della fiaba, Orlando sostiene che si asterrà dall'occuparsene proprio perché il fiabesco è un genere in cui l'inverosimile si presenta troppo codificato e non può dunque suscitare nel lettore gli interrogativi specifici del soprannaturale. Conseguentemente quando si occupa della fiaba lo fa solo se il codice si presenta contaminato, come, ad esempio, nel caso di Hänsel e Gretel.

Ho l'impressione che ci siano anche parecchi altri casi in cui si potrebbero chiamare in causa i codici per interpretare il soprannaturale, casi in cui alcuni elementi apparirebbero abbastanza ovvi alla luce non solo della credibilità, ma anche della codificazione interna della verosimiglianza e dell'inverosimiglianza storicamente deter-

minata.

Ultima questione: se Borges e Kafka sono assimilabili al soprannaturale *di tradizione* – quello che in teoria attraverserebbe la letteratura dalla Bibbia fino ad Ariosto e al Rinascimento – come fa ad essere anche la categoria di riferimento di due tra i più grandi autori novecenteschi? Il paradosso è che questa *tradizione* possa applicarsi tanto a monte quanto a valle del processo storico della letteratura.

Concludendo, mi sembra che la classificazione proposta in questo libro, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, sia molto interessante proprio perché molto problematica; e questo a causa della duttilità e dell'intercambiabilità delle categorie di soprannaturale adottate che, probabilmente, spiegano anche l'incertezza di Orlando a considerare definitivi i risultati della sua ricerca e la sua resistenza ad affidarli alle stampe.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Amalfitano, Paolo; Gargano, Antonio, eds. (2014), *Sei lezioni per Francesco Orlando*, Pisa, Pacini Editore («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Seconda serie, 19).

- Cordelli, Franco, "La Lettura", in *Corriere della sera*, 18 giugno 2017.
- Gargani, Aldo, ed. (1979), *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi.
- Orlando, Francesco (1983), *Illuminismo e retorica freudiana*, Torino, Einaudi (nuova edizione ampliata col titolo *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1997).
- (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi (nuova edizione riveduta e ampliata a cura di Luciano Pellegrini, con Prefazione di Piero Boitani, Torino, Einaudi, 2015).
- (2001), "Statuti del soprannaturale nella narrativa", *Il romanzo*, I, *La cultura del romanzo*, ed. Franco Moretti, Torino, Einaudi: 195-226.
- (2017), *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli (eds.), Torino, Einaudi.
- Michaux, Henri (2004), *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, in *Œuvres complètes*, t. III, édition de Raymond Bellour avec la collaboration d'Ysé Tran, Paris, Gallimard.
- Varvaro, Alberto (2016), *Il fantastico nella letteratura medievale*, Bologna, il Mulino.
- Villari, Enrica, ed. (2015), *L'adulterio nel romanzo*, Pisa, Pacini Editore («I libri dell'Associazione Sigismondo Malatesta», Seconda serie, 19).