

## Prefazione

Fra le ragioni per cui l'opera critica di Francesco Orlando ha suscitato l'ammirazione generale troviamo la scelta di temi apparentemente ai margini, che gli hanno permesso di elaborare una visione nuova e illuminante della letteratura. Il suo grande libro su *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*<sup>1</sup> ci ricorda fino a che punto la letteratura – facendoci pensare alle cose che, rotte o venerande, hanno subito il passaggio del tempo – evochi le credenze e i valori che circondavano gli oggetti, come se uno dei suoi compiti principali consistesse nel non lasciare il passato e i suoi ideali svanire dalla memoria. Un punto di vista, questo, che marca il debito di Orlando nei confronti del suo maestro, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, che nel *Gattopardo* tratteggia con amore e indulgenza proprio il crepuscolo della nobiltà siciliana. Nello stesso spirito, esprimendo al contempo nostalgia e distanza, lo sguardo critico di Orlando punta all'ambiguità fondamentale della gioia della lettura, il fine della quale consiste non solo nel riscoprire i mondi di un tempo le cui eco restano sepolte dentro di noi, ma anche nel constatare, e non senza una certa soddisfazione, che quei mondi sono *davvero* scomparsi per sempre. Negli studi di Orlando, grazie a una sorta di equilibrio interiore che egli sapeva mantenere anche nelle generalizzazioni teoriche, la nostalgia del passato e la fede nel progresso vanno di pari passo, sostenendosi sia su una versione "aperta" della psicoanalisi freudiana – la quale riesce a rendere conto della complicità umana con le finzioni meno plausibili – sia su una fiducia incrollabile nei Lumi e nel progresso storico delle conoscenze e dei rapporti sociali. E dal momento che il progresso

<sup>1</sup> Einaudi, Torino 1993 (tradotto in inglese, Yale University Press, 2006, con prefazione di D. Quint, e in francese, Classiques Garnier, 2013<sup>2</sup>, con prefazione di C. Ginzburg); nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, con prefazione di P. Boitani, Einaudi, Torino 2015.

non ci impedisce di riconoscere il lato profondamente umano delle epoche andate, Orlando, freudiano e progressista in sede teorica, praticava letture attente e nitide delle opere letterarie. Sempre pronto a scoprire nei testi quanto interessa innanzitutto il lettore, egli ci ricorda coi suoi scritti che perfino tra gli anni Ottanta e la fine del secolo scorso, quando il linguaggio della critica letteraria si era d'improvviso riempito di termini tecnici e d'asserzioni impenetrabili, il vero cultore della letteratura poteva, e perfino doveva, restare amichevole e comunicativo.

Perché Orlando amava la letteratura in sé, per gli squarci che apre, per le risonanze che fa nascere e per il gaudio inesprimibile ch'essa procura. In genere, nelle sue letture, egli non predilige le opere fedeli alla realtà percepibile, le opere che mantengono una distanza minima rispetto all'esperienza di tutti i giorni. Al contrario, cerca nella letteratura soprattutto l'inaudito, il non naturale, lo strano e l'impensabile, e cioè proprio quello di cui essa si è sempre occupata, dall'antichità ai giorni nostri, visto che l'interludio naturalista a fine Ottocento non rappresenta probabilmente che una breve pausa, all'interno della quale Orlando va comunque a riscoprire il desiderio di oltrepassare la realtà.

Ed egli lo fa, dando prova di una magistrale capacità di attenzione critica, in questo bello studio sul soprannaturale. Ecco innanzitutto il modo in cui precisa le nozioni di cui avrà bisogno per inquadrare l'oggetto di studio. Il fantastico, di cui si sono occupati Roger Caillois e Tzvetan Todorov, designa solo una fase tardiva del soprannaturale in letteratura, perché non fa la sua comparsa che nel momento in cui svanisce la credenza quotidiana in un mondo invisibile sottomesso ad altre leggi, diverse da quelle che governano il mondo reale. Il fantastico gioca con l'impossibile, senza mai nascondere la stranezza di un simile gioco. Anche Orlando afferma con efficacia che esso «presuppone l'Illuminismo», il che significa che prima del Settecento la presenza di personaggi, luoghi, proprietà e azioni non sottomessi alle leggi del mondo visibile non era riconducibile né sempre né per forza a un gioco che si presentasse come tale. Si trattava invece, il più sovente, di vere e proprie credenze, ancora vive nell'epoca di composizione dei testi, benché oggi esse ci sembrino, o dovrebbero sembrarci, desuete. E riscoprirne l'esistenza metterebbe in questione secondo Orlando l'opposizione tra vero e falso, aprendo così nella finzione un ulteriore e mirabile «spazio in cui vige il diritto di rispondere al piacere dell'immaginario». Prendendo come punto di partenza la

nozione di *fictio*, Orlando definisce quindi il soprannaturale come «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».

Per cogliere la maniera in cui la letteratura mette in scena queste vecchie credenze, la nozione di soprannaturale – inteso come negazione delle leggi sentite come naturali – è certamente piú adeguata di quella di fantastico, e anche di «meraviglioso», quest'ultimo troppo spesso ricondotto a mere convenzioni di genere letterario, come per esempio quelle che governano le fiabe, i cui tratti piú propriamente soprannaturali saranno invece oggetto delle riflessioni di Orlando. La definizione pertiene a quei casi che vengono percepiti come veramente eccezionali, nonostante le credenze di tale o tal altra epoca potrebbero in una qualche misura giustificarli. Gli dèi greci che intervengono a ogni piè sospinto nei poemi omerici non sono perciò il miglior esempio, visto che le loro azioni spesso sono lungi dal contraddire le leggi della realtà alle quali credeva il pubblico dei poemi. Infatti Orlando menziona soprattutto i mostri che evocano il caos primario – i Lotofagi, i Ciclopi, Circe, le Sirene –, i quali hanno un vero statuto soprannaturale per la straordinarietà delle loro azioni e l'angoscia che ispirano.

In quest'ottica, è l'apparizione del diavolo in una pièce di teatro medievale – *Il miracolo di Teofilo* di Rutebeuf (XIII secolo) – a offrire a Orlando il primo degli esempi, sempre cosí ben scelti, di soprannaturale letterario. È la storia di un religioso perseguitato che firma un patto con Satana, il quale si fa vedere sulla scena per imporre le sue condizioni al suo nuovo vassallo. Il religioso, osserva Orlando, si «dà» al diavolo seguendo il cerimoniale feudale dei vassalli che si «davano» al loro signore. Come affrancarsene? Difficilissimo, se non fosse per l'aiuto tanto coraggioso quanto abile della Santa Vergine. Questo miracolo, conclude Orlando, denota al contempo l'inverosimiglianza e il carattere estremamente concreto e pratico dell'intercessione dei santi, contro i quali si sarebbe poi scagliata la Riforma.

Nell'*Orlando furioso*, invece, il soprannaturale non sembra pretendere di essere creduto. Il suo carattere fittizio, talvolta perfino ironicamente ornamentale, dà al poema tutto il suo slancio insieme avventuroso e scherzoso. I momenti soprannaturali sono raccontati col sorriso, con una complice strizzata d'occhio che invita il lettore a gustare i piaceri dell'immaginazione. Qualche decennio piú tardi, nella *Gerusalemme liberata*, Tasso situa l'azione epica in un

universo di nuovo del tutto serio ma lacerato – la frattura della Riforma e della Controriforma essendo ormai in atto – dalla lotta tra il soprannaturale positivo della divinità circondata d'angeli e arcangeli, e il soprannaturale negativo di Satana sostenuto dai demoni.

Passando al *Don Chisciotte*, Orlando sottolinea l'atteggiamento satirico di Cervantes nei confronti del soprannaturale assurdamente immaginato dai romanzi di cavalleria: maghi, giganti, metamorfosi incomprensibili. Si tratta forse di un autore che si avvicina (come è stato sostenuto) alla nuova razionalità del Seicento? Se ne potrebbe dubitare, se si tenesse conto che, facendo la parodia dei romanzi di cavalleria, Cervantes optava in favore di un soprannaturale d'origine ellenistica che celebrava la vittoria finale della virtù indefessamente perseguitata dai suoi avversari e ogni volta protetta silenziosamente dalla Provvidenza. Visibile nei romanzi greci, in particolare nelle *Etiopiche* di Eliodoro, questa alleanza tra il Cielo e il merito fornirà la spina dorsale dell'ultima opera romanzesca di Cervantes, *I travagli di Persile e Sigismonda*. Ciò detto, resta indubbio che se l'autore del *Don Chisciotte* mostra di non credere ai prodigi di cui l'*hidalgo* è preda, l'atteggiamento credulo di questi suscita nondimeno tutta la nostra simpatia. Quanto invece al *Faust* di Goethe, che non richiede allo spettatore di prestar fede a quel che avviene sulla scena (per fortuna, viene da dire, considerato il partito preso misogino della prima parte), il soprannaturale è esaminato da Orlando, che si ispira in maniera convincente a Marx e Lukács, soprattutto in quanto rimanda allegoricamente al capitalismo e alle sue promesse.

Questi esempi, seguiti da illuminanti letture di Ann Radcliffe, Henry James e Franz Kafka, permettono a Orlando di proporre una tipologia di soprannaturale in letteratura. Designa come di *tradizione* il soprannaturale più accreditato reperibile in Omero come in Dante, mentre quello utilizzato da Cervantes nel *Don Chisciotte* è un soprannaturale di *derisione*, forma che si ritrova nelle parodie di Scarron e Tassoni nel Seicento, e più tardi nelle *Lettere persiane* di Montesquieu. Quando il sorriso non arriva a mettere radicalmente in dubbio il soprannaturale, come succede spesso nelle *Metamorfosi* di Ovidio, si tratta, precisa Orlando, di un soprannaturale di *indulgenza*, il cui tratto principale, la regressione verso l'infanzia, è più visibile nelle fiabe, genere così ben rappresentato da Giambattista Basile e da Charles Perrault. A queste categorie, Orlando aggiunge il soprannaturale di *ignoranza*, il quale coincide in parte col fantastico e insiste, come nei romanzi gotici e nei rac-

conti di fantasmi, sull'esitazione tra adesione al prodigio e critica razionale di esso – si pensi al *Giro di vite*. Quando il soprannaturale ricorre invece a credenze antiche o a una vecchia leggenda, ma lo fa rimandando ad altro e precisamente a una situazione contemporanea – come abbiamo detto avvenire nel *Faust*, ma il critico cita anche il diavolo nei *Fratelli Karamazov* o ancora la tetralogia dell'*Anello del Nibelungo* di Wagner, dove il lavoro sotterraneo dei nani diretti da Alberich fa pensare al ruolo decisivo dell'industria nella società moderna –, in tutti questi casi il soprannaturale procede per *trasposizione*. E, infine, quando il testo letterario inventa di sana pianta un elemento soprannaturale e lo aggiunge al mondo reale – per esempio, quando il protagonista della *Metamorfosi* di Kafka si vede trasformato in un insetto gigante – si tratta, spiega Orlando, del soprannaturale di *imposizione*, la forma piú moderna di incrinatura del reale, un'incrinatura imposta in modo del tutto arbitrario dallo scrittore, indipendentemente da ogni traccia di credenza religiosa o folklorica.

Dopo aver formulato questa casistica del soprannaturale, Orlando, perfettamente a suo agio in qualsiasi periodo e lingua europea, sceglie un nuovo insieme di opere che illustrino e completino le categorie che ha proposto. Niente sfugge alle sue letture, né il romanzo di James Hogg, *Memorie private e confessioni di un peccatore eletto*, di cui Orlando propone un'analisi impressionante incentrata sul peso del dogma calvinista, né *Il cavaliere dal cavallo bianco* di Theodor Storm, leggenda della lotta dell'uomo con la natura, né ancora lo straordinario *Centauro* di Maurice de Guérin. E oltre alle tipologie e alle osservazioni storiche sempre esatte, ogni analisi di testo è il segno dell'affinità viva, assidua, talvolta elegantemente riservata, che Orlando provava per la letteratura e i suoi compagni, gli altri lettori. Il suo libro sul soprannaturale è un magnifico esempio di questa affinità: leggerlo procura la gioia che Orlando sapeva sempre riscoprire nelle opere del passato.

THOMAS PAVEL

(Traduzione di Luciano Pellegrini).