

Trittico per Francesco Orlando¹

Pierluigi Pellini

I. In morte di Francesco Orlando (2010)

Fra quanti assistevano, numerosi (duecento almeno, a occhio), al funerale di Francesco Orlando – nel cortile della Sapienza, a Pisa, il 24 giugno scorso: il maggiore francesista e teorico della letteratura italiano era morto due giorni prima, improvvisamente – almeno una certezza: se n’era andato un maestro. Perché poi Orlando fosse tale, ce lo siamo chiesti a lungo in molti, dopo. La risposta non era né scontata, né priva d’interesse. Perché nel dolore della definitiva assenza – straziante anche per chi, come me, pochissimo l’aveva frequentato in anni recenti – veniva naturale rimpiangere innanzitutto il carisma di una parola irripetibile: di una retorica avvolgente, di una disponibilità all’ascolto sempre pronta a inglobare e annullare, con seducente prepotenza, ogni possibile obiezione. Quasi che il suo magistero fosse confinato, e ormai irrimediabilmente perduto, nel

¹ Riunisco in questa sede tre interventi scritti a dieci anni di distanza: i primi due nel 2010, a ridosso della scomparsa di Francesco Orlando (Palermo 1934 – Pisa 2010); il terzo in occasione del decennale della morte. Questi gli estremi bibliografici delle precedenti pubblicazioni: *L’immagine sghemba della realtà. Un ricordo di Francesco Orlando*, in «L’indice dei libri del mese», XXVII (2010), 11, p. 8, ripreso, in versione ampliata, in D. Ragone (a cura di), *Per Francesco Orlando. Testimonianze e ricordi*, Pisa, Ets, 2012, pp. 184-190, con il titolo *L’ultimo dei maestri*; recensione a F. Orlando, *La doppia seduzione*, Torino, Einaudi, 2010, in «l’immaginazione», 255 (giugno 2010), pp. 59-61; *Psicomachia virtuosa del testo letterario*, in «Alias», supplemento de «il manifesto», domenica 21 giugno 2020, p. 4.

fascino suadente, e sottilmente prevaricatore, di una parola orale. A riprova: della tenuta teorica, *in toto*, del suo “sistema”, della trentennale proposta freudiana, anche fra i presenti alla triste cerimonia – colleghi, amici, allievi – pochissimi avrebbero potuto dirsi convinti.

Diamogliene atto, oggi, dopo aver cercato per anni, invano, di convincerlo del contrario: il cruccio della sua vita – quello di non essere diventato un *maître à penser*, quello di assistere alla diffusione planetaria di idee della letteratura (e del mondo) ai suoi occhi tanto meno rigorose della sua (l’abborrito feticcio delle tre B: Bachtin, Barthes, Benjamin; e, peggio, Foucault o Derrida) – non era solo esercizio d’incontentabile narcisismo; né mera incapacità di storicizzare il presente (nato poco meno di vent’anni dopo Barthes, dell’ultima stagione vitale degli studi letterari occidentali Orlando ha potuto vivere in maturità quasi solo l’epilogo malinconico). La teoria orlandiana della letteratura non ha avuto successo: ignorata altrove, ha ricevuto in Italia consensi sporadici; e spesso ambigui: evocata com’era, ancora di recente, soprattutto per comoda deterrenza contro ogni ipotesi di più arrischiata psicanalisi letteraria (se lo dice perfino un freudiano come Orlando, che gli autori non si possono far sdraiare sul lettino, e i personaggi ancor meno...). Paradossalmente, è la *pars destruens* a aver conquistato a *Per una teoria freudiana della letteratura* una generale, tiepida stima fra gli studiosi che negli anni Settanta, e ancora nel decennio successivo, esercitavano una pur sfilacciata egemonia sulla critica letteraria italiana: marxisti e strutturalisti – un po’ come il timido strutturalismo pavese, con il suo tetragono impianto storicista, ha svolto più che altro ufficio di *garde-fou* contro le derive (vere o presunte) della *French theory*.

Che poi di marxismo, strutturalismo e psicanalisi il metodo di Orlando si proponesse come sintesi, era titolo di vanto spendibile solo nelle plaghe arretrate dell’Italiotta: a Parigi, in quegli anni, fra Marx, Saussure e Freud era quasi d’obbligo tentare i più stridenti incastri. Orizzonte teorico, dunque, non lontano da una *koiné* – da cui lo distanzia, non sempre a suo vantaggio, un’ansia quasi hegeliana di razionalismo sistematico (non a caso, preferirà Matte Blanco a Lacan); e per di più amputato in una ricezione difensiva. Bilancio fallimentare, non c’è dubbio. Eppure è incalcolabile l’importanza che per la cultura italiana (non solo per la critica letteraria) ha avuto il semplice gesto di infrangere ortodossie e specialismi, in anni di rigide, ancora crociane,

separazioni disciplinari, e di tenaci pregiudizi di parrocchia – l'ambizione di costruirsi poi una scuola sua sarà, viene da dire, coazione a perpetuare un mondo da cui ha contribuito a liberarci.

Orlando ha insegnato, contro ogni tentazione autoreferenziale, che fra letteratura e realtà un rapporto c'è: di rispecchiamento il più delle volte sghembo, paradossale, rovesciato; ma che, al tempo stesso, da ogni dettaglio linguistico, da ogni figura retorica, si sprigiona un senso che può negare l'intenzione d'autore. Ha insegnato, semplicemente, a interpretare i testi (non semplicemente a descriverli): a far dire alla letteratura qualcosa di nascosto nelle pieghe del linguaggio e della storia; qualcosa che importa qui e oggi, a noi. Con la frustrata autostima che non gli faceva difetto, dopo avere elogiato, con sincera generosità, colleghi storici della lingua, della critica, delle idee, e di quant'altro, mi chiese: «Chi altri, oggi, in Italia, interpreta i testi letterari?». Erano i primi anni Novanta, e in una Pisa incupita nel grigiore filologico – peggio se soffuso di vuota retorica (pseudo-)gramsciana – il suo insegnamento, capace di coniugare teoria letteraria e senso della storia (modello esibito Auerbach, a tratti sottaciuto Lukács; mai il crocio-marxismo italiano), letterature comparate e analisi dei testi (rigorosamente in lingua originale), fra Piazza dei Cavalieri e Palazzo Ricci faceva propriamente scandalo. Oggi s'è banalizzato ben altro (e non sempre è un bene): probabilmente, a chi si sta formando in epoca di *cultural studies* spiccioli e globalizzati, i libri di Orlando potranno apparire curiosamente arcaici, nel loro scialo di prudenziali precisazioni teoriche. Chi conservi un minimo di senso storico non potrà invece negarlo: il ciclo freudiano (le letture di *Phèdre* e del *Misanthrope*, il libretto teorico, lo sfortunato, e da lui amatissimo, *Illuminismo e retorica freudiana*) è stato punto di riferimento decisivo per almeno tre generazioni di studiosi: nel consenso e, com'è giusto, ancor più nel dissenso. Sicché vorrei dire di Orlando – *si parva licet*; e se è lecito ricorrere qui a un'*auctoritas* a lui sommamente sgradita – all'incirca quel che ha sostenuto Derrida di Marx: se (quasi) nessuno può dar credito pieno al suo pensiero sistematico, quel che di buono hanno prodotto gli studi letterari italiani negli ultimi trent'anni è nato in dialogo (spesso polemico, a volte perfino inconsapevole) con il suo magistero. Valga un esempio per tutti, fuori dagli steccati specialistici: il Ginzburg di *Miti, emblemi, spie* e dei successivi lavori fra storia e letteratura (che peraltro i suoi debiti non li ha nascosti mai).

Ancora un libro di Orlando è l'episodio più significativo di quel ritorno alla tematologia che ha coinvolto, in diverse forme, molti fra i migliori studiosi di letteratura, non solo italiani, nell'ultimo decennio del Novecento. In corsi universitari che attiravano folle di uditori e strali di dogmatici colleghi, Orlando offriva a noi studenti versioni sempre più prossime al compimento de *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. La parte minima che mi è toccata nella gestazione del volume (la stesura in pulito delle note) non mi sia d'abbaglio, quasi vent'anni più tardi: è il capolavoro del suo autore; soprattutto, è uno di quei pochissimi libri di critica che servono agli studi, ma anche alla vita (concetto di Orlando: questo mi disse, regalandomelo, di *Menzogna romantica e verità romanzesca* – con laica avvertenza di ignorarne l'ultimo, cristologico capitolo: sciatto tributo di René Girard all'ideologia cattolica). Che negli stessi anni uno dei maggiori narratori viventi, Don DeLillo, stesse scrivendo il suo, di capolavoro, incentrato su tematiche straordinariamente affini, non è semplice coincidenza: i registi letterari di oggetti non funzionali, come la spazzatura e le scorie nucleari di *Underworld*, esibiscono il rovescio oscuro di una razionalità tardo-moderna, attonita d'orrore e affascinata di fronte al proprio rimosso. Dei due libri, opere-mondo, *summae* d'impianto (sia teorico, sia narrativo) grandioso e irripetibile nell'apparente stravaganza (una palla da baseball, descrizioni di robaccia), non saprei dire quale sia il più bello.

Ma non di soli alberi semantici, frazioni simboliche e altre strutturalistiche astrazioni sono prodighe le pagine di Orlando: per finezza d'analisi, i saggi letterari e musicali raccolti ne *Le costanti e le varianti*, scritti in buona parte alla fine degli anni Sessanta, nulla hanno da invidiare ai libri maggiori. Quando rivendicava la sua vocazione ermeneutica, ancora in anni recenti era a quei saggi che faceva appello: non senza rievocare il magistero, mai rinnegato, di uno studioso elegante e asistemico – in apparenza tanto lontano da lui – come Jean Rousset. C'è un Orlando "ginevrino", erede della *critique thématique* (altra cosa la tematologia degli *Oggetti desueti*), che può sembrare oggi perfino più convincente di quello freudiano. È l'ennesimo paradosso; e magari (storicamente) una sciocchezza: che tuttavia molti dei suoi ammiratori – anche chi scrive, a volte – sono tentati di sottoscrivere. E c'è, lo accennavo, un Orlando auerbachiano (e anche lukácsiano: più di quanto fosse disposto a ammettere), che non ha mai rinunciato a inscrivere ogni discorso critico nella logica di

una *longue durée*. Le “svolte storiche”, nelle sue pagine o nelle sue parole, prendevano quasi tangibile consistenza; e poche righe gli bastavano a tratteggiare i colori di un’epoca. In una tradizione critica come quella del Novecento italiano, che nello storicismo ha il suo segno di continuità, è stupefacente che un freudiano autodidatta, più di ogni altro, abbia saputo mostrare intuizione profonda del divenire storico.

Non c’è dubbio: la ricchezza dell’opera di Orlando sfugge alle rigidità dell’esibita proposta teorica. Ritorno del represso, forse. Converterà allora – in buona logica freudiana – cercare, nella vita dello studioso più di ogni altro allergico al biografismo, qualche seme dei paradossi che l’imperativo razionale, nei suoi libri, fortunatamente non sempre dissimula. Come accade a ogni grande, accompagnava Orlando il suo mito: incredibilmente nutrito di aneddoti perfino rocamboleschi, in stridente dissonanza con una vita schiva. Una vita spesa per l’essenziale – dopo l’infanzia palermitana; la laurea in giurisprudenza, per tradizione familiare; e l’incontro, decisivo, con Giuseppe Tomasi: *Ricordo di Lampedusa*, edizione originale 1963, resta il più intenso dei suoi libri – in tre città (Pisa, Napoli, Venezia, di nuovo Pisa), e quasi interamente risolta nell’insegnamento universitario; mentre del mito era episodio fondatore quello dell’esplosivo trovato nell’armadio (nascosto da altri, giurava, e a sua insaputa), e della conseguente cacciata dalla Scuola Normale, dove era professore incaricato negli anni della contestazione. Del resto è quasi ossimoro la forza inerme di un uomo smarrito d’angoscia nei minimi impicci della vita quotidiana – dalla scoperta del furto perpetrato da un domestico, all’autentico lutto per il forzato trasloco dalla bella casa al primo piano di Lungarno Pacinotti 18 (volevo dedicargli una mia edizioncella del balzachiano *Curé de Tours*, che è la tragedia di uno sfratto: non l’ho fatto per timore di equivoci sul senso dell’accostamento; lo faccio ora, in memoria: con infinita *pietas* e affetto per don Birotteau, e per lui) – e poi capace di ottenere attenzione e buoni uffici, con straniante, ottocentesca prosopopea, dagli interlocutori più improbabili: un parcheggiatore balneare o un allibito venditore di dischi.

Questo era l’intera sua vita: un sistema ferreo architettato – si sarebbe detto – innanzitutto per essere felicemente trasgredito: riceveva telefonate solo a orari prestabiliti, non rinunciava per nessuna ragione al lavoro mattutino, al riposo pomeridiano, alla cena a orari

quasi nordici (per concomitanza con un notiziario radiofonico, unica sua finestra sulla cronaca), all'ascolto musicale della sera, sua più schietta passione. E poi si sbarazzava con quasi adolescenziale euforia dei benesseri dell'abitudine, per una gita al mare o per farsi capopopolo durante un'occupazione universitaria; per prolungare una discussione fra amici, o la lettura a alta voce di un testo (suo o di altri), fino a orari sfibranti anche per gli interlocutori più insonni.

Che di simili trasgressioni non sia stato capace nel lavoro teorico è limite che appare sempre più evidente nel corso degli anni Novanta: quando l'arroccamento sui meno difendibili fra i dogmi strutturalisti (*in primis*, quello della coerenza del testo, ipostatica garanzia di riuscita estetica; e quello della letterarietà, ostinatamente cercata in un misurabile tasso di figuralità) gli ha impedito di cogliere le oggettive consonanze fra il suo modello freudiano e certi sviluppi del *new historicism*, o perfino del post-strutturalismo meno oltranzista e capziosamente autoreferenziale. Poteva essere il suo momento, e non solo sulla scena italiana. La rigidità teorica e l'asperità stilistica che gli hanno impedito di coglierlo – lo si comprende meglio oggi, dopo aver letto l'unico suo romanzo – erano il retaggio di un trauma antico.

Che Francesco Orlando se ne sia andato pochi mesi dopo aver dato alle stampe *La doppia seduzione* – un libro scritto poco dopo i vent'anni, riscritto più volte nell'ultimo decennio di vita, pubblicato settantacinquenne – è verosimilmente un caso. Però il senile esordio narrativo, e insieme l'*outing* tardivo di una tormentata omosessualità, erano destinati – per irrituale contratto, con Einaudi – a apparire postumi: che nel ripensamento d'autore, nella decisione di pubblicare il libro in vita, si possa cogliere il segno di una letteraria predestinazione è sospetto che il mai rinnegato illuminismo di Orlando, più forte e radicato perfino dell'esibita fede freudiana, rigetterebbe con sdegno. (La sostituzione del «represso» al «rimosso» è del resto la chiave di volta, razionalista e storicista, di *Per una teoria freudiana della letteratura*). Sta di fatto che *La doppia seduzione* è il suo ultimo libro: di qui, dall'evocazione di un triste amore adolescenziale, di una *Bildung* provinciale e frustrata, quasi inevitabilmente dovrà prendere le mosse chi vorrà ricordare Orlando. Di un romanzo non privo di molteplici motivi d'interesse, sconcerta in primo luogo lo stile: presunto "magro" per autorevole cauzione del suo primo lettore, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, è in realtà (o forse s'è fatto negli anni, di riscrittura in riscrittura) denso ai limiti dell'opacità,

catafratto in una sintassi involuta, perfetto *analogon* di una violenta torsione psichica. La concentrata asperità concettuale dei saggi critici, soprattutto dei più recenti (uno stile che non concede aria al lettore, che quasi si vota a un'ascetica marginalità), non era perciò – o non era soltanto – imperativo di esattezza teorica, insofferenza per il compiacimento vacuo delle scritture *en artiste* (banalità più metafora, diceva lui): era forma di una tensione irrisolta, e figura di una sofferenza che la psicanalisi solo in parte aveva saputo lenire.

Di un duplice senso d'impaccio e d'inferiorità – sociale e sessuale: borghese alla corte del principe di Lampedusa, omosessuale in contesto solidamente *machista* – la vocazione intellettuale ambiva a essere risarcimento. Lo è stata solo in parte. Per restituirgli appieno il *temps perdu*, la letteratura avrebbe dovuto cambiare non solo la sua vita, ma anche il mondo; e dargli appartenenza, e magistero, anche politico. Singolarmente privo di ogni interesse per le arti visive, totalmente avulso dalla postmoderna cultura delle immagini e dei media, non poteva credere (anche se lo sapeva) che i sedicenti *maîtres à penser* sopravvivono, oggi, solo in veste di giullari televisivi. Nella sua rigidità schiva di viaggi, di mondanità accademiche, di strategie commerciali, Francesco Orlando era invece un maestro vero. Per questo è ancora aperta in me la ferita di quando – era il 1997, la nostra amicizia già da qualche tempo si era raffreddata – decretò senza appello: «Tu non sei un maestro» (non, incoraggiante, possibilista: «Non sei ancora un maestro»). Aveva letto la mia tesi di dottorato, le cui ambizioni di sprezzata affabulazione erano fatte (apposta?) per irritarlo. Aveva ragione, naturalmente. Ma non solo, voglio credere, per mia pretenziosa inadeguatezza: se lui per primo è stato vittima, solo in parte consapevole, di una trasformazione (epocale?) che riduce la letteratura a intrattenimento, e condanna la critica letteraria all'irrelevanza sociale.

II. Francesco Orlando scrittore (2010)

Francesco Orlando ha scritto *La doppia seduzione* «ventenne», ha lasciato il dattiloscritto «quarant'anni in un cassetto», poi «l'ha riscritto dai 65 ai 75 anni»: così il risvolto di copertina del libro. Credo che ogni discorso critico serio su questo sorprendente romanzo dovrà partire da tre indispensabili premesse, solo in apparenza contraddittorie. Primo: il posto che Francesco Orlando occupa nella cultura italiana degli ultimi quarant'anni – un posto di primissimo piano – gli è acquisito

dall'opera critica (e dalle sue filiazioni: in specie quelle indirette o eterodosse), non dal tardivo esordio narrativo. Secondo: il volumetto pubblicato per i tipi di Einaudi non è il romanzo di un professore universitario (tantomeno un romanzo accademico): solo un'analogia estrinseca lo apparenta a un filone che, accanto a un capolavoro (*Scuola di nudo* di Walter Siti), ha dato negli ultimi vent'anni (dopo la caduta del Muro di Berlino, guarda caso) troppi libri inutili. Terzo: *La doppia seduzione* è un racconto lungo (o romanzo breve) molto interessante.

Il ritardo semisecolare della pubblicazione sembra trasformare il libro «in un romanzo storico»: così, ancora, il risvolto. Niente di più falso. Numerosi indizi collocano la vicenda narrata in un preciso contesto storico: una città del meridione d'Italia fra la fine dei Quaranta e i primi anni Cinquanta. Ma l'annuncio della morte di Benedetto Croce (1952), qualche timida discussione pre-elettorale, o il personaggio di una scombinata duchessa con velleità intellettualoidi e comunisteggianti non bastano a stringere quel vincolo di reciproca dipendenza fra *fiction* e grande storia che è la cifra del genere. E non basta nemmeno la rappresentazione rapida ma acuta della «violenza simbolica» (diremmo oggi, con Bourdieu) dei rapporti sociali in una città decentrata e decaduta di medie dimensioni, nel secondo dopoguerra. Con sacrifici tutto sommato marginali, la storia di Ferdinando – ragazzo omosessuale condannato all'amore frustrato per coetanei (prevalentemente) eterosessuali, come Giuliano e soprattutto Mario; e infine destinato non senza ironia al più scontato dei suicidi – avrebbe potuto svolgersi anche altrove, anche in altro tempo. Soprattutto perché, con ogni evidenza, Orlando non vuole solo (non tanto) denunciare un'arretratezza culturale (da cui ancora, in Italia, non siamo del tutto usciti): quella che riversa onta e irrisione sull'attrazione fra persone dello stesso sesso. Vuole soprattutto inscenare il doppio vincolo tragico di un amore per definizione impossibile, che nel finale precipita inevitabilmente in una spirale sado-masochistica. E al tempo stesso mostrare come questa impossibilità possa andare soggetta a parziali, intermittenti sospensioni (e forse, in un futuro utopico, a definitiva cancellazione o sovversione): perché Ferdinando sa esercitare sugli amici eterosessuali un fascino ambivalente, che non scaturisce solo da evidente superiorità intellettuale. Anche in Mario, forse perfino nel solare e superficiale Giuliano (che all'explicit stupisce tutti per lo

«sbalordimento addolorato» con cui accoglie la notizia della morte del protagonista), agisce un'oscura inclinazione bisessuale: manifestazione di quell'omosessualità latente che è in ogni essere umano; retaggio di quella "perversione polimorfa" che muove le pulsioni di ogni bambino. Giusta la lezione di Freud, che agli occhi dell'autore è evidenza esistenziale, molti anni prima di tradursi in proposta di teoria freudiana della letteratura (è evidenza esistenziale, forse, addirittura prima di aver letto Freud).

Naturalmente, se è vero che Ferdinando è personaggio almeno in parte autobiografico – un'*autofiction*, direbbe il gergo di certa critica francese che Orlando non amava; un'autobiografia rifiutata, e un esorcismo terapeutico, si potrebbe precisare – *La doppia seduzione* può essere anche letto come l'illuminante preistoria di un'avventura intellettuale; ma questa lettura non esaurisce i motivi d'interesse del libro. Come sono puramente aneddotici, per quanto indubbiamente sinceri, l'interesse e l'apprezzamento di Tomasi di Lampedusa per lo scartafaccio: non solo perché *La doppia seduzione* non ha punti di tangenza con *Il Gattopardo* – semmai ha debiti evidenti con le lezioni private di Lampedusa, che rivelavano al giovanissimo Orlando i classici della letteratura francese; soprattutto, perché la distinzione fra scrittori "grassi" e "magri", cara a un Lampedusa che con qualche rammarico ascriveva il proprio capolavoro alla prima categoria e riconosceva nel libro di Orlando un esempio della seconda, rischia di essere fuorviante, perché lo stile della *Doppia seduzione* – su cui converrà tornare – guarda idealmente a un Seicento francese in cui la contrapposizione manualistica fra barocco e classico tollera frequenti contaminazioni.

Tema del romanzo è dunque l'ambivalenza dell'attrazione sessuale. Però, se mi è concesso il bisticcio, la verità dell'universale ambivalenza è narrativamente enunciata (quasi) senza ambivalenze. È raccontata con una sprezzatura tramata di simmetrie, ripetizioni, sdoppiamenti (il libro torna costantemente sugli stessi luoghi: la stanza di Ferdinando, l'appartamento della fidanzata di Mario, qualche strada, qualche paesaggio fuori porta); è suggerita a tratti con ironia (registro stilistico non assente; ma paratesto e interviste dell'autore indulgono troppo nel rivendicarlo, e l'insistenza è sospetta: in realtà c'è di norma nel libro, come in Ferdinando, «tutta la serietà di cui la sua interna esasperazione era capace»); è rappresentata con sapiente economia di analisi esplicite (il discorso del narratore, la cui onniscienza definirei

moderata, non scivola mai nello psicologismo; e la sobrietà lampeggiante di qualche raro aforisma *en moraliste* predilige il terreno della cultura, rifugge da quello dell'intimità – per esempio: «L'idea di modernità la si prende dove la si trova», magari in Victor Hugo negli anni Quaranta... del Novecento). Ma la verità dell'ambivalenza è sempre narrativamente enunciata, dicevo, con spietata e trasparente linearità (modello il teatro tragico classico, *in primis* ovviamente Racine: pochissimi, infatti, i personaggi). È vero, la voce narrante spesso tace i moventi, i desideri segreti di Ferdinando e Mario; o finge di non vederli, di non capirli; ma il lettore li intuisce immediatamente, senza provare la necessità di ricorrere alle sottigliezze di un'analisi freudiana. Un tentativo di applicare ai temi della sua opera creativa le categorie critiche elaborate da Orlando in veste di teorico della letteratura (formazione di compromesso, ritorno del represso, ritorno del superato) darebbe perciò risultati o scontati o nulli.

A voler limitare l'analisi ai temi del racconto, si dovrebbe inserire il libro in un filone ormai nutrito (anche in Italia) di letteratura omosessuale: dove occupa però una casella relativamente poco affollata (quella, s'è visto, dell'attrazione impossibile per un partner eterosessuale); e lo si dovrebbe studiare con gli strumenti offerti dai *queer studies*, registrandone l'intento implicitamente polemico contro ogni reificazione essenzialista del "terzo sesso": e se è vero che nelle pagine di Orlando, come nelle sue interviste relative al romanzo (soprattutto quella rilasciata a Emanuele Zinato, sul sito web di Einaudi: un testo fondamentale, anche quando se ne può dissentire), c'è una contenuta ma intensa passione civile, lo stesso autore sembra autorizzare o perfino sollecitare un approccio contenutistico. E magari si potrà anche osservare come lo scenario di reciproca, distruttiva destabilizzazione, che travolge Ferdinando e Mario, assomigli per certi versi a quello immaginato in contesto diversissimo da Nico Naldini per l'ultima notte di Pasolini: temi dunque in assoluto non nuovi, che tuttavia in Italia continuano a passare per lo più sotto silenzio.

E invece c'è dell'altro, nel romanzo di Orlando: per ironia della sorte, a farne l'originalità è quello stile che non piacque ai primi lettori illustri (Lampedusa, Bassani); e che l'autore ha rielaborato (ci dice) in profondità. O più precisamente: la lingua del racconto. Una lingua assolutamente artificiale, astratta. Inesistente cinquant'anni fa e a maggior ragione oggi (e infatti, con giusta intuizione, Orlando evita quasi sempre i dialoghi: che infrangerebbero ogni *effet de réel*). Una

lingua tutta intrisa di letteratura, ma inedita nella tradizione letteraria italiana (inedita nell'impasto lessicale e soprattutto nella sintassi, intendo: il che non esclude che se ne possano riconoscere ingredienti noti, e di svariata provenienza – magari anche dal lessico ermetico o perfino dannunziano: tipo «squarci di annuvolata infanzia»). Una lingua di traduzione, si direbbe. Ma non asettica, non “di plastica”. Una lingua mentale ricostruita sui classici del romanzo psicologico francese (Constant, Stendhal) e poi rifusa in uno stampo come ammaccato – quasi flaubertiano *chaudron fêlé*: dove la limpida asciuttezza dei modelli si fa tensione e torsione (sintattica e psichica). È anche di Orlando – romanziere e critico: qui le distanze si accorciano – quella «piega non affettata ma complicatissima» di «ogni periodo», anche del più breve e a prima vista trasparente, che il narratore sottolinea nei discorsi di Ferdinando: con *mise en abyme* non isolata (c'è un plateale richiamo, all'*explicit*, alla *Carmen* di Bizet; e a *Senso* di Boito e Visconti; e, prima, anche un travisamento di *Don Giovanni*: «invecchiato vergine», e «roso dai rimpianti per non avere concluso niente di concreto in tutta la sua vita»), nel romanzo di uno studioso che della metaletteratura ha fatto un suo costante bersaglio polemico (forse, questo sì, è un ritorno del represso: formale). È questa lingua alta e scossa, “grande stile” ma lontano da ogni oratoria, e piegato alle esigenze di una narrazione rapida, che sa dare dignità letteraria (e credibilità tragica) a una «squallida storia» (così Lampedusa, in una lettera privata all'autore), di cui né i risvolti scabrosi, né la curiosità biografica saprebbero redimere l'esile banalità.

Ma Orlando non ha solo inventato (in che tempi? con quali ripensamenti?) una lingua capace di fissare sulla pagina, e sublimare, un trauma antico e mai rimarginato; di riconciliare per via di stile un adolescente impacciato e un grande studioso di letteratura francese, e di Freud. Ha anche cercato fin dagli anni Cinquanta – contro le opposte ipoteche dannunziane e crociane, al tempo assai ingombranti – di acclimatare di qua dalle Alpi la tradizione del *roman psychologique* (lo so: sul romanzo psicologico in Italia sono stati scritti perfino libri, come su tutto; ma resta genere minore, anzi minimo: con l'inclassificabile eccezione di Svevo). *La doppia seduzione* non appartiene né al tempo della prima stesura (anni Cinquanta), né a quello della pubblicazione (2010): il che non implica spiccio riconoscimento del valore (presunto) universale, atemporale dell'opera letteraria – che sarebbe entimema triviale, oltre che per

definizione falso. Implica un merito più concreto: appunto quello di aver dotato la letteratura italiana, ormai quasi fuori tempo massimo, di una possibilità narrativa inesplorata (e verosimilmente irripetibile). Nello stile e nella lingua ancor più che nei contenuti.

Di là dai modelli espliciti che paratesto e testo esibiscono (già ricordati: Constant, Stendhal, la tradizione del dramma musicale e in specie la *Carmen* di Bizet), l'ispirazione del romanzo di Orlando attinge al Seicento francese del teatro classico, dei *moralistes*, dei primi romanzi brevi. E soprattutto a Madame de Lafayette (è significativo, in buona logica freudiana, che nelle sue interviste l'autore ne minimizzi l'influsso): al punto che si potrebbe vedere nella *Doppia seduzione* una riscrittura borghese e omosessuale della *Princesse de Clèves*, del suo dilemma crudele, del suo *double bind* tragico – dove ogni decisione è errore e condanna. Una riscrittura di necessità squallida: ma dallo spazio asfittico dei triti fatti di un triste amore adolescenziale, arriva oggi fino a noi, «distorto e fatto labile» (direbbe Montale), un cupo barbaglio del *Grand Siècle*.

III. Dieci anni senza Francesco Orlando (2020)

Nei dieci anni che ci separano dalla morte di Francesco Orlando (22 giugno 2010), il lavoro appassionato degli allievi ci ha regalato un inedito, costruito a mosaico con saggi pubblicati in vita e registrazioni dei corsi universitari (*Il soprannaturale letterario*, Einaudi 2017), e più di recente ha tentato un ipotetico sviluppo degli abbozzi suggestivi di una teoria dei temi letterari (Valentina Sturli, *Figure dell'invenzione*, Quodlibet 2020); almeno due libri importanti hanno riconosciuto all'autore di *Per una teoria freudiana della letteratura* lo statuto che merita, quello di un classico della critica: la monografia di Valentino Baldi (*Il sole e la morte*, Quodlibet, 2015) e le *Sei lezioni per Francesco Orlando* (Pacini, 2014). L'hanno detto in molti, e conviene ripeterlo: a chi è approdato all'università quando ormai era conclamata la cosiddetta "crisi della critica", Orlando ha insegnato che fra il grigiore della filologia neo-positivista e le approssimazioni disoneste della scrittura saggistica *en artiste*, o della più fantasiosa *theory* postmoderna, *tertium datur*; e che lo studio delle letterature nazionali è un provinciale anacronismo, perché i classici scritti nelle diverse lingue occidentali devono dialogare sulla pagina di ogni critico serio, come sugli scaffali della sua leggendaria biblioteca. È un debito

collettivo: come ha scritto Guido Mazzoni nelle *Sei lezioni*, non gliene saremo mai abbastanza grati.

Tutti gli studenti che hanno avuto il privilegio di seguirli, ricordano con emozione i suoi corsi universitari. Se mi capita di ripeterne intere frasi, vertiginosamente perfette nella loro stupefacente ipotassi orale, sento Francesco allontanarsi verso il secolo cui interamente appartiene: il Novecento. La sua proposta teorica, oggi, può tornarci utile solo per frammenti: e lui non ammetteva adesioni parziali o eclettiche, né deroghe ai suoi postulati più radicali, come quelli che identificano valore estetico e coerenza del testo, o letterarietà e tasso di figuratività. I pochi che non irridono, derubricandole a cattiva filosofia, le domande cui non sappiamo rispondere (perché un testo è bello? che cos'è la letteratura?) sono oggi inclini a ritenere la complessità dei capolavori più spesso centrifuga e contraddittoria che coerente; e il criterio della densità figurale, anche se opportunamente riformulato, negli appunti studiati da Sturli, come scarto rispetto a un'«alternativa virtualmente percepita», sempre meno sembra in grado di circoscrivere storicamente lo spazio della comunicazione letteraria. Soprattutto, appare inattuale in Orlando un *habitus* mentale, mutuato dalla tradizione idealista (e forse anche da Marx), prima che dalla linguistica strutturale e da Lévi-Strauss: ogni suo ragionamento, ogni suo libro, si costruisce per antitesi binarie – la formazione di compromesso essendone le sintesi adialettica. Due e solo due sono sempre le istanze che si fronteggiano nella psicomachia che il testo letterario, ai suoi occhi, inscena.

Paradossalmente, proprio *Illuminismo e retorica freudiana*, il libro che propone nel 1982 (e poi, con l'aggiunta del *barocco* nel titolo, nel 1997) un modello complesso di frazione simbolica a tre livelli, in cui repressione e represso possono scambiarsi le parti, mostrando come la formazione di compromesso possa essere una manifestazione semiotica in grado di dar voce simultanea a più di due istanze inconciliabili, segna anche la promozione a modello teorico di Ignacio Matte Blanco, che progressivamente sostituisce non solo Lacan, ma anche lo stesso Freud. Anziché aprire la teoria orlandiana – non sarebbe stato impossibile, tutt'altro – al dialogo con gli esiti migliori della coeva riflessione post-strutturalista, *Illuminismo* l'ha così ingabbiata nell'opposizione fra logica simmetrica e asimmetrica; anziché accogliere una formazione di compromesso polifonica, fra tre

o più elementi in tensione, l'ha ricondotta al canto rigidamente amebeo della bi-logica.

Non stupisce perciò che Orlando, sempre più spesso negli ultimi anni di vita, abbia eletto Bachtin a bersaglio polemico prediletto. Né che i suoi saggi più belli e convincenti abbiano illuminato testi nati in epoche di conflitto poetico e di transizione storica: il *grand siècle* francese, fra barocco, classicismo e avvisaglie illuministiche (*Fedra* e *Il misantropo*); l'Ottocento romantico e simbolista: gli splendidi articoli su Baudelaire e Mallarmé confluiti nel 1983 ne *Le costanti e le varianti*, il libro su *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*.

Un grandissimo critico, dunque. E un teorico inattuale (ma non meno grande). Insistere su questo dualismo – in larga misura innegabile – non sarebbe però soltanto ingeneroso. Sarebbe sbagliato. Perché l'antitesi, al solito, polarizza la complessità del reale. Perché fra ermeneutica e teoria si stabilisce, fin dagli anni Sessanta, un circolo virtuoso: la teoria freudiana risponde agli interrogativi suscitati dall'analisi dei testi. Soprattutto, perché non c'è critica degna di questo nome che possa fare a meno di quella domanda teorica elementare e decisiva che risuona, implicita o esplicita, in ogni pagina di Orlando: in che rapporto, il testo letterario, con il mondo – con la storia collettiva e con la psiche umana? Nel fioco dibattito odierno, non è in gioco la prevalenza di questa o quella idea della letteratura, ma la legittimità stessa della teoria letteraria. Per questo l'eredità di Orlando è più che mai preziosa. Per questo i critici migliori, anche se non hanno mai seguito le sue lezioni, non possono non dirsi suoi allievi: e difenderlo sempre e comunque dalla *cuistrerie*, dal feroce buon senso del comune avversario.

Nel suo ultimo libro, dedicato alla figura dello straccivendolo, fra micro-storia e immaginario (*Les Chiffonniers de Paris*, Gallimard 2017), Antoine Compagnon dedica alcune pagine velenose a *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, il capolavoro di Orlando uscito nel 1993 e riportato in libreria da Einaudi nel 2015, per le cure di Luciano Pellegrini, dopo essere stato tradotto in inglese e francese (Yale UP, 2006; Classiques Garnier, 2010). Organizzando in dodici categorie un *corpus* enciclopedico di brani letterari che rappresentano *Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* (così il sottotitolo), Orlando mostra come il fascino esercitato sulla letteratura occidentale dalle immagini di oggetti non funzionali s'intensifichi in misura esponenziale dopo la svolta storica di inizio

Ottocento, in coincidenza con la rivoluzione industriale. Se la ricchezza delle società in cui domina il modo di produzione capitalistico si presenta, con le parole di Marx, come una «immane raccolta di merci», la letteratura di quelle stesse società assomiglia, in uno specchio rovesciato e deformante, a una «immane raccolta di *antimerce*». Se l'arte non è rispecchiamento diretto di una struttura economica (come voleva Lukács), è pur sempre legata alla storia da un rapporto indiretto, secondo una logica del rovesciamento che dà voce a un ritorno del represso. Gli oggetti desueti, sublimati in letteratura, contestano l'imperativo funzionale, l'efficienza razionale e produttiva che domina le società moderne.

Ora, l'obiezione di Compagnon, storicamente esatta e teoricamente pretestuosa, è questa: negli anni in cui i vari Balzac e Dickens (e Baudelaire) offrivano per la prima volta cittadinanza letteraria, in descrizioni sottratte all'ipoteca del comico, al *bric à brac confus* della metropoli moderna, nella realtà l'oggetto desueto non esisteva. Tutto, o quasi, si riciclava: il lavoro degli *chiffonniers* restituiva agli scarti una seconda vita non meno funzionale della prima. Il tramonto di quest'economia circolare arcaica, cui oggi guardano con nostalgia i profeti di una rivoluzione ecologica, ha una data precisa: 1884. In quell'anno, il prefetto Eugène Poubelle organizza a Parigi una (quasi) moderna raccolta dei rifiuti, guadagnandosi una poco lusinghiera immortalità: *poubelle* è "pattumiera". Né il mito letterario dello straccivendolo né le anti-merci di Orlando si presterebbero perciò a un'ermeneutica freudiana.

Compagnon legge *Gli oggetti desueti* con gli strumenti messi a punto in quella brillante *reductio ad absurdum* della stagione (post-) strutturalista che è *Il demone della teoria* (1998), dove portando alle estreme conseguenze le tesi del suo maestro, Roland Barthes, ha gioco facile nel mostrarne l'aberrante stravaganza agli occhi del «senso comune». Di questo parricidio perfetto, per ironia della sorte, Orlando coglieva l'aspetto liberatorio, capace di dissolvere (credeva) i fumi autoreferenziali della decostruzione; trent'anni prima, del resto, non aveva esitato a schierarsi con Raymond Picard, contro Barthes, nella celebre *querelle* su Racine e la *nouvelle critique*. Dimenticando che la reazione degli eruditi sorbonardi, all'antica o *à la page*, come quella dei filologi pisani che gli hanno attossicato la vita accademica, non ha mai per bersaglio l'inesattezza del dato storico, o l'errore logico e gli estremismi capziosi dell'elaborazione concettuale, ma la

L'ospite ingrato

legittimità stessa della teoria, di ogni tentativo di astrarre un significato non tautologico dalla lettura dei testi.

Nel caso specifico, la tesi di fondo degli *Oggetti desueti* regge, eccome. Gli imperativi funzionali della razionalità borghese non hanno aspettato gli editti di Poubelle per screditare con disprezzo, e *perciò* votare a una redenzione artistica, tutte le cose che non risultano immediatamente utili; e davvero la grande letteratura riscatta spesso (non sempre) ciò che l'ideologia dominante inibisce, o respinge ai margini del lecito, del dicibile, del presentabile: la poesia degli odori, per fare un solo esempio, nasce con Baudelaire e Zola precisamente quando l'igienismo positivista induce un altro prefetto, Haussmann, a bandire i miasmi proletari da Parigi. La letteratura è conoscenza mediata: del mondo, della storia, della psiche degli uomini. Nella cultura italiana del secondo Novecento, nessuno meglio di Francesco Orlando lo ha saputo mostrare.