

## Conversazione con Francesco Orlando

A cura di Alessandra Diazzi e Federico Pianzola

---

*Conversazione con Francesco Orlando* è la trascrizione di un'intervista effettuata da Alessandra Diazzi e Federico Pianzola a Pisa il 26 giugno 2009. Per gentile concessione del Prof. Orlando, la medesima intervista viene anche proposta, interamente, in modalità video. Abbiamo voluto rendere disponibile il resoconto dell'incontro in queste due modalità perché non siamo in presenza di un'intervista soltanto, bensì soprattutto di una lezione magistrale in cui l'illustre studioso racconta del suo passato, dei suoi maestri, del lavoro che ha alle spalle e dei suoi progetti futuri; inoltre si sofferma su tematiche a lui care quali, citando soltanto alcuni passaggi, il tempo trascorso con Lampedusa, il ruolo fondamentale di Auerbach nella sua impostazione, l'importanza del messaggio psicanalitico di Freud e Matte Blanco, il binomio mimesi-convenzione, la difficoltà per una voce italiana originale di farsi udire nel mondo degli studi umanistici degli anni '70. Interessante è anche l'ultima parte della conversazione in cui il teorico e critico letterario lascia spazio all'autore; Francesco Orlando, infatti, parla con passione ed entusiasmo della sua prima opera narrativa, il romanzo *La doppia seduzione*, di prossima pubblicazione presso Einaudi (febbraio 2010). La riflessione su questo testo, dall'interessante genesi, costituisce un discorso più ampio su temi quanto mai attuali oltre che sulla voce dello scrittore di fiction all'interno della società contemporanea.

L'intervista è stata interamente ripresa in video e poi montata in un secondo momento. La trascrizione è naturalmente del tutto fedele per quanto riguarda i contenuti; la forma, lo stile e la sintassi sono stati parzialmente rivisti per rendere più scorrevole il discorso. Inoltre, è stato aggiunto un apparato di note (interamente di mano dei curatori) che mira a semplificare e chiarire in alcuni punti la lettura, dando tutte le informazioni necessarie ad una piena comprensione. Il risultato finale e la sua pubblicazione in forma scritta sono stati approvati dall'intervistato.

Ringraziamo il Professor Francesco Orlando per la grande disponibilità professionale e per l'infinita generosità che ci ha dimostrato.

---

### Parole chiave

Mimesis, convenzione, *inventio*, teoria della letteratura

### Contatti

alessandra.diazzi@gmail.com  
f.pianzola@gmail.com

---

Lei è senz'altro una figura importantissima per chi si occupa di teoria della letteratura; come ha iniziato a interessarsi a questo aspetto degli studi letterari? In che modo si è evoluto il suo pensiero nel corso degli anni? Ritiene ancora utile occuparsi di teoria letteraria e in particolare come pensa si possa affrontare questa disciplina al tempo della 'crisi del pensiero critico'?

Risponderei andando, per così dire, al fondo in più di un senso, innanzitutto nel senso di storia individuale: il mio percorso.

Sono stato allievo, come è noto, di Giovanni Tomasi Di Lampedusa, sono palermitano e ho lasciato definitivamente Palermo per installarmi a Pisa soltanto nel 1959, all'età non proprio tenerissima di 25 anni. È ovvio che questa partenza mi abbia segnato, così come mi ha molto segnato l'insegnamento orale e la conversazione con Lampedusa.

C'è però qualcosa di più profondo, qualcosa che ha condizionato fortemente, secondo il mio giudizio retrospettivo, il mio rapporto con l'attualità il quale, diciamo francamente, non con fierezza ma neanche con vergogna, non è mai stato un rapporto normale; non ho mai avuto un rapporto normale con l'attualità, con la contemporaneità. C'è stato solo un periodo brevissimo, intorno al 1970 cioè verso i 35 anni, in cui quello che dicevo e facevo, nel mezzo del cammino di nostra vita, coincideva perfettamente con quelle che erano le proposte nuove, gli aspetti dell'attualità di quel momento. Credo che prima non andasse e così e ben presto è terminata questa sintonia con il mio tempo. In tutto il resto della mia vita, prima e dopo quel momento di pochi anni intorno al '70, ho sempre avuto un rapporto sghembo, obliquo, indiretto e ritardato con l'attualità.

Cosa vuol dire? In primo luogo significa che Palermo era una città meridionale, sebbene fosse una grande capitale con respiro di città era molto 'meridionale' e, diciamo francamente, un po' provinciale, e gli stimoli culturali, anche se non mancavano, erano in numero ridotto e spesso di seconda mano. Su questo sfondo l'incontro con una personalità come quella di Lampedusa era, come ho scritto nel *Ricordo*<sup>1</sup> di lui, un incontro che poteva essere straordinario anche per un ragazzo milanese o parigino e a Palermo era un incontro ancora più eccezionale.

Lampedusa, però, che io ho incontrato nel 1953 quando io avevo 19 anni e lui ne aveva 57, era un uomo nato nel 1896. Naturalmente nel suo caso non bisogna parlare di arretratezza culturale in nessun modo, perché era un uomo che aveva un bagaglio di letture mostruose, letture delle varie letterature europee e di ogni epoca; aveva però compiuto queste letture finché aveva potuto viaggiare e soggiornare tranquillamente all'estero, in particolare in Inghilterra, soprattutto a Londra, e in Francia. Ciò era cessato nella maniera più traumatica con la famosa bomba americana (resa famosa dalle sue pagine memorialistiche)<sup>2</sup> che nel 1943 centrò in pieno il suo antico palazzo a cui era affezionatissimo. Questa bomba che aveva distrutto la sua casa aveva cambiato la sua vita, anche nel senso che non aveva più soldi per partire: a 50 anni erano finiti per lui i viaggi e ridotte le possibilità di farsi arrivare libri dall'estero. A Tomasi di Lampedusa era riservato il destino straziante di morire senza sapere, nemmeno sospettare lontanamente, che il suo romanzo era destinato a diventare un best seller planetario: ho visto traduzioni spagnole per differenti paesi dell'America latina, traduzioni finlandesi, turche... *Il Gattopardo* è andato davvero in tutto il mondo e Lampedusa è morto senza saperlo.

A monte del mio rapporto sghembo con l'attualità, c'è un rapporto in qualche modo disturbato con l'attualità del mio maestro in carne ed ossa (vedremo successivamente che considero dal punto di vista degli studi maestro anche un altro personaggio, ma per quanto riguarda il gusto e le letture certamente il mio maestro è stato Lampedusa – aspettando Auerbach).

Lampedusa era un solitario, un ignorato, a romanzo non ancora finito si mosse con una tale goffaggine che contribuì ad attirare il rifiuto di Vittorini (forse ne sa qualcosa il prof. Esposito che è stato vicino a persone implicate in quel rifiuto) e quindi Lampedusa stesso era ai miei occhi, senza che io me ne rendessi conto a 20 anni, un maestro di una cultura, non voglio dire fuori dal tempo (nessuno mai è fuori dal tempo), ma di una cul-

---

1. Francesco Orlando, *Ricordo di Lampedusa* (1962) seguito da *Da distanze diverse* (1996), Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

2. Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *I luoghi della mia prima infanzia*, 1955; in *Racconti*, Feltrinelli, Milano, 1999.

tura avente un rapporto assai indiretto con l'attualità. Inoltre lo scrittore preferito di Lampedusa, che divenne ben presto anche il mio scrittore preferito, era Stendhal.

Stendhal, autore che nato nel 1783 attraversò tutta la piena età romantica conservando fortissimi vincoli con una cultura settecentesca che, dal 1820-1825, era entrata in crisi. Stendhal ebbe alcuni momenti di convergenza con la cultura romantica, per esempio la battaglia in favore di Shakespeare, ma ci sono molti aspetti per cui si può dire che Stendhal era un settecentista attardato; un esempio di ciò può essere il rifiuto totale della descrizione che costituiva la grande scoperta della narrativa europea da Walter Scott in poi, dagli anni 1820-1830, testimoniata anche dai nostri *Promessi Sposi*. La descrizione, l'ingresso in scena del mondo sensoriale e sensibile, è la caratteristica principale che distingue la narrativa dell'800 da quella del '700; rispetto a questo bivio Stendhal rimane dalla parte antiquata. Ma siccome l'attualità letteraria è un continuo succedersi, un *turn over*, l'astinenza totale di Stendhal dalle descrizioni diviene più tardi una parte della modernità di quest'autore, ma durante la sua vita non era così e costituiva un aspetto attardato.

Quindi, tornando a me, a 20 anni a Palermo ero un ragazzo attardato che come grande maestro trovò un uomo di più di 60 anni, attardato, il quale aveva come supremo ideale uno scrittore, ai tempi suoi, attardato.

Penso che questo rapporto obliquo con l'attualità non si esaurisca in questa breve storia personale che coinvolge i miei maestri, c'è qualcosa di più profondo. Ero una persona, e ci torneremo di certo successivamente, che non appena è stato possibile si è imbevuto del pensiero di Freud. A trent'anni c'è stato il mio primo incontro con Freud, a 40 circa il primo incontro con Matte Blanco, psicanalista cileno ambientato in Italia dal 1966, che nel 1976 aveva pubblicato in inglese a Londra il suo libro *L'inconscio come insieme infiniti*,<sup>3</sup> poi tradotto in italiano. Secondo me l'opposizione inconscio/conscio, so di lanciare una grande provocazione, non è l'essenziale della scoperta freudiana, e a tale opposizione pertinente e valida ma non primaria Matte Blanco si sarebbe sforzato di sostituire un'opposizione di natura non psicologica bensì logica, cioè l'opposizione tra logica asimmetrica come lui chiama quella razionale, scientifica, aristotelica, forte, e logica simmetrica o inconscia. La logica razionale è detta asimmetrica perché, per esempio, se Pietro è fratello di Giovanni, si deduce che Giovanni è fratello di Pietro; se però Pietro è padre di Giovanni, Giovanni non è padre di Pietro ma figlio di Pietro; questo significa operare secondo la logica asimmetrica. Secondo Matte Blanco ma, se posso dire così, secondo la rilettura che Matte Blanco fa di Freud, nell'inconscio se Pietro è padre di Giovanni, Giovanni è padre di Pietro, non è figlio; è triste dirlo e ci vuole un coraggio da leoni ma io penso che questi abbiano ragione. In altri termini, qualunque rapporto è reversibile.

Sono felice se questa intervista contribuirà alla fortuna di Matte Blanco perché, senza esagerare, mi sembra uno dei capisaldi per il progresso dell'umanità.

Una delle conseguenze di questa scoperta è che anche il rispetto della successione temporale, che a noi ingenuamente sembrerebbe qualcosa di naturale, primario, fuori pericolo, in realtà è una conquista, parte della più generale conquista della razionalità da parte del bambino. Il bambino che cresce conquista la lingua e la logica e insieme a queste anche il senso della linearità temporale, di ciò che viene prima e di ciò che viene do-

---

3. Matte Blanco, *The unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic*, 1975; ed. cons. *L'inconscio come insieme infiniti: saggio sulla bi-logica*, trad. it. di Pietro Bria, Einaudi, Torino, 1981.

po. Istinivamente Freud aveva già intuito splendidamente che l'inconscio non conosce tempo, che l'inconscio ha un rapporto sbagliato con il tempo.

Ecco per quale via di estrema generalità teorica io contavo di tornare all'idea del mio rapporto anomalo col tempo. In qualche modo si può dire che ero predestinato, per mie circostanze personali (la nascita in provincia, l'incontro con quel maestro e ciò di cui ho parlato prima) a dare un'enorme importanza al fondo atemporale del nostro pensiero, della nostra psiche. Questo non significa affatto che io sottovaluti il tempo nell'esercizio della logica razionale, tanto è vero che gli scaffali della mia libreria sono ordinati secondo un puntiglioso, quasi pedantesco, ordine per date di nascita. Resta però il fatto che il concetto di successione temporale che noi abbiamo ai miei occhi è un po' ingenuo. È più furbo un concetto del tempo il quale si sforzi di adeguarsi a questa complessissima realtà psichica la quale ci è stata rivelata in due tempi, da Freud prima e da Matte Blanco dopo; grazie a questa scoperta bisogna tener conto contemporaneamente del tempo e di un'atemporalità di fondo sia a livello della storia individuale che a livello di storia collettiva, di storia culturale e umana. Solo questo forse può spiegare i capricciosissimi andirivieni della moda.

Se torniamo all'esempio che facevo poco fa, Stendhal era completamente inattuale nel suo tempo. Nel 1840, 50 anni dopo la sua morte, come lui prevede, era molto più attuale lui che qualcuno dei suoi contemporanei romantici i quali nel frattempo erano invecchiati. Questo continuo variare del canone vi è per ogni sorta di ragioni, una delle ragioni che si dimenticano è che il canone varia continuamente perché nella cultura umana, nella psiche umana, c'è un fondo atemporale. Le cose tornano, non tornano mai assolutamente identiche, tornano sempre cambiate, ma tornano.

Quindi in questo senso questo tempo della crisi del pensiero critico da quanto dura, per quanto si protrarrà, quali risultati darà? Ammesso che porterà a certi risultati che faranno pensare all'abolizione di alcuni problemi e all'imporsi definitivo di certe soluzioni, quell'abolizione e quell'imporsi saranno definitivi? Non ne sono certo, perché ho un senso del tempo quanto mai inquieto, mosso, complicato.

**L'elaborazione di teorie è un'attività che porta a risultati più soddisfacenti se sollecitata da confutazioni e da modelli antagonisti; quale atteggiamento ha nei confronti delle proposte teoriche di altri studiosi sia in ambito nazionale che internazionale? Ha avuto occasioni di dialogo particolarmente proficue?**

Intersechiamo il tempo e la storia, che erano al centro della domanda precedente, con lo spazio e la geografia.

Ero un ragazzo provinciale, nel fondo della mia Palermo all'estremo sud d'Italia; ma fino a quando l'Italia stessa è stata un paese di assoluta avanguardia, un paese che ha dato cultura, un paese esportatore di cultura?

Vivo molto a cavallo tra letteratura e musica, mentre sono ignorante per quanto riguarda le arti figurative, ma credo che per la pittura ci siano ancora dei pittori del 1700 italiano di respiro europeo, penso a Tiepolo per esempio; per la musica le cose mi sono chiarissime, l'Italia è di una creatività incredibile per tutto il 1600, è l'Italia che dà all'opera (penso al concerto grosso), l'Italia produce delle forme fondamentali della musica e le regala all'Europa; credo che anche per scultori come Bernini, architetti come Borromini, si possa dire la stessa cosa.

In letteratura però, dobbiamo avere il coraggio di dirlo, la posizione d'avanguardia, di paese esportatore, finisce ancora prima. Se vogliamo includere il cavalier Marino dob-

biamo ricordare che a noi può piacere infinitamente meno di Leopardi, ma sono fatti storici: Leopardi, giusto o ingiusto che sia (è certamente ingiusto) nel 1800 in Europa non è conosciuto da nessuno, è un fenomeno solo italiano. Il cavalier Marino, che alle nostre orecchie di italiani può apparire certo un grande poeta ma infinitamente inferiore a Leopardi, per ragioni storiche e geografiche appartiene ancora a quel periodo in cui l'Italia fu un grande paese esportatore di cultura; inoltre se vogliamo essere severi e sopravvalutare il nostro giudizio di valore su Marino allora la situazione è ancora più tragica perché dobbiamo fermarci alla morte di Tasso. Quindi prima ancora che scoccasse il fatale anno 1600, l'Italia, che nel XVII secolo avrebbe dato ancora al mondo Galilei (ci basti fare questo nome visto che siamo a Pisa), scultori e musicisti, Bernini e Corelli, Frescobaldi e Borromini, con la letteratura 'chiude baracca' prima.

All'altezza del positivismo tardo-ottocentesco, che in ultima analisi è l'epoca in cui la critica e gli studi letterari come noi li intendiamo oggi si sono formati, si è formata anche la figura dello studioso che da un lato insegna e dall'altro dà un contributo agli studi pubblicando periodicamente dei libri, figura che ha fortuna anche nel modo in cui l'intendiamo oggi e arriva disastrosamente fino all'università presente.

Credo che durante la grande stagione della critica positivista l'Italia sia ancora al passo. Non credo che nessuno dei grandi eruditi italiani, con tutti i limiti del positivismo, fosse poi così inferiore, per fama forse sì ma come valore penso di no, ai colleghi francesi o tedeschi.

Dopo questo periodo sopravviene il fenomeno Croce che ha un'eco europea, come è noto, in ambito di lingua inglese e tedesca ma assolutamente nessuno in ambito francese; già questo fatto crea una sfasatura, un inizio di arretratezza. Nel 1919 succede qualcosa che Benedetto Croce disapprovava e contro cui seppa prendere posizione in modo anche forte, rischiava la vita, poteva essere assassinato dai fascisti; lungi da me far ricadere le colpe del fascismo su Croce, egli ne fu una vittima e fu a modo suo persistente proprio rimanendo in patria. Ma di fatto, senza alcuna colpa personale di Croce, la chiusura provinciale, xenofoba, nazionalista voluta dal fascismo venne a coincidere con una dittatura crociana totale e senza margini, senza spazi di libertà se non minimali.

Gramsci in carcere poteva pensare anche secondo schemi marxisti ma nello stesso tempo, come è noto, non superò mai la sua formazione crociana. Esistevano altri fenomeni interessanti, ho appena ricevuto con gioia la ripubblicazione degli scritti di Eugenio Colorni,<sup>4</sup> padre di Renata Colorni, che è stata un pilastro della casa editrice Mondadori; ho letto queste pagine e ho trovato in esse qualcosa di assolutamente geniale che tenta di sfuggire alla dittatura crociana. Di fatto è però impossibile perché quello che di sistematico e un po' dogmatico c'era nella sistematizzazione crociana, senza colpa di Croce, è venuto a coincidere con venti anni di chiusura dell'Italia alla cultura estera. Di conseguenza quando è caduto finalmente il nazifascismo, quando vi è l'avvento del nuovo mondo libero del 1945, l'Italia è un paese che arriva a questa svolta con venti anni di ritardo.

Periodizzerei così: tra il 1945 e il 1960, per una quindicina d'anni, calcolerei un periodo molto interessante, fervido e anche un po' confuso in cui ufficialmente l'autorità del pensiero crociano non era ancora in crisi. Però prende avvio un processo, per cui un editore traduce un libro contemporaneo, un altro editore traduce un libro di dieci anni prima, un terzo editore traduce un libro di venti anni prima... L'Italia comincia a recuperare il ritardo e a tentare di mettersi al passo con l'Europa. Intorno al 1960, secondo la mia

---

4. Eugenio Colorni, *La malattia della metafisica: scritti filosofici e autobiografici*, a cura di Geri Cerchiai, Einaudi, Torino, 2009.

esperienza personale (avevo ventisei anni), prendendo una data che è solo una cifra tonda di comodo, direi che c'è il collasso dell'autorità ufficiale di Croce. In un paese più vivo, con una tradizione meno mortuaria di quella che sto evocando, il collasso di Croce sarebbe stato discusso, sofferto, battagliato; in Italia non avvenne niente di simile. Si fece semplicemente finta di mandare Croce in soffitta, di fare come se non ci fosse stato; non ho letto un rigo, dico uno, di attacco a Croce in nome di metodologie più moderne.

L'Italia è il contrario della Francia, vedo la storia della Francia come una successione periodica di polemiche dal 1600 al 1900; se penso che la cultura francese sia finita è perché dopo il 1960 nessuno più è andato in soffitta, i santoni del 1960 sono ancora i santoni di oggi e questo è un pessimo sintomo, sento odore di putrefazione quando succede una cosa simile in Francia. In Italia invece la stabilità della tradizione – il Vaticano ne dà l'esempio – è una delle caratteristiche principali. Allora cosa poteva succedere dal 1960 in poi se non quello che di fatto, secondo me, è successo? L'Italia aveva trenta anni ormai di ritardo da recuperare ed era disponibilissima ad aprirsi a tutto quello che di contemporaneo o di meno contemporaneo potevano fornire la cultura francese, inglese, tedesca, russa, americana. Senza che però nessuno si accorgesse che si stava creando una specie di tacito dogma: uno studioso italiano non deve pensare con la propria testa, deve soprattutto seguire con estrema attenzione quello che si fa all'estero, nei paesi che veramente contano. Allora, fatta per la Russia un'eccezione in favore dei formalisti, per la Germania un'eccezione in favore della teoria della ricezione, restano sostanzialmente dominanti la Francia e gli Stati Uniti.

Perché io, diciamo apertamente, non ho avuto successo? Perché da una certa data in poi, passato quel breve idillio di cui dicevo prima intorno al 1970, mi sono posto in dichiarata, aperta e credo leale opposizione con una serie di mode francesi prima, americane dopo, potremmo dire franco-americane; perché a me non piace Jacques Derrida, perché mi sembra un ciarlatano assoluto Roland Barthes che è oggetto di grandissima ammirazione un po' dappertutto. Questo atteggiamento un italiano non se lo può permettere e io ho pagato la mia volontà di opposizione. Penso spesso a mio padre che negli anni del fascismo era una testa pensante e una bocca imbavagliata; anche io, non ve lo nascondo, negli ultimi venti anni mi sono sentito una testa pensante e una bocca imbavagliata.

In che modo imbavagliata? Potreste obiettarvi che sono stato regolarmente pubblicato da Einaudi che è uno dei maggiori editori italiani, certo, ma vi è solo quel breve idillio degli anni '70 che ha visto la pubblicazione de *Lettura freudiana della «Phèdre»* e *Per una teoria freudiana della letteratura*,<sup>5</sup> per citare i miei due libri più venduti rimasti in libreria per trent'anni.

Quanto sono stati assimilati? Non lo so. C'è uno sfasamento per me inspiegabile fra l'enorme quantità di copie vendute (se un libro rimane in libreria trent'anni e l'editore non lo ritira significa che lo vende, sono infatti state vendute migliaia, non centinaia, di copie) e ciò che è arrivato di questa mia proposta. Quanto è giunto a condizionare in modo fecondo il lavoro di altri per essere poi a sua volta superato? Secondo me è stato recepito molto poco (probabilmente nessuno rompe mai il cellophane in cui i miei libri sono avvolti, come scherzo con i miei amici).

Avrei voluto una penetrazione del mio pensiero, perché avevo creduto che un italiano avesse diritti uguali a quelli di un francese, di un americano, di un tedesco, di un inglese etc. Ma non è così. Non voglio fare attacchi personali ma ho già fatto qualche attacco di-

---

5. Francesco Orlando, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, Einaudi, Torino, 1971. Idem, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino, 1973.

retto a Umberto Eco nel mio libro su *Il Gattopardo*,<sup>6</sup> perché Eco è un grande simbolo di tutto questo; non si può negare sia intelligentissimo, non è un ciarlatano come invece a mio parere era Barthes, è di certo una persona seria, non si può negare che sappia tutto; però è difficile trovare un'idea originale, un'idea che sia veramente di Eco, un'idea che consenta di dire «se non fosse nato Eco noi avremmo mai potuto dire che...». Sarà che non l'ho letto abbastanza e completamente ma ho l'impressione che non è in questa direzione che bisogna cercare per capire qual è il valore di Umberto Eco; bisogna rendersi conto che è stato un formidabile mediatore culturale con un dono di chiarezza esplicativa e di sintesi fuori dal comune: ha mediato moltissimo, io non voglio fare gerarchie, non voglio dire affermare che io sia più bravo di Eco, sia ben chiaro! Ma a me questo atteggiamento non interessa affatto. Necessitiamo sicuramente di divulgatori addirittura geniali come non esiterei a definire Eco, però ci vuole anche qualcuno che pensi con la sua testa.

Io avevo delle idee, perché quella linea freudiana-matteblanchiana che ho seguito è, secondo la mia conoscenza, una linea seguita da pochi; tra questi pochi ci sono una serie di persone che oggi spesso hanno passato i 60 anni formatesi qui a Pisa con il sottoscritto. Vorrei fare un solo nome, il più importante, quello dello straordinario grecista e comparatista Guido Paduano (nato a Venezia e formato a Pisa dopo aver vinto il concorso alla Scuola Normale) che di certo non mi sconfesserebbe se dico che quando uscì la mia lettura della *Phèdre* per lui fu una rivelazione di un modo di lavorare. Anche Guido Paduano ha avuto delle limitazioni, un po' ingiuste forse, per quanto riguarda la sua fama e la diffusione della sua opera.

Posso contare parecchi allievi, ma esiste la mia presenza nella cultura italiana? La mia risposta non conosce esitazioni ed è no; è molto triste ma al momento attuale non esiste. Può questo dipendere da limiti di interesse, di serietà, di validità di quello che io ho fatto? Certamente sì, non tocca a me giudicare visto che sono parte in causa. È possibile che dipenda dai miei limiti, però mi sia lecito rivendicare con altrettanta serenità che potrebbe dipendere anche dal fatto che io ero un italiano che pretendeva di partire, non da zero (Freud e Matte Blanco non sono zero) ma che di certo pretendeva di partire da alcune grandi autorità di altra generazione per stabilire una specie di tu per tu con questi grandi pensatori del passato. Pretendevo di dire che ci sarebbe stato un mio Freud diverso dal Freud delle innumerevoli applicazioni di natura psicologista, biografista ecc.

Federico Pianzola, per esempio, ha effettuato un interessantissimo esperimento su Gadda nella sua tesi di laurea in cui analizza *San Giorgio in casa Brocchi*, lavoro per cui effettivamente una delle prime cose di cui ho tenuto a dare atto è che non c'è nessuna caduta nella psicologia del personaggio o di tutto ciò che ordinariamente si associa al rifarsi a Freud; in questo lavoro ci si rifaceva a Freud nel senso del mio lavoro, unicamente ricostruendo dei rapporti di forza semiotici.<sup>7</sup>

L'atteggiamento che ho nei confronti degli studiosi di ambito nazionale e internazionale, tornando alla domanda, naturalmente cambia per ogni studioso. Mi interessa molto fermarmi sul caso di un carissimo amico come Franco Brioschi, perché ci ha lasciati ma soprattutto per stima e per riconoscenza; senza di lui noi non avremmo questa occasione, non avrei avuto le bellissime occasioni che più volte mi ha dato di venire a parlare a Milano e di conoscere Edoardo Esposito.

6. Idem, *L'intimità e la storia. Lettura del «Gattopardo»*, Einaudi, Torino, 1998.

7. Federico Pianzola, *Della vecchia e della nuova retorica. Un'analisi di «San Giorgio in casa Brocchi» di C. E. Gadda*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, 2008.

Cosa univa Franco Brioschi e me? La risposta è facile, si può sintetizzare sommariamente in una sola parola: il razionalismo. Credo che anche Franco avesse in odio tutto quello che di un po' nebuloso, misticheggiante può esserci. Questo non è uno zoccolo comune irrilevante, è uno zoccolo comune forte. Credo che al di là della sua generosità umana, che era veramente eccezionale, se Franco tornava ad invitarmi periodicamente era perché da questo punto di vista sapeva che i miei discorsi ai suoi studenti, in quanto discorsi fondati su una base di razionalità non vacillante, sarebbero stati interessanti, erano discorsi su cui era bene per i giovani riflettere. Il suo spiccato interesse per l'epistemologia è però una cosa di fronte alla quale è difficile prendere posizione perché non ho una vera cultura filosofica, sono fondamentalmente un empirico anche se ho tentato di varare una proposta teorica: vi prego infatti di credere che la mia proposta teorica è fatta unicamente di generalizzazioni a partire dall'esperienza. Per tutta la vita, fin dalla tesi di laurea, il mio procedimento è stato empirico; questo equivale a dire che non me l'ha insegnato nessuno: non me l'hanno insegnato né Lampedusa né Arnaldo Pizzorusso, il bravo francesista di allora con cui mi sono laureato. Forse a questo punto potrebbe tornare il nome di Auerbach, forse è lui che me l'ha insegnato.

So fare una sola cosa: leggere un testo, più testi se occorre (e quasi sempre occorre), metterli in una disposizione totalmente passiva che può richiamare l'attenzione fluttuante delle sedute di psicoanalisi in cui l'analista non deve ascoltare il paziente avendo dei preconcetti, deve ascoltare con un'attenzione fluttuante, vagante, pronto a cogliere qualsiasi cosa. L'attenzione fluttuante sarebbe una precauzione empirica, pratica, per avere tutte le garanzie possibili che nulla di interessante possa sfuggire. Ma cosa sarà interessante? Sarebbe troppo comodo e troppo bello se lo si potesse sapere prima. Il bello è il rischio, il bello è che prima non lo si può sapere, che bisogna deciderlo.

Fino alla mia ricerca attuale e a cominciare dalla mia tesi di laurea (che non fu altro che applicare questo metodo a un autore minore francese che mi venne proposto da Pizzorusso, autore che sono molto contento di aver studiato proprio perché era un minore), non ho mai fatto altro che questa operazione.

Se l'autore è uno solo è un problema, se il testo è uno solo è un altro tipo di problema ed è forse la situazione più facile fra tutte. Se non solo i testi ma gli autori sono più d'uno, se si tratta di cogliere delle costanti non solo intertestuali ma anche interautoriali, allora questa attenzione sospesa, questa passività, questo atteggiamento da spugna pronta a lasciarsi imbevverare di acqua (acqua che ci darà il testo, se vogliamo continuare la metafora) dovrà seguire alcune modifiche perché ci saranno delle variabili fra il testo singolo, il singolo autore o addirittura la pluralità di testi e anche la pluralità di autori. Sicuramente non bisogna dimenticarsi di tali variabili e non me ne sono mai dimenticato e tenendone conto ho sempre mantenuto un atteggiamento supremamente empirico.

Quindi di fronte allo scaltrimento di Franco Brioschi non potevo che imparare; lo ascoltavo parlare durante i vari convegni, varie volte è venuto ai convegni di letterature comparate di Santarcangelo di Romagna<sup>8</sup> dove non sono mancato mai un anno a partire dal secondo anno dalla fondazione. Il mio era un ascolto sempre pieno di grande interesse e mi permetto di ricordare con grande tenerezza, ora che Franco non c'è più, che qualche volta due amici, Franco Fiorentino ed io, lo bacchettavamo dicendogli: «Franco, questa volta ci hai inflitto veramente un po' troppa logica ed epistemologia, dopo tutto questo è un convegno di letteratura!». Siccome Franco aveva uno dei caratteri migliori

---

8. Colloqui annuali di Letterature comparate organizzati dall'Associazione Sigismondo Malatesta nella sede della Rocca Malatestiana di Santarcangelo di Romagna.



che io abbia conosciuto al mondo, era il contrario di qualunque arroganza o permalosità o sufficienza, ridevamo insieme di ciò. Se da parte mia, di Franco Fiorentino e di qualche mio allievo, poteva esserci una qualche sordità per i suoi interessi epistemologici noi d'altro canto potevamo dire che non c'era in lui un particolare interesse per quelle premesse che possiamo definire di origine freudiana-matteblanchiana per noi fondamentali. Le rispettava, di certo le riconosceva in una comune matrice razionalista, matrice non certo vaga però molto generale.

Chi però può parlare quando c'è di mezzo la morte? Franco è morto giovane, è stata una straordinaria e prematura perdita; se Franco fosse vissuto non escludo che i miei lavori, i suoi, quelli di Franco Fiorentino, di Guido Paduano o di qualcuno dei miei allievi avrebbero magari potuto essere la base per un dialogo più serrato, più fecondo ancora.<sup>9</sup>

Al di là del caso tutto particolare di Franco Brioschi, non posso che rivendicare un isolamento e dire con assoluta serenità che di questo isolamento ho una quota assolutamente minima, irrisoria, tendente al nullo di fierezza (posso rivendicare solo un pizzico di fierezza, perché non è facile). Prima di morire, Franco Fortini, che aveva un'autorità morale e culturale nota, volle dedicarmi un lungo articolo sulla rivista in cui compaiono queste parole di cui sono veramente orgoglioso: «Tanta resistenza alle mode basterebbe ad assicurargli il rispetto». Spero di avere diritto almeno a questo rispetto anche se di certo si può resistere alle mode anche per cecità nei confronti di quello che le mode medesime hanno di giusto. Come dicevo, la quota di fierezza se c'è è piccola, in realtà ho vissuto tutto ciò molto di più in termini tragici; anche perché questo isolamento era già proprio dell'Italia in quanto l'Italia non è capace di darsi dei modelli suoi ma, come dicevo prima, tende a prenderli a prestito dall'America, dalla Francia, con mediatori di cui il più illustre è, lo ripeto, Umberto Eco.

Questo atteggiamento veniva ad unirsi a un problema non più solamente mio e non più solamente di un certo momento storico ma ad un problema cronico. L'italiano, dalla morte di Tasso, di Marino, di Goldoni, nel 1700, è una lingua ancora internazionale. Non sto parlando più di letteratura di musica o di scultura, ma di lingua, di una lingua internazionale largamente letta in Europa fino alla fine del 1700. Dall'inizio del 1800 non lo è più; prendiamo ancora una volta la vittima più illustre di questo divenire provinciale dell'Italia, Giacomo Leopardi. Che io sappia, solamente Sainte-Beuve con la sua grande cultura e con la sua conoscenza dell'italiano lesse Leopardi in italiano e lo ammirò, ma questo non ha avuto nessuna conseguenza: Leopardi è rimasto un illustre sconosciuto in Francia e sostanzialmente lo è ancora.

Il mio isolamento in ambito italiano poteva trovare un compenso all'estero, ammesso che io avessi veramente qualcosa di nuovo e di interessante da dire. Ma sopravviene l'ostacolo della lingua; allo stato attuale ho al mio attivo una prima traduzione americana dei miei due libri fusi in un libro solo, *Lettura freudiana della «Phèdre»*, come esempio di applicazione analitica, e a seguire *Per una teoria freudiana della letteratura* come esempio di sintesi teorica; sono stati tradotti a Baltimora dalla Johns Hopkins nel 1978<sup>10</sup> e mi risulta che abbiano avuto un buon successo, ho visto varie recensioni ed erano all'incirca metà favo-

---

9. Vale la pena di ricordare che la parte monografica del corso di Critica e teoria della letteratura che Brioschi avrebbe dovuto iniziare all'Università degli Studi di Milano il 15 febbraio 2005, giorno della sua improvvisa scomparsa, era proprio Letteratura e psicoanalisi, dove tra i testi in programma figurava *Per una teoria freudiana* di Orlando.

10. Francesco Orlando, *Toward a Freudian Theory of Literature: with an analysis of Racine's «Phèdre»*, trad. ingl. di Charmaine Lee, Baltimora, Johns Hopkins University Press, 1978.

revoli e metà contrarie. Se consideriamo che quello era il momento in cui si trasferivano in America proprio le mie bestie nere, Foucault per esempio, avere avuto la metà di recensioni favorevoli era un buon risultato, se fosse continuato così sarebbe stata ottimo. Il libro era largamente noto, presente in tutte le biblioteche americane, inoltre mi è stato raccontato da vari amici che laddove si faceva riferimento a una linea freudiana interessante, non banalmente psicologista, il riferimento era al mio lavoro. Dopo questo periodo l'America è diventata il feudo di Jacques Derrida e di Michel Foucault, non li ha più soltanto ospitati, tutta una serie di mode americane ha occupato interamente lo spazio. Quando all'inizio del 2000 mi hanno proposto di tradurre la mia monumentale ricerca di letteratura comparata sui cosiddetti oggetti desueti<sup>11</sup> ho accettato e ci ho perduto un tempo enorme (è questo che mi ha impedito di scrivere altri libri dopo una certa data); da quanto mi risulta, però, al momento è come se questa traduzione<sup>12</sup> fosse caduta nel vuoto, ma dato che credo che in tutte le biblioteche il volume sia giunto la speranza è l'ultima a morire, può darsi che un giorno mi scoprano. Più interessante mi sembra il fatto che in questo momento è in corso dello stesso libro una traduzione francese, la quale forse parte sotto migliori auspici.

**La Francia è da sempre al centro del dibattito sulla teoria della letteratura, sia per quanto riguarda le proposte francesi sia per le ricezioni di proposte straniere; come valuta l'evoluzione del panorama critico-teorico francese? Come sono stati accolti i suoi lavori in Francia? Quali hanno suscitato maggior interesse?**

È un'occasione per confermare ciò che dicevo prima: la vera partenza di quelli che oggi potremmo ancora chiamare gli «studi letterari» ci riporta agli anni '80 e '90 del 1800, quindi al trionfo dell'epoca positivista.

Non c'è dubbio che gli studi di ispirazione positivista, attenti ai dati di fatto, sono dal mio punto di vista, diciamo subito, seri e interessanti ma non essenziali; per me è essenziale il testo, noi ci interessiamo al testo, non faremmo il nome di Stendhal per riferirci alla sua vita, facciamo il nome di Stendhal perché ci piacciono i suoi romanzi: di persone nate nel 1783 e morte nel 1842 ce ne sono state tante altre, ma per noi sono ormai degli sconosciuti mentre Stendhal vive perché vivono i suoi romanzi, perché vive la sua opera.

Per quanto riguarda i maestri del Positivismo, di cui parlavo, citerò per economia due nomi soltanto: Charles Augustin de Sainte-Beuve, che in spirito di storicismo ottocentesco aveva attirato per primo l'attenzione sull'importanza della biografia dell'uomo e sul vissuto personale dello scrittore in maniera eccessiva ma allora era certamente una grande novità rivoluzionaria; più tardi, nella seconda metà del secolo, Hyppolite Taine che simmetricamente aveva attirato l'attenzione sull'importanza del contesto sociale, quindi virtualmente ci si stava spostando sul versante sociologico degli studi letterari.

Nello stesso secolo ci sono sì delle intuizioni fondamentali che riguardano direttamente il testo ma non sono riconducibili, come le precedenti, a professori, a studiosi o a

---

11. Idem, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robbaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, 1993; ed. cons. Einaudi, Torino, 1994<sup>2</sup>.

12. Idem, *Obsolete objects in the literary imagination. Ruins, Relics, Rarities, Rubbish, Uninhabited Places, and Hidden Treasures*, trad. ingl. di Gabriel Phias e Daniel Seidel con la collaborazione di Alessandra Grego, Yale University Press, 2006.

eruditi ma sono dovute a scrittori; questa scissione probabilmente è qualcosa di cui noi ancora paghiamo il prezzo.

Di quali scrittori si tratta per quanto riguarda queste altre intuizioni che finalmente riguardano il testo? Secondo il riconoscimento del primo di questi scrittori francesi che è Baudelaire, tutto sarebbe dovuto, a monte, all'americano Poe, il quale scrive dei racconti straordinari, delle poesie complessivamente piuttosto mediocri e oggi molto datate ma scrive anche tre brillantissimi saggi che oggi definiremmo di teoria della letteratura,<sup>13</sup> di cui Baudelaire tiene il massimo conto, tanto da tradurne uno dei tre in francese<sup>14</sup> (così come traduce i racconti).

Per quale concetto il merito va forse equamente condiviso tra l'americano Poe, nato nel 1809, molto prima quindi, e il francese Baudelaire, nato nel 1821?

Sinteticamente, quando tenevo lezioni di teoria della letteratura, insegnavo agli studenti a chiamarla «l'intuizione dell'autonomia del bello». Si tratta di una distinzione che oggi ci appare fin troppo chiara proprio per merito di Poe e Baudelaire e altri che vengo a nominare subito; si tratta cioè dell'idea che esista una sfera estetica dotata di una sua autonomia e che si possa certamente metterla in rapporto, ma non confonderla, con la sfera etica, per esempio, la sfera del bene e del male, oppure con la sfera logica, dell'ordine del vero e del falso, o perché no con la sfera utilitaria, l'ordine del vantaggio o dello svantaggio, dell'utile e del dannoso. Questa idea, che potrebbe sembrare un'idea talmente ovvia ed elementare da essere stata vigente sempre, in realtà ha dovuto essere scoperta; c'è un bel libro di Todorov che sostiene che la scoperta sarebbe ancora anteriore e che avverrebbe in area tedesca, nello specifico nell'area dei romantici tedeschi. Ho molta stima di questo libro che si intitola *Teorie del simbolo*<sup>15</sup> (*Théorie du symbole*), però penso ci sia qualcosa che non va: Todorov infatti, dichiaratamente, prende in esame solo dichiarazioni di poetica e di teoria, non testi. Quindi il romanticismo tedesco potrebbe sì avere intuito molto di quella che amo chiamare «l'autonomia del bello», però non avrebbe provato a metterla in pratica, si sarebbe limitato a teorizzarla.

Credo che la mia periodizzazione anteriore a questa lettura di Todorov, cioè a partire da Poe e poi Baudelaire, che porta le cose molto più avanti, sia quella giusta. Non ci si può però fermare ai nomi di Poe e di Baudelaire; Baudelaire nasce lo stesso anno di Flaubert e certamente dalla straordinaria corrispondenza di Flaubert, che non parla mai dei suoi fatti privati, esce una magistrale lezione: egli parla sempre di letteratura, dello statuto della letteratura; certamente l'importanza dell'opera critica straordinaria di Baudelaire e della corrispondenza di Flaubert sono paragonabili l'una all'altra e sono assolutamente fondanti; c'è per esempio una svolta rispetto all'assoluta mescolanza della sfera estetica con quella etica e soprattutto con quella politica che aveva caratterizzato i grandi romantici francesi, il grandissimo Victor Hugo, per fare un nome. Invece a partire da Baudelaire e Flaubert si instaura questa rivoluzione e fin dall'inizio forse si instaura in maniera fin troppo netta, fin troppo rigida. Contiamo almeno tre generazioni francesi perché Baudelaire e Flaubert, 1821, hanno uno straordinario continuatore su cui ho

---

13. Edgar Allan Poe, *The philosophy of composition* (1846), *The rationale of verse* (1848), *The poetic principle* (1850); ed. cons. *Filosofia della composizione e altri saggi*, trad. it. di Ludovica Koch e Elisabetta Mazzarotto, Guida, Napoli, 1986.

14. Charles Baudelaire nel 1858 traduce *The philosophy of composition* sulla rivista «Revue française» con il titolo *Gènese d'un poème* (*Genesi di un poema*).

15. Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, 1977; ed. cons. *Teorie del simbolo*, trad. it. di Cristina De Vecchi, Garzanti, Milano, 1991.

sempre sognato di scrivere un libro ma ormai mi arrendo perché sono troppo vecchio: Mallarmé. È un nome che non va dimenticato, molto spesso secondo me è frainteso e chiamato come autorità per avallare tesi che rimpiccioliscono molto il respiro del suo pensiero, della sua opera; Mallarmé nasce nel 1842, abbiamo quindi i venti anni che ci permettono di distinguere una generazione.

Dopo altri trenta anni, nel 1871, nascono coetanei di nuovo, sembra un destino, Marcel Proust e Paul Valéry. Naturalmente Baudelaire, Flaubert, Mallarmé, Proust e Valéry sono personalità diversissime e non ho nessuna tentazione di appiattirle, ma da questo punto di vista certamente seguono una linea conforme in forme estremamente differenti; la più aperta verso la realtà è certamente quella di Proust, la più chiusa sicuramente quella di Valéry, quindi più radicali sono i due ultimi, quelli della terza generazione, ed è a partire da costoro che noi abbiamo imparato a non dubitare più di un'autonomia del bello e di un'autonomia della sfera estetica.

Che rapporto c'è tra questa linea così 'testualista', per cui il testo letterario avrebbe un così alto tasso di autonomia e la linea del sociologismo di Taine o del biografismo di Sainte-Beuve che ricordavo prima?

La risposta è molto semplice, non esiste nessun rapporto, sono due linee completamente indipendenti. Simultaneamente, in uno spazio di tempo che va dal 1870 in poi, con l'egemonia che indubbiamente la cultura francese possiede dalla metà del 1800, la Francia diffonde per l'Europa, per gli Stati Uniti e per il mondo un modello di tipo positivista, attento al dato esterno, biografico o sociale e un altro modello apparentemente privo di rapporto e quasi antitetico, direi, estremamente attento al dato testuale e tale da rivendicare l'autonomia del dato testuale.

Tutto quello che c'era da dire di vero, di giusto, di valido e in negativo di non deformato, di non esagerato di non violentato da un partito preso, in ultima analisi questi cinque grandi scrittori l'avevano già detto. La conferma è che a inizio di 1900 c'è una vera e propria esplosione del concetto di autonomia del bello, non più in Francia ma in tutta Europa; quindi a inizio 1900 con quei cinque grandi scrittori francesi (i due ultimi erano ancora viventi e operanti, i tre primi erano morti) l'idea di autonomia del bello esplose in tutta Europa. Alcuni riferimenti: per l'Italia Croce che con l'*Estetica* non fa altro che affermare appunto l'autonomia dell'estetica rispetto all'etica, rispetto alla logica, rispetto all'economia e così via.

Diversissimi da Croce sono i formalisti russi; non si può pensare a qualcosa di più diverso rispetto a Croce, ma la rivendicazione è la stessa. I formalisti russi rivendicano una tecnica dell'opera arte che avrebbe una sua totale autonomia e che non potrebbe essere influenzata da niente di esterno, addirittura arrivano a affermare che le prese di posizione ideologiche degli scrittori sono al servizio delle loro esigenze tecnico-letterarie anziché il contrario come si era pensato prima. In Francia è l'influsso di questi scrittori che a un certo punto dilaga; in Italia Croce, in Russia i formalisti e in Germania la linea più solida, più equilibrata e capace di insegnamenti validi ancora oggi è la successione di una serie di filologi romanzisti. In Germania è filologo romanzista chiunque si occupi di letteratura italiana, francese, spagnola, portoghese, rumena e ciò a partire dal XII secolo fino ai giorni nostri, questa era la grandiosa concezione della *romanische Philologie* in Germania. Abbiamo una serie di studiosi, Vossler (oggi ingiustamente dimenticato), Spitzer (questo nome credo sia ancora vivo), Curtius (ancora vivo, ristampato e accessibile in libreria) e il più giovane di tutti, Auerbach, che io considero il mio maestro. Nei filologi romanzisti tedeschi secondo me si ha il grado più alto di integrazione tra un adeguato senso dell'autonomia del bello e, a differenza delle altre linee più rigide, più radicali, più fanatiche, se posso di-

re così, un non-smarrire il senso dei rapporti intensissimi fra letteratura e vissuto, fra letteratura ed esperienza, fra letteratura e società, fra letteratura e storia. Tuttavia qualcosa della rivendicazione dell'autonomia del bello c'è anche in questi grandi maestri tedeschi, per non dimenticare l'area anglosassone. Per dimostrare che a inizio 1900 questa rivendicazione è di tutta la cultura occidentale farò un solo nome, quello di Thomas S. Eliot, e non penso tanto a Eliot poeta che non c'entra più di tanti altri poeti, alludo naturalmente all'Eliot critico. Se si legge il famoso e splendido articolo *Tradizione e talento individuale*<sup>16</sup> la rivendicazione è quella, con infinite variabili. Per carità, non mi fate appiattare Croce sui formalisti russi o i formalisti russi sui filologi romanzzi tedeschi; sto soltanto dicendo che queste linee diversissime tra loro hanno tutte una fortissima rivendicazione dell'autonomia del bello.

Prima guerra mondiale, epoca delle avanguardie, epoca del surrealismo in Francia, epoca dell'espressionismo in Germania; è il tragico periodo fra le due guerre, in Italia c'è Mussolini, nel 1933 arriva al potere Hitler, tutto preannuncia una seconda esplosione ancora più tragica, arriva la seconda guerra mondiale e l'immediato dopoguerra, subito dopo la bomba atomica, subito dopo la scoperta dei campi di sterminio nazisti, non era evidentemente un momento in cui si potesse inneggiare a un *Bello* con la maiuscola, eterno e al di sopra delle realtà sociali. Quindi con l'autorevolissimo portavoce Jean Paul Sartre giunge un momento in Francia in cui abbiamo una proposta di segno assolutamente opposto; la proposta è quella di una letteratura impegnata, la *littérature engagée*, una letteratura che deve impegnarsi nella realtà, porre problemi reali, sollecitare impegno politico. Al nome di Sartre non si può non accostare quello oggi fuori moda, secondo me ingiustamente, di Brecht, il quale si inventa un teatro che sarà predicazione politica non nel senso più banale, anzi nel senso meno banale possibile attraverso il famoso «effetto di straniamento». Dopo un certo periodo passa l'epoca dell'impegno perché ormai si capisce che le guerre in Europa sono finite; infatti, almeno in Europa, dopo la fine della seconda Guerra Mondiale ci sono stati soltanto dei gravi conflitti nei Balcani dopo il collasso del sistema comunista, però non ci sono più state guerre sovranazionali. In questo nuovo periodo in cui gli Europei sentono che le maggiori minacce politiche vengono ormai dal mondo ex coloniale e dagli altri continenti, in questo clima di stabilità, l'idea dell'autonomia del bello risorge prepotentemente.

Arriviamo al momento in cui io, nato nel 1934, ho finito di formarmi, non dico che mi sono formato perché mi ero formato anche prima con Lampedusa a Palermo, e poi leggendo Auerbach sempre a Palermo e imbevendome negli anni successivi. Quando arriviamo circa al 1960-1965 esplose il cosiddetto strutturalismo. Non posso naturalmente tenere ora una lezione storico-teorica sullo strutturalismo; vorrei solo sottolineare con forza che nel bene e nel male nel cosiddetto strutturalismo maturano definitivamente e non solo maturano, passano il segno e quindi degenerano, i presupposti di autorità dell'intuizione di autonomia del bello. Facendo, come ho fatto prima, un puntuale attacco a Roland Barthes che in vita mia ho incontrato una sola volta trovandolo un uomo assolutamente squisito, io, fallito dal punto di vista del successo, posso, lo riconosco, essere sospettato di invidia verso un uomo di straordinario successo quale fu Barthes; ma non vedo perché dovrei polarizzare rancori personali su di lui visto che quando venne a parlare alla Scuola Normale lo trovai un uomo assolutamente squisito e, con me perso-

---

16. Thomas S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, 1919; ed. cons. *Tradizione e talento individuale*, in *Il bosco sacro. Saggi sulla poesia e la critica*, trad. it. di Vittorio di Giuro e Alfredo Obertello, Bompiani, Milano, 2003, pp. 67-91.

nalmente, fu gentilissimo; forse avrei fatto bene a tornare a cercarlo a Parigi e provare ad aprire un dialogo visto che mi sembrava capace di accettare un certo dissenso in maniera civile.

Purtroppo in Barthes c'è stato veramente un collasso di serietà; la rivendicazione dell'autonomia del bello, vecchia, come ho cercato di mostrarvi, di un secolo, era cominciata con Baudelaire, con i testi fondamentali in cui Baudelaire traduce Poe in un testo straordinario in cui traduce ma anche amplia e rielabora. Quelli di Baudelaire e Poe sono testi degli anni '50 del 1800, se vi parlo di Barthes stiamo parlando degli anni '50 del 1900, dunque è passato un secolo e quella rivendicazione aveva perduto la carica di novità che aveva sotto la penna degli scrittori francesi, in epoca positivista e poi durante l'esplosione in tutta l'Europa di inizio secolo. Questa ripresa di autonomia del bello degli anni '50 in versione strutturalista, fortificata in una certa misura molto seria e molto rispettabile dalla cosiddetta linguistica strutturale, aveva indubbiamente qualcosa di vecchio; e nello stesso tempo nel capofila Barthes c'era anche la pretesa di essere un maestro di pensiero di sinistra, quindi anche del sociologismo spicciolo; insomma vi era una forte confusione e per quello che riguarda la psicanalisi la situazione era ancora peggiore perché il famoso libro *Su Racine*<sup>17</sup> mise in moto una violentissima polemica che per un momento divise in due la Francia, poi Barthes fu nettamente vincitore sugli avversari della Sorbona. In questo libro dal punto di vista psicanalitico abbiamo delle sorprese del seguente tipo, per esempio quella di apprendere che nelle tragedie di Racine tutte le donne sono viriloidi e tutti i personaggi di sesso maschile sono invece eunucoidi ed effeminati: questo è il peggior uso possibile della psicanalisi di tipo volgarmente psicologista, proprio quella che io ho passato la vita a combattere. Fu allora che smisi di leggere Barthes perché quel libro mi disgustò talmente che mi dissi che se avessi dovuto leggere queste cose sarebbe stato meglio leggere testi del 1800 o i vecchi positivisti. Il punto è che la degenerazione suprema dell'idea dell'autonomia del bello la vedrei coincidere con l'enorme fortuna di un cliché, di uno schema di incredibile rigidità; c'erano dei testi ai quali io a priori avrei pensato che la tentazione di applicare questo schema non potesse nemmeno passare per la mente di nessuno ma prima o poi anche quei testi soccombevano, prima o poi anche quelle città assediate venivano sfondate e conquistate dall'idea dell'opera d'arte che parla sempre e soltanto di se stessa.

Non è vero, non è così: l'opera d'arte parla del mondo, ne parla a modo suo, ne parla filtrando sempre; ciò che ha da dire sul mondo, ciò che ha da dire di un vissuto personale è filtrato attraverso un sistema a cui io riserverei molto strutturalisticamente il nome di codice. Quindi non c'è mai una mimesi in presa diretta sul reale (entro in un altro dei concetti per me fondamentali), c'è sempre il ritagliamento di un codice ma per ritagliare qualcosa bisogna che ci sia qualcosa da ritagliare, non bastano le forbici, ci vuole anche qualcosa che con le forbici possa ritagliare e questo qualcosa da dove può venire se non dal mondo? Insomma, da dove può venire, dalla luna? Dalla stella Sirio? Vorrei poter fare una seduta negromantica, evocare Roland Barthes e porgli in maniera brutale la questione, rimpiango di non avergliela posta finché era vivo, cosa che, vi ripeto, forse a suo tempo non mi sarebbe stata impossibile. Mi ha bloccato una cieca fiducia nell'idea che la verità si impone da sé ma purtroppo non è così, la verità non si impone da sé, c'è una dimensione politico-culturale che io ho trascurato da giovane e ora ne pago e ne rimpiango il prezzo da vecchio.

---

17. Roland Barthes, *Sur Racine*, 1963; ed. cons. *Su Racine* in *Saggi critici*, trad. it. di Lidia Basso Lonzi, Einaudi, Torino, 1966.

Con questo discorso sono alle soglie di uno dei miei concetti di base, la coppia *mimesi* e *convenzione*. La letteratura non parla di se stessa, se non in casi rarissimi; il caso più eminente è quello di Mallarmé ma io ho provato in due lunghi articoli<sup>18</sup> (purtroppo mi sono fermato lì, potevo fare di più) a mostrare che per esempio lo stupendo e famosissimo sonetto in *x*<sup>19</sup> che passa per essere la quintessenza del sonetto allegorico di se stesso, il sonetto che parla di se stesso, in realtà non è affatto vero perché c'è dietro qualcosa di molto più forte, quel che resuscita in quel sonetto non è l'opera d'arte che nasce, è la resurrezione di una morte, è la trasfigurazione suprema di un vissuto biografico infantile di Mallarmé, per cui quel sonetto in realtà parla della vita e della morte. La vita e la morte non sono l'opera d'arte che parla di se stessa, costituiscono anzi il più terribile problema della condizione umana, il fatto che la condizione umana sia soggetta non tanto alla morte di se stessi quanto alla morte degli altri, che è la più terribile. Per me neanche Mallarmé è un produttore, come a volte si pretende, di opere d'arte che parlano di se stesse.

Dunque per me l'opera d'arte parla del mondo, questo va ribadito con grande fermezza; ma come ne parla? Può esistere una mimesi assoluta? Entro in un discorso che cercherò di non rendere eccessivamente lungo; è necessaria però una comparazione chiarificatrice: supponiamo che voi siate degli studiosi di estetica e di teoria della letteratura e vogliate fare un esperimento sulle possibilità della mimesi diretta. Sostituendo alla parola della letteratura provvisoriamente l'immagine, supponiate di prendere un grande schermo, una macchina da presa televisiva o cinematografica e di recarvi in piazza del Duomo a Milano; ottenete dalla polizia il permesso di installare alla mattina alle 8 questo gigantesco schermo che riprenderà tutto quello che si verifica davanti, ve ne andate la mattina alle 8 e tornate la sera alle 20, avrete 12 ore di ripresa, voi direte, della pura mimesi perché quella sarà la pura mimesi: la macchina avrà ripreso tutto quello che casualmente gli si è presentato davanti.

Un esempio simile che, ammetterete, è un esempio limite, può servire come prova della possibilità dell'arte di riprendere la realtà in presa diretta, come sembrerebbe? Decisamente no, perché per ipotesi abbiamo un rettangolo, la macchina da presa sarà un rettangolo, come è un rettangolo la televisione. Tutto ciò che è due centimetri sopra la linea superiore del rettangolo, due centimetri sotto la linea inferiore, due centimetri più a destra, due centimetri più a sinistra, rimane escluso, quindi anche questa che sembrerebbe la mimesi aperta da tutte le parti in realtà è chiusa da quattro parti. Questa convenzionalità del rettangolo fa sì che voi, anche essendovene andati alle otto per tornare solamente dodici ore dopo, avrete fatto una scelta e quindi basterebbe per me il rettangolo ritagliante a escludere l'ingenua idea di mimesi pura e a imporre la sola idea corretta che, finalmente mi decido a formulare, nell'arte c'è sempre mimesi. Questo è ciò che non vedono gli autoreferenzialisti, ciò che non vedono coloro per cui l'opera d'arte parla di se stessa; nell'opera d'arte c'è sempre convenzione ed è quello che non vedevano per esempio i positivisti di fine 1800, che non vedeva neanche certa pur grande critica marxista della prima metà del 1900, penso a Lukács, per esempio.

Credo che per raddrizzare gli spaventosi sbandamenti della teoria in questo momento la predicazione più utile sarebbe questa. Vorrei riuscire a chiudere la mia carriera con un libro in cui un capitolo almeno, se non tutto il libro, dovrebbe prendere il nome *Mimesi e*

---

18. Francesco Orlando, *Le due facce dei simboli in un poema in prosa di Mallarmé*, 1968; in *Le costanti e le varianti. Studi di letteratura francese e di teatro musicale*, il Mulino, Bologna, 1983.

19. Stéphane Mallarmé, *Ses pur ongles*, 1887; ed. cons. *Le pure unghie di onice in Poesie e prose*, trad. it. di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti, Garzanti, Milano, 1992, pp. 116-117.

*convenzione* che è il nome di una conferenza che ho tenuto più volte (se mi mediate un'occasione di venire a farla a Milano vengo molto volentieri) ed è un titolo che di solito incuriosisce e stimola; alcune volte per maggior chiarezza ho aggiunto come sottotitolo «una falsa incompatibilità», incompatibilità perché di solito chi dice che l'arte è convenzione nega che l'arte sia mimesi e chi dice che l'arte sia mimesi nega che l'arte sia convenzione. Quindi un'incompatibilità c'è, però è falsa ed è dovuta sempre alla schizofrenia della cultura francese della seconda metà del 1800, vedete che i conti tornano in questo mio discorso. Ci riferiamo di continuo a questo periodo francese in cui i professori universitari, tutti positivisti, vedevano troppo bene la mimesi, cioè il rapporto dell'arte con la società e con il vissuto dell'autore, mentre i grandi poeti vedevano soltanto l'autonomia del prodotto testuale.

Un'opposizione conciliante nel senso buono della parola, non nel senso di un banale e meccanico giusto mezzo ma nel senso di un rapporto dialettico tra due componenti che non possono mai mancare, né l'una né l'altra. Questo è un concetto che nella sua infinita ovvietà e semplicità non ho mai sentito sostenere da nessuno, ma qui torniamo al tema del mio isolamento.

**Vorremmo tornare su un'opera a lei cara che ha già citata più volte: *Mimesis* di Auerbach. Nel 2008 per il cinquantenario è stato organizzato un importante convegno a Parigi e di recente è stato presentato alla Sorbona un libro in cui compare anche un suo contributo...**

*Mimesis* di Auerbach.

Mi sono doluto fin troppo del fatto che lo strutturalismo, che è stato un insieme di tante cose, ben presto si sia trasformato nel cosiddetto decostruzionismo che, inutile dirlo, è la mia bestia nera, così come il postmodernismo e così via.

Postmodernismo è un'etichetta storico-letteraria interessante, c'è effettivamente della narrativa americana di grande livello per la quale l'etichetta di «postmodernismo» va benissimo, però va considerata un'etichetta di periodizzazione della letteratura, non una scuola di critica. Abbiamo visto il succedersi di mode che hanno enormemente allontanato gli studi letterari dall'attenzione al rapporto tra letteratura e realtà sostituendolo con l'idea dell'opera d'arte che parlerebbe di se stessa, con l'idea che l'opera d'arte entra in rapporto solo con se stessa o con altre opere d'arte, concetto chiarissimo ai barthesiani e ai decostruzionisti: non si esce mai dai testi, non c'è mai presa diretta sulla realtà, un testo rinvia ad un altro e anche qui è stata detta una massa sterminata di sciocchezze sotto l'etichetta di *intertestualità* di cui è responsabile soprattutto Julia Kristeva.

*Mimesis*, la storia è nota a tutti, è un libro che è stato scritto in esilio: l'eccezionale filologo, abituato a lavorare con estrema precisione, esule a Istanbul per salvarsi la pelle e non finire nelle camere a gas, aveva a disposizione una biblioteca non completa come quelle europee ma riuscì a concepire questa grandiosa sintesi della cultura occidentale, l'unica che io conosca a questo livello di serietà e di umiltà; inizia con un capitolo su Omero e sulla Bibbia per finire con un capitolo su Virginia Woolf in cui parla anche di Proust e di Joyce e comprende molti discorsi sull'attualità.

Questo libro secondo una buona logica avrebbe dovuto scomparire dalle librerie, perché se mi situo già a una data come 1970, ancor di più 1980 quando il decostruzionismo aveva guadagnato terreno, ancor più nel 1990, che senso aveva che *Mimesis* si ristampasse sempre, quindi trovasse nuovi lettori? Infatti a mia conoscenza gli editori francesi, italiani



e di altri paesi non sono dei mecenati disposti a non guadagnare nulla. Personalmente conosco un solo libro che ha resistito in libreria più a lungo di *Mimesis*, un libro che è una gloria degli studi italiani cioè *La carne, la morte il diavolo nella letteratura romantica* di Mario Praz; è un testo del 1930 che da quando ho cominciato a interessarmi a ciò, molto giovane, non è mai mancato sugli scaffali; si entrava in libreria: «Vorrei Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*» ed eccolo! Sono fiero che ora circoli con una mia introduzione.

Praz batte Auerbach perché dal 1930 al 2010 sono ottanta anni di presenza nelle librerie; Praz però non ci interessa perché lo vedo come un prodotto molto tardivo del positivismo di livello più alto, è un grande libro ma non nel senso che interessa a noi in questo momento.

Il caso di *Mimesis* è più singolare; infatti i metodi positivisti non hanno mai cessato di essere di casa alla Sorbona, dunque nella cultura universitaria ufficiale francese, cultura che si è lasciata influenzare da Barthes e dalla *nouvelle critique* rimanendo però sempre fedele a se stessa, alla propria linea sostanzialmente positivista: la sopravvivenza di un libro positivista, quindi, non è un fenomeno così eccezionale, ci sono altre sopravvivenze di positivismo ed è logico perché gli studi biografici non perderanno mai il diritto di esistere e hanno una loro autonomia, così come gli studi sociologici, gli studi sulla recezione dell'opera d'arte e così via.

La resistenza di *Mimesis* è più sorprendente perché *Mimesis* è non solo un libro 'testualista', è il libro più testualista che si possa immaginare; ogni capitolo comincia con un frammento di testo prelevato con suprema maestria e tutto il capitolo si sviluppa analizzando quel frammento per arrivare ai massimi sistemi, a grandi conclusioni di portata storica, sociale e storico-letteraria ma sempre partendo da un testo: il cappello da cui il prestigiatore tira fuori i suoi conigli bianchi è unicamente il testo e nient'altro che il testo. In questo senso, un libro che è così imperniato sul testo come lo è *Mimesis* e che al tempo stesso vede il testo in stretto rapporto con la realtà sociale e individuale, col vissuto, avrebbe dovuto risultare del tutto incompatibile con l'indirizzo autoreferenzialista, strutturalista ecc. Qualcosa di vero in questo «avrebbe dovuto» purtroppo c'è, perché la fortuna francese di *Mimesis* è stata molto minore che non la fortuna italiana, tedesca e anglosassone; quando dico che *Mimesis* è stato sempre in libreria mi riferisco all'Italia, all'Inghilterra agli Stati Uniti e alla Germania e non è certamente poco.

In Francia *Mimesis* è stato tradotto con enorme ritardo, l'originale tedesco è del 1946, compaiono la traduzione inglese e spagnola alla fine degli anni '40 o nei primissimi anni '50, la traduzione italiana è del '56 mentre la traduzione francese del '68. I Francesi si sono accorti parecchio tardi di questo grandissimo libro, però ora esiste l'edizione in *paperback* e ciò significa che si vende molto.

Purtroppo una qualche resistenza francese a *Mimesis* è nella logica del mio discorso ma in Italia e nei paesi di lingua tedesca e inglese, come dicevo, questo testo ha resistito sempre in libreria.

Personalmente non mi ero nemmeno accorto che nel 2007 sarebbero stati i 50 anni dalla morte di Auerbach, morto nel 1957, me ne sono reso conto grazie ad alcuni amici molto più giovani di me e questo mi sembra un ottimo segno generazionale; mi hanno chiesto se non volessimo fare qualcosa per il cinquantenario della morte di Auerbach e mi sono reso disponibile per qualunque cosa. Io che non amo andare a Parigi, perché soffro troppo, sarei stato anche disposto per Auerbach ad andare a Parigi, non amo andare in America perché temo l'aereo però sarei stato disposto ad andare in America; me la sono cavata perché sono stati organizzati due congressi con una certa coordinazione,

uno a Pisa alla Scuola Normale e un altro a Parigi che si è tenuto ad Ottobre 2007. Il 22 giugno 2009 è stato presentato un volume<sup>20</sup> in cui un professore italiano dell'Université de Paris III, torinese, Paolo Tortonese, ha a sua libera scelta assemblato i contributi da lui ritenuti migliori del convegno di Pisa e di quello di Parigi e ne è risultato un volume interamente in lingua francese, perciò il mio e altri interventi sono stati tradotti.

Anche in Francia c'è stato motivo di meravigliarsi per l'interesse verso Auerbach che è risultato maggiore di quanto si credeva; perché? Vediamo di tirare le fila del discorso. Come mai tanto interesse per questo libro tutto appiattito sulla mimesi, un libro dove il senso della convenzione, del polo antitetico, non ci dovrebbe essere? Un libro in cui, riprendendo la mia rozza metafora di prima, ci dovrebbe essere lo schermo che riprende ma non ci dovrebbero essere le quattro sbarre che lo chiudono e che stanno per la convenzione. Come mai è rimasto in libreria per tanto tempo e come mai ha suscitato tanto interesse oggi sia negli Stati Uniti stessi, sia in Germania in Svizzera, in Austria, in Italia e perfino in Francia (in Inghilterra non mi risulta molto)?

La mia risposta è molto semplice; io avevo letto una sola volta *Mimesis*, interamente in italiano, nella traduzione Einaudi del 1956, la quale mi è sembrata pessima. Qualche anno dopo ho comprato il testo in tedesco, lingua che nel frattempo avevo imparata, ho riletto infinite volte capitoli singoli o parti di capitoli ma non avevo fatto la lettura integrale di tutta l'opera in tedesco. Quando si è trattato di prepararmi per il convegno di Pisa tenutosi il 16 marzo 2007,<sup>21</sup> nei mesi precedenti ho compiuto una lettura in tedesco attentissima con schedatura di tutto, mettendoci tre mesi. Illuminazione! Era sempre stato per me il libro più importante, lo è diventato due volte di più.

Mi sono accorto di quanto è carente la traduzione italiana, basti dirvi che ci sono continuamente frasi saltate: quando il traduttore è in imbarazzo perché la frase è troppo difficile la frase viene saltata con effetto spesso disastroso. Basti dirvi che laddove l'italiano dispone di una sola parola, «realismo», oppure, come sarebbe la traduzione fedele del sottotitolo, «rappresentazione della realtà», in tedesco c'è una batteria di tre parole, maschile femminile e neutro, «der Realismus» (maschile), «die Realistik» (femminile), «das Realistische» (neutro) che sono tre parole diverse e poi c'è tutta la serie dei sinonimi: imitazione, rappresentazione del vero e via di seguito. La mia conclusione figura in un articolo che sta per uscire negli atti di un convegno di Siena in italiano<sup>22</sup> ed è già uscita negli atti di Parigi in francese;<sup>23</sup> la mia tesi è questa: Auerbach avrebbe anche potuto fare a meno della parola realismo, scavalcarla e sostituirla con una parola più generica; non solo «rappresentazione della realtà», forse avrebbe potuto addirittura dire «codice», perché ho dimostrato che la parola è usata in almeno ventuno significati differenti nel libro, alcuni dei quali sono incompatibili fra di loro. Auerbach dichiara che tutte le parole in *-ismo* non devono essere intese con esigenze epistemologiche rigorose perché sono unicamente dei segnali indicatori e non di più. Per questo, forse, avrebbe scritto un libro non più grande, ma più perfetto e più chiaro, se avesse saputo fare a meno della parola «realismo» sostit-

---

20. *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, a cura di Paolo Tortonese, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2009.

21. *Mimesis di Auerbach. Per un bilancio critico 60 anni dopo*, Scuola Normale Superiore di Pisa, 16 marzo 2007, con un intervento del prof. Francesco Orlando intitolato *Mimesi e convenzione. Unità o pluralità del realismo*.

22. *Erich Auerbach. Due giornate di studio*, Scuola Superiore Santa Chiara, Siena, 29-30 aprile 2008, con un intervento del prof. Francesco Orlando dal titolo *Unità o pluralità del realismo. Una lettura di «Mimesis»*.

23. *Erich Auerbach, la littérature en perspective*, cit.

tuendola con la parola «codice». È un gravissimo errore credere che *Mimesis* sia un libro sui referenti di realtà, sul rapporto della letteratura con i propri referenti, perché un libro del genere avrebbe potuto scriverlo Lukács ma non Auerbach.

Auerbach ha un finissimo senso del codice e non ha la minima illusione che esista *il realismo*; riprendendo la nostra metafora, l'illusione che le quattro sbarre della macchina da presa si possano fare esplodere e rappresentare... Cosa? L'intero mondo? Come? Con quali confini, con quali limiti?

I confini e i limiti naturalmente non sono solo confini e limiti di spazio, come nella mia rozza metafora, sono innanzitutto confini di *modo*, c'è un *modo* di prendere il mondo che non solo ciascuno scrittore ma ciascun singolo testo fissa e la difficoltà che abbiamo quando iniziamo a leggere è quella di capire quale sia questo codice. Possiamo empiricamente confidarci con un amico e dire: «Ho cominciato quel romanzo, mi pare bello ma non sono ancora sicuro di avere trovato la chiave di lettura»; una frase del genere è perfettamente possibile. Cos'è la chiave di lettura? È il *codice*, quell'insieme di rapporti che ogni opera fissa convenzionalmente, non mimeticamente, per una sola volta.

Passando direttamente alla prossima domanda lego i due concetti base di quello che dovrebbe essere il mio ultimo libro di teoria, se ho vita per scriverlo.

Il concetto è questo: cosa vuol dire «codice»? Cosa vuol dire chiave di lettura? Ho un esempio estremamente chiaro: prendiamo un romanzo che certamente tutti hanno letto, *Il processo* di Kafka. Voi siete due parlanti di lingua italiana, questo non cambia nulla rispetto al fatto che il grande romanzo di Kafka è scritto in tedesco, per cui potrebbe essere più naturale prendere un parlante di lingua tedesca, ma prendiamo voi che siete parlanti di lingua italiana perché il discorso vale anche attraverso una buona traduzione. Non c'è dubbio che voi prima di avere aperto il libro, in quanto parlanti di lingua italiana, non potete non avere nella mente due serie sinonimiche, vi dico subito quali, e non c'è dubbio che queste due serie sinonimiche non possano che essere completamente indipendenti l'una dall'altra.

La prima è la serie sinonimica del titolo: «processo», «udienza», «tribunale», «aula», «imputato», «avvocato», «accusa», «sentenza», «comparsa»; è una serie di parole semanticamente legate e come parlanti di lingua italiana, o tedesca, o inglese, o francese etc. voi avete questa serie sinonimica nel vostro tesoro linguistico. D'altra parte non c'è dubbio che abbiate anche la serie sinonimica «soffitta», «sgabuzzino», «sottoscala», «stanzino» etc. Prima di aprire il libro, supponendo che nessun amico, nessun mediatore vi abbia influenzato né vi abbia anticipato qualcosa del libro, queste due serie sinonimiche sono la stessa? Chiaramente no, sono completamente indipendenti l'una dall'altra. Quando sarete arrivati a pagina 100 de *Il processo* di Kafka saranno ancora così indipendenti? Non più, comincia ad esserci un legame. Quando sarete arrivati a pagina duecento sarà scattato in voi un riflesso condizionato per cui dove leggerete «soffitta» vi aspettate «tribunale» e dove leggerete «tribunale» vi aspettate «soffitta». Quando sarete arrivati a pagina trecento e avrete magari finito il libro, avrete conquistato un condizionamento per cui se poi rileggete il romanzo la fusione di «soffitta», «sgabuzzino», «sottoscala», «polvere» e così via e dall'altra «giudice», «avvocato», «tribunale», «processo» ecc. diventa la chiave per leggere il libro.

È un processo metaforico? Attenzione: certo ha a che fare con la metafora, però è bene usare le parole con un certo rigore. È corretto dire, faccio appello ai vostri ricordi, dell'indimenticabile romanzo, che in Kafka la soffitta è una metafora del processo? No, è un po' approssimativo. Il processo è una metafora della soffitta? Peggio ancora.

L'udienza è una metafora del sottoscala o dello stanzino? No, non siamo nel campo della vera metafora. Questo esempio principe è tratto da quattro paginette del mio grosso libro *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*<sup>24</sup> in cui ho fatto questa scoperta preparandomi a commentare tutti questi sgabuzzini, soffitte, sottoscala, tutta questa polvere, questa sporcizia; anche la sporcizia ha un'importanza enorme, forse la sporcizia potrebbe essere l'unico termine mediatore perché si potrebbe dire che se c'è un processo c'è qualcosa di illegale, di trasgressivo, che è sporcizia morale, mentre di solito nelle soffitte, negli sgabuzzini e nei sottoscala può regnare una sporcizia fisica. Ecco che la parola «sporcizia» è forse la segreta chiave della fortissima associazione che Kafka riesce a stabilire tra queste due serie sinonimiche.

Non si tratta di una metafora. Posso ricorrere a Quintiliano: *elocutio, dispositio, inventio*; la metafora è una figura dell'elocuzione, come è una figura dell'elocuzione l'antonomasia, che potrebbe vagamente essere attinente, come lo è l'iperbole, la litote. Quando noi diciamo figura retorica, pensiamo a una figura dell'elocuzione. Questo rapporto tra le due serie sinonimiche in Kafka è ridicibile non dico solo alla metafora, ma è ridicibile alle sole figure dell'elocuzione? Secondo me, no.

Consideriamo la disposizione. Esistono figure della disposizione? Sicuramente sì, lo sapevamo da prima ma ce lo ha brillantemente confermato la cosiddetta narratologia che rimane una delle eredità più valide dello strutturalismo degli anni '60 e '70. Se un romanzo, per esempio un giallo inglese, per prendere qualcosa di molto familiare, comincia con un giudice in parrucca bianca che si alza, suona il campanello e si fa il silenzio, con il giudice che legge una sentenza e il tal personaggio è condannato a dieci anni di lavori forzati oppure è assolto... dopo di che finisce il capitolo, come lo chiamate? «Flashback». Poi è arrivato Genette<sup>25</sup> e ci ha insegnato a chiamarlo «analessi», ma è esattamente la stessa cosa.

Questa è una figura? Non c'è il minimo dubbio, perché è l'alterazione di un ordine presunto, l'ordine che uno si aspetterebbe: la figura per me è qualcosa di diverso da ciò che ci si aspetterebbe. Ci deve essere una duplicità di possibilità per definire la figura. Questa figura, il flashback o analessi, è una figura dell'elocuzione? Sicuramente no, è una figura della disposizione, è chiarissimo; la vita dell'imputato che dovrebbe precedere segue e la sentenza che lo condanna o lo assolve che dovrebbe seguire precede.

Abbiamo la prova che le figure che siamo soliti considerare come figure retoriche sono figure della disposizione, ma abbiamo altresì la prova che esistono figure della disposizione.

E l'invenzione? Perché nessuno si è mai posto il problema se esistano figure dell'invenzione?

Non venite a dirmi che Quintiliano non si pone il problema perché tutta la neoretorica, uno degli apporti più preziosi dello strutturalismo, si richiamava continuamente alla retorica antica per superarla, modificarla, arricchirla, alterarla; la narratologia è dopo tutto una provincia della neoretorica e non ha niente a che vedere con le fonti antiche. Perché nessuno si è mai posto il problema delle figure dell'invenzione? Perché esisteva il tabù sui referenti.

Chiedersi se in letteratura ci possono essere figure dell'invenzione significa fare entrare dalla finestra quello che si era voluto cacciare dalla porta, cioè il problema del rapporto tra letteratura e realtà, fra letteratura e mondo. Mentre la disposizione e l'elocuzione esistono solo per l'opera d'arte, i referenti della realtà della letteratura esistono anche prima

---

24. Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, cit.

25. Cfr. Gérard Genette, *Figures III. Discours du récit*, Seuil, collection «Poétique», Paris, 1972.

e fuori dalla letteratura salvo l'assimilazione che la letteratura ne fa rendendoli qualcosa di completamente unico. Per non rendere eccessivamente lungo un discorso che dovrebbe essere la premessa di un intero libro da scrivere, ho preso l'esempio secondo me più calzante di Kafka, ma potrei prendere un esempio dalla *Phèdre* di Racine, su cui ho scritto un libro, o potrei prendere un esempio da *Il gattopardo* di Lampedusa, su cui ho pure scritto un libro.

Ho l'impressione che il rapporto che Kafka istituisce fra processo e soffitta non è una figura dell'elocuzione, altrettanto sicuramente non è una figura della disposizione: è una figura dell'invenzione; inventare la propria materia significa sceglierla dal mondo, prelevare qualcosa e chiuderlo in quelle famose quattro sbarre, inizio e fine dell'opera. Nell'inventare la propria materia lo scrittore in qualche modo la modifica, il che è lontanissimo dalla fesseria dell'opera d'arte che parla sempre e soltanto di se stessa. L'opera d'arte parla del mondo, però in ogni opera d'arte c'è un mondo diverso; c'è qualcuno che aveva detto queste cose in modo splendido, almeno una volta, almeno in una pagina straordinaria; questo qualcuno si chiamava Marcel Proust, citatissimo da tutti, da chi sta dalla mia parte come da chi sta dalla parte opposta perché effettivamente la *Riviera* di Proust è un arsenale da cui si può ricavare un po' tutto quello che si vuole ma per me è molto importante l'idea dell'opera d'arte come paio d'occhiali. Quando leggiamo un romanzo è come se inforcassimo un paio d'occhiali che ci fanno vedere il mondo in un certo modo, con certe proporzioni, con un certo colore, con certe caratteristiche, con certi rapporti. Questi due concetti, la coppia oppositiva «mimesi» e «convenzione», tutti e due onnipresenti, e l'idea che esistano anche figure dell'invenzione, sono quasi la stessa idea vista da due lati differenti.

«Mimesi e convenzione» è un concetto che guarda più fuori dall'opera d'arte, al rapporto col mondo, «figure dell'invenzione» è lo stesso concetto formulato in maniera più interna all'opera d'arte.

**Lei ha sempre affiancato la riflessione teorica, l'elaborazione di strumenti critici e una scelta accurata delle opere analizzate con più insistenza. Qual è l'esigenza primaria della sua metodologia?**

Non vorrei cadere in quel tipo di relativismo che ho combattuto in più d'una delle mie risposte, se vi dico che per me esiste una verità del testo. A mio parere uno dei più gravi torti della linea decostruzionista, autoreferenzialista o, certe volte, postmodernista, è l'aver assolutamente negato che un testo possa essere, almeno entro certi limiti, fissato. Il torto cioè di aver voluto mettere in crisi l'idea di lettura giusta e lettura sbagliata per cui tutte le letture sarebbero giuste – che poi è assolutamente identico rispetto all'affermare che tutte le letture sono sbagliate, che l'una vale l'altra. Come sapete, il decostruzionismo americano particolarmente duro ha violentemente aggredito anche gli studi di storia, per cui molto spesso in questa battaglia per la rivendicazione di un qualche spazio di obiettività e di verità mi trovo molto in sintonia con il mio amico Carlo Ginzburg, che è uno storico ma si interessa molto di letteratura e, almeno su questo punto (non su tutto), spesso ci troviamo d'accordo e abbiamo anche scambiato idee e lavorato quasi in sintonia. Esistono 'cose' presenti nel testo e 'cose' che nel testo non ci sono, che è arbitrario proiettarvi e che bisogna astenersi dal proiettarvi per ragioni morali; è come se fossi di fronte a un essere umano: dovrò cercare di capire questo essere umano e nel limite del possibile rispettarlo, se lui non viene a mettermi le dita negli occhi cercherò di rispettarlo, solo difensivamente posso a mia volta aggredirlo. Certamente un testo non è un essere

umano: Racine non ha sofferto e le sue ossa non si sono rivoltate nella tomba per tutte le sciocchezze che sono state dette interpretandolo.

Secondo me, però, la predicazione delle mode franco-americane afferma che non solo si ha il titolo, ma si ha anche il dovere di violentare i testi, cioè, in altre parole, il lettore crea il testo che vuole. Questo a mio parere è eticamente molto pericoloso perché è una lezione di intolleranza. Io, lettore, arbitrariamente decido che, siccome la mia ideologia è quella, la mia personalità è quella, le mie tendenze e le mie preferenze sono quelle, proietto nel testo quello che mi fa comodo, quello che mi piace, quello che mi lusinga e se ci sono degli altri elementi del testo magari grossi, macroscopici che mi piacciono di meno li accantono, li rimuovo, me ne frego.

È una pessima lezione perché se cominciamo ad applicare questo senso di libertà di fronte all'alterità, a quell'oggetto solo apparentemente morto che è il libro non c'è che un passo rispetto all'applicarlo agli esseri umani. Dobbiamo imparare a rispettare l'alterità del testo perché dobbiamo imparare a rispettare l'alterità delle persone vive. Il grande paradosso della situazione americana, ai miei occhi uno dei grandi torti di una linea come quella dei *cultural studies*, è che mettono in moto grandiose macchine per arrivare a constatare che in un testo del Cinquecento, per esempio, la condizione della donna non è paritaria rispetto a quella dell'uomo. Forse si poteva sospettarlo anche prima! Oppure si arriva a constatare che un omosessuale era visto male e con disprezzo. Lo sapevamo, meno male che non era bruciato vivo! Si poteva anche constatare che venisse bruciato vivo! In ogni caso che senso ha dire ciò di un testo del Cinquecento, che si tratti della condizione femminile, che si tratti della condizione omosessuale o che si tratti di qualunque altro aspetto della condizione umana e delle società umane? Che senso ha leggere i testi del passato per cercarci i valori di oggi? È infinitamente più utile leggere i testi del passato per cercarvi i loro valori, cioè l'altro, davvero l'altro. Questi studi sono involuppati nella contraddizione perché hanno sempre sulla bocca il rispetto dell'alterità: l'alterità femminile rispetto a quella maschile, l'alterità omosessuale rispetto a quella eterosessuale, l'alterità nera rispetto all'alterità bianca, l'alterità di classe, quando si degnano di ricordarsene, rispetto alle classi privilegiate.

In realtà la prima lezione di alterità è lasciar dire a un testo quello che dice, non fargli dire quello che piace a noi. Allora credo che questa dialettica delicatissima, ardua, difficilissima è la nostra grande responsabilità fra ciò che c'è di permanente, di obbiettivo, in un testo, quello che veramente c'è, in antitesi a ciò che non c'è; questo è stato da me sottolineato con grande forza.

Tuttavia è vero che ogni generazione legge un testo con occhi nuovi; non posso illudermi di leggere *I Promessi Sposi* come li avrà letti mio nonno, ammesso che li abbia letti, non ne sono sicuro, non posso illudermi di poter oggi leggere Shakespeare con gli occhi con cui lo leggevano gli inglesi del primo Seicento, quando le tragedie di Shakespeare furono stampate. Credo che questa sia la grandissima responsabilità morale e sociale della critica letteraria e per questo mi fa sorridere chi sostiene che «non è più attuale», che «non serve più».

Come può non servire più? Mi dicono che oggi la televisione, i cellulari, i computer, ecc. hanno creato una cultura alternativa. Benissimo, allora o decidiamo di distruggere tutte le copie di quelli che consideriamo classici, ed è una scelta che almeno avrebbe il merito della coerenza, ma credo che sarebbe piuttosto distruttiva, o decidiamo di fare una selezione e questa è certamente necessaria, la si è sempre fatta, il canone non è stato mai rigido e immutabile. Se guardo quali erano i classici che contavano a fine Ottocento, a inizio Novecento, a metà Novecento, a fine Novecento, perfino nell'anno 2000 e 2002,

può darsi che rispetto al 2009 il canone dei cosiddetti classici francesi o italiani ecc. si sia modificato. È nostro diritto modificarlo, è in nostro potere modificarlo, ogni tanto possiamo mandare in soffitta uno scrittore pretendendo che non abbia più niente da dirci, avendo però l'umiltà di ammettere che fra due generazioni potrebbe tornare, rientrare tranquillamente dalla finestra. Così come abbiamo sempre il diritto di arricchire il canone, non solo per il naturale ricambio delle generazioni, per cui si produce letteratura sempre nuova, ma anche nel senso che dalla letteratura del passato possiamo riscoprire, come mille volte è avvenuto, degli scrittori. Per esempio poco fa si nominava casualmente il cavalier Marino: da noi Marino è stato sepolto sotto un disprezzo assoluto fino a una certa data, dopo di che la riscoperta del cosiddetto barocco ha portato a una lettura più interessante e più interessata di Marino.

Il canone è qualcosa di mutevole e gestire il canone credo sia un compito di tutta la critica, non nel senso di limitarsi a decretare che cosa ne fa parte e che cosa no, ma nel senso di fornire strumenti, prospettive, orientamenti di lettura. Se poi un giorno il *corpus* di classici vivente dovesse ridursi all'equivalente letterario delle telenovele e quelli che oggi consideriamo classici dovessero finire in soffitta, tanto peggio: andrebbe comunque sostenuto quello che sto affermando, ma varrebbe, ahimè, per la telenovela invece che per Shakespeare o Dante o Goethe.

Mi pare che, riferendoci a questa realtà, una società senza letteratura non può esistere. Sarebbe come dire per un matteblanchiano che può esistere una società umana dove vige solo la logica asimmetrica, quella forte, senza che esista una logica debole: la logica debole esisterà sempre perché esiste prima della logica forte. Il bambino non conosce la logica forte, conosce solo la logica debole, più una persona è ignorante più è permeata e imbevuta di logica debole ed è lontana dalla logica forte. Quindi la logica più importante e più decisiva per la letteratura è più forte della logica che invece è relativamente distinguibile dalla letteratura, la logica della scienza, la logica dei logici e via di seguito. Per me una letteratura ci sarà sempre; io potrò, personalmente, se campo altri vent'anni e arrivo a novantacinque anni, identificarmi o no in quelli che in quel momento sono i classici, ma un canone di classici ci sarà sempre. Rapportarsi all'argomento della musica richiederebbe troppo tempo ma sarebbe praticamente il medesimo discorso: il tale cantautore prenderebbe il posto di Beethoven, però il problema teorico resterebbe tale e quale.

Passiamo a parlare della mia attività attuale. Avevo formulato scherzosamente «cosa farò finché non sarò rimbambito» espressione che nelle vostre domande avete eufemisticamente soppresso, vi ringrazio della gentilezza. Vorrei aggiungere, rispetto allo scopo ultimo del mio lavoro, che questa sottolineatura di una *componente etica* per me è inscindibile dall'importanza civile e dall'importanza progressiva che da sempre attribuisco alla psicoanalisi. Sono stato un paziente della psicoanalisi seriamente e molto a lungo e sono pronto ad attestare per le persone scettiche, dandone anche delle prove se proprio lo si pretenda, che ha cambiato la mia vita. Quand'anche fosse l'unica vita migliorata sul pianeta, e non credo lo sia, potremmo dire che basterebbe anche un solo caso per affermare che l'insieme delle scoperte di Freud (Matte Blanco non entrava ancora in gioco) può modificare profondamente in meglio l'infelicità di un essere umano. Credo che nel mio lavoro personale, nelle mie varie letture freudiane e teorie freudiane c'è sempre stata l'idea, che la scuola e l'università di un tempo legittimavano (mentre oggi purtroppo è tutto in crisi e riconosco che non la legittimano più, però la legittimavano), che se per caso la mia proposta teorica avesse avuto almeno in Italia quel successo che non poteva avere (perché il successo poteva venire solamente dall'estero, l'Italia non si dà i suoi mo-

delli in questo campo) potevano esserne influenzate le mentalità dei miei innumerevoli ascoltatori (ho avuto classi con sempre più di sessanta studenti, alcune volte ne ho avuto fino a duecento); ogni anno parlare a un numero di giovani la cui media è di centodieci o centoventi persone significa avere un certo potere di aiutare delle persone giovani a capire. Siccome un tempo, prima dell'invenzione delle maledette SSIS, la maggior parte degli ascoltatori di un docente universitario erano futuri professori di liceo e di scuola media, non mi sembra fosse così fuori dalla realtà la pretesa di contribuire, condizionando questi giovani ascoltatori, a condizionare l'intera società; infatti qualcuno di coloro che mi ascoltava poteva poi andare a insegnare ai livelli più alti della scuola dell'obbligo, così da raggiungere attraverso il liceo e le scuole medie porzioni di società infinitamente più vaste della ristretta porzione degli studiosi di letteratura e dei professionisti della letteratura.

Non vi nascondo, anche se oggi può apparire un po' ingenuo, che nella passione con cui io gestivo questo insegnamento d'ispirazione freudiana c'era l'idea di contribuire a una visione rinnovata e aggiornata della psiche umana e di combattere quel semplicismo che, con qualunque argomento epistemologico lo si voglia giustificare, rende un po' arretrato oggi il rifiuto di Freud, rende arretrata la pretesa di poter fare finta che non ci sia stato, a maggior ragione dopo un ulteriore passo verso la scientificità (si tratta soltanto di passi verso) che ha segnato Matte Blanco.

### A che cosa sta lavorando e a che cosa ha intenzione di dedicarsi in futuro?

Sto mettendo in piazza molte cose e non vedo perché non anche questa, dato che ciò di cui sto per parlarvi uscirà in libreria nel marzo-aprile 2010, quindi fra sei-sette mesi. Sto alludendo a un piccolo romanzo che io avevo scritto a ventidue anni: nel momento in cui subivo più pienamente l'influsso di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, a cui ho dedicato la mia testimonianza biografica intitolata *Ricordi di Lampedusa* e poi il seguito intitolato *Da distanze diverse*.<sup>26</sup> Il primo testo è mascherato sotto forma di novelle mentre il secondo testo, riconoscendo di avere mentito per pudore e per discrezione, parla apertamente di un romanzo sul quale mi resta un bellissimo giudizio autografo di Lampedusa, che è un giudizio (oserei dire) entusiastico per il lavoro di un ventiduenne: gli era piaciuto veramente moltissimo.

Due parole, può darsi che interessino, su Lampedusa e sul perché, secondo me, gli era piaciuto moltissimo: la stessa testimonianza biografica dice che Lampedusa, scherzosamente e senza nessuna pretesa di rigore, soleva dividere gli scrittori in *grassi* e *magri*. I grassi erano quelli che dicono tutto, che approfondiscono fino in fondo, che descrivono, che dettagliano, particolareggiano ecc. I magri sono coloro che alludono, che riducono all'essenziale, che concentrano al massimo e così via. È chiaro che questo ideale lampedusiano dei magri aveva precedenti quasi esclusivamente francesi: c'è tutta una lunga e nobilissima dinastia di scrittori francesi, di cui forse l'origine è una donna, Madame de Lafayette con la bellissima *La principessa di Clèves* (1678), il cosiddetto romanzo psicologico francese, poi nel Settecento c'è *Manon Lescaut* (1731), a inizio Ottocento abbiamo *l'Adolfo* di Benjamin Constant (1807) e si arriva fino al pieno Novecento.

Lampedusa aveva un debole per questa tradizione e in sostanza a questa tradizione, più o meno legittimamente, ricollegava anche il suo prediletto: Stendhal. Mi aveva imbevuto di questo ideale e un giorno si decise a porgermi un quadernone chiedendomi di

---

26. Francesco Orlando, *Ricordi di Lampedusa* seguito da *Da distanze diverse*, cit.



leggere: era *Il Gattopardo* di cui non mi aveva mai avvertito prima. Avevo sempre pensato che se mai lui avesse voluto scrivere qualcosa sarebbe stato qualcosa di 'magro'. Mi sbagliavo: era qualcosa di 'grasso'. *Il Gattopardo* è un romanzo lungo, abbondante di descrizioni, dove i personaggi sono a tutto tondo: sono interamente illuminati, anche se, naturalmente, come qualunque opera d'arte che si rispetti, non manca di sottointesi, di segreti, di allusioni.

Una delle opposizioni decisive per il suo 'grassi e magri' era una opposizione fra il descrivere e il non descrivere. Ricordate che già prima vi dicevo che Stendhal descrive poco, come se fosse uno scrittore del Settecento. *Il Gattopardo* invece descrive moltissimo anche se descrive modernamente e non alla maniera ottocentesca, come in modo un po' sciocco si sente ripetere qualche volta. Però descrive: noi vediamo la Sicilia de *Il Gattopardo* e non si ha una storia tutta intima e psicologica come quella dei capolavori del romanzo psicologico francese.

Tornando al mio piccolo romanzo, qui ebbe luogo una singolarissima, per me oggi impressionante, operazione di delega. Prima che io intraprendessi questo tentativo di racconto mio (a ventuno anni e mezzo) Lampedusa lavorava già a *Il Gattopardo* senza avermelo rivelato. Penso si fosse accorto che l'ideale che stava mettendo in pratica come narratore (senza sapere di essere destinato ad avere un successo mondiale) era il contrario di un ideale secco, asciutto: era un ideale più 'grasso' che 'magro'. Ripeto: *Il Gattopardo* è, per esempio, pieno di descrizioni e di metafore, mentre la poetica dei 'magri', secondo lui, era anche abbastanza nemica della metafora: e questo è un altro punto capitale. Era avvenuta una delega: aveva delegato al suo unico allievo (poi ha avuto un figlio adottivo, un uomo molto notevole: Gioacchino Lanza Tomasi. Non mi risulta però che abbia fatto tentativi in senso creativo, né da giovane, né adesso che ha una certa età) quindi a me, la 'poetica dei magri': la poetica asciutta.

A tale poetica la versione giovanile del mio romanzo si conformava perfettamente. Nel solo anno 1956 lo riscrissi sette volte: dilatandolo sempre, allungandolo, cresceva sempre dall'interno. Si partiva da un inizio che era sempre lo stesso, non poteva che esser quello, per arrivare a una fine che non poteva che esser quella ma fra il punto di partenza e il punto di arrivo la materia cresceva, si ampliava. Rimanendo sempre aderente, ovviamente, alla poetica dell'asciutto e del 'magro', dell'essenziale: due protagonisti, alla pari, i loro rispettivi oggetti d'amore e quasi nessun altro personaggio che conti veramente.

Lampedusa fu entusiasta, secondo me. Di che cosa? Può anche darsi che questo lavoro valesse qualcosa, non tocca a me giudicare. Sono sicuro che fu entusiasta di come in profondità avevo assimilato il suo ideale dell'*opera d'arte magra*.

Dopo la sua morte rielaborai ancora, in modo abbastanza radicale, questo romanzo; a ventiquattro anni vi lavorai perché finii in un sanatorio sul lago Maggiore. La solitudine e la calma del sanatorio furono favorevoli per riprendere in mano questo lavoro: decisi di riscriverlo e fu l'unica volta, nella storia delle tante modifiche, in cui modificai anche la trama. Attenzione: in quale senso? Nel senso che la semplificai, non la complicai; feci scomparire alcuni personaggi che mi sembravano superflui, un ambiente di sfondo che mi sembrava superfluo; diventò ancora più geometrico, ancora più asciutto, ancora più essenziale.

Dopo di che (salto alcune vicende non necessarie) c'è un periodo dal 1960 al 1999, dai miei ventisei anni ai miei sessantacinque anni, quasi quarant'anni durante i quali questo lavoro è giaciuto nel mio cassetto. Rarissimamente l'ho fatto vedere a qualche amico un po' distratto che lo apprezzava, che non si stupiva del giudizio positivo di Lampedusa, ma nessuno mi ha mai scosso.

Finché nel 1999, a sessantacinque anni, ebbi l'idea: per riempire un piccolo festeggiamento affettuoso del mio compleanno lessi il romanzo a un amico filosofo, molto caro e di grande gusto letterario. Mi disse che ero un pazzo a tenere quel lavoro nel cassetto e che non si stupiva affatto che piacesse a Lampedusa. Lampedusa sottolineava nel suo giudizio soprattutto la forza del racconto e anche questo amico mi disse che era così avvincente da non poterlo lasciare. Allora io, facendo l'avvocato del diavolo, quasi preoccupato dissi: riconosci che è scritta male? Riconosci che si sente tutta l'inesperienza linguistica, una lingua acerba, approssimativa di un ragazzo di nemmeno ventidue anni? Infatti Lampedusa dopo l'elogio generale mi faceva ogni sorta di critiche linguistiche costruttive.

Questo amico fu determinante, cambiò la mia vecchiaia dicendomi che l'avevo scritto io, che ero padrone di quel testo dato che nessuno ne conosceva nemmeno l'esistenza. Come l'avevo scritto potevo anche modificarlo!

Certo era un'ovvietà, era l'uovo di Colombo; ma io non ci avevo pensato, per trentanove anni non ci avevo mai pensato. Due giorni dopo provai a lavorarci e mi accorsi che era come se per trentanove anni non avessi aspettato altro che quel momento. Mi misi di fronte al primo paragrafo e decisi che la lingua e lo stile non andavano bene, dovevo cambiarli.

Da allora ci ho lavorato per dieci anni dal 1999 al 2009 e ancora ieri ci lavoravo.

Nel 2003 ne ho parlato agli amici che lavorano all'Einaudi, abituati a pubblicarmi come studioso e dopo vari tentativi eravamo arrivati all'ipotesi di un contratto postumo: Einaudi si impegnava a pubblicare quest'opera entro diciotto mesi, o dalla mia morte (e io voglio la parola morte, non trapasso o decesso o scomparsa: deve essere morte!) o dalla mia decisione di pubblicare da vivo. Secondo me (è una piccola malignità che mi permetto) loro avrebbero preferito l'ipotesi postuma: perché gli avrebbe permesso un po' di chiasso nel lancio per cui diecimila copie le avrebbero vendute, forse non di più...

Insomma: se io fossi morto prima della pubblicazione diecimila copie le avrebbero vendute sicuramente, adesso non ne sono più sicuri. Sono quasi rimasti un po' male! È una mia malignità scherzosa, naturalmente. Visto che voglio pubblicare da vivo spero che non ci siano dei sicari nei dintorni di casa per creare il caso postumo perché la Einaudi guadagni di più, magari vogliono accoltellarmi se faccio l'imprudenza di rientrare un po' tardi in questo quartiere che di sera è un po' solitario: devo stare molto attento!

Scherzi a parte, si sono ricordati che il contratto prevedeva anche l'ipotesi che io cambiassi idea da vivo. Perché ho effettivamente cambiato idea da vivo? Sarebbe banale dire perché ho bisogno di soldi, anche perché ho raggiunto la certezza che non ci guadagnerò mai più un centesimo oltre all'anticipo che ho avuto.

C'è però un problema *etico*, ed ecco come questo si lega con il discorso di prima, con l'eticità degli studi letterari. In sostanza dentro il romanzo c'è lo stesso ideale, la stessa passione, di tutta la mia vita che, evidentemente, non si accontenta. Anzi, passione che prima aveva animato più il romanzo che non gli esami un po' noiosi che preparavo a ventuno anni e mezzo; poi, per lungo tempo, ho creduto che questa mia esigenza profonda di contribuire al processo civile, animata soprattutto da Freud e poi da Matte Blanco, potesse esternarsi attraverso la diffusione di strumenti mentali psicanalitici: ho creduto che fosse quella la destinazione giusta. In tarda età, dopo i sessantacinque anni e fino ai settantacinque anni che compirò fra pochi giorni, quella passione ha ritrovato la forma originaria. Senza che io per questo abbia meno voglia di scrivere il libro sulle figure dell'invenzione e su mimesi e convenzione: l'una cosa non esclude affatto l'altra.

Qual è questa passione? È quella di contribuire in tutti i modi che sono in mio potere ad un cambiamento della mentalità. Mezzi che constano nella rilettura dei classici e attraverso il tentativo di produzione di un'opera d'arte, di cui solo gli altri possono giudicare.

Qui si collega il problema sul quale chiudiamo: su che cosa e perché io ho fatto tanto mistero? Perché ho tenuto questo romanzo nel cassetto per tanti anni? Soffrirò moltissimo se, come è inevitabile, dopo la pubblicazione (se se ne parlerà anche soltanto un minimo) ci saranno una o due recensioni in cui si dirà che è un «romanzo omosessuale». In questa etichetta non mi riconosco; non è un romanzo omosessuale: è un romanzo sulla bisessualità umana. Naturalmente l'etichetta più semplificatrice e facile, in cui quasi inevitabilmente si potrà ricadere e si ricadrà fra otto mesi, è quella di romanzo omosessuale. Il mio senso della realtà ideale e suprema mi dice che devo essere rassegnato e devo sopportarlo con pazienza; però non è vero: perché un romanzo omosessuale è un romanzo che oggi potrebbe partire da quella militanza omosessuale di cui io non mi sogno di contestare il ruolo progressivo che ha avuto e complessivamente benefico. Purtroppo però, ai miei occhi, teoricamente e ideologicamente questa militanza non ha le carte in regola: perché basa tutto il proprio discorso su una balla: la balla del terzo sesso.

Il terzo sesso non esiste. Un omosessuale non è femminile o maschile: un omosessuale non è uno che appartiene a un terzo sesso. I sessi sono soltanto due: la cosa di cui dobbiamo renderci conto, ancora una volta grazie a Freud, è che questi due sessi sono sempre presenti in ogni essere umano, qualunque sia la sua configurazione anatomica. Qualcuno che per la sua configurazione anatomica è indiscutibilmente un maschio, psichicamente, ha dentro di sé, immancabilmente, la sua parte femminile. Qualcuno che, secondo la configurazione anatomica è una femmina, ha inesorabilmente dentro di sé la sua parte maschile. La natura ci ha fatti così; la natura, la storia, l'evoluzione della specie ci ha fatti così: siamo così.

Diffondere questa verità è il dovere sociale numero uno perché tra sesso e aggressività c'è un legame strettissimo. Tutti i grandi problemi dell'umanità, la guerra, la divisione in classi della società, la disuguaglianza economica, tutto è in ultima analisi un problema di aggressività umana.

Come ci si può illudere, dopo Freud, di modificare qualcosa in meglio? C'è tutta l'enorme vacuità dei discorsi pacifisti che si sentono fondati sul nulla. Perfino in occidente, non parliamo neanche dell'Islam o dei popoli ex coloniali, perfino nell'occidente più colto continua a imperare una visione semplicistica per cui conta solamente il conscio e non l'inconscio, solamente la logica simmetrica e non quella asimmetrica. Il mondo si divide in tre (dopo le conquiste innegabili della militanza omosessuale): i maschi, che sono tutti per intero e solamente maschi; le femmine, che sono tutte e per intero solamente femmine e poi questa terza specie: gli omosessuali, considerati una stirpe per conto proprio.

Certo l'opera d'arte per avere un effetto, se è un'opera d'arte, non deve essere ideologica. L'opera d'arte ideologica, per me, è quasi una contraddizione in termini. Questo romanzo è puro racconto: la voce dell'autore dice sempre cose sbagliate, mai cose giuste, non avrei modo di introdurre una mia visione, che per me è giusta, affidandola alla voce dell'autore nel romanzo; è il racconto che dovrebbe far capire certe cose. Il racconto dovrebbe far riflettere: si narra di un rapporto fra due ragazzi, protagonisti alla pari, di cui ufficialmente uno è omosessuale ma il fondo etero è reso assolutamente trasparente; altrettanto ufficialmente (questo è quel che più conta) l'altro è eterosessuale ma il suo fondo omosessuale è rimosso: è da qui che nasce la tragedia. Alla fine vi sono fatti dramma-

tici proprio a causa della rimozione del fondo omosessuale da parte uno dei due personaggi etero.

Senza saperlo avevo concepito questo racconto così; a ventuno anni e mezzo e poi lavorandoci fino a ventiquattro anni, da ragazzo, senza aver letto un rigo di Freud: a riprova del fatto che certe cose si possono capire perché sono nella realtà dei fatti, non perché lo si è letto, fosse anche una cosa importante come Freud.

Attualmente questo testo avrà avuto poco meno che centodieci lettori; la mia impressione è questa: la categoria con la quale il romanzo funziona meglio sono le donne, le donne non hanno la minima difficoltà. Una donna entra nel desiderio femminile di questo maschio in cui prevale la componente omosessuale con la facilità con cui si calza un guanto; infatti la maggioranza delle reazioni interessanti che hanno fatto capire anche a me medesimo ciò che ho scritto le ho avute da amiche lettrici; questo è molto rassicurante perché, forse, leggono i romanzi più donne che uomini oggi. Ho sentito dire alcune volte che ci sarebbero più lettrici di romanzi fra le donne che fra gli uomini.

Fra gli uomini le reazioni sono molto divise: perché con un lettore di livello culturale molto alto tutto è possibile: se piace, piace. In alcuni casi, ho potuto registrare che per il maschio eterosessuale poco incline all'introspezione questo romanzo è un pugno nello stomaco, ho avuto reazioni così violente da potere dire che è letteralmente intollerabile. Questo romanzo è castissimo e sono sicuro che lo stesso lettore maschio se subito dopo leggesse una cosa pornografica che a me medesimo, per esempio, potrebbe riuscire disgustosa, non avrebbe la stessa reazione perché quel testo pornografico, a differenza del mio, avrebbe per lui l'effetto di un bicchiere d'acqua. Perché? Perché riguarda altri.

Se l'opera pornografica è fondata sul mito del terzo sesso, il maschio eterosessuale non si spaventa perché pensa che non lo riguardi, che riguardi solo altri. Il mio romanzo invece lo aggredisce, perché fin dalla prima pagina dice: riguarda anche te. Non si può pensare: «sono etero, a me piacciono le donne (non ho dubbi che ti piacciono le donne!), sono destinato ad essere, o sono già, un ottimo marito e padre di famiglia: è roba per gli altri!». No: questo lo si può dire dei romanzi del mio amico Walter Siti, comodamente; del mio non lo si può dire. Quindi, spesso, il fastidio che dà questo romanzo prende la forma anche di giudizi estetici negativi mettendomi in grande imbarazzo: naturalmente sono abbastanza scaltro da capire che potrebbe essere il mio narcisismo che mi tende una trappola e mi fa pensare che il rifiuto sia dettato da ragioni psicologiche e non perché il testo è brutto. Non lo posso sapere.

I maschi eterosessuali con attitudini introspettive lo accettano e possono essere anche assolutamente favorevoli. Interessantissime, forse più di tutte, dovrebbero essere le reazioni dei maschi con tendenze omosessuali, delle quali il romanzo largamente parla. Purtroppo, non è che mi siano mancati lettori di questa categoria, però non hanno superato la decina ed erano tutte persone particolarmente intelligenti e colte: quindi, secondo me, poco rappresentative.

Al momento attuale, sulla base di una serie di letture che ho fatto, non posso fare nessuna previsione su come questo romanzo potrebbe essere accolto dalla militanza omosessuale, se se ne parlasse anche un minimo (perché se Einaudi non si impegna, se non intervengono soccorsi vari, se nessuno mi chiama in televisione o alla radio ecc. so benissimo che può succedere che di questa cosa si vendano mille copie qui a Pisa, tremila a Palermo e basta); non so nemmeno come potrebbe accoglierlo, al di là della militanza, il lettore comune con tendenze omosessuali, l'uomo della strada, diciamo così: non intellettuale, non particolarmente colto. Non ho nessuna idea precisa, questa è una delle grandi incognite.

Naturalmente, più sono costretto a voltolarmi dentro questi pensieri, previsioni, curiosità grandissime, scommesse, più mi rendo conto che ormai, sogno o non sogno, non ci guadagnerò nulla; però non posso regredire alla posizione postuma. Ormai ho firmato un nuovo contratto con Einaudi che non è più postumo; mi sono impegnato e dovrebbe apparire, da quello che mi hanno detto, tra fine la fine di marzo e i primi di aprile del 2010.

Vi assicuro, per chiudere con questo, che, ammesso che io abbia per il romanzo dei lettori familiari con la mia prosa così detta scientifica, lettori dei miei studi, nessuno, a partire da quella prosa, potrebbe immaginare la prosa di questo romanzo che è completamente diversa. È fondata su un partito preso di estrema leggerezza, chiarezza e velocità. Vi sono frasi brevissime, è estremamente rara la frase che superi una riga e mezza, due righe; è un racconto che scorre rapido secondo tutte le regole del romanzo magro alla Lampedusa.