

Illuminismo, barocco e retorica freudiana come formazione di compromesso

Stefano Brugnolo

Parlerò di questo saggio che Francesco Orlando ha dedicato all'illuminismo concentrandomi soprattutto sulle pagine che lo studioso ha riservato al barocco, per molti versi (ma non tutti) l'antitesi del primo. E lo farò con l'intento di estrapolare da quelle pagine alcune lezioni di metodo.

La prima lezione è la seguente: l'opposizione da lui sempre manifestata rispetto a quegli approcci che intendono i fatti letterari (e culturali) come espressioni, emanazioni, rispecchiamenti di una certa società. Per Orlando occorre invece attribuire alla «letteratura in permanenza il valore di un negativo fotografico della positività delle culture da cui emana»,¹ e in tutta la sua opera non ha fatto mai altro che stabilire relazioni di tipo inverso e oppositivo tra i fenomeni studiati; come appunto fa in *Ibrf*, dove si direbbe che illuminismo e barocco sono considerati l'uno il negativo fotografico dell'altro.

Allo stato attuale dei fatti sembra che il primo paradigma sia ancora quello prevalente tra i critici che sono interessati ai rapporti tra testi e mondo, storicamente inteso. Anche per Orlando la letteratura andava certo studiata in relazione alla realtà storica, ma tale relazione era sempre concepita nei termini di un ritorno del represso, e cioè di una protesta invece che di un adeguamento.

Ho parlato di ritorno del represso, ma sarebbe più corretto parlare di formazione di compromesso, il concetto cardine della sua teoria. Un concetto che serve a concepire il testo letterario come una compresenza di opposti. Ora, la novità di *Ibrf* è che per la prima volta Orlando applica questa chiave di lettura non a un corpus strettamente letterario, ma a un movimento culturale qual è appunto l'illuminismo.

1 F. Orlando, *Gli oggetti desueti nella letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* [1993], Einaudi, Torino 2005, p. 7, d'ora in avanti *OD*. Gli altri libri di Orlando da cui citerò sono: *Illuminismo, barocco e retorica freudiana* [1982], Einaudi, Torino 1997, d'ora in avanti *Ibrf*; *Il soprannaturale letterario. Storia, logica e forme*, Einaudi, Torino 2017, d'ora in avanti *SL*.

Ora, la formazione di compromesso è certamente un concetto contemporaneamente facile da assumere in via astratta, ma molto più difficile da applicare e far proprio come strumento cognitivo. E infatti Orlando sente il bisogno di dirlo già nelle primissime pagine: «alla formazione di compromesso freudiana mi sembra applicabile quello che La Rochefoucauld dice del sole e della morte: e cioè che né l'una né l'altra si riescono a guardare fissamente» (*Ibrf*, p. 4).² Ebbene anche l'illuminismo latamente inteso è per Orlando un sole nero che domina ancora, nel bene come nel male, le nostre vite. Anche dell'illuminismo si può dunque dire che è «una gigantesca formazione di compromesso in senso intellettuale [...] difficile da guardare fissamente ossia da leggere senza una qualche rassicurante e semplificante parzialità» (*ibidem*).

Che è poi quello che è accaduto e accade da due secoli a questa parte: con prese di posizione che oscillano tra la denuncia e la celebrazione delle imprese della Ragione. Orlando compie in *Ibrf* il tentativo di restituircene una visione che ne rispetti l'intrinseca contraddittorietà, che per lui consisteva in un assunto posto per primo da Freud: che la razionalità umana tende a progredire nel tempo ma ad ogni suo accrescimento corrispondono perdite, sacrifici anche gravissimi, tali da mettere in dubbio la consistenza di quel "progresso".

Sono tantissime le volte che nel corso del libro Orlando si rifà al paradigma della formazione di compromesso in una chiave che va al di là del singolo testo e riguarda invece operazioni di ampia sintesi storica. Secondo Orlando queste ultime infatti non dovrebbero essere formulate nei termini di successioni di tipo puramente cronologico, in cui un movimento letterario o culturale succede e soppianta il precedente, ma dovrebbero procedere per coppie di opposti. Ecco una delle tante citazioni che lo comprovano:

Lo studente che impara periodi e date dovrebbe sorprendersi di cose che nessun manuale di certo gli spiega secondo una logica della formazione di compromesso in letteratura. Per esempio, della puntuale contemporaneità tra l'affermarsi di un primo romanticismo e quello della rivoluzione industriale [...] o molto prima, al punto in cui l'estremità iniziale del processo dell'illuminismo tocca ed include l'epoca del cosiddetto barocco, del fatto che l'anno di nascita di un Bacone o di un Góngora e così quello di un Galilei e di uno Shakespeare sia lo stesso, quello di un Descartes e di un Calderón poco più tardi siano così poco distanti. (*Ibrf*, p. 27)

Orlando partiva proprio da queste strane «contemporaneità», che per lui non erano mai casuali ma arrecavano anzi informazioni preziose. Una di queste paradossali simultaneità si verifica appunto in quel certo "mo-

illuminismo,
barocco e retorica
freudiana come
formazione di
compromesso

² Su questo tema vedi anche di V. Baldi, *Il sole e la morte. Saggio sulla teoria letteraria di Francesco Orlando*, Quodlibet, Macerata 2015.

mento” storico in cui barocco e illuminismo (sia pure ai suoi esordi) fioriscono entrambi. Come spiegare questa concomitanza? È dalla risposta a tale domanda che il critico suppone si possa meglio comprendere la rispettiva natura di barocco e illuminismo.

La seconda mossa strategica compiuta dal critico è quella che lo porta a indagare queste grandi fasi culturali e letterarie non tanto a partire dai contenuti, siano essi di tipo ideologico o tematico, ma a partire da questioni di forma, e anzi in questo caso a partire da una singola figura retorica, e sia pure «la regina delle figure» (*Ibrf*, p. 65): la metafora. Sulla metafora, infatti, si sarebbe combattuta tra Antichi e Moderni una battaglia che, se anche riguarda una questione apparentemente di dettaglio, ci rivela meglio di altre contemporanee polemiche qual era la vera posta in gioco.

Occorre però tenere presente che lo studioso dà al termine ‘metafora’ una accezione che va ben al di là di quella abituale. Sulla base degli studi di Ignacio Matte Blanco, Orlando vede nella metafora la *pars pro toto*, crede cioè che essa stia per un “pensiero” il quale, invece di distinguere (come raccomandava Cartesio e sulla sua scia gli illuministi veri e propri), tende ad assimilare e confondere i piani della realtà. La metafora è dunque una manifestazione circoscritta ma significativa di quello che Freud chiamava il «regno dell’illogico», e Matte Blanco «pensiero simmetrico», e cioè di un sistema di pensiero che disconosce la validità e cogenza del principio di non contraddizione o di identità che dir si voglia. Riformuliamo dunque così la questione già posta prima: la coincidenza tra un attacco senza precedenti al pensiero simmetrico nelle forme storiche con cui si era cristallizzato nel tempo sotto forma di miti, credenze e superstizioni da una parte, e dall’altra una delle più straordinarie fioriture di metaforismo mai conosciute. Come spiegarlo?

Si potrebbe pensare che si tratti di una reazione puramente negativa, di un fenomeno residuale e di resistenza dell’antico al moderno, ma questo significherebbe non ragionare in termini di formazione di compromesso. Se infatti Orlando concorda con Jean Rousset nel dire che le ostilità che si manifestarono molto per tempo in Francia contro lo stile metaforico non sono «prive di affinità con la “nuova scienza”, che, da Galileo a Pascal, si sviluppa parallelamente» (cit. in *Ibrf*, p. 68),³ egli subito ipotizza che «ciò potrebbe indurci a sospettare che, per la logica della formazione di compromesso, non sia errato cercare da quella stessa parte una qualche spiegazione del contrario: della fortuna stessa della metafora» (*Ibrf*, p. 68), e cioè del barocco, soprattutto spagnolo, inglese, italiano. È uno snodo decisivo del ragionamento orlandiano, che pur appoggiandosi agli studi di Rousset ne dà una declinazione del tutto originale. Se ha infatti ragione lo studioso svizzero a

3 Orlando cita da J. Rousset, *L'intérieur et l'extérieur. Essai sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle*, Corti, Paris 1968, p. 61, traduzione mia.

scrivere che «la nuova cosmologia che la scienza post-galileiana impone poco a poco [...] rovina l'antico cosmo analogico», che fondava e legittimava «la validità dello spirito metaforico» (cit. in *Ibrf*, p. 69),⁴ in che senso una tale «rovina» avrebbe favorito gli eccessi di quella che Orlando chiama «una sfrenata e lussureggiante figuralità metaforica» (*Ibrf*, p. 67)?

È interessante che, per darsi una risposta, Orlando ricorra questa volta ad alcuni spunti offerti da un pensatore a lui poco affine: quel Michel Foucault che era certo uno degli interlocutori segreti e polemici di *Ibrf*, in quanto uno dei critici più conseguenti e radicali dell'illuminismo, e a suo modo estremo sostenitore del principio analogico contro quello di identità. E infatti, se anche Foucault era partito dalle conclusioni raggiunte da Rousset relative ad un «passaggio dal dominio di un principio della somiglianza universale al ripudio critico di esso» (*Ibrf*, p. 73), si guardava poi bene dal metterlo in relazione con un qualunque «progresso», e anzi semmai lo connetteva a un regresso, in quanto colpevole di avere «escluso la somiglianza come esperienza fondamentale e forma prima del sapere».⁵ Orlando è convinto dell'opposto, ma crede che Foucault colga nel segno là dove scrive che «l'età del simile sta per chiudersi su se stessa. Dietro sé non lascia che giochi. Giochi i cui poteri magici traggono alimento dalla nuova parentela tra somiglianza e illusione; le chimere prendono ovunque forma, ma si sa che sono chimere» (cit. in *Ibrf*, p. 66).⁶ In altre parole, Foucault osserva che se è vero che l'arte barocca è caratterizzata da un aumento vertiginoso di metaforismo e di fenomeni simili, questo gusto non sarebbe da mettere in relazione con un'anacronistica fedeltà al «sistema dell'analogia universale» (Rousset), bensì con la perdita di legittimazione di quest'ultimo. Se infatti prima, durante il Rinascimento, i poeti avrebbero svolto una funzione ermeneutica affidabile cogliendo le corrispondenze, ovvero le simpatie *realmente* esistenti tra i diversi e concatenati piani dell'universo, con l'avvento della nuova *episteme* la ricerca delle somiglianze sarebbe diventata gratuita, fine a se stessa. È per questo che l'eroe tragico-patetico di Foucault è, come è noto, il chimerico Don Chisciotte: «Tutto il suo cammino è una ricerca delle similitudini», ma «le similitudini deludono, inclinano alla visione e al delirio; le cose restano ostinatamente nella loro ironica identità; sono soltanto quello che sono».⁷ Ed è per questo che il libro di Cervantes sarebbe «la prima delle opere moderne poiché in essa si vede la crudele ragione delle identità e delle differenze deridere all'infinito segni e similitudini».⁸

illuminismo,
barocco e retorica
freudiana come
formazione di
compromesso

4 *Ivi*, p. 67, traduzione mia.

5 Orlando cita dall'edizione francese, noi qui da M. Foucault, *Le parole e le cose* [1966], Rizzoli, Milano 1967, p. 67

6 *Ivi*, p. 66.

7 *Ivi*, p. 62.

8 *Ivi*, p. 63.

Per Foucault, dunque, la letteratura barocca sarebbe espressione di un oltrepassamento definitivo del principio di somiglianza e l'affermazione di un mondo dove le cose «sono soltanto quello che sono», e cioè avrebbe a che fare con l'affermazione (per Foucault catastrofica) di un nuovo sapere che nella somiglianza «denuncia un groviglio confuso che occorre analizzare in termini di identità e differenze».⁹ Foucault vede giusto, ma siccome concepisce il passaggio da un' *episteme* all'altra come salto irreversibile non coglie che la letteratura barocca, oltre a esprimere il superamento della precedente *episteme*, è anche espressione di un tentativo di ritornare a quella, e cioè più propriamente di un "ritorno del superato", che è in effetti concetto strategico per l'argomentazione che Orlando svolge in *Ibrf*. Scrive infatti Orlando: «Quando Foucault parla delle apparenze barocche come meri giochi dal momento che il dominio tramontato della somiglianza se li è "lasciati dietro", quando dice che il loro incantesimo è "accresciuto" da una illusorietà consapevole, sfiora senza volerlo la concezione freudiana del ritorno del superato» (*Ibrf*, p. 73). Mentre infatti per Foucault (che non concepisce fasi di transizione, ma solo passaggi bruschi) la letteratura barocca accetta e ratifica il cambiamento di paradigma propugnato dalla nuova scienza, per Orlando essa esprime certamente quel distacco, ma anche una nostalgia verso la visione del mondo contestata dal nuovo positivismo scientifico. Non si tratta però per Orlando tanto e soltanto di nostalgia per il principio di somiglianza inteso come categoria epistemica, bensì di un rinvio a una concezione dell'essere di tipo metafisico, religioso.

Riprendendo le considerazioni di Foucault sui «giochi» barocchi, Orlando scrive infatti che «i giochi dell'apparenza», per quanto chimerici, non possono «esimersi da un sottinteso: se questo mondo è solo di apparenze, se l'apparenza è tutta di questo mondo, allora la realtà sta tutta e solo "altrove", "lassù" [...] si tratta [cioè] di un essere che non si lascia cogliere in ciò che pare perché trascendente a esso» (*Ibrf*, p. 73). L'elisione da parte del filosofo francese dei sottintesi metafisici del gusto per le similitudini riduce la battaglia sulla metafora ad una pura dimensione epistemologica e ne trascura le implicazioni antimetafisiche, trascura cioè che in ballo c'era la critica alla religione, come massima espressione del pensiero analogico e mitico (critica che per un Orlando che qui cita Marx «è il presupposto di ogni critica»; cit. in *Ibrf*, p. 28).

E tuttavia resta decisiva l'osservazione di Foucault che coglieva nelle sfrenate similitudini dei poeti barocchi una qualità nuova rispetto a quelle tipiche della poesia medioevale e rinascimentale. Se infatti nelle prime si esprime la nostalgia regressiva per il sistema dell'analogia universale, tale recupero si fonda e per così dire si alimenta anche della percezione incon-

⁹ *Ivi*, p. 67.

scia che quel sistema stia perdendo irreversibilmente di legittimazione. Si direbbe anzi che è proprio quella subliminale percezione a indurre gli artisti barocchi a esagerare con le metafore e altre simili figure. L'ipotesi di fondo, valida in questo come in tanti altri casi, è che «la letteratura possa alimentarsi di residui ideologici invecchiati non *benché*, ma *perché* essi sono tali» (*Ibrf*, p. 73).

Vale la pena seguire nel dettaglio Orlando mentre descrive queste ambivalenze barocche, perché le sue analisi possono essere estrapolate e applicate ad altri campi di studio. Da una parte abbiamo dunque una dipendenza dal passato: «Come la crisi del principio di somiglianza risulta impoverita se la si distacca da quella della religione, così la letteratura barocca si pone sotto il segno della crisi di entrambi per la sua regressiva dipendenza da entrambi» (*Ibrf*, p. 74); ma dall'altro abbiamo un'istanza di futuro, e anzi in un certo senso di progresso. Per Orlando infatti questa concezione della letteratura barocca «in chiave regressiva» sarebbe «incompleta, senza la forte controparte di un momento progressivo sin troppo evidente» (*Ibrf*, p. 75). In altre parole ancora, nel gusto per un metaforismo esasperato «si attardava una mentalità sorpassata» e contemporaneamente «un delirio orgoglioso di innovazione» (*Ibrf*, p. 76). C'è qualcosa di vertiginoso in questa rappresentazione di fatti che non sono dunque solo testuali e letterari, ma culturali e epocali. Sembra in definitiva che nel "gesto" artistico barocco convivano sia un'attitudine conservatrice che una innovativa. Si tratta di un paradigma che spesso ritroviamo in Francesco Orlando: l'idea che l'arte veicoli ritorni del superato non esclude (anzi) che nello stesso tempo essa veicoli magari inconsapevolmente delle istanze di futuro.

Su questo ritornerò. Per ora mi interessa insistere sul meccanismo messo in chiaro da Orlando secondo cui i poeti barocchi, allorché producono metafore ardite in così gran copia, si rifanno a una tradizione millenaria e *contemporaneamente* la sconfessano, e questo ben al di là delle loro intenzioni coscienti. Sarebbe proprio la pratica conseguente di un certo tipo di scrittura, e non chissà quale *Zeitgeist*, che li induce a fare qualcosa che smentisce la loro ideologia di partenza. Quasi che la scrittura pensasse al loro posto. Quando per esempio Orlando ci dice che la «sottrazione dei presupposti ideologici della metafora [è] [...] latente e diffusa dove niente sembra segnalarla» (*Ibrf*, p. 68) intende appunto dire che i poeti barocchi erano largamente inconsapevoli di collaborare a quell'azione di corrosione dei «presupposti ideologici della metafora», che però era intrinseca al loro modo di scrivere versi.

D'altra parte questo vale anche per coloro che invece cominciarono molto per tempo (e soprattutto in Francia) a criticare la metafora e poi la poesia; anche questi ultimi non sapevano fino in fondo quali erano gli obiettivi e la portata ultima di quei loro attacchi: «la messa in questione della religione era latente nei presupposti se non nelle intenzioni di chi

*Illuminismo,
barocco e retorica
freudiana come
formazione di
compromesso*

per il momento attaccava la poesia» (*Ibrf*, p. 101). Credo sia importante tenere presente questa distinzione tra presupposti impliciti di un discorso e le intenzioni esplicite di chi lo svolge, perché ancora una volta si tratta di un modello applicabile a tanti altri casi.

Come a dire che non esistono solo pensieri che vengono pensati in modo chiaro e distinto, ma anche pensieri che vengono svolti senza sapere fino in fondo quali sono il loro esatto contenuto e la loro possibile portata. In questo senso molte analisi condotte in *Ibrf* da Orlando possono essere lette a contropelo delle posizioni dello storico Lucien Febvre secondo cui per esempio era impossibile che Rabelais fosse ateo perché nella sua epoca non esisteva l'*ouillage mental* per diventarlo, mancavano cioè i concetti, le parole, per poter articolare un pensiero materialista.¹⁰ *Ibrf* e altri lavori di Orlando dimostrano però che alcuni pensieri "futuri" possono essere avanzati anche se non *sub specie* teorica e concettuale bensì poetica, figurale. E si direbbe quasi che questo accade mentre chi scrive *parla d'altro*.

Come per esempio dimostra il caso emblematico di Pascal e delle sue *Provinciali*. Orlando ci ricorda infatti che il testo fu scritto «in appassionata difesa della religione» e che Pascal si richiama «alla tradizione, evangelica, patristica, scolastica», «eppure», continua il critico, «è questo, in ordine di tempo, il primo capolavoro impeccabile secondo un codice letterario che posso chiamare [...] antibarocco, perfino illuministico» (*Ibrf*, p. 186). In esso riscontriamo «divergenza fra l'ideologia religiosa da cui Pascal è mosso e il codice letterario di cui si serve, predestinato a passare al servizio dell'irreligione»: si tratta di una «lezione teorica, oltre che storica, da mediare a lungo» (*Ibrf*, p. 186).

In effetti credo che Orlando ci aiuti a pensare un concetto che potrebbe essere chiamato «inconscio culturale», diversissimo dunque dall'inconscio psichico e individuale ma anche da un presunto inconscio ideologico o politico. E credo che secondo lui noi possiamo cogliere meglio la presenza di questo inconscio culturale, e cioè di pensieri ancora poco articolati e che però «stanno nell'aria, da qualche parte» in cerca di un pensatore che finalmente li pensi,¹¹ se invece che appuntarci sugli assunti ideologici di una certa corrente (barocco, illuminismo, romanticismo, ecc.) ci concentriamo sui meccanismi formali che caratterizzano i discorsi svolti dai suoi rappresentanti. È appunto quel che fa Orlando, che in definitiva ci insegna che l'illuminismo non equivale tanto a un corpus di teorie, concetti, credenze, ma a un *modo di pensare* di tipo ironico-critico.

10 Cfr. L. Febvre, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, trad. it. di L. Curti, Einaudi, Torino 1978.

11 Sono concetti variamente espressi da Wilfred Bion, vedi per esempio W. Bion, *Seminari italiani*, Borla, Roma 1985, p. 61.

Tale *habitus* mentale, che è ben altra cosa dalla modalità comico-carnevolesca e dall'*habitus* parodico in genere, corrisponde a un nuovo modo di concepire il rapporto con la realtà, che si contrappone all'attitudine tipica del pensiero tradizionale, metafisico, teologico, conservatore. Mentre quest'ultimo non concepiva la possibilità di adottare una prospettiva "esterna", il nuovo pensiero si caratterizza, nella ricostruzione orlandiana, proprio per questa attitudine, e cioè perché è capace di immaginare che ci si possa distanziare, "estraniare" dal sistema in cui si vive e pensa "da sempre", al fine di vederne i limiti dal di fuori, per poter poi eventualmente immaginarne delle alternative.

La svolta illuministica secondo Orlando non consiste dunque nell'avvento di una ragione strumentale e calcolante, come invece hanno creduto molti critici dei Lumi, e segnatamente Adorno e Foucault, ma nell'adozione di una sorta di massima generale: "pensare secondo l'Altro". Il che significa saper vedere la realtà secondo punti di vista e assunti diversi da quelli attualmente prescritti; ma può significare anche parlare di realtà altre, apparentemente lontane da quelle che cadono sotto i "nostri" occhi (si pensi qui alla funzione svolta dall'Oriente in quanto specchio rovesciato dell'Occidente). Per questi veri e propri esperimenti di pensiero Orlando ha parlato in genere di "spostamento" della prospettiva e conseguentemente di effetti di estraniamento.

La promozione e diffusione di quest'ottica mentale ha avuto innumerevoli ricadute anche in campi distanti da quello del pensiero filosofico. Il romanzo modernamente inteso risente anch'esso, in definitiva, di questa visione ironica e relativizzante promossa dagli illuministi. Cos'altro è infatti il *novel* se non un genere discorsivo fondato sul rifiuto di concepire la realtà secondo una prospettiva assiologica centrale, obbligatoriamente condivisa da tutti, e sulla scelta di considerarla invece da prospettive multiple e incrociate. Orlando ci segnala questo nesso allorché, commentando il *Robinson Crusoe*, sostiene che «ci troviamo [...] all'interno del codice letterario illuministico» (*Ibrf*, p. 158) e che la tecnica dell'estraniamento è alla base di quel romanzo. Citiamo ancora: «l'estraniamento di Robinson [...] non rappresenta che un caso limite», essendo che «l'adozione d'un punto di vista di personaggio limitato, graduale e precario era innovazione di tutta una narrativa: sia francese che inglese, tra tardo Seicento e Settecento» (*Ibrf*, p. 161). Si trattava dunque di un'innovazione, non solo contemporanea all'affermazione dell'illuminismo ma anche consonante con esso. Come si arguisce anche da questa citazione di Montesquieu: «ces sortes de romans réussissent ordinairement, parce que l'on rend compte soi-même de sa situation actuelle» (cit. in *Ibrf*, p. 161); che Orlando commenta così: «ciò che [Montesquieu] intuisce è una fila di connessioni che imparentarono, nella sua epoca, anche la narrativa più innocua a quella di tendenza *philosophique*. Prima persona, punto di vista, sguardo ignaro,

illuminismo,
barocco e retorica
freudiana come
formazione di
compromesso

estraniamiento, critica...!» (*Ibrf*, pp. 161-162). Orlando in altri termini ci suggerisce che la nascita del romanzo moderno risenta e anzi dipenda da quella che fu forse la maggiore invenzione illuminista, un'invenzione che oggi diamo per scontata ma che scontata al tempo non fu: *l'invenzione della prospettiva*, dello sguardo consapevolmente prospettico sul mondo.

Ne deriva che, se anche lo scrittore può aderire a visioni "integraliste" della società moderna, nel momento in cui decide di scrivere un romanzo inevitabilmente si allontana da quelle visioni proprio perché accetta di dare una rappresentazione polifonica e dunque multilaterale della realtà, una rappresentazione che in definitiva smentisce e anzi sconfessa gli assunti ideologici di partenza (non a caso Pavel ha parlato di un «pensiero del romanzo» che non coincide con il pensiero del romanziere).¹²

Ma una contraddizione simile, anche se di segno rovesciato, riguarda gli illuministi. L'ironia tipica dei loro scritti è per eccellenza una figura che per negare e cioè demistificare il discorso dell'avversario lo deve riportare, gli deve dare voce. E nel farlo gli illuministi rivelano quasi sempre, e sia pure tra le righe, una qualche tolleranza verso quel discorso, che pure criticano spietatamente. Siamo ancora davanti a quel meccanismo della negazione che afferma, tanto caro ad Orlando, che in questo caso rivela un vero e proprio «rimpianto del superato che contraddice il distacco al fondo» (*Ibrf*, p. 62). E anche questa volta diremo che Voltaire e gli illuministi in generale sono solo in parte consapevoli di subire «il fascino della logica che vanno sterminando» (*Ibrf*, p. 63): è la forma stessa del gioco linguistico ironico che li porta a questi risultati imprevisti.

E però anche altamente significativi: una tale ambivalenza si fonda infatti sul riconoscimento, dettato in parte dal pessimismo e in parte da benevola tolleranza, che non è possibile concepire una razionalità che si voglia pura, assoluta. Si tratta di un'attitudine indulgente che a sua volta può riassumersi nella formulazione proposta da Orlando, che però qui riecheggia Freud, secondo cui «la razionalità [...] non ha niente di naturale», ma «è una dura e precaria conquista» (*Ibrf*, p. 3), un processo senza fine che corrisponde al «superamento [...] di credenze arcaiche» e però «presuppone la labilità permanente di un tale superamento», e cioè «la reversibilità che cova in seno al processo dell'illuminismo» (*Ibrf*, pp. 16-17).

Il che va in senso perfettamente inverso a quel meccanismo perversamente dialettico concepito da Adorno e Horkheimer nel loro *Dialettica dell'illuminismo*, «secondo cui l'illuminismo precedente scade sempre a metafisica e mito per l'illuminismo successivo» (*Ibrf*, p. 60). Orlando infatti riconosce senz'altro che il razionalismo moderno obbedisce a una logica del rincaro, ma ci dice anche che, per quel meccanismo della reversibilità a cui si riferisce, ad ogni superamento corrisponde sul piano dell'immagi-

12 T. Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, Paris 2003.

nario letterario e culturale un prevedibile ritorno del superato. Con questo suo libro il critico ha saputo dunque guardare all'altra faccia della razionalità illuminista, quella appunto regressiva. Se Orlando riesce in questa impresa è perché applica a Voltaire e agli altri la stessa chiave di lettura adoperata per gli scrittori barocchi, anche se a parti invertite. Mentre i primi non potevano essere consapevoli fino in fondo delle implicazioni (pericolosamente moderniste) di quel loro ricercare analogie sempre più artificiose, i secondi non potevano essere più che tanto coscienti che i loro giochi ironici erano partecipi di una certa condiscendenza verso le forme di pensiero irrazionali che pure intendevano liquidare. È per questo che al critico non resta che parlare di «un limpido ritorno del represso di natura critica, *senza che autore e lettore ci badino nemmeno* [corsivo mio], maschera con predilezione un vero e proprio ritorno del *regresso*» (*Ibrf*, p. 15).

Può apparire paradossale ma *Ibrf*, pur essendo uno studio che ha per oggetto un movimento intellettuale e letterario di ispirazione radicalmente critico-razionale, è poi per molti aspetti un libro centrato sui rapporti di simpatia, complicità, nostalgia che questo movimento ha intrattenuto con le parti irragionevoli, illogiche, immorali dell'umanità.

Un altro modo per riformulare questo assunto è dire che un saggio dedicato a pensatori e scrittori che intendevano *superare* il passato è un saggio che si sofferma soprattutto sul fenomeno dell'irresistibile *ritorno* di quel superato. Forse mai tanto come in *Ibrf* Orlando si richiama infatti a questo concetto. Il che sembrerebbe contraddire quella spinta demoniaca al superamento che per l'autore sarebbe data dalla pulsione edipica: una pulsione consustanziale alla civiltà, ma che solo a partire dall'illuminismo si sarebbe trasformata in un Edipo accelerato,¹³ e cioè in un meccanismo sempre più veloce di critica dissolvente della tradizione ereditata dai padri. Al fondo di questa vertiginosa dinamica ci sarebbe l'intento di abolire il passato e di assolutizzare il presente, anzi l'istante. Ebbene, nel mentre Orlando lo riconosce ci ricorda che però qualcosa di arcaico e infantile in noi resiste e anzi incessantemente ritorna, si ribella alle pretese di sua liquidazione avanzate dall'*Aufklärung*.

Ne concludo che in fondo anche questo saggio è in sé una straordinaria formazione di compromesso: mentre Francesco Orlando si dichiara e si dimostra ammiratore e continuatore dell'eredità illuminista, ci ricorda che siamo fatti anche di ciò che all'illuminismo resiste. Qualunque razionalismo che se lo scordasse sarebbe votato al fallimento.

illuminismo,
barocco e retorica
freudiana come
formazione di
compromesso

13 Cfr. il saggio intitolato *LEdipo cristiano e quello pagano*, in *Ibrf*, pp. 244-255, soprattutto p. 247.