

Quattro domande su *Il soprannaturale letterario* di Francesco Orlando

a cura di Giuseppe Lo Castro e Elena Porciani

con le risposte di Beatrice Laghezza, Stefano Lazzarin,
Luciano Pellegrini e Emanuele Zinato

In occasione della pubblicazione, a cura di Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini, Valentina Sturli e con una prefazione di Thomas Pavel, de *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme* di Francesco Orlando (Torino, Einaudi, 2017) abbiamo chiesto a tre studiosi e a una studiosa in vario modo legati alla figura dell'autore e alle tematiche affrontate nel volume di riflettere sui nodi teorici e sui possibili sviluppi di una ricerca ventennale che, per quanto rimasta inconclusa, fornisce una prospettiva originale sui confini e sui caratteri di un ambito di primo piano dell'immaginario letterario occidentale.

- 1. La prima questione che vorremmo sollevare concerne l'impianto argomentativo del libro di Orlando. La nozione di 'soprannaturale' è in effetti relativamente inedita nella tradizione teorica; il termine è di solito utilizzato come un rilievo testuale legato o a incursioni del divino nell'opera letteraria o ad apparizioni e visioni che infrangano l'ordine naturale. La scelta di Orlando sostituisce la categoria più diffusa di fantastico e apre una implicita obiezione a Todorov. Si tratta di un sostanzioso ampliamento del campo di indagine che, fuoriuscendo dai confini del genere letterario, giunge ad abbracciare tutto il campo della letteratura extrarealistica. È un'operazione da ritenere produttiva? Vi persuade?*
- 2. Secondo un personale e collaudato metodo d'indagine teorica Orlando disegna una serie di categorie che esprimono il diverso tasso di credito che le opere letterarie accordano al soprannaturale, sempre però in una logica di bilanciamento tra un'istanza razionale di rifiuto e una profonda di riemersione e fiducia nel soprannaturale. A vostro avviso, la mappa di categorie e di testi organizzata da Orlando valorizza la lettura delle opere contraddistinte dalla presenza di soprannaturale? Apre nuovi orizzonti interpretativi?*
- 3. Il libro di Orlando è frutto di un'indagine a tutto campo su un repertorio di opere che mira ad abbracciare l'intera letteratura occidentale, sebbene il mondo classico non sia affrontato sistematicamente. Un simile orizzonte testuale può essere considerato il frutto di un minuzioso lavoro teorico, ma anche il prodotto di una selezione di carattere tematico. A vostro parere, come si coniugano, se si coniugano, questi due aspetti? Siamo di fronte a una grande ricerca di critica tematica, come a suo modo può dirsi per Gli oggetti desueti, a uno studio che indaga le tipologie della presenza del soprannaturale o, piuttosto, l'approccio e lo stesso ampliamento del tema evocano una riflessione sulle forme e le funzioni delle letterature tout court travalicando gli obiettivi di una indagine classicamente tematica?*
- 4. In un intervento dedicato a Francesco Orlando nel blog «Mimesis», Raffaele Donnarumma ha messo in dubbio la presenza significativa del soprannaturale letterario negli ultimi decenni del Novecento e nel Duemila. L'esemplificazione di Orlando si ferma del resto a metà Novecento. Che ne è delle sue categorie dopo il 1950? Operano ancora? È possibile ipotizzare nuove forme di soprannaturale? E la letteratura del presente ha davvero marginalizzato il soprannaturale o esso opera ancora come una imprescindibile forma dell'immaginario e del letterario?*

Beatrice Laghezza

1. La nozione di soprannaturale adottata da Francesco Orlando non intende affatto, in realtà, sostituire quella todoroviana di *fantastique*: lo stesso Orlando precisa che la sua ricerca nasce proprio dal tentativo di verificare in che misura l'operazione compiuta dal critico francese su uno statuto ben preciso e storicamente determinato del soprannaturale letterario sia virtualmente estensibile a tutti gli altri statuti del soprannaturale di cui si può trovar traccia nella storia della letteratura. Se ci interroghiamo sulla fecondità teorica del postulato da cui l'indagine di Orlando prende le mosse, è allora necessario ricordare che per Todorov il «*suraturel*» è una «*catégorie littéraire*» la cui «*extension est beaucoup trop grande*» per poterne individuare una regola di funzionamento valida per più testi, ed è questa la ragione per cui l'autore dell'*Introduction à la littérature fantastique* sceglie di studiare il fantastico nei termini di un «*genre littéraire*» costruito sul principio narrativo dell'*hésitation*. Orlando intraprende dunque una strada che a Todorov sembra impossibile o infruttuosa da percorrere, mette da parte (senza per questo trascurarla) la questione del genere letterario e suggerisce una definizione del soprannaturale di tipo storico-retorico. Così, da un lato egli prova a descrivere come si articolò la semantica del soprannaturale letterario in rapporto a una serie di snodi epocali extraletterari che interessano sia le strutture materiali (la rivoluzione industriale e l'avvento del capitalismo) sia la storia della religione, delle ideologie e delle mentalità (la spaccatura prodotta nel cristianesimo dalla Controriforma, il diffondersi dello sperimentalismo moderno, la caduta dell'*Ancien Régime*, la progressiva scomparsa delle forme tradizionali di credenza nel soprannaturale). Dall'altro, si propone di mettere in luce mediante l'analisi testuale lo scarto che separa «l'intenzione di un'opera, e il modo effettivo di essere del testo». Ne deriva la sistematica attenzione che Orlando dedica al modo in cui sono enunciate o ri-definite le regole del soprannaturale, al trattamento ironico-derisorio del dato prodigioso sul piano dell'*elocutio*, al linguaggio iperfigurale e reversibile adoperato in questi testi, alle modalità retoriche attraverso le quali l'evento portentoso viene amplificato o minimizzato, alle strutture poliprospectiche della narrazione. Questo duplice cambiamento di prospettiva consente effettivamente a Orlando di muoversi liberamente attraverso epoche differenti e i più svariati generi letterari, ma gli offre anche la possibilità di estendere l'indagine a tutte quelle opere che restavano fuori dalla teorizzazione di Todorov sia perché scioglievano nel finale l'*hésitation* sia perché messe fuori uso da interpretazioni metaforico-allegoriche o di matrice psicoanalitica che, come sappiamo, per Todorov uccidono il fantastico. Ma l'operazione è fertile non solo in termini, per così dire, quantitativi. Dal 1970 in cui viene pubblicato il libro di Todorov a oggi, la nozione di *fantastique* ha conosciuto nella critica letteraria un raggio di applicazione vastissimo, finendo talvolta con il designare testi che poco o nulla hanno a che spartire con il genere descritto da Todorov, o addirittura con il diventare una categoria estetica onnicomprensiva suscettibile di accogliere in maniera indiscriminata miti, favole, *contes de fées*, letteratura dell'orrore, racconti dell'assurdo, romanzi *fantasy* o di fantascienza, *gothic novels*, narrazioni sperimentali e avanguardiste. Ebbene, la proposta di Orlando ha il vantaggio di dare a Todorov quel che è di Todorov, e al tempo stesso il merito di offrire uno strumento teorico il cui ventaglio di articolazioni si spera possa offrire agli studiosi del soprannaturale letterario delle direttive di analisi testuale più rispettose delle forme e dei generi letterari, e della loro storia.

2. La formazione di compromesso tra il credito accordato al soprannaturale e la critica opposta alla sua esistenza permette a Orlando di costruire un sistema proporzionale di categorie che, dosando di volta in volta il peso delle due istanze messe a confronto, ambisce a formalizzare il conflitto che si innesca nel momento in cui il paradigma di realtà vigente in un dato testo viene messo in discussione da un elemento che lo trascende. Orlando non nasconde di aver tratto i termini di credito e critica da un'impostazione teorica di origine freudiana che presenta numerosi punti di tangenza con il concetto matteblanchiano di *bi-logica*, ed è il primo a porsi l'obiezione del loro eventuale anacronismo se proiettati su opere anteriori alla frattura prodotta dal maturare dello

spirito critico moderno, opere in cui gli eventi prodigiosi non sono necessariamente percepiti come eterogenei rispetto al reale (è il caso, ad esempio, dei poemi omerici o della *Commedia* di Dante). Per uscire dall'*impasse*, Orlando cerca di dimostrare che è possibile integrare in una visione teorica più ampia la dimensione storica dei testi che presentano un soprannaturale forte codificato dalla tradizione mitologica o religiosa con la contro-obiezione che tutte le civiltà si sono poste il problema di «educare a distinguere il vero dal falso». In opere di questo tipo l'istanza della critica si ridurrebbe in sostanza al «comune senso della realtà» e troverebbe espressione testuale unicamente nelle regole che delimitano il soprannaturale. Se però rileggiamo il canto XXIII dell'*Inferno* in cui Dante e Virgilio sono inseguiti dai diavoli guardiani della quinta bolgia, troviamo piuttosto conferma del fatto che la paura di Dante, pur facendogli letteralmente «arricciarli peli», riguarda esclusivamente l'incolumità fisica, non lo statuto infernale della schiera dei Malebranche. E se poco importa che a dar la caccia a Dante e Virgilio siano i diavoli invece che dei comunissimi cani rabbiosi, non è del tutto chiaro in che senso la regola che impedisce ai Malebranche di rincorrere il pellegrino e la sua guida nella bolgia successiva possa costituire per Orlando un'istanza limitativa all'esistenza del soprannaturale. Nel libro che è stato pubblicato postumo le analisi testuali su opere della classicità e del Medioevo occupano, purtroppo, uno spazio inferiore rispetto a quelle che dal Cinquecento arrivano sino alla metà del Novecento, ma non è un caso che lo stesso autore si lasci sfuggire – quasi un *lapsus* freudiano – che alle sole regole «in effetti poco si addice il nome di critica». È probabile che, se Orlando avesse potuto proseguire le sue ricerche, sarebbe arrivato, negli anni, e di lettura in lettura, alla formulazione di un sistema di categorie messo alla prova su un campione di testi più esteso e in grado di abbracciare in proporzioni più equilibrate tra le varie epoche tutto il soprannaturale letterario «da Omero ai giorni nostri». Ciò gli avrebbe senz'altro permesso di continuare a smussare dall'interno delle analisi testuali sia il rischio dell'anacronismo sia i confini teorici di alcune categorie che nel libro sembrano ancora non del tutto definiti. E mi riferisco in particolare allo sdoppiamento del soprannaturale di *trasposizione* e al suo duplice rinvio a referenti di natura storico-sociale o psicologico-antropologica. Nel corso sul soprannaturale letterario che ho seguito all'Università di Pisa nel 1999-2000 non vi era traccia della seconda tipologia di rinvio, che del resto è assente anche nel breve saggio orlandiano del 2001 sugli *Statuti del soprannaturale nella narrativa* (cfr. F. Orlando, *Statuti del soprannaturale nella narrativa*, in F. Moretti [a cura di], *Il romanzo*, Torino, Einaudi, 2001, vol. I. *La cultura del romanzo*, pp. 195-226). Nel libro del 2017, costruito sulla base dei corsi universitari del 2005 e del 2006, l'opposizione tra un rinvio di tipo storico e uno di tipo metastorico è assorbita, forse un po' troppo frettolosamente, dal minimo comun denominatore del meccanismo di trasposizione, e l'unico esempio di rimotivazione psicologico-antropologica preso in esame da Orlando – *Le Centaure* di Maurice de Guérin – lascia, credo, a noi lettori il compito di provare a sperimentare su altri testi la validità di un rinvio a referenti non strettamente materiali. Tanto più che la questione della valenza allegorica che il soprannaturale assume in ben quattro delle sei categorie orlandiane (oltre che nel soprannaturale di *trasposizione*, la ritroviamo in quelli di *ignoranza*, di *imposizione* e di *tradizione*), introduce nella tassonomia di Orlando il problema del significato del soprannaturale. E che si tratti di un fattore che condiziona l'impianto teorico del libro è comprovato dal fatto che, a mano a mano che si procede nella lettura, la *querelle* tra credito e critica sembra quasi perdere priorità rispetto a quella che diventa a tutti gli effetti una questione di ermeneutica su che cosa rappresenti o per che cosa stia il soprannaturale letterario.

3. Se la ricerca orlandiana sul soprannaturale è un'indagine di critica tematica, lo è senza dubbio in una prospettiva non strettamente contenutistica ma, come già si accennava, retorica, nella misura in cui un qualsiasi tema letterario non prescinde mai dalla materialità espressiva del testo che lo veicola, e dunque dalle sfumature stilistiche e tonali che gli conferiscono un tale significato per l'appunto in virtù del suo aspetto significante. A tal proposito credo di ricordare che a lezione Orlando preferisse parlare di *figure* piuttosto che di *temi*. D'altra parte, lo spettro che compare nell'*Hamlet* interpella le facoltà interpretative di Orazio e Amleto, e quelle di noi lettori, non

semplicemente perché è un fantasma, ma perché è un «fantasma semiotico». Ed è proprio la dimensione retorica del soprannaturale a costituire il punto di congiunzione tra selezione di carattere tematico e inchiesta teorica: se tutta la letteratura è per Orlando manifestazione semiotica di un *ritorno del represso*, la letteratura del soprannaturale è il luogo privilegiato in cui trova facoltà di parola il diritto alla fantasia e alla libertà di pensiero e di espressione. Non solo nei casi in cui il credito accordato al soprannaturale è proporzionalmente superiore alla critica che gli viene opposta, ma anche quando il soprannaturale è beffardamente deriso o indulgentemente canzonato, senza per questo escludere che si possa prendere inconsciamente gusto alla sua logica regressiva, a dispetto di ciò che è censurato dalla ragione e dalle costrizioni della realtà. E se la retorica del soprannaturale rappresenta per via sineddolica la retorica della letteratura *tout court*, acquista valore aggiunto anche la questione del rapporto che le opere sul soprannaturale intrattengono con i referenti storici ed extraletterari, non tanto in un meccanismo di rispecchiamento mimetico quanto in una logica inderogabile di reazione militante agli imperativi imposti dalla società, dalla politica, dalle ideologie, dal costume, dal buon senso, dalle mentalità.

4. Orlando scrive che l'invidia istintiva che ci suscita la credulità nel soprannaturale di don Chisciotte dimostra che, anche quando una razionalità di tipo superiore si è affermata, la ribellione contro i *Diktat* del pensiero logico e della realtà continua ad agire inconsciamente nel nostro io più profondo, spingendoci all'identificazione con tutti quei personaggi letterari che ereditano dal cavaliere della Mancia l'idea che «la capacità di trasfigurare fantasticamente il mondo» sia una componente intrinseca dell'immaginario e della letteratura di tutti i tempi. Tale convinzione ci sembra essere tanto più vera nei secoli posteriori alla nascita e alla diffusione del *récit fantastique* di Todorov (e dunque al soprannaturale di *ignoranza* orlandiano) se, come ipotizza Remo Ceserani nel suo libro del 1996 sul fantastico, l'introduzione di questo nuovo *modo* narrativo ha sortito l'effetto di modificare, per così dire, fantasticizzandolo, l'intero sistema dei generi e dei modi letterari. Nella sua analisi de *Il Maestro e Margherita* Orlando afferma che, per inquadrare il romanzo di Bulgakov, è necessario far interagire il carattere prepotente del soprannaturale di *imposizione* sia con il contesto quotidiano del soprannaturale di *ignoranza*, sia con i precedenti mitico-legendari del soprannaturale di *trasposizione*. La strada che il soprannaturale letterario sembra dunque voler intraprendere nel Novecento è innanzi tutto quella dell'ibridazione fra i suoi statuti. Facciamo allora qualche esempio, limitandoci a citare qualche testo della letteratura italiana contemporanea (nel libro di Orlando l'ultima opera italiana menzionata è *Le avventure di Pinocchio* di Collodi). Imposizione dell'inverosimile, contesto quotidiano e rimotivazione di alcuni temi del soprannaturale di tradizione compaiono in molti racconti di Primo Levi, in *Petrolio* di Pasolini, in *Centuria* di Manganelli e in *Tutto il ferro della torre Eiffel* di Michele Mari. Tutti questi testi, ma in particolare il romanzo di Mari, mettono poi l'accento sulla dimensione esasperatamente metaletteraria del soprannaturale contemporaneo, come già accadeva nella narrativa di Landolfi e, in anni a noi più vicini, nel soprannaturale di *derisione* della tradizione letteraria fantastica di cui si prende gioco Stefano Benni (si pensi a *Il bar sotto il mare* o a *Cari mostri*), e nel soprannaturale di *ignoranza* de *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco. Imposizione e incertezza coabitano in molti racconti fantastici di Tabucchi, anch'essi spesso caratterizzati da una fitta trama intertestuale (*I pomeriggi del sabato*, *Gli incanti*, *Any where out of the world*, *I treni che vanno a Madras*). E se il soprannaturale forte della *tradizione* biblica riemerge, passando per la narrativa di Elsa Morante, in quella di Rossana Ombres (*Serenata*), il destino del soprannaturale di *indulgenza* non è di restare confinato, in epoca moderna e contemporanea, unicamente nel recinto della letteratura per l'infanzia. Difatti, dopo i *contes philosophiques* de *I nostri antenati* di Calvino, esso si ibrida con il soprannaturale di *ignoranza* per presentarsi, in veste più nostalgica che ironica, nella trilogia di Anna Maria Ortese: *L'Iguana*, *Il cardillo addolorato* e *Alonso e i visionari*. Un'analoga ibridazione tra *indulgenza* e *ignoranza* ritorna poi, in chiave fantascientifica, nel romano *Partiranno* di Luce d'Eramo che, denunciando i limiti dell'antropocentrismo, tratteggia la possibilità di un soprannaturale del *postumano*. Un'ipotesi suggerita anche da Paolo Volponi ne *Il pianeta irritabile*

o da Laura Pugno in *Sirene*, ma nell'ottica di un soprannaturale di *trasposizione* e rimotivazione del mito apocalittico.

Stefano Lazzarin

1. Il soprannaturale è sempre stato al centro della riflessione dei più avvertiti teorici del fantastico: questa nozione ha un peso determinante nelle teorizzazioni 'storiche' di Caillois (1958), Vax (1964), Todorov (1970), Finné (1980), Lugnani (1983), ecc. Ma è vero che Orlando sposta la discussione, e che questo è uno degli aspetti non soltanto più immediatamente visibili, ma anche più importanti del suo libro. 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); nel primo capitolo, fissando alcune premesse generali della propria indagine, dichiara: «Non ci occuperemo delle distinzioni tra i vari generi, e nei nostri esempi ritroveremo romanzi, tragedie, poemi in versi, ecc.». Questa scommessa sul tema piuttosto che sul genere, modo o 'impulso' – «an impulse as significant as the mimetic impulse»: tale è la definizione, o meglio una delle definizioni, di letteratura 'fantastica' proposta da Kathryn Hume in *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature* (1984) – 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' o brevissimo di Todorov, l'Ottocento, a millenni di letteratura – mentre conserva ai testi la loro più concreta dimensione storica e contestuale. Non posso qui condurre un'analisi dettagliata, che dimostrerebbe, credo senza ambiguità, come l'operazione compiuta da Orlando sia decisamente produttiva; mi limiterò a nominare due *cruces* del dibattito teorico sul fantastico che il ricorso alla nozione di soprannaturale permette di aggirare proficuamente o sciogliere persuasivamente, e tre orizzonti di ricerca inediti che Orlando spalanca agli studiosi. Le *cruces* sono: il rapporto 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; e la relazione che intercorre tra il fantastico ottocentesco o classico e quello novecentesco o 'neofantastico' (Jaime Alazraki, 1983). I nuovi campi di ricerca sono: il soprannaturale di derisione, cui gli studiosi avevano concesso, prima di Orlando, uno spazio esiguo e marginale, e che diventa viceversa nel *Soprannaturale letterario* uno dei sei statuti di soprannaturale nella letteratura occidentale; l'identificazione del nuovo statuto del soprannaturale di trasposizione, fino a oggi completamente trascurato dai teorici; l'indagine su altre svolte decisive nel rapporto della cultura occidentale con il soprannaturale, oltre all'unica – quella di fine Settecento – che gli studiosi (fra cui lo stesso Orlando negli *Oggetti desueti*) avessero individuato con sicurezza: *Il soprannaturale letterario* si sofferma su un *tournant* almeno altrettanto cruciale, la Riforma e i suoi 'dintorni'. È in virtù di questa svolta cinquecentesca che Amleto, nell'omonimo dramma shakespeariano, parte dal presupposto che se uno spettro si mostra sia obbligatoriamente per comunicare qualcosa: una specifica variante di spettro come il «fantasma semiotico, cioè [...] venuto per segnalare qualcosa», se non esclusiva dell'Occidente post-riformistico, appare allora fortemente caratteristica dell'epoca successiva alla «svolta cinquecentesca» nella credenza al soprannaturale.

2. Lo spostamento del *focus* teorico dal fantastico al soprannaturale, la definizione del soprannaturale come formazione di compromesso e la scelta di investire tutta la posta ermeneutica sulla diade concettuale credito/critica sono scelte interpretative che si implicano reciprocamente; quel che ho detto sopra vale dunque per l'operazione cartografico-tassonomica orlandiana nel suo insieme. Piuttosto si potrebbe notare come lo sguardo panoramico di Orlando su due o tre millenni di letteratura del soprannaturale, se gli consente di rinnovare decisamente la prospettiva d'indagine,

lo espone alle insidie che minacciano inevitabilmente le periodizzazioni di lunga durata. Orlando ne era, naturalmente, ben consapevole: «L'impiego trasversale di termini astratti come critica e credito per testi di tutte le epoche e di tutti i generi si espone evidentemente a un forte rischio di anacronismo», sottolinea nel primo capitolo. Questo pericolo della proiezione di categorie concettuali sorte in epoca moderna o contemporanea – come per l'appunto il soprannaturale – su epoche precedenti si coglie talvolta a livello microtestuale, nelle letture di singole opere che faticano a entrare nella griglia delle categorie orlandiane. Un esempio è il romanzo in versi *Yvain ou le chevalier au lion* di Chrétien de Troyes, in cui un *vilain* spiega al cavaliere Calogrenant che incontrerà una fontana fredda e ribollente al tempo stesso, e che buttando un po' d'acqua su una pietra susciterà una bufera. Ora, tale causalità è innegabilmente magica, ma risulta perfettamente naturale nel mondo simbolico di Chrétien de Troyes. Nella «*situazione storica data*» rappresentata dallo scrittore medievale una fontana magica non costituisce affatto «*una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che sono sentite come normali o naturali*», secondo la definizione di soprannaturale fornita da Orlando sempre nel cap. I: che la fontana ribollisca d'acqua fredda e che quest'ultima, gocciolando sulla pietra, scateni una tempesta fa parte della natura e della norma di un mondo che è tutto intimamente impregnato di magia. E infatti, anche se il *vilain* dichiara di non aver mai visto una fontana del genere, queste fontane, nel romanzo arturiano, sono precisamente la regola: inscritte nella natura di un universo costellato di simboli, che spetta ai personaggi (ai cavalieri) decifrare. In altri termini, purché si conosca il relativo codice segnico – e se non i cavalieri, il 'mondo finzionale' creato dal testo certamente lo conosce –, non v'è alcun soprannaturale nella *merveille* del romanzo arturiano: il soprannaturale scaturirà invece quando, molti secoli più tardi, il codice non risulterà più disponibile perché l'illuminismo l'avrà dichiarato irrazionale e assurdo.

3. Mi sembra che i due aspetti citati non si escludano reciprocamente: proprio come *Gli oggetti desueti* – che costituiscono in tal senso, ma anche per altre ragioni, il gemello del *Soprannaturale letterario* –, il libro postumo di Orlando è una grande ricerca tematica, anzi più esattamente tematologica, e al tempo stesso un'inchiesta di natura teorica su statuto e funzioni della letteratura *tout court*. Come ricerca *tematologica*, *Il soprannaturale letterario* recensisce e classifica i principali statuti che il tema del soprannaturale ha assunto nella letteratura occidentale, senza frontiere di lingua, letteratura, cultura (e potremmo dire senza confini di tempo, o per lo meno con un unico limite cronologico, quello inferiore, situato verso la metà del Novecento). Come *inchiesta teorica*, *Il soprannaturale letterario* indaga sul soprannaturale in quanto formazione di compromesso fra le opposte istanze del credito e della critica: e ben sappiamo come tutta l'opera di Orlando, non soltanto i libri sugli oggetti desueti e sul soprannaturale, riguardi precisamente la possibilità di interpretare il fenomeno-letteratura alla luce del concetto di formazione di compromesso, desunto all'origine dal libro freudiano sul motto di spirito ed esplorato nelle sue molteplici declinazioni. In un saggio del 2008 Daniele Giglioli ha scritto, con spirito paradossale e un po' provocatorio, che «[s]e ogni atto critico è un atto interpretativo, e se nessun atto interpretativo può fare a meno di un investimento tematico (e cioè dell'interrogazione sui legami che connettono l'argomento e il senso di un'opera), allora ogni critica è tematica».

L'argomentazione potrebbe essere ribaltata: non soltanto ogni critica è, in senso lato, tematica; ogni tematologia è per definizione teorica: il libro di Orlando ce lo mostra con chiarezza abbagliante.

4. Mi è sempre parso difficile pronunciare verdetti funebri in campo letterario. Franco Moretti (1987) decreta la fine del *Bildungsroman* addirittura con Jane Austen; ma tutta la grande tradizione francese è posteriore alla scrittrice britannica (e in Italia basterebbero tre titoli – *Una vita, I Viceré, I vecchi e i giovani* – a smentire Moretti: in questi romanzi la *Bildung* sarà anche perversa, ma sempre *Bildung* è). Per quanto riguarda il racconto fantastico, Tzvetan Todorov (1970) ne identifica gli ultimi esempi esteticamente soddisfacenti in Maupassant: ma i nomi di Landolfi e Cortázar

dimostrano a sufficienza che il fantastico mantiene una presenza forte e significativa nella letteratura del Novecento.

Tuttavia, a ben vedere, la posizione di Donnarumma è tutt'altro che categorica. Il critico si chiede «che cosa ne sia del soprannaturale dopo l'arco cronologico che Orlando prende in considerazione», e dunque dopo la «metà del secolo scorso»; la risposta – per l'appunto sfumata – è duplice: se «in età postmoderna» il soprannaturale sembra aver «goduto di buona salute», «dopo il postmoderno» – cioè «negli ultimi anni», secondo l'ipotesi interpretativa avanzata in *Ipermodernità* (2014) – esso pare essersi «assottigliato non per estinguersi, ma per essere relegato nelle zone della letteratura e della cinematografia commerciale». Che la letteratura postmoderna ospiti numerose testimonianze di vitalità del soprannaturale mi sembra al di là di ogni ragionevole dubbio; lo dimostrano i romanzi menzionati da Donnarumma – *Cien años de soledad* (1967) e *The Satanic Verses* (1988) – e lo conferma un semplice elenco di nomi (e date, e titoli). Si va da alcuni romanzi di Nabokov, le cui versioni definitive in inglese escono dopo il faticoso spartiacque degli anni Cinquanta (*Invitation to a Beheading*, 1959, e *Despair*, 1965), ai racconti landolfiani di *Un paniere di chioccioline* (1968) e del postumo *Diario perpetuo* (2012), che raccoglie testi degli anni Sessanta e Settanta; dal soprannaturale di incertezza di Ocampo (*El diario de Porfiria Bernal*, nella raccolta *Las invitadas*, 1961) e Tabucchi (*I pomeriggi del sabato*, nel *Gioco del rovescio*, 1981) a quello, tecnologicamente rimotivato, degli scrittori di lingua spagnola come Bioy Casares (*El Nómene*, nelle *Historias desafortadas*, 1986) e Montalbán (*Historias de fantasmas*, 1987); dal Calvino di *Ottavia* (nelle *Città invisibili*, 1972) e della *Storia del regno dei vampiri* (nella *Taverna dei destini incrociati*, 1973) al Manganelli di *Centuria* (1979), che sperimentano entrambi forme originali di soprannaturale di imposizione; dal Mari di *Io venìa pien d'angoscia a rimirarti* (1990) al Pasolini della 'visione del Merda' (*Petrolio*, 1992, postumo) e fino all'Umberto Eco dell'*Isola del giorno prima* (1994), che lavorano invece sul soprannaturale di trasposizione; senza dimenticare le forme ibride, che sembrano anzi le più frequenti, come mostrano – menziono tre esempi fra i moltissimi che si potrebbero citare – i romanzi 'straordinari' della maturità di Palazzeschi (*Il Doge e Stefanino*, rispettivamente del 1967 e del 1969, mescolano indulgenza, derisione e trasposizione, con una spruzzatina di imposizione), l'opera tutt'intera o quasi di Manganelli, che compendia e ibrida praticamente tutte le forme del soprannaturale orlandiano (anche se quello di derisione rimane predominante), e *Cuando fui mortal* (1996) di Javier Marías, a metà fra imposizione e derisione. Mi sembra più difficile negare la pertinenza del soprannaturale nella letteratura 'non commerciale' (per riprendere l'etichetta utilizzata da Donnarumma) degli ultimi decenni, perfino in epoca 'ipermoderna'. C'è un esempio che mi pare decisivo in tal senso: quello della grande letteratura angloamericana sulla 'spettralità' (nel senso che alla parola attribuiscono per l'appunto i teorici di lingua inglese, sulla scia del Derrida di *Spectres de Marx*, 1993). Sono scrittori come Dick e Ballard – che non possono certo essere liquidati confinandoli nella 'letteratura dei generi' – e poi DeLillo, Auster, Ellis, e tanti altri, che pubblicano nella seconda metà del Novecento e nella prima parte del nuovo secolo: nei loro romanzi e racconti gli spettri – ma una categoria particolare di spettri, che non proviene dall'Aldilà e ha a che fare, piuttosto, con il denaro, la merce, il potere – si moltiplicano esponenzialmente, mentre l'uomo entra in una fase evolutiva post-umana che tende a farne un essere immortale (così negli ultimi romanzi di DeLillo: da *Cosmopolis*, 2003, a *Point Omega*, 2010, a *Zero K*, 2016). Ora, questa 'spettralità senza spettri' della letteratura contemporanea, se vogliamo descriverla con la terminologia di Orlando, non è nient'altro che soprannaturale di trasposizione.

Più che la sopravvivenza o no del soprannaturale nella letteratura tardo-novecentesca e primo-duemillesca, la vera questione mi sembra un'altra: come nel caso degli *Oggetti desueti*, le categorie di Orlando funzionano *meglio* per la letteratura ottocentesca; è tutto il Novecento, non soltanto la sua fetta più recente o la letteratura del nuovo secolo, a risultare (relativamente) poco categorizzabile, (relativamente) poco permeabile al rigoroso furore tassonomico di Orlando. E il grande teorico lo sapeva: in apertura del capitolo novecentesco degli *Oggetti desueti* egli esprime

infatti il dubbio che «l'albero semantico» sia «un insieme d'ipotesi classificatorie ottocentesco», difficilmente applicabile, di conseguenza, all'epoca inaugurata dal trionfo delle avanguardie.

Luciano Pellegrini

1. Il soprannaturale è per Orlando tutto ciò che determina uno scarto rispetto all'idea che le varie epoche hanno della realtà e del naturale. Questa definizione corrisponde in effetti a un grande allargamento del campo, ben oltre i limiti cronologici e di genere cui rimanda il fantastico delineato da Todorov. Il termine 'soprannaturale', nella sua neutralità, rimanda sin dal titolo a questo ampliamento, che equivale a un'audace presa di posizione. Non solo Orlando studia testi di epoche e generi diversi, ma mette sullo stesso piano forme di soprannaturale che siamo abituati a considerare come essenzialmente eterogenee. Fra due estremi: il soprannaturale che coinvolge la religione e quello che investe esclusivamente la letteratura. Questo atteggiamento rispecchia un principio che Orlando formulava a lezione e per iscritto: che non c'è vera conoscenza, non si possono elaborare categorie fondate, se non per comparazione. L'allargamento del campo corrisponde inoltre a uno degli aspetti più affascinanti e rischiosi della ricerca. Il soprannaturale è letteratura al quadrato, in quanto la dialettica fra credito e critica o ragione e immaginazione corrisponde alle tensioni interne che per Orlando definiscono il discorso letterario. Lo studio del soprannaturale prende un valore antropologico, perché significa interrogarsi sulla funzione della letteratura, in quanto spazio in cui si sedimentano per secoli tensioni proprie alla natura umana.

2. In questo libro si percepisce forse ancora con più chiarezza il privilegio che Orlando accordava all'esperienza della lettura. Le categorie che elabora sono sempre il frutto dell'oggettivazione della sensibilità del critico-lettore. È in virtù della fiducia nella natura emblematica di alcuni testi che il campo pericolosamente esteso e vario di tutto ciò che è extrarealistico risulta ritagliabile. Le categorie astratte non violentano la storia perché scaturiscono da una lettura attenta a rispettare la natura dei testi. Orlando raccontava il giorno in cui concepì l'albero semantico degli *Oggetti desueti* nella pineta di San Rossore: dopo anni di letture, riflettendo su alcuni testi eletti a padri fondatori, Orlando tracciò in una sola volta le dodici ben note diramazioni. L'albero rese poi la prova ulteriore di almeno un altro decennio di letture, prima della stesura del libro. Il carattere incompiuto del *Soprannaturale*, e quindi il numero ridotto, rispetto agli *Oggetti desueti*, dei testi considerati, rende forse più evidente il procedere empirico per testi fondatori, e mostra di conseguenza come Orlando miri più a cogliere le diverse rappresentazioni del tema su lunghe durate, che non a stilare l'inventario dei motivi e micro motivi che lo caratterizzano. In questo modo Orlando può gettare una luce impreveduta sui classici che considera. Non solo quindi per le sue capacità analitiche, ma perché le sue interpretazioni situano il testo in una prospettiva più ampia. Dal momento che il soprannaturale è letteratura rimanda alla tensione tra realtà e irrealtà che presiede a un testo letterario, nelle letture di Orlando ogni testo diventa il documento di una sorta di lunga storia degli equilibri fra razionalità e irrazionale, o fra razionalità diverse...

3. Come già negli *Oggetti desueti*, il progetto del *Soprannaturale* è di individuare una serie di *topoi* cui ricondurre un tema vasto e onnipresente. In questo ultimo libro, è come se il campionario si limitasse ai soli testi fondatori. Ne consegue che le analisi di testo sono più prolungate e le categorie hanno contorni meno netti. Ciò non mi pare però dovuto solo alle circostanze di pubblicazione. Negli *Oggetti desueti* Orlando quasi crea il suo tema, ritagliandolo in categorie ben delimitate. Il numero e il tenore degli esempi ne provano poi l'importanza, ma si tratta comunque di un tema recondito e marginale nel contesto dell'opera intera. Il soprannaturale è invece un tema centrale, su cui si può imperniare il significato di tutto il testo. Se a questo si aggiunge che il soprannaturale rimanda alla letteratura stessa, questa ricerca tematica rischia di travalicare, come dite, in qualcosa di diverso e di più ampio. Non è da escludere che sia anche per questo che Orlando non abbia mai

deciso di concludere il libro. Nell'ultimo decennio rifletteva a una riformulazione della sua proposta di teoria della letteratura. Forse la stesura del *Soprannaturale* non poteva avvenire prima di quella riformulazione. Questo libro inedito costituisce infatti una tappa significativa dell'ultima fase del pensiero e del metodo di Orlando. Detto questo, il libro resta un libro di critica tematica, in un senso preciso e atipico. Non c'è da aspettarsi un repertorio di motivi e occorrenze. Vi si individua piuttosto una serie di possibilità di rappresentazione del soprannaturale. Come quella per esempio di un soprannaturale ripescato nella tradizione, che ritrova la forza perduta perché si presta a esprimere allegoricamente, per *trasposizione*, una realtà che nel presente è sentita come misteriosa. Ogni categoria ha la sua storia e si lega spesso a epoche precise: il soprannaturale d'imposizione ad esempio è una possibilità soprattutto novecentesca, e sembrano non esserci occorrenze anteriori. Ma le categorie rimandano a possibilità di rappresentazione del tema sempre attuali e in teoria tutte letterariamente percorribili, in ogni momento.

4. Non m'intendo abbastanza di letteratura del presente per azzardare una risposta. Ho preso atto con sorpresa di quanto ha affermato Raffaele Donnarumma alla fine del suo bell'intervento. Donnarumma ha in mente un canone narrativo del presente. Egli stesso riconosce infatti che il soprannaturale continua a operare ma in generi meno degni o in altre forme d'arte. Oggi il soprannaturale narrativo sembra dunque non esprimersi, nemmeno nelle forme più tenui previste da Orlando. Non solo. Se un domani il soprannaturale ricominciasse a esprimersi, potrebbe essere in una forma non prevista dalle categorie del libro. Ciò non farebbe comunque del *Soprannaturale* un libro chiuso nella tradizione. La scommessa di Orlando è stata individuare, come dicevo, le possibilità principali della rappresentazione del soprannaturale. Possibilità che hanno una loro storia ma che sono sempre tutte percorribili. Potrebbero riesprimersi allo stato puro, oppure ibridarsi, anche al punto da richiedere l'elaborazione di altre categorie, diverse da quelle del libro. L'empirismo stesso del metodo, per cui la lettura è sempre posta a fondamento d'ogni astrazione, fa della teoria del *Soprannaturale* un sistema aperto al futuro, e all'imprevedibilità della storia letteraria. Quel che conta, certo, è che le manifestazioni letterarie del soprannaturale siano pur sempre descrivibili come formazioni di compromesso fra critica e credito. Oggi il soprannaturale narrativo tace, domani potrebbe nascerne una forma non prevista dalle categorie di Orlando. La scommessa di Orlando è di avere individuato le possibilità principali della rappresentazione del soprannaturale. Possibilità che hanno una loro storia ma che sono sempre tutte attuali, che potrebbero riesprimersi pure, oppure ibridarsi, anche al punto da richiedere l'elaborazione di altre categorie, diverse ma pur sempre incentrate sulla formazione di compromesso fra critica e credito.

Emanuele Zinato

1. Se con il termine 'impianto' si vuole intendere l'architettura complessiva del volume, va detto in anteprima che il nuovo libro sul soprannaturale letterario è il frutto del paziente lavoro dei tre curatori (Stefano Brugnolo, Luciano Pellegrini e Valentina Sturli) su registrazioni e appunti dei corsi universitari pisani del 2005 e del 2006. Il risultato non può dunque coincidere con l'impianto che ne avrebbe dato l'autore, ben noto per il minuzioso *labor limae* sulla propria scrittura, nel momento di congedare l'opera definitiva se la morte non ne avesse interrotto il lavoro. È tuttavia molto significativo che quest'opera (pur con le sue caratteristiche postume e provvisorie) prenda le mosse dal consapevole oltrepassamento dei limiti cronologici del fantastico studiato da Todorov: mentre il fantastico corrisponde a uno statuto del soprannaturale che poteva darsi soltanto *in un preciso momento storico*, all'indomani dell'Illuminismo, quando la moderna razionalità si era da poco imposta nel mondo e la letteratura ne rivelava la precarietà, il soprannaturale invece viene messo da Orlando in relazione al modo in cui la letteratura può *sempre* ospitare la tentazione della mente umana di fingere e di credere all'incredibile. E l'inclusione nella categoria di aspetti

variamente attribuibili alla sfera del religioso, a quella della superstizione o a quella del pensiero magico, sottende con chiarezza esemplare l'opzione materialistica che sempre contraddistingue l'approccio freudiano di Orlando all'immaginario letterario, ai suoi codici e alle sue convenzioni. In forme schematiche, si può dire insomma che mentre il grande libro sugli oggetti desueti si occupava soprattutto del modo mimetico-realistico, ponendo al centro il metodo di Auerbach, il lavoro postumo sul soprannaturale si occupa delle modalità stesse della finzione, quando – rappresentando sfere dell'esperienza e della percezione non 'naturali', – deve farsi finzione al quadrato, o iperfinzione. Orlando infatti accosta opere lontane nel tempo ma simili fra loro per i dosaggi di credulità e diffidenza, come segni del conflitto nei testi fra due logiche (fra le distinzioni e le regole della ragione e le confusioni e il disordine del fantasticare): l'importanza teorica di questa indagine riguarda dunque la stessa facoltà umana della finzione e le sue risorse. Thomas Pavel, del resto, lo rileva con esattezza nella sua *Prefazione*: «prendendo come punto di partenza la nozione di *ficcio*, Orlando definisce il soprannaturale come una supposizione di entità, di rapporti o di eventi in contrasto con quelle leggi della realtà che son sentite come normali o naturali in una situazione storica data» (p. IX). Orlando, dunque, a differenza di Todorov, tenta di dar conto con gli strumenti desunti da Freud e da Matte Blanco (p. 21 e p. 52) dei gradi, delle zone e della logica con cui la letteratura di ogni epoca neutralizza e ricombina l'opposizione tra il vero e il falso.

2. Questo nuovo libro implica un approccio logico-tipologico alle diverse rappresentazioni del soprannaturale e in esso, più che negli altri libri orlandiani, vengono sfruttate le potenzialità ermeneutiche di uno dei modelli freudiani più fecondi ai fini della lettura dei testi: quello della formazione di compromesso. Si distinguono innanzitutto due situazioni estreme: un soprannaturale di *tradizione* (in tutte le opere che danno massimo credito al dato straordinario, favoloso, magico o divino, come a esempio accade in Omero o in Dante), e un soprannaturale di *derisione* (nelle opere in cui mediante il riso si dà il minor credito possibile al dato straordinario, come a esempio in Scarron, Tassoni, Montesquieu). Fra questi due estremi, Orlando individua un diverso dosaggio fra gradi intermedi e – come fa di solito – dà loro dei nomi convenzionali: il soprannaturale di *indulgenza*, di *ignoranza*, di *trasposizione*, di *imposizione*. Il primo, il cui tratto è la regressione verso l'infanzia (a esempio, le fiabe di Basile o di Perrault, ma anche le *Metamorfosi* di Ovidio) si ha quando il sorriso non mette in radicale dubbio il soprannaturale; il secondo tipo coincide con il fantastico todoroviano e riguarda l'esitazione tra credenza nel prodigio e critica razionale (a esempio nei romanzi gotici e di fantasmi o in *Giro di vite* di James). Il soprannaturale procede inoltre per *trasposizione* quando – come nel *Faust* o nei *Fratelli Karamazov* o nell'*Anello del Nibelungo* - ricorre all'autorità di antiche leggende ma le trapianta in una situazione contemporanea; e, infine, funziona per *imposizione* se inventa di sana pianta e impone al mondo reale un elemento soprannaturale indipendente da ogni traccia di credenza leggendaria, magica, folklorica o religiosa precedente (a esempio in Kafka).

Personalmente, più che la mappa categoriale, e più delle nomenclature e delle classificazioni, credo abbia una enorme potenzialità euristica e ermeneutica il concetto orlandiano stesso di dosaggio: vale a dire l'idea, a mio parere capitale, che l'opera letteraria ospiti sempre due o più istanze conflittuali, a dosi diverse, come i vettori in un campo di forze, e derivi la sua stessa forma dall'equilibrio instabile fra di esse. Per tornare al libro sul soprannaturale: se ai due estremi – la critica che distingue e prende le distanze e il credito che prende per buono il miracolo - l'istanza minoritaria ha sempre una qualche voce, ciò dipende dal fatto che per Orlando il dispositivo con cui funziona un testo letterario, come il motto di spirito per Freud, è la formazione di compromesso. I testi che rappresentano il soprannaturale si configurano come un «ambito due volte immaginario» (p. 18), all'interno del quale il lettore è chiamato a accettare che alcune leggi di realtà (a esempio il principio di non contraddizione) vengano sospese e, a un certo grado, neutralizzate. Affinché il dispositivo funzioni, è necessario che alle regole del mondo a cui siamo abituati ne subentrino altre, imposte dal testo: il caso più significativo è la *Commedia* dantesca, che al disordine morale dei peccatori oppone l'ordine implacabile di una topografia divina, ma regole rigorose fino

all'ossessione subentrano in ogni procedura oltremondana o magica, come testimoniano i rituali di magia in Shakespeare. Anche un soprannaturale delegittimato mantiene inoltre un certo quoziente di consenso: il soprannaturale *di derisione*, già presente nell'antichità (a esempio in Luciano), trova nel Chisciotte deriso il suo eroe moderno e domina la pratica demistificatrice degli illuministi. Tuttavia lo stesso Don Chisciotte è «la prova vivente» (p. 90) che un soprannaturale ridicolizzato può continuare a essere considerato tale perché, se il protagonista è l'unico a credere alle proprie visioni fantastiche e cavalleresche, proprio la sua farneticante attività mentale non può che spingere il lettore a identificarsi (entro un certo dosaggio) con la sua capacità di credere all'incredibile, inducendolo ad accettare le regole della finzione e a concedere all'irrazionale una qualche marginale sopravvivenza.

3. Credo che questo libro vada letto e capito più per differenza che per omologia con *Gli oggetti desueti*. Mentre il lavoro sugli *Oggetti desueti* si lascia interpretare come una ricerca di tipo tematico, quello sul soprannaturale letterario travalica nettamente l'orizzonte della tematologia. Orlando nelle sue opere ha riutilizzato, modificandole, due nozioni della psicoanalisi freudiana: da un lato in luogo di 'rimosso' ha parlato di 'represso' comprendendo la censura che grava su idee e forme socialmente scomode, e dall'altro ha definito la formazione di compromesso come quella «manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto» (F. Orlando, *Letteratura e psicoanalisi: alla ricerca dei modelli freudiani*, in *Letteratura italiana*, VI, *L'interpretazione*, Torino, Einaudi, 1985, p. 585) a detrimento della sua accezione clinica e sintomatologica. I due strumenti non sono tuttavia presenti nei suoi lavori con la medesima intensità o rilevanza: il *ritorno del represso* presuppone memoria, rimozione e sedimentazione storica, la *formazione di compromesso* invece implica il collidere e il combinarsi sincronicamente, a gradi diversi, di forze psichiche e semantiche divergenti. Nella ricerca sugli oggetti desueti, fortemente storicizzante, domina l'idea che la letteratura ospiti il ritorno del represso di una società mercificata (e le porzioni di mondo rappresentate nei testi e indagate sono *cose*, corporeità non funzionali), nel lavoro postumo sul soprannaturale, invece, il modello logico della formazione di compromesso sembra prevalere su quello storico del ritorno del represso (e le emergenze testuali campionate sono eventi non reali ma mentali). Della triade evidenziata dal sottotitolo (*storia, logica e forme*) qui è il modello logico, insomma, a avere la meglio sugli altri due. La ricerca sul soprannaturale si può dunque considerare, come suggeriscono nell'*Introduzione* i curatori, «l'elemento mancante di un trittico» (p. XIV) solo a patto di sottolineare le divergenze rispetto a *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Mentre il lavoro sugli oggetti insoliti, invecchiati, inutili presuppone infatti la *storia* e l'idea di letteratura come «ripostiglio antifunzionale», la ricerca sul soprannaturale è in prevalenza incentrata sulla *mente* umana, sui dispositivi di finzione e sui modi letterari di sospensione dell'esame di realtà.

4. Gli ambiti della letteratura postmoderna e di quella successiva, detta ipermoderna, non sono stati sondati dalle ricerche di Orlando, attestate elettivamente intorno all'illuminismo e alla svolta delle rivoluzioni industriali. In generale, la tendenza socioculturale in atto dalla seconda metà del Novecento in poi, a «colonizzare» l'inconscio (Jameson) e a riutilizzare le tecniche delle avanguardie ai fini del «surrealismo di massa» (Fortini), l'estetizzazione e erotizzazione delle merci e il nuovo statuto del desiderio, tendono a mettere in crisi le dinamiche della repressione e del represso che stanno alla base dell'idea stessa che la letteratura possa essere il veicolo istituzionalizzato di un ritorno del represso. Fino al punto che un celebre psicoanalista lacaniano ha potuto parlare di un «uomo senza inconscio» (Recalcati).

Mi pare, tuttavia, che lo strumento orlandiano della formazione di compromesso e in generale il suo strenuo tentativo di impiegare nella critica letteraria i concetti logici desunti dallo psicoanalista cileno Matte Blanco, che sono alla base del libro postumo sul soprannaturale e della ricerca in fieri

sulle figure dell'invenzione, siano ancora vitali e utili a verificare la forza non spenta del pensiero e della critica freudiana anche nell'età dell'egemonia del cognitivismo e delle neuroscienze. Il bisogno di finzioni e di rappresentazioni non solo mimetiche continua a darsi, in epoca ipercontemporanea, forse maggiormente nelle serie tv che nei testi letterari: l'immaginario globale si nutre di rappresentazioni fantastiche e *fantasy* nella ricerca (spesso degradata e seriale) di violare i limiti asimmetrici e spazio-temporali e la soglia stessa tra vita e morte. Le distopie e gli oltrepassamenti della realtà data sono assai presenti in molti prodotti dell'immaginario (grazie a dislocazioni nello spazio e nel tempo, a psichismi farmacologici o tecnologici). Ma anche in letteratura vi sono opere che travalicano la tradizione realistica del *novel* e riutilizzano, magari per vie fantascientifiche, il soprannaturale per *imposizione* più che per *indulgenza*: penso a esempio, nella letteratura italiana del nuovo millennio, ai casi esemplari di *Sirene* e di *Quando verrai* di Laura Pugno o, per restare al secondo Novecento, a *Il pianeta irritabile* di Volponi o a *Dissipatio HG* di Morselli.