

# Francesco Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

**Stefano Lazzarin**

**Valentino Baldi**

**Raffaele Donnarumma**

**Emanuele Zinato**

(a cura di Emanuele Zinato)

**Stefano Lazzarin**

*Dal secolo breve del fantastico alla lunga durata del soprannaturale*

## 1. In principio era Todorov

Come rendere conto del saggio di Francesco Orlando sul soprannaturale?<sup>1</sup> Si potrebbe tentare di collocarlo sullo sfondo dell'opera orlandiana; oppure riflettere sul contributo che Orlando ha dato nei suoi libri – e più particolarmente in questo – alla nostra conoscenza e comprensione del fenomeno-letteratura; o interrogarsi sulla vicenda alterna della critica tematica in Italia, che spiegherà forse certi aspetti della ricezione del volume sugli oggetti desueti<sup>2</sup> e dell'accoglienza che ha ricevuto, finora, questo studio sul soprannaturale; o magari combinare i punti di vista citati, fra di essi e con altri ancora. Qui scelgo un approccio diverso, che non mi pare sia stato praticato dai recensori che mi hanno preceduto (per inciso, la cosa mi sembra leggermente paradossale). Intendo entrare nel merito della proposta concettuale e terminologica di Orlando, che colloca al centro della discussione sulla "letteratura del soprannaturale" non più il fantastico, bensì per l'appunto il soprannaturale; e di tale proposta intendo discutere l'originalità e l'applicabilità.

«Gli studi sul fantastico ce lo fanno quasi credere l'unica forma di soprannaturale invalsa tra fine Sette e inizio Ottocento» (*SL*, p. 4): è un rilievo ricorrente nel *Soprannaturale letterario*. Contro questa evidente semplificazione («già per l'Ottocento il fantastico non va considerato come il solo soprannaturale possibile»), Orlando ritiene necessaria «una riflessione sulla pluralità dei suoi statuti [del soprannaturale]», che tenga

1 Cfr. F. Orlando, *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini e V. Sturli, Einaudi, Torino 2017. D'ora in avanti *SL*.

2 Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], seconda edizione riveduta e ampliata, Einaudi, Torino 1994.

conto di «tutte le altre epoche» della letteratura occidentale (*SL*, pp. 4-5). Si tratta insomma di muovere dalla tradizione degli studi sul fantastico per superarla, ampliandone le prospettive: un proposito che merita a sua volta riflessione. In effetti, la nozione di soprannaturale risulta decisiva, a ben vedere, in tutte le teorizzazioni classiche del fantastico: da Roger Caillois<sup>3</sup> – che definisce un tipo specifico di soprannaturale per ognuna delle tre epoche della *narration irr elle* – a Tzvetan Todorov<sup>4</sup> – i cui “temi dell’io” sono caratterizzati dal fatto che il limite tra la vita e la morte viene varcato, e sulla scena del racconto sorge allora una “soprannatura” – a Lucio Lugnani<sup>5</sup> – i cui oggetti mediatori sono frammenti del mondo soprannaturale che permangono in quello reale quando si richiude la parentesi fantastica – per arrivare fino a Jacques Finn <sup>6</sup> – che in uno dei libri pi  interessanti del dibattito immediatamente post-todoroviano punta tutto sull’*explication surnaturelle*, persuaso com’  che possa dar conto di ogni forma della letteratura del soprannaturale negli ultimi due secoli e mezzo, dal romanzo gotico in poi – o anche al pi  recente Christian Chelebourg.<sup>7</sup> Prendere le mosse da questa tradizione come fa Orlando – il primo capitolo del suo libro si apre con citazioni da Caillois e Todorov (*SL*, pp. 3-4) – significa poter utilizzare una solida, comoda base d’appoggio. Fra tutti i teorici del fantastico, poi, Orlando sceglie Todorov: «A ben riflettere tutta la nostra ricerca   partita dalla fortuna di un soprannaturale, il fantastico, che non richiede n  un s  n  un no, ma un forse» (*SL*, p. 97). Questa predilezione per la formula todoroviana – il fantastico, scrive il teorico franco-bulgaro, «occupe le temps de cette incertitude» fra naturale e soprannaturale, e svanisce «d s qu’on choisit l’une ou l’autre réponse»<sup>8</sup> –   anch’essa perfettamente logica: perch  l’*Introduction   la littérature fantastique*   il libro fondatore del dibattito sul fantastico, quello pi  discusso e pi  imitato, in particolar modo in Italia;<sup>9</sup> e perch  Todorov garantisce a Orlando l’esempio di un’indagine su uno “statuto di soprannaturale” la cui utilit  ermeneutica   dimostrata al di l  di ogni ragionevole dubbio (vale la pena di ricordare in

3 Cfr. R. Caillois, *De la f erie   la science-fiction. L’image fantastique* [1958], in Id., *Obliques, pr c d  de Images, images...*, Stock, Paris 1975, pp. 9-44.

4 Cfr. Tz. Todorov, *Introduction   la littérature fantastique*,  ditions du Seuil, Paris 1970.

5 Cfr. L. Lugnani, *Verit  e disordine: il dispositivo dell’oggetto mediatore*, in R. Ceserani, L. Lugnani (et alii), *La narrazione fantastica*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 177-288; ma anche Id., *Per una delimitazione del «genere»*, *ivi*, pp. 37-73.

6 Cfr. J. Finn , *La littérature fantastique. Essai sur l’organisation surnaturelle*,  ditions de l’Universit  de Bruxelles, Bruxelles 1980.

7 Cfr. Ch. Chelebourg, *Le surnaturel. Poétique et  criture*, Armand Colin, Paris 2006.

8 Todorov, *Introduction   la littérature fantastique*, cit., p. 29.

9 Il dibattito italiano   essenzialmente post-todoroviano, come ho cercato di mostrare in S. Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano (dal 1980 a oggi)*, in S. Lazzarin, F.I. Beneduce (et alii), *Il fantastico italiano. Bilancio critico e bibliografia commentata (dal 1980 a oggi)*, Mondadori Education-Le Monnier Universit , Firenze 2016, pp. 1-58.

proposito l'osservazione di Leonardo Lattarulo, che parla della «molto contestata ed anche variamente vilipesa» teoria dell' *hésitation*, aggiungendo significativamente: «ma mai effettivamente superata»).<sup>10</sup> Appartiene infine alle regole del gioco la decisione di ampliare il canone todoroviano:

Perché [...] non dev'essere possibile fare per altre forme di esso [il soprannaturale letterario] quello che è stato fatto finora per una sola? Perché quanto è stato possibile per il fantastico non dovrebbe esserlo per *altri* statuti del soprannaturale, e per *altri* periodi e generi, virtualmente per *tutti*, da Omero ai giorni nostri? (*SL*, p. 5)

Chi frequenta il sottobosco degli studi sul fantastico sa come queste parole evocano mille altre prese di posizione successive alla pubblicazione dell' *Introduction à la littérature fantastique*: se infatti la categoria dell' *hésitation* ha dimostrato di funzionare bene per una parte della letteratura occidentale, è innegabile che, a volerla applicare rigorosamente, il canone che ne deriva sia vertiginosamente ristretto. «Si un conte fantastique est un récit où l' *hésitation* entre explication rationnelle et explication surnaturelle se maintient en dernière page», ha scritto Finné, «la littérature universelle n'en possède pas assez pour former un genre».<sup>11</sup>

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

## 2. Dalla teoria dei generi alla critica tematica

Ma se indagare sul soprannaturale, muovere dagli studi sul fantastico, dilatare il canone todoroviano sono scelte, se non ovvie, non particolarmente rivoluzionarie, Orlando le compie in modo, al solito, affatto personale. La differenza si può valutare al primo colpo d'occhio paragonando l'impresa orlandiana ad altre che l'hanno preceduta e che, partendo da premesse simili, si prefiggono scopi analoghi. L'antefatto più significativo è il libro di una studiosa americana, Kathryn Hume, pubblicato nel 1984: *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*. Hume, che come tutti o quasi i nipotini di Todorov vorrebbe espanderne il campo d'indagine, non usa la categoria di soprannaturale ma quella di *fantasy*; e però la sua definizione di *fantasy* potrebbe essere assimilata a una definizione del soprannaturale: «*any departure from consensus reality*».<sup>12</sup> Tale nozione di «scarto dalla realtà consensuale», che si intuisce subito problematica e bisognosa di incessante contestualizzazione, non è poi tanto lontana dalla definizione di soprannaturale proposta da Orlando:

10 L. Lattarulo, *Landolfi e l'impossibilità del fantastico*, in «Ermeneutica Letteraria», I, 2005, pp. 99-104: p. 103.

11 Finné, *La littérature fantastique*, cit., p. 31.

12 K. Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York-London 1984, p. 21; corsivo dell'originale.



Per dare una definizione minimale, la più generale possibile, del soprannaturale all'interno della *fictio*, possiamo dire che esso costituisce *una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali in una situazione storica data.* (SL, p. 18, corsivo dell'originale)

Il decorso cronologico delle inchieste di Hume e Orlando è all'incirca lo stesso: dall'antichità all'ultimo scorcio del Novecento; e pure l'intento dei due teorici è pressoché il medesimo: Hume guarda alla letteratura occidentale attraverso il prisma del *fantasy* concepito come insieme di deviazioni da una "realtà" che va considerata come parente prossima della "natura negata dalla soprannatura" su cui indaga il libro di Orlando. Ma gli esiti sono diversissimi. In effetti, con un atteggiamento molto postmoderno, Hume parifica tutte le manifestazioni del *fantasy* in una sorta di atemporalità che consente a Omero di andare a braccetto con Pynchon, mentre Petronio strizza l'occhio a Dostoevskij e a Kafka:

If we look at western literature historically, we find all sorts of departures from consensus reality throughout its span, in the works of such major authors as Homer and Virgil; Chaucer, Shakespeare and Pynchon; Crétien [*sic*] de Troyes and Rabelais; Gottfried of Strassburg, Thomas Mann, and Kafka; Dante and Calvino.<sup>13</sup>

In Hume non c'è alcun senso storico delle differenze tra scrittori che pure sono lontani secoli, addirittura millenni. Orlando invece, una volta investita tutta la posta interpretativa in un'ambiziosissima scommessa teorica, non si ferma: introducendo la diade concettuale critica/credito riesce a storicizzare il suo soprannaturale sempre e comunque, e a storicizzare fortemente. In Orlando, se cogliamo le affinità tra Luciano e Voltaire, riusciamo anche a capire – con chiarezza esente da ambiguità – perché il soprannaturale di Dante sia diverso da quello di Radcliffe e quello di entrambi da Henry James o da Goethe. L'attenzione di Orlando ai contesti è pari soltanto al rigoroso furore da cui scaturiscono i suoi alberi semantici, le cui fronde si estendono dalla Grecia arcaica al modernismo europeo.

Simile al *fantasy* di Hume è anche il *fantastic mode* di Rosemary Jackson, un modo letterario esplicitamente concepito come affine al carnevalesco bachtiniano, e che comprenderà perciò la satira menippea e i grandi romanzi di Dostoevskij, i *romans philosophiques* di Sade e le metanarrazioni di Pynchon: si tratta infatti, precisa la studiosa britannica, di «a perennial mode [...] present in works by authors as different as Petronius, Poe, and Pynchon».<sup>14</sup> Se Hume considera il *fantasy* come «an impulse as significant as the mimetic impulse»,<sup>15</sup>

13 *Ivi*, pp. 20-21.

14 R. Jackson, *Fantasy. The Literature of Subversion*, Methuen, London-New York 1981, p. 3. Sulla menippea, Dostoevskij e Sade cfr. *ivi*, rispettivamente pp. 14-16, 134 e 73 ss.





Jackson sceglie di restare nell'ambito della teoria dei generi, sostituendo al genere di Todorov – e di Caillois, e di molti altri, soprattutto in area francese – il concetto di modo letterario, più spesso adoperato in area angloamericana: ovvero una categoria dallo statuto meno «codificato» di quello del genere, che «al limite può comprendere al suo interno dei generi particolari». <sup>16</sup> Ma non v'è genere o modo che possa resistere alle torsioni cui viene sottoposto il *fantasy* dalla studiosa britannica: come Hume, Jackson non riesce letteralmente a “tenere insieme” la quantità elevatissima e disparata di testi che sottopone all'analisi, decontestualizzandoli in una specie di eterno presente privo di storia. Orlando, invece, è troppo consapevolmente e rigorosamente teorico per cadere nelle trappole metastoriche in cui sono ruzzolati i teorici angloamericani del fantastico (e dove si sono precipitati spontaneamente, giubilanti e a capofitto, i loro discendenti italiani); <sup>17</sup> egli non investe né su un genere o una modalità letteraria, né tantomeno su un “impulso antimimetico” che percorrerebbe la letteratura di ogni tempo e paese, e non si costringe dunque, come Jackson e Hume, a una turbinosa serie di operazioni di riduzione e semplificazione per poter ficcare a forza nello stesso contenitore opere diversissime come l'*Odissea*, il *Furioso*, *Delitto e castigo*, *Dracula* e *Gravity's Rainbow*. Orlando si colloca sul terreno dei temi letterari e prescinde dichiaratamente dalla questione della definizione dei generi (per lo meno quelli storici, dato che i suoi “tipi di soprannaturale” assomigliano parecchio a generi teorici): «Non ci occuperemo delle distinzioni tra i vari generi, e nei nostri esempi ritroveremo romanzi, tragedie, poemi in versi, ecc.» (*SL*, p. 18). Questa scommessa sul tema piuttosto che sul genere, modo o “impulso” è il colpo di genio, semplicissimo come l'uovo di Colombo, che permette a Orlando di aggirare le difficoltà in cui si dibatte la teoria del fantastico fin dalle sue origini. Sostituendo all'impostazione per generi e modi letterari quella per grandi configurazioni tematiche o “statuti del soprannaturale” Orlando riesce, infatti, a dilatare la cronologia – dal “secolo breve” todoroviano, l'Ottocento, a millenni di letteratura – mentre conserva ai testi la loro più concreta dimensione storica e contestuale.

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

### 3. Nel tempo lungo del soprannaturale

Che vantaggi ci sono a seguire Orlando nella sua scelta sovra-ordinata (ed eventualmente in quelle sotto-ordinate)? Quali sono, in altri termini, i meriti maggiori del *Soprannaturale letterario* e in che senso lo si può utilizzare come punto di partenza di nuove indagini?

<sup>15</sup> Hume, *Fantasy and Mimesis*, cit., p. xii.

<sup>16</sup> P. Zanotti, *Il modo romanzesco*, Laterza, Roma-Bari 1998, p. 8.

<sup>17</sup> Sulla prevalenza delle posizioni “inclusive” nel recente dibattito italiano sul fantastico si veda sempre Lazzarin, *Trentacinque anni di teoria e critica del fantastico italiano*, cit., soprattutto pp. 32 ss.





Un primo suggerimento scaturisce dalla discussione che Orlando dedica al fantastico secondo Todorov, da lui ribattezzato soprannaturale d'ignoranza:

È questa ignoranza del personaggio, condivisa dall'autore e dal lettore, che costituisce l'originalità principale di questo nuovo tipo di soprannaturale. È infatti tale peculiarità che permette – per la prima volta nella storia letteraria – che sul soprannaturale medesimo ricada il dubbio. Come maggiore autrice del romanzo gotico, Ann Radcliffe fa dunque risorgere il soprannaturale e riesce a organizzarlo in maniera tale che, come esitazione e illusione, esso attraversi tutta l'opera, e il lettore sia sempre indotto a credere che si tratti veramente di soprannaturale. Che solo alla fine tale propensione al credito venga dissolta non toglie che essa abbia caratterizzato l'opera nella sua interezza. (*SL*, p. 69)

Qui si vede bene come il concetto di soprannaturale si collochi al di là della problematica dei generi e permetta di aggirare letteralmente, e proficuamente, molte *cruces* del dibattito teorico sul fantastico. In primo luogo quella del rapporto che intercorre fra il romanzo gotico e il racconto fantastico: due generi storici spesso gettati nello stesso calderone insieme a molti altri, ritenuti a torto “anti-mimetici”, e mai distinti con efficacia; ma che Orlando riesce ad accomunare intelligentemente, per l'appunto spostando la discussione sul terreno (tematico) del soprannaturale. In secondo luogo, il dibattito su genere e modo: collocando al centro dell'indagine il soprannaturale Orlando riesce a circumnavigare completamente anche tale difficilissima questione, che nella sua prospettiva diventa irrilevante.<sup>18</sup> Ancora, e in terzo luogo, il problema della razionalizzazione o no dell'evento soprannaturale. Todorov aveva fatto dipendere dal finale narrativo la sua tripartizione del fantastico in *fantastique pur*, *fantastique-étrange* e *fantastique-merveilleux*, ma non si era dissimulato la spinosità di questa, che risulterà poi una delle sue affermazioni più controverse: «On peut se demander jusqu'à quel point tient une définition de genre qui laisserait l'œuvre “changer de genre” du fait d'une simple phrase comme: “À ce moment, il se réveilla et vit les murs de sa chambre...”».<sup>19</sup> Orlando scavalca a piè pari il passaggio scabroso: che il soprannaturale venga conclusivamente ridotto o accettato non ha più alcun impatto sulla definizione, poiché lungo tutto il corso dell'opera esso continua a suscitare brividi e si vede accordato credito o viene eroso da critica. Come avevano fatto altri prima di lui, ma nella nuova prospettiva tematologica con cui guarda ai fenomeni del soprannaturale rappresentato, Orlando annette al soprannaturale di ignoranza, oltre al fantastico puro, il fantastico-strano e il fantastico-meraviglio-

18 In Italia, il primo a rivendicare per il fantastico la definizione di “modo” piuttosto che “genere” è stato R. Ceserani, *Il fantastico*, il Mulino, Bologna 1996.

19 Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., p. 47.



so di Todorov: il finale del romanzo gotico o del racconto fantastico è meno importante della «centralità tematica dell'esitazione» (*SL*, p. 98).

Oltre a risultare utile per *via negationis*, il libro di Orlando risolve definitivamente – almeno se la parola “definitivo” ha un senso – una serie di questioni che sono rimaste aperte dacché esiste una riflessione sul soprannaturale rappresentato. Una di queste è la relazione che esiste tra il fantastico ottocentesco (o classico) e quello novecentesco (spesso chiamato dai teorici “neofantastico”):<sup>20</sup>

la mescolanza tra soprannaturale e quotidianità resta una differenza fondamentale tra quello di trasposizione e quello di imposizione. Tale differenza è ancora più marcata di quanto non fosse già rispetto al soprannaturale di ignoranza. Il nuovo statuto novecentesco non solo mantiene la conquista del quotidiano ma ne estende la portata. Nel soprannaturale di ignoranza infatti la mescolanza tra il prodigio e il quotidiano era limitata da tutta una serie di mediazioni e prospettive formali, e rimaneva subordinata alla questione se il soprannaturale esista o no. Nel caso dell'imposizione invece il quotidiano diventa consustanziale al prodigioso. In testi come quelli di Kafka e di Borges, il problema dell'esistenza o meno del prodigio è chiuso in partenza, il lettore deve crederci senza se e senza ma e i vari filtri formali scompaiono insieme con la brutale sospensione del problema ontologico: tutto potrà essere detto al lettore, e spesso tutto in una volta, senza mediazioni di sorta. (*SL*, p. 118)

In un solo paragrafo, Orlando riprende la questione dibattutissima dello statuto del fantastico novecentesco rispetto a quello ottocentesco – Sartre, Todorov, Finné, in Italia scrittori come Papini e Calvino vi avevano riflettuto in modo suggestivo<sup>21</sup> – dandole una nuova sistemazione nel segno di una continuità con differenze (mentre tutte le teorie e spiegazioni cui ho alluso accentuano la discontinuità fino a contrapporre decisamente la tradizione ottocentesca a quella novecentesca) e collocandola all'interno della propria tassonomia e nomenclatura del soprannaturale (e dunque, anche, della propria cronologia: non più bisecolare come negli esempi citati, ma millenaria). Di nuovo: bisogna ammettere che si tratta di un colpo da maestro, che ben pochi avrebbero osato e probabilmente nessuno con successo.

Ancora: con la sua audacissima scommessa sul soprannaturale Orlando riesce a parlare di testi letterari indubbiamente remoti, ma che qual-

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

20 Si vedano gli studi di Jaime Alazraki, soprattutto la monografia *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Gredos, Madrid 1983.

21 Cfr. rispettivamente: J.-P. Sartre, «Aminadab» ou du fantastique considéré comme un langage, in Id., *Situations*, I, *Essais critiques*, Gallimard, Paris 1947, pp. 113-132; Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 177 ss; Finné, *La littérature fantastique*, cit., *passim*; G. Papini, *Seconda prefazione. Ai Filosofi*, in Id., *Il tragico quotidiano* [1906], poi in Id., *Strane storie* [1954], Sellerio, Palermo 1992, pp. 14-17; I. Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico* [1970], in Id., *Saggi. 1945-1985*, a cura di M. Barenghi, Mondadori, Milano 1995, pp. 266-268.



che legame – finora mai definito con esattezza – ce l’hanno senz’altro. Che l’epistola ai Pisoni di Orazio (II, III) abbia nutrito la riflessione sul gotico e sul fantastico da parte degli scrittori ottocenteschi è cosa nota a chiunque abbia letto l’una e gli altri; ma finora era difficile se non impossibile parlare con pertinenza di questa connessione significativa, a meno di farlo nei termini piuttosto scontati di una genealogia letteraria. Che Luciano di Samosata anticipi – nel mentre volge in derisione – gran parte dei motivi del fantastico ottocentesco, è altrettanto evidente a chi abbia letto la *Storia vera* con a fronte, poniamo, *La Venus d’Ille* o *Le Horla*: ma finora mancava un quadro teorico – concettuale e storico – che potesse alloggiare simultaneamente Luciano, Mérimée e Maupassant (se invece ammettiamo l’esistenza del soprannaturale di derisione il nesso è trovato: sempre di soprannaturale si tratta, e sempre del credito accordato o della critica rivolta alla sua plausibilità). Appena meno facile risulta collocare nella maniacale e prodigiosa tassonomia di Orlando gli episodi soprannaturali che si leggono in Apuleio: per esempio quella storia di Socrate e Aristomene (*Metamorphoseon Libri XI*, I, 5-20) che rappresenta, a mia conoscenza, il più straordinario presagio del racconto fantastico ottocentesco nella letteratura di tutti i tempi.<sup>22</sup> Come ha riconosciuto una lunga, consensuale tradizione interpretativa, *Le metamorfosi ovvero l’Asino d’oro* sono un esponente in lingua latina del romanzo greco: ora, se è vero che Orlando tace su Apuleio e non fa che alludere ai «racconti [...] avventurosi dei romanzi greci» (*SL*, p. 91), non appare troppo arduo classificare l’uno e gli altri in quel soprannaturale di tradizione che può rifarsi a «testi [...] autorevoli» come quelli delle religioni rivelate, ma anche – ed è il caso per l’appunto del romanzo greco – a «tradizioni prestigiose anche se innocue» quali la magia o gli dèi (*SL*, p. 92). Ariosto e Tasso, il *conte philosophique* alla Voltaire, il racconto ottocentesco del perturbante alla maniera di Hoffmann e Poe stavano su scaffali diversi della memoria degli studiosi: a meno di non voler dare per buona la teorizzazione di uno scrittore come Calvino, che da un punto di vista strettamente teorico – e sottolineo *strettamente teorico* – risulta alquanto deludente.<sup>23</sup> Orlando riunisce nella medesima biblioteca questi esponenti variegati, ma dal pedigree impeccabile, della letteratura sul soprannaturale. Analogamente, era difficile capire il legame sotterraneo fra *Il naso* di Gogol’ (di cui pure Orlando non parla: per inciso, questa potrebbe essere una delle più notevoli lacune del suo libro postumo – anche se qualche lacuna, in un libro del genere, è inevitabile) e *Die Verwandlung* ossia *La metamorfosi* di

22 Per un’analisi del racconto apuleiano dal punto di vista del fantastico si può vedere S. Lazzarin, *Il modo fantastico*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 27-32.

23 Si veda il già menzionato Calvino, *Definizioni di territori: il fantastico*, cit., nonché i numerosi saggi sul “fantastico” (e questioni contigue) che lo scrittore viene pubblicando negli anni Settanta e Ottanta.





Kafka: a lettura orlandiana ultimata, invece, il primo racconto ci appare inequivocabilmente come l'incunabolo più notevole del soprannaturale di imposizione.

#### 4. Derisione, trasposizione, *croyance*

Se ha il merito di avvicinare ciò che era lontano ma non irrelato, Orlando spalanca inoltre alla ricerca orizzonti inediti: menzionerò brevemente tre esempi. Nella riflessione dei teorici, lo spazio per ciò che Orlando definisce soprannaturale di derisione era sempre risultato esiguo e marginale: appariva quasi impossibile definirne i rapporti con il soprannaturale serio – se non come mero rovesciamento parodico di esso – e in particolar modo con quello, inquietante e terrificante, della tradizione gotico-fantastica. E «naturalmente» il soprannaturale deriso era «rimasto escluso anche dall'onnivora categoria del *merveilleux* di Todorov» (*SL*, p. 90). Nel saggio di Orlando, invece, una delle «forme di soprannaturale» (*SL*, p. 89) della tradizione occidentale – e varrà la pena di sottolineare che tali forme sono in «numero non illimitato» (*SL*, p. 23) – raduna appunto i testi che del soprannaturale fanno oggetto di burla:

Il cavaliere dalla trista figura è là per rispondere con travolgente simpatia al quesito che avevamo già sollevato per Chamfort: 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. (*SL*, p. 90)

Un'altra grossa novità del *Soprannaturale letterario* è l'identificazione dello "statuto" del soprannaturale di trasposizione. Certo, della funzione allegorica del soprannaturale nella letteratura degli ultimi due secoli si era parlato parecchio, fra l'altro in relazione alla nota affermazione di Todorov secondo cui l'allegoria esclude il fantastico.<sup>24</sup> Ma nessuno si era neppure avvicinato a definire un tipo specifico di soprannaturale che fa la sua comparsa in Beckford e raggiunge i risultati più eclatanti nel *Faust* di Goethe e in *Der Ring des Nibelungen* (ovvero *L'anello del Nibelungo*) – prima di Orlando completamente ignorati dagli studiosi della letteratura del soprannaturale, che non sapevano bene che farne – nonché nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij e più tardi nel *Doktor Faustus* (1947). Il romanzo di Mann, che Orlando nomina appena per ragioni di economia interna al suo studio (*SL*, p. 117), mi pare costituire l'ultimo capolavoro della categoria: una metafora della difficoltà quasi insuperabile di attingere all'originalità estetica nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'ar-

---

Francesco Orlando,  
*Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*

24 Cfr. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., in particolare il cap. 4, «La poésie et l'allegorie», pp. 63-79.





te;<sup>25</sup> Adrian Leverkühn è costretto a vendere l'anima per infrangere la costrizione delle norme consacrate, scoprire un nuovo modo d'espressione e rivoluzionare la storia della musica; e pagherà già in vita la sua scelleratezza da *musicien maudit*, visto che trascorrerà gli ultimi dieci anni della propria esistenza nelle tenebre della follia. Orlando era ben cosciente che questa «forma di soprannaturale tipica dell'Ottocento» era stata «finora ignorata dagli studi» (*SL*, p. 111); e lo ripete con giusto orgoglio: «La tipologia del soprannaturale che abbiamo definito di trasposizione è forse una delle maggiori novità della proposta di classificazione che proviamo ad avanzare» (*SL*, p. 152).

Infine – è il terzo esempio cui alludevo – era stato detto e ripetuto che a fine Settecento si verifica una svolta decisiva nel rapporto della cultura occidentale con il soprannaturale: vari studiosi, fra cui lo stesso Orlando e Remo Ceserani,<sup>26</sup> avevano sottolineato l'esistenza di questo spartiacque e la sua importanza cruciale per la letteratura europea; altri avevano rilevato la concomitanza fra la scomparsa delle forme tradizionali della credenza nell'Aldilà e lo sviluppo del fantastico: Louis Vax insiste sul fatto che la letteratura fantastica è «fille de l'incroyance»,<sup>27</sup> annettendola così esplicitamente al mondo post-illuministico. In compenso, molto meno si era riflettuto, fra gli studiosi del soprannaturale rappresentato, sull'opportunità di identificare altre svolte nella lunga storia di quella parte della letteratura occidentale che di soprannaturale si occupa. Orlando individua per l'appunto un *tournant* importante quanto la svolta storica di fine Settecento: la Riforma e i suoi “dintorni”. È in virtù di essa che Amleto, nell'omonimo dramma shakespeariano, parte dal presupposto che se uno spettro si mostra sia obbligatoriamente per comunicare qualcosa:

Da buon intellettuale postrinascimentale e appartenente all'epoca successiva alla Riforma, Amleto gli domanda [allo spettro] il perché della sua apparizione: neppure per un istante balena la possibilità che il fantasma potrebbe mostrarsi senza avere niente da comunicare. Abbiamo dunque proprio la situazione tipica del soprannaturale problematizzato: c'è un soggetto che si confronta con un soprannaturale di tradizione, ma che in realtà è poco pago delle semplici spiegazioni di una mentalità superstiziosa, e anzi esprime un desiderio di capire, un'accettazione non aprioristica, problematica. [Nell'epoca post-riformistica] [I]a tradizione è ormai insufficiente per poter giustificare la presenza di uno spettro: gli

25 Il famoso studio di Walter Benjamin era uscito nel 1936; e si può leggere in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa* [1955], trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1991, pp. 17-56.

26 Cfr. rispettivamente Orlando, *Gli oggetti desueti*, cit., pp. 69-71, e R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997, pp. 19-20 (nonché, più specificamente sul fantastico, R. Ceserani, *Le radici storiche del fantastico*, in Id., *Il fantastico*, cit., cap. IV, pp. 99-115).

27 L'espressione compare in L. Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, PUF, Paris 1960, p. 73, e in L. Vax, *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*, PUF, Paris 1964, pp. 146 e 163.





si rivolgono domande, lo si interroga sul motivo della sua venuta, e l'accettazione stessa avviene in forza di esperienza diretta. (*SL*, pp. 170-171)

In questa chiave, una specifica variante di spettro come il «fantasma semiotico, cioè [...] venuto per segnalare qualcosa» (*SL*, p. 168), se non esclusiva dell'Occidente post-riformistico, appare fortemente caratteristica dell'epoca successiva alla «svolta cinquecentesca» (*SL*, p. 106) nella credenza al soprannaturale.

### 5. A mo' di conclusione provvisoria

Insomma: è indubbio che la transizione dal secolo breve del fantastico todoroviano – confinato nell'esiguo lasso di tempo che separa Cazotte da Maupassant<sup>28</sup> – al tempo lungo dei sei statuti del soprannaturale della letteratura europea spalanchi all'autore del *Soprannaturale letterario* possibilità interpretative preziose e originali. Altrettanto innegabile mi sembra la fecondità dell'approccio orlandiano, che lungi dall'essere sterilmente tassonomico ci permette di ripensare una serie di fenomeni e testi letterari che erano rimasti, fino a oggi, rispettivamente inspiegati e irrelati. Certo, non sarebbe impossibile indagare anche su un ipotetico “versante in ombra” del volume, individuandone qualche passaggio più debole – o puntellato meno solidamente – e identificando le insidie cui si esporrebbe chi volesse abbracciarne la sterminata periodizzazione (o più modestamente, tentarne un'applicazione in ambiti cronologici e linguistico-culturali più circoscritti). Ma in questa sede preferisco insistere su quel che possiamo ricavare da questo primo, importante inedito orlandiano. Se gli inediti che il futuro ci tiene in serbo saranno all'altezza del *Soprannaturale letterario*, si preparano ore liete per i cultori della teoria letteraria.

---

Francesco  
Orlando,  
*Il soprannaturale  
letterario. Storia,  
logica e forme*

28 Cfr. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, cit., pp. 174-175.

