

GIANLUIGI SIMONETTI - IL SOPRANNATURALE LETTERARIO. PER UNA LETTURA ORLANDIANA DI ORLANDO

[Il testo di Gianluigi Simonetti che abbiamo il piacere di pubblicare oggi (già apparso sulla *Nuova rivista di Letteratura italiana*, XX, 2, 2017, pp. 163-173), oltre ad essere una utile recensione dell'ultimo volume orlandiano dedicato al soprannaturale letterario, muove dalla constatazione dell'oblio in cui sembra essere caduta la sua lezione di fine lettore di testi, prima ancora che di teorico della letteratura. La quantità e l'eccellenza della sua cultura letteraria, il suo spiccato istinto pedagogico e infine l'intuizione della natura dell'oggetto letterario sono secondo Simonetti tra le principali qualità di Francesco Orlando che questo volume ha il merito di far rivivere. (M.R.)]



1. Chi possiamo considerare - nonostante il rispetto unanime e il sicuro prestigio di cui ha goduto in vita - il più sottovalutato, isolato e in definitiva inascoltato fra i grandi studiosi di letteratura che hanno operato in Italia negli ultimi decenni? Temo si tratti di Francesco Orlando, francesista prima e poi comparatista, scomparso a Pisa nel 2010; la cui lezione, osservava recentemente Franco Cordelli sul «Corriere della sera», «è ormai solo un ricordo»^[1]. Un po' esagerato forse, ma sostanzialmente giusto. Naturalmente resta facilissimo, per chi si occupa professionalmente di letteratura, associare il nome di Orlando a quello di tanti suoi libri importanti apparsi dai primi anni Settanta a oggi: in particolare *Per una teoria freudiana della letteratura*, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* e *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Naturalmente Orlando ha lasciato un metodo di indagine ancora vivo, e una schiera di allievi che senza costituire propriamente una scuola prosegue il lavoro intrapreso dal maestro. E naturalmente non sono

mancate alcune importanti traduzioni in lingua straniera delle sue opere più aggiornate e esportabili (come quelle, in inglese e francese, degli *Oggetti desueti*) [2]. Ma l'impressione, oggi, è che non si sia riflettuto abbastanza non tanto sulle teorie di Orlando, quanto sulla qualità delle sue letture testuali, e sulla concezione stessa che aveva della letteratura. Che insomma sia mancato un ascolto vero e profondo, anche critico, della sue parole. Un vero peccato, soprattutto se si pensa al fiume di metadiscorsi inutili scaturito nel frattempo da dibattiti riservati a figure di studiosi che possedevano più o meno un quinto dell'intelligenza, della cultura, della sensibilità letteraria che aveva Orlando.

L'occasione per una verifica della sua figura è offerta oggi dall'apparizione del suo primo saggio postumo, finalmente pubblicato da Einaudi (peraltro nella stessa collana, la Piccola Biblioteca, che aveva ospitato anche alcuni suoi precedenti lavori; e che si spera possa accoglierne altri, inediti, che sappiamo in circolazione). *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* condensa una ricerca durata vent'anni, articolata, com'era abitudine di Orlando, in diversi cicli di corsi universitari. Per mettere insieme il libro i tre curatori - Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli - si sono serviti delle registrazioni complete di un corso sul soprannaturale, l'ultimo della carriera di Orlando, tenuto nella primavera del 2006, e le hanno integrate con le sbobinate di un corso dell'anno precedente sullo stesso tema, verificate su una serie di appunti dettagliati. Il risultato è un saggio che nutre la notevole ambizione di verificare - attraverso l'analisi di singoli testi esemplari - gli statuti che il racconto del soprannaturale ha assunto durante i secoli, e più in generale i rapporti che ha intrattenuto con la realtà ordinaria rappresentata nelle opere. Orlando riflette insomma sul modo in cui la letteratura ha reagito alla pressione che le leggi di realtà, in situazioni storiche date, hanno opposto alla tentazione umana di credere all'incredibile. Interrogandosi sui diversi statuti del soprannaturale Orlando cerca di emanciparsi da categorie più circoscritte, culturalmente e cronologicamente, come il fantastico, il meraviglioso o il fiabesco (su cui peraltro era già intervenuto in passato); cerca insomma di decifrare il funzionamento di un grande codice letterario, capace di attraversare i secoli declinandosi attraverso analogie e differenze, costanti e varianti. Il tutto in stretta relazione con l'intuizione teorica di una letteratura sempre sospesa tra obbedienza alle regole imposte dalla società e trasgressione di quelle stesse regole: una letteratura come formazione di compromesso tra ciò che è lecito e non è lecito, di volta in volta, scrivere o dire; tra le istanze imposte da una determinata epoca storica e quelle atemporali della psiche.

2. Non sono un allievo di Orlando, né mi è capitato di applicare alle mie ricerche il suo modello teorico, se non marginalmente e con molta libertà. Non sono del resto uno specialista, e neanche un appassionato, di soprannaturale letterario: ai miei privatissimi e discutibili gusti di lettore questo saggio non si confà particolarmente. Infine, se è vero che ho incontrato spesso Francesco Orlando, e spesso ho approfittato della sua piacevolissima compagnia, è altrettanto vero che non posso dire di averlo conosciuto bene, né di averlo frequentato assiduamente. Sono però tra quegli studenti che hanno avuto il privilegio di seguire Orlando a lezione, cioè in quello che definirei il suo ambiente naturale; il luogo nel quale la sua intelligenza e il suo fascino intellettuale erano più acuti e per così dire irresistibili. Più precisamente, sono tra coloro che hanno assistito a un suo corso sul soprannaturale - nel mio caso, un corso dei primi anni Novanta (cui poi seguì un corso sulla *Recherche*). Posso quindi testimoniare che *Il soprannaturale letterario*, che pure non è stato

redatto dall'autore, ma assemblato sulla base di materiale eterogeneo, fa sul lettore l'effetto di un libro, e di un discorso, pienamente e compiutamente orlandiano. Non solo perché, com'è abbastanza scontato, ritrovo nel libro molte delle intuizioni, delle categorie e dei testi-campione (per esempio *Il centauro* e *La Venere d'Ille*) discussi in aula a suo tempo. Ma anche perché ci si imbatte a ogni pagina in tratti espressivi e stilistici che erano tipici di Orlando: su tutti, l'ironia, sempre eloquente (come quando ad esempio, commentando *Le Miracle de Théophile* di Rutebeuf, lo studioso si mette sostanzialmente dalla parte del diavolo, contro una Vergine «un poco a corto di argomenti» [3]). Né mancano, più specificamente, certi giri sintattici, certe simmetrie, certe inversioni molto riconoscibili. («Quando leggiamo che per don Chisciotte "tutto può essere" risulta difficile dire se tutto si spiega perché non si spiega niente, o niente perché si spiega tutto» [4]). Ma quel che più conta è che nel libro postumo rivivono tutte le principali qualità intellettuali di Orlando, come le ricordano i suoi studenti di un tempo.

La prima qualità era ovviamente la quantità e l'eccellenza della cultura letteraria. Un aspetto risaputo, sul quale non mi soffermo, se non per rilevare, con i curatori del volume, che il *Soprannaturale letterario* contribuisce a quel progetto di una teoria e storia della letteratura mondiale (o meglio occidentale) che Orlando concretizza nei primi anni Novanta, soprattutto negli *Oggetti desueti*. Credo fosse un modo per saldare la sua ultima stagione alla proposta di alcuni modelli critici giovanili: Auerbach soprattutto, poi Praz e Curtius. *Soprannaturale* e *Oggetti* si muovono nello stesso vastissimo mondo culturale e condividono la stessa struttura di indagine (collaudata a lezione): una intuizione teorica sommariamente evocata, una serie puntuale di verifiche testuali, un abbozzo di classificazione, infine un'ultima controprova testuale.

La seconda caratteristica di Orlando, particolarmente ben testimoniata da questo volume, attiene al suo spiccato istinto pedagogico: un dato che assume oggi - in una stagione in cui nella facoltà umanistiche si straparla di una pedagogia da tecnocrati che a Orlando avrebbe fatto orrore - un senso e un valore davvero preziosi. Molto difficilmente mi è capitato di sentire lezioni preparate con la cura con cui Orlando preparava le sue, che non a caso erano sempre gremite di studenti (i quali sapevano e sanno benissimo chi vale la pena di ascoltare e con quanta attenzione). Anche questo è un aspetto abbastanza noto, per non dire leggendario, ma vale la pena di sottolineare quanto tipica di Orlando fosse non tanto la vocazione didattica, ma - molto più peculiarmente e intensamente - il piacere di insegnare; forse anche il desiderio, l'allegria, e il bisogno di farlo; di far sentire quanta passione intellettuale, e quanto autentico godimento, alimentassero il suo modo di leggere e di studiare. Ebbene, in lui questo desiderio o bisogno era forte in una misura che non ho mai più riscontrato; e altrettanto forte era la capacità di comunicarlo al suo uditorio.

Infine la sua terza qualità, che potrebbe sembrare la più scontata, ma che ai miei occhi è quella cruciale, da sottolineare e ribadire oggi più di ieri. Orlando aveva capito cos'è e come funziona la letteratura. Non solo l'aveva capito; lo sentiva nel profondo, nella carne e nel sangue, in virtù di un'adesione e di un investimento personale nell'arte che poi sapeva valorizzarsi al servizio di una intelligenza critica fuori dal comune. Vale a dire che il nucleo del metodo di indagine non veniva a Orlando da una somma di ragionamenti astratti, o da una sterile attitudine generalizzante, ma dalla comprensione di una parte profonda di sé; una parte con cui Orlando da giovane deve avere, io credo, molto battagliato, ma il cui ascolto aveva dato origine all'intuizione di una letteratura, letteralmente, portatrice di desiderio. Ecco il primo passo che conduce poi alla proposta teorica, e

al personalissimo impiego, in chiave formale, di Freud e (soprattutto) di Matte Blanco. C'era infatti, come accennavo prima, qualcosa di addirittura sensuale nella passione di Orlando per la cultura; un'energia che nasceva dalle opere che analizzava - era uno di quegli studiosi vecchio stile che si occupano pressoché esclusivamente di buona letteratura; e che credevano, ancora, alla centralità del letterario - e un'energia che alle opere, lette da lui, ritornava a stretto giro, come moltiplicata. Dal nesso tra piacere quasi erotico del testo e presenza, nel testo, di un sottofondo desiderante nasce quel principio di un'ambivalenza sovrana della scrittura che si afferma, ancora una volta, nel *Soprannaturale letterario*, ma che è già presente in quello che è addirittura il primo libro importante di Orlando. In *Infanzia memoria e storia da Rousseau ai romantici*, pubblicato nel 1966, la nozione di patto col lettore, ricavata dallo studio delle *Confessioni* di Rousseau, configura già, come ha notato Sergio Zatti, l'idea-chiave della formazione di compromesso, che prelude alle letture di Racine e Molière (1971 e 1979) e a *Per una teoria freudiana della letteratura* (1973). Risulta quindi configurata precocemente l'idea che la letteratura dia voce a istanze contraddittorie e profonde; che sia la somma di bisogni divergenti, tra dire e non dire - come al giovane Orlando suggeriva una lettura non superficiale di *Mimesis*. Prima ancora che spicciolare contenuti e ideologemi, l'arte esprimerebbe un'esigenza di tipo formale, vuota, cioè da riempirsi di volta in volta di contenuti figurali specifici: l'esigenza di dare voce al mondo com'è, e insieme a ciò che è soffocato dal mondo com'è - un linguaggio sempre ambivalente e sempre conflittuale (ma non sempre sovversivo, posto che ciò che il mondo reprime può essere anche un'esigenza di ordine). La cosa cruciale che Orlando ha capito, e ci ha spiegato, è che - provo a dirlo brutalmente e forzando un poco - la letteratura non è votata al bene, e neppure al male, ma vuole il bene e il male contemporaneamente, e che questo soprattutto la distingue da altri saperi, fino a renderla quella forma di conoscenza specifica e insostituibile che è.

(In questo nuovo *Soprannaturale letterario*, per inciso, l'ambivalenza è rappresentata dal rapporto, storicamente determinato, tra critica e credito al soprannaturale, come emerge dai testi presi in esame - tantissimi, dal Due al Novecento. Più profondamente, dal rapporto tra il bisogno di pensare razionalmente, o addirittura scientificamente, e il bisogno, opposto, di scappare dalla realtà, di abbandonarsi all'anarchia del desiderio, all'esigenza di irrazionalità. La struttura stessa del saggio sembra incarnare un compromesso, quando si vota a fissare, con ambizione tutta orlandiana, nientemeno che le regole che permetterebbero al soprannaturale di manifestarsi in un racconto di finzione letteraria: ciò che sfugge ai limiti della realtà viene ricondotto a un discorso che proprio sul limite è incentrato).

Ora, questa idea di una letteratura come congegno espressivo al servizio di un'ambivalenza irriducibile all'etica e alla logica sembra un'idea relativamente semplice, o addirittura elementare, dopo che Orlando ce l'ha spiegata. Ma si pensi a quanto pochi siano gli studiosi italiani che abbiano saputo spiegarlo, dall'Ottocento in poi. E soprattutto si pensi a quanto sia in effetti poco diffusa e condivisa quest'idea oggi, in Italia. La distanza la si verifica facilmente se proiettiamo le idee di Orlando non solo sul piano del senso comune, ma anche su quel che resta del dibattito letterario, e della ricerca teorica. L'uno e l'altra monopolizzati da letture che sempre più cercano nelle opere letterarie - nelle grandi come nelle meno grandi - l'affermazione pura e semplice di un'ideologia; come testimonianza di una e una sola matrice identitaria, o ordine simbolico. Sia, negli studi culturali, affermazione dell'ideologia e dell'ordine suggeriti dal potere di turno - politico o

culturale o di classe o di genere - sempre da decostruire, sempre da attaccare o sconfiggere con la teoria. Sia affermazione, nella critica militante (campo al quale Orlando era del resto completamente estraneo), del contropotere di turno: dove respira l'idea di una letteratura come eversione permanente, sempre civile e dalla parte giusta.

Che la letteratura, quando è tale, sia un tipo di sapere non arruolabile da una parte sola; che ciò che non dice esplicitamente sia altrettanto o forse più importante di ciò che esplicitamente (e volontaristicamente) dice; che non sia mai soltanto espressione diretta e coerente di un pensiero o di una morale, ma piuttosto l'esito di un conflitto invisibile. Per quanto mi riguarda credo sia questa la lezione più importante che ho appreso da Orlando. Al tempo stesso, se mi guardo intorno, ho l'impressione che sia anche la meno assimilata delle sue lezioni. La meno ascoltata all'estero (ma di questo si può dare la colpa, almeno in parte, alla lingua...) e la meno assimilata in Italia, dove evidentemente ha dovuto scontrarsi con una difficoltà ben radicata nella storia del Paese. La cultura italiana conserva, nonostante tutto, questo fondo idealistico, e moralistico, per cui la letteratura deve stare dalla parte del Bene. Tutto sommato è stato sempre così; ma il grave è che - nonostante le rassicurazioni vigenti sull'autonomia dell'estetico - è più così sempre di più. La critica e ormai anche la teoria ridotte a una psicopolizia conformista e ottusa, incapaci di tollerare la minima sottigliezza e la minima contraddizione.

3. Torniamo al *Soprannaturale letterario*. Posto che alternare la riflessione teorica al confronto diretto con i testi è stato tipico di Orlando, la particolare adesione di questo libro a un'esigenza didattica fa sì, come si nota nell'*Introduzione*, che «l'equilibrio tra la sensibilità del lettore di testi e la sistematicità del teorico ne risulti felicemente alterata». E ancora: «La volontà di classificare si fa assai meno pronunciata. (...) Qui è come se il raffinato umanista mostrasse ancora più apertamente il suo volto»^[5].

Vero. E infatti anche in questo libro, come in altri di Orlando, le pagine più belle e convincenti sono quelle in cui, misurandosi direttamente con le opere, lo studioso può sviluppare le sue doti tecniche migliori, che per me sono quelle di un abile lettore di particolari, raffinato e spesso sorprendente - come ad esempio, in questo caso, nelle letture di *Hänsel e Gretel* o *Giro di vite*. D'altra parte anche nel *Soprannaturale letterario*, come a mio parere in altri saggi orlandiani, restano discutibili le componenti classificatorie, le più ansiose di coerenza e di sistema. In questo libro, in verità, non c'è ombra di alberi semantici o di schemi complicati - solo uno specchietto che illustra sei tipi di soprannaturale diversamente caratterizzato; resta però l'impressione che il discorso di Orlando sia più resistente per la modernità in senso largo (dal Cinquecento in poi) e meno per epoche lontane, come il medioevo cristiano, o per culture letterarie non eurocentriche. Ad esempio, come trattare, e leggere, quel particolare tipo di soprannaturale che è stato a lungo istituzionalizzato e per certi versi incorporato nel modo di pensare o di credere di una data società (l'autore stesso si pone il problema: «L'idea di soprannaturale, come noi la intendiamo, è recente»^[6]? Anche l'enfasi sulle regole è forse esacerbata: non solo non mancano opere letterarie ricche di regole e povere di soprannaturale (le cose di Sade, per esempio), ma forse ne esistono anche alcune fornite di un soprannaturale abbondante ma poco o nulla regolato (dal ciclo di Gilgamesh a *I canti di Maldoror*...).

Al netto di queste o altre possibili riserve, mi sembra che *Il soprannaturale letterario* confermi l'idea

che Filippo D'Angelo mi riferì in una conversazione privata nella formula tipicamente orlandiana (che infatti ammicca anche in questo libro, a pagina 42) del «non perché ma benché». Orlando è stato un critico eccezionale non perché ma benché teorico sistematico ed esaustivo. E ciò che rende *Il soprannaturale letterario* più fluido e leggibile degli *Oggetti desueti* è proprio una sorta di 'ritorno ad Auerbach' che smussa alcuni tratti strutturalistici e forzati dei libri più teorici. Se l'ipotesi ha senso, potrebbe stimolare una rilettura complessiva della parabola orlandiana che forse non sarebbe dispiaciuta allo stesso Orlando; forse, dico, se si pensa a un passaggio della prefazione che lo studioso scrisse per *Infanzia, memoria e storia*, in occasione della sua ristampa, nel 2007. A un certo punto, rievocando i vecchi tempi (metà anni Sessanta) della stesura del libro, Orlando ricorda di aver numerato, in quaderni di appunti, «fino a 43 costanti del ricordo d'infanzia»:

«Non avrei avuto che da montarle in modo sensato e adeguato, per dare alla ricerca l'aria strutturalista la più d'avanguardia; e invece, le ritenevo 'vere' come modi sintetici di uno spoglio di testi, ma pedantesche se non in funzione di transitori strumenti di lavoro. Sarei arrivato a spendere sul serio le ambizioni di quel primo strutturalismo nel '68, fino a concepire gradi inauditi di 'scientizzazione' degli studi letterari. (...) Come dubitare che gli schemi strutturalisti delle mie due letture freudiane degli anni '70 sarebbero dispiaciute a Erich Auerbach, se mai novantenne le avesse lette? Lo stesso procedere per opposizioni semantiche binarie gli sarebbe parso un irrigidimento, anziché una razionalizzazione orientativa, del suo duttile storicismo tutto individuazioni e sfumature» [\[7\]](#).

Pagina interessante, rivelatrice forse di alcuni ripensamenti posteriori all'apparizione di *Oggetti*, di sicuro preziosa nello stabilire che l'Orlando più tassonomico si scatena non prima del 1968, da un lato ai margini di una lunga esperienza di psicanalisi, dall'altro sull'onda di un confronto problematico con la *Nouvelle critique*. In una intervista del 2009 va registrata a tal proposito una precisazione importante:

«Non ho mai avuto un rapporto normale con l'attualità, con la contemporaneità. C'è stato solo un periodo brevissimo, intorno al 1970 cioè verso i 35 anni, in cui quello che dicevo e facevo, nel mezzo del cammin di nostra vita, coincideva perfettamente con quelle che erano le proposte nuove, gli aspetti dell'attualità di quel momento. Credo che prima non andasse così e ben presto è terminata questa sintonia con il mio tempo. In tutto il resto della mia vita, prima e dopo quel momento di pochi anni intorno al '70, ho sempre avuto un rapporto sghembo, obliquo, indiretto e ritardato con l'attualità» [\[8\]](#)

Se le cose stanno così, si può senza sensi di colpa preferire l'Orlando inattuale, e provinciale, di *Infanzia, memoria e storia*, a quello 'parigino' delle letture freudiane - anche se all'uno e all'altro bisogna riconoscere un rifiuto costante dello specialismo, del conformismo e delle mode: uno dei tanti motivi che devono assicurarli, come notava Fortini, un universale rispetto. E allo stesso modo riconoscendo che se *Infanzia, memoria e storia* potrebbe costituire, insieme a *Illuminismo e retorica freudiana*, il libro più bello di Orlando, il più rivelatore della molla psicologica che spinge alla proposta teorica potrebbe essere invece la *Lettura freudiana della Phèdre*, del 1971. Da un punto di vista storico-critico è certamente quello il libro sessantottino di Orlando, la sua 'immaginazione al potere', la sua ricerca che più chiaramente si pone all'altezza dei tempi. In seguito le operazioni teoriche di Orlando saranno tutte orgogliosamente fuori moda: messe ai margini dal carnevale del decostruzionismo prima, poi da Genette, infine dalla piega ludica ed edonistica presa da tanta critica tematica dagli anni Novanta in poi.

Ma forse, pensandoci bene, la *Lettura freudiana della Phèdre* andrebbe valutata anche in una chiave più personale e coraggiosa, all'interno cioè di una possibile 'lettura orlandiana di Orlando' che non sono certo il più titolato a condurre, ma che forse aumenterebbe la comprensione degli spessori e anche delle antinomie di questo straordinario studioso, che del resto è stato in proprio interprete sensibile di contraddizioni e di schermi. A questo proposito vorrei ricordare che nel suo unico e singolare romanzo, *La doppia seduzione* (iniziato nel '56, lasciato quarant'anni in un cassetto, ripreso nel '99 e pubblicato, dopo almeno *undici* stesure, nel 2010), Orlando immagina un personaggio intellettuale dal nome Ferdinando, che gli somiglia parecchio; e che gli somiglia, tra l'altro, nella passione per Racine, e in particolare per la *Phèdre*:

Quei versi fatti apposta per lui lo estasiavano come un oppio sublime. Tradusse alcune tirate di Fedra e prima di una competizione fra lambrette sulla litoranea, in cui del resto Giuliano si distinse, non faceva che ricantarsi sottovoce:

*Mirassero i miei occhi, fra una nobile polvere,
fuggendo sull'arena un carro volgere!*

finché Giuliano seccato non mise a tacere con meno nobile linguaggio il suo incomprensibile brusio. Ma a Ferdinando cosa importava più di Racine visto che per lui Ippolito non era scontroso o selvatico, che era concesso stargli più a lungo di chiunque accanto^[9].

Nel romanzo, come si vede, l'identificazione tra Ferdinando e Fedra è totale. La mia impressione,

tornando al saggio, è che appunto nel personaggio di Fedra, mentre strutturalisticamente lo smontava in quel fatidico 1971, Orlando si sia riconosciuto. E che riconoscendosi si sia accorto che il suo brillante saggismo lo stava esponendo troppo, per eccesso di intelligenza e di rispecchiamenti. E allora i disegni, gli schemi, le frazioni, i neologismi - tutto il repertorio che diventerà caratteristico dell'Orlando più divorato dal demone della teoria, un repertorio che in quel saggio compare, se non erro, per la prima volta - tutto questo non è stato soltanto un tributo sull'altare della coerenza e dell'illuminismo, e tanto meno una mera concessione ai tempi, ma anche e forse soprattutto un modo per proteggersi e nascondersi; anzi, per esporsi nascondendosi, o per proteggersi mentre si aggrediva, come è davvero tipico di Orlando. Anche fisicamente, il desiderio (mostruoso) di Fedra - se si ritorna alle pagine della «verde» Einaudi - è circondato e difeso, sulla carta, da una serie di semicerchi concentrici, molto simili a mura di cinta, o barricate. Se è vero che la scoperta intellettuale più decisiva di Orlando consiste nel valorizzare il desiderio (e il contro-pensiero) di cui è portatrice la letteratura, le classificazioni e gli schemi sono stati lo strumento con cui ha provato a disciplinare, nello studio della letteratura, quel desiderio debordante, quel pensare «contro»; a ridurlo a qualcosa di coerente, e a suo modo razionale.

(Nella *Doppia seduzione*, quando capisce di non avere più niente da perdere Ferdinando diventa un personaggio «orgiasticamente letterario», che si abbandona all'arte «come altri infelici si vendono l'anima al vino o a una droga»^[10]. Ma a quel punto il personaggio ha già deciso di morire; e si suicida, infatti, nel '55 - più o meno quando 'nasce' definitivamente il Francesco Orlando francesista brillante e autorevole, poi altrettanto autorevole e brillante comparatista e teorico della letteratura. Quello stesso studioso che in seguito insisterà sull'opportunità di non confondere, facendo critica, l'immaginario col vissuto, ricorrendo in una circostanza a una metafora che mi pare dica molto di Orlando stesso: della sua intelligenza, e delle sue cautele. «Se volessi rappresentarmi con una metafora quella cosa misteriosissima, e in sostanza mai studiata, che è la creazione letteraria, lo sai cosa vedrei? Un colabrodo. I residui di carne, ossa, verdure starebbero per il vissuto dell'autore: sono loro, certo, a dare al liquido tutto il suo sapore; ma di fatto dal colabrodo loro non passano, restano al di qua; e un brodo buono deve poter essere bevuto e assaporato senza preoccuparsi per nulla dei residui nel recipiente. Se noi studiosi ci occupiamo di quei precedenti, facciamo una cosa lecita, spesso utile, ma grazie a Dio non c'è capolavoro che sia destinato a specialisti, che non coinvolga un pubblico molto più largo e più ingenuo. Quel che rivendico è che non dobbiamo mai, né studiosi scaltriti né pubblico ingenuo, far confusione. Non dobbiamo scambiare il brodo coi residui, il liquido col solido, l'immaginario col vissuto»^[11]).

4. Ma naturalmente non saremmo fedeli alle idee più interessanti di Orlando se non vedessimo, di questo puntiglio classificatorio che si inaugura intorno al '68, il lato eroico, e non solo il lato difensivo. Un mio collega all'Università dell'Aquila, un altro grande studioso come Nando Taviani, vedeva in Orlando, empaticamente, una specie di don Chisciotte. Raddrizzatore di torti coraggioso e appassionato, il cavaliere errante torna in una delle pagine più belle del *Soprannaturale letterario*, chiamato a confermare che il romanzo di cui è protagonista appartiene a pieno titolo al genere di cui parla il volume. «Don Chisciotte non perde occasione per cogliere, spiegare, legiferare in materia di maghi, enunciando continuamente quelle regole senza le quali, come abbiamo stabilito, non c'è soprannaturale». Chisciotte, quindi, come sommo 'enunciatore di regole'; regole che hanno

il compito di «limitare l'infermità del non essere, la licenza e l'infinita della fantasia, la plasticità del vuoto preliminare»^[12]. Così forse Orlando stesso. L'altra faccia del suo bisogno di proteggersi dall'anarchia del desiderio è stato il progetto grandioso, e appunto donchisottesco, di dare ordine al mondo.

Gianluigi Simonetti

Note

[1] F. Cordelli, *Sono io Balzac, il vero Balzac*, «La lettura - Corriere della sera», 18 giugno 2017, p. 18.

[2] F. Orlando, *Obsolete Objects in the Literary Imagination. Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*, New Haven, Yale University Press, 2006: Id., *Les Objets désuets dans l'imagination littéraire. Ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, Paris, Garnier, 2010.

[3] F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2010, p. 31.

[4] Ivi, p. 52.

[5] *Introduzione dei curatori* a F. Orlando, *Il soprannaturale letterario*, cit., p. XV.

[6] *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 101-102 o 20-21

[7] F. Orlando, *Prefazione* a Id., *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici* (1966), Pisa, Pacini 2007, p. 13.

[8] *Conversazione con Francesco Orlando*, a cura di Alessandra Diazi e Federico Pianola, «Enthymema», I, 2009, p. 188.

[9] F. Orlando, *La doppia seduzione*, Torino, Einaudi 2010, p. 36.

[10] Ivi, p. 151.

[11] Francesco Orlando, *Fra la persona e il testo: contesti, allusioni, reticenze, trasfigurazioni*, in *La biografia*, a cura di C. De Carolis, Bulzoni, Roma 2008, pp. 225-247, p. 227.

[12] *Il soprannaturale letterario*, cit., pp. 50 e 18.