

## ANDREA ACCARDI – NON È VERO MA CI CREDO (2): IL SOPRANNATURALE LETTERARIO SECONDO FRANCESCO ORLANDO

[Un altro contributo di Andrea Accardi sul tema del soprannaturale letterario è stato pubblicato su questo sito al seguente indirizzo:

<http://www.mimesis.education/uncategorized/non-e-vero-ma-ci-credo-ancora-sulla-teoria-di-francesco-orlando/>]



Se possiamo leggere un nuovo libro di Francesco Orlando a sette anni dalla sua scomparsa (*Il soprannaturale letterario*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2017), lo dobbiamo ai tre curatori (Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli) e a uno studente di allora, Giuseppe Zaccagnini, che registrò alcuni corsi di Orlando e in particolare due relativi al grande tema del soprannaturale, che qui non è mai affrontato come un contenuto grezzo e invariabile, ma sempre inquadrato da forme rispondenti a modi differenti di rappresentare e dire il mondo. Orlando costruisce la sua casistica a partire da quella forma moderna di soprannaturale letterario teorizzata prima da Caillois e poi da Todorov, che definivano il *fantastico* come un'intrusione traumatica dell'insolito, uno strappo nel tessuto del quotidiano. A questa eccezionalità si aggiunge l'impossibilità per il lettore di stabilire se il fatto raccontato sia davvero soprannaturale o soltanto iperbolicamente strano: per questo Todorov parla di *esitazione*, Orlando di *ignoranza*. Il fantastico corrisponde quindi a uno statuto del soprannaturale che poteva avverarsi soltanto all'indomani dell'Illuminismo e per un periodo relativamente breve (un secolo circa), quando la razionalità si era da poco imposta nel mondo e proprio per questo la letteratura ne ricordava la precarietà; si equivalgono in esso le due istanze opposte della critica e del credito, e poco importa che in certi casi la conclusione scioglia ogni dubbio in un senso o nell'altro (e Orlando contesta a Todorov proprio una sopravvalutazione del finale, che non può comunque dissipare un sentimento di incertezza durato quasi tutta la lettura).

Questo è dunque il criterio scelto da Francesco Orlando per il suo studio sul soprannaturale: stabilire ogni volta il rapporto tra la critica e il credito, andando dal massimo di credito del soprannaturale tradizionale, attraverso il punto di equilibrio del fantastico, fino a un massimo di critica. Anche ai due estremi l'istanza minoritaria avrà comunque una qualche voce residuale, se è vero che il linguaggio letterario non può fare a meno di esaudire una formazione di compromesso analoga a quella delle manifestazioni semiotiche dell'inconscio (ed è questo il fulcro della teoria orlandiana). Se poi la letteratura funziona in assoluto come un'enorme negazione freudiana, perché ci spinge a credere a ciò che sappiamo non essere vero, allora per Orlando i testi del soprannaturale si configurano come un "ambito due volte immaginario" (p. 18), all'interno del quale accettiamo che alcune leggi di realtà vengano sospese e contraddette. Soprannaturale non significa però indeterminazione e caos, ma al contrario, affinché una scrittura di questo tipo funzioni, è necessario che alle regole del mondo a cui siamo abituati (a una parte di quelle regole) ne subentrino altre, già chiare al lettore o rese chiare dal testo: il soprannaturale letterario consiste nelle regole da cui è ritagliato. Un caso particolarmente significativo, in cui le regole fanno tutt'uno con una serrata suddivisione dello spazio, è la *Commedia* dantesca, che al disordine morale dei peccatori oppone l'ordine implacabile di una topografia divina. Proprio l'attraversamento degli spazi e delle regole corrispondenti costituisce il viaggio e il racconto, la cui continuità e coerenza accrescono il valore di ogni singola parte: per questo i momenti lirici più intensi non possono prescindere dalla struttura generale, che Croce voleva in prevalenza inerte.

Con Dante ci troviamo alle prese con un *soprannaturale di tradizione*, ovverosia con il massimo di credito che per di più "coincide con un'assunzione istituzionale del soprannaturale" (p. 90): vale per la religione cristiana come per quella pagana e per il folklore, ciò che conta è che si tratti di una serie di contenuti collettivamente condivisi e tramandati nei secoli, ontologicamente garantiti dalla tradizione. Ma non basta questo ad annullare del tutto la voce della critica, che "tende a ridursi all'istanza del comune senso della realtà", restando però "insopprimibile e costante" (p. 102): qualunque sia infatti la visione culturale di una collettività umana, il nostro modo essenziale di stare al mondo è comunque da sempre lo stesso, fondato su "una qualche razionalità radicata nell'esperienza" (p. 20); e l'esperienza non può fare a meno di rimandare a quelle leggi di realtà che ogni credenza di tipo miracoloso finisce per contraddire, proprio come il termine "miracolo", fin dall'antichità, non fa che ricordarci. Il soprannaturale tradizionale e dantesco perde la propria integrità dopo la grande svolta spirituale e politica della Riforma (che semplificando il rapporto tra uomo e Dio ha di fatto prodotto un avanzamento nel percorso di razionalizzazione del mondo): a proposito di Tasso Orlando parla così di *figurazione di problemi*, se il multiforme pagano, per dirla con Sergio Zatti, adombra il quadro di un'Europa cristiana disunita e relativizzata dal Protestantesimo. Ma già in Ariosto il trattamento del soprannaturale aveva invece assunto un carattere bonario, ironico, *indulgente*, caricandosi di "uno scetticismo che non mira a dissolvere i piaceri che ci vengono dal fantasticare" (p. 38). Come si vede, il progresso della critica nell'ordine tipologico non segue necessariamente l'ordine cronologico degli autori. Il *soprannaturale di indulgenza* precede e prepara lo statuto che assume la credenza a condizione di prendersene gioco, occupando così l'altro estremo della casistica: il *soprannaturale di derisione*. Già presente nell'antichità (Luciano), tende a scomparire in età medievale, trova nel Don Chisciotte il suo eroe

moderno e deriso, diventa pratica sistematica e iconoclasta con gli illuministi. Ma com'era capitato col versante opposto del soprannaturale di tradizione, ci si deve chiedere che ne è dell'istanza soverchiata, in questo caso il credito sotto il peso della critica; "se un soprannaturale maltrattato, e anzi ridicolizzato, possa ancora essere considerato tale. Don Chisciotte è la prova vivente che al quesito si può rispondere di sì" (p. 90). È questa una delle intuizioni più belle del nuovo libro di Francesco Orlando: se perfino nella negazione più imperiosa e annullante permane comunque un residuo di affermazione, allora anche un soprannaturale così ampiamente delegittimato mantiene tuttavia un nascosto consenso da parte del lettore. Nel *Chisciotte* il protagonista è l'unico a credere alle visioni fantastiche e cavalleresche, ma proprio la sua centralità, simpatia e infantile nobiltà non possono che spingerci segretamente a una identificazione regressiva con quella capacità perduta di credere all'incredibile. D'altra parte anche la derisione in Voltaire non è mai esente da un gioco col meraviglioso, e la stessa denominazione del genere letterario, *conte philosophique*, combina il piacere della fantasia col rigore filosofico, concedendo all'irrazionale una traccia di nostalgica sopravvivenza. Abbiamo però anche visto un credito predominante contestato da una flebilissima voce critica (coincidente al limite con la nostra concreta presenza nel mondo), e sempre e comunque le due istanze contrapporsi a dosaggi diversi: solo il riconoscimento della formazione di compromesso può insomma aprirci alla complessità del poetico, "[i]n opposizione a una concezione, da qualche decennio sempre più diffusa, che intende il discorso letterario come esclusivamente connivente con il potere" (V. Sturli dall'*Introduzione*, p. XVIII).

Dopo l'Illuminismo, come detto, assistiamo a una tipologia di perfetto equilibrio, il *soprannaturale di ignoranza*, riscontrabile in romanzi e racconti del filone gotico, dove l'incertezza è spesso veicolata da una prospettiva interna ai personaggi. Ma nell'Ottocento, accanto a questo statuto intermedio, incontriamo anche un soprannaturale che potrebbe ricordare il meraviglioso tradizionale, se questo non fosse ormai inadatto a coinvolgere e convincere come un tempo. Non sarà sfuggito fino a qui un partito preso di materialismo alla base di questa teoria del soprannaturale letterario, che potrebbe quindi incontrare la diffidenza di chi nutre una qualche fede personale; ma in gioco non sono appunto le convinzioni individuali, quanto piuttosto i singoli testi e le diverse epoche che fanno loro da sfondo. Ad esempio il diavolo che Goethe ci propone nel *Faust* ha davvero poco del diavolo tradizionale, già solo a un livello superficiale "dal momento che egli non porta i suoi tradizionali attributi (corvi e piede di cavallo)" (p. 63), ma soprattutto nel suo autodefinirsi come "[u]na parte di quella forza/ che vuole sempre il male, e sempre fa il bene". Ora, le aspirazioni e le inquietudini, il desiderio di potenza di Faust trovano di fatto in Mefistofele la loro proiezione soprannaturale, che a sua volta rimanda "a una profonda e radicale trasformazione storica che, anche se in sé non ha niente di magico, sta in effetti mutando la faccia del mondo" (p. 64): si tratta naturalmente del capitalismo, cioè "un movimento di accelerazione storica, sconosciuto a tutte le epoche precedenti" (p. 62). È come se fosse avvenuta un'alleanza "tra un singolo aspetto del mondo talmente problematico da riuscire misterioso [...] con ciò che è problematico o misterioso per eccellenza e da sempre" (p. 119): Orlando chiama *soprannaturale di trasposizione* questo riuso di vecchie credenze per esprimere nuovi significati. Un caso simile è il *Vathek* di William Beckford, che pur partendo da una derisione volterriana della materia fiabesca orientale, finisce per condurci, insieme al califfo protagonista e alla sua inquietante guida, il Giaurro, nel sottosuolo di un inferno di

matrice islamica, rimotivato però in chiave moderna e occidentale: “[i]n questo inferno incontriamo una folla di individui che passeggiano pallidi come cadaveri, con occhi simili a fosforescenze da cimitero e una mano sul cuore arso da fiamme, e tutti sono taciturni, assorti o frenetici, tutti si evitano vagando a caso come se ognuno fosse solo. Da ogni parte si apre intorno una vera esposizione di ricchezze, pietanze, allettamenti. Un’esposizione di merci insomma, colossale quanto quella che caratterizzerà le società capitalistiche secondo Marx. Liberi di percorrerla a piacimento, tutti la fanno oggetto di disattenzione e indifferenza” (p.115). Sembra davvero un oltretomba fatto per noi contemporanei, senza più distinzione di colpa e castigo come in Dante, tutti colpevoli allo stesso modo, perfettamente soli benché in mezzo alla folla, circondati da un’esibizione superflua di merci; valido già per l’epoca di Beckford, questo scenario si adatta ancora di più alla nostra attualità, dove “profusione e spreco, sazieta e disappetenza artificiali” (p. 115) hanno reso definitivamente infelice l’originario desiderio borghese. Orlando d’altronde credeva che la grande arte sia in qualche modo dotata di poteri profetici, senza che l’aggettivo abbia qui alcuna valenza soprannaturale.

Dunque lo statuto di trasposizione si avvale della forza evocativa di antiche credenze, mettendola però al servizio di significati allegorici da ricostruire: il diavolo di Goethe o l’inferno di Beckford esprimono attraverso l’elemento magico un referente storico ancora misterioso, e al tempo stesso, grazie all’attualità di quest’ultimo, rinvigoriscono una tradizione indebolita. Si tratta quindi di un soprannaturale nuovamente accreditato, ma che non può avere la pienezza di una volta, perché tutto interno alla letteratura e non più garantito dalla religione (se il finale del *Vathek* ci angoschia, insomma, è perché ci fa intravedere il nostro castigo terreno, non quello divino); diciamo quindi che il passato magico è rimotivato per veicolare contenuti di tipo storico, o al limite psicologico. Nel Novecento appare infine un’altra tipologia di soprannaturale, non più fondata sulla rimotivazione di una tradizione superata, ma fatta di prodigi nuovi, inediti, imposti però con forza antica: Orlando la chiama, appunto, *soprannaturale di imposizione*. Questo statuto specificamente novecentesco caratterizza molta letteratura sudamericana, ma è stato Kafka a inventarlo: quando iniziamo a leggere *La metamorfosi*, quello che più impressiona è la naturalezza sconcertante con cui ci viene da subito raccontata la trasformazione di Gregor, che a sua volta non entra mai davvero nel merito, ma si preoccupa per il lavoro e si immalinconisce per il cielo tetro. Per continuare la lettura, dobbiamo giocare al gioco di Kafka, accettare che l’impossibile sia possibile, sentire come al di là di questa clamorosa infrazione il resto del racconto prosegue quasi con lineare realismo; si sprigionano così effetti allegorici che possono ricordare la tipologia precedente, laddove l’uomo-scarafaggio sta per una serie di classi di significato tra loro coese, l’emarginazione, l’isolamento, la vecchiaia e la malattia, e altre ancora, tutte investite dal medesimo pathos struggente. Orlando diceva che questo soprannaturale è come un pugno sul tavolo, e nel dirlo a lezione pare che il pugno sul tavolo lo desse davvero, tanta era la teatralità che si combinava con la sua estrema chiarezza espositiva; una chiarezza che invece non si è sempre conservata nei libri, caratterizzati spesso da una densità non facile. Quest’ultimo invece, per la sua particolarissima vicenda, può restituirci molto di quella voce tersa, razionale e appassionata che risuonava nelle aule universitarie, per la prima volta messa ufficialmente per iscritto, a disposizione di tutti: anche questa è in fondo una generosa formazione di compromesso.