
Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

63

SEMINARI
E CONVEGNI

*Convegno internazionale
Scuola Normale Superiore
Università degli Studi di Pisa
6-8 maggio 2021*

Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)

a cura di

Stefano Brugnolo, Francesco Fiorentino,
Gianni Iotti, Luciano Pellegrini, Sergio Zatti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

© 2024 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: marzo 2024

ISBN 978-88-7642-769-5 (online)

ISBN 978-88-7642-770-1 (print)

DOI <https://doi.org/10.2422/978-88-7642-769-5>

Sommario

Prefazione	
Francesco Orlando vario, ed eventuale	
LUCIANO PELLEGRINI	IX

PARTE PRIMA

LA VITA E L'OPERA: FORMAZIONI, FISIONOMIE, RICEZIONI

Il militante e lo scienziato	
PAOLO TORTONESE	3
Da Hugo a Proust: la Francia-laboratorio di Francesco Orlando	
MARIOLINA BERTINI	7
Francesco a Pisa negli anni della Normale	
ALFREDO STUSSI	15
Come si digerisce un maestro fuori moda	
WALTER SITI	23
La doppia scommessa. Per e malgrado Lampedusa (e Orlando)	
FABIEN VITALI	31
La ricezione degli <i>Oggetti desueti</i> in Francia: un tentativo di <i>chiffonnage</i>	
AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL	57
Francesco Orlando desueto e attuale	
DAVID QUINT	73
Il fantasma dell'opera. Francesco Orlando, Proust e la nobiltà	
BARBARA CARNEVALI	87

Sul magistero possibile del critico ROMANO LUPERINI	107
--	-----

PARTE SECONDA

TRA STORIA E METODO: AMBITI, INCROCI, SVILUPPI

Pascal «al servizio dell'irreligione» CARLO GINZBURG	115
---	-----

Storicità ed epoche nell'opera di Francesco Orlando CRISTINA SAVETTIERI	127
--	-----

Francesco Orlando e il Barocco: tra Rousset, Freud e Matte Blanco FEDERICO CORRADI	145
--	-----

Referenti, codici letterari e ritorno del represso nel romanzo francese tra le due guerre. Appunti su una generazione IACOPO LEONI	159
---	-----

Francesco Orlando e la drammaturgia musicale GUIDO PADUANO	181
---	-----

«Vi riempirete gli occhi di parole»: appunti su storia, logica e forme della ciarlataneria in letteratura LUCA DANTI	191
--	-----

«non colui che perde»: un approccio orlandiano alla <i>Divina Commedia</i> ANDREA ACCARDI	223
---	-----

PARTE TERZA

PER LA TEORIA: FIGURALITÀ, VALORI E MODELLI PSICOANALITICI

Una tensione ermeneutica infinita MASSIMO FUSILLO	237
--	-----

Semantica musicale e paradigmi letterari. <i>L'Anello del Nibelungo</i> secondo Francesco Orlando GIANNI IOTTI	241
La formazione di compromesso. Logica, estetica e politica in Francesco Orlando RAFFAELE DONNARUMMA	251
Francesco Orlando, dalla repressione all'inconscio non rimosso ALESSANDRA GINZBURG	271
Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, <i>L'intimità e la storia</i> CHRISTIAN RIVOLETTI	281
L'identificazione emotiva VALENTINO BALDI	323
La letterarietà dei discorsi fattuali: dal caso delle memorie personali alle questioni della figuralità nei 'generi deboli' FRANCESCO PIGOZZO	339
Le figure dell'invenzione: una ricerca incompiuta di Francesco Orlando VALENTINA STURLI	353
CONCLUSIONE	
Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi FRANCESCO ORLANDO	369
Bibliografia delle opere di Francesco Orlando a cura di LUCIANO PELLEGRINI	385

Le figure dell'invenzione: una ricerca incompiuta di Francesco Orlando

Negli ultimi anni del suo insegnamento Francesco Orlando si dedica a un progetto che resterà incompiuto, ma che avrebbe dovuto condurre alla stesura di un saggio dal titolo *Figure dell'invenzione*¹; lo stesso argomento su cui verte il corso conclusivo della sua carriera, tenuto all'Università di Pisa nel 2006. Del progetto restano alcuni appunti e la registrazione integrale delle lezioni. Orlando parte dalla constatazione che le vie di accesso all'analisi del testo letterario possono essere ricondotte a tre grandi ambiti: a) lo stile, e dunque il piano della *elocutio*; b) la gestione delle sequenze temporali, che pertiene alla *dispositio*; c) il piano dei contenuti o temi, che rientra nel dominio dell'*inventio*. Osserva poi che il piano elocutivo è stato ben formalizzato sin dall'Antichità nei trattati di retorica e oratoria, e che con il lavoro narratologico di Genette anche la *dispositio* si è dotata di una sistemazione grazie a una rinnovata concezione della retorica. Un tenace pregiudizio anti-mimetico avrebbe invece impedito di concepire proposte di formalizzazione rispetto al piano del contenuto, ovvero là dove si attualizza il rapporto del testo coi referenti.

È proprio da qui che prende le mosse la ricerca di Orlando, che vuole essere prima di tutto un'indagine dei processi attraverso cui un testo letterario modella la realtà e dà forma al suo specifico mondo:

L'opera d'arte parla del mondo, però in ogni opera d'arte c'è un mondo diverso [...]. Quando leggiamo un romanzo è come se inforcassimo un paio d'oc-

¹ Come afferma lo stesso Orlando in A. DIAZZI, F. PIANZOLA, *Conversazione con Francesco Orlando*, «Enthymema», 1, 2009, pp. 187-215: 212. Il presente saggio rielabora e riprende le riflessioni contenute nel volume V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020, cui mi permetto di rimandare per approfondimenti. Una prima disamina degli inediti di Orlando sulle figure dell'invenzione è stata operata da G. IOTTI, *Sul progetto di una ricerca intitolata «figure dell'invenzione»*, in *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, a cura di P. Amalfitano e A. Gargano, Pisa 2014, pp. 271-89.

chiali che ci fanno vedere il mondo in un certo modo, con certe proporzioni, con un certo colore, con certe caratteristiche, con certi rapporti. Questi due concetti, la coppia oppositiva «mimesi» e «convenzione», tutti e due onnipresenti, e l'idea che esistano anche figure dell'invenzione, sono quasi la stessa idea vista da due lati differenti².

Ci troviamo in effetti davanti a una concezione post-romantica di invenzione, intesa come creazione originale di una singola individualità artistica; un'invenzione che riguarda da vicino il rapporto tra testo e mondo, la forma in cui ogni singola opera ne costruisce un'idiosincratia rappresentazione.

Per avvicinarci a una prima idea di che cosa intenda Orlando con figure dell'invenzione – ovvero una figuratività che non si esplica solo sul piano del lessico, della gestione temporale o delle figure retoriche tradizionali, ma soprattutto su quello tematico –, si pensi al ritratto di Madame Vauquer in *Papà Goriot*, nella lettura che ne dà Auerbach³. Questi parla del «motivo della consonanza del luogo, la pensione, da un lato, e la vita che lei conduce dall'altro», fino ad affermare che «il motivo dell'unità di luogo ha afferrato» l'autore «con tale forza che gli oggetti e le persone che formano un ambiente acquistano per lui una specie di secondo significato, diverso da quello afferrabile razionalmente, ma di gran lunga più essenziale: un significato che non si

² *Ibid.*, pp. 206-7.

³ Riporto di seguito la citazione in forma più estesa, tratta da E. AUERBACH, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino 2000 (ed. or. 1946), pp. 240-2: «Il ritratto della padrona è legato alla sua apparizione mattutina nella sala da pranzo; ella compare in questo centro della sua attività [...] e poi s'inizia una minuta descrizione della sua persona. La descrizione si muove lungo un motivo principale che viene ripetuto più volte: il motivo della consonanza della sua persona e del luogo, la pensione, da un lato, e la vita che lei conduce dall'altro; in breve, l'armonia fra la persona e quello che noi [...] chiamiamo il suo *milieu*. [...] Infine la sua sottoveste assume il valore di una specie di sintesi dei diversi locali della pensione, come assaggio della cucina e anticipata presentazione degli ospiti; questa sottoveste diventa per un istante il simbolo del *milieu* [...]: non occorre dunque più aspettare la colazione e gli ospiti, tutto è già incluso nella persona di lei. [...] il motivo dell'unità di luogo ha afferrato lui stesso [l'autore, n.d.a.] con tale forza che gli oggetti e le persone che formano un ambiente acquistano per lui una specie di secondo significato, diverso da quello afferrabile razionalmente, ma di gran lunga più essenziale: un significato che non si può designar meglio che con la parola "demoniaco"».

può designar meglio che con la parola 'demoniaco'»⁴. Orlando mostra come con il termine 'demoniaco' Auerbach voglia indicare la capacità di Balzac di stabilire, tra personaggi e ambienti, una relazione che è di sovrapposizione e di segreta identificazione⁵: tra questi piani semantici si instaura un legame inventivo destinato a rivestire un'importanza cruciale nel testo. Lo stabilirsi del nesso è una trovata di Balzac che a priori non corrisponde a un legame già presente nella realtà, bensì a un'assimilazione di due entità distinte, che proprio nel loro convergere potenziano il senso del testo. Siamo in altri termini davanti a una particolare modalità di organizzare i contenuti tematici (personaggi, situazioni, ambienti) tale che tra essi siano riscontrabili rispondenze, richiami e relazioni non sempre a tutta prima evidenti.

La concezione sottostante è quella di un testo letterario in cui siano attivi legami che solo la progressione nella lettura e un'eventuale rilettura possono rendere evidenti. Ciò è stato spesso intuito dai critici (si pensi agli autori della cosiddetta scuola di Ginevra, come J.-P. Richard o J. Starobinski): il tentativo di Orlando è di provare a descrivere secondo quali ipotetiche figure questi legami di senso possano essere articolati. Visto che nessuno dei troppi classici sembra prestarsi a tale compito, Orlando si chiede se ve ne siano altri capaci di descrivere i rapporti esistenti tra le componenti del testo, e tra queste e i referenti di realtà cui rimandano. La sua risposta è uno studio su come ogni singolo testo intrecci reti di senso che trascendono la singolarità e l'isolamento di componenti semantiche quali personaggi, descrizioni, paesaggi, situazioni, temi. Le figure tradizionalmente intese si basano su alterazioni parziali della forma della parola o della sua posizione nella frase, fino al livello concettuale, ma legare la figuratività solo alla quantità, alla frequenza e rilevanza delle figure di stile appare a Orlando riduttivo, perché ciò non riesce a spiegare la natura di certi testi che, pur poverissimi di metafore, similitudini, ironie, risultano però al contempo evidentemente figurati:

Se è lecito per la letteratura parlare di figure d'una retorica freudiana, è raro che si possa farlo senza usare il termine di figura in senso pure transfrastico e largamente estensivo [...]. Sono pensabili (non è così forse in Kafka?) testi tanto spogli di metaforicità su scala microfigurale, quanto metaforeggianti in

⁴ *Ibid.*

⁵ F. ORLANDO, *I realismi di Auerbach (intervista a cura di Giuseppe Tiné)*, «Allegoria», 56, luglio-dicembre 2007, pp. 36-51: 45.

una estensione, o in una totalità, macrofigurale; tale che per illuminarne la figuralità con una analisi, l'emancipazione dal microscopio linguistico non è meno imprescindibile del ricorso a una retorica o logica freudiana, e ne è la condizione⁶.

Sin dagli inizi della sua riflessione Orlando propone che nel testo letterario possa abitare una figuralità diffusa e non solo legata alla retorica tradizionale: il tentativo di distinguere il livello delle micro-figure da quello delle macro-figure è, per esempio, alla base di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, uno studio incentrato sull'analisi delle *Lettere persiane di Montesquieu*. Com'è noto, le lettere si immaginano scritte da due persiani che, in visita a Parigi, osservano con sguardo straniato gli usi d'Occidente, raccontandoli ai correligionari. A fronte della ragionevolezza dei protagonisti, i loro corrispondenti in patria mostrano una tale inclinazione alla fallacia di ragionamento che il lettore non ha difficoltà a cogliere la satira che la strategia autoriale mobilita contro di loro. Ma il gioco figurale non ha loro come esclusivo e principale bersaglio: se è vero che da un punto di vista letterale si sta parlando di religione maomettana, il testo non può essere compreso senza che il lettore compia – com'è previsto che faccia – un'estensione da quest'ultima alla religione cristiana. Orlando si domanda di che tipo di figuralità possa trattarsi⁷, e individua un dispositivo articolato in due

⁶ Id., *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997², pp. 128-9.

⁷ «Consiste nel fatto che il testo, parlando letteralmente di una cultura estranea, parla – per così dire senza parlarne – di una cultura familiare; e non tardiamo ad accorgerci che una tale figura generale non è semplice ma ha duplice portata. Fra il Corano e la Bibbia sono riscontrabili somiglianze, dicevo, sia nello stile che nei precetti. Da una parte la figura generale consisterà nel fatto che lo stile arieggiante il Corano, per il tramite delle sue connotazioni orientali [...] gioca su un rinvio sottinteso alla Bibbia [...]. D'altra parte i dubbi su precetti maomettani, occasione narrativa e tema delle tre lettere, giocano su un rinvio sottinteso ad analoghi dubbi possibili su analoghi precetti giudaico-cristiani. Cercheremmo invano sia nella retorica antica e tradizionale, sia nella neoretorica degli ultimi decenni, una etichetta adatta a un simile rinvio figurale. Non si tratta evidentemente né di allegoria, né di parabola o di favola. [...] Quanto al concetto di ironia [...] è probabile che, secondo una accezione sommaria di esso, chiunque accetterebbe di definire ironico il nostro testo. E nondimeno parlare di religione maomettana non vuol dire parlare del contrario di quella cristiana, se nell'ironia ciò che si afferma e ciò che si dice alla lettera devono stare in rapporto di contrarietà» (*ibid.*, p. 38).

fasi che investe il piano del contenuto in tutta la sua estensione: una figura generale di negazione freudiana e una figura di spostamento. A un primo livello Islam e Cristianesimo sono due religioni differenti, ma hanno fortissimi punti di convergenza, assimilabili nella prospettiva di una critica illuministico-razionalistica: dogmatismo, irrazionalità, arbitrarietà. Sintetizzando al massimo, nel testo di Montesquieu si finge di parlare bene della religione, ma la si attacca mettendone impietosamente in luce le contraddizioni, e si utilizza come bersaglio l'una (Islam) sottintendendo un rimando all'altra (Cristianesimo). Siamo in altri termini davanti a una doppia macro-figura, che funziona solo se si accetta che nel testo sia al lavoro una sovrapposizione tra i due termini in causa.

Fino a una certa data lo scopo della riflessione di Orlando è mettere in luce nella letteratura l'articolarsi di una dinamica repressione/represso sia a livello formale che contenutistico, mediante lo strumento della formazione di compromesso, eletto a dispositivo ermeneutico centrale. Ma da un certo momento in poi questa dinamica di matrice freudiana viene integrata e riletta alla luce della riflessione di Matte Blanco, come articolarsi di una dialettica tra i due diversi tipi di logica: simmetrica e asimmetrica⁸. Prendiamo un passo come il seguente, che riguarda il macro-fenomeno della negazione freudiana nella *Fedra*, dove Orlando mostra come il testo possa stabilire segreti ma necessari legami tra un soggetto (in questo caso la regina Fedra) e un oggetto (il mare, il desiderio perverso) che a tutta prima sembrerebbero lontanissimi:

L'attribuzione di una tale contraddittoria situazione, logica non meno che psicologica, a una regina perversamente innamorata, lascia sicuramente intatta l'oggettiva differenza fra una regina e il mare, fra un amore perverso e un mostro mitologico. Pure, a un certo momento, mi toccava interpretare uno dei versi più famosi: quello in cui il moto fisico dell'acqua marina, che si scaglia contro la riva e se ne ritrae, è interpretato figuramente dal poeta come uno spavento dell'ondata di fronte a quel mostro, che essa stessa ha scagliato a riva: *le flot qui l'apporta recule épouvanté*. Se anche in questa superba figura retorica riconosco una negazione freudiana, perché ritrovo un soggetto fitti-

⁸ Il riferimento è a I. MATTE BLANCO, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-logic*, London 1975 (trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Torino 1981).

zio spaventato di sé stesso o di ciò che apporta, compio un'assimilazione la cui logica sarebbe tanto lecita nel linguaggio del sogno quanto è abusiva secondo il principio d'identità⁹.

Benché secondo comune logica una regina e un'onda siano due cose ben distinte, il testo stabilisce tra i due termini una classe comune che li avvicina e li fa interagire, rendendoli addirittura, a livello profondo, completamente assimilabili. Quello che per comune logica è diverso, per l'inconscio può benissimo essere la stessa cosa: amore e mostri preistorici, desideri tortuosi e labirinti vengono appaiati sulla base di alcune funzioni proposizionali comuni. Se analizziamo il passo appena citato, l'assimilazione tra regina e onda, tra desiderio illecito e mostro marino potrebbe sembrare una limitata figura di stile, ma Orlando mostra come essa abbia radici nell'intero tessuto semantico della tragedia, dove la negazione freudiana è un cardine tematico portante. Siamo davanti a un fenomeno che all'altezza dello studio sulla *Fedra* non ha ancora assunto un nome definito; che all'altezza di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* verrà chiamato macro-figura, e che costituirà poi la base dell'ultima riflessione di Orlando. Non è questa la sede per proporre una panoramica completa delle figure dell'invenzione ipotizzate da Orlando¹⁰; se ne forniscono qui solo alcuni esempi, relativi alle figure che mi sembrano più articolate e produttive a livello ermeneutico.

Prendiamo in esame quelle che Orlando definisce *esteriorizzazioni*: si tratta di un fenomeno per cui referenti spaziali, spazio-temporali o fisici assumono senso dal rapporto con situazioni interiori di personaggi, mettendo in crisi il principio di identità rappresentato da ciascun elemento semantico considerato singolarmente. In altri termini, assistiamo al dispiegarsi di classi matteblanchiane che si costituiscono a cavallo tra rappresentazioni di spazi, oggetti e soggetti. Per comprendere questa figura si consideri un passo del *Giro di vite* di James, commentato da Orlando negli *Oggetti desueti*: durante una passeggiata nel parco la protagonista vede per la prima volta apparire su una delle due torri della dimora una figura maschile che non dovrebbe trovarsi lì. È – ma noi non lo sappiamo ancora – lo spettro di Peter Quint, fantasma che assillerà lei e i bambini per tutto il resto della vicenda:

⁹ F. ORLANDO, *Due letture freudiane: Fedra e il Misanthropo*, Torino 1990, pp. 235-6

¹⁰ Per una loro disamina esaustiva, mi permetto ancora una volta di rimandare a STURLI, *Figure dell'invenzione*.

Peter Quint, oltre a essere il personaggio più negativo, è anche quello che sta più in basso nella scala sociale. Ha messo in atto una triplice usurpazione: sul bambino (Miles stava moltissimo in sua compagnia); su Miss Jessel, che ha sedotto; sugli abiti e i modi del padrone (si è vestito e comportato per un certo periodo come il proprietario della tenuta). [...] Anche la sua prima apparizione come fantasma è significativa: egli compare sopra una delle torri del castello, frutto di giustapposizioni architettoniche successive rispetto alla struttura più antica dell'edificio. Ora, non può essere casuale che un personaggio come Peter Quint appaia in un contesto che, in virtù della mescolanza di stili, rimanda alla mescolanza di classe, il che in epoca vittoriana ispirava un orrore quasi paragonabile a quello per la sessualità infantile¹¹.

A quest'altezza del testo la descrizione architettonica può sembrare un mero espediente per aumentare la *suspense* e ritardare la scena inquietante, ma le due torri – una vecchia, l'altra più nuova, entrambe giustapposte al corpo centrale dell'edificio – costituiscono un segnale semantico destinato a rivestire un'importanza cruciale nel testo. Costruita durante il revival gotico, la torre su cui appare lo spettro è un elemento che rimanda al dominio del pretenzioso e dell'inautentico: una sovrapposizione rispetto alla vera nobiltà di un edificio più antico.

Il lettore non sa ancora niente del domestico Quint e della relazione che lo lega alla casa e ai suoi abitanti, ma quando cominceranno a filtrare notizie sarà evidente la sua colpevole tendenza a usurpare posizioni: valletto, indossa i vestiti del padrone; domestico, si lascia andare a eccessive familiarità col rampollo di casa, Miles; sottoposto, insidia sessualmente e compromette l'istitutrice Miss Jessel. Tra i due elementi – il fantasma e il luogo in cui appare per la prima volta – si riscontra una relazione fondata sulla comune caratteristica dell'usurpazione. La figura di esteriorizzazione stabilisce dunque un nesso tra le connotazioni fisiche o interiori del personaggio e l'ambiente che lo circonda. Una torre e un fantasma non hanno niente in comune a priori: è questo specifico universo testuale a creare un legame tra i due, dotandoli di una funzione proposizionale comune che li include in una medesima classe logica. Alla luce di questa considerazione, quella che poteva a tutta prima sembrare un'innocua descrizione di ambiente, un mero effetto di realtà, si rivela l'anticipazione di un tema fondamentale per l'impianto narrativo.

¹¹ F. ORLANDO, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Torino 2017, pp. 77-8.

Un tipo analogo di relazione con lo spazio è riscontrabile secondo Orlando in *Morte a Venezia* di Mann¹², là dove la città, in bilico tra Oriente e Occidente, minaccia il cedimento a una natura miasmatica, paludosa e lussureggiante, non appena si allenti il controllo costante dell'uomo. Lo stesso accade al protagonista von Aschenbach, che deve la gloria all'austera ascesi intellettuale e all'avveduta dignità cui si è educato fin dall'adolescenza. La narrazione comincia proprio dal suo cedimento a una stanchezza mortale, che gli fa desiderare il viaggio in un altrove dai forti tratti orientali. La natura che in lui si fa strada, anziché identificarsi con la sanità o la normalità, se ne dissocerà prepotentemente: lasciare spazio al desiderio equivale, in questo testo, a lasciare spazio alla morte, che infatti non tarderà a sopraggiungere, proprio in forma di segreto e inarrestabile contagio. Il protagonista, col suo culto dell'autodisciplina, incarna una classe di significati opposta e complementare a quella rappresentata dall'ambiente lacustre di Venezia, che rimanda a sua volta a una palpabile e progressiva corruzione. L'avanzata del colera farà tutt'uno con il lasciarsi andare del protagonista, fino alla completa identificazione di malattia morale e materiale.

Un'altra delle molteplici possibilità figurali individuate da Orlando prevede che il testo associ o dissoci temi, immagini, situazioni e personaggi in modo cognitivamente ed emotivamente saliente. Seguendo questo principio, almeno due delle figure ipotizzate, l'*associazione* e la *dissociazione*, creano un peculiare universo di significati dal momento che stabiliscono nuovi nessi – proprio come avviene nella metafora – attraverso l'associazione (o la dissociazione) di campi semantici originariamente distinti (o uniti) nell'enciclopedia del lettore. Nell'*associazione* si stabiliscono o rinforzano collegamenti che nella realtà extra-testuale non risultano evidenti, e che una specifica opera lavora a rendere pertinenti. Due serie vengono accomunate in virtù di una specifica funzione proposizionale che il testo mobilita a cavallo di entrambe, narcotizzando gli elementi che terrebbero distinte le due serie. Un esempio di associazione si riscontra tra soprannaturale e contronaturale nell'*Amleto*, così come interpretato da Orlando nel *Soprannaturale letterario*. Quando il fantasma del padre ucciso torna per denunciare una gravissima infrazione morale, Amleto arriva sul torrione per incontrarlo, e il silenzio notturno viene rotto dai rumori del festino dello zio e della madre:

¹² ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, Torino 2015, pp. 208 sgg.

Tra il soprannaturale imminente e la lordura morale, rappresentata in questo caso dal festino, si è ormai stabilito uno strettissimo rapporto. Si odono i suoni che rimandano alla trasgressione immorale delle nozze tra madre e zio, e poco dopo appunto appare lo spettro. [...] C'è insomma un'equiparazione, su cui poggia tutto l'*Hamlet*, tra sopra-natura e contro-natura, in virtù della quale il sopra-naturale è giustificato dal fatto che è stato commesso un delitto contro-naturale. La violenza che il credito concesso al soprannaturale implica rispetto alla ragione [...] sta a sua volta per un'altra violenza: quella duplice che il crimine ha fatto alla morale nel momento in cui Claudio ha ucciso il fratello, suo re. In questo inatteso e del tutto inedito giro logico, ragione e morale vengono messe in parallelo, come se entrambe costituissero una natura violentata da qualcosa di straordinario: l'apparizione dello spettro rispetto alla ragione, le mostruose nozze di zio e madre rispetto alla morale¹³.

In termini mattheblanchiani si può affermare che due serie, quelle del soprannaturale e del contronaturale, sono fatte coincidere sulla base di un elemento comune, identificabile con la violenza che entrambe rappresentano rispetto a una legge percepita come naturale: l'infrazione è determinata nel primo caso dal ritorno del morto dall'aldilà, nel secondo da un delitto di inaudita crudeltà e immoralità.

Allo stesso modo, così come esiste la possibilità di stabilire nessi duraturi tra serie scarsamente correlate nel mondo dei referenti, alcuni testi lavorerebbero a dissociare i rapporti tra serie consolidati. Un caso, forse quello in cui l'analisi di Orlando ha assunto la forma più organica, è esplorato nel saggio su Proust dal titolo «*Sapere*» contro «*vedere*». *Metamorfosi e metafora*¹⁴, in cui al centro dell'indagine è la continua dissociazione d'ordine cognitivo che coinvolge alcuni dei protagonisti della *Recherche*, tra due facoltà che di norma tendono a presentarsi unite in relazione di proporzionalità diretta: sapere e vedere qualcosa a proposito di un determinato oggetto. Di solito, nell'enciclopedia del lettore, a una presa di coscienza di tipo visivo, che permette di esplorare un evento o un oggetto materiale con gli occhi, segue un aumento di conoscenza: vedere o aver visto significa sapere qualcosa. Nel caso della *Recherche*, invece, personaggi come Swann o Marcel sembrano non riuscire a connettere i due momenti, che risultano sempre sfasati: non riescono a cogliere le loro amate in flagrante tradimento, pur sapendo

¹³ ID., *Il soprannaturale letterario*, pp. 170-1.

¹⁴ ID., «*Sapere*» contro «*vedere*». *Metamorfosi e metafora*, in ID., *In principio Marcel Proust*, a cura di L. Pellegrini, Milano 2022, pp. 85-107.

di essere ingannati; se e quando sono messi in condizione di vedere, tendono a non comprendere – e quindi a non trasformare in sapere – ciò che hanno percepito. Nella *Recherche* gli esempi sono molteplici anche per altre figure e situazioni: la rivelazione tardiva della cattiveria di Saint-Loup; la scoperta della violenza di Morel; la scena non compresa di Montjouvain; il primo incontro del narratore con Monsieur de Charlus. In tutti questi casi la figura scinde due campi semantici che tendiamo a concepire associati, e ne problematizza la relazione.

Una terza figura, anch'essa già presente *in nuce* nella ricerca sul soprannaturale letterario, è la *trasposizione*, che si basa sul rinvio da un mondo immaginario a quello reale, in cui il dato testuale viene ri-semantizzato e caricato di nuovi significati che alludono a fenomeni storico-culturali, antropologici o sociali in atto. In questo caso la figura funziona stabilendo un legame di rimando tra dato immaginario e referente cui si allude: si racconta una storia magica o mitica, ma si sta parlando di qualcosa di anche troppo reale. Questo è il caso del *Faust* di Goethe, dove secondo Orlando la leggenda medioevale e il ricorso alla magia di Mefistofele sono interpretabili alla luce del crollo dell'*Ancien Régime* e all'avvento dell'industrializzazione borghese¹⁵. La magia è infatti rappresentata come una potentissima tecnica nuova e misteriosa, in grado di cambiare radicalmente la vita di chi ne detiene i segreti:

Se dovessimo descrivere come funziona questo nuovo tipo di soprannaturale, diremmo che gli aneliti e le insoddisfazioni, le sofferenze e i sogni del protagonista, che di per sé non hanno nulla di soprannaturale, vengono proiettati nelle situazioni e figure di una leggenda medievale in modo tale che quelle inquietudini esistenziali risultino in qualche modo “soprannaturalizzate”. A loro volta quelle istanze rimandano – tramite i personaggi di Faust e di Mefistofele – a una profonda e radicale trasformazione storica che, anche se in sé non ha niente di magico, sta in effetti mutando la faccia del mondo¹⁶.

Se nell'*Amleto* era attiva un'equivalenza tra soprannaturale e contro-naturale, in *Faust* sono la magia e la tecnica, che possono entrambe compiere miracoli impensabili e provocare catastrofi se non ben maneggiate, a essere unite nel testo da una comune funzione proposizionale. Lo stesso avverrebbe nella *Tetralogia* di Wagner: proprio come

¹⁵ ID., *Il soprannaturale letterario*, pp. 53-64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 64.

nel *Faust*, lo spettatore che coglie il rimando è in grado di potenziarne la fruizione. È così che il dato storico si presta a essere elaborato, e il soprannaturale acquista nuova energia: «quando Goethe in Mefistofele, e Wagner nella schiavitù magica dei Nibelunghi, immettono significati attuali, è la potenza enigmatica della novità storica che presta al dato soprannaturale scolorito una formidabile efficacia. E lo stesso vale a parti invertite: il dato magico conferisce a sua volta al referente storico l'aura del mistero»¹⁷. Si potrebbero fare molti altri esempi: il finale di *Vathek* di William Beckford, in cui l'inferno del Giaurro assomiglia assai da vicino all'isolamento dell'individuo in seno alla ventura società dei consumi¹⁸, oppure l'interpretazione del poema in prosa *Il centauro* di Maurice Guérin in chiave di trauma della nascita¹⁹. Ma si potrebbe anche allargare il campione a esempi recenti e recentissimi. Pensiamo all'importanza che hanno acquistato negli ultimi decenni le narrazioni post-apocalittiche o fantasy, che interessano e coinvolgono milioni di spettatori proprio perché si prestano come non mai alla proiezione e alla trasposizione di contenuti problematici o angoscianti del nostro tempo²⁰.

Se considerata nel suo complesso, la riflessione sulle figure dell'invenzione si articola su un duplice piano: per prima cosa costituisce il tentativo di aprire un nuovo livello analitico riguardante la ricerca di nessi originali tra componenti semantiche del testo connesse secondo una logica alternativa a quella aristotelica. La profonda originalità di un'opera d'arte non avrebbe dunque a che fare solo con il piano elocutivo, ma con qualcosa di più 'profondo', che può essere descritto e analizzato. La riflessione sulle figure dell'invenzione si colloca dunque nell'ambito del dibattito sulla critica tematica, ma lo fa in modo peculiare: il discorso letterario è concepito come fondato su dinamiche di tipo logico e antilogico, che si compenetrano e danno origine a inedite rappresentazioni del mondo.

¹⁷ *Ibid.*, p. 114.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 114-5.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 152-8.

²⁰ Per un'analisi in chiave di soprannaturale di trasposizione di alcuni temi della serialità televisiva e della cinematografia contemporanea, rimando a V. STURLI, *Spiriti, spettri, fantasmi: gestione della paura e fenomenologia del soprannaturale nel ghost-thriller contemporaneo*, «Griseldaonline», 15, 2015, pp. 1-21; EAD., *Edipo tragico, Edipo precario. Successione, eredità e immaginario della crisi in "Game of Thrones"*, «Between», 7/14, 2017, pp. 1-29.

Scopo dell'indagine è gettare luce su fenomeni che Orlando non è certo stato il primo a notare, ma che intende esplorare in modo il più possibile sistematico, proponendo un metodo capace di andare al di là della superficie testuale, al fine di individuare costanti latenti (ma non inconse) che è compito del critico inferire, formalizzare e astrarre. Una teoria dell'invenzione concepita in questo modo permette di guardare diversamente a questioni che cadono sotto gli occhi di ogni interprete: non è una novità che i rapporti tra personaggio e paesaggio possano essere significativi, o che un testo giochi sul rovesciamento dell'assiologia condivisa in una data epoca da un certo gruppo sociale, che esistano rapporti tra i personaggi, e che un'opera a tema soprannaturale possa alludere ad accadimenti anche troppo naturali e umani. Ma questa linea di indagine mira a dotare di una cornice teorica – per altro aperta e passibile di essere integrata – spunti che altrimenti resterebbero irrelati.

Le figure dell'invenzione ipotizzate da Orlando sembrano del resto avere confini sfrangiati, sono – con ogni evidenza, e proprio in virtù della loro natura simmetrizzante – almeno in parte sovrapponibili. La serie immaginata da Orlando si potrebbe poi, almeno virtualmente, estendere ben oltre i confini che egli aveva tracciato, e con ogni probabilità sarebbe stato lui stesso ad apportare aggiunte e integrazioni. Ancora una volta, ciò che di questo materiale può interessare non è tanto la capacità di definire una casistica una volta per tutte, quanto di indurre l'interprete a valutare nuove modalità di pensiero e di approccio all'indagine tematica. Questo significa provare a dare un valore ai temi, andando al di là del loro statuto grezzamente referenziale e mostrando come essi non siano blocchi isolati da elencare, ma elementi collegati sulla base di relazioni implicite oscillanti tra asimmetria e simmetria. Che in tale direzione le possibilità di definizione di questi fenomeni siano molteplici, e che le soluzioni non siano univoche, non è certamente un problema.

Nella riflessione sulle figure dell'invenzione la dimensione della storia è – con ogni evidenza – meno presente e sviluppata che in altre indagini di Orlando; il che non significa mettere da parte il paradigma del conflitto, ma evidenziare uno spostamento di asse dalla dimensione intertestuale e diacronica a una intratestuale e, almeno in parte, sincronica. Ci si potrebbe domandare se figure diverse abbiano avuto particolari sviluppi in momenti e tempi diversi, ma non si trovano negli appunti e nelle lezioni indicazioni in proposito, e la domanda è destinata a rimanere inevasa. Ma pur tenendo conto delle questioni in sospeso e della difficoltà di chiudere il cerchio della riflessione su

questi materiali, il valore degli inediti non sta tanto e solo nel proporre una serie di fenomeni (comunque mai prima d'ora letti in questa prospettiva), quanto nell'invitare a concepire ogni testo letterario come volto a proporci un diverso sguardo sul mondo.

Spesso si è voluto leggere la figura di Orlando come quella di un teorico estremamente geometrico, e di sicuro il progetto sulle figure dell'invenzione trae origine dalla sua *vis* sistematica. Ma questo è il destino di tutte le teorie sistematiche (anche di quelle incompiute), più facilmente bersaglio di critiche quanto più si assumono la responsabilità di un pensiero coerente che, com'è salutare che accada nel dibattito, può essere contestato e contraddetto – e questo proprio perché si lascia comprendere, perché rende evidenti i suoi fondamenti e le sue tesi. La riflessione di Orlando si mostra in questo singolarmente onesta: se può offrire un fianco alle critiche e a ulteriori approfondimenti, è perché mira a costituire, anche nel caso di questa ricerca interrotta, un *corpus* organizzato di ipotesi. Il che può regalarci una lezione di metodo, e prima ancora di onestà intellettuale.

VALENTINA STURLI