

Conversazioni con Francesco Orlando

Valentino Baldi

Il testo che segue è frutto del montaggio di differenti incontri con Francesco Orlando a Pisa in un arco di tempo che va dal febbraio 2007 al giugno 2010. La nostra prima conversazione è avvenuta al termine di un suo seminario su Mallarmé all'Università di Pisa: le domande poste allora erano funzionali agli studi che stavo conducendo sulla rappresentazione del sogno in letteratura. Durante gli incontri successivi le nostre conversazioni sono state molto più libere, non legate ad un argomento specifico.

Ho deciso di raccogliere questi incontri con Orlando perché ripercorrono i punti principali della sua teoria freudiana della letteratura, con importanti riferimenti ai suoi grandi maestri: Freud, Lacan e Matte Blanco su tutti. Lo studioso ha inoltre fatto riferimento in più occasioni all'esigenza di lavorare ad un nuovo progetto teorico, una riscrittura in chiave matteblanchiana del suo ciclo freudiano, che purtroppo non ha avuto il tempo di impostare.

Ho deciso di non separare cronologicamente i diversi incontri in modo da offrire al lettore un testo più fruibile. Questo, però, è stato il mio unico intervento: nonostante si tratti di dialoghi e conversazioni private, le risposte di Orlando sono sempre puntuali e stilisticamente perfette; ho pertanto riprodotto esattamente le sue parole apportando minime correzioni.

Ringrazio Luciano Pellegrini che ha autorizzato «allegoria» a pubblicare questo materiale inedito.

(V.B.)

Valentino Baldi: *Vorrei iniziare facendo riferimento alle critiche che Elio Gioanola le ha mosso recentemente in Psicanalisi e interpretazione letteraria circa il concetto di "inconscio non rimosso". Secondo Gioanola lei avrebbe totalmente trascurato questo aspetto dell'inconscio nei suoi studi: «Orlando tende a far coincidere*

l'inconscio con il rimosso, che significativamente arriva a sostituire con il termine "represso" (e negli ultimi tempi con quello alternativo di "superato"). Se l'inconscio è il represso, e addirittura il "represso sociale", allora viene meno [...] l'importanza del Trieb, cioè delle pulsioni primarie con la loro alterità pre-simbolica. Così l'inconscio diventa un luogo eminentemente linguistico, il giacimento di ciò che, espulso dalla coscienza, è pur sempre passato attraverso i filtri della coscienza, cacciato nel buio della repressione indotta dai codici culturali di un certo ambiente e di una certa epoca».¹

Francesco Orlando: Io lascerei da parte il concetto di inconscio. Lei ricorderà di sicuro l'inizio del libro di Matte Blanco, che si occupa della grande scoperta dell'inconscio.² Per definire questa scoperta ci sono tre approcci: quello topografico, il cui campo di applicazione non ci riguarda in quanto critici letterari, perché coinvolge in particolare la psicologia; quello energetico, per cui il discorso è affine al primo; quello logico di una logica alternativa ("antilogico": in modo che sia chiaro che la logica di riferimento non è quella aristotelica). Che la logica simmetrica sia maggiormente localizzata nell'inconscio in senso logico e che quella asimmetrica sia maggiormente localizzata nella psiche è fuori di dubbio. Il punto di cui non si è ancora preso atto è che le presenze sono incrociate. Se non c'è dubbio che la logica simmetrica permea largamente anche il discorso conscio e comunicativo (non solo quindi sogno, lapsus e sintomo, ma anche il motto di spirito come forma socialmente riconosciuta) è però più difficile provare l'inverso, infatti una simile prova è assente in Matte Blanco. In altri termini: può la parte inconscia della psiche ragionare secondo logica asimmetrica? Dopo molti anni ho trovato finalmente un esempio. Immaginiamo un bambino, non troppo piccolo, che sia provvisto di una certa intelligenza e che sia in grado di demistificare certi tipi di credenza di natura superstiziosa o religiosa che un genitore, per ipotesi molto autoritario e da lui temuto, gli fa obbligo di condividere. Data questa premessa, la paura del genitore onnipotente può far sì che il bambino abbia nella sua mente un ragionamento di tipo asimmetrico (scientificamente forte) e sia costretto a tenerlo inconscio per paura: se anche soltanto pensa quello che per ipotesi è in contrasto con l'imperativo dei genitori lui ha paura e si sente colpevole. In tale esempio la logica asimmetrica è inconscia e quella simmetrica è resa cosciente. Una volta escogitato questo esempio la divisione inconscio/conscio e quella logica simmetrica/asimmetrica non coincide più: si può parlare di una prevalente coincidenza, ma mai di una corrispondenza assoluta. È per questo motivo che, per lo studioso di letteratura, il concetto di inconscio può essere eco-

Francesco
Orlando

1 E. Gioanola, *Psicanalisi e interpretazione letteraria*, Jaca Book, Milano 2005, p. 42.

2 Cfr. I. Matte Blanco, *The Unconscious as Infinite Sets. An Essay in Bi-Logic*, Duckworth, London 1975; trad. it. *L'inconscio come insiemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, Einaudi, Torino 2000.



nomizzato, ma mai abolito. Per chi studia letteratura non serve un discorso eccessivamente approfondito o specialistico. Quando, ad esempio, si studia Saint-Simon sono necessarie nozioni di araldica; studiando un ipotetico romanziere che descrive le foreste del Congo si avrebbe bisogno di nozioni zoologiche o botaniche; con Zola, invece, ci sarebbe bisogno di avere precise nozioni storiche e sociali: la letteratura parla del mondo e il mondo ha tanti aspetti. Alcune di queste discipline sono rare, altre, invece, sono ampiamente utilizzate. È estremamente probabile, dunque, che per capire un testo narrativo si avrà bisogno di rudimenti di psicologia. La psicologia di riferimento è senza dubbio quella freudiana, su questo punto Gioanola ed io siamo concordi. Per Gioanola, però, la psicoanalisi – in quanto psicologia – diventa una scienza sussidiaria allo stesso livello dell’araldica, della botanica o della sociologia. Quello che a me interessa, invece, è solamente la psicoanalisi nell’accezione di Matte Blanco, cioè la psicoanalisi in quanto logica. Sono convinto che l’avvenire degli studi letterari, se dovesse essere realmente progressivo, non potrebbe non passare da questa articolazione a cui vorrei dedicare il mio ultimo libro teorico.

Conversazioni con
Francesco Orlando

V.B.: *Lei ha fondato la sua teoria della letteratura soprattutto su tre testi freudiani: il saggio sul perturbante, l’articolo sulla negazione e, ovviamente, il libro sul motto di spirito. Sono questi i testi ideali, ha scritto, per studiare la letteratura seguendo un approccio formale. Eppure nell’ultimo libro del ciclo freudiano, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*,³ uno spazio sempre maggiore è riservato ad una manifestazione non comunicante dell’inconscio come il sogno. In che modo si possono studiare manifestazioni dell’inconscio di questo tipo in letteratura?*

F.O.: Venendo al tema del sogno, io ripartirei da quella distinzione dei tre linguaggi dell’inconscio che consideravo non comunicanti (lapsus, sintomo nevrotico e sogno), tralasciando per un momento, quindi, il motto di spirito. A questo punto credo che non potrò fare a meno di utilizzare i vecchi concetti di contenuto e forma, pur essendo consapevole di quanto siano carenti. Credo che il sogno come forma, ossia come scatenamento illimitato di logica simmetrica, si produca solo nella realtà. Di fronte alla realtà la letteratura ha sempre il suo diritto alla mimesi; il sogno fa parte della realtà e di tutto ciò che fa parte della realtà ci può essere mimesi. Non esiste opera d’arte senza mimesi ed è da qui che parte la mia polemica contro l’autoreferenzialità.⁴

A differenza di quello che credevano molti teorici del realismo, per me non c’è mimesi che non sia filtrata dalla convenzione. Anche se torniamo all’esempio del sogno, che è quello di cui mi ha parlato nello spe-

³ F. Orlando, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Einaudi, Torino 1997.

⁴ È un riferimento alle sue critiche sull’autoreferenzialità in letteratura espresse durante il seminario su Mallarmé.

cifico, la mimesi non sarà mai concepibile senza una certa dose di convenzione, anche in autori come Pirandello, Tozzi o Svevo. Io non pretendo, senza avere un testo davanti e senza fare riferimento ad uno in particolare, di dare giudizi affrettati, però per me è impossibile che ci sia mimesi senza convenzione. Se facciamo un piccolo slittamento di autore e ne prendiamo uno che è nato quattro anni dopo Pirandello, cioè Proust, possiamo lavorare con più precisione. Ricordo benissimo i sogni della *Recherche* di Proust: sono costruzioni straordinarie, ma, in particolare, quelli che hanno come base il lutto per la perdita della nonna mettono i brividi. Sono tra le cose più terribili che si possano leggere in letteratura: a questo punto mi chiedo, che rapporto intercorre tra quei sogni letterari ed un sogno reale? Rispetto al meno complicato dei sogni veri anche il più terribile sogno di Proust, col formidabile effetto perturbante che produce, è sicuramente semplificato e filtrato dalla convenzione.

V.B.: *Vorrei interromperla per farle una domanda: l'espressione "sogno vero" non è di per sé problematica? Se è sempre necessario tradurre un sogno in racconto (quando, durante una seduta di psicoanalisi ad esempio, il paziente deve comunicare con il proprio medico) in che senso si può parlare di "sogni veri"?*

F.O.: Quello che dice è giustissimo. È chiaro che il sogno, un istante dopo il risveglio, è qualcosa di assolutamente labile e precario e può essere perduto. In nessuna associazione di me da sveglia si potrà mai avere il grado di intensità di logica simmetrica – o, per utilizzare la mia terminologia, un tasso di figuralità – che c'è nei sogni reali e che sfiora e supera il tasso della non comunicazione. Per me il sogno vero non è quello raccontato, ma è il sogno sognato e che è troppo complicato perché lo si possa riprodurre. Naturalmente gli atteggiamenti possono essere estremamente diversi: il sogno in chiave profetica di Omero nell'*Iliade* o nell'*Odissea* comporta un tasso di mimesi enormemente più basso e un tasso di convenzione incomparabilmente più alto del sogno di Proust. Allo stesso tempo non è impossibile che il sogno di Proust, forse insuperabile per bellezza, possa essere più convenzionale del sogno raccontato da un altro scrittore meno geniale, ma capace di una mimesi più fedele. Io ho l'impressione che il sogno come forma si possa ritrovare in qualunque letteratura, anche quando il sogno non è contenuto: la logica del sogno, simmetrica, può essere scatenata. Vede quanta differenza tra me e Gioanola e, un pochino, anche tra me e Lavagetto?

V.B.: *Naturalmente le riflessioni su Proust conducono direttamente all'opera di Lavagetto: nonostante Freud sia il vostro comune punto di partenza, è impossibile non notare una tendenza filologica anche in un libro importante come Freud, la letteratura e altro.⁵ Lavagetto è estremamente attento a ricostruire le conoscenze*

5 M. Lavagetto, *Freud, la letteratura e altro*, Einaudi, Torino 1985.



che gli scrittori avevano di Freud e l'uso che ne facevano in letteratura, ma è difficile trovare interpretazioni capaci di superare questa impostazione.

F.O.: Esattamente, ma vale anche l'opposto: Lavagetto ha talvolta manifestato una tendenza ad utilizzare la psicoanalisi in maniera più spregiudicata. Mi riferisco al suo saggio intitolato *Stanza 43*. Dopo aver indagato con perizia filologica le tecniche narrative dello scrittore francese, Lavagetto si dedica alla descrizione di una scena del *Temps retrouvé* in cui Marcel si reca nell'albergo gestito da Jupien. La scoperta che dà il titolo al saggio è questa: Proust descrive atti di violenza sessuale inflitti al personaggio di Charlus all'interno di una stanza dell'albergo, la numero 14 bis. Marcel, secondo una costante letteraria proustiana, spia senza essere visto e, profondamente turbato, torna verso casa ripensando agli avvenimenti. A questo punto il lapsus: Proust scrive, sbadatamente, che le violenze a cui Marcel aveva assistito si sono svolte nella stanza 43 e non nella 14 bis. La stanza 43 è quella occupata da Marcel stesso e qui Lavagetto concentra la sua interpretazione. Questo lapsus involontario, per Lavagetto, viene a creare una identificazione tra il narratore e un personaggio sadico e omosessuale.⁶ Ma che contenuto di informazione c'è in questa scoperta? Che Proust abbia proiettato una parte di sé in Charlus è assolutamente evidente, non c'è bisogno di alcun lapsus; ma torniamo al filone principale del nostro discorso.

È necessario capire che la logica simmetrica può essere presente in un brano in cui è rappresentato un sogno, ma anche in tanti altri brani in cui il sogno può essere assente. Per effettuare questo passo è necessario accettare il mio postulato per cui la descrizione che Freud ci dà dell'inconscio (e quella che Matte Blanco ci dà della logica simmetrica) ha moltissimo a che fare con la letteratura, o, per dirla più semplicemente, che la letteratura attinge da quella fonte. Se si accetta questo postulato è evidente che la *parte sogno* di un romanzo di Svevo, Pirandello o Tozzi, e la *parte non-sogno*, conterranno delle variazioni di contenuto (è una tautologia che ci permette di affermare che sul piano del contenuto il sogno è una variabile), ma se invece si considera il sogno come una sorta di deposito di logica simmetrica, allora esso diventa una forma e questa caratteristica diventa costante e necessaria. Quando si studia il sogno in letteratura è necessario studiare quel tanto di convenzione che ci può essere nei sogni letterari. Non intendo dire che bisogna ridurre l'efficacia letteraria e la

⁶ «Stanza 43! A pronunciare queste parole è una voce insospettabile e irrecusabile che scavalca Proust e parla al suo posto come quella che, secondo la leggenda, aveva parlato alle spalle dell'assassino di Ibico e lo aveva costretto a gridare la propria colpa mentre le gru volavano sul teatro. Il lapsus è tanto esemplare e trasparente quanto "catastrofico". Il piano di Proust va in pezzi. Marcel gli sfugge di mano: "io" è di colpo dentro la scena dell'omosessualità e vengono vanificate tutte le manovre con cui il narratore aveva provveduto a determinare scrupolosamente la sua posizione»: M. Lavagetto, *Stanza 43. Un lapsus di Marcel Proust*, Einaudi, Torino 1991, p. 32.

bellezza del sogno. Le faccio un esempio legato ad un sogno di Proust: dopo la morte della nonna, che è l'unico personaggio positivo dell'immensa summa narrativa proustiana, Marcel fa un sogno perturbante. Alla morte della nonna il personaggio del narratore aveva provato intensissimi sensi di colpa per una serie di piccoli errori e piccole cattiverie a metà volontarie e involontarie. Questi si manifestano anche quando è sveglio, ma Proust, il più grande scrittore della prima metà del Novecento, li ha tradotti in un paio di sogni. L'ultimo di questi sogni, il più terribile, finisce con le parole: «cervo forchette forchette». La fine del sogno è seguita da una narrazione che riprende i pensieri del narratore che si è svegliato. I pensieri sono i seguenti: le parole «cervo forchette forchette» un istante fa, mentre ancora era addormentato, avevano un significato perfettamente chiaro per lui. Per i lettori queste parole non hanno senso. Questo è un geniale tentativo da parte di Proust di scrivere il sogno: singole parole potevano avere un significato chiarissimo nel sogno, ma non appena comincia la veglia il loro significato svanisce. Questa è una geniale stilizzazione, ancora parte di una convenzione, del sogno. Probabilmente un narratore diverso da Proust, e più di lui preoccupato di un'assoluta mimesi, avrebbe inserito molteplici espedienti simili; Proust, invece, ne ha utilizzato solo uno. Anche se immaginassimo un altro narratore capace di estremizzare questo esperimento mimetico, la pagina letteraria non potrà mai eguagliare il folto di logica simmetrica del sogno reale. Il problema è quello dell'intensità delle condensazioni: quale testo letterario può reggere in modo puramente mimetico senza nessun intervento semplificatore della convenzione? A un certo punto si oltrepassa il confine della comunicazione e l'operazione letteraria diventa perdente.

In teoria l'esempio che smentisce quello che dico è la scrittura automatica dei surrealisti, i quali pretendevano di lasciare parlare l'inconscio senza controllo. In pratica, però, questo non è possibile: ho letto attentamente il testo di scrittura automatica del 1919 intitolato *L'Immaculée conception* cui avevano collaborato Breton ed Eluard. In questo testo ho trovato quello che assolutamente non mi aspettavo: molto meno onirismo di quello che si può pensare e, invece, una tipica formula della letteratura francese pre-surrealista, cioè delle ironizzazioni di stile burocratico. È pura illusione che la letteratura possa contenere dei sogni autentici. Credo che possa contenere diversi compromessi tra mimesi e convenzione. Spero che l'esempio di Proust serva ancora a mostrare come questa ricerca di semplificazione, o convenzione, non sia una diminuzione della bellezza di una pagina. Non si tratta di scoprire i limiti: l'esempio di Proust mostra come anche l'associazione «cervo forchette forchette» ha un effetto enorme e tuttavia è incredibilmente più semplificata rispetto ad un sogno reale dove di analoghi slittamenti se ne incontrano moltissimi.



Più in generale le nostre riflessioni sul sogno mi consentono di esprimere le molte riserve che nutro sul modo in cui è avvenuta una recente ripresa della critica tematica. La posizione idealista non è mai trascurabile per una persona della mia età. In piena atmosfera crociana i miei maestri non si occupavano mai delle tangenze tra due o più testi: contava solo ciò che il testo aveva di individuale. Per questi maestri degli anni Cinquanta esistevano solo le varianti, le costanti non erano contemplate. Croce, ad esempio, considerava i generi letterari degli pseudo-concetti. L'*Aulularia* di Plauto e *Le Misanthrope* di Molière non sarebbero mai stati accostabili e anche le figure retoriche erano pseudo-concetti. Noi giovani studiosi avvertivamo questo stato di cose come una vera e propria costrizione e infatti negli anni immediatamente successivi tutte le costanti possibili si imposero all'attenzione della critica. Ricordo distintamente una riunione avvenuta nel febbraio 1993, immediatamente precedente l'uscita del mio libro sugli oggetti desueti. Eravamo un gruppo di critici italiani riuniti a Bergamo tra cui c'erano Ceserani e Lavagetto, e ci arrivò un rapporto su un libro appena pubblicato da un critico americano, Werner Sollors, dal titolo *The Return of Thematic Criticism*.⁷ Questo *renouveau* dei contenuti non può e non deve mai provocare un abbandono delle forme. Bisogna sempre confrontare le differenze e mai soltanto le costanti comuni tra due o più opere. Da questo nasce il penoso contrasto con molti studiosi che hanno criticato alcune mie costruzioni tematiche e non hanno voluto capire che il mio sforzo di formalizzare era sempre volto a salvaguardare l'individualità di ogni testo. Si potrà pensare che uno schema uccide la vita del testo: io credo che aiuti a capire delle simmetrie e asimmetrie che altrimenti verrebbero trascurate. Il mio schema al centro degli *Oggetti desueti*, ad esempio, dava ordine a circa 750 testi, tentando di raggrupparli secondo costanti formali.⁸

Conversazioni con
Francesco Orlando

V.B.: *La psicoanalisi freudiana è stata una rivoluzione che ha permesso un vero e proprio cambio di paradigma nella rappresentazione letteraria dell'interiorità a partire dal XX secolo. È evidente che romanzi come Ulysses, À la recherche du temps perdu o La coscienza di Zeno non sarebbero mai stati scritti prima di Freud. Mi chiedo se la generale crisi della rappresentazione della realtà tipica di una certa letteratura – che oggi anche in Italia iniziamo a definire modernista – possa essere legata esplicitamente alle scoperte freudiane.*

F.O.: È certo che ci sono in gioco dei modelli di concezione della crisi della realtà legati alla psicoanalisi. Il discorso è molto complesso e coinvolge almeno tre generazioni: Freud, Lacan e Matte Blanco, io cercherò di fare una rapida presentazione di questa situazione.

⁷ W. Sollors, *The Return of Thematic Criticism*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1993.

⁸ Cfr. F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino 1993.

Per quanto riguarda Freud non mi stanco mai di sottolineare che, mentre l'inconscio sarebbe per definizione inconoscibile, noi possiamo accedervi solo e soltanto attraverso le sue manifestazioni con il cosiddetto "ritorno del rimosso". Siccome la rimozione non tiene ininterrottamente, ma ha le sue smagliature, i cedimenti del ritorno del rimosso rendono l'inconscio conoscibile. Sono tre, in sostanza, le possibili manifestazioni (dove l'io cosciente e la sua logica normale sono meno presenti): i sogni, i lapsus e poi i sintomi. Queste tre manifestazioni, che era possibile trattare come linguaggi grazie a Lacan, rappresentano il linguaggio dell'inconscio. Ho definito questi linguaggi "non comunicanti", perché l'emittente non ha alcuna volontà di comunicare. Per nostra fortuna Freud non è stato insensibile all'idea che queste manifestazioni, in cui l'inconscio si presenta allo stato puro, siano affiancate da manifestazioni nelle quali, trattandosi di linguaggi sociali e istituzionalizzati, l'inconscio si esprime assieme all'io cosciente. In realtà l'importanza del libro sul motto di spirito è stata intuuta da più di un altro prima che da me, penso a Lacan in prima istanza. C'è tutta una linea, che definirei anglosassone, che parte dalle riflessioni sulle arti figurative di Gombrich e che già prima di me aveva messo al centro delle proprie riflessioni il motto di spirito freudiano. Forse posso dire di essere stato il primo a notare una somiglianza stringente tra il motto di spirito e l'oscurità del sogno o del lapsus. In altri termini ho sostenuto che la natura di linguaggi significanti non può essere negata alle manifestazioni pure dell'inconscio. Ecco perché io parlavo di linguaggi significanti non comunicanti; col motto di spirito ci troviamo, invece, di fronte ad un linguaggio significante comunicante. Tutto ciò per arrivare all'aspetto da sempre più ambiguo della mia ricerca, dove ho incontrato le maggiori trappole: è lecito considerare il motto di spirito come un genere letterario, cioè qualcosa che stia in un rapporto di tipo sineddotico con la totalità letteraria, come la parte rispetto al tutto? C'è un tutto che conveniamo definire letteratura? E di questo insieme il motto di spirito è una parte? Non si può non rispondere affermativamente, anche perché quando si studia il libro di Freud sul motto di spirito sarà possibile constatare che metà del testo è composto da anonime storielle, ma l'altra metà è rappresentata da esempi tratti da Heine, Hugo, Schiller e Shakespeare. Questo riprova che Freud è un autore empirico, proprio come Auerbach, e non si affatica a dare quasi mai delle definizioni. Anche Matte Blanco è un autore simile. Uno dei concetti più belli di Freud, quello di spostamento, è perfettamente passibile di una definizione economica e io, infatti, l'ho proposta nel mio libro *Illuminismo e retorica freudiana*. Questa definizione, però, non si trova assolutamente in Freud: il lettore troverà una enorme quantità degli impieghi del termine.

Allora, ricapitolando, io vedrei le cose, molto semplicemente, così: tre linguaggi non comunicanti da una parte, dall'altra parte un linguaggio



come il motto di spirito. Come ho scritto nell'*Introduzione al Motto di spirito*,⁹ bisogna compiere un'operazione di estrapolazione e comportarci come se il titolo dell'opera di Freud fosse *La letteratura e la sua relazione con l'inconscio*. Il mio libro *Per una teoria freudiana della letteratura*¹⁰ consta di cinque capitoli. A partire dal terzo quello che ho fatto è stato semplicemente tentare di rispondere alla domanda: che cosa si ottiene trattando il libro di Freud sul motto di spirito come se, invece di essere soltanto sul motto di spirito, fosse sull'intera letteratura? A questo punto esplose una contraddizione e dunque si tratta o di risolverla o di superarla. Negli anni ho teso a superarla più che a risolverla. Qualcuno dovrebbe spiegare bene il valore di quegli scritti che Freud ha dedicato direttamente alla letteratura, dove cioè si arriva alla letteratura non più per un'estensione, ma direttamente. Abbiamo un Freud forte della psicoanalisi che si confronta direttamente con strumenti psicoanalitici letterari. La mia risposta è che questi scritti vanno letti con interesse e trattati con rispetto, ma non hanno un rigore critico che permetta di assimilarli a tutta la parte precedente del discorso dello psicoanalista. La mia visione delle cose, frutto di una schedatura completa delle opere di Freud, è questa: Freud è al suo meglio di fronte alla letteratura in generale quando parte da un altro postulato e cioè che per una sorta di affinità logica, poeti e scrittori di tutte le epoche si siano avvicinati molto più che non gli scienziati a quelle verità che sarebbe spettato alla psicoanalisi rivelare. Quando Freud prende un testo letterario e tende ad interpretarlo resta prigioniero di uno di questi due presupposti: o di fare la psicoanalisi dell'autore attraverso l'opera, per cui in qualche modo l'opera, invece di essere rispettata nella sua testualità è degradata a sintomo; oppure di fare la psicoanalisi del personaggio, trattando un fantasma come un essere vivente. Io non posso non confutare la sua lettura dell'*Amleto*, ad esempio.

A questo punto passerei a valutare il contributo di Lacan alla mia formazione. Lacan è stato così importante per me da quando ho cominciato ad essere uno studioso maturo, perché è stato il primo a sostenere che l'inconscio è strutturato come linguaggio. Questa grande scoperta si contrappone, però, all'estrema debolezza della distinzione lacaniana tra linguaggi comunicanti e non, che io, al contrario, ho molto enfatizzato. L'ossessione dell'inconscio attraverso il più impenetrabile dei sintomi, e quella del motto di spirito pienamente comunicante, non è mai colta dallo studioso francese. Per me la distinzione tra questi due aspetti è stata un'esigenza immediata. Lacan, invece, non ne tiene alcun conto

9 F. Orlando, *Introduzione*, in S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Boringhieri, Torino 1975.

10 F. Orlando, *Per una teoria freudiana della letteratura* [1973], Einaudi, Torino 1992 [nuova edizione ampliata].

e ha parificato linguaggi comunicanti e non comunicanti. Inoltre Lacan è arrivato all'intuizione, geniale, che ci sia un'analogia tra la nuova retorica deducibile dall'opera di Freud e quella millenaria che parte da Aristotele, Cicerone e Quintiliano, poi vive come può nel Medioevo, conosce un nuovo splendore nel Rinascimento e muore in epoca romantica con il mito dell'originalità e del soggettivismo. L'idea lacaniana di una continuità tra retorica antica e retorica freudiana contribuisce al sogno della rinascita della retorica dal 1820 al 1960. Tutti gli studiosi che si sono reinterrogati da vicino sulla retorica antica – Genette, il gruppo della *Rhétorique générale*, Todorov – avevano un forte pregiudizio anti-freudiano e anti-lacaniano. Tutte le volte che, a partire da questa intuizione geniale, Lacan ha provato a passare ad un piano sistematico si è scontrato con un disastro. Tutti i tentativi scientifici di corrispondenza tra le due retoriche sono risultati fallimentari, anche nel rapporto tra Lacan e Jakobson. In questo grande fallimento il compito puntuale di mettere a punto le due retoriche non è riuscito. L'ultimo mio libro, *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, presenta delle pagine in cui ho provato a far corrispondere retorica antica e retorica freudiana. La mia conclusione è che queste retoriche siano accostabili, ma mai esattamente sovrapponibili.

Matte Blanco ha rivoluzionato tutto perché questa idea di una somiglianza fra la logica dell'inconscio e il linguaggio retorico, da sempre ascritto alla letteratura, ha dato luogo a due logiche. Matte Blanco è il simbolo di un approccio formale: le due logiche sono inscindibili, noi non potremmo mai possedere il concetto di logica simmetrica senza quello di logica asimmetrica e viceversa.

Venendo più nello specifico alla questione che mi poneva, cioè al rapporto tra logica simmetrica e logica di una certa narrativa modernista, il mio primo consiglio a chiunque volesse studiare questo argomento sarebbe di riguardare nel dettaglio la prima metà del ventesimo capitolo di *Mimesis*: l'analisi di *To the Lighthouse* di Virginia Woolf. Sono convinto che Auerbach, questo presunto teorico di un realismo unico – errore che più passa il tempo più mi sembra grave –, presenta una tale quantità di realismi distinti che è difficile enumerarli tutti. I procedimenti di Virginia Woolf sono carichi di logica simmetrica, penso ad esempio al discorso auerbachiano della focalizzazione plurima, per cui nulla passa direttamente dalla voce d'autore, ma tutto è filtrato dalla coscienza dei personaggi. La formula più complessa del monologo interiore di Joyce è quella più realistica per entrare nell'interiorità umana, ma in una unica prospettiva alla volta. L'originalità della Woolf è, per Auerbach, nella continua commutazione da un'interiorità a un'altra. Nulla più passa dall'interiorità dell'autore e, qualche rara volta, le vecchie funzioni tradizionali della voce d'autore sono delegate a delle misteriose voci sulle quali Auerbach insiste molto.

La frase-chiave in quel capitolo è «Never did anybody look so sad»,¹¹ che si riferisce a un qualcuno che resta e deve restare misterioso. Questo è un esempio perfetto di come si possa dare una lettura psicoanalitica del modernismo letterario.

Conversazioni con
Francesco Orlando

11 E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendlandischen Literatur*, Francke, Tübingen-Basel 1946; trad. it. *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 2000, vol. II, p. 314.