
Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

63

SEMINARI
E CONVEGNI

*Convegno internazionale
Scuola Normale Superiore
Università degli Studi di Pisa
6-8 maggio 2021*

Letteratura ragione represso

Su Francesco Orlando
(1934-2010)

a cura di

Stefano Brugnolo, Francesco Fiorentino,
Gianni Iotti, Luciano Pellegrini, Sergio Zatti



EDIZIONI
DELLA
NORMALE

© 2024 Autrici/Autori (per i testi)

© 2024 Edizioni della Normale | Scuola Normale Superiore (per la presente edizione)



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale (CC BY-NC-SA 4.0).

Integralmente disponibile in formato pdf *open access*: <https://edizioni.sns.it/>

Prima edizione: marzo 2024

ISBN 978-88-7642-769-5 (online)

ISBN 978-88-7642-770-1 (print)

DOI <https://doi.org/10.2422/978-88-7642-769-5>

Sommario

Prefazione	
Francesco Orlando vario, ed eventuale	
LUCIANO PELLEGRINI	IX

PARTE PRIMA

LA VITA E L'OPERA: FORMAZIONI, FISIONOMIE, RICEZIONI

Il militante e lo scienziato	
PAOLO TORTONESE	3
Da Hugo a Proust: la Francia-laboratorio di Francesco Orlando	
MARIOLINA BERTINI	7
Francesco a Pisa negli anni della Normale	
ALFREDO STUSSI	15
Come si digerisce un maestro fuori moda	
WALTER SITI	23
La doppia scommessa. Per e malgrado Lampedusa (e Orlando)	
FABIEN VITALI	31
La ricezione degli <i>Oggetti desueti</i> in Francia: un tentativo di <i>chiffonnage</i>	
AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL	57
Francesco Orlando desueto e attuale	
DAVID QUINT	73
Il fantasma dell'opera. Francesco Orlando, Proust e la nobiltà	
BARBARA CARNEVALI	87

Sul magistero possibile del critico ROMANO LUPERINI	107
--	-----

PARTE SECONDA

TRA STORIA E METODO: AMBITI, INCROCI, SVILUPPI

Pascal «al servizio dell'irreligione» CARLO GINZBURG	115
---	-----

Storicità ed epoche nell'opera di Francesco Orlando CRISTINA SAVETTIERI	127
--	-----

Francesco Orlando e il Barocco: tra Rousset, Freud e Matte Blanco FEDERICO CORRADI	145
--	-----

Referenti, codici letterari e ritorno del represso nel romanzo francese tra le due guerre. Appunti su una generazione IACOPO LEONI	159
---	-----

Francesco Orlando e la drammaturgia musicale GUIDO PADUANO	181
---	-----

«Vi riempirete gli occhi di parole»: appunti su storia, logica e forme della ciarlataneria in letteratura LUCA DANTI	191
--	-----

«non colui che perde»: un approccio orlandiano alla <i>Divina Commedia</i> ANDREA ACCARDI	223
---	-----

PARTE TERZA

PER LA TEORIA: FIGURALITÀ, VALORI E MODELLI PSICOANALITICI

Una tensione ermeneutica infinita MASSIMO FUSILLO	237
--	-----

Semantica musicale e paradigmi letterari. <i>L'Anello del Nibelungo</i> secondo Francesco Orlando GIANNI IOTTI	241
La formazione di compromesso. Logica, estetica e politica in Francesco Orlando RAFFAELE DONNARUMMA	251
Francesco Orlando, dalla repressione all'inconscio non rimosso ALESSANDRA GINZBURG	271
Costanti tematiche, funzioni del simbolico e identificazione emotiva. Riflessioni teoriche intorno a Francesco Orlando, <i>L'intimità e la storia</i> CHRISTIAN RIVOLETTI	281
L'identificazione emotiva VALENTINO BALDI	323
La letterarietà dei discorsi fattuali: dal caso delle memorie personali alle questioni della figuralità nei 'generi deboli' FRANCESCO PIGOZZO	339
Le figure dell'invenzione: una ricerca incompiuta di Francesco Orlando VALENTINA STURLI	353
CONCLUSIONE	
Teoria della letteratura, letteratura occidentale, alterità e particolarismi FRANCESCO ORLANDO	369
Bibliografia delle opere di Francesco Orlando a cura di LUCIANO PELLEGRINI	385

Francesco Orlando e il Barocco: tra Rousset, Freud e Matte Blanco

Partiamo da una constatazione: la crisi della categoria di barocco nella critica letteraria recente in Francia e la sua centralità persistente nella riflessione di Orlando. Agli occhi dei secentisti francesi, la nozione di barocco è insieme anacronistica (perché elaborata a posteriori)¹, esogena (perché proveniente dalla storia dell'arte e/o dalla musica), poco definita cronologicamente (perché suscettibile di periodizzazioni anche molto diverse a seconda dei paesi e dei generi artistici e letterari). Nell'ambito degli studi letterari la si usa ormai sempre meno e quasi sempre tra virgolette, come a evidenziare che si tratta di una nozione approssimativa, utilizzata in mancanza di meglio per farsi capire. Per non fare che un esempio, Georges Forestier e Marc Fumaroli hanno potuto scrivere, con due approcci molto diversi tra loro, nel corso degli anni Novanta due monografie ambiziose su Corneille senza fare alcun ricorso alla nozione di barocco (benché Forestier utilizzasse ancora il termine una decina di anni prima nel suo libro sul teatro nel teatro)². In precedenza Marc Fumaroli, nell'*Âge de l'éloquence*, aveva tentato, seppur con scarso successo, di sostituire l'etichetta di barocco con la categoria retorica di asianesimo³. Ma l'episodio più significativo di

¹ Un saggio riassuntivo sulla questione di Henriette Levillain si apre significativamente con questa constatazione: «Pas plus que le terme classicisme, le substantif baroque n'est contemporain des artistes qui ont inventé ce style. [...] Il n'est donc pas né en Italie dans la seconde moitié du XVI^e siècle mais dans les dernières années du XIX^e siècle en Allemagne» [Come il termine classicismo, il sostantivo barocco non è contemporaneo degli artisti che hanno inventato questo stile. [...] Non è quindi nato in Italia nella seconda metà del XVI secolo, ma negli ultimi anni del XIX secolo in Germania] (H. LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque?*, Paris 2003, p. 11). Tutte le traduzioni dal francese, da questo o da altri saggi, sono mie.

² G. FORESTIER, *Essai de génétique théâtrale. Corneille à l'œuvre*, Genève 2004 (Paris 1996); M. FUMAROLI, *Héros et orateurs. Rhétorique et dramaturgie cornélienne*, Genève 1996 (1990).

³ M. FUMAROLI, *L'Âge de l'éloquence: rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, Genève 2002 (1980).

questa parabola declinante del barocco è la spettacolare palinodia di Jean Rousset che in *Dernier regard sur le baroque*, denuncia il barocco in termini inequivocabili come *fiction critique*, sconfessando le sue ricerche precedenti⁴. Insomma, dopo la grande ubriacatura barocca degli anni Cinquanta e Sessanta, la nozione, soprattutto in area francofona, ma anche in altre aree linguistico-culturali, appare nettamente in declino, almeno a partire dagli anni Ottanta. Ora, nella prefazione datata 1997 alla nuova edizione di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, in cui la parola barocco compare per la prima volta nel titolo, Orlando identifica nell'inattualità dell'Illuminismo uno dei motivi dello scarso successo del terzo volume del ciclo freudiano⁵. Avrebbe potuto tranquillamente aggiungere inattualità del barocco. Eppure, lui continua a servirsi di questa categoria, facendone anzi una delle chiavi di volta della sua personale periodizzazione della letteratura europea⁶. Anzi rilancia l'etichetta di barocco promuovendone un uso estensivo: essa deve includere ai suoi occhi anche autori – come Tasso o Shakespeare – che per la loro stessa grandezza appaiono agli specialisti delle rispettive letterature come irriducibili a questa definizione.

Provo a formulare, anche a rischio di qualche eccessivo schematicismo, alcune ipotesi sui motivi dell'avversione per il barocco da parte dei secentisti francesi degli ultimi decenni e sui motivi invece della sua persistente centralità nella riflessione di Orlando. Il diverso approccio può essere a mio avviso schematizzato in una serie di coppie oppositive:

– il feticismo del nome prevalente in Francia, secondo cui «le nom c'est la chose», ha fatto sì che il barocco sia stato soppiantato da categorie come quelle di asianesimo e soprattutto – ma con un lieve spostamento cronologico – di *galanterie*, che trovano riscontro nel lessico dell'epoca; ad esso si oppone il pragmatismo «port-royaliste» di Orlando a cui il nome interessa meno della definizione⁷. Un fenomeno

⁴ J. ROUSSET, *Dernier regard sur le baroque*, Paris 1998.

⁵ F. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino 1997 (1982), pp. VIII-IX.

⁶ Vale la pena di sottolineare che Orlando era naturalmente al corrente del dibattito in corso oltralpe, come evidenzia – ma altri passi si potrebbero citare – l'osservazione che lascia cadere come per inciso in apertura del capitolo più pertinente di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*: «un gusto che credo svantaggioso rinunciare a chiamare barocco» (*ibid.*, p. 67).

⁷ Il 'nominalismo' di Orlando è ben rappresentato da una frase di Pascal, da lui

esiste secondo lui anche prima di avere un nome: quando parla del «cosiddetto barocco»⁸, Orlando mostra infatti che per lui il termine è puramente convenzionale;

– lo sguardo ravvicinato che privilegia soprattutto le differenze e le sfumature è l'approccio prevalente in Francia; ad esso si oppone lo sguardo distanziato di Orlando che privilegia le costanti su ampie diacronie, valorizzando (o reificando come altri direbbero) le grandi partizioni storico-culturali. Tra il *continuum* e il discreto, Orlando privilegia il discreto per il suo maggiore valore euristico: questo lo porta a fare uso di categorie tradizionali come quelle di barocco, classicismo, illuminismo, guardate con sospetto da altri critici proprio perché tendono ad assimilare fenomeni eterogenei⁹;

– il relativismo francese, che fa del discorso critico una 'costruzione' intellettuale in cui un ruolo centrale ha la soggettività dell'interprete, è antitetico allo scientismo orlandiano di marca freudiana per cui i fenomeni culturali hanno una loro realtà oggettiva, indipendente dallo sguardo del critico. Secondo Orlando, Rousset ha dimostrato oggettivamente l'esistenza di un codice che chiamiamo convenzionalmente barocco in una determinata fase della cultura letteraria francese.

Bisogna riconoscere che la nozione di barocco implica alcune ambivalenze, spesso rilevate. La parola, associata al significato che le attribuiamo oggi, nasce in epoca moderna ed è proiettata su testi di epoca anteriore. Inoltre, gli studi sul barocco sono caratterizzati dall'esitazione persistente e dura a morire tra una definizione storica e una metastorica del termine, quest'ultima rappresentata emblematicamente dall'opera critica di Eugenio d'Ors¹⁰. Quando poi la scuola di Ginevra con Marcel Raymond e Jean Rousset si impadronisce della nozione,

spesso citata: «Car je ne dispute jamais du nom, pourvu qu'on m'avertisse du sens qu'on lui donne» (*Lettres provinciales*, 1, *Œuvres complètes*, t. I, éd. par M. Le Guern, Paris 1998, p. 594).

⁸ *Ibid.*

⁹ È solo mettendo momentaneamente da parte le mediazioni, osserva Orlando, che si percepisce la 'violenza' del passaggio tra codice barocco e codice classico-illuminista: «Le mediazioni non attenuano la violenza insita nel cambio: violenza tipica delle formazioni compromesso più tese» (ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 75).

¹⁰ E. D'ORS, *Lo barroco*, Madrid 1933 (trad. it. *Del barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano 2011).

questa finisce per risentire della scomoda posizione di compromesso di questi studiosi tra *nouvelle critique* e critica tradizionale. Il barocco appare insomma da una parte come una categoria estetica storicamente definita che pretende di basarsi su un'evidenza filologica, dall'altra come una nozione moderna e militante destinata a nutrire la riflessione estetica e la produzione letteraria contemporanea (in effetti ottiene una ricezione entusiastica dapprima da parte di poeti come Ungaretti o Bonnefoy, poi addirittura da certi scrittori francofoni che ne fanno un emblema del *métissage* e della resistenza al modello francese, razionalista e classicista)¹¹. Il barocco solleva quindi una questione teorica di grande importanza: è possibile servirsi di elaborazioni intellettuali moderne per leggere i testi del passato senza tradire l'evidenza storico-filologica? Orlando, come già i critici della scuola di Ginevra, risponde senz'altro sì¹².

La cronistoria del confronto di Francesco Orlando con il barocco mostra quanto questo rapporto sia antico e duraturo: il barocco attraversa tutto il suo percorso di studioso, dalla monografia giovanile sul teatro di Rotrou con le sue propaggini, cioè i saggi sul teatro barocco, alcuni dei quali raccolti nelle *Costanti e le varianti*, fino ad arrivare agli *Oggetti desueti*, passando naturalmente per *Illuminismo e retorica freudiana*¹³. Orlando, insomma, ha sempre creduto nella produttività della categoria di barocco. Se nello studio su Rotrou e nei saggi con-

¹¹ Vedi su questo LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque?*, pp. 179-87.

¹² In un bell'articolo su Jean Starobinski, Stefano Brugnolo mette in evidenza come il critico svizzero si muova proprio su questo sottile crinale quando legge la celebre pagina rousseauiana del pranzo di Torino: S. BRUGNOLO, "Le dîner de Turin" secondo Starobinski. *Quel che abbiamo da imparare da un saggio esemplare*, «Annali del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati – Sezione romanza», 61/2, 2019 <http://www.serena.unina.it/index.php/aionromanza/article/view/7305>.

¹³ F. ORLANDO, *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino 1963; studi in chiave barocca su Rotrou, Corneille e Tristan l'Hermitte, dopo essere stati pubblicati in altre sedi, vengono raccolti in ID., *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, Bologna 1983; ID., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino 1993 (nuove edizioni: 1994 e 2015). Meno centrale appare il barocco nella ricerca sul soprannaturale, almeno nella forma presa dal saggio apparso postumo a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli, che segue la scaletta del corso tenuto da Orlando all'Università di Pisa nel 2006: ID., *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, a cura di S. Brugnolo, L. Pellegrini, V. Sturli, Torino 2017.

fluiti nelle *Costanti* l'approccio è ancora prevalentemente descrittivo, con *Illuminismo e barocco* e poi con gli *Oggetti desueti* si incrocia con la nuova prospettiva teorica che risente prima di Freud, poi della scoperta di Matte Blanco.

In tutti questi scritti, il punto di riferimento di gran lunga più importante per Orlando è il libro di Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*¹⁴. Perché questo libro è così prezioso per lui? Perché contiene, seppure formulata in maniera elegantemente asistemica (il che agli occhi di Orlando è, com'è noto, un limite), una definizione del 'codice' barocco, codice che si definisce sulla base di una serie di costanti tematiche e formali. Il discorso di Rousset, sebbene supportato dal riferimento dettagliato a un amplissimo numero di testi, non si accontenta della descrizione, della rassegna, ma punta ad operare una sintesi, a collegare i testi tra loro sulla base di alcune costanti significative. Lascio la parola ad Orlando: «Si deve soprattutto a quest'opera di Rousset se, a parer mio, la parola barocco può avere un senso sufficientemente preciso per essere utile, a dispetto della confusionaria molteplicità dei sensi storiografici che le sono stati attribuiti (lascio perdere poi quelli metastorici)»¹⁵. Rousset insomma ha il merito di aver messo ordine in un dibattito che fino a quel momento soffriva di una notevole imprecisione terminologica. Eppure Orlando non si accontenta, ma tenta di operare un'ulteriore sintesi che vada oltre l'inventario, riconducendo le costanti di Rousset a un unico comun denominatore. Applica insomma al libro di Rousset lo schema matteblanchiano delle classi logiche: tutte le costanti sono riconducibili a un'unica classe logica, definita dall'opposizione tra realtà e apparenza, con implicito

¹⁴ *La Littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Paris 1989 (1953). Malgrado la prima formazione crociana di Orlando, molto meno significativi per lui sembrano essere stati gli studi di Croce sul barocco. Nonostante la loro innegabile importanza storica, essi rientrano in quella lunga tradizione di svalutazione del gusto secentista visto come vizio estetico, espressione di un colpevole disimpegno, che è una costante nella cultura italiana da Muratori fino a Croce, passando per Manzoni e De Sanctis. Proprio contro questo tradizionale atteggiamento di rifiuto senza sfumature, comune anche alla storiografia letteraria francese, reagiva Rousset. Per una sintesi sulla ricezione del gusto barocco nella cultura italiana da Crescimbeni fino a Croce, si veda E. Russo, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les Dossiers du Grihl», 6/2, 2012, *La Notion de baroque. Approches historiographiques*, <https://journals.openedition.org/dossiersgrihl/5057>.

¹⁵ ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 70.

rimando metafisico all'unica realtà stabile che è quella ultraterrena¹⁶. Orlando insomma sia nel saggio giovanile su Rotrou che in *Illuminismo e barocco* ha bisogno di un punto di partenza saldo, di una definizione il più possibile sintetica di barocco, che sottragga il termine all'imprecisione terminologica e gli assegni un significato preciso: è una condizione indispensabile perché questa categoria diventi operativa sia per l'analisi in profondità dell'opera di un grande drammaturgo, sia soprattutto per il grande panorama storico-culturale che punta a tracciare nel saggio più maturo. Ha bisogno di mettere inizialmente da parte la complessità, le differenze, le sfumature su cui Rousset si soffermava ampiamente¹⁷ per cogliere le linee di forza, di insistere insomma più sulle costanti che sulle varianti, più sul discreto che sul *continuum*.

Naturalmente sia lui che Rousset sono consci del fatto che questo codice non si trova sempre nella sua forma pura e che due estetiche coesistono all'interno di un certo arco cronologico separate non da una netta cesura, ma da un *continuum*. Classicismo e barocco sono, a dire di Rousset, «deux pôles d'attraction plutôt que deux schémas rigoureux et symétriquement opposés»¹⁸. Negli studi critici degli anni Sessanta sul teatro barocco, Orlando è ancora molto attento alle varianti, parte infatti dalla definizione 'pura' di barocco per analizzare casi particolari che sono in parte atipici. Il caso di Rotrou è esemplare perché la tipicità barocca della sua prima produzione è progressivamente temperata dall'adesione, ispirata dall'ammirazione per Corneille, ai dettami della poetica neoristotelica: questo ne fa nella parte finale del suo percorso un barocco «con cattiva coscienza»¹⁹. Allo stesso modo, in *Rodogune*

¹⁶ *Ibid.* p. 72.

¹⁷ «Le premier mérite de Rousset est donc d'avoir écarté les idées simples et les dialectiques rigides concernant les périodes et les mouvements littéraires. Entre le gothique, la Renaissance et le baroque français, il n'y a pas eu opposition des styles, comme l'avait prétendu Wölfflin, mais interpénétration ou glissement sans heurt» [Il primo merito di Rousset è dunque di aver messo da parte le idee semplicistiche e le dialettiche rigide riguardo ai periodi e ai movimenti letterari. Tra il gotico, il Rinascimento e il barocco francese, non c'è stata opposizione di stili come pretendeva Wölfflin, ma interpenetrazione o passaggio graduale, senza fratture] (LEVILLAIN, *Qu'est-ce que le baroque?*, p. 38).

¹⁸ ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque*, p. 249 [due poli d'attrazione piuttosto che due schemi rigorosi e simmetricamente opposti].

¹⁹ ORLANDO, *Le costanti e le varianti*, p. 76. La suggestiva definizione sembra riecheggiare un'espressione che Rousset utilizza per Malherbe, particolarmente

di Corneille, il personaggio di Cléopâtre, definito in un primo tempo antibarocco, sembra recuperare in extremis una dimensione barocca da un altro punto di vista²⁰. Invece, in *Illuminismo e barocco*, Orlando è nettamente meno interessato alle varianti che alla definizione 'pura' del fenomeno: sceglie come esempi per le sue analisi testi inequivocabilmente barocchi per la loro lussureggiante inventività metaforica, da Gongora a Marino, passando per Tristan l'Hermitte e Shakespeare. All'interno della produzione di questi autori seleziona i testi più tipici, quelli che più si prestano a un'analisi in questa chiave. Questo perché gli interessa meno approfondire il singolo caso che definire il barocco in sé per farlo entrare nel grande panorama storico-culturale che tenta di tracciare.

Nel saggio della maturità, quindi, le operazioni svolte da Orlando rispetto a Rousset sono soprattutto due: 1) approfondisce la descrizione della retorica barocca tramite il ricorso alle categorie della neoretorica con un evidente sforzo di scientificizzazione del linguaggio – si ricorderà che il barocco privilegia i «metasememi» a scapito dei «metalogismi» secondo la classificazione proposta dalla *Rhétorique générale*²¹; 2) non si limita a descrivere, ma cerca una spiegazione dei fenomeni, ne ricostruisce la filogenesi secondo la lezione freudiana. Per questo secondo aspetto Orlando associa in maniera molto originale e tutt'altro che ortodossa categorie di origine freudiana (il «ritorno del superato») con i nuovi concetti desunti da Matte Blanco, collegando i fenomeni storico-culturali con le strutture permanenti della psiche²².

preziosa per Orlando che legge in chiave di formazione di compromesso freudiana la coesistenza di codice barocco e codice classico in una determinata fase della storia letteraria francese: «On est parfois baroque malgré soi» [Si è talvolta barocchi contro la propria volontà] (p. 203).

²⁰ *Ibid.* p. 109-110.

²¹ J. DUBOIS *et al.*, *Rhétorique générale*, Paris 1982 (1970). Secondo questa proposta di classificazione, i metasememi, che includono figure come la metafora, la metonimia, la sineddoche, mettono in secondo piano il rapporto tra discorso letterario e verità extraletteraria, mentre per i metalogismi (ironia, iperbole, antifrasi, ecc.) la distinzione vero-falso è fondamentale.

²² Il modello semiotico della formazione di compromesso viene quindi usato, come lo stesso Orlando precisa, non più in riferimento a «forze psichiche individuali» ma «storiche nel senso collettivo della parola»; lo scontro cioè è «fra i discorsi rispettivi, orali o scritti, di una tradizione e di una critica alla tradizione» (ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 14).

Se per Matte Blanco la psiche umana si basa sull'interazione di due logiche, diverse ma impensabili l'una senza l'altra, la logica asimmetrica e la logica simmetrica, cioè per semplificare il *principium individuationis*, e l'indistinzione dell'inconscio (Matte Blanco parla di «aspetto unificante» e «aspetto dividente»)²³, il barocco diventa un momento emblematico perché costituisce una formidabile, inedita irruzione della logica simmetrica in letteratura. Per avere un fenomeno paragonabile, bisogna aspettare forse il surrealismo e la lirica moderna. Tuttavia, questa analisi basata sulle categorie di Matte Blanco viene innestata sullo schema freudiano della formazione di compromesso. L'intuizione di Orlando, infatti, consiste nel valorizzare la coincidenza temporale tra barocco letterario e rivoluzione scientifica, che segna un formidabile passo avanti nell'affermazione della logica asimmetrica: di conseguenza il barocco può essere interpretato, freudianamente, come un gigantesco «ritorno del superato» collettivo, poiché dà espressione, portandola all'estremo, a quella logica «unificante» dell'analogia, che la nuova scienza sta progressivamente mettendo al bando²⁴. Per Orlando, il barocco diventa quindi una categoria emblematica perché corrobora la sua idea di letteratura come spazio all'interno del quale si esprime una resistenza ai valori e alle ideologie dominanti. In altre parole, la razionalizzazione del mondo non può non determinare delle resistenze che la letteratura è statutariamente fatta per accogliere. E il barocco ne è un esempio evidente, il primo esempio in ordine di tempo per i secoli che Orlando studia con maggiore competenza specialistica. Insomma il concetto freudiano di «ritorno del superato», associato alla scoperta della bilogica di Matte Blanco, consente di passare dalla semplice descrizione del fenomeno, secondo l'approccio di Rousset, a un tentativo di spiegazione della sua genesi. Questa interpretazione – che proietta determinate categorie psicologiche sull'asse diacronico per spiegare

²³ I. MATTE BLANCO, *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, nuova ed. a cura di P. Bria, pref. di R. Bodei, Torino 2000 (1981), p. 352.

²⁴ Si potrebbe obiettare che gli autori barocchi non sempre osteggiano la nuova scienza sul piano ideologico, né esprimono sempre una visione conservatrice o regressiva. Il caso di Marino è esemplare: è noto che nel canto X dell'*Adone* tesse un magnifico elogio di Galileo, paragonato a Cristoforo Colombo per aver aperto letteralmente un nuovo mondo alla conoscenza umana. Ma al di là delle prese di posizione ideologiche, Orlando ritiene che la metafora barocca sia di per sé, che gli autori ne siano consapevoli o meno, espressione dell'indulgenza regressiva a una visione analogica superata nei fatti dalla scienza.

grandi fenomeni socio-culturali – consente di fare del barocco non più l'antitesi dell'Illuminismo, ma un momento di passaggio, di equilibrio instabile, che dialetticamente contiene *in nuce* il momento successivo: se nel barocco un'anima modernista convive con l'indulgenza spettacolare verso una logica superata²⁵, nei testi illuministici quella stessa logica superata continuerà a trovare espressione, per quanto in forma residuale e nascosta, 'al di sotto' delle istanze progressiste. Una dialettica di marca freudiana più che marxista che separa profondamente Orlando dal Foucault di *Les Mots et les Choses*, che invece decretava una cesura nettissima tra l'episteme rinascimentale e quello classico.

Ma il barocco è prezioso per Orlando anche per altri motivi. Dicevamo che si tratta di una letteratura che, prima della lirica moderna, indulge ampiamente al principio di simmetria di Matte Blanco. La metafora «pazza» del barocco è da lui contrapposta alla metafora «saggia» del neoclassicismo perché non è basata sulla sola somiglianza di due termini messi a confronto ma sulla loro identificazione, sull'attribuzione al comparato di tutte le proprietà del comparante. La metafora barocca viene spiegata insomma da Orlando in termini matteblanchiani come frutto dell'azione congiunta del principio di generalizzazione e del principio di simmetria. È questo che la rende particolarmente vertiginosa. Ma allo stesso tempo il referente non è né occultato né assente, come invece accade molto spesso nella lirica moderna, pensiamo al surrealismo: Orlando insiste spesso sul fatto che i lirici barocchi utilizzano il titolo per ancorare il testo a un referente di cui propongono poi una vertiginosa trasfigurazione metaforica²⁶. Questo consente di

²⁵ Cfr. ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, pp. 75-6.

²⁶ Si veda l'osservazione fatta a proposito di un madrigale di Marino in una delle appendici di *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*: «Dalla situazione fattuale enunciata nel titolo, come a scampo d'oscurità usavano i secentisti (e non userà, neanche quando perfettamente possibile, la poesia difficile del nostro secolo), sono tratte due diverse metafore» (*ibid.* p. 238). Ma si veda anche quanto osserva in un articolo dedicato al rapporto tra autore e opera, tra testo e residui biografici, una delle sue grandi ricerche rimaste incompiute: «Fu nella stessa epoca (piaccia o no chiamarla barocca) che si verificarono fenomeni nuovi, e per noi interessantissimi, nei titoli assegnati alle poesie. Succede non solo che essi si allungino e si complicano, ma che così facendo prendano a carico informazioni essenziali, di cui quindi preventivamente viene scaricato il testo». Subito dopo, a proposito del più famoso sonetto di Giacomo Lubrano, *Cedri fantastici variamente figurati negli orti reggiani*, ipotizzando che l'autore avesse soppresso il titolo esplicativo, collega ancora una volta poesia barocca

studiare il modo in cui la letteratura tratta i referenti di realtà presenti nell'enciclopedia mentale del lettore, traducendoli in nuove inedite configurazioni, questione fondamentale per Orlando, in una doppia chiave polemica: più scopertamente contro il dogma strutturalista della pretesa autoreferenzialità della letteratura, meno esplicitamente contro l'oscurità programmatica di certa lirica moderna, che porta alle estreme conseguenze le novità introdotte per la prima volta in ambito letterario da Mallarmé. Ora, il rapporto con i referenti di realtà diventa progressivamente una delle chiavi di volta del pensiero dell'ultimo Orlando, man mano che il critico si allontana dai presupposti strutturalisti della sua prima formazione: si pensi alla ricerca incompiuta sulle figure dell'invenzione dove Orlando si occupa proprio del modo in cui la letteratura può riconfigurare in maniera inedita le relazioni tra gli elementi della realtà. Certo, nei lirici barocchi lo strumento di questa riconfigurazione sono essenzialmente le tradizionali microfigure (metafora, iperbole, ecc.), mentre le figure dell'invenzione, totalmente ignote alla retorica tradizionale, vengono presentate da Orlando come macrofigure, che interessano spesso vastissime porzioni di testo e investono meno il piano dell'*elocutio* che le «forme del contenuto»²⁷. Tuttavia non si può negare che l'interesse per la lirica barocca abbia per Orlando rilevanza teorica anche – e soprattutto – dal punto di vista del trattamento dei referenti di realtà.

Resta da affrontare in questo percorso il libro sugli *Oggetti desueti*, la grande summa di una vita, in cui la categoria di barocco continua a essere per lo studioso estremamente produttiva. Essa appare come il

e poesia moderna: « In altre parole, avremmo a fine Seicento qualcosa come metafore il cui piano dei comparanti vela e sopprime il piano dei comparati – qualcosa che un giorno basterà di per sé a rendere stabile l'oscurità della poesia, ma che non apparirà in tale forma sino a Mallarmé, e non diventerà ordinaria prima del Novecento» (*Fra la persona e il testo: contesti, allusioni, reticenze, trasfigurazioni*, in *La biografia*, a cura di C. De Carolis, Roma 2008, p. 232).

²⁷ Si veda quanto scrive a questo proposito Valentina Sturli, che ha magistralmente studiato i materiali lasciati da Orlando sulla questione delle figure dell'invenzione: «Come vedremo nella riflessione di Orlando sarà fondamentale da un certo momento in poi proprio il concetto di macrofigura: una figura che da un lato si estende a porzioni amplissime di testo, investendo virtualmente la totalità di un'opera letteraria, dall'altro presuppone, per essere compresa, una relazione di tensione dinamica fra testo e mondo» (V. STURLI, *Figure dell'invenzione. Per una teoria della critica tematica in Francesco Orlando*, Macerata 2020, p. 68).

momento di maggior concentrazione di immagini di corporeità non funzionale anteriore alla svolta storica di fine Settecento. Anche qui abbiamo un primato del barocco nella personale periodizzazione di Orlando: il barocco non inventa a dire il vero nessuna nuova categoria, ma ne adotta alcune con particolare predilezione, portandone all'estremo e talvolta all'estenuazione i procedimenti²⁸. Particolarmente consoni al gusto barocco sono le categorie di oggetti che manifestano solo una generica usura dovuta allo scorrere del tempo, prescindendo da una determinazione storica precisa. Tuttavia sono meno le categorie 'serie', espressione di un solenne memento mori, a segnare quest'epoca che le categorie 'comiche': in primis il frusto-grottesco, ma anche il magico-superstizioso e lo sterile-nocivo. In tutti i testi presi in esame (appartenenti a letterature e a generi diversi) l'oggetto è sottoposto a una ardita trasfigurazione retorico-figurale. Ancora una volta il barocco si identifica con una retorica dei metasememi che mette al centro uno o più referenti di realtà, deformandoli con furia iperbolica senza però farli mai scomparire. Tuttavia, ciò che caratterizza ancor di più i testi presi in esame è la loro natura ostentatamente metaletteraria e/o parodica: tutti si appoggiano a testi anteriori rovesciandone la logica o portando i loro procedimenti alle estreme conseguenze. La figura più caratteristica da questo punto di vista è quella del «rincaro» che consiste nel rivaleggiare per eccesso rispetto ai modelli consacrati. Secondo Orlando la predilezione per il rincaro si spiega, in relazione alla secolare *querelle des Anciens et des Modernes*, con «l'estenuazione della reverenza al passato o il fastidio edipico di esso»²⁹: l'edipismo modernistico del barocco è un concetto già illustrato in *Illuminismo e barocco* sulla scorta del grande libro di Cioranescu, altro riferimento essenziale per Orlando³⁰. Il rincaro caratterizza tutte le categorie sopra nominate in

²⁸ Questo confermerebbe l'idea che il barocco, poco inventivo sul piano dei contenuti, punti tutto sulla forma per affermare la propria originalità, un'idea che Orlando sviluppava già in *Illuminismo e barocco* desumendola dal grande libro di A. CIORANESCU, *El barroco o el descubrimiento del drama*, La Laguna 1957.

²⁹ F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, nuova ed. riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini, prefazione di P. Boitani, Torino 2015, p. 281.

³⁰ «Mi sembra che un tale complesso abbia a che fare con quello di Edipo, che simili epigoni rassomiglino a figli diseredati e cupidi, che nel rovesciamento della loro povertà di materie in superba ricchezza di forme si profili già a suo modo l'atto edipico dell'illuminismo» (ORLANDO, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, p. 76).

relazione al barocco: il frusto-grottesco – Mathurin de Régnier rincara su un *topos* già presente in un capitolo di Berni (l'ingresso di un personaggio in un sordido tugurio)³¹ –, il magico-superstizioso – D'Aubigné rincara sui modelli latini nel portare all'estremo il *topos* dell'elenco magico³² –, lo sterile-nocivo – Marino rincara su Tasso nella descrizione di un *locus horridus*³³. Espressione di un inquieto modernismo, il rincaro è il vero segno distintivo del barocco negli *Oggetti desueti*.

Anche negli *Oggetti desueti*, il barocco appare quindi come un'epoca di transizione estremamente feconda per testare la concezione orlandiana della letteratura. Un'epoca di equilibrio instabile tra spinte contrapposte, lette attraverso il filtro della formazione di compromesso: nostalgie regressive e modernismo, ripresa di antichi *topoi* e beffarda o compiaciuta estenuazione. Vale la pena di citare un passo in cui questa concezione, già alla base di *Illuminismo e barocco*, viene confermata nella maniera più sintetica e efficace: «Quel Cinque-Seicento in cui (se si accetta la periodizzazione suggerita nel libro) il cosiddetto barocco letterario va compreso alla luce della sua contemporaneità con la nuova filosofia, scienza e tecnica; e la sua orgia formale di figurabilità metaforica, il suo sfoggio tematico d'apparenze irreali, non sono meno modernistica fuga in avanti che regressione antilogica a sfondo religioso»³⁴. Sarà per questo che l'epoca barocca prelude a una riconfigurazione delle categorie individuate da Orlando: alcune di quelle anteriori alla svolta storica raggiungono lì un apice di inventività che produce gli esempi più puri e più preziosi per la loro stessa definizione (è il caso soprattutto del frusto-grottesco), mentre altre pur essendo ancora produttive, cominciano ad esaurirsi (è il caso del magico-superstizioso e in parte dello sterile-nocivo), lasciando uno spazio libero che verrà in qualche caso occupato da nuove categorie dopo la svolta storica.

Insomma per i motivi che abbiamo visto il barocco è uno snodo fondamentale della riflessione di Orlando sulla letteratura. Modernistico e regressivo, incarna perfettamente, come un Giano bifronte, l'idea di letteratura come ritorno del represso sia sul piano formale – la figurabilità irresponsabile della metafora «pazza» – sia sul piano delle «forme del contenuto», dove l'ideologia ufficiale risulta sovente rovesciata da fermenti eterodossi – si pensi all'esempio principe di Tasso, il preferito

³¹ ORLANDO, *Gli oggetti desueti*, pp. 104-6.

³² *Ibid.* p. 358.

³³ *Ibid.* pp. 194-7.

³⁴ *Ibid.* p. 487.

di Orlando tra i poeti italiani. Malgrado occupi solo il secondo posto nel titolo del saggio più importante ad esso dedicato, il mio sospetto è che in realtà abbia un ruolo primordiale nella genesi stessa del sistema teorico di Orlando. Esso costituisce un antecedente estremamente significativo di quel più riconoscibile ed evidente fenomeno di ritorno del superato che caratterizzerà la letteratura post-illuministica del primo Ottocento. A questa visione complessa del barocco Orlando approda – andando ben oltre Rousset – grazie all’associazione originale e del tutto inedita tra categorie di origine freudiana (ritorno del superato) e strumenti concettuali che vengono da Matte Blanco.

FEDERICO CORRADI