

IL SOPRANNATURALE LETTERARIO: TAVOLA ROTONDA (1)

[Il 31 ottobre si è tenuta all'Università di Pisa una tavola rotonda presieduta da Gianni Iotti (Università di Pisa), a cui sono intervenuti Raffaele Donnarumma (Università di Pisa), Aurélie Gendrat-Claudé (Université Paris-Sorbonne), Roberto Gilodi (Università di Torino), Giuseppe Locastro (Università della Calabria). Intendiamo pubblicare nel nostro sito tutti gli interventi e cominciamo oggi con quello introduttivo di Gianni Iotti e quello di Aurélie Gendrat-Claudé.]



INTRODUZIONE

Il libro postumo di Francesco Orlando sul soprannaturale – nato grazie all’ottimo lavoro svolto dai curatori – affronta fin dall’inizio una questione metodologica che è stata sempre primaria nella concezione orlandiana del testo letterario: quella dell’assoluta organicità del testo stesso. Una concezione di matrice strutturalista che, per la generazione a cui Orlando apparteneva, implicava un’aperta polemica nei confronti della concezione crociana e idealista di poeticità opposta a struttura. Coerentemente l’accento viene subito posto fortemente sul problema delle regole di funzionamento del soprannaturale : non senza il piacere – in parte anche provocatorio, suppongo – di sottolineare che le regole non solo presiedono al funzionamento del soprannaturale e non ne sono affatto un motivo secondario, bensì che esse stesse diventano motivo poetico. Detto a proposito di Dante: «In tutta la *Commedia* la formulazione delle regole in vigore è spesso decisiva nel garantire la coerenza, gli snodi e perfino la vivacità narrativa del poema» (p. 10). E ancora: «Tutt’altro che meccaniche e astratte, di un’estrema funzionalità narrativa, le regole soprannaturali possono quindi situarsi al cuore dei momenti più commoventi del poema» (p. 11). Ma – al di là della polemica latamente anti-crociana – mettere al centro le regole significa dare la

priorità a un problema conoscitivo. La dialettica fra credito e critica traduce in effetti una questione legata alla conoscenza e alle cognizioni intellettuali. La domanda – almeno in prima istanza – non è tanto: cosa si prova di fronte al fenomeno soprannaturale? bensì: quali sono le opzioni cognitive che vengono mobilitate? L'effetto – e l'affetto – prodotto dalla rappresentazione letteraria del soprannaturale viene riportato a una varietà di aspetti costruttivi i quali, a loro volta, presuppongono il riferimento a un universo di convinzioni e credenze storiche che regolano i rapporti tra ciò che, in una certa epoca, è ritenuto possibile o impossibile. Nel senso in cui il soprannaturale implica un problema di accettazione intellettuale della verosimiglianza di quanto si legge, osserva Orlando, esso rappresenta un caso limite della questione più generale del tasso di illusione che è insito in ogni atto di lettura – il quale presuppone sempre, in qualche misura, la «volontaria sospensione dell'incredulità» di cui parla Coleridge.

Ma tornando alla peculiarità del soprannaturale – vale a dire al problema della messa in questione di un determinato assetto delle relazioni possibile/impossibile – l'operazione di Orlando – niente affatto scontata – consiste in una sovrapposizione tra: soprannaturale = dubbio intellettuale e soprannaturale = esperienza affettiva. Ora, la decisione di tradurre, prioritariamente, l'effetto emotivo del soprannaturale in termini di cognizioni intellettuali si espone a un rischio di astrattezza (si veda, in tal senso, la posizione di Durkheim riportata a p. 20), dato che il concetto stesso di *soprannaturale* implica quello di *naturale* in un senso che si è storicamente modulato in funzione delle diverse culture. A me questa obiezione sembra seria – e anche Orlando la prende molto seriamente. Ma qui scatta la basilare opzione metodologica legata a Freud, che implica un'identificazione parziale tra filogenesi e ontogenesi, tra sviluppo storico dell'umanità e sviluppo individuale del bambino verso la fase adulta, e quindi anche fra credenze intellettuali ed esperienze emotive. Dopo Freud – afferma Orlando – non ha molto senso parlare di opposizione tra razionalità e irrazionalità poiché vengono pensati molteplici tipi di razionalità e in una simile prospettiva, per ogni epoca, si deve piuttosto parlare di razionalità – ma anche di letteratura – compromissoria e compromessa col pensiero anti-logico – o emotivo –, con la costrizione esercitata dalla realtà sul pensiero «infantile» (p. 21) e con l'attrazione che quest'ultimo non cessa di suscitare nel pensiero adulto.

Il modello tipologico che Orlando costruisce a partire da questa idea centrale è però tutt'altro che astratto dalla storicità delle manifestazioni di cui rende conto. Non c'è neanche bisogno di ricordarlo: dal primo libro teorico del 1973 intitolato *Per una teoria freudiana della letteratura* fino al libro sugli oggetti desueti uscito 20 anni dopo, la coniugazione del tipologico con lo storico rappresenta la grande originalità, e la grande forza, della proposta metodologica di Orlando, della sua sintesi – diciamo sbrigativamente – tra strutturalismo e storicismo (o meglio storicità del testo). E a proposito del rapporto fra i due termini, non è certo un caso che la prima serie di esempi in ordine cronologico preceda quella in ordine tipologico, ordine tipologico che ripropone i vari tipi definiti induttivamente rovesciando in molti casi l'ordine cronologico: da un minimo di credito e un massimo di critica (soprannaturale di derisione) a un massimo di credito e un minimo di critica (soprannaturale di tradizione). Lo sforzo di sintesi tra modellizzazione tipologica e varietà storica porta a un formidabile ampliamento di senso del soprannaturale e a un fecondo allargamento

della sua definizione.

Il capitolo III intitolato «Pluralità, limiti e ragioni del soprannaturale in letteratura» è uno straordinario saggio di storia letteraria che va molto al di là delle coordinate del soprannaturale in senso stretto e che è suscettibile di sviluppi antropologici – come molti progetti di studio dell'ultimo Orlando, del resto. La maggiore novità, in questo senso, consiste nell'introduzione di una forma ottocentesca del soprannaturale letterario, detto *di trasposizione*, che si affianca al *fantastico* studiato da Todorov, e che rivoluziona la configurazione della tematica nel XIX secolo. Già negli esempi cronologici del capitolo I, di fronte al caso del *Faust* di Goethe, nel quale i dialoghi possono essere così filosofici e astratti, Orlando aveva osservato «che qualcuno potrebbe chiedersi se questo Dio e questo diavolo siano esseri soprannaturali o pure ipostasi allegoriche»; e aveva dato una risposta affermativa, motivandola in maniera estremamente convincente (p. 55). La conclusione – in quelle pagine su Goethe che contano a mio parere tra le più belle del libro – giungeva a leggere il soprannaturale di trasposizione «soltanto in chiave di riferimento a un movimento di accelerazione storica, sconosciuto a tutte le epoche precedenti» (p. 62) – e più precisamente, con un richiamo a Lukacs, in funzione di un'«allegoria del capitalismo» (p. 63). Ora, questo aspetto del soprannaturale come «allegoria» di qualcosa che muta con le epoche e i contesti, questa varietà del potenziale allegorico del soprannaturale che si rinnova, è evidentemente capitale perché ne dinamizza la rappresentazione e il significato. Di fronte alle varie forme di soprannaturale via via considerate, Orlando si interroga sempre sul fatto se si tratti veramente o no di soprannaturale. Così, ad esempio, nel caso del *Don Chisciotte*, egli si chiede se si possa veramente parlare di soprannaturale a proposito di un testo il cui intento ideologico è precisamente quello di ridicolizzare la falsità dei romanzi di cavalleria e la mentalità magica che li sottende. Ad ogni caso illustrato in ordine cronologico si dice che un certo autore crea «un tipo di soprannaturale radicalmente nuovo», vale a dire che esprime nei confronti del soprannaturale un diverso dosaggio delle relazioni fra presa sul serio e presa di distanze, cioè che mutano continuamente i rapporti di forza fra i termini della formazione di compromesso realizzata.

Come studioso del '700 mi ha particolarmente interessato la formula del soprannaturale *di indulgenza* che, da Ariosto a Voltaire, evolve verso quello *di derisione*: dove, con un aumento progressivo della critica sul credito, il piacere consiste in un momentaneo accantonamento delle esigenze della ragione e in un abbandono a ciò che la nega o che comunque la mette in questione, con la coscienza che si tratta di un gioco più o meno polemico nei confronti di una credulità solo fuggevolmente accarezzata. Insomma: una ragione illuministica sicura di sé, della sua incommensurabile superiorità e della sua assoluta alterità rispetto alla logica ritenuta cattiva e manchevole del soprannaturale, può permettersi di divertirsi a giocare col soprannaturale stesso – e in questo abbandono ludico si aprono spazi vitali per la conservazione della letteratura in quell'epoca, nella quale certe istanze di oltranzismo razionalistico avrebbero addirittura preteso di abolirla. Così, ad esempio, Voltaire è un grande scrittore non perché se la prende con la mentalità religiosa e superstiziosa, ma nella misura in cui sovverte quella mentalità mimandone parodicamente il linguaggio, prestando un credito sfuggente alla tradizione con una sorta – potremmo dire – di «vampirizzazione ludica» esercitata nei confronti della tradizione stessa. Al

punto che si potrebbe affermare che una parte importante della letteratura illuministica – proprio quella più critica di Fontenelle, Montesquieu, Voltaire – esiste paradossalmente come tale nella misura in cui si nutre di ciò che vuole distruggere.

Ritorno al capitolo III per osservare che ho trovato assolutamente illuminante – a proposito del fantastico sette-ottocentesco, che Orlando chiama soprannaturale *di ignoranza* – lo sdoppiamento di questa categoria in funzione della risposta alle rispettive domande: *se* o *che cosa* – domande che, per altro, non si escludono mutualmente. Chiedersi – come avviene nel romanzo gotico di ascendenza illuministica – «se» qualcosa di soprannaturale è davvero avvenuto, oppure chiedersi – come avviene nel *Giro di vite* o in *Horla* di Maupassant (non citato, curiosamente, in tutto il libro) – «che cosa» nasconde, a cosa allude, l'evento soprannaturale, sono due interrogativi molto diversi: e la loro divaricazione allude a un passaggio fondamentale della Ragione europea. Il passaggio da una tendenza della ragione a proiettare fuori di sé ciò che la mette in questione a una tendenza a problematizzare, e perfino a introiettare, ciò che è in apparenza razionalmente inspiegabile; il passaggio da una ragione ancora dogmatica che si ritiene assoluta a una ragione già virtualmente freudiana che scava dentro se stessa provocando delle frane destinate a diventare sempre più profonde. Storicamente questo ci riporta alla trasformazione di un soprannaturale ancora accreditato dalla religione e dalla mentalità diffusa a un soprannaturale, secondo l'espressione di Orlando, «assunto in proprio dalla letteratura». Se in epoca moderna, fino al momento dell'illuminismo compreso, è la Ragione assoluta a ergersi a giudice, e a considerare come scorie estranee al suo funzionamento il mito, la religione, la metafora di cui, in vari modi, il soprannaturale può essere rappresentante, successivamente la ragione si relativizza, e realizza – come osserva Orlando – la propria insufficienza – insufficienza che è poi anche un modo di essere più comprensiva.

In tal senso le riflessioni di Orlando su questa categoria «sdoppiata» che è il soprannaturale *di ignoranza* sono consonanti con la posizione di un grande storico dell'illuminismo, Peter Gay, il quale ha definito il Settecento non già, secondo la formula corrente, il secolo del trionfo della ragione, bensì il secolo in cui la ragione moderna tradizionale – quella cartesiana – entra in crisi, ed è costretta ad inglobare una serie di istanze (emotive, sentimentali, legate a reazioni cieche del corpo e all'esperienza sensoriale) che in precedenza era disposta a riconoscere solo negativamente, come non-ragione, come irrazionale. Allora i fantasmi e i mostri potranno venire concepiti non già come il prodotto di un pensiero irragionevole, bensì – per dirla con Freud – come il prodotto di un pensiero inconscio, o come figurazioni di un pensiero «simmetrico» – per dirla con Matte Blanco – che deve entrare nella definizione di soggetto pensante complementariamente al pensiero razionale. E ciò, beninteso, non per concludere che il soprannaturale perde di consistenza, si psicologizza, diventa una rappresentazione spiegabile in termini di allucinazione o di follia, ma – al contrario – per affermare che esso può ricevere un nuovo fondamento ontologico e una nuova forza e concretezza letteraria dalla coscienza della propria *debolezza* che la ragione acquisisce. Così, la letteratura dell'Ottocento e del Novecento potrà legare il soprannaturale a una sotto-realtà, o surrealtà, o realtà *altra* inquietante quanto fascinosa - «Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché» cantava Gérard de Nerval nelle *Chimères* – oppure alle istanze ideologiche

o politiche che aspirano a sottrarsi agli imperativi utilitaristici e democratici del progresso borghese, «all'ottusità del progressismo medio», secondo la formula di Adorno. Resta che il carattere dominante del soprannaturale dall'Ottocento in poi – nota Orlando – non può che essere «il meccanismo del rinvio allegorico-referenziale in sé» (p. 158) – si tratti d'un rinvio a referenti storici o astorici. Vale a dire – tradurrei – che nella modernità più recente il soprannaturale letterario si dota di un potenziale simbolico nuovo, sostanziato dalla coscienza che il pensiero razionale funziona intimamente intrecciato a una serie di istanze che ne ribaltano i fondamenti logici.

Gianni Iotti
(Università di Pisa)

Premessa. Dal desueto al consueto?

La principale giustificazione del mio contributo a questa tavola rotonda sta nell'aver tradotto in francese sette anni fa *Gli oggetti desueti*, insieme a Paul-André Claudel^[1] e, bisogna dire la verità, insieme a Francesco Orlando. Si suole presentare il traduttore come un co-autore del testo ma nella fattispecie, l'autore è stato un co-traduttore, esigente e vigile, che intendeva controllare ogni tappa della trasposizione in francese del proprio testo. Di questa esperienza ho ricordi per certi versi ambigui, non tutti piacevoli, ma sempre legati all'impressione che mi è rimasta di aver avuto la fortuna straordinaria di avvicinarmi a un mostro sacro della teoria letteraria. Traducendo *Gli oggetti desueti* mi rallegravo di permettere ai lettori francesi di scoprire un saggio del tutto singolare – singolare per il tema inedito affrontato, singolare per la mole testuale, singolare per la scarsità dei riferimenti teorici e critici, singolare, ovviamente e soprattutto, per l'originalità dell'approccio e per l'incredibile, abnorme albero semantico al quale si arriva al termine della lettura.

Ora, leggendo *Il soprannaturale letterario*, la prima impressione è del tutto diversa: mentre lo studio del non funzionale (o meglio del non più funzionale) negli *Oggetti desueti* si presentava come un'innovazione assoluta negli studi letterari, con il soprannaturale pare invece, almeno in un primo tempo, di muoversi in un ambiente familiare: in effetti, il fantastico è uno dei temi più frequentati dalla teoria e dalla critica (e Orlando non può fare a meno di confrontarsi sin dall'inizio almeno con le proposte di Caillois e di Todorov); in Francia poi il fantastico è anche uno degli argomenti più spesso proposti in ambito didattico per i corsi di letteratura, comparata o meno, proprio perché permette di offrire agli studenti insieme una riflessione di tipo generico, tematico e teorico e uno studio storico delle forme letterarie lungo i secoli e a seconda delle culture. E non cala il numero di studenti che ogni anno per il Master scelgono un argomento di tesi in qualche modo legato al fantastico.

1. Contributo della Francia alla teoria e alla terminologia del fantastico

Del resto, la presenza dilagante del fantastico nel mondo accademico francese non deve stupire: si sa che la Francia ha dato un contributo teorico e terminologico non banale allo studio del fantastico e mi permetterò di ricordare alcune tappe assai note, prima di insistere sull'originalità dell'approccio orlandiano. Prima di tutto, il termine « fantastique » è stato introdotto nel 1828 in un articolo del giornalista Jean-Jacques Ampère[2] che aveva scelto l'espressione *Contes fantastiques* per tradurre, in modo del tutto libero e personale, il titolo dell'opera di Hoffmann (scrittore allora sconosciuto in Francia), *Phantasiestücke in Callots Manier*, cioè letteralmente « pezzi di fantasia alla maniera di Callot ». La traduzione di Ampère (che anticipava quella del primo traduttore francese del volume di Hoffmann[3]) cancella il riferimento alla musica e alla pittura implicito nel concetto di fantasia e riduce il campo artistico alla sola letteratura narrativa, trasformando i generici pezzi in « contes »[4]. Il titolo francese passò poi in italiano (*Racconti fantastici*), contribuendo così alla durevole caratterizzazione europea di un determinato tipo di narrativa, promossa come genere vero e proprio.

Quasi un secolo dopo Ampère, un'altra traduzione molto libera avrà un influsso determinante sul lessico usato in Francia per parlare di letteratura fantastica: il titolo del fondamentale saggio di Freud del 1919, *Das Unheimliche*, tradotto in italiano *Il perturbante*, è stato reso in francese da Marie Bonaparte e Mme Edouard Marty nel 1933 con *L'inquiétante étrangeté*[5], una scelta unanimemente giudicata poco soddisfacente, anche dalle stesse traduttrici[6], ma tradizionalmente mantenuta nelle edizioni (e traduzioni) successive del testo freudiano, nonostante qualche proposta alternativa. Ridondante e incapace di rendere l'idea di familiarità contenuta nell'aggettivo sostantivato tedesco, la traduzione francese « inquiétante étrangeté » è talvolta stata considerata sintomatica della censura, per non dire della rimozione, che sarebbe tipicamente francese, di una categoria particolare di spavento troppo minaccioso, quella appunto del familiare diventato perturbante, che sarebbe invece caratteristico della letteratura tedesca[7]. Comunque sia, sta di fatto che la traduzione di Marie Bonaparte, « inquiétante étrangeté », raddoppiando l'idea di stranezza, ha contribuito, data l'importanza imprescindibile del testo freudiano negli studi sulla letteratura fantastica, a restringere lo studio del soprannaturale letterario attorno a un tipo di fantastico sostanzialmente ottocentesco e fondamentalmente cupo-angoscioso.

E non a caso torna alla ribalta il concetto di « étrange » nel fortunatissimo saggio di Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, apparso nel 1970. Se si pensa che dieci anni prima, Louis Vax cominciava il suo saggio su *L'art et la littérature fantastiques* con una rinuncia senza appello: « Ne nous hasardons pas à définir le fantastique »[8], si capisce che la tipologia molto chiara proposta da Todorov possa essere sembrata rivoluzionaria: il fantastico viene presentato come un genere evanescente, di frontiera tra il meraviglioso e lo strano, un genere legato all'incertezza e all'esitazione (del lettore o del personaggio): « Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel »[9]. Declinando e ibridando le tre categorie (fantastico, meraviglioso, strano) lungo una scala che va dal polo della ragione al polo della magia, Todorov arriva alla conclusione che esiste uno strano puro (quando il fatto inspiegabile finisce col ricevere una spiegazione del tutto razionale) ed esiste un meraviglioso puro (quando il fatto inspiegabile riceve una spiegazione

del tutto soprannaturale), mentre il fantastico puro non esiste (starebbe tra il fantastico-strano e il fantastico-meraviglioso ma nessun testo sembra realizzarlo pienamente). Quasi mezzo secolo dopo la pubblicazione, il saggio strutturalista di Todorov resta una tappa d'obbligo che ha imposto durevolmente una lettura tripartita dei testi e ha promosso il fantastico a scapito di altri generi affini ma diversi.

2. Originalità dell'approccio orlandiano

Ma, appunto, il saggio di Orlando non si presenta come l'ennesimo contributo sul fantastico: di soprannaturale parla, usando cioè una categoria che, almeno in Francia, è un oggetto non desueto, ma abbastanza marginale e di difficile maneggiamento. Certo, come abbiamo visto, la categoria del soprannaturale viene usata da Todorov, ma in chiave puramente tematica, per caratterizzare eventi, oggetti o personaggi potenzialmente legati alla trasgressione delle leggi naturali. Solo di recente è comparso il concetto di soprannaturale invece di quello di fantastico nei saggi destinati a un pubblico di studiosi ma anche di semplici curiosi: nel 2006 Christian Chelebourg ha pubblicato *Le surnaturel. Poétique et écriture*, un saggio nel quale il soprannaturale viene definito una nozione empirica^[10], apprezzabile e misurabile in rapporto alle due nozioni che egli parzialmente ricopre, il «meraviglioso» e il «fantastico» – il che significa che si torna comunque, in sede teorico-poetica, alla tripartizione todoroviana, anche se l'opposizione viene poi superata per ammettere la convergenza dei diversi generi nel tentativo di portare il lettore ad ammettere l'alterazione delle leggi naturali ordinarie. D'altra parte, sembra che la scelta di adottare l'ampia categoria del soprannaturale dipenda, nell'ottica di Chelebourg, dalla scelta di estendere oltre i limiti tradizionali il corpus preso in esame, non solo in senso storico ma anche dal punto di vista dei generi (dai grandi testi sacri ai *comics* americani, dalle fiabe all'*heroic fantasy*, dalla trattatistica ai cartoni animati) e non solo, perché il volume affronta anche la questione del soprannaturale antropologico e sociologico (Babbo Natale, Halloween, le leggende urbane...). Quando il soprannaturale viene poi usato da altri specialisti della letteratura fantastica come Nathalie Prince, si insiste sui suoi limiti rispetto al fantastico: il soprannaturale sarebbe un criterio insieme non necessario e non sufficiente per definire il fantastico^[11]. Non necessario, perché esistono testi fantastici senza soprannaturale (*Lo strano caso del Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, *Monsieur de Phocas* di Jean Lorrain o alcuni racconti di Pirandello, per i quali di recente Gabriele Pedullà ha proposto appunto di parlare di «fantastico senza soprannaturale»^[12]) e non sufficiente, perché il soprannaturale sarebbe comune a troppi generi (dal meraviglioso sacro a *Harry Potter*).

Rispetto ai lavori che ho appena ricordato, l'originalità assoluta di Orlando consiste nel fare quasi del tutto a meno della categoria imperante del fantastico per pensare liberamente il soprannaturale non solo come repertorio di temi, situazioni, oggetti (come fa, con risultati del resto molto interessanti, Christian Chelebourg), ma proprio come *una serie di formazioni di compromesso*, che ci fa oscillare tra credito e critica^[13]. Rifiutando di opporre schematicamente razionalità e irrazionale e proponendo di considerare «razionalità molteplici, più o meno permissive ed esigenti» (p. 21), Orlando ci rende altresì consapevoli che l'affascinante concetto di fantastico non basta a cartografare tutto il soprannaturale nella letteratura tra la fine del Settecento e la fine del

secolo successivo (ovvero l'età dell'oro del fantastico), mentre la categoria del meraviglioso è altrettanto insufficiente a definire la pluralità di forme letterarie del soprannaturale nei secoli che precedono l'avvento del fantastico. Todorov accettava implicitamente la periodizzazione dei suoi predecessori Pierre-Georges Castex e di Roger Caillois^[14], che limitavano il fantastico alla letteratura romantica in senso lato, e quindi rifiutava di interessarsi alla storia del genere, il che tra l'altro ha portato qualche lettore malizioso a dire che in fondo Todorov aveva letto poca letteratura fantastica e che l'efficienza apparente della sua definizione poteva essere fragilizzata dai molti esempi e contro-esempi che vengono in mente agli appassionati del genere. Ora Orlando, come del resto è tipico del suo metodo, riesce ad articolare un'ambizione di tipo teorico e strutturale e una prospettiva storica molto generosa, che partendo da Rutebeuf arriva all'inizio del Novecento. In un articolo del 1883 apparso su *Le Gaulois*, Maupassant annunciava la morte della letteratura fantastica, legandola alla fine delle credenze soprannaturali: «Lentement, depuis vingt ans, le surnaturel est sorti de nos âmes. Il s'est évaporé comme s'évapore un parfum quand la bouteille est débouchée. [...] De là va certainement résulter la fin de la littérature fantastique.»^[15] L'arco cronologico scelto da Orlando permette di smentire questa affermazione, rompendo l'illusione di un legame tra adesione al soprannaturale e rappresentazione letteraria di esso e ripercorrendo niente meno che tutta la storia dei complessi rapporti tra credenze popolari, fede religiosa, trasgressione, sovversione (anche sociale e sessuale^[16]), scetticismo, derisione, ragione e compiacimento (quest'ultimo concetto parendomi assolutamente fondamentale perché con esso Orlando ci ricorda in continuazione la necessità di non trascurare il piacere della lettura, il piacere suscitato dalla rappresentazione letteraria di ciò che la ragione proibisce).

Non mi soffermerò sull'originalità e la funzionalità della tipologia proposta da Orlando, in cui spiccano, mi sembra, il soprannaturale di indulgenza, il soprannaturale di imposizione e il soprannaturale di trasposizione, che apre nuove prospettive interpretative per buona parte della letteratura moderna e contemporanea di recupero e rielaborazione dei miti.

Vorrei piuttosto sottolineare, a livello direi pedagogico, l'acutezza di alcune letture che credo possiamo considerare definitive. Per quanto riguarda *Il giro di vite* di James, Orlando non solo riabilita la razionalità e il coraggio della povera narratrice spesso maltrattata dalla critica che vede in lei la vittima nevrotica di allucinazioni, ma illumina il rapporto tra il soprannaturale (l'apparizione dei morti) e la questione dell'erotismo dei bambini, erotismo allora letteralmente innominabile e quindi rappresentabile solo allegoricamente attraverso il soprannaturale. Anziché cercare di rispondere alla domanda se credere o meno ai fantasmi messi in scena, Orlando ci invita ad interrogarci su cosa rappresenta il soprannaturale nel racconto di James, nel quale credito e critica sono entrambi portati a un grado di intensità molto elevato. Un altro esempio di come la lettura di Orlando, spostando leggermente alcuni problemi interpretativi, consente di uscire dai vicoli ciechi della tradizione critica, riguarda la *Metamorfosi* di Kafka. Invece di cercare cosa possa essere il significato allegorico della trasformazione e della morte di Gregor Samsa, Orlando propone di leggere il racconto come la concretizzazione di « classi di significato tra loro connesse » (p. 87) e astratte – quindi non la malattia, non l'ebraismo, non la solitudine, ecc. ma l'improvviso, l'irreversibile, l'emarginazione, la degradazione, la rassegnazione, ecc. –, perché solo così

riusciamo a riconoscere il valore universale del testo.

3. Canone europeo e corpus italiano

Per finire, vorrei solo dire che, per forza di cose, il libro di Orlando lascia ad ogni lettore un lieve senso di frustrazione, perché si vorrebbe in qualche modo che continuasse indefinitamente questa cavalcata letteraria e perché ognuno di noi, in base alle sue preferenze, sente la mancanza di alcuni testi (con gli *Oggetti desueti* invece si arrivava a un senso di completezza, dire quasi di sazietà che lasciava spazio solo a un vago desiderio di letteratura ultracontemporanea). La mia posizione di italianista francese mi porta fatalmente a rimpiangere la mancanza nel *Soprannaturale letterario* di scrittori italiani: a parte Dante, Ariosto, Tasso e pochi altri, gli esempi più sviluppati nel saggio appartengono tutti ad altre letterature europee. Quando veniva affrontato il soprannaturale di trasposizione, ho aspettato invano un riferimento alle *Operette morali* di Leopardi, di cui si è sottolineato negli ultimi anni l'incredibile potenziale fantastico (penso tra l'altro ai lavori di Giuseppe Sandrini su Leopardi come padre inaspettato del fantastico italiano[17]). E sul soprannaturale di ignoranza ottocentesco, aleggia l'ironico fantasma, mai nominato da Orlando, del grande Tarchetti. Del resto, affacciandosi poco oltre la soglia del Novecento, Orlando non può considerare il contributo assolutamente decisivo che la letteratura italiana ha dato al fantastico e, ora che abbiamo accettato l'estensione del concetto, al soprannaturale letterario: viene voglia di rileggere scrittori di primo piano come Savinio, Landolfi, Buzzati, Elsa Morante, Anna Maria Ortese, Mario Soldati (penso alle sue straordinarie e nostalgiche *Storie di spettri*), Tabucchi e tanti altri alla luce delle tipologie orlandiane, per metterle alla prova di un corpus che andasse anche oltre il canone del fantastico « intelligente » tipico della letteratura italiana novecentesca, quale è stato individuato dalle rispettive antologie di Contini, di Calvino e di Ghidetti e Lattarulo[18]. Il saggio orlandiano vale quindi anche come invito aperto alla lettura, come stimolo di straordinaria vitalità a tornare ai testi, ancora e sempre.

Aurélie Gendrat-Claudé
(Université Paris-Sorbonne, ELCI)

Note.

[1] Francesco Orlando, *Les objets désuets dans l'imagination littéraire: ruines, reliques, raretés, rebuts, lieux inhabités et trésors cachés*, ouvrage traduit de l'italien par Paul-André et Aurélie Claudé, Paris, Classiques Garnier, 2010. È uscita poi un'edizione tascabile, con una prefazione di Carlo Ginzburg (Paris, Classiques Garnier, 2013).

[2] Jean-Jacques Ampère, recensione a *Hoffmann's Leben und Nachlass*, « Le Globe », samedi 2 août 1828, pp. 588-589. L'espressione *Contes fantastiques* si trova a p. 589.

[3] *Contes fantastiques*, traduits de l'allemand par M. Loève-Weimars, Paris, E. Renduel, 1830.

[4] Su questa vicenda, cfr. Stefano Lazzarin, « Les mille et une morts du fantastique », *Cahiers de l'Equinox*, vol. 16, 2009, disponibile in pdf: <http://reelc.net/files/Lazzarin.pdf>

[5] Sigmund Freud, « L'inquiétante étrangeté », in *Essais de psychanalyse appliquée*, traduits de l'allemand par Mmes Edouard Marty et Marie Bonaparte, Paris, Gallimard, 1933.

[6] Come confessano in una nota a piè di pagina: « Il nous a semblé impossible de mieux traduire ce terme allemand en réalité intraduisible en français. »

[7] Hélène Cixous, « La fiction et ses fantômes. Une lecture de l'«*Unheimliche*» de Freud », *Poétique*, n. 10, 1972, pp. 199-216.

[8] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960, p. 5.

[9] Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

[10] Christian Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et écriture*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 8 : « Le surnaturel n'est pas un concept épistémologique, mais une notion empirique ; ce dont il prend le contre-pied, ce sont les fruits cognitifs du commerce ordinaire de l'homme avec la réalité concrète. »

[11] Nathalie Prince, *Le fantastique*, Paris, Armand Colin, 2008, p. 22-24.

[12] Gabriele Pedullà, « Pirandello, o la tentazione del fantastico », in Luigi Pirandello, *Racconti fantastici*, a cura di Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2010, p. X.

[13] Del resto, lo stesso Christian Chelebourg fa dell'alternativa tra credere e non credere (« Y croire ou pas » è il titolo di un paragrafo del saggio) una delle possibili definizioni del soprannaturale: « le surnaturel, comme les fées de Peter [Pan], prend naissance au point où le défaut du *savoir* débouche sur la volonté de *croire* au lieu d'inviter à un examen raisonnable » (*op. cit.*, p. 11).

[14] Pierre-Georges Castex, *Le conte fantastique en France*, Paris, Corti, 1951 e Roger Caillois, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965. Con i due studiosi, Todorov dialoga in modo spesso abbastanza critico.

[15] Guy de Maupassant, « Le fantastique », *Le Gaulois*, 7 ottobre 1883.

[16] Così il saggio di Orlando raggiunge una dimensione antropologica, sempre *attraverso* la letteratura, sempre *partendo dalla* letteratura, laddove il già citato volume di Chelebourg analizza le opere letterarie all'interno di un approccio dichiaratamente antropologico, che porta

all'elaborazione di tipologie non testuali bensì "cosmiche" (« Le monde enchanté », « Le monde signifiant », « Le monde onirique », « Le monde hanté », « Le monde halluciné », « Le monde dérégulé »).

[17] Giuseppe Sandrini, *Le avventure della luna. Leopardi, Calvino e il fantastico italiano*, Venezia, Marsilio, 2014.

[18] Per una storia (sempre problematizzata e teorizzata) del fantastico italiano, si rimanda ai lavori di Stefano Lazzarin, soprattutto: *L'ombre et la forme. Du fantastique italien au XXe siècle*, Caen, Presses Universitaires de Caen, 2004; *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, con la collaborazione di F. I. Beneduce, E. Conti, F. Foni, R. Fresu, C. Zudini, Firenze, Mondadori Education-Le Monnier Università, 2016. Si veda anche l'articolo « Trois ouvre-boîtes pour un canon fermé. Perspectives actuelles de la recherche sur le fantastique italien », *Cahiers du CELEC*, n. 9, 2014, disponibile on line:

http://cahiersducelec.univ-st-etienne.fr/files/Documents/cahiers_du_celec_9/1.%20S.%20Lazzarin.pdf