

## AL POLO CARMIGNANI

# Ecco il volume di Francesco Orlando

► PISA

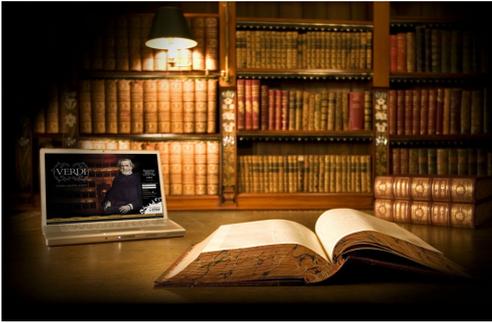
Oggi, martedì 30 maggio, con inizio alle 17 nell'aula 1 del Polo Carmignani sarà presentato il volume di inediti di **Francesco Orlando** "Il soprannaturale letterario" (Einaudi). Dopo l'introduzione di **Sergio Zatti**, interverranno **Guido Paduano** e **Gianluigi Simonetti**. Francesco Orlando (Palermo 1934 – Pisa 2010), grande teorico della letteratura, è stato a lungo docente dell'Università di Pisa. Nel volume, il professore prende in analisi la pluralità di forme che il soprannaturale letterario ha assunto lungo i secoli e costruisce un originale e innovativo discorso critico, che gli permette di ampliare la portata e varcare i limiti cronologici delle precedenti teorie sul «fantastico». L'iniziativa è aperta a tutti gli interessati.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



## Il soprannaturale letterario

LINK: <http://www.easynewsweb.com/il-soprannaturale-letterario/>



Il soprannaturale letterario 0 By Redazione Easy News Press Agency on 30/05/2017 Arte, Cultura & Filosofia, Cultura di Francesco Orlando [Presentiamo un estratto del saggio di Francesco Orlando, Il soprannaturale letterario, uscito nei giorni scorsi per **Einaudi**, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, e alcune pagine dell'introduzione dei curatori. Il volume, che compare a quasi sette anni dalla morte del critico, porta a compimento una ricerca pluridecennale ed è fatto integralmente di materiale inedito. L'indagine si sviluppa alternando due capitoli teorici e due capitoli che propongono il close reading di testi compresi fra il Medioevo al primo Novecento: Rutebeuf, Ariosto, Tasso, Cervantes, Perrault, Shakesperare, Goethe, Grimm, Hogg, James, Kafka e Bulgakov. Dal secondo capitolo del saggio è tratta l'analisi di *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe, incentrata sull'ipotesi che, all'indomani della svolta razionalista dei Lumi, sia possibile recuperare un soprannaturale dagli effetti inquietanti solo a patto di sottoporlo sistematicamente - mediante l'indissolubile intreccio di risorse tematiche e formali - al dubbio e all'incertezza da parte di un nuovo tipo di coscienza critica in bilico fra terrore e ragione. Oggi alle 17 il libro di Orlando verrà presentato da Guido Paduano, Gianluigi Simonetti e Sergio Zatti all'Università di Pisa] Quando si è incerti se credere o no al soprannaturale: *The Mysteries of Udolpho* di Radcliffe. *The Mysteries of Udolpho* (1794) di Ann Radcliffe è universalmente riconosciuto come uno dei vertici del romanzo gotico. Siamo nell'Inghilterra di fine Settecento, il paese piú avanzato d'Europa e, cosa ancora piú importante, siamo in un'epoca in cui una nuova razionalità si è imposta: il grande problema diventa se sia ancora possibile un soprannaturale dopo l'Illuminismo. Alla stessa altezza cronologica della pubblicazione dei *Mysteries of Udolpho* Goethe era impegnato nella composizione del *Faust*, e certamente si poneva la stessa domanda. Com'era dunque possibile una risorgenza del soprannaturale forte su base nuova? [ ] Ora, l'innovazione piú originale riguarda la localizzazione: sappiamo già che essa può essere spaziale e temporale, ma nel caso del gothic novel è come se la localizzazione spaziale prevalessesse rispetto a quella temporale, e la seconda fosse condensata nella prima. Ann Radcliffe scriveva per lettori protestanti e inglesi come lei, mentre il romanzo è idealmente diviso in due grandi parti corrispondenti a due castelli situati nel Sud dell'Europa: *Udolpho*, appunto, che si trova sugli Appennini, e *Château-le-Blanc*, vicino ai Pirenei in Linguadoca. Nell'ottica di un lettore protestante inglese del Settecento, l'ambientazione in Italia e in prossimità della Spagna comporta la presenza di resti e residui medievali molto piú forti di quanti non se ne ammettessero e concepissero in Inghilterra: tirannia feudale, superstizione cattolica, passionalità sfrenata e rovine illustri. Citando Walter Scott, il maggior narratore inglese della stessa generazione dell'autrice, tutto questo deve valere per [1]. E la conferma ce l'abbiamo in un romanzo della Austen, *Northanger Abbey*, che rasenta deliziosamente la derisione del soprannaturale. La giovane Catherine è disillusa e rinsavita, dopo aver creduto di rivivere Udolfo nell'ammodernata Abbazia di Northanger che la ospitava. No, certi orrori non resterebbero nascosti, nel luogo ; di sicuro non nella parte centrale del paese, a non voler proprio garantire per zone marginali[2]. La direzione geografica verso Sud, se considerata in una prospettiva settentrionale e protestante, è anche una direzione simbolica culturalmente regressiva. Possiamo renderci meglio conto di questa tendenza se consideriamo quali sono le localizzazioni nello

spazio e nel tempo dei principali romanzi gotici tra il 1764 (anno di pubblicazione di *The Castle of Otranto*[3] di Horace Walpole) e il 1820. Se per quella temporale notiamo una tendenza che parte dal remoto Medioevo per avvicinarsi sempre più alla contemporaneità, per quella spaziale ci si sposta decisamente verso sud. Il che significa che non serve più un'ambientazione temporalmente arcaica laddove la regressione può essere affidata alla localizzazione spaziale: gli scrittori e i lettori d'Inghilterra proiettano nel Meridione cattolico, superstizioso, feudale, turbolento, passionale, il loro stesso passato superato. *The Mysteries of Udolpho* è ambientato nel 1584, ma la protagonista Emily, come suo padre, coltiva valori apertamente settecenteschi, borghesi, protestanti; la sua razionalità superiore minacciata dal dubbio si accorda con un'individualistica intimità, familiare e sentimentale, ma anche con un certo gusto del paesaggio, della natura. Per esempio, all'inizio del romanzo viene detto che la scelta del padre, Monsieur St. Aubert, di andare in Linguadoca nel castello di Château-le-Blanc era stata dettata dalla volontà di ritirarsi verso [4], ma nessuno nel Cinquecento avrebbe pensato a una cosa del genere. Anche quando si tratta di abbattere due vecchi abeti per migliorare la visuale, il padre si rifiuta di farlo e preferisce avere il panorama mutilato pur di non toccarli in quanto carichi di ricordi. E quando poi Monsieur St. Aubert muore, Emily torna a fare un vero e proprio pellegrinaggio sentimentale e laico, secondo il modello dato da Goethe nel *Werther*, nei luoghi dei propri ricordi. Se famiglia, memoria, intimità sono i nuovi valori positivi, i controvalori sono rappresentati dall'estroversione mondana - autoritaria o ambiziosa o frivola, reificata per lo più in personaggi femminili negativi, e spesso percepita come disvalore cattolico -, ma soprattutto dalla figura del losco, bello, audace Montoni, che la protagonista teme ma anche ammira. Mentre lui incarna un nuovo tipo di villain che non rispetta nessun diritto e non risponde di nessuna atrocità, Emily incarna perfettamente la figura della giovinetta perseguitata, la ragazza che un certo gusto letterario amava mettere di fronte ad avventure e pericoli di ogni sorta così da poter ottenere dai lettori il massimo della commozione e partecipazione. Rispetto alla razionalità e ai valori borghesi che Emily rappresenta, la localizzazione meridionale tende a incombere come travolgente minaccia di qualcosa di oscuro, indeterminato, un trovarsi in balia di eventi che non si capiscono, in un ambiente lontano da quello familiare, dove mancano i consueti riferimenti al proprio rassicurante sistema di valori. È proprio su questo sfondo che si va delineando una nuova concezione di sublime, quella espressa da Edmund Burke[5] secondo cui le [6] sono le più potenti di tutte. È soprattutto l'oscurità e l'ignoranza di chi vi si trova immerso a mobilitare l'istinto di conservazione e a favorire così questo nuovo tipo di sublime nel lettore: [7]. Nel romanzo di Radcliffe questo nuovo sublime si articola in varie direzioni. Il primo distinguo da operare è quello tra natura e cultura: c'è prima di tutto il sublime della natura selvaggia, rappresentato per eccellenza dai Pirenei e dagli Appennini; c'è poi un sublime derivato da una cultura superata, tipica di altre epoche e di paesi più arretrati. All'inizio del romanzo ci troviamo in Linguadoca e i sono all'orlo del paesaggio con i loro [8] che contrastano con le delizie pastorali. Verso la metà del romanzo avviene poi lo spostamento a Udolpho dei protagonisti, i quali, viaggiando attraverso [9], penetrano negli [10]. Nel nuovo paesaggio [11], e a Emily una gola selvaggia e appartata sembra [12]. L'altro aspetto di orrore sublime, con tutto quello che rappresenta nello sviluppo della trama, è la cultura superata che ha il suo fulcro in Italia, incarnata da Montoni, il cattivo di questo romanzo, che già nella sua prima apparizione richiama Burke e la teoria che il terrore sia legato all'ignoranza: nel suo sguardo c'è qualcosa di misterioso, e i suoi lineamenti sono belli, ma da essi traspare come un ricordo di colpe passate. È proprio Radcliffe che, ispirandosi al Satana miltoniano, ha inventato con questo personaggio l'eroe romantico dal passato oscuro: [13]. Man mano che il romanzo procede, la paura mista ad ammirazione che la protagonista prova per Montoni si rivelerà storicizzabile e persino politicizzabile: è suscitata dall'arbitrio che non rispetta i limiti posti dalle legislazioni moderne alle prepotenze dei signori che, come Montoni, rivendicavano ancora una libertà d'azione di tipo feudale. Per la giovane e moderna Emily Montoni è un capitano di banditti, e se di fatto non lo è ne possiede però tutta l'audacia e l'atrocità, che naturalmente gli derivano anche dal suo muoversi in luoghi arretrati, ancora

recalcitranti ad accettare le nuove norme del diritto e della civiltà: [14]. Dentro questa prima localizzazione favorevole al soprannaturale ce n'è una seconda: quella del castello, luogo canonico, insieme al monastero, per mettere in scena il ritorno del passato superato. Tocca soprattutto al castello italiano mettere il coraggio e la ragione dell'eroina a tale cimento che l'uno e l'altra, il luogo e il soggetto, diventano complementari. L'uno impone le condizioni del dubbio a cui deve resistere l'altra: [15]. Anche solo da questo passo si comprende bene come Radcliffe abbia inventato la paura moderna, questa apprensione d'ignoto che risale verso l'assolutezza dello spavento infantile. È proprio questa sua capacità di coinvolgerci nei terrori della protagonista che fa perdonare i frequenti svenimenti, e sentire tutt'ora l'originalità un po' sbiadita del romanzo. Rende indimenticabili quale illusorio soprannaturale, per lo più notturno, i lamenti al di là d'una delle innumerevoli porte, i silenzi o suoni a distanza, gli inseguimenti tortuosi, le voci uscite dai muri, le figure indistinte nel buio. Le immancabili razionalizzazioni non disperdono l'atmosfera, proprio perché imprevedibilmente distribuite su tutte le misure: dagli equivoci chiariti entro poche righe o paragrafi, agli enigmi che vengono portati avanti per centinaia di pagine e sostengono l'intera trama. Nonostante i giustificati timori l'eroina dimostra di essere impavida, coraggiosa, razionale, incurante del pericolo, e questo suo comportamento ha un'importantissima funzione letteraria: è proprio a lei, protagonista assoluta, che compete di portare nel luogo stesso del soprannaturale nientemeno che un punto di vista o prospettiva. Anche se la narrazione di Radcliffe è in terza persona, l'autrice si attiene alla prospettiva di Emily, e non comunica mai quel che essa non sa o non può osservare. Se la base del nuovo sublime sta nell'oscurità e nell'incertezza, il punto di vista parziale del personaggio è essenziale per suscitare l'effetto di terrore. Il buio non è soltanto fisico, ma piuttosto prodotto dall'ignoranza circa le cause, le condizioni e a volte le circostanze stesse di tutto ciò che i personaggi percepiscono. È questa ignoranza del personaggio, condivisa dall'autore e dal lettore, che costituisce l'originalità principale di questo nuovo tipo di soprannaturale. È infatti tale peculiarità che permette - per la prima volta nella storia letteraria - che sul soprannaturale medesimo ricada il dubbio. Come maggiore autrice del romanzo gotico, Ann Radcliffe fa dunque risorgere il soprannaturale e riesce a organizzarlo in maniera tale che, come esitazione e illusione, esso attraversi tutta l'opera, e il lettore sia sempre indotto a credere che si tratti veramente di soprannaturale. Che solo alla fine tale propensione al credito venga dissolta non toglie che essa abbia caratterizzato l'opera nella sua interezza. Il dubbio si articola nel romanzo in varie forme e modi. Per esempio, quello costituito dalla reticenza inquietante, forse l'invenzione più durevole di Radcliffe. Prendiamo il caso in cui Emily e il padre si trovano sperduti in una carrozza al tramonto in un paesaggio poco noto dei Pirenei; non sanno dove passare la notte e si fermano a chiedere a un contadino che però tergiversa: <[ ] who are you, that you are going thither?> said the man with surprise. St. Aubert, on hearing this odd question, and observing the peculiar tone in which it was delivered, looked out from the carriage. said he replied the peasant, pointing to the woods [16] *Se la reticenza fosse da parte della voce d'autore avrebbe molto meno effetto di quanta ne abbia se affidata alla voce di un personaggio qualsiasi come un passante o un contadino. Radcliffe è abile nel suscitare nel lettore inquietudini e domande circa i motivi delle reticenze. L'esitazione può inoltre essere suscitata dall'importanza accordata a una voce culturalmente inferiore che esprime credulità verso il soprannaturale. Per esempio Annette, la cameriera di Emily, ha in molti passi la funzione di farsi portavoce del credito a spiriti e spettri in contrasto con le idee ben più razionaliste della padrona: <[ ] But hush, ma'amselle, walk softly! I have thought, several times, something passed by me.> said Emily; < O ma'am! they are not fancies, for aught I know; Benedetto says these dismal galleries and halls are fit for nothing but ghosts to live in; and I verily believe, if I live long in them I shall turn to one myself!>*[17] *Ma questo non è l'unico caso e anzi si direbbe che in questo romanzo quasi invariabilmente la voce dei personaggi culturalmente inferiori è la voce stessa del soprannaturale. [ ] Ancora, un altro modo per mettere in crisi l'attitudine razionale ha a che fare con la rappresentazione degli edifici. Prima di tutto, gli edifici sono caratterizzati da decadenza. Ne è un esempio il palazzo di Montoni sul*

*Canal Grande di Venezia, le cui stanze sono , , , , [18]. In passi come questi si constata come gli edifici originariamente sontuosi si stiano trasformando in rovine abbandonate che testimoniano della perdita irreversibile di potere patita dall'aristocrazia. Nello stesso tempo però quegli spazi, che furono animati e pieni di una vita festosa e fastosa e che oggi appaiono desolati e cadenti, si offrono agli occhi della razionale eroina come enigmatici, misteriosi e proprio perciò propizi al manifestarsi di presenze soprannaturali. In altri termini, si mostrano adatti al ritorno, sotto forma fantasmatica, di un passato che è stato da poco superato. Il secondo aspetto da considerare è quello relativo alle proporzioni degli edifici, che sono percepiti come inutilmente vasti e poco funzionali. È come se in forma capovolta si esprimesse con estrema forza una coscienza di classe borghese per la quale castelli così immensi, costruiti con così poca economia di spazio, fossero ormai talmente desueti e lontani dalla nuova mentalità che si andava affermando da diventare luoghi adatti al soprannaturale. Essi non escono soltanto dall'ambito di ciò che è comodo da abitare, ma addirittura, in senso molto forte, dall'abitabile stesso: non sono abitabili perché, come dice testualmente Annette, , e non più per esseri umani. Gli edifici sono infine caratterizzati da irrazionalità labirintica, ancora più preziosa per la gestione della trama e l'evocazione di smarrimenti e terrori. In Udolpho abbiamo suoni lontani, paura di perdersi, passaggi segreti, bivi, scalette, numerose svolte e porte [19]. E infine: silenzio assoluto e impressionante tutto intorno alla camera di Emily, che dentro il castello si trova, a livello sia fisico che psicologico, in una posizione estremamente isolata. Si tratta di situazioni che sopravviveranno fino ai film horror dei giorni nostri. Anche la razionalizzazione con cui si chiude il romanzo, il fatto cioè che una volta spiegati i misteri non rimarrà traccia di soprannaturale, sta sotto il segno della speciale formazione di compromesso in cui consiste l'esitazione gotica, dove adesione e diffidenza sono in equilibrio. Il dato di fatto finale non vanifica infatti la sensazione costante di incertezza che rende coinvolgente il romanzo. La compresenza equilibrata di adesione e diffidenza è riscontrabile anche a livello di singoli passi dove spesso un vocabolario illuministico, tutto dalla parte della critica, prova a screditare, senza mai riuscirci del tutto, ciò che al contempo l'informazione veicolata dalla narrazione sta accreditando in modo significativo. Ecco due brevi esempi [20]; [21]. La lezione squisitamente post-illuministica da trarre da questi passi e dal libro tutto è che, se è vero che il soprannaturale non esiste, esiste però una profonda inclinazione umana a supporlo, e temerlo. Certo alla fine tutto può spiegarsi, però intanto ad ogni passo sorgono illusioni che verranno poi demistificate (e non importa se dopo dieci righe, dopo cento, o solo alla fine). E comunque sia non sempre la forza degli argomenti razionali, pur vincenti, supera il credito accordato alla superstizione dai più (appartenenti soprattutto, ma non solo, alle classi inferiori): questa è davvero una lezione di pessimismo illuminista. Introduzione dei curatori Col titolo *Il soprannaturale letterario* pubblichiamo il primo inedito di Francesco Orlando. 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. A inizio anni Ottanta una prima fase della sua produzione si sta concludendo, e questa ricerca sul soprannaturale ne inaugura di fatto un'altra. Orlando comincia una seconda fase di approfondimento delle sue proposte teoriche e dalla francesistica passa infine alle letterature comparate. Quando si lancia nella nuova impresa, ha terminato da poco il cosiddetto "ciclo freudiano" con la pubblicazione di *Illuminismo e retorica freudiana* (Einaudi, 1982; in seguito ristampato e ampliato come *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*); ha appena raccolto ne *Le costanti e le varianti* (il Mulino, 1983) i suoi saggi sparsi, ed è entrato nella fase di stesura della ricerca trentennale su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (Einaudi, 1993). Non si tratta solo di cronologia: per capire la genesi e la portata di questo libro non si può prescindere dal percorso che lo studioso aveva compiuto negli altri due. Nel libro sui Lumi, proiettando sulla storia delle idee e della cultura la sua proposta di una teoria freudiana, si era interrogato sui destini della letteratura in un momento di razionalizzazione estrema del mondo. Quale spazio l'immaginario riesce a riservarsi di fronte a una*

*Ragione che ne mette in discussione perfino il diritto di esistenza? Ne Gli oggetti desueti aveva concepito una critica che non solo comparasse testi dell'intera tradizione occidentale, ma ponesse costantemente il quesito dei rapporti che la letteratura intrattiene col mondo: non tanto cioè in termini di rispecchiamento quanto di reazione agli imperativi, come quello di utilità e funzionalità, che ogni vivere civile impone agli esseri umani. Elemento mancante di un trittico, il libro su un tema come il soprannaturale doveva dunque costituire un ulteriore esercizio di critica tematica e comparata condotto su lunghissime durate e sullo sfondo degli equilibri mutevoli fra le esigenze della ragione e la necessità di fantasticare. Orlando tarda a redigere il libro e bisogna aspettare la fine de-gli 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. A chi già conosce i suoi scritti, questo libro apparirà probabilmente diverso dal solito, ma altri potrà riconoscervi l'oratore che ha saputo coinvolgere gli uditori più disparati e diverse generazioni di studenti. Per arrivare al libro nella sua forma attuale il nostro lavoro sulle sbobinate è stato di varia natura ed entità. Da un lato, si sono dovute tagliare quelle ridondanze che si spiegavano con la necessità di chiarezza in classe. Abbiamo dunque ommesso di riportare quei passaggi che riguardavano il racconto esteso delle trame, le informazioni biografiche sugli autori e le precisazioni sul contesto storico. Dall'altro, soprattutto per quanto riguarda le parti teoriche, è stato necessario riformulare alcuni snodi argomentativi, ricorrendo anche a passi e testi contenuti nelle opere precedenti, soprattutto ne Gli oggetti desueti e in Illuminismo, barocco e retorica freudiana. Ma proprio perché si tratta di un inedito cui è mancato il lavoro della scrittura, il problema più rilevante era quello della forma da adottare. Non ci si poteva limitare alla mera trascrizione delle lezioni, ed era necessario al contempo mantenere l'efficacia della parola viva. Abbiamo dunque tentato di ricreare uno stile che, fondato sull'eloquenza del docente, conservasse anche per iscritto le tracce dell'ironia e della passione che egli sapeva coniugare, in classe come nelle conversazioni più impegnate. Lavorando in modo ravvicinato sulle registrazioni ci siamo potuti rendere conto di quanto profonda sia stata l'influenza di due modelli molto lontani ma niente affatto contraddittori della sua formazione, quali la causerie delle lezioni di letteratura che Tomasi di Lampedusa riservò all'amico ventenne, ma anche la prosa serrata e affabile di Sigmund Freud. Nella struttura del libro è riconoscibile il modo di procedere del-lo studioso, che cercava sempre di bilanciare la teoria e gli esempi testuali. È del resto la struttura che egli adottava anche a lezione. Confrontando l'insieme degli appunti, si può notare che i corsi consacrati al soprannaturale cambiano titolatura nel tempo, ma l'ordine delle parti e l'impostazione generale rimangono sostanzialmente invariati. Questo in linea di massima il procedere della sua argomentazione: in una sezione introduttiva (1) si stabiliscono i confini dell'argomento, vengono definiti il soprannaturale e le sue regole, per passare infine a una contestualizzazione storica con al centro la svolta dei Lumi. All'introduzione segue sempre una prima serie di esempi in ordine cronologico (2). Si torna poi alla teoria e si assiste alla costruzione di una casistica delle forme del soprannaturale (3). Una seconda serie di esempi, in ordine questa volta tipologico, chiude infine il cerchio (4). Il lettore potrà riconoscere in queste quattro tappe il susseguirsi dei capitoli del libro: abbiamo seguito fedelmente l'impostazione originale dei materiali che costituiscono il punto d'arrivo della ricerca. Se alternare la teoria e i testi è tipico di Orlando, lo è anche la volontà di astrarre e classificare. Tuttavia l'origine didattica e orale di questo libro fa sì che l'equilibrio tra la sensibilità del lettore di testi e la sistematicità del teorico ne risulti felicemente alterato. Anche qui egli elabora categorie, attua scelte in vista della formulazione di una casistica, e ne è prova eloquente lo schema, riportato alla fine del terzo capitolo, che Orlando elaborava via via in classe con*

*gli studenti, proprio come l'autore degli Oggetti desueti guida il lettore, testo dopo testo, alla costruzione dell'"albero semantico". La maggiore affabilità non incrina insomma il rigore di una riflessione maturata nei decenni. Resta che la volontà di classificare si fa assai meno pronunciata. Non è la costruzione di una griglia a scandire le letture, ma sono gli esempi che portano il critico a operare distinzioni. Se ne Gli oggetti desueti Orlando aveva già fatto ironia sul suo (p. 79), qui è come se il raffinato umanista mostrasse ancor più apertamente il suo volto. A inizio anni Ottanta, mentre Orlando chiudeva il ciclo freudiano, il decostruzionismo e gli studi culturali si affermavano in Francia e oltreoceano. Egli si oppone a questo movimento e continua a scommettere sul ruolo della grande letteratura e sul mestiere del critico. Lui, che dagli anni Settanta aveva intrapreso la via di una critica letteraria militante, riafferma il suo impegno puntando proprio sul concetto di canone. Allarga quindi il suo campo d'azione e rivendica la lucidità di uno sguardo che osservi l'attualità da lontano, partendo dal patrimonio dei classici. È così che egli mette alla prova e insieme estende le sue ipotesi teoriche, in classe, nel dialogo con le nuove generazioni, e in privato, nel confronto quotidiano con la sua biblioteca, che negli anni Ottanta e Novanta va completandosi al ritmo dei corsi e delle ricerche. Certo, le opere evocate in questo libro sono molto meno numerose rispetto alle centinaia presenti ne Gli oggetti desueti, ma lo sfondo resta sempre quello della Weltliteratur. E ogni analisi approfondita, la scelta stessa di un testo esemplare, sembra sempre presupporre l'universo di una biblioteca nella quale Orlando cerca di dare un senso possibile alla tradizione, e con essa al presente. Il lettore potrà essere sorpreso proprio dalla trattazione a tutto campo, senza steccati di generi, ambiti o ideologie, che porta all'accostamento di testi molto eterogenei. Sulla base di pochi criteri pertinenti e con spirito comparatistico, lo studioso mette infatti sullo stesso piano Omero e i racconti di fantasmi sette-ottocenteschi, mostra che il soprannaturale di Tasso ha quasi più analogie con quello di Wagner, e perfino di Kafka, che con quello del cristiano Rutebeuf. Ecco poi Dostoevskij rivelare sorprendenti parentele con Goethe e Maurice de Guérin, mentre agli antipodi dei prodigi di Omero e Chrétien de Troyes si trovano riuniti i sarcasmi di Cervantes, Luciano e Voltaire. In un'altra impossibile categoria sarà poi l'ironia divertita di Ariosto a incontrare quella di Perrault, Basile, Collodi, e perfino di Ovidio. Se Orlando riesce a mettere ordine in questo insieme disparato di epoche, tradizioni e generi è grazie a una messa a punto concettuale che, come spesso accade alle vere scoperte, può sembrare scontata: il soprannaturale si manifesta nei testi solo grazie alla presenza di regole che ne ritagliano l'esistenza dentro un contesto di normalità, si tratti dell'immane cigolio di una porta in una ghost story o dell'inoltrarsi dentro la foresta incantata in una fiaba. Alla ricerca delle regole il lettore deve inoltre far sempre seguire un quesito altrettanto basilare: una volta ammesso che ci sia soprannaturale, quanto deve essere preso per vero? O meglio, in che misura il testo sottomette il fenomeno prodigioso a una critica razionale? In che misura pretende che gli si faccia credito? La dialettica fra credito e critica e il ruolo delle regole del soprannaturale sono i due principi su cui si regge l'originalità del libro. Essi presuppongono un approccio che il critico definisce "materialista". L'ambito dello studio resta esclusivamente letterario e a Orlando interessa riflettere sulla forma che il soprannaturale prende nei testi, non all'esterno di essi. Ma proprio questo suo partito preso testuale gli consente poi di aprire squarci sulle dimensioni extratestuali e cioè storiche. Significativo in questo senso è il modo in cui affronta le opere più connotate in senso religioso. Trattare ad esempio la Commedia come un caso di soprannaturale può certamente destare resistenze in chi pensa che le realtà di fede non possano essere comparate ai fantasmi, ai maghi, agli orchi di altri testi più comunemente accettati come appartenenti al genere. Ma è proprio perché egli sceglie di non interrogarsi troppo sulle strutture del sacro o del mistero al di fuori della letteratura e di concentrarsi invece su come il singolo autore li gestisce sul piano letterario che poi le sue interpretazioni ci dicono molto sul rapporto tra l'uomo e l'irrazionale, in assoluto e nelle varie epoche. Si prenda El mágico prodigioso (1637) di Calderón de la Barca: il diavolo riesce a spostare montagne, ma non è in grado - ed è questo il centro del dramma - di muovere la volontà della virtuosa Giustina. Questo dato, cioè la regola secondo cui Satana non può niente sulla libertà umana, ci*

*dice molto dell'importanza del libero arbitrio in tempi di Controriforma, ed è dunque del tutto conforme alla teologia cattolica dominante all'epoca. Ma esso ci rivela anche molto sul rapporto fra religione e ragione nella prima metà del Seicento in Europa, non certo solo in Spagna: mentre infatti la Nuova Scienza si stava affermando, per uno spettatore risultava ormai molto più impressionante l'impotenza reale di Satana di agire sulle persone che la sua "scontata" capacità soprannaturale di spostare montagne. Per apprezzare in pieno la ricerca che qui presentiamo occorre tener presente come per Francesco Orlando la letteratura in generale tenda 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 in-cessante 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. Anche questo saggio può dunque essere letto sotto il segno della riflessione di Orlando sui meccanismi del ritorno del represso che caratterizzano il discorso poetico: dare credito con l'immaginazione al soprannaturale è da sempre un modo per ribellarsi alla potenza del reale e della ragione. E anzi, se si crede che la letteratura funzioni proprio in virtù di una fondamentale sospensione dell'incredulità, allora i testi a tema soprannaturale si porranno doppiamente sotto questo segno, costituendo una sorta di "letteratura al quadrato". In opposizione a una concezione, da qualche decennio sempre più diffusa, che intende il discorso letterario come esclusivamente connivente con il potere, Orlando lo concepisce, e non importa se orale o scritto, se popolare o canonico, come destabilizzante e liberatorio; tuttavia, contro il rischio di derive facilmente irrazionalistiche, il critico si è sempre e comunque posto dalla parte della razionalità illuministica. Il punto è a suo avviso costituito dal prezzo da pagare per il necessario adattamento al processo di civilizzazione, e cioè in definitiva all'affermazione di versioni del principio di realtà sempre più esigenti. La letteratura a tema soprannaturale costituisce in quest'ottica una testimonianza di quanto nella specie umana si oppone a quei processi: far immaginariamente esistere quel che non esiste, far vedere quel che non può essere visto, far credere quel che non può essere - razionalmente - creduto. Ma se la protesta contro i vincoli della civiltà è in definitiva di tipo metastorico, e riguarda la specie umana nel suo complesso, il disagio che quelle costrizioni procurano si fa progressivamente più acuto quanto più ci si avvicina alla grande svolta avvenuta intorno alla metà del Settecento. In molta parte della sua opera Orlando ci ha mostrato come la grande letteratura rechi traccia di questa enorme mutazione culturale e sociale, che ha cambiato per sempre le configurazioni e gli assetti del mondo. È in effetti sempre in quel giro d'anni che si sviluppa un soprannaturale di tipo nuovo: quel fantastique studiato da Todorov che secondo Orlando va concepito nei termini di una condizione di ignoranza e insicurezza connessa con la perdita delle antiche certezze, e con la fragilità di una razionalità ancora troppo recente. Ma nel saggio che presentiamo tutte le proposte di definizione e classificazione del soprannaturale sono sempre concepite sullo sfondo di grandi trasformazioni epocali. Se infatti il Todorov strutturalista procede a studiare questo fenomeno letterario da un punto di vista formale e astratto, quel che distingue l'approccio di Orlando rispetto al suo maggiore interlocutore è il tentativo costante di determinare storicamente le categorie che analizza, e che pure estrapola in un primo momento sulla base di criteri formali quali quello della dinamica tra credito e critica: tutte le grandi varianti di soprannaturale letterario individuate sono in questo senso riconsiderate da un punto di vista cronologico, e si avvicinano, succedono o compenetrano in prossimità di grandi svolte, quali proprio quella avvenuta in Europa tra Sette e Ottocento o quella segnata dall'affermazione della Riforma e della Nuova Scienza. Come già Gli oggetti desueti anche questo saggio, infatti, se pure considera testi che vanno dall'antichità (cui si accenna soltanto) fino al Novecento, individua nella fase illuministica il momento di passaggio decisivo, il punto archimedeo su cui fondare l'intera costruzione teorica. Non è un caso che alcune delle analisi testuali che*

si trovano ne *Gli oggetti desueti* anticipino quelle poi condotte secondo la prospettiva del soprannaturale: gli ambienti cadenti e in disuso, e proprio perciò sinistri, di molta narrativa gotica sono spesso quelli più propizi all'evento prodigioso. Rispetto all'indagine sull'antifunzionale in letteratura, in questo caso lo strumento prescelto per sondare un corpus così eterogeneo e complesso è l'articolarsi di una dinamica tra le istanze del credito e della critica che ogni singolo testo esaminato decide di accordare (o meno) agli eventi o alle entità presuntamente soprannaturali. Dove non è naturalmente in questione quel che credeva lo scrittore biograficamente inteso, né tanto meno i suoi lettori contemporanei o successivi, bensì quel che il testo ci domanda di credere - per in-tenderci, dobbiamo, come lettori, assumere che Gregor Samsa si è trasformato in un insetto, anche se nella realtà sappiamo che ciò è impossibile. A seconda delle proporzioni con cui le due istanze si combinano, ne derivano alcune grandi articolazioni che non hanno valenza contenutistica o tematica (ad esempio la magia, le fate, le streghe, il patto con il diavolo), ma puramente orientativa - e cioè tesa a distinguere alcune poche modalità di relazione con il dato soprannaturale: si pensi alla categoria innovativa di soprannaturale di indulgenza, caratteristico per esempio di Ariosto, che indica appunto un'attitudine ironica, ma anche affettuosa, verso gli eventi prodigiosi in genere. Si andrà da testi caratterizzati da un massimo di credito e un minimo di critica - nel caso in cui il soprannaturale risulti convalidato da credenze tradizionali diffuse e condivise - ad altri caratterizzati invece da un massimo di critica e un minimo di credito, nel caso in cui il soprannaturale venga evocato solo allo scopo di essere contestato e ridicolizzato. Al crocevia, quei testi in cui si dà un quasi perfetto equilibrio tra la tentazione di credere e quella di diffidare, e che Todorov cataloga come fantastici. L'ambizione è quella di avanzare una proposta che possa dare un qualche ordine, grazie a poche grandi categorie di riferimento, a una fenomenologia letteraria che altrimenti ci apparirebbe magmatica e informe. Questa angolatura di analisi non è certo l'unica possibile, e il critico ne è consapevole: sono o sarebbero altrettanto validi e praticabili altri criteri, purché essi possano mostrarsi pertinenti e coerenti, ovvero in grado di "fare sistema", di organizzare in modo altrettanto semplice ed efficace la massa dei dati, secondo un principio che eviti la deriva dell'elenco e si dimostri capace di funzionare come strumento pratico e duttile sia per la singola analisi di testo sia per proporre visioni panoramiche. Un esempio per tutti: analizzando il soprannaturale kafkiano della *Metamorfosi*, Orlando mostra che il testo gioca incessantemente a proporre come assolutamente normali e regolari fenomeni, quali la subitanea trasformazione in scarafaggio del protagonista, che secondo il senso comune ci aspetteremmo fossero presentati come causa di assoluto stupore e incredulità. È adoperando come chiave di lettura questa originale e inaspettata combinazione tra istanze del credito e della critica che Orlando analizza il testo, evitando di caricarlo di riferimenti diretti e univoci a questo o quel referente simbolico, storico o ideologico, cosa che rischierebbe di limitarne fortemente la complessità e plurivocità. Riferendosi sempre e solo ai modi e alle forme con cui si dà questo inedito soprannaturale, il critico riesce a rilevare tutta una serie di interessanti fenomeni, come in questo passo: (p. 85). Ma tutte le analisi testuali del saggio sono condotte sul filo di questo grande parametro di fondo, che si dimostra redditizio, oltre che dal punto di vista interpretativo, anche perché rende possibile una serie di comparazioni sistematiche: in questo agisce in Orlando l'imprescindibile modello di Mimesis. Come Auerbach analizza e confronta i più diversi e lontani capolavori della letteratura occidentale sulla base del criterio della separazione o commistione degli stili, Orlando accosta testi anche lontani mostrando come essi dosino diversamente e significativamente credulità e diffidenza. Ne risulta allora che nelle *Metamorfosi* di Ovidio traspare già quell'indulgenza verso il soprannaturale che sarà poi tipica di un Rabelais o di un Ariosto, così come in alcuni testi di Lucia-no fa già capolino un'attitudine di derisione che sarà poi quella di Voltaire. E non si tratta certo per il critico di confondere i testi e le epoche, ma di notare che in quelle opere antiche si manifestano già in nuce concezioni che verranno riprese e sviluppate solo molto più tardi dalle filosofie illuministe e materialiste. Come abbiamo già accennato, una delle messe a punto teoriche più promettenti e originali del saggio è quella relativa alle regole del soprannaturale:

*secondo Orlando, non si darebbe alcun possibile soprannaturale senza il ricorso prima di tutto a norme che lo definiscano e lo delimitino soprattutto dal punto di vista della localizzazione sia spaziale che temporale. E questo per la buona ragione che il soprannaturale coincide sempre e comunque con un momento di disordine e rottura rispetto alla consuetudine spazio-temporale in cui tendiamo a essere immersi: il sovvertimento che esso comporta deve essere dunque limitato e codificato secondo vincoli precisi e coerenti, per impedire che produca una confusione generalizzata. La decisività delle regole non era mai stata così efficacemente evidenziata e resa dirimente per la definizione di questo ambito letterario; essa porta con sé tutta una serie di importanti implicazioni per l'analisi dei testi. A proposito della struttura della Commedia, Orlando scrive ad esempio: (p. 9). Ma il concetto di localizzazione si rivela decisivo per ogni tipo di soprannaturale: si veda quando il critico ci mostra come Ann Radcliffe, nel mettere in scena i suoi terrori gotici, abbia letteralmente inventato un nuovo tipo di relazione con lo spazio, fatta di spaesamento e ignoranza di un soggetto che, sentendosi in balia di luoghi oscuri e sinistri, pro-va uno smarrimento assoluto e arcaico quale ancora lo ritroviamo in tantissima cinematografia horror. Ma il soprannaturale non è soltanto quel che si manifesta - o è possibile sospettare si manifesti - come tale: gli scrittori possono anche raccontare un soprannaturale che il testo presenta fin da subito come irreali, ma che nondimeno viene evocato. È questo il caso, di capitale importanza, del Don Chisciotte, cui Orlando dedica un'analisi innovativa e che non potrà non sorprendere, dal momento che nel grande testo di Miguel de Cervantes manca del tutto il riferimento a un soprannaturale oggettivo di tipo conclamato: il protagonista, quando crede di vedere giganti o di essere sotto l'influenza di maghi, semplicemente delira e l'autore non avalla mai quelle visioni. E tuttavia secondo Orlando il romanzo pone, o meglio suppone, a tutti gli effetti il dato prodigioso, proprio in virtù del fatto che don Chisciotte, nonostante ogni possibile smentita, vi crede con tutte le sue forze; e dal momento che noi ci identifichiamo con lui, è inevitabile condividere, almeno in parte, le sue illusioni. Non è chi non veda quanto poco reificante fosse l'approccio del critico, che in questo come in altri casi fa un uso perspicuo del modello della negazione freudiana, e cioè di una negazione che afferma: ridere o sorridere di una certa realtà significa comunque ancora considerarla, concederle una qualche residuale forma di esistenza e di nostalgica simpatia. Proprio grazie all'esempio di don Chisciotte il critico individua un tipo di soprannaturale che non era mai stato considerato, quello che definisce di derisione, in cui il dato fuori o contro natura viene implacabilmente ridicolizzato in nome dei valori della razionalità e del buonsenso - ma al quale, anche e proprio tramite la plateale derisione, viene dato spazio e risalto. Questo tipo di trattamento è lo stesso che Voltaire e altri illuministi riserveranno alle incredibili superstizioni, ai bestiari leggendari, ai miti delle religioni rivelate, alla scatenata metaforicità dei testi sacri. Anche questi autori, per principio avversi ad ogni tipo di irrazionalismo, possono dunque rientrare nella cartografia del soprannaturale che Orlando ha qui disegnato, dimostrandosi capace di valorizzare ancora una volta quanto di prezioso è contenuto nei modi di pensare e vivere che proprio l'Illuminismo ha proceduto a negare e a liquidare. Del resto nella visione di Orlando il soprannaturale non è solo manifestazione di un ritorno del superato logico e ideologico, ma anche un modo per dare forma a paure, bisogni e desideri circa realtà attuali o metastoriche che gli scrittori traspongono in chiave di eventi prodigiosi e misteriosi. È soprattutto quando si approssima alla letteratura del soprannaturale tardo settecentesco e ottocentesco che il critico prova a dimostrare come essa costituisca anche un tentativo di pensare l'impensabile, e cioè alcune realtà inedite o inaudite della condizione umana e delle sue trasformazioni. Il primo esempio che viene in mente è quello, tardo, di The Turn of the Screw di James, in cui è centrale la questione se dare o meno credito ai fantasmi che, secondo l'istitutrice protagonista e narratrice, sarebbero ritornati per perseguire Miles e Flora, i due bambini a lei affidati. Contro quei critici che hanno sostenuto che si tratta di allucinazioni causate dalle fobie sessuali dell'istitutrice, Orlando scrive che il testo, pur nella sua ambiguità, tende ad avvalorare la concreta possibilità che il soprannaturale, nella forma dei due temibili revenants, possa davvero minacciare i bambini. Ma osare credere alla realtà dei*

*fantasmi significa, fuor di metafora, avere il coraggio di confrontarsi con una realtà altrettanto inquietante anche se del tutto concreta, e cioè l'influenza, con ogni probabilità malvagiamente perversa, che i due adulti esercitarono da vivi su Miles e Flora. Il referente sempre taciuto e sempre alluso, la scomoda verità a cui non si vorrebbe prestare credito, sarebbe allora quella di una sessualità infantile pericolosamente soggetta ai desideri degli adulti. Era una verità talmente inaudita da dover essere presentata sotto le apparenze del soprannaturale, ma è proprio quella stessa verità che solo pochi anni dopo Freud avrebbe esposto nei suoi Tre saggi sulla teoria sessuale, ottenendo reazioni di scandalo e incredulità del tutto paragonabili a quelle suscitate dalle "visioni" dell'istitutrice. Le letture che patologizzano questo personaggio, e stanno tutte dalla parte di una critica positivista al soprannaturale, corrono il rischio di apparire culturalmente regressive perché in qualche modo finiscono per accreditare il mito del bambino-angelo, che invece il testo demistifica potentemente. Stesso rigore e stesso pathos interpretativo si riscontrano nella lettura di Der Schimmelreiter di Storm, in cui gli eventi considerati soprannaturali sono connessi alla lotta eroica e solitaria di un ingegnere autodidatta per la costruzione di una nuova e più sicura diga che difenda le coltivazioni e le abitazioni. Si tratta di un'impresa che viene condotta contro la mentalità superstiziosa e retriva tipica di una certa provincia, e in nome di ingenui ma coraggiosi ideali di progresso. In questo come in altri casi le manifestazioni del soprannaturale possono essere lette in chiave di ritorno del re-presso rispetto a una razionalità di cui Orlando ci illustra tutta la portata di sfida nei confronti delle secolari consuetudini e tradizioni d'Ancien Régime. Ma a questo proposito forse la lettura più affascinante è quella del Faust di Goethe; Orlando dimostra come in esso si affermi una vera e propria nuova forma di soprannaturale, mai così chiaramente individuata e descritta: un soprannaturale recuperato dalla tradizione ma allo scopo di significare qualcosa di storicamente nuovo e inedito. Ecco che allora nella magia medievale si traspongono, secondo il critico, la tecnologia industriale e le speranze e le angosce ad essa connesse, quasi a segnalarci che solo ricorrendo al mito Goethe è stato capace di riferirsi a quanto di misterioso e fatale si stava producendo in quel giro di anni, e che inevitabilmente sfuggiva ancora alle coscienze dei singoli. In questo contesto lo stesso Mefistofele viene reinterpretato come la reificazione di tipo distruttivo e soprannaturale di quella spinta creativa e assolutamente naturale incarnata da Faust. Ma si può affermare che tutte le letture qui proposte, nel mentre si concentrano sulla gestione dei fenomeni prodigiosi caratteristici di una singola opera, riescono a illuminare quanto di reale e storico viene trasposto o alluso da quelle stesse manifestazioni: si veda per esempio come nel caso dell'Hamlet shakespeariano si possa leggere nel sopra-naturale (l'apparizione dello spettro) il corrispettivo di una realtà contro-naturale (il fratello che uccide il fratello; la vedova che sposa l'assassino del marito ucciso). Si direbbe anzi che più in generale Orlando, decifrando le figure del soprannaturale, abbozza una storia immaginaria e segreta degli sviluppi, ma anche delle crisi, di una razionalità in via di progressiva affermazione. Questo nuovo libro di Francesco Orlando, che compare a più di sei anni dalla sua morte, corrisponde al desiderio e all'intenzione di essere prima di tutto un viaggio dentro i territori del soprannaturale, effettuato nell'alternanza di momenti teorici e singole analisi, che rimandano gli uni alle altre nel tentativo di produrre un effetto d'insieme: delineare alcune importanti contro-verità della civiltà occidentale. Il saggio punta dunque prima di tutto su un - ci si augura felice - compromesso tra istanze di classificazione e istanze analitiche centrate su letture ravvicinate di singole opere, tra esprit de géométrie ed esprit de finesse. L'intenzione è che lo strumentario proposto possa risultare utile per avvicinarsi ai testi, porre loro domande, collocare fenomeni ed eventi in prospettive inedite e potenzialmente illuminanti. Esso del resto non è, né sarebbe il caso che fosse, né immutabile né definitivamente fissato, dal momento che il saggio è prima di tutto - a partire dalla genesi fino alla pubblicazione - l'esito di una continua ricerca che coinvolge e invita il lettore non solo alla collaborazione, ma anche alla messa in discussione critica. Leggendo il testo ci si potrà e dovrà chiedere quanto le forme e le questioni trattate possano essere valide per la letteratura, per il cinema, per le modalità di narrazione più recenti. La scommessa è che le forme del soprannaturale individuate in questo saggio*

possano essere ulteriormente messe alla prova, convalidate o confutate, eventualmente ibridate - o aumentate, a patto che se ne rispettino le presupposizioni di fondo, la cornice di pensiero da cui esse traggono origine. Chi legge questo libro dunque è chiamato dall'autore ad applicarlo, ma anche a interrogarlo e migliorarlo

Note [1] W. Scott, *Lives of the Novelists* [1824], in I. Williams (ed. by), *On Novelists and Fiction*, Routledge&Kegan Paul, London 1968, p. 114. [ (traduzione dei curatori)]. [2] J. Austen, *Northanger Abbey* [1818], in Ead., *Northanger Abbey, Lady Susan, The Watsons, and Sanditon*, London 1990, vol. II, capp. IX e X, pp. 159 e 160-161. [ (traduzione dei curatori)]. [3] *Il castello di Otranto*. [4] A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho, Part I, Chapter I*, Oxford University Press, Oxford 19803, p. 1. [ ]. [5] Vedi il suo *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and the Beautiful* [Un'inchiesta filosofica sull'origine delle nostre idee del Sublime e del Bello]. [6] E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* [1757], *Aesthetica*, Palermo 19872, Parte I, Sezione VI, p. 71: . [7]Ibid., Parte IV, Sezione XIV, p. 148. [8] A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho, Part I, Chapter I*, cit., p. 1. [ , , (trad. it. V. Sanna, in A. Radcliffe, *I misteri di Udolpho*, Edizioni Theoria, Roma-Napoli, p. 29)]. [9]Ibid., Part II, Chapter V, p. 225 [ (trad. cit., p. 249)]. [10] A. Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho, Part II, Chapter V*, cit., p. 226. [ (trad. cit., p. 250)]. [11]Ibid., Part II, Chapter V, p. 225. [*le montagne sembravano moltiplicarsi a mano a mano che procedevano e ciò che formava la vetta di un'altura si rivelava come nulla più che la base di un'altra.*] (trad. cit., p. 249)]. [12] Ibid., Part I, Chapter V, p. 54. [ (trad. cit., p. 81)]. [13] Ibid., Part I, Chapter XII, p. 122. [ (trad. cit., p. 147)]. [14] Ibid., Part III, Chapter V, p. 384. [ (trad. cit., p. 408)]. [15]Ibid., Part II, Chapter IX, p. 308. [ ]. [16]Ibid., Part I, Chapter VI, p. 62. [*chi siete voi che volete andare lì?*] disse l'uomo sorpreso. St. Aubert, a sentire questa strana domanda e vedendo il tono particolare con cui veniva fatta, si affacciò dalla carrozza. disse rispose il contadino indicando il bosco *<È disabitato, allora?>* (trad. cit., pp. 88-89)]. [17] Ibid., Part II, Chapter V, pp. 231-232. [*Ma piano!, Mademoiselle, camminate in punta di piedi! Mi è parso ripetutamente che qualcosa mi passasse accanto.*] *<È ridicolo!>* disse Emily (trad. cit., pp. 255-256)]. [18] Ibid., Part II, Chapter II, pp. 178-179. [*magnifiche, desolate, scarsamente ammobiliate, trascurati, in disuso, sbiadite*]. [19] Ibid., Part II, Chapter X, p. 317. [*attraverso la grande estensione e il groviglio di corridoi del castello*] (trad. cit., p. 339)]. [20] Ibid., Part I, Chapter VI, p. 68. [ (trad. cit., p. 95)]. [21] Ibid., Part I, Chapter VI, p. 71. [ (trad. cit., p. 97)]. [Immagine: Francesco Orlando]. Fonte: *Le parole e le cose* Stampa

## Non fiction Giuliano Milani Le regole del soprannaturale



**Francesco Orlando**  
**Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme**  
*Einaudi*, 190 pagine, 23 euro  
Francesco Orlando (1934-2010) è stato un critico originale che, grazie alla profonda conoscenza dei romanzi europei e della teoria psicoanalitica, ha inventato nuovi modi di guardare alla letteratura, come l'analisi delle liste di cianfrusaglie disseminate nei romanzi moderni di *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (Einaudi 1993). In questo libro postumo cerca di

capire la funzione del soprannaturale nella narrativa esaminando le regole che di volta in volta gli scrittori impongono ai lettori per fargli accettare elementi estranei all'esperienza quotidiana. Orlando stabilisce così alcuni atteggiamenti rispetto al soprannaturale: la tradizione degli scrittori (come Dante o Omero) che credono nell'esistenza di regole diverse da quelle del nostro mondo, la derisione assunta da quanti (come Cervantes o Montesquieu) non ci credono, e poi tutta una serie di gradi

intermedi. L'indulgenza (di chi, come Collodi, non ci crede, ma vorrebbe), il dubbio (di chi, come Henry James, sospende il giudizio), la trasposizione (di chi, come Goethe, recupera antiche tradizioni usandole come metafore per descrivere la realtà) e infine l'imposizione (di chi, come Kafka, mette il lettore di fronte al fatto compiuto senza dare spiegazioni). Così Orlando fa emergere il modo con cui gli scrittori si sono rapportati al mondo in cui vivevano e alle regole che lo presiedevano. ♦

La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa è da intendersi per uso privato



EL ZEVIRO

## IL SOPRANNATURALE IN LETTERATURA AI CONFINI DEL VISIBILE

ALESSANDRO ZACCURI

«**C**ome un pugno sul tavolo»: così, secondo Francesco Orlando, la trasformazione del commesso viaggiatore Gregor Samsa in scarafaggio cala sul perbenismo della sua famiglia. Che nella *Metamorfosi* di Kafka non si stupisce troppo del prodigio, ma ne valuta le conseguenze in termini di svantaggio economico, di riprovazione sociale, di turbamento dell'ordine borghese. Questa dell'"imposizione" è solo una delle tipologie del soprannaturale che Orlando, morto nel 2010 poco prima di compiere 76 anni, passa in rassegna in un saggio postumo (*Il soprannaturale letterario. Storia, logiche e forme*, Einaudi, pagine XXVIII+190, euro 23,00) che si segnala, se non altro, per la completa mancanza di imbarazzo nei confronti di un tema ancora oggi controverso. Massimo esponente della critica di ispirazione freudiana, Orlando si è sempre trovato a suo agio in zone di confine poco frequentate dai colleghi, come dimostra il suo studio-capolavoro su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* (tornato finalmente disponibile da Einaudi un paio di anni fa), dove è proprio l'analisi dello scarto, del residuo e del rifiuto a sorreggere l'avventura dell'interpretazione. La zona del sacro, spesso lambita, viene sempre trattata con rispetto, in una modalità che ora ritroviamo nelle pagine del *Soprannaturale letterario* curate da Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli e accompagnate da una prefazione di Thomas Pavel. Il soprannaturale, avverte Orlando fin dalle prime battute, non è un intruso nella storia della letteratura. E non lo era, si potrebbe aggiungere, neppure in *Mimesis*, il gran libro di Erich Auerbach apparso nel 1946 e incentrato, in modo speculare, sulle forme del realismo letterario. Auerbach si occupava molto di Dante, e se ne occupa anche Orlando, indicando nella *Commedia* l'esempio perfetto del soprannaturale di "tradizione" che assume come dato di fatto – come sfondo della realtà, potremmo dire – la

Un saggio postumo di Orlando e uno di Dal Lago indagano la dimensione del sacro e quella del fantastico dall'antichità a Kafka, dal "Signore degli anelli" alle "Cronache di Narnia"

compresenza di visibile e invisibile. Questo criterio unitario dell'immaginazione si incrina nei secoli successivi, ben prima che la crisi provocata dall'Illuminismo confini il soprannaturale in un genere a sé stante, quello del fantastico, dal quale discende anche il fantasy contemporaneo. Ed è qui che il lavoro di Orlando si intreccia, e in parte entra in conflitto, con quello del sociologo Alessandro Dal Lago, che in *Eroi e mostri* (il Mulino, pagine 194, euro 18,00) procede nella sua personale esplorazione delle attuali

retoriche narrative, concentrandosi questa volta sull'opera di J.R.R. Tolkien e di C.S. Lewis. Pur ammettendo di non essere un ammiratore del *Signore degli anelli* e delle *Cronache di Narnia*, Dal Lago è interessato a mettere in discussione le ambizioni teologiche delle due saghe. La teoria della "sub-creazione" non lo convince (per Tolkien l'immaginazione di un universo letterario obbedisce alla stessa logica della creazione divina), l'utilizzo del fantasy come "macchina mitologica" gli sembra finalizzato alla celebrazione di valori tradizionali, se non addirittura reazionari, e la stessa meticolosità con cui tutto, a Narnia come nella Terra di Mezzo, rispetta regole indiscutibili gli risulta fastidioso. Posizione discutibile, anche se argomentata in modo molto brillante (l'impressione, in ogni caso, è che in diversi passaggi Dal Lago se la prenda con i tolkieniani più che con Tolkien). Sulla questione delle regole è però bene soffermarsi, chiamando in soccorso il ragionamento di Orlando. «La presenza del soprannaturale – si legge all'inizio del saggio einaudiano – corrisponde innanzitutto alla presenza di regole». Alle quali poi si può credere o non credere, delle quali si può perfino ridere, come faceva già Cervantes nel *Don Chisciotte*, o servirsi in via convenzionale, come accade nelle fiabe di Perrault, dove il soprannaturale è concesso per "indulgenza", a beneficio di un pubblico infantile o presunto tale. Quel che più conta è che sono proprio le regole a rendere possibile il negoziato continuo sul quale si fonda la legittimità del soprannaturale letterario, al quale viene sempre più spesso demandato il compito di contestare lo status quo di una realtà altrimenti considerata indiscutibile. Si pensi, per esempio, al dispositivo raffinatissimo del *Giro di vite* di Henry James, nel quale a dominare è la categoria dell'"ignoranza" (che cosa significa quel che vede la protagonista, sempre ammesso che lo veda?). L'ironia di Ariosto e gli scrupoli di Tasso, le meditazioni di Goethe e gli ingranaggi del romanzo gotico già contengono, in qualche misura, l'eventualità di quella "imposizione", di quel soprannaturale che batte il pugno sul tavolo delle convenzioni, che per Orlando accomuna i racconti di Kafka al *Maestro e Margherita* di Bulgakov. Tolkien e Lewis, in fondo, non hanno fatto altro. Con i loro mezzi e le loro magie, anche loro ci hanno aiutato a dubitare, a non accettare le cose così come stanno. Hanno lasciato aperta la porta all'invisibile o, almeno, ci hanno ricordato che quella porta esiste.

© RIPRODUZIONE RISERVATA



AS DOMENICA ■ 25 GIUGNO 2017 ■

critica  
letteraria

# ORLANDO

Un libro postumo di Francesco Orlando, basato sulle lezioni a Pisa, indaga e classifica l'irrazionalità nei testi: «Il soprannaturale letterario», da Einaudi

# Dèi, mostri e fantasmi all'università

di MASSIMO NATALE

«**L**a razionalità, secondo Freud, non ha niente di naturale. Essa è una dura e precaria conquista; lo è innanzi tutto nella sua genesi attraverso l'infanzia dell'individuo, ma anche nel suo mantenimento attraverso ciascun momento della vita individuale, e così nelle sue affermazioni culturali collettive attraverso la storia dell'umanità». Così cominciava uno fra i lavori più noti di Francesco Orlando, *Illuminismo e retorica freudiana* (Einaudi 1982), entro il quale il percorso della ragione occidentale era contraddittoriamente tratteggiato come un cammino «faticoso, repressivo», costellato di «aberrazioni»; e insieme, d'altra parte, come un inevitabile «progresso», sia pure pagato dalla civiltà in termini di repressione. In questo quadro, la letteratura viene a essere un alleato fondamentale per indagare la parabola di quella stessa civiltà, una «seconda vi-

sta» raffinata e confidenziale, capace di scrutare gli angoli marginali del vivere sociale, di raccontare le frustrazioni e le speranze, il senso del proibito, il dolore e l'aspirazione alla gioia disseminati lungo l'intera esistenza degli uomini. Sono già tutte qui – in questo identikit della letteratura come proiezione del desiderio – le premesse dell'esercizio critico di Orlando, che intanto al nume tutelare di Freud aveva già dedicato, nel 1973, un libro ambizioso come *Per una teoria freudiana della letteratura*, a inaugurare un trittico einaudiano che comprendeva anche una delle sue riuscite forse maggiori, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, del '71.

## Il conflitto tra desiderio e realtà

Al racconto del perenne conflitto tra desiderio e realtà, del quale il testo letterario può essere un luogo d'osservazione privilegiato, è implicitamente consacrato, ora, un libro postumo di Orlando – scomparso nel 2010 – *Il soprannaturale letterario Storia, logica e forme*, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, prefazione di Thomas Pavel (Einaudi

Johann Heinrich Füssli, *Lady Macbeth sonnambula*, 1784, Parigi, Louvre



«Piccola Biblioteca Ns», pp. 197, € 23,00). Bisognerà intanto dire che il volume è una notizia – e in certo modo anche una scommessa – per i lettori più affezionati di questo grande interprete della modernità letteraria. I curatori ci informano, nelle pagine introduttive, che il lavoro – frutto di «un'indagine condotta sull'arco di un ventennio, la cui genesi risale agli anni Ottanta» – è in realtà «il primo inedito» orlandiano ad approdare alla pubblicazione, lasciando così presagire altre future trovate tra le carte, o fra i materiali dispersi. E una scommessa, si diceva: perché il testo non è stato licenziato dal suo autore, ma è invece il risultato di una serie di lezioni che risalgono soprattutto al 2005-'06 (l'anno del suo ultimo corso universitario, a Pisa). È nota l'acribia con cui Orlando rielaborava le sue pagine, in una sorta di fobia dell'imperfezione. Ma è forte anche il ricordo del suo inconfondibile stile oratorio: ecco dunque un libro «probabilmente diverso dal solito», come si legge nella stessa introduzione, che permetterà di entrare più da vicino nell'officina dello studioso, attraverso il cantiere privilegiato – pur soltanto intravisto, perché il lavoro dei curatori è impeccabile – della lezione universitaria.

Orlando insegue le apparizioni del soprannaturale letterario, incaricandosi di disegnare un arco che va dal Medioevo di Rutebeuf al Novecento di Kafka (non senza

Da Rutebeuf a Kafka,  
da Shakespeare  
a Cervantes a Goethe,  
quali sono le costanti  
riscontrabili?

qualche puntata all'indietro, verso l'antichità, purtroppo soltanto sfiorata, ma non senza che riemergano, qua e là, almeno i nomi di Omero, Luciano e Ovidio), in un sostanziale nomadismo letterario, senza confini geografici, che può dunque spingersi dall'Inghilterra di Shakespeare

all'Italia del poema cavalleresco, dalla Francia di Voltaire alla Germania di Goethe (e così l'Orlando francesista ci ricorda ancora una volta, per inciso, che comparatistica non vuol dire abolizione delle letterature nazionali, ma loro capillare assunzione e conoscenza, e in certo senso loro

custodia). L'autore tenta di rispondere, sostanzialmente, a questa domanda: come reagisce il Testo di fronte all'irrazionale? Come lo rappresenta? Quali sono le eventuali costanti di una fenomenologia del soprannaturale (dèi, mostri, fantasmi, ecc.)?

Le proposte di Orlando sono abitate – viene da dire: come sempre – da due istanze ineludibili, o due demoni: quello della tassonomia e quello dell'esempio. I quali collaborano vitalmente, anche a stare al solo titolo del capitolo d'esordio: «Minimi

esempi in vista di un concetto». E qui che si fissano i primi puntelli teorici, per esempio la necessità – perché si dia soprannaturale letterario – di una serie di regole che permettano di avvertire l'esplosione dell'irrazionale come *infra*zione, come alterazione persino minima del reale. Oppure, si veda la grande attenzione topologica di Orlando, ovvero per le localizzazioni letterarie: per gli spazi della *Commedia* o soprattutto della *Gerusalemme Liberata*, intimamente legati all'apparizione dell'Altro o – più esplicitamente – alla liberazione della «trasgressione» (per cui il luogo appartato e oscuro, diventa, in questa lettura, un correlato dei segreti intimi della psiche tassiana). E più oltre, ecco Orlando fare cenno alle altre due meridiane fondamentali per la sua esplorazione, cioè la Storia, da una parte, e la Tipologia dall'altra. La prima parte del volume si preoccupa infatti, in particolare, delle «variabili cronologiche» del tema. Non si potrà non citare il capitolo dedicato a Cervantes – nel quale il tema della magia è identificato come portante –, ma il passaggio più chiaro, in tal senso, è quello imperniato sul *Faust*, se quest'opera assomiglia all'atto di fondazione di un soprannaturale compiutamente moderno: così, nella scena di una strega che non riesce a riconoscere il diavolo, si può rileggere il soprannaturale goethiano come un segnale di allusione all'accelerazione storica, o diremo forzando un po': alla tecnicizzazione del mondo (o, con il Lukács ricordato da Orlando, come allegoria del capitalismo).

### Tradizione e reificazione

Quanto, invece, a uno sforzo diretto alla categorizzazione, questa è consegnata soprattutto alla seconda parte dell'indagine, nella quale si distingue fra l'altro tra un soprannaturale «di tradizione», come quello di Omero o di Dante, esito della «reificazione dell'immaginario collettivo» (e dunque ben piantato su un principio di autorità religioso); e un soprannaturale «di derisione», per il quale bisognerà di nuovo tornare al *Chisciotte*, o si potrà spingersi, per stare a un solo caso, ai *Contes* di Voltaire. E si tenta di circoscrivere un soprannaturale «di indulgenza» – testimone principale un Ariosto – categoria intimamente rinascimentale, che certificherebbe un modo di guardare all'evento prodigioso intriso di ironia e insieme di empatia: come se, insomma, utopia e razionalizzazione potessero in qualche modo convivere, per esempio nel *Furioso*.

È persino ovvio che Freud sia, anche qui, un riferimento importante (basti guardare all'età della Rivoluzione ripensata, nel capitolo faustiano, alla luce del complesso di Edipo). Così come è ovvio che un interlocutore costante sia il Todorov de *La letteratura fantastica*, dal quale si prendono tuttavia le dovute distanze. Per esempio dal Todorov che definisce il fantastico badando anzitutto a come questo si risolve o razionalizzi nel finale: «Ma se per la maggior parte dell'opera esitiamo e siamo tenuti in sospeso – chiosa Orlando – che cosa importa

che nelle ultime pagine ogni incertezza cessi o si razionalizzi del tutto? Il piacere della lettura risiede proprio nel dubbio che si diffonde su tutto il testo». Può darsi che l'ansia categoriale di questo Orlando – come dell'Orlando degli *Oggetti desueti* – non sia (più) nostra. Ma è l'invito continuo – e spesso implicito, nobilmente silenzioso – a un irrinunciabile *plaisir du texte* – a non farcelo sentire distante. Anzi: a farlo risultare ancora più indispensabile.



## Fantasia e soprannaturale nella letteratura mondiale

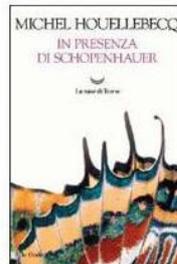
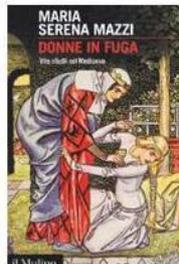
● Ariosto e Grimm, Omero e i racconti fantastici, il realismo e la letteratura horror: attraverso queste categorie di riferimento, Francesco Orlando (1934-2010) effettua un'analisi del soprannaturale nella letteratura in un'opera ora riproposta in libreria (*Il soprannaturale letterario. Storie, logiche, forme*, Einaudi ed., pagg. 190, euro 23). Prendendo in esame alcune fra le opere maggiori della letteratura mondiale, da Goethe a Shakespeare, da Kafka a Tasso, da James a Voltaire a Bulgakov, Orlando analizza il modo con il quale in un racconto si inseriscono entità, eventi e situazioni che sono in palese «contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali». Sono analizzate le varie forme che il soprannaturale ha assunto in letteratura e sviluppa un discorso critico sulle teorie del «fantastico».

La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa è da intendersi per uso privato



## Freschi di stampa

Sabina Minardi



### IL SOPRANNATURALE LETTERARIO

**Francesco Orlando**  
Einaudi, pp. 190, € 23

Allievo privato di Tomasi di Lampedusa; autore di tanti saggi che lasciano il sapore di autentiche cavalcate dentro i classici di tutti i tempi (come "Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura"), qui si dedica a rintracciare le regole che permettono al soprannaturale di manifestarsi dentro la finzione letteraria. Dall'Orlando Furioso al Don Chisciotte, emblemi forti del suo ragionamento, l'indagine parte dal senso della letteratura fantastica (come teorizzata da Tzvetan Todorov) per approdare a una galleria di casi dove il soprannaturale è assunto in premessa, e assecondato. Perché, sostiene Francesco Orlando, altro non è che il modo col quale gli uomini si sono intrattenuti con l'irrazionale. Bisogna di credere all'impossibile, comune a tutte le civiltà.

**DONNE IN FUGA**  
**Maria Serena Mazzi**  
Il Mulino, pp. 180, € 14

Vite ribelli nel Medioevo. Donne stravaganti, mistiche, visionarie, eretiche. Sono donne che cercano di sottrarsi alla consuetudine e alle aspettative le protagoniste di questo saggio. Donne

il cui cammino è profondamente distante. Tutte, però, accomunate dalla volontà di conoscere oltre i confini di casa, oltre la patria, oltre la soggezione maschile, oltre i ruoli rigidi in cui la storia le ha collocate. Margery Kempe, per esempio, Ildegarda di Bingen, Caterina da Siena. Donne recluse nei monasteri. E donne in fuga da padroni. Tutte pronte a dare la vita per la libertà.

**IN PRESENZA DI SCHOPENHAUER**  
**Michel Houellebecq**  
La Nave di Teseo, pp. 74, € 11

La storia di un incontro, di una grande passione, del riconoscimento di un alter ego spirituale, "perché in due ci si sente meno soli". Conforto e anima gemella appare il filosofo allo scrittore. Il pessimismo, la misantropia, il desiderio di distanza dagli altri si saldano. "Iniziai a leggere Schopenhauer e tutto cominció a vacillare" confessa Houellebecq. La filosofia cupa e lucida dell'uno si attaglia perfettamente a lui, e inizia un dialogo a distanza. A partire da un'idea semplice: la verità viene prima dell'originalità. Detto dai più anticonformisti degli autori contemporanei, è tutt'altro che scontato. Traduzione di Vincenzo Vega. ■



## Gli algoritmi della letteratura

LINK: <http://www.rivistastudio.com/standard/gli-algoritmi-della-letteratura/>



Gli algoritmi della letteratura Nell'era della retromania, parlare di generi letterari è tornato di moda. È un bene, perché le classificazioni aiutano a capire cosa ci piace davvero. Di Alcide Pierantozzi Quando a diciannove anni, dopo la pubblicazione del mio primo libro, mi ritrovai a bazzicare l'editoria, la cosa che più mi impressionava era la precisione vaticinante con cui i boss delle case editrici suddividevano i libri letti in sottogeneri letterari: 'Adesso Tizio ci ha proposto un'autofiction dispotica niente male, sai? C'è sangue. E Caio, che invece si è impelagato con un cappuccio e spada ucronico a luci rosse?'. Ero affascinato dalla loro capacità di identificare ogni storia così su due piedi, e di giudicarla per eccesso o per difetto di propulsione sanguigna. Più che editori, sembravano cardiocirurghi in grado di intercettare il pompaggio venoso di un paziente, e di monitorarne la sempre invocata potenza del battito. Stando ai loro sistemi di ragionamento, tuttavia, Thérèse Raquin di Zola doveva essere un horror sui vampiri. Che però, a rifletterci con dieci anni di letture in più sulle spalle, cos'altro è Thérèse Raquin se non un horror sui vampiri? Almeno tanto quanto L'isola di Arturo di Elsa Morante è un romanzo di formazione a tematica lgbt, se letto secondo i criteri correnti. E io adoro i criteri correnti. Gli stessi che identificano e organizzano materiale utile al posto mio, e fanno sì che Netflix individui per me le serie tv o i documentari affini ai miei gusti dopo aver effettuato una ricerca che io non avrei mai fatto, attraverso chissà quali algoritmi che in fondo sono pròtesi della mia psiche. Laddove fino a dieci anni fa la critica prescriveva cosa leggere a un pubblico prono, ora a portarci per mano non sono più le idiosincrasie di uno o più sistemi culturali in carica ma, in una specie di training autogeno indiretto, in cui la nostra pigrizia è rimasta pressoché invariata, ci indirizziamo da noi. Risultato: le scelte che facciamo, i film che vediamo e i libri che leggiamo, rischiano di essere quelli che ci piacciono veramente. È una bella novità. Ne emerge che la riviviscenza del genere, in questo momento, ci piace. Thriller, fantahorror, storie di camorra: ma sempre più reinterperate di sbieco, come apparati di qualcos'altro, come sole cornici possibili per gli argomenti che ci interessano: l'alimentazione, lo sport, l'inquinamento, il cancro, le droghe. Storie comunque sempre più nere e strane. Dalla raccolta di racconti horror Albero di carne di Stephen Graham Jones (Racconti edizioni) a La cosa marrone chiaro e altre storie dell'orrore di Fritz Leiber (Cliquot), da La Vegetariana di Han Kang (Adelphi) all'ultimo numero di Nuovi Argomenti dedicato ai fantasmi, fino al bellissimo saggio di Francesco Orlando sul fantastico appena pubblicato da **Einaudi**, le librerie tornano a riempirsi di testi soprannaturali e sul soprannaturale più di quanto si azzardasse all'inizio degli anni Novanta, quasi in risposta alle numerose serie tv sul tema e ai film più attesi dei prossimi mesi, come la seconda serie di Stranger Things, la nuova Twin Peaks e il ritorno di It al cinema. Il problema del 'genere letterario', nero o rosa che sia, è sempre relativo, anche perché credere di averne identificato uno non significa mai aver capito perché proprio quello e non un altro a un certo punto incominci a imporsi. Sembrerebbe più un lavoro per psicologi junghiani che per critici letterari, è vero; rischia però di tornare utile proprio di questi tempi, davanti allo strano fenomeno della retromania, dell'ossessione non tanto per le storie di genere ma per l'omaggio feticistico al genere, per la rivalutazione a tutti i costi, che da True Detective a Lo chiamavano Jeeg Robot viene spalleggiata in libreria dai romanzi di Ligotti, Volodine, Pizzolato, Vermeer, Natasha Pulley e moltissimi altri, assumendo il profilo di un'offerta

votiva, di un brindisi rivolto a un Dio Genere tanto giocoso quanto fondamentalmente distruttivo. Proprio perché i libri e i film più interessanti degli ultimi anni non bevono alla fonte della commedia dantesca ma a quella della mitologia televisiva, di Instagram e delle serie tv, dovremmo incominciare a nutrire il sospetto che il b movie, l'horror e il comico-trash considerati una moda passeggera negli anni Novanta, contrassegneranno le numerose e redivive biblioteche del futuro. Per ora ci troviamo in una fase di transizione in cui il tentativo è ancora quello di 'innalzare' il genere valutato basso, ma il punto non è l'innalzamento, è il ritorno al genere in sé. È dal genere che stiamo attingendo tutti. Le classificazioni a volte sono necessarie, servono a fare chiarezza, a non farci perdere troppo tempo nella ricerca di ciò che ci piace. Dal numero 31 di Studio, in edicola Immagine in evidenza Getty Images

## Personaggi/ I fantasmi del professore

**Einaudi** pubblica un saggio di Francesco Orlando nato dalla registrazione delle sue lezioni a Pisa. Una vita per smarcarsi dal segno dell'incontro col principe al quale dedicò due libri di memorie

# La letteratura fantastica dell'ex allievo di Lampedusa

MARCELLO BENFANTE

**L'**OPERA di Francesco Orlando (Palermo 1934 - Pisa 2010) è ancora un territorio da esplorare e forse da riconsiderare. E così pure la sua figura di intellettuale, troppo spesso appiattita all'immagine suggestiva dell'ex allievo, nei giovanili anni palermitani, di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, quasi fosse, *sic et simpliciter*, il prodotto della fucina demiurgica del grande scrittore.

E invece nella carriera di Orlando, come storico e critico della letteratura, come docente universitario e infine come romanziere, si percepisce anche lo sforzo di sottrarsi a questo autorevole *imprinting*, di elaborare una dialettica del rifiuto.

Due scritti di Orlando testimoniano di questo rapporto ambivalente, di riconoscenza ma anche di svincolamento, con l'autore del "Gattopardo": "Ricordo di Lampedusa" del 1962 e "Da distanze diverse" del 1996. Il primo è un documento inestimabile per ricostruire e comprendere il *milieu* culturale della Palermo dei primi anni Cinquanta: una città sonnacchiosa e chiusa nei suoi riti nella quale Giuseppe Tomasi si aggira come un appesantito fantasma, transitando da una libreria (soprattutto Flaccovio) a una pasticceria (prima Caflish, poi Mazzara), con la sua borsa colma di libri e dolciumi. La Palermo, insomma, capitale del "Perù", luogo remotissimo della vanagloriosa isolitudine siciliana, dove «nel giugno o nel luglio del 1953», grazie al barone Pietro Sgadari di Lo Monaco, detto Bebbuzzo, il diciannovenne Orlando incontra il Lampedusa, a cui sottopone la lettura

di una sua commedia avente per protagonista Don Giovanni.

Inizia così un rapporto insolitamente pedagogico e di elezione che sfocerà ben presto in un vero e proprio corso di lingua e letteratura inglese. Alle lezioni partecipa «un piccolo uditorio di giovani»: Antonio e Beatrice Pasqualino, Giocchino Lanza con la fidanzata Mirella Radice e Francesco Orlando. A quest'ultimo spetta il compito di «lettore in carica» delle «dieci o venti facciate» manoscritte in cui consisteva ciascun incontro. Di questi fo-

gli il Lampedusa prometteva di volta in volta il rogo immediato, che per fortuna non avvenne mai. «Solo i quinterni contenenti la grammatica mi erano stati ceduti via via, e quando ebbi terminato di servirmene li stracciai senza sospettare che distruggevo un cimelio», racconta con rammarico Orlando.

Dal novembre del 1953 lo studente (prima in Giurisprudenza, poi in Lettere) diventa un frequentatore abituale di casa Tomasi. Il rapporto prosegue felicemente per un anno. Il Lampedusa si mostra

«oltre ogni dire generoso e gentile nei miei confronti», ricorda Orlando. Partecipa con interesse anche all'infinita e travagliata revisione dei versi del giovane Orlando, che influenza «con sorniona cortesia».

C'è una sorta di scopo didattico-salvifico nella sollecitudine di Tomasi: sottrarre un giovane di talento alla "barbarie siciliana", pri-

ma che si formi in lui quella "crosta" che inesorabilmente s'indurisce superati i vent'anni.

Ma è a partire dalla seconda metà del 1955 che il rapporto tra l'al-



lievo e il suo sempre più scettico e amareggiato maestro cambia e si deteriora: «Si andava facendo tagliente, certe volte perfino duro». Orlando ne soffre, la crisi è inevitabile. Orlando, che ha dattiloscritto nello studio paterno sei capitoli su otto del "Gattopardo", si sottrae all'impegno adducendo problemi di ritardi nella preparazione di alcuni esami.

In "Da distanze diverse" Orlando ripenserà a questa rottura: «La predilezione per Gioacchino necessitava d'una controfigura negativa. A incarnarla mi predestinavano i miei difetti, e, per avvalorare il sacrificio, le stesse qualità a me riconosciute». D'altronde, votava per Saragat e si avvicinava pericolosamente alle idee marxiste.

In qualche modo ripudiato e respinto, Orlando reagirà attraverso l'opzione pedagogica (a Pisa, Napoli, Venezia) e la critica del biografismo di Tomasi, ossia della sua ammirazione incondizionata per il metodo di Sainte-Beuve. Orlando si schiera invece con Proust, rivendicando l'indipendenza dell'opera dalla vita dell'autore, e su questa base analizza magistralmente "Il Gattopardo" nel saggio "L'intimità e la storia" (1998).

Resta invece decisiva l'influenza

indiretta di Alexandra Wolff Stomersee, moglie del principe e pioniera della psicanalisi in Italia.

È da questo particolare incrocio di esperienze che sorgono le condizioni che faranno di Orlando uno dei principali critici letterari di impianto freudiano (si pensi al suo "Per una teoria freudiana della letteratura" del 1992).

Della vasta bibliografia di Francesco Orlando, oltre agli studi su Racine, Molière e l'Illuminismo, bisogna almeno ricordare "Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura" del 1993, monumentale capolavoro di classificazione divergente. E accanto alla carriera dello studioso illustre, non si può prescindere dalla considerazione dello scrittore dagli esiti forse più problematici e rivelatori, dall'esordio poetico con "La foresta è tutta del sole" (Flaccovio, 1954), che gli valse l'ostilità di Lucio Piccolo, al romanzo "La doppia seduzione" (Einaudi, 2010) denso di implicazioni autobiografiche.

Ma, dei suoi scritti, resta da recuperare il gran tesoro delle sue lezioni, sempre accuratissime e saldamente meditate.

È riconducibile a questa operazione di salvataggio del materiale inedito o disperso un libro notevolissimo come "Il soprannaturale letterario" (Einaudi, pagine 190, euro 23) che i curatori Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli hanno ricavato con un pa-

ziente lavoro di sbobinatura e di selezione da corsi tenuti da Orlando nell'arco di un ventennio a partire

dai primi anni Ottanta. Felicissima ricostruzione da cui prende vita un saggio di raffinata densità che esamina "storia, logica e forme", come recita il sottotitolo, dell'elemento soprannaturale in letteratura attraverso l'analisi capillare di un gran numero di opere, talora desuete.

Il discorso di Orlando muove ovviamente dai fondamentali studi sulla letteratura fantastica, ossia quelli di Todorov e Caillois. Il fantastico, quindi, come compensazione dell'eccesso di razionalismo illuministico.

Orlando invece coglie il discrimine del soprannaturale letterario nella presenza di regole che pongono un limite al caos che sostituisce l'ordine della realtà. L'analisi si articola in due serie: una di casi disposti in ordine cronologico (dal XIII al XX secolo) e un'altra in ordine tipologico. Incontriamo così il soprannaturale di derisione (Voltaire), di indulgenza (Perrault), di ignoranza (Hogg), di trasposizione (Guérin), di imposizione (Bulgakov), di tradizione (Shakespeare). Di ineccepibile lucidità le pagine dedicate a Henry James, Kafka, Borges, in una rassegna pressoché esaustiva in cui forse non avrebbe sfigurato la "Sirena" ancestrale dell'ellenista Rosario La Ciura.



## L'ANALISI

Un discorso sul soprannaturale che va da Voltaire e Perrault a Borges

## LE OPERE

Gli "oggetti desueti" dei romanzi e la critica magistrale al "Gattopardo"



## LA SCHEDA

### L'INCONTRO

Francesco Orlando palermitano fu allievo di letteratura inglese di Giuseppe Tomasi di Lampedusa. Scrisse a macchina il testo del "Gattopardo"

### LA DOCENZA

Orlando è stato docente universitario a Pisa, Napoli e Venezia. Ha scritto il romanzo "La doppia seduzione" per Einaudi

### IL SAGGIO

"Il soprannaturale letterario" è il libro postumo edito da Einaudi





La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa è da intendersi per uso privato

# CULTURA

## Letteratura

# I mille volti e i tanti titoli del soprannaturale

## I rapporti tra gli scrittori e l'irrazionale nel saggio postumo di Francesco Orlando

FABIO PAGLICCIA

■ Francesco Orlando (Palermo 1934 - Pisa 2010), docente universitario, raffinato umanista, «allievo» di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, è stato un convinto freudiano, un critico sui generis, interessato da sempre a sondare gli aspetti meno convenzionali dell'immaginario culturale, come l'irrazionale, indagato nel saggio, inedito e postumo, dal titolo *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*. Ivi l'autore indulge nella catalogazione e nella descrizione delle molteplici forme del soprannaturale (categoria distinta dal «fantastico» e dal «meraviglioso»), nell'ambito della letteratura europea. Un saggio di critica tematica e comparata, dunque, che Orlando, se non fosse scomparso, avrebbe sicuramente redatto, risistemando i numerosi suoi appunti sparsi. Vi pensarono, però, alcuni allievi e studiosi, Luciano Pellegrini, Stefano Brugnolo e Valentina Sturli, i quali, sbobinando il contenuto delle lezioni accademiche del Maestro, le hanno trascritte e riordinate in una compiuta, organica stesura, e ora vengono tributate alla sua memoria. L'irrazionale, si sa, affonda le radici in epoche ancestrali; la letteratura l'ha eletto, sin da Omero, ad archetipo della tradizione, conferendogli una variegata gamma di significati e implicazioni. Un aspetto, invero non nuovo, dato che era stato già indagato dal letterato e sociologo francese Roger Caillois, attratto dalle dimensioni del mistero e dell'occulto che si insinuano sorprendentemente entro le maglie dell'ordinaria esistenza e nelle forme di rappresentazione del reale (*Nel cuore del fantastico*, Abscondita, 2004); nonché dallo studioso bulgaro, naturalizzato francese, recentemente scomparso, Tzvetan Todorov (*La letteratura fantastica*, Garzanti, 1977), la cui penetrante analisi è limitata, però, a una prospettiva rigidamente formale e astratta, confinata entro gabbie classificatorie di matrice strutturalistica. Francesco Orlando, invece, studia il fenomeno soprannaturale in un'ottica squisitamente let-

teraria, alla luce delle norme che lo regolano dall'interno, delle ardite topografie che in taluni casi disegnano una vera e propria «geografia dell'altrove»,

della logica che ogni volta ne spiega apparizioni e comportamenti fuori dell'ordinario, della mutevole dialettica fra istanze del credito e della critica. Nelle analisi trapela una sensibilità storicistica, e la scrittura si connota nella sua cifra comunicativa, in grado di calamitare l'interesse del lettore e orientarlo nel terreno della più fertile intertestualità. Si parte dal soprannaturale di marca medievale, costellato di angeli e demoni, esemplato su regole del modello feudale (*Il mistero di Teofilo* di Rutebeuf) e su norme conformi al dettame teologico (la *Commedia* dantesca) o derivanti da codici folklorici (la saga arturiana, quella germanica dei Nibelunghi, sino alla drammaturgia shake-

speariana), o trasfigurate in una chiave soggettiva e poetica, come nella *Gerusalemme liberata* del Tasso, che sconfinava nel terreno, caro a tanto Barocco europeo, dell'illusorio, della trasgressione erotica, delle latenti conflittualità dei personaggi. Il repertorio mitico, colle sue creature mostruose, effigiato dall'Ariosto nel *Furioso*, esempio insigne di «soprannaturale di indulgenza», è percorso da una propensione ironica e giocosa, che introduce una prima incrinatura nel serio rapporto dell'uomo col mondo dell'irrazionale. La medesima disposizione viene approfondita nelle fiabe di Perrault e nel *Don Chisciotte* di Cervantes, ove il soprannaturale profano dei romanzi di cavalleria, nel quale crede ciecamente l'hidalgo della Mancia, è frutto di un atteggiamento satirico, anche se benevolo. La bonaria indulgenza di un Ariosto e di un Cervan-

tes, con la loro scettica ironia, è il preludio, poi, dell'aperta derisione illuministica. Così, due grandi pensatori, Montesquieu e Voltaire, irridono a qualsiasi forma di credenza magica o religiosa come a un'inaccettabile superstizione, non risparmiando i dogmi della religione cristiana dei quali è posta in luce tutta l'insulsa ridicolaggine. Ma anche dopo gli strali corrosivi del Settecento, il soprannaturale trova una nuova linfa vitale. Nel *Faust* di Goethe, superba rappresentazione dell'eterno desiderio inappagato, gli antichi temi del «patto col diavolo» e della magia subiscono una problematica caratterizzazione in chiave titanico-stürmeriana. Nei ro-

manzi gotici il soprannaturale maligno si tinge dei colori dell'horror, e alberga in castelli spettrali, come nei testi di Ann Radcliffe, o è il motore di turpi misfatti, come nelle *Memorie private e confessioni di un peccatore eletto* di James Hogg; mentre *Il giro di vite* dell'americano Henry James è una ghost story dai risvolti inquietanti, che ha per insoliti protagonisti due bambini. E nella fiaba, apparentemente innocua, di *Hänsel e Gretel* dei fratelli Grimm, piena di incontri, azioni e interventi misteriosi, si accampa in controluce l'ironia crudele di un messaggio pessimistico. Anche il Novecento, così laico e secolarizzato, non dimentica la tematica del soprannaturale, ma la ricanta in forme completamente inedite. Per limitarsi a due soli esempi analizzati nel libro: *La metamorfosi* di Kafka, tagliente allegoria della disumana società borghese, che narra con la tecnica straniante l'inverosimile trasformazione del protagonista in scarafaggio; e *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov, ove, nel dilemma sempre risorgente tra razionale e irrazionale, torna a far capolino la figura enigmatica del diavolo.



**FRANCESCO ORLANDO**  
**IL SOPRANNATURALE**  
**LETTERARIO. STORIA, LOGICA**  
**E FORME**

EINAUDI, pagg. XXVII + 190, 23 €



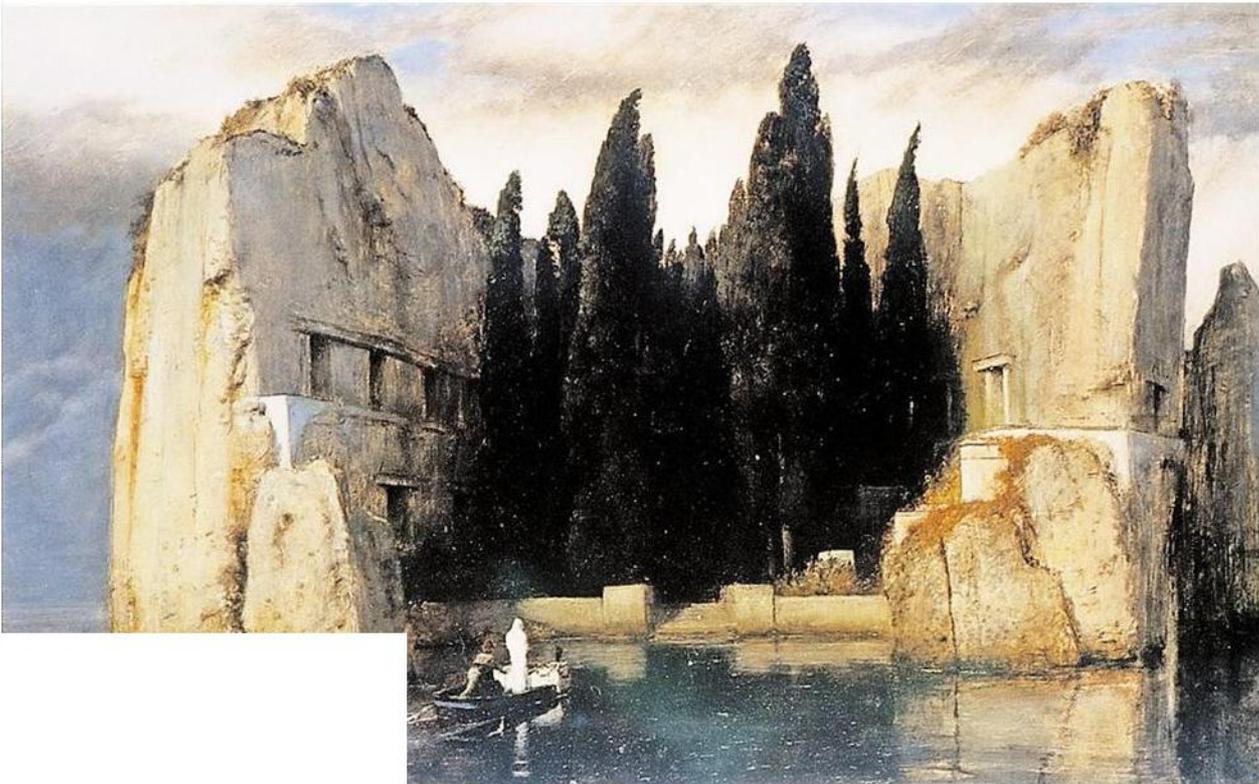


Francesco Orlando  
**Il soprannaturale  
letterario**  
Storia, logica e forme  
Prefazione di Thomas Pavel



Piccola Biblioteca Einaudi

**L'ISOLA DEI MORTI** In alto: uno dei cinque dipinti del pittore svizzero Arnold Böcklin, realizzati tra il 1880 e il 1886. Qui sopra la copertina del libro.



## LIBRI MAI DA UNA PARTE SOLA



GIANLUIGI SIMONETTI | PAG. 22

### LA LEZIONE DI FRANCESCO ORLANDO

# Libri senza padroni

La letteratura, quando è davvero tale, non esprime mai un solo significato, ma sempre posizioni diverse, spesso anche opposte

di **Gianluigi Simonetti**

**F**ra i grandi studiosi di letteratura che hanno operato in Italia negli ultimi decenni il più sottovalutato è stato forse Francesco Orlando, francesista e comparatista, scomparso a Pisa nel 2010, la cui lezione, osservava qualche mese fa Franco Cordelli sul *Corriere della Sera*, «è ormai solo un ricordo». Un po' esagerato, ma in sostanza giusto. Naturalmente è facile, per chi si occupa di letteratura, associare il nome di Orlando a quello di tanti suoi libri importanti, quali *Per una teoria freudiana della letteratura*, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* e *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Naturalmente, Orlando ha lasciato un metodo, e una schiera di allievi. E naturalmente non sono mancate importanti traduzioni in lingua straniera delle sue opere più aggiornate e esportabili (come quelle, in inglese e francese, degli *Oggetti desueti*). Mal'impressione, oggi, è che non si sia riflettuto abbastanza non tanto, appunto, sul metodo di Orlando, a volte irrigidito da scommesse un po' ingegneristiche - quanto sulla qualità delle sue letture testuali, e sulla concezione stessa che aveva della letteratura. Che insomma sia mancato un ascolto attento e profondo, anche critico purché intelli-

gente, delle sue parole.

L'occasione per una verifica della figura di Orlando è offerta oggi dall'apparizione del suo primo saggio postumo. *Il soprannaturale letterario* condensa una ricerca durata vent'anni, articolata, com'era abitudine di Orlando, in diversi cicli di corsi universitari. I curatori del libro - Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli - si sono serviti in particolare delle registrazioni di un corso della primavera del 2006, integrate con sbobinate dell'anno precedente e appunti dettagliati presi per le lezioni. Il risultato è un saggio che nutre l'ambizione di verificare, attraverso l'analisi di singoli testi esemplari, i diversi statuti che il racconto del soprannaturale ha assunto durante i secoli; ma più in generale Orlando riflette sul modo in cui la letteratura ha reagito alla pressione che le leggi di realtà, in situazioni storiche date, hanno opposto alla insopprimibile tentazione umana di credere all'incredibile. Interrogandosi sui diversi statuti del soprannaturale, Orlando cerca di emanciparsi da categorie più circoscritte, come il fantastico, il meraviglioso o il fiabesco; il tutto in stretta relazione con una nozione di letteratura come forma espressiva sospesa tra obbedienza alle regole imposte dalla società e trasgressione di quelle stesse regole, «formazione di compromesso» tra istanze contraddittorie.

Chi scrive è tra coloro che hanno avuto il privilegio di seguire Orlando a lezione, cioè in quello che definirei il suo ambiente naturale - il luogo nel quale la sua intelligenza e il suo fascino intellettuale erano più acuti e per così dire irresistibili. Posso quindi testimoniare che nel *Soprannaturale letterario*, che pure è frutto di un assemblaggio a posteriori, rivivono tutte le qualità intellettuali tipiche di questo studioso. A cominciare dalla prima, la quantità e l'eccellenza della cultura letteraria: un fatto risaputo, sul quale non mi soffermo, se non per rilevare, con i curatori del volume, che il *Soprannaturale letterario* contribuisce a quell'ambizioso progetto di una teoria e storia della letteratura occidentale che Orlando concretizza nei primi anni Novanta, soprattutto negli *Oggetti desueti*;



un modo per saldare la sua ultima stagione all'antica lezione dei modelli critici giovanili (Auerbach soprattutto, poi Praz e Curtius)

La seconda caratteristica di Orlando, particolarmente ben testimoniata da questo volume, riguarda il suo fortissimo istinto pedagogico. Non solo il talento didattico, ma anche il piacere di insegnare; il desiderio, l'allegria, il bisogno di farlo; e la capacità di comunicare agli studenti quanta passione intellettuale e quanto autentico godimento possa offrire la comprensione di una grande opera d'arte.

Infine una terza cruciale qualità, che in un letterato non va mai data per scontata: Orlando aveva capito *cos'è e come funziona la letteratura*. Non solo l'aveva capito; lo sentiva nel profondo, nella carne e nel sangue, in virtù di un'adesione e di un investimento personale nell'arte che poi sapeva valorizzarsi al servizio di un'intelligenza critica fuori dal comune. Voglio dire che il nucleo della sua proposta teorica nasceva dalla comprensione di una parte profonda di sé; una parte con cui Orlando deve avere, credo, molto battagliato, ma il cui ascolto aveva dato origine al-

l'intuizione di una letteratura, letteralmente, *portatrice di desiderio*, che è poi il primo passo che conduce al suo personalissimo impiego, in chiave formale, di Freud e Matte Blanco. La cosa fondamentale che Orlando ha capito e ci ha spiegato è che la grande letteratura non esprime mai un solo significato, ma sempre significati diversi, e spesso anche opposti. Che non si vota al bene, e neanche al male se è per questo, ma che vuole il bene e il male *contemporaneamente*. Questa ambivalenza soprattutto la distingue da altri saperi, fino a renderla quella forma di conoscenza specifica e insostituibile che è.

(In questo nuovo *Soprannaturale letterario*, per inciso, l'ambivalenza è rappresentata dal rapporto, storicamente determinato, tra critica e credito al soprannaturale; ossia dal rapporto tra il bisogno di pensare razionalmente, o addirittura scientificamente, e il bisogno, opposto, di scappare dalla realtà, di abbandonarsi all'anarchia e all'irrazionalità del desiderio).

Ora, l'idea di una letteratura come congegno espressivo al servizio di un'ambivalenza irriducibile alle leggi etiche e logiche correnti può sembrare semplice, o addirittura elementare, dopo che Orlando ce l'ha spiegata, sulla scia di una tradizione romantica e poi modernista nella quale si riconosceva. E in effetti i grandi scrittori del passato l'han-

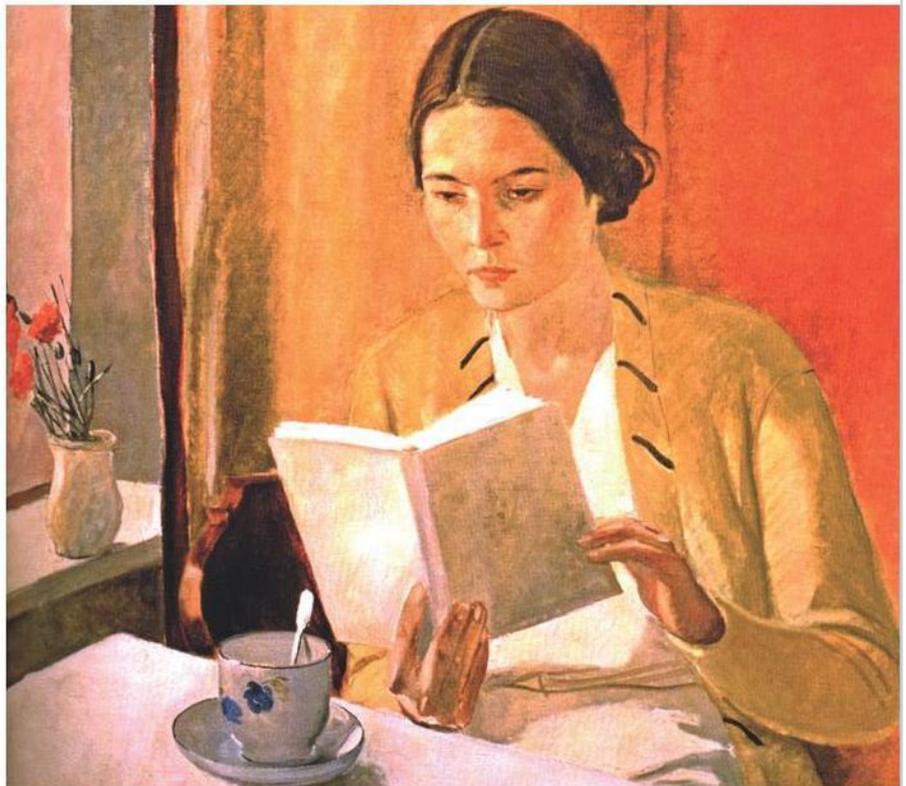
no sempre saputo, che la letteratura non sta mai da una parte sola. Eppure si pensi a quanto sia in effetti poco diffusa e condivisa quest'idea al presente. Per verificarlo basta proiettare le idee di Orlando non solo sul piano del senso comune, ma anche su quel che resta del dibattito letterario, e della ricerca teorica. L'uno e l'altra monopolizzati da letture che sempre più cercano nelle opere letterarie l'*affermazione pura e semplice di un'ideologia*; la testimonianza di una sola matrice identitaria, di un solo ordine simbolico, di una morale sola.

Che la letteratura, quando è davvero tale, sia un tipo di sapere non arruolabile a scopi civili; che ciò che non dice esplicitamente sia altrettanto o più importante di ciò che esplicitamente dice; che non sia mai solamente espressione diretta e coerente di un pensiero o di una morale, ma, sempre, l'esito incerto di un conflitto invisibile - credo sia questa la lezione più importante di Orlando, e, al tempo stesso, paradossalmente, la meno assimilata. La cultura italiana conserva, nonostante tutto, un fondo idealistico, per cui la letteratura non può che stare dalla parte del Bene. Tutto sommato è stato sempre così, ed è sempre più così; la critica e ormai anche la teoria sempre più ridotte a una psicopolizia conformista e ottusa, incapace di tollerare la minima sottigliezza e la minima contraddizione.

Una lettura più ampia e dettagliata del «Soprannaturale letterario» uscirà a firma di Gianluigi Simonetti sul prossimo numero della «Nuova Rivista di Letteratura Italiana».

© RIPRODUZIONE RISERVATA

**Francesco Orlando, Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme, Einaudi, Torino, pagg. 178, euro 23.**



FUGA DAL SOCIALISMO REALE | A. Aleksandrovic Dejneka, «Giovane donna con libro», 1934