



Raffaele Donnarumma

*Orlando, il soprannaturale e la sua lezione*

1.

Nel 1988-1989 (ero al primo anno di università) ho seguito uno dei numerosi corsi che Francesco Orlando ha dedicato, nella sua carriera, al soprannaturale. Ne ho ricordi non so quanto affidabili, ma che solo in parte collimano con il volume della cui pubblicazione dobbiamo essere grati a Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli. Leggendolo, ci ho ritrovato infatti analisi su testi che Orlando aveva spiegato a lezione e che avevamo in programma, da Ariosto a Shakespeare a Kafka, e che davano ai suoi corsi il tono, il fascino e l'attrattiva che erano loro propri: Orlando ci avvicinava al grande canone della letteratura occidentale, e insieme lo interrogava con categorie che, pur dialogando con quelle della storiografia, non coincidevano con esse. Ho trovato, anche, solo accenni ad altri testi che invece ricordavo aver meritato una particolare attenzione, come la novella di ser Ciappelletto del *Decameron*, il *Dottor Jeckyll e Mr. Hyde*, oppure la *Tentation de Saint Antoine* con cui Orlando aveva costruito uno degli accessi più illuminanti (e per nulla marginali o obliqui) all'opera di Flaubert che uno studente potesse sperare. Questa disposizione della materia è certo risultato della scelta dei curatori: una scelta legittima e del tutto opportuna perché, riordinando un'enorme massa di appunti, schemi e trascrizioni, rende *Il soprannaturale letterario* non solo un libro, ma un libro che funziona. E infine, ho trovato in questo volume qualcosa che (devo confessarlo) quasi non ricordavo: le categorie grazie alle quali Orlando interpreta e ordina il soprannaturale letterario e che, come questo libro testimonia, erano oggetto della sua ricerca, dei suoi sforzi e del suo investimento intellettuale.

I motivi di questa sorpresa possono essere vari: tralasciando la mia cattiva memoria (che è fuori di dubbio), è possibile che in quell'anno accademico 1988-1989 Orlando non avesse dato uno spazio prioritario alle categorie, perché il suo lavoro non era ancora giunto a una fase di elaborazione che glielo consentisse. Del resto, nella struttura così rigorosa dei suoi corsi universitari, Orlando partiva sempre dai testi singoli, per arrivare solo dopo a costruire un albero semantico e alla fine a metterlo a punto. Era stato così, per esempio, nelle lezioni che poi avrebbero dato origine agli *Oggetti desueti*. Non so quanto questa mia ipotesi sul *Soprannaturale* possa essere corretta; ma in ogni caso, ci porta subito a una questione delicata, su cui tornerò: il ruolo che aveva per Orlando il *close reading*, e la natura del rapporto fra i testi nella loro singolarità e gli schemi generali di interpretazione.

È però possibile che il vuoto non stia nelle cose, ma appunto solo nella mia memoria. Non posso escludere che Orlando avesse destinato alle

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*





categorie uno spazio maggiore di quello che ricordo, e che per me è quasi tutto occupato dalla dialettica credito/critica e repressione/represso come parti di una formazione di compromesso. La mia smemorataggine, in questo caso, sarebbe un sintomo non inutile sui modi in cui Orlando è stato letto e studiato. Esiste, infatti, una ricezione di Orlando che non attribuisce alle sue sistematizzazioni un valore preponderante; e io, che fra anni Ottanta e Novanta ero uno studente dell'Università di Pisa e della Scuola Normale, aderivo allora, chissà quanto rendendomene conto, a quella scuola. Era la scuola, più che degli orlandiani non davvero orlandiani, degli orlandiani eterodossi, cioè di coloro che, senza essere in senso proprio suoi allievi, riconoscevano in lui un punto di riferimento del quale non si poteva fare a meno. Del resto, la sua lezione stava in un rapporto né ovvio né pacifico con quella che Mengaldo ha definito la «scuola storico-filologica pisana» e che in quegli anni aveva maestri tra loro molto diversi, come Luigi Blasucci, Umberto Carpi o Marco Santagata. Chiunque abbia conosciuto Orlando e Pisa negli anni in cui ci ha insegnato lo sa come si sanno le ovvietà; ma è bene ricordarlo perché, altrimenti, non si capirebbero né alcuni aspetti della posizione di Orlando nell'accademia e nella cultura di allora, né della sua fortuna. Orlando era circondato di una stima universale (ricordo che Carpi invitava a seguire i suoi corsi); ma questo non significa affatto che il suo insegnamento avesse la diffusione effettiva e le applicazioni concrete che Orlando si sarebbe augurato. Di fatto, si sentiva isolato; e in buona misura, come quei monumenti che danno la fisionomia a un'intera città riassumendola e rendendola riconoscibile, pur essendo corpi architettonici staccati, lo era.

## 2.

Proprio su questi aspetti problematici vorrei soffermarmi. Un luogo comune piuttosto radicato vede i libri di Orlando come una somma di letture e analisi molto fini e, quindi, di piccoli saggi illuminanti, cui è sovrainposto o che è ingabbiata in un sistema minuto, rigido, persino causidico; come un cassetto diviso in scomparti di plastica, in cui sono immagazzinati oggetti utili o preziosi. Questa ipotesi di separatezza e indipendenza è, a mio giudizio, impropria, lievemente ipocrita, alla fine falsificante.

In primo luogo, infatti, Orlando pensa sempre le analisi dei singoli testi in relazione con il sistema, e questa relazione è prevedibilmente una relazione circolare: l'analisi dei testi origina il sistema, il sistema orienta la lettura dei testi. Se il filologo guarda al particolare e all'in sé, in nome del disinteresse della scienza, Orlando non è affatto un filologo, ma un ermenauta: i testi parlano perché stanno in costellazioni che è il critico a costruire; ogni lettura è interessata, perché cerca qualcosa, si fa guidare da idee, vuole confermare o correggere delle ipotesi; ogni analisi, dunque (ed in



questo l'idea della separatezza è ipocrita), corre il rischio di una qualche forzatura, appunto perché ha comunque un carattere dimostrativo.

Per quanto possa farne le viste, neppure il più sistematico dei libri di Orlando, *Gli oggetti desueti*, è dunque l'esempio di una scienza della letteratura che pretenderebbe di essere fondata sulla trasparenza dei metodi e sulla volontà di rendere ragione di uno stato di cose. Ora, rispetto agli *Oggetti*, *Il soprannaturale letterario* è un libro in cui il sistema è molto meno serrato, preciso e definito. Non credo sia solo una questione di incompiutezza: certo, se ne avesse avuto il tempo, Orlando avrebbe dato alle categorie più spazio e più peso; eppure, la mia impressione è che esitasse a farlo, perché l'argomento che si era dato gli poneva se non più problemi, almeno problemi diversi rispetto agli *Oggetti desueti*. Qui, insomma, Orlando aveva bisogno di un'altra impostazione: e per come lo leggiamo, il *Soprannaturale* comporta una certa rinuncia all'*esprit de géométrie* e alla chiusura che erano stati consolidati in lui dallo strutturalismo, ma che erano anche un aspetto costitutivo del suo modo di pensare e del suo carattere. Così, mentre gli *Oggetti desueti* sono comunque un trattato, il *Soprannaturale* è piuttosto un saggio: non parla in nome del disinteresse della scienza, ma per gli interessi del sapere.

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

### 3.

*Il soprannaturale* è un saggio di critica tematica. Questo comporta che, in modo legittimo e, direi, necessario, siano ignorate distinzioni di genere (e sebbene l'indagine riguardi la sola letteratura, potrebbe essere rivolta con risultati altrettanto brillanti al melodramma, al cinema o alle arti figurative: non per caso il nome di Wagner, grande amore di Orlando, compare più volte, e c'è da rimpiangere che la sua intelligenza di musicologo non si sia soffermata sul *Ring*, su *Tristan* o su *Parsifal*). Todorov, con cui Orlando dialoga e polemizza, si concentra su una porzione molto limitata, per estensione cronologica e possibilità espressive, di un tema che invece qui è indagato in tutta la sua ampiezza e nella varietà dei suoi modi di rappresentazione. Ci si può interessare al soprannaturale e alle sue forme per molti motivi; e forse, negli anni in cui Orlando ci ha lavorato, ce ne si occupava soprattutto perché, quando parlano di qualcosa che non è esperito nell'ordine consueto delle cose, l'arte e la letteratura in particolare fanno quello che solo loro possono fare: sono, insomma, arte e letteratura che affermano la propria specificità, che lavorano sulle loro forme, che si liberano dallo spettro del rispecchiamento e dell'adesione al mondo com'è. Ma a Orlando, che nella capacità della letteratura e delle arti di dire la nostra esperienza del mondo ha sempre creduto, il soprannaturale non interessa propriamente per questi motivi, che riformula quando parla di «neutralizzazione della differenza tra vero e falso» nell'esperienza



estetica.<sup>1</sup> Per lui, infatti, il soprannaturale letterario porta allo scoperto la natura stessa della letteratura come formazione di compromesso: non è il luogo dell'autonomia del letterario, ma quello in cui la letteratura fa i conti con il pensiero nella sua molteplicità di forme, dalla *doxa* alla filosofia e alla religione; il luogo, insomma, in cui la letteratura dice qualcosa di suo sul più generale e massimalista dei temi: che cos'è la realtà? Quali sono i suoi confini? Come la percepiamo? Per questo, il tema del soprannaturale porta alla luce un atteggiamento proprio del pensiero occidentale di fronte alla razionalità, il cui dominio, severo o benevolo, ripagante o frustrante che sia, non è mai così pieno da mettere a tacere un bisogno di sottrarsi, per abbandonarsi ai piaceri della regressione. Il soprannaturale rivela in questo modo cos'è e come funziona la letteratura, non (come invece tendevano a fare gli strutturalisti) cosa sia la letterarietà. Orlando non pensa mai alla letteratura in sé, ma alla letteratura fra gli altri discorsi e ambiti del sapere. Essa è per lui cioè un fatto culturale e, in modo ancora più generale, un fatto antropologico; e perciò induce a riflettere su ciò che ci identifica come essere umani: la ragione, e le sue ambivalenze.

#### 4.

Può essere utile, per capire come *Il soprannaturale* sia costruito e come Orlando ragioni, avvicinarsi ad alcuni nodi del suo discorso, e sceglierli francamente fra quelli che sembrano non del tutto sciolti.

Il primo punto riguarda la tenuta delle categorie. I loro fondamenti sono in sostanza due: il soprannaturale prevede sempre delle regole; il soprannaturale si gioca sul rapporto fra credito accordato alla rappresentazione e critica che insorge contro quella stessa rappresentazione. Come Orlando spiega con chiarezza, questo conflitto non è quello fra razionalità e irrazionalità: Freud insegna che bisogna «parlare piuttosto di razionalità molteplici, più o meno permissive ed esigenti» (*SL*, p. 21), e Matte Blanco dimostra come lo stesso inconscio abbia una sua logica, simmetrica, per quanto distinta dalla logica asimmetrica del pensiero diurno. Io credo che la necessità di individuare delle regole discenda da questo principio; ma se il principio è formulato con grande persuasività, forse qualcosa non funziona quando Orlando parla di regole. Sotto questo nome, infatti, c'è la necessità di riconoscere che il soprannaturale non è lo scatenamento di un immaginario senza vincoli, giacché occorre sempre «limitare, e con ciò determinare, l'infermità del non essere, la licenza e l'infinità della fantasia, la plasticità del vuoto preliminare» (*SL*, p. 18). Anche se Orlando non la esplicita, ho l'impressione che ci sia qui un'ambivalen-

<sup>1</sup> F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Einaudi, Torino 2017, p. 22. D'ora in avanti *SL*.





za: le regole sono infatti sia quelle che operano nella materia del racconto (e fanno sì, per esempio, che gli spettri possano apparire solo di notte o che certi prodigi si compiano solo in una certa foresta), sia quelle che danno una *forma* al racconto (e fanno sì che il soprannaturale non apra uno spazio in cui si può dire qualunque cosa, purché esca dall'esperienza comune del mondo).

Ora, in questa duplicità le regole esprimono un'esigenza del tutto condivisibile, ma possono suscitare anche qualche perplessità. Anzitutto, nella seconda accezione esse non distinguono il soprannaturale come modo a sé, ma al contrario ne fanno uno dei modi tra gli altri della letteratura: esiste infatti una qualche arte verbale che sia pensabile fuori da una forma? Se passiamo alla prima accezione, invece, dubito che possa essere applicata a tutti i modi del soprannaturale. Certo, è verissimo che la *Commedia* include un formulario estremamente puntuale di norme; che l'apparizione dello spettro in *Amleto* è sottoposto a condizioni determinate; o che l'ippogrifo del *Furioso* è descritto con l'ironica precisione di un manuale di zoologia fantastica. Ma in alcuni casi questo sistema vacilla.

Si può parlare di regole, per esempio, per *La biblioteca di Babele* o per la *Metamorfosi* di Kafka? Nel primo caso, che Orlando stesso indica come un punto-limite nella fissazione delle regole, questa possibilità è incrinata dall'«anarchia» e dall'«imprevedibile» (*SL*, pp. 16-17): e in effetti, per quanto gelidamente e ironicamente geometrica sia la biblioteca, da un lato non si comprende in che senso le regole pongano vincoli alla rappresentazione, piuttosto che presentarsi come enunciazioni descrittive di stati di cose; dall'altro, a differenza di quanto accade nella *Commedia*, nel *Furioso* o in *Amleto*, non sembrano poter escludere perentoriamente qualcosa dal loro ambito. Il soprannaturale ha infatti una precisa localizzazione spaziale e temporale: si dà solo in certi luoghi e in certi tempi. Ma come sarebbe possibile applicare questo principio a Babele, considerando che la biblioteca è, tutto intero, l'universo? Il soprannaturale parla sempre di un altro mondo (o lo è, come nel caso delle rappresentazioni dell'aldilà). La biblioteca di Babele è il mondo e certo, come il mondo, ha delle regole; ma la sua natura soprannaturale non ha in esse il suo aspetto più pertinente.

Un caso opposto è la *Metamorfosi*, dove, infatti, la localizzazione è invece estrema (quella stanza, in quell'appartamento, in quella città, a partire da quella spaventosa mattina). Ora, si può parlare di regole per un evento unico? Le regole fanno infatti pensare a una qualche generalità: Kafka, al contrario, ci mette di fronte all'assolutamente straordinario. Del resto, per le metamorfosi antiche è sempre enunciata la loro *ratio*: Ovidio ci fa capire perché Dafne divenga alloro; Dante perché Pier delle Vigne sia mutato, come tutti i suicidi, in sterpo; Ariosto perché Astolfo appaia come un mirto nell'isola di Alcina. Ora, non è difficile immaginare perché Gregor si scopra un insetto mostruoso, anziché un altro tipo di animale; ma Kafka si

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*





guarda con tale scrupolo dall'offerirci un qualunque motivo che lo stesso Gregor non si fa domande. Naturalmente, Orlando vede benissimo l'eccezionalità di questo capolavoro nel suo sistema, e cerca di giustificarla:

lo strappo è uno solo e avviene entro la totalità inalterata del nostro mondo, come se ci fosse solo una regola che deroga potentemente rispetto al consueto, quella in virtù della quale può succedere che qualcuno una mattina si trovi trasformato in scarafaggio nel proprio letto, senza che mai se ne sappia il motivo. Tale regola giustifica tutto il soprannaturale di *Die Verwandlung*. (SL, p. 81)

Raffaele  
Donnarumma

Ora, confesso che non capisco come l'evento in sé della mutazione possa essere considerato una regola. Nella casa di Gregor tutto è sottoposto alle stesse norme della vita consueta (la legge di gravità è in azione, l'insetto gigante si muove come un insetto vero, i nessi di causa ed effetto continuano a prodursi...); eccetto, appunto, quella mutazione che è piuttosto la revoca di ogni regola: un inaudito a cui occorre conservare il suo carattere di inaudito.

È un caso che Kafka e Borges siano due autori novecenteschi? Ed è un caso che, se per loro convince poco l'idea che il soprannaturale sia un fatto di regole, essa è invece irrefutabile per autori dei secoli precedenti? I due casi inducono al sospetto che il soprannaturale possa conoscere una radicale trasformazione storica. Il soprannaturale *regolare*, chiamiamolo così, continua a prodursi nel corso del XX secolo (basti pensare alla fantascienza, dove l'enunciazione della casistica è uno degli *appeals* del racconto); eppure, mi sembra plausibile l'ipotesi che inizi a prodursi anche un soprannaturale nuovo, inatteso: quello appunto che si fa gioco delle regole, le ignora, o le sospende con atto deliberato.

## 5.

Per dirla tutta, dunque: il tentativo di Orlando di individuare delle regole nel soprannaturale della *Metamorfosi* non riesce, come credo testimoni la stessa fatica della frase di p. 81 che citavo prima. È un dei casi in cui il sistema fa la voce grossa sull'analisi del singolo testo. Ma poiché, una volta sbrigato quest'obbligo, l'analisi procede sui suoi piedi, le pagine che seguono (è l'ottavo paragrafo del secondo capitolo) sono tra le più belle del libro. Insomma: il rapporto fra *esprit de géométrie* ed *esprit de finesse* può essere conflittuale, e il secondo esercitarsi solo se si emancipa dal primo.

C'è però da aggiungere che la stessa categoria che Orlando elabora per Kafka, quella di soprannaturale di imposizione (o, con un'espressione particolarmente felice, «soprannaturale come un pugno sul tavolo»: SL, p. 80), presenta qualche difficoltà. Esso è infatti quel soprannaturale che «è gettato davanti al lettore, subito e tutto, con totale violenza e nella sua integrali-





tà. E il lettore deve accettarlo» (*ibidem*). Aggiungerei: perché né il narratore né i personaggi hanno dubbi sulla sua realtà. È l'opposto, da questo punto di vista, del fantastico di Todorov, che abita lo spazio dell'esitazione e dell'incertezza. Ora: quali altri testi, oltre alla *Metamorfosi*, lo sostanziano? L'altro esempio è *Il Maestro e Margherita*. Orlando stesso sa che i conti non tornano del tutto: il romanzo di Bulgakov, infatti, ha a che fare con il soprannaturale di trasposizione, ma lo distingue da quello perché è ambientato nel quotidiano. A me pare che questa variante non sia sufficiente né a operare una separazione dal soprannaturale di trasposizione, né ad assimilare il *Maestro* alla *Metamorfosi*. Tutto lo stupore che manca in Kafka c'è in Bulgakov; tutto il carattere inaudito della storia del povero Gregor viene sostituito da un tessuto vistoso di citazioni, a partire dal titolo; e se nel primo la mostruosità viene accettata senza fiatare (o proprio, sospendendo il respiro, in una sorta di lunga, soffocante apnea), nel secondo i fatti mirabolanti sono sottolineati grazie a varie forme di ridicolo, dall'ironia al grottesco, in modo che il lettore percepisca i prodigi come un gioco di scrittura e, spesso, un'allegoria non meno pregnante perché divertita. Se insomma il soprannaturale di Kafka è un sabotaggio e un'irrisione del senso, quello di Bulgakov, al contrario, è al servizio di una pluralità di significati decifrabili.

In effetti, sul rapporto fra soprannaturale e allegoria, ovvero sul legame che il soprannaturale ha con i concetti, si potrebbe continuare a riflettere. Nei casi in cui questo legame sia visibile, il credito e la critica stanno in qualche modo in libertà vigilata, e sotto tutela: si concede infatti credito all'evento straordinario perché lo merita in sé, o perché esso sta per qualche cos'altro? Esso richiede credito, o solo sospensione dell'incredulità? Todorov, per esempio, ritiene che dove c'è allegoria non si possa parlare di fantastico; ma non esiste una risposta univoca, e molto dipende dai sistemi culturali. Eppure, è una questione non aggirabile, visto che si pone – tanto per dire – per la *Commedia* che, nel momento stesso in cui usa un soprannaturale di tradizione, adotta un sistema costante di sovrasignificazione e, come tutte le «favole de li poeti»,<sup>2</sup> non domanda un'adesione incondizionata. Bisogna credere che Lucifero sia conficcato al centro della terra, e che i cieli siano mossi da angeli, potestà e dominazioni; non serve credere che Dante Alighieri abbia davvero visitato l'aldilà. Il regime di verità del poema e, con esso, del suo soprannaturale, è insomma molto più problematico di quanto possa apparire (e Dante lo sapeva benissimo): *littera occidit, spiritus vivificat*. Qui, le categorie di Orlando gettano luce sulla macchina; ma forse meriterebbero di essere ripensate per spiegarne il funzionamento.

In ragione della sua natura allegorica, cioè del suo rapporto con la concettualità, merita qualche riflessione ulteriore anche il soprannatura-

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

2 *Convivio*, II, 1.





le di trasposizione, che Orlando rivendica come «una delle maggiori novità» della sua classificazione (*SL*, p. 152). Il suo testo di fondazione è il *Faust* di Goethe, in ragione del suo rapporto di insofferenza con la tradizione e del suo edipismo illuministico e accelerato (*SL*, p. 56). Questa caratterizzazione è particolarmente felice; eppure, sembra trascurare che il soprannaturale di trasposizione, data la sua dominante allegorica, pare funzionare appunto come quello di tradizione; e, d'altra parte, che anche quest'ultimo può avere tratti trasposti (non lo testimonia solo il genio di Dante, ma la cultura medioevale in genere: basti pensare alla funzione di demoni attribuita a divinità pagane, letteralmente riattualizzate). Naturalmente, il regime di verità delle due specie è diverso: il *Faust* non chiede affatto ai suoi lettori il credito, pur non totale, che la *Commedia* dà per scontato. C'è però da rimpiangere che Orlando non abbia potuto lavorare di più sulla prossimità di queste categorie: sarebbe servito a dimostrare anche meglio una delle tesi che gli sta più a cuore, cioè quella del mutamento di immaginario prodotto dall'illuminismo.

## 6.

*Il soprannaturale letterario* è, come tutti i libri di Orlando, un libro di storia della letteratura e della cultura. Orlando ha sempre avuto fiducia nelle grandi categorie generali, come rinascimento, illuminismo, o romanticismo. Anche per questo, sapeva cogliere molto bene quello che non era nello spirito del tempo, e che leggeva come occorrenza isolata in un gioco duttile di costanti e varianti. Non è una lezione da poco per chi creda nella storia della letteratura – e creda, dunque, che ogni tempo è molteplice senza però polverizzarsi nella molteplicità.

Ci sarebbe semmai da chiedersi che cosa ne sia del soprannaturale dopo l'arco cronologico che Orlando prende in considerazione. I testi più recenti citati sono *Finzioni* di Borges e il *Doktor Faustus* di Mann, pubblicati rispettivamente nel 1944 e nel 1947 (è vero che *Il Maestro e Margherita* esce fra 1966 e 1967: ma Bulgakov era morto nel 1940): non arriviamo, dunque, alla metà del secolo scorso. Una ricerca attenta meriterebbe molto spazio. Ma, intuitivamente, possiamo dire che in età postmoderna il soprannaturale abbia goduto di buona salute, come rivelano alcuni romanzi internazionali fra i più belli di quegli anni, da *Cent'anni di solitudine* ai *Versi satanici*, o i libri di tanti autori italiani, da Calvino a Manganelli. Certo, tutto starebbe a vedere se e come le categorie di Orlando funzionino ancora. Se penso per esempio a Rushdie, che citavo sopra, vedo nei *Versi satanici* un soprannaturale di tradizione, di trasposizione (o allegorico), e di derisione; e non c'è da stupirsi di questa varietà, dato l'eclettismo postmoderno. Ma forse mi azzarderei ad aggiungere persino una categoria nuova: un soprannaturale di citazione, cioè esibito con ironia metaletteraria, senza chieder-



re credito, ma neppure reclamando critica (e quindi, prossimo all'indulgenza). Una questione anche più spinosa è cosa sia accaduto al soprannaturale *dopo* il postmoderno. La mia ipotesi è che negli ultimi anni il soprannaturale si sia assottigliato non per estinguersi, ma per essere relegato nelle zone della letteratura e della cinematografia commerciale. Nessun dubbio che il *fantasy* abbia un suo grande successo; ma se ne sta lì, nel suo scaffale, con la sua fetta di mercato e forse, proprio perché così codificato, innocuo. Se penso agli scrittori più interessanti degli ultimi decenni, solo per eccezione mi vengono in mente loro libri che ospitino il soprannaturale. Così, potrei citare *Lunar Park* di Bret Easton Ellis; mentre per l'Italia penso a uno scrittore orgogliosamente inclassificabile come Antonio Moresco, o a un autore legato a certe pratiche postmoderne come Michele Mari – escludendo qui la scelta deliberata dei generi di un soprannaturale *pop*, compiuta da Valerio Evangelisti o da Vanni Santoni. È possibile che il soprannaturale sia, in questi anni, in una fase di calo (una fase, sottolineerei, che possiamo attenderci si inverta)? Ed è possibile che questo calo sia, prima che quantitativo, simbolico, cioè riguardi il peso che gli viene attribuito nell'economia generale delle narrazioni? Il soprannaturale sarebbe per lo più relegato a una letteratura minore, o a un esercizio eccentrico? Verificarlo, e spiegarne le ragioni, può avere il più grande interesse.

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

## 7.

Orlando è stato il solo vero teorico italiano della letteratura della sua generazione. Forse è sgradevole fare confronti, ma occorrerà pure ragionare per comparazione. Se confrontiamo lui, nato nel 1934, con i maggiori teorici attivi nei suoi anni, come Cesare Segre (1928) o Maria Corti (1915), la differenza appare chiara. Segre e Corti erano divulgatori e perfezionatori di metodi altrui, e il loro merito culturale è stato senz'altro quest'opera di aggiornamento, di acclimatazione, di diffusione; Orlando, invece, ha elaborato una *sua* teoria della letteratura, il che lo poneva in una posizione più difficile e al limite, come dicevo all'inizio, solitaria. Segre e Corti erano anzitutto filologi, inclini meglio alla storia della letteratura che alla critica (e in questo senso, molti loro saggi sono anzitutto verifiche, se non applicazioni, di un metodo); Orlando, come sottolinea anche Pavel nell'introduzione al *Soprannaturale*, era un autentico lettore di testi perché era nato come critico letterario e, più che uno storico della letteratura, era un critico e un teorico che ragionava costantemente con categorie storiche.

Ma appunto, che teorico della letteratura era Orlando? Cosa serve a noi della sua lezione oggi, quando è fuori di dubbio che, nonostante un certo isolamento patito almeno nei primi lustri della sua attività, ha fatto scuola? Vorrei tirare le fila un po' assiomaticamente, per punti:



1. Anzitutto, *Il soprannaturale letterario* dimostra che Orlando era un razionalista, ma un razionalista vero, cioè di quelli che sanno che nulla è più irragionevole quanto voler ridurre tutto alla ragione. Era insomma un razionalista freudiano, che misura la razionalità non sull'irrazionale, ma su forme di razionalità diversa (di qui il suo interesse per la logica di Matte Blanco). Il suo incontro con lo strutturalismo nasce da questo bisogno intellettuale di chiarezza e di argomentazione, ha una natura secondaria, e, nel *Soprannaturale*, è certo meno sensibile che negli *Oggetti desueti* – e dal mio punto di vista di insofferente allo scientismo e al formalismo autoriferito, è una delle garanzie di vitalità dei suoi libri.

2. Anche per questo la nozione cardine intorno alla quale Orlando costruisce il suo sistema, cioè la figura della formazione di compromesso, non è una variante della polisemia strutturalista: è vero che Orlando amava, nelle opere, la coerenza; ma, forzando il suo discorso, non si può non riconoscere che nella formazione di compromesso c'è una tensione che la polisemia esclude. Se infatti quest'ultima vede la convivenza di significati diversi, Orlando inscena invece la lotta fra repressione e represso e sa, da freudiano, che il ritorno del rimosso presuppone sempre una fatica, un lavoro, una pena. Proprio in questa possibilità di leggere nelle opere un conflitto non conciliato, e persino un'incoerenza (e a questo punto, so che sto spingendo Orlando contro la lettera del suo insegnamento), c'è uno degli aspetti del suo lavoro che meritano ancora sviluppi, per eterodossi che possano essere.

3. Orlando credeva nel canone, ma diciamo meglio: credeva non solo nei grandi, ma nella letteratura come istituzione storicizzata (la scelta di testi del *Soprannaturale*, come degli *Oggetti*, lo mostra a sufficienza). Raramente ho conosciuto intellettuali che, come lui, avessero una familiarità così autentica con la Tradizione; e questo atteggiamento, in anni di messa in discussione del canone, era tutt'altro che scontato, e riusciva a non essere reazionario o veteroumanistico proprio perché la teoria freudiana lo riscattava da qualunque inerzia.

4. L'interesse di Orlando va a ciò che identifica la letteratura in quanto tale, e insieme a ciò che le dà uno spazio suo nell'ambito dei discorsi e della cultura. Neppure questo è scontato: strutturalismo e formalismo mettevano sul loro altare la letterarietà, che è qualcosa di molto più specifico e, diciamolo pure, settario. Pensare alla letterarietà vuol dire rinserrare la letteratura nel suo specialismo; Orlando, tutto al contrario, aveva una fortissima propensione interdisciplinare, e vedeva costantemente la letteratura in relazione a tutto il suo intorno, cioè a tutto quello dentro cui la letteratura è.

5. Non credo che Orlando sarebbe stato troppo d'accordo, ma per lettori come me le sue categorizzazioni hanno un valore soprattutto strumentale: servono, cioè, a misurare movimenti interni all'immaginario;



permettono di comprendere il significato di posizione di certi temi o di certe rappresentazioni, che non valgono solo in sé ma in relazione agli altri; consentono di evidenziare spostamenti cronologici.

6. Non trovo affatto scandaloso che qualche singola categoria non convinca del tutto, né che qualche lettura di testo possa lasciare dei dubbi, e neppure che l'amore di simmetria agisca come un vincolo: quello che conta è la gittata del discorso nella sua interezza, il disegno complessivo ben oltre la realizzazione della parte e del dettaglio (a dispetto di quanto Orlando ci tenesse). In questo senso, non è vero affatto che i libri di Orlando sono collezioni di letture brillanti in una gabbia di ferro: tutto al contrario, essi aprono il paradosso per cui la macchina funziona e corre anche se qualche ingranaggio cigola. La loro lezione è l'opposto della filologia: la verità non sta nel particolare, ma nel generale (e addirittura, può – Orlando mi scusi – manipolare il particolare per infilarlo là dove ce n'è bisogno). *Il soprannaturale letterario* e *Gli oggetti desueti* appartengono alla famiglia di *Teoria del romanzo*, di *Mimesis*, della *Struttura della lirica moderna*: sebbene ci sia, in essi, qualcosa di parziale, o di contestabile, o di mancante, stanno saldamente in piedi e non potremmo farne a meno.

7. In Orlando, la teoria è sempre anche storia, non solo perché disegna dei percorsi nel tempo, ma perché cerca un collegamento sincronico con i fatti e le rappresentazioni della cultura. Su questo, proprio a partire da lui, si può continuare a lavorare. Non ci si tutela mai abbastanza dall'astrattezza dei sistemi (o peggio, delle strutture): quel tipo di teoria che non conosce la storia, ed erige castelli di carte o si perde in una genericità nebbiosa, non rende un buon servizio né alla letteratura, su cui non riesce davvero a far presa, né allo studio della letteratura, che trasforma in una disciplina esoterica. Orlando, invece, fa parlare i testi, e fa dialogare lo studio della letteratura con le altre discipline. Resta però da verificare se e quanto una storia dei temi e dell'immaginario possa collimare con la storia in senso proprio o con la storia di altri ambiti della vita umana. Orlando ha scelto temi che puntavano sull'accordo; altri temi possono far scoprire non solo temporalità sfalsate, ma una deformazione o una rimozione degli eventi storici, come anche una resistenza ad allinearsi con altri fatti culturali.

8. Un libro come *Il soprannaturale* dice che lo spazio della letteratura non è solo quello della cultura e della storia, ma quello dell'antropologia. Studiare letteratura come fa Orlando qui, o negli *Oggetti desueti*, vuol dire misurarsi con alcune costanti dell'immaginario e dell'attitudine degli uomini, sia pure concentrandosi sullo spazio vastissimo ma parziale della tradizione occidentale. Proprio questo è uno degli insegnamenti più preziosi di Orlando contro allarmi, lamenti e trenodie sulla crisi dei saperi umanistici e, in particolare, della letteratura: la letteratura ci deve interessare in sé, nei suoi meccanismi e nel suo linguaggio, solo perché parla sempre di altro.

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*