



Valentino Baldi

Verso una nuova teoria freudiana della letteratura

La voce di Orlando

Il soprannaturale letterario è il primo libro originale di Francesco Orlando pubblicato postumo e la sua uscita per Einaudi è rilevante per tre ordini di ragioni. Per prima cosa, questa ricerca si colloca in un momento delicato nella carriera del critico: verso la metà degli anni Settanta, Orlando si trasferisce da Pisa a Venezia e conclude il ciclo freudiano con *Illuminismo e retorica freudiana* (1982); l'anno dopo esce per il Mulino il volume miscelaneo *Le costanti e le varianti* (1983), che raccoglie saggi (soprattutto di francesistica) risalenti agli anni Sessanta e Settanta. Da questo momento, Orlando si sposterà sempre più verso comparatistica e teoria della letteratura, iniziando la stesura degli *Oggetti desueti* e, contemporaneamente, raccogliendo esempi di testi letterari che concordino con il modo soprannaturale.

Per un frequentatore abituale delle sue pagine, lo stile del *Soprannaturale letterario* produce effetti contraddittori: si tratta di un libro diverso dagli altri, eppure anche stranamente familiare. La seconda ragione di interesse riguarda questa contraddizione. Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli non si sono limitati a raccogliere appunti d'autore e saggi già pubblicati,¹ ma hanno collazionato brani scritti da Orlando con lezioni registrate in aula, cucendo assieme una ricerca mai veramente stesa. La loro scelta è stata audace: chi ha avuto la fortuna di conoscerlo può ora ritrovare quella voce ascoltata nelle aule di Pisa, Napoli e Venezia. E chi non ha mai seguito le sue lezioni ha a disposizione un testo unico, tanto più prezioso perché Orlando non avrebbe mai accettato una tale prossimità tra oralità e scrittura. Zinato ha analizzato l'insuccesso nella diffusione delle teorie orlandiane proprio a partire da ragioni stilistiche:

Una delle ragioni delle tiepide accoglienze tributate alla teoria di Orlando nei decenni che ci stanno alle spalle è di certo la complessità della sua scrittura, la fatica che questa richiede al lettore: in un'epoca di divulgazione spettacolare e di affabilità programmata, questo teorico della letteratura, esemplarmente chiaro e affascinante nelle lezioni orali, è risultato rigorosamente astratto, fino al limite dell'aridità logico-matematica, nelle sue pagine scritte. Se la scrittura critica, accanto alla vicenda intellettuale, ha una propria dimensione stilistica, se le idee della critica non sono cioè separabili dalle forme, è possibile sostenere che Orlando ha adottato uno stile dimostrativo, euristico, fondato su tassonomie e su biforcazioni binarie e bilanciate espressamente per evitare che la sua ipotesi ermeneutica

1 Cfr. F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, I, *La cultura del romanzo*, Einaudi, Torino 2001, pp. 195-226.



centrale [...] potesse restare al grado superficiale dell'intuizione e della brillante divagazione [...].²

La separazione netta tra forma orale e scritta ha effettivamente rappresentato un limite a quella diffusione ampia che Orlando avrebbe desiderato raggiungere: impossibile pubblicare i suoi interventi orali senza passare attraverso un processo di correzione e rielaborazione, una limatura in cui la sintassi si complicava e le griglie classificatorie si specificavano con l'obiettivo di ridare sistematicità a comunicazioni che, altrimenti, erano avvertite come troppo prossime alla «brillante divagazione». La scelta di Brugnolo, Pellegrini e Sturli ha favorito l'oralità ed è il vero valore aggiunto di un libro atteso.

Il terzo motivo di interesse sta nel valore della ricerca. Partendo dagli studi di Callois e Todorov, Orlando amplia e specifica le categorie di fantastico e meraviglioso, inserendole all'interno del modo soprannaturale e declinando una serie di regole attraverso cui questo modo si manifesta nella letteratura. Il lavoro, dunque, richiama quella metodologia già adottata negli *Oggetti desueti*, eppure qui, come notano i curatori, Orlando sembra più distante dall'*esprit de géométrie* a favore di un *esprit de finesse*.³ Anche se parte dall'antichità greca, il libro ha un suo centro rappresentato dalla svolta illuministica, punto di frattura già emerso in *Illuminismo e retorica freudiana*. I testi su cui Orlando insiste maggiormente sono scritti in quella fase in cui la razionalità piena di ironia di autori come Voltaire prende il sopravvento a scapito di una immaginazione ancora ricca di oscurantismi tipica della fase barocca. E razionalità e immaginazione sono i due estremi generali entro cui è contenuta questa ricerca su mondi possibili e impossibili.

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

La ricerca

Il soprannaturale letterario inizia con suggestioni testuali in ordine sparso, si specifica e concretizza in un'ipotesi teorica centrale, e si realizza attraverso analisi svolte su un campione letterario di lunga durata. L'obiettivo è ambizioso: partendo da un riconoscimento dell'importanza degli studi di Todorov sul fantastico, Orlando riflette sulle regole su cui si fonda la rappresentazione letteraria di mondi alternativi. È una lotta per classificare e definire un tipo di materiale solitamente dominato da anarchie immaginative prive di qualsiasi costrizione: «Il soprannaturale nelle sue forme e articolazioni letterarie – il solo di cui ci occupiamo qui – non può che es-

2 E. Zinato, *Ritorno del represso e storia letteraria: Francesco Orlando teorico "controttempo"*, in Id., *Letteratura come storiografia? Mappe e figure della mutazione italiana*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 81-90; p. 89.

3 Cfr. S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, *Introduzione dei curatori*, in F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017, p. xxiv. D'ora in avanti *SL*.



sere configurato, tratteggiato, ritagliato da regole, al punto da tendere a consistere in esse» (SL, p. 17). A differenza dei libri del ciclo freudiano, le ricerche tematiche consentono a Orlando di assecondare le suggestioni che gli provengono dalle sue letture sconfinare; alcuni esempi testuali sono presentati con una passione che esula dalle ragioni dimostrative: è il caso del *Don Chisciotte* di Cervantes, ma anche del *Faust* di Goethe, delle opere di Wagner o della *Metamorfosi* di Kafka, narrazioni che in più di un'occasione danno origine a giudizi di valore. La prima regola generale che Orlando identifica nei racconti letterari che prevedono un ricorso anche minimo al soprannaturale sta nel contrasto con le leggi di realtà: «Per dare una definizione minimale, la più generale possibile, del soprannaturale all'interno della *fiction*, possiamo dire che esso costituisce una *supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data*» (SL, p. 18). Ci sono testi che fondano completamente le proprie premesse su mondi il più possibile alternativi a quelli che si accordano alle leggi di realtà, altri che danno al soprannaturale uno spazio molto minore. A partire da questa ipotesi, vengono introdotti i concetti di *credito* e *critica* per quantificare l'adesione o meno di un certo testo a mondi alternativi, come già messo in evidenza nel saggio einaudiano: «un credito [...] accordato al soprannaturale affinché esista; [...] una critica opposta al soprannaturale poiché non esiste». ⁴ I due termini diventano gli estremi entro cui far convivere un certo numero di gradazioni: dai testi che dimostrano una completa fiducia nel soprannaturale (gli danno un altissimo credito) a quelli in cui l'incredulità si trasforma in critica feroce. Ecco, dunque, che le categorie si specificano e danno forma a sei diversi tipi di soprannaturale: di derisione, di indulgenza, di ignoranza, di trasposizione, di imposizione, di tradizione. Il discorso sulle regole del soprannaturale, che si era sviluppato attraverso pochi esempi testuali e modelli formalistici, dimostra a questo punto la propria dipendenza da Freud. Recuperando la nozione di formazione di compromesso che emerge dal saggio sui motti di spirito, Orlando ricorda come Freud avesse individuato nell'attività fantastica una valvola attraverso cui il bambino poteva ribellarsi alle costrizioni del pensiero logico. Se la letteratura è nel suo insieme un gigantesco compromesso, perché ospita simultaneamente forze psichiche in contrasto (piacere e regole; legge e trasgressione; illusione e verità), la letteratura soprannaturale presenterà una formazione di compromesso al quadrato, perché alla normale sospensione di incredulità è richiesto uno sforzo ulteriore:

Come i giochi del bambino, la letteratura apre uno spazio immaginario fondato sulla sospensione o neutralizzazione della differenza tra vero e falso, uno spazio in cui vive il diritto di rispondere al piacere dell'immag-

4 Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, cit., p. 204.





ginario. L'apertura stessa di un tale spazio costituisce una formazione di compromesso tra le istanze opposte del reale e dell'irreale. Questa ipotesi sulla letteratura in generale vale doppiamente per la letteratura con temi soprannaturali, un ambito che abbiamo già definito due volte immaginario. (*SL*, p. 22)

Le numerosissime varianti che possono entrare in un discorso sul soprannaturale e che riguardano epoche, temi o significati differenti vengono adombrate dalla costante per cui questo modo presenta sempre gradi diversi di credito e critica, di adesione immaginativa e rifiuto razionalizzante. La formazione di compromesso con cui Orlando studia il soprannaturale è dunque quella che permette, all'interno di un singolo testo, la convivenza di gradi differenti di credito nei confronti di contenuti illogici. Ancora una volta, alle varianti Orlando sovrappone una costante metodologica e paradigmatica attraverso cui formulare ipotesi complessive sul modo in cui sopravvive e si diffonde il tema della sua ricerca.

Disposti in ordine crescente (da una adesione minima a una massima) i sei statuti del soprannaturale sono presenti fin dall'età classica e perfettamente contenuti in opere come la *Storia vera* di Luciano (derisione), le *Metamorfosi* di Ovidio (indulgenza), l'*Odissea* di Omero (tradizione). Man mano che la razionalità prende il posto di quella irrazionalità capace di dare credito al soprannaturale si passa da un'adesione a una ridicolizzazione del materiale soprannaturale precedente, si veda il caso indicativo del *Don Chisciotte* e del suo «divertirsi e divertire con fandonie» (*SL*, p. 91) sul modello di Luciano. Se il mondo classico e quello medioevale mantengono generalmente un'adesione al soprannaturale di tradizione, l'avvento del Seicento porta un massiccio aumento di derisione: come in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Orlando dimostra in quanti modi è possibile ripensare la storiografia letteraria prescindendo dalle sistemazioni tradizionali. Le immagini di soprannaturale che dominano nel romanzo gotico inglese, ad esempio, sono una prova di quanta parte una razionalità superata e decadente giochi in quella "superiore" dell'Inghilterra protestante. I castelli abbandonati dell'Italia e della Spagna diventano sedi ideali di un soprannaturale che poteva solo sopravvivere in un meridione arretrato, cattolico e superstizioso. Come si vede, i confini della ricerca sul soprannaturale invadono qui il campo degli *Oggetti desueti*, per poi riconfigurarsi attraverso la valutazione di altri aspetti dei romanzi gotici. La persistenza del soprannaturale dopo l'epoca del trionfo della razionalità permette a Orlando di individuare un nuovo statuto: quello di *trasposizione*, che consente di mantenere il soprannaturale di tradizione in un mondo «desacralizzato». L'esempio gli proviene da uno dei testi non in prosa della rassegna, il *Faust* goethiano. Nella prima parte della tragedia il diavolo Mefistofele è il rappresentante di un soprannaturale forte che ha bisogno di ridefinire sé stesso per entrare in una cultura nuova, ma esso non segna

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





mai uno strappo fantastico, né è assimilabile alla categoria di meraviglioso. Per quanto un progresso possa far evolvere la razionalità, l'umanità sente costantemente il bisogno di rifugiarsi in territori di piacere e trasgressione, che possono variare i contenuti nel tempo, ma che non smetteranno mai di esistere. Anche la comunità più organizzata, spiega infatti Freud nel *Disagio della civiltà*, non potrà mai rinunciare alla spinta libidica dell'Es. È un modo di leggere lo sviluppo sociale, economico e culturale assecondando la logica della formazione di compromesso. Il soprannaturale occupa dunque lo spazio del represso nel ciclo freudiano e della non-funzionalità negli *Oggetti desueti*:

Valentino Baldi

Ladislao Mittner sembrerebbe in effetti avallare quest'idea quando parla di una regressione volutamente anti-illuministica di Goethe al Faustbuch [...]. Se però situiamo l'opera di Goethe nel suo contesto storico giungiamo a conclusioni opposte. Il suo capolavoro infatti non si riconnette al passato ma dà conto di una delle più importanti cesure nella storia dell'umanità, quella che si produsse tra il 1760 e il 1810, ovvero negli anni di elaborazione e stesura dell'opera. (*SL*, p. 54)

Tra categorie psicoanalitiche e processo storico l'armonia è costante. Al limite estremo dell'elenco si trova lo statuto d'imposizione di cui *La metamorfosi* kafkiana è un esempio memorabile: l'effetto straniante e familiare delle pagine di Kafka è prodotto proprio dall'irruzione di un soprannaturale aggressivo «come un pugno sul tavolo» (*SL*, p. 80), in cui l'elemento illogico è condizione di partenza a cui personaggi e vicende cercano di adeguarsi il più ragionevolmente possibile.

Dalla repressione alla formazione di compromesso

L'attenzione riservata alla formazione di compromesso è una conquista teorica che potrebbe trasformare *Il soprannaturale letterario* in un esempio per gli interpreti che vorranno provare a declinare assieme letteratura e psicoanalisi. Resta, però, un rischio di fondo: come hanno dimostrato i primi tre libri del ciclo freudiano, il represso è storicizzabile. Riflettere sulle istanze che hanno a che fare con sesso, cultura, ideologia che vengono negate o censurate in una determinata epoca è, anzi, una abitudine consueta nel pensiero teorico e filosofico occidentale: la lista di autori è ampissima e comprende classici come Machiavelli, Hobbes, Marx, Nietzsche o autori coevi a Orlando quali Foucault, Derrida, Baudrillard. La formazione di compromesso, al contrario, tende ai territori regressivi, arcaici e primitivi che coincidono con l'universale. L'aspetto politico dell'inconscio ha sempre occupato una posizione decisiva per Orlando: il permanere del concetto di ritorno del represso nella sua teoria letteraria è la prova che la spinta alla contestualizzazione è sempre stata importante quanto le istanze universali. La presenza dell'inconscio nella storia è una cer-



tezza che gli proveniva dalle letture di Auerbach, Marx e degli autori della Scuola di Francoforte, Adorno e Marcuse su tutti.⁵ Come dimostra *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, anche se spostato su ritorno del superato e formazione di compromesso, il discorso deve sempre ritornare al modello repressione/represso così che la letteratura renda manifeste le contraddizioni del procedere storico. È su questo punto che l'adozione orlandiana di Matte Blanco si dimostra problematica: l'apporto decisivo degli studi di Matte Blanco ha riguardato l'inconscio non rimosso, incompatibile con gli studi del ciclo freudiano fondati su rimosso e represso. Principio di generalizzazione e principio di simmetria sono il risultato di un tipo di logica riferita a un inconscio non rimosso con cui lo stesso Freud ha solo raramente fatto i conti. È dunque arduo trovare una sintesi fra l'inconscio storico e già linguisticamente organizzato di cui parla Orlando e quello bi-logico di Matte Blanco. È ovvio che l'uso del simmetrico in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* sia volto a cogliere quanto di irrazionale è ospitato nella logica diurna, storica e razionale, ma l'aprobietà con cui Orlando si serve delle categorie matteblanchiane nasconde contraddizioni difficili da sanare. È proprio su questo punto che gli attacchi rivoltigli da Gioanola sembrano maggiormente fondati:

[Orlando] infatti tende a far coincidere l'inconscio con il rimosso, che significativamente arriva a sostituire col termine "represso" (e negli ultimi tempi con quello alternativo di "superato"). Se l'inconscio è il represso, e addirittura il "represso sociale", allora viene meno [...] l'importanza del *Trieb*, cioè delle pulsioni primarie con la loro alterità pre-simbolica. Così l'inconscio diventa un luogo eminentemente linguistico, il giacimento di ciò che, espulso dalla coscienza, è pur sempre passato attraverso i filtri della coscienza, cacciato nel buio della repressione indotta dai codici culturali di un certo ambiente e di una certa epoca.⁶

La difficoltà di Orlando di includere il concetto di inconscio non rimosso è tutt'altro che trascurabile e sottintende una fondamentale questione di metodo: nella sua costante necessità di storicizzare e sistematizzare, Orlando non si è occupato di fare i conti con gli effetti di un inconscio non rimosso multidimensionale. *Il soprannaturale letterario* potrebbe

- 5 «L'inconscio è il luogo di una logica perfettamente differente dalla logica razionale, di cui fa parte anche il controllo del tempo secondo il principio di realtà. Certamente il rapporto dell'inconscio con il tempo non è il rapporto dell'io razionale col tempo. Da dove diavolo viene rilevata la legittimazione del passaggio in base al quale per questo l'inconscio sarebbe "fuori dal tempo", la "non storia"? Sono trent'anni, per quanto mi riguarda, che penso il mondo tenendo conto dell'esistenza dell'inconscio come dimensione logica, e questo non mi ha mai allontanato dal vedere il mondo ordinato secondo il tempo e secondo una serie di collegamenti tra fatti che da sempre sono stato abituato a chiamare storicismo», in F. Orlando, *La fortuna letteraria dell'oggetto desueto. Dodici classificazioni per una forma di ritorno del represso*, a cura di E. Zinato, in «Allegoria», 13, n. s., 1993, pp. 119-134: p. 129.
- 6 E. Gioanola, *Psicanalisi e interpretazione letteraria. Leopardi, Pascoli, D'Annunzio, Saba, Montale, Quasimodo, Caproni, Sanguineti, Mussapi, Viviani, Morante, Primo Levi, Soldati, Biamonti*, Jaca Book, Milano 2005, p. 42.

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



offrire, da questo punto di vista, un apporto importante per avanzare nella teoria freudiana della letteratura:

Sia detto chiaramente, il presupposto che ci induce a mantenere i termini di critica e credito per testi di ogni epoca è di origine freudiana, ed è connesso alla convinzione che dopo Freud abbia poco senso parlare di un irrazionale contrapposto a una razionalità, ma che si debba parlare piuttosto di razionalità molteplici, più o meno permissive ed esigenti. Si lega all'idea che la vera struttura portante di ciò che Freud scoprì, e che sfortunatamente chiamò inconscio, non sia tanto costituita da uno o più contenuti rimossi, ma sia piuttosto una struttura di ordine logico, o meglio anti-logico: la formazione di compromesso. (*SL*, p. 21)

Valentino Baldi

È qui che si registra il passaggio dal modello di repressione/ritorno del represso a quello di un compromesso che permette la convivenza di gradi differenti di critica e credito. Una pagina dopo, Orlando approfondisce questo passaggio:

L'ipotesi di lavoro è che, di testo in testo, la tematica del soprannaturale in letteratura vada studiata come una serie di formazioni di compromesso. Cercheremo dunque di rispondere, di testo in testo, alla domanda: *in che proporzioni* il soprannaturale si presta, rispettivamente e simultaneamente, al credito e alla critica? Mostreremo come, rispondendo in maniera diversa a questa domanda, testi differenti e molto lontani per data, lingua, materia, senso sottinteso ed emozioni sollecitate possono rivelare analogie di fondo, tali da rendere possibile l'individuazione di un numero non illimitato di forme del soprannaturale letterario. (*SL*, pp. 22-23, corsivo mio)

Siamo davanti a una possibile storicizzazione del compromesso, è su questa operazione che si fonda il secondo capitolo – *Una prima serie di casi in ordine cronologico* –, che mette in fila testi diversi in una lunga diacronia, declinando assieme progresso storico e alterazioni nelle proporzioni di credito e critica. Eppure la ricerca non approfondisce questa strada, ma insiste sulle costanti collegando opere diverse come *La storia vera*, *Don Chisciotte* e *Contes Philosophiques*. La potenziale storicizzazione passa così in secondo piano rispetto alle componenti atemporali e universali del soprannaturale, sviluppate nei capitoli *Pluralità, limiti e ragioni del soprannaturale in letteratura* e *Seconda serie di esempi in ordine tipologico*. Una valutazione delle proporzioni tra credito e critica spiegate in una lunga diacronia potrebbe portare benefici notevoli: il modo di trattare storicamente i termini di cui si nutre la formazione di compromesso nel *Soprannaturale letterario* può diventare un insieme vuoto da applicare a altre contraddizioni che convivono, come la coppia logica matteblanchiana simmetria/asimmetria. Non è un caso che l'illustrazione del compromesso tra credito e critica prenda le mosse da una pagina di Durkheim sulla natura compromissoria della razionalità: quella razionalità che è sempre stata una conquista faticosa e precaria.

