

EMANUELE ZINATO

INTERVISTA A FRANCESCO ORLANDO SU *LA DOPPIA SEDUZIONE*

Durante l'estate del 2001 avevo letto il romanzo che il mio amico e maestro Francesco Orlando ha esitato a pubblicare per ben dieci anni. Sono lieto di ricordare ora che quest'intervista era stata fatta a Pisa il 30 marzo 2002, come un'intervista "per finta" o, forse meglio, "a effetto ritardato". Oggi invece, dopo che l'abbiamo completata a Padova l'8 maggio 2009, essa può essere offerta ai lettori della pubblicazione appena avvenuta.

D. In apertura di conversazione vorrei dall'autore il racconto della vicenda compositiva e genetica del testo e delle occasioni che ne hanno determinato la prima stesura, giovanile, e la riscrittura senile.

R. Carissimo Emanuele, ti ringrazio. In base all'idea di *ricopiatura* per la stesura giovanile, di *ristampa* per la riscrittura senile, potrei contare 11 stesure anteriori alla pubblicazione. Cominciai a scrivere il 31 gennaio 1956, a meno di 22 anni, ed entro l'anno avevo ricopiato il testo 7 volte; non passava una settimana senza che ri-cominciassi a manipolare l'ultimo quaderno, con modifiche e aggiunte. Il romanzo nasceva sotto l'influsso di Giuseppe Tomasi di Lampedusa: di quella poetica "asciutta" o "magra" che era un suo ideale, e a cui non corrispose la sua prassi creativa, la magnificenza particolareggiata della sua prosa. Nel mio *Ricordo di Lampedusa* (1963) avevo detto:

...Il *Gattopardo*, l'opera dalla quale sarebbe risultato con evidenza che Lampedusa era come scrittore un «grasso», l'opera che avrebbe dato dunque il vero senso retrospettivo alla propensione affascinata, gelosa, quasi invidiosa di lui per i «magri»: il senso di omaggio a un ideale che si fa teorico perché sterile, perché corrispondente a una specie di negativa di noi stessi, a ciò che vorremmo fare e non faremo. Lampedusa mi parlò con entusiasmo così ben teorizzato della sobrietà, della concisione, della secchezza (in senso buono) e di procedimenti narrativi come la «sincope» alla Stendhal, che io finii col soggiacere alla poderosa influenza intellettuale del maestro: scrissi delle novelle quanto potevo conformi all'ideale stilistico che lui aveva a poco a poco fatto diventare mio.

Nell'aggiunta al *Ricordo* ristampato, *Da distanze diverse* (1996), ho rettificato l'unica menzogna:

Non avevo mai scritto «novelle». Era d'un romanzo breve che gli lessi la 1^a o 2^a versione una quindicina di giorni dopo il primo capitolo del *Gattopardo*, una delle versioni successive in presenza della moglie [...]. Quando fui alla 6^a, dattiloscritta, gliela prestai. Ebbi dopo una settimana 5 pagine a penna piene d'un minuzioso giudizio [...], dal tempo nella narrazione alla lingua [...]. Quale scambio o delega accompagnasse le gestazioni contemporanee e letture reciproche dei due romanzi, l'ho detto. Il mio, castissimo e perverso, era rigorosamente (scolasticamente?) nella tradizione del romanzo psicologico francese. Ma più che Madame de la Fayette o Constant per le dimensioni, faceva da modello Stendhal, perfino Voltaire, per la rapidità del racconto; tutti poi per l'astrattezza analitica, l'avarizia in immagini e metafore, dialoghi e descrizioni. L'esatto contrario del *Gattopardo*, e proprio perciò Lampedusa lo sentì come qualcosa, in parte, di suo. Trasfusa in me la poetica dei «magri», sorpreso e preoccupato di stare scrivendo un romanzo «grasso», temeva, arrivò a dire a Gioacchino, che il mio fosse meglio del suo... Mentirei ostentando stupore: era, alla sua età, appena un po' meno solo e sconosciuto di me alla mia. Avevo raccontato non in prima ma in terza persona; l'equa alternanza dei punti di vista di due personaggi in cui erano presumibili l'io e l'altro, e l'altro guardava non meno dell'io, e l'io era guardato non meno dell'altro, lo colpì come un *exploit* fra narratologico ed etico.

Quel suo giudizio autografo mi resta come il più prezioso dono ricevuto in vita mia. Nondimeno per tutto il '57 (anno della sua morte) potei credere chiuso l'episodio, proteso com'ero verso un avvenire professionale di studioso di letteratura francese. Ma nel febbraio '58 un incidente di polmoni mi esiliò in un sanatorio di montagna; fui portato a riprendere in mano il romanzo dalla solitudine e dall'ozio coatto. Così ci furono altre due ricopiatu-
re in quell'anno; e un seguito fino al '60 perché, sulla seconda, ricominciarono le incollature di carta velina. Sia-
mo a 9 stesure, entro gli anni cinquanta.

Si stende poi su 39 anni un immenso intervallo morto in cui non tenni più in nessun conto questo tentativo precoce, lo rimossi quasi: dal '60 fino al '99. Fino al mio 65° compleanno, quando col giovane amico Gianni Paoletti (oggi un brillante studioso di filosofia) progettammo di leggerlo ad alta voce. Fu suo il merito di farmi aprire gli occhi su una cosa a cui, sembrerà incredibile, non avevo mai pensato prima. Si disse colpito dalla forza del racconto; la stessa qualità su cui nel giudizio di Lampedusa verteva il caloroso elogio iniziale, seguito da os-
servazioni che involontariamente dimostravano come la sicurezza di scrittura non fosse adeguata. E appena Gianni mi disse "non deve restare nel tuo cassetto", gli obiettai appunto le imperfezioni della scrittura. Rispose: "ma non sei tu che l'hai scritto? non sei padrone di riscriverlo?" Mi battei la fronte, era l'uovo di Colombo.

Ci provai due giorni dopo: l'impressione fu come se per 39 anni inconsciamente non avessi aspettato altro. Le rare volte che lo sfogliavo avevo sentito il testo ancora vivo dentro di me, ma non avrei mai detto che riprenderlo in mano fosse un atto di fedeltà possibile senza sforzo, anzi con trasporto. Mi pareva di portare a piena ese-
cuzione esattamente i propositi, i compiti espressivi di più di 39 anni prima; certo, con un aumento di consape-
volezza proporzionale al ritardo. La revisione si concentrò assiduamente sull'elocuzione verbale, dov'era capitale lo scarto. L'invenzione narrativa fu spesso estesa e approfondita, ma restò intatta sia in grande che in piccolo la disposizione delle parti. Modifiche nella disposizione ne avevo fatta una sola, nel '58, sopprimendo uno sfondo con personaggi non funzionali alla trama, di cui avevo sancito così il carattere economico, quasi geometrico. M'impressiona che l'ordine delle parti fissato allora sia sopravvissuto tal quale, che nel pulire ombre e sbavature il tutto mi si sia dilatato entro un disegno inalterabile, come già più volte in gioventù. Neanche un paragrafo spo-
stato, quasi mai uno soppresso, ma tantissimi moltiplicati, geminati, inseriti: una ininterrotta espansione del testo *dall'interno*.

Le fasi ulteriori sono due ristampe private, del 1999 e del 2000. Poi, scettico ormai sulla periodica illusione di aver finito, mi sono rassegnato a lasciarlo aperto: cioè a correggere (sempre meno) e aggiungere (sempre più) qua e là, in momenti imprevedibili e a intervalli irregolari, tutte le volte che mi sarebbe venuto in mente. Sarà adesso chiaro quanto l'idea stessa di ricopiatu-
ra o ristampa sia convenzionale. Di fatto ci sono stati tre lunghi processi in diverse date, nel '56 a 22 anni, nel '58-'60 tra i 24 e i 26, e nel '99-2009 tra i 65 e i 75; a mantenere unitario il mobile risultato non era solo l'inalterabile ordine delle parti, ma almeno altrettanto un tono e ritmo im-
mutabile nella pur lavorata scrittura. Per nessuno sarebbe facile, e finirà col non esserlo nemmeno per me, stabi-
lire senza verifiche se un paragrafo, una frase, una parola, risalgano al 1956, al 1958-60, al 1999, o al 2000-2009.

Nel '99 potei credere che mi bastassero pochi mesi; se invece ci volevano dieci anni, era anche affinché ar-
rivassero a più d'un centinaio i lettori. Li ringrazio; da solo avrei stentato a valutare la giustezza di molte aggiun-
te o modifiche. Le loro reazioni per lettera o a voce, e in sommo grado le letture ad alta voce, sono valse come preziose verifiche sperimentali, in positivo o in negativo. Pure questo bisogno dei lettori ha avuto un suo prezzo. La condizione per poterli sfruttare (è la parola giusta) era di prestare esemplari o regalarli, e il fatto che resti in circolazione una disordinata pluralità di versioni oggi mi dà fastidio. La mia concezione illusionistica della nar-
rativa, creazione d'un mondo immaginario, vuole che esso sia uno e uno solo: due, coesistenti, si sciupano a vi-
cenda. Avrei voluto sempre e subito annientare ogni variante scartata. Dopo la stampata del 2000 ero riuscito a

farmi restituire tutti, dico tutti, gli esemplari della stampata precedente, e a farne un rogo nel caminetto di un amico. Al di fuori da sedi di studio, non approvo nemmeno per i classici che i lettori siano resi strabici da versioni differenti.

D. La seconda domanda riguarda il rapporto tra il Francesco Orlando teorico della letteratura, che nei suoi studi e saggi ha impiegato la lezione di Freud, e il Francesco Orlando narratore. Come tale hai scelto un modello letterario almeno in apparenza tradizionale, lontano dagli sperimentalismi del Novecento. Forse mi puoi rispondere, come hai fatto pubblicamente a proposito di Lampedusa, che si tratta di un “pregiudizio critico”, di carattere avanguardista. Tuttavia, mi pare indiscutibile che le forme del grande romanzo europeo del Novecento abbiano comportato, in sintonia con le profonde scosse epistemologiche del moderno, tra cui quella di Freud, tutta una serie di innovazioni formali e non solo le più note, quali il flusso di coscienza e il monologo interiore. Perché allora la tua scelta, sul piano delle forme, così poco innovativa, a fronte di una tematica così interna alla psicoanalisi?

R. Una domanda a cui sono contento di rispondere. Al monologo interiore aggiungi l'ortodossia del “punto di vista”, della focalizzazione secondo la terminologia di Genette, in antitesi all'onniscienza d'autore, presunta caratteristica della tradizione ottocentesca.

Sì, ho scelto la terza persona, e concesso una relativa libertà alla voce d'autore, che può trascendere ciò che i personaggi sanno o pensano; può perfino sconfinare in quelli che la narratologia ha chiamato “interventi d'autore” (anche se quest'ultimo fenomeno si verifica su spazi ridottissimi). La prima persona sarebbe stata incompatibile col fatto, fondante per il romanzo, che i protagonisti sono due: si dovrebbe pensare a una alternanza di due prime persone. D'altra parte, nel grande Novecento a cui ti riferivi, il “punto di vista” di cui si è fatto una sorta di misura della modernità può essere benissimo gestito in terza persona; sono scritte così opere canoniche, dove la voce d'autore mostra di saperne esattamente quanto il personaggio. Si usa prendere come emblematico il titolo del romanzo di James *What Maisie knew*, “ciò che Maisie seppe”, che riferisce appunto in terza persona solo ciò che la ragazzina in questione sa e sente. Peraltro il mio romanzo non alterna i punti di vista dei soli protagonisti: i rispettivi oggetti d'amore, Giuliano e Dolly, seppur brevemente, hanno anch'essi diritto al punto di vista.

Qual è il modello del romanzo? L'influsso di Stendhal è il maggiore per la scrittura in senso stretto; per la costruzione, e non solo, entra in causa il genere del romanzo breve francese – i testi esemplari li ho ricordati prima, *La Princesse de Clèves* di Mme de La Fayette, *Adolphe* di Benjamin Constant. E quando iniziai nel '56 vennivo da una dose massiccia di simili letture, era il momento della mia decisione di provare a fare il francesista. Ma di fatto un qualche tono ironico caratterizza la maggior parte del romanzo, e nient'affatto quei capolavori del romanzo psicologico. Non amo particolarmente l'opera d'arte che parla di se stessa, eppure mi è venuto fuori un piccolo specchio interno: uno dei due protagonisti, subito prima di suicidarsi, dunque in fase di bilancio dell'intera vicenda, individua il proprio modello (ciò che vorrebbe scrivere, e non ci riuscirà) non in un romanzo ma nella *Carmen* di Bizet. Quest'opera compie il miracolo di raccontare una tragedia per i tre quarti del tempo in tono musicalmente leggero, tanto che io stesso (in un programma di sala per il Maggio Fiorentino) ho insistito sul debito di Bizet con l'operetta. Solo un quarto del suo testo musicale è gestito in tono lirico o drammatico, senza ironia.

Ecco a quale precisa funzione la voce d'autore era necessaria: la presa di distanza ironica. (Una distanza ironica costante o prevalente sarebbe incompatibile con la prima persona: nessun “io” può ironizzare troppo a lungo su se stesso). Se non è temerario applicare le mie risorse di studioso al mio proprio testo, posso empiricamente, e sempre posteriormente rispetto alla stesura, contare le funzioni della mia voce d'autore. Sono almeno tre: è me-

diatrice, ordinariamente, di uno dei quattro punti di vista di personaggio; ha funzioni informative, ma che solo eccezionalmente vanno al di là dei punti di vista; infine, ed è l'essenziale, esprime i tre quarti del tempo una distanza ironica, proprio come nella *Carmen*. Se è vero che l'ironia passa anche da un'esibizione di motivazioni superficiali o false o dubbie, si verifica il paradosso che è proprio l'uso della terza persona, apparentemente tradizionale, a veicolare un risultato moderno. Un risultato che mi riavvicina alla tua qualificazione della narrativa del Novecento in base ai grandi scossoni epistemologici, tra cui le scoperte di Freud. È l'uso della terza persona a render conto di un inconscio dei personaggi. Quando la voce d'autore resta in superficie, prende toni ufficiali, dà motivazioni che palesemente non sono quelle giuste, è come se lasciasse aperto *al di sotto* del testo lo spazio di ciò che i personaggi hanno dentro di sé senza saperlo. La superficialità o falsità di ciò che adduce la voce d'autore si accresce, infatti, tutte le volte che Mario o Ferdinando vedono meno chiaro in se stessi.

Massimo esempio un capitolo che tecnicamente era il più difficile da fare e che sono fiero d'esser riuscito a fare, il sesto. Si tratta del momento di suprema ambiguità: Mario è già desiderosissimo che Ferdinando si innamori di lui, e invidia la posizione occupata prima di lui da Giuliano, ma non può confessarselo; Ferdinando è già disponibilissimo a innamorarsi di Mario (che sia innamoramento o cedimento finale alla tentazione masochistica), e a sua volta non può confessarselo. Il risultato è che l'autore, per così dire, “fa il fesso”: si dà l'aria di gestire una onniscienza ottocentesca, in realtà dice continuamente cose poco attendibili. La narratologia ha parlato di personaggio-narratore inaffidabile; in questo caso è inaffidabile la voce d'autore.

D. Una gestione della vicenda in terza persona tuttavia non esclude dialoghi, in discorso diretto, tra virgolette. Il tuo narratore, nella sua onniscienza debole o fittizia, avrebbe potuto cedere la voce ai personaggi, come nelle battute di teatro. Invece nel tuo romanzo il dialogo è nullo, e se ci sono virgolette, queste introducono piuttosto brevi pensieri o enunciazioni isolate dei personaggi o risposte senza la domanda precedente, e per giunta interrotte talvolta da sbrigativi ecc. C'è una ragione per tutto ciò?

R. La sola motivazione che posso darti dovrebbe trovare un riscontro nella mia memoria, è sorprendente che non lo trovi. Sai che ebbi il privilegio di essere il destinatario delle lezioni di Lampedusa sulle letterature inglese e francese. Nelle lezioni su Stendhal, presto riconosciute fra le più belle, c'è un passo che sicuramente io lessi nel 1955, prima della primissima stesura del romanzo. Secondo Lampedusa, nel *Rosso e il Nero* non è mai ciò che le persone dicono a rivelare il loro animo; nella vita reale, infatti, noi capiamo gli altri non dalle loro parole ma “attraverso le loro azioni, i loro sguardi, i loro balbettii, l'aggrovigliamento delle loro dita, i loro silenzi o la loro subitanea loquela, il colore delle loro guance, il ritmo del loro passo”. Verissimo, mi sembra. Evitare il discorso diretto permette, al narratore che riferisce, “possibilità di commento sottinteso, di *rettificazione di ciò che è stato detto*”; non è esattamente quel che viene tentato nel mio romanzo? Non ricordo di aver consapevolmente voluto applicare questa concezione, ma corrisponde così bene a ciò che feci da costringermi a supporre una assimilazione preconscia. Ricordo solo che mi compiacevo di rifare Stendhal quando, dopo una frase o due di un discorso, sostituivo il resto con un eccetera.

D. Hai messo in evidenza il fatto necessario che i protagonisti del tuo romanzo sono due, l'uno apparentemente omosessuale, l'altro apparentemente eterosessuale. Del resto si segnala fin dal titolo che, come i personaggi, anche le seduzioni in questione sono due. Il tema del romanzo non sembra essere insomma quello più appariscente, l'omosessualità, ma invece la bisessualità: o meglio quella che Freud chiama “omosessualità latente”, in individui che sul piano manifesto o conscio non presentano questa diramazione della vita amorosa. Tu come vedi la trama del romanzo, in rapporto a questa dualità o simmetricità suggerita dal titolo?

R. Non ho da enunciare intenzioni precedenti alla scrittura, solo scoperte fatte oggettivando il testo dopo averlo scritto. Ciò vale soprattutto per le stesure giovanili, tutte realizzate senza aver letto un rigo di Freud. Bisogna pur supporre (la cosa mi mette i brividi) che avessi capito e interiorizzato alcune verità a partire dal semplice vissuto, e che del comportamento attribuito ai miei personaggi facessero parte motivazioni per me stesso inconsce.

Ecco il riassunto “radiografico” della trama, l’essenziale in termini psicologici. Per chi abbia fiducia nelle scoperte di Freud, dovrebbe esser garanzia di verosimiglianza o mimesi nel senso alto della parola, principio a cui ho sempre continuato a credere in tempi in cui va di moda la chimera dell’autoreferenzialità. Nel primo capitolo, uno dei due ragazzi vuole saperne di più su se stesso, legge la voce *Sessuologia* dell’Enciclopedia Treccani, e apprende qualcosa che è di pura derivazione freudiana: ossia che esistono nella psiche – allo stato latente in ogni essere umano, in alcuni più spiccate – certe tendenze cosiddette perverse, complementari a due a due. Masochismo e sadismo; *voyeurisme* ed esibizionismo.

Tutto quello che le versioni giovanili mi fornivano di già fatto, al momento d’iniziare la riscrittura, era perfettamente conforme a queste tesi dei *Tre saggi sulla teoria della sessualità*, che in gioventù non avevo letto. In Mario prevalgono tendenze esibizioniste, subito esplicite, e, con un po’ di ritardo, sadiche; in Ferdinando quelle masochiste e, più nascoste, quelle voyeuristiche. A leggerlo con attenzione, già il primo capitolo è giocato su queste opposizioni. Il lettore apprende dopo una pagina che Mario benché sia bello “non piace affatto a Ferdinando”, e dovrebbe intuire che sotto sotto gli mette una paura mortale. Invece Ferdinando attira vagamente Mario: colui nel quale sono latenti il sadico e l’esibizionista non ha paura della sua vittima, oppure dell’altro davanti al quale esibirsi; viceversa la vittima potenziale, sia pure compiaciuta (per la definizione di masochismo), oppure colui che dovrebbe abbandonarsi alla passività del *voyeurisme*, ha paura di chi può far esplodere in lui queste tendenze. I nomi tecnici di quattro perversioni, sia per Mario che per Ferdinando, sono semplicemente il nome della loro fatalità: quella fatalità che apre il romanzo sui loro due nomi, e lo chiude sulla distruzione operata, in ultima analisi involontariamente, da ciascuno sull’altro.

Il secondo capitolo racconta il solo vero amore di Ferdinando, per il bellissimo, incosciente, trasognato Giuliano. Amore che ha come condizione l’impossibilità di essere appagato, essendo Giuliano perfettamente equilibrato nella sua disposizione eterosessuale, e il fatto che gli piacciono le donne la condizione perché Ferdinando lo ami. Situazione disperata dal punto di vista erotico. Eppure non è contraddittorio dire che la vicenda ha qualcosa di sano, perché in Giuliano non c’è sadismo o esibizionismo che possa saturare in modo pericoloso le valenze opposte di Ferdinando. La parte meno morbosa, *puramente* omosessuale per così dire, dell’attaccamento di lui per un certo tempo gratifica il naturale narcisismo di Giuliano. Ecco perché Ferdinando vive un’esperienza al tempo stesso disperata e stupenda, e nello sfondo di sole e di mare si materializza per lui l’inaccessibile bellezza del mondo.

Frattanto nel terzo capitolo Mario fa – lui che può – esperienza d’un amore eterosessuale ricambiato. La fa in un ambiente che è per lui promozione e scoperta ma che, date le sue origini piccolo-borghesi, alla sua disinvolta esibizionistica non apre nessuno spazio. Nel “salotto astratto” solo Dolly lo lusinga, mentre la padrona di casa, la madre di Dolly, alza per lui la posta in gioco snobbandolo. Può però scaricare il suo sadismo in sana aggressività verso un rivale, che gli somiglia in peggio: Tiberino è a ben vedere una sorta di doppio odioso, sconfiggendo Mario sconfigge la parte peggiore di sé. Mentre Ferdinando esce indifeso dal secondo capitolo, Mario dal terzo esce fortificato. Così la condanna alla distruzione reciproca è virtualmente sanzionata, senza che il lettore possa accorgersene. Dalle rispettive vicende amorose i due personaggi emergono “pronti” l’uno per l’altro.

A questo punto andrò svelto, essendo tutto il resto un logico sviluppo. Il loro primo incontro era fallito, il

secondo non può che riuscire (è il quarto capitolo); ne nasce un affetto provvisoriamente sincero (ed è il quinto); fino a quando (nel sesto) Mario comincia a fare i conti col desiderio di essere idolatrato come Giuliano, ma ha gran difficoltà a portarlo a coscienza, mentre Ferdinando deve difendersi dal portare a coscienza il desiderio ormai affiorato verso Mario (di qui la posizione falsa della voce che narra). Nel settimo capitolo esplode il sado-masochismo. Il maledetto circuito li rende complementari nel senso più letterale: il lettore non dovrebbe sentir gravare più responsabilità morale da una parte che dall'altra, perché Ferdinando è una vittima più che compiacente, Mario un “cattivo” stimolato dalla compiacenza dell'altro. L'ottavo capitolo non è che l'esasperazione del circuito, spinta fino al punto di rottura, che prepara la serie concitatissima di scontri del nono capitolo fino al disastro.

Detto di sfuggita, è costante il rallentamento dei ritmi narrativi: in un numero di pagine quasi uguale, il primo capitolo racconta 4 anni e il nono poche settimane. Alla fine ci sono due morti sul campo, come nelle tragedie di Racine, modello ultimo – dove i personaggi che restano vivi sono più morti dei morti. Quello dei due che affronta il suicidio fisico può sembrare che abbia una sorte più terribile, ma prima di perdere coscienza, per un secondo, riscopre la propria parte eterosessuale rimossa, si riconcilia con una immagine femminile che non può che essere quella materna. Di contro, il personaggio che sopravvive va incontro a una morte morale: resta condannato a rimuovere sia una parte di sé importante come si è dimostrata quella omosessuale, sia ogni rimorso e con esso ogni umanità, e tutto lascia presagire che con Dolly non sarà felice. Finale organico all'opera come l'opera al finale; condanna d'una società in cui la verità freudiana che una dose di omosessualità costituisce parte naturale del fondo della psiche non è divulgata, accettata, nemmeno capita dalla stragrande maggioranza delle persone. I protagonisti sono entrambi vittime di questo: il romanzo ironico, distaccato, doloroso ma apparentemente disimpegnato, alla fine dovrebbe rivelarsi anche romanzo di denuncia.

D. Adesso vorrei rivolgerti una domanda che riguarda non tanto i due protagonisti, che giganteggiano nella geometria teatrale del libro, quanto alcuni elementi di sfondo. Da un lato vorrei che mettessi a fuoco i personaggi femminili: Stefanina, unica donna adulta, Dolly, Sandra. Dall'altro vorrei che mettessi in luce le funzioni attribuite allo sfondo storico-sociale, all'ambientazione della tragedia dei due personaggi maggiori negli anni cinquanta, negli anni del “miracolo”, in una città del meridione.

R. Dei personaggi femminili, il più positivo per bontà e intelligenza è Sandra; i suoi limiti mondani, e i limiti assai ristretti della sua presenza, non impediscono che assuma una funzione favorevole alla parte eterosessuale rimossa di Ferdinando. Dolly può apparire simpatica e affascinante: tra parentesi, nella gamma di reazioni dei miei lettori, ci sono stati sia maschi toccati da un erotismo del personaggio di lei, sia lettrici sensibili a quello del personaggio di Giuliano. Ma nel crudele finale dell'opera tocca a Dolly rappresentare tutta una società in cui non c'è spazio per uno come Ferdinando, cioè trasmettergli inconsapevolmente nell'incontro conclusivo l'imperativo del suicidio. In Dolly anche la generosità è un po' sospetta: dopo tutto figlia di sua madre, è personaggio di estrema ambivalenza, che non vede mai chiaro in se stesso.

Stefanina è un personaggio talmente negativo da poter risultare comico, e se non si conta l'ombra del padre di Ferdinando è il solo personaggio adulto. Azzardo una risposta al quesito se sia “necessaria”: è una intellettuale velleitaria, poco seria, poco colta, un po' isterica. Ora, per Ferdinando rivestire la qualità d'intellettuale è l'aspirazione più alta, anche se si lascia indeciso se possiede o no talento creativo e se i giudizi negativi che subisce siano ingiusti o fondati. Anche per Mario la cultura è parte importante delle aspirazioni di ascesa e qualificazione sociale. Entrambi avrebbero bisogno d'un sicuro punto di riferimento, adulto e intellettuale, e in una grande città, o più a nord, non sarebbe stato inverosimile che lo trovassero. In questa non ben precisata provincia meri-

dionale, lo trovano solo in termini caricaturali e fallimentari.

Gli sfondi sociali: s'intravede una città che si direbbe abbia avuto dignità maggiore in passato, s'intravede l'ascesa di una classe particolarmente incolta. Quest'ultima cosa proprio nel secondo capitolo: Giuliano stesso, coi suoi attributi "divini" di natura estetica, appartiene al mondo dei figli d'una piccola borghesia avida e avanzante che distruggerà ciò che la città ha di bello (non tanto la parte antica, già sventrata dal fascismo, quanto la parte liberty, *belle époque*). Al romanzo non competeva svilupparsi in questo senso; ma va notato che i capitoli più ricchi di spunti ambientali sono gli stessi degli amori dei due protagonisti. Il viale alberato e la spiaggia, l'antica villa e il grattacielo. Lo sfondo dell'amore di Ferdinando è molto più intravisto, quello dell'amore di Mario più raccontato: in un romanzo segretamente geometrico questa difformità attenua parallelismi e simmetrie. Ferdinando è poco attento agli sfondi sociali, può trasfigurare la realtà in un miraggio esotico mentre, miope, nuota dopo il tramonto (come proprio tu mi scrivesti in una bellissima lettera; del resto, Ferdinando è uno dei tanti nipotini letterari di don Chisciotte: periodicamente evade dalla realtà per pensare ad altro, le stagioni o le sue esperienze estetiche). Viceversa, Mario guarda con occhi aperti e consapevoli all'ambiente che attraversa e contro cui deve lottare.

D. Una domanda volutamente provocatoria. Oggi, a differenza che negli anni Cinquanta quando il testo fu concepito e ambientato, sono profondamente mutati i costumi sessuali. Vi è una riconoscibilità sociale più diffusa e al tempo stesso distorta della sessualità. Vi è ad esempio un consolidato movimento per i diritti degli omosessuali ma – d'altro canto – vi sono diffuse forme di codificazione e legittimazione mediatica e mercantile di tutte le varianti sessuali: internet ad esempio riserva siti per ogni gusto o tendenza. In una situazione così modificata sono ancora davvero attuali il percorso e la tragedia di Ferdinando e quelli – simmetrici e opposti – di Mario?

R. Mi rifarò di nuovo al mio campionario di lettori, ristretto ma diversificato. Inizialmente l'età media era 50 anni, ma è andata abbassandosi, con persone al di sotto dei 30 e perfino vicine ai 20. Per mia soddisfazione, i più giovani si sono goduti lo sfondo anni cinquanta come un oggetto di curiosità, se non un mito. Forse ha ragione Franco Fiorentino ad affermare che quello che in partenza non era un romanzo storico lo è diventato. Il tabù incomparabilmente più severo sull'omosessualità, la lontananza assai maggiore tra i due sessi (classi non miste a scuola, gruppi di giovani che passeggiavano distinti per sesso) estraniano certo le nuove generazioni, ma l'estranimento è una componente dei processi estetici.

Ho detto che sento il romanzo come opera impegnata e con una sua ideologia latente. L'obiettivo polemico implicito, purtroppo, accomuna i pregiudizi più feroci di altre epoche ai pregiudizi del movimento omosessuale militante, che si vogliono progressivi. Cos'hanno in comune queste due posizioni, opposte ma per alcuni aspetti convergenti e perfino connivenienti? Hanno in comune il miraggio del "terzo sesso", quello che Freud ha stigmatizzato con ferme parole in una nota ai *Tre saggi*: "L'indagine psicoanalitica si rifiuta con grande energia di separare gli omosessuali come un gruppo di specie particolare dalle altre persone". Questa separazione è oggi rivendicata dal movimento militante con sottintesi di carattere liberatorio, pure ha conseguenze che somigliano a una volontaria ghettizzazione.

Per un'osservazione di me stesso durata quanto la vita, per la trasformazione personale dovuta intorno ai 30 anni alla psicanalisi, per l'impatto di persuasione che ha avuto su di me la lettura di Freud e successori, nonché per infinite confidenze di esseri umani ascoltate, osservazioni fatte su chi magari non voleva essere osservato ma non poteva togliermi la capacità di udire o vedere: per la compatta convergenza di tutte queste cose, sono convinto che il "terzo sesso" sia un miraggio, anzi una balla dannosa.

Un miraggio la cui riproposizione in chiave liberatoria è certo preferibile all'originario marchio spregiatiovo fino al razzismo, ma che niente può del tutto riscattare dalla sua falsità. La verità credo sia quella che trova espressione incisiva nei *Tre saggi* (poi nel saggio su Leonardo da Vinci). Freud si pronuncia per una naturalità di fondo delle tendenze omosessuali, regolarmente presenti durante l'infanzia e l'adolescenza in qualunque essere umano di entrambi i sessi. Dalla teoria psicanalitica si può ricavare che la "normalità" dovrebbe comportare una sorta di superamento di questo originario capitale bisessuale, e una specializzazione del desiderio sull'altro sesso, senza tuttavia che il desiderio rimasto "fissato" sullo stesso sesso rappresenti in sé una deviazione grave. E col pieno riconoscimento del fatto che alla categoria appartengono in gran numero persone fra le più dotate dell'umanità, basterebbero Shakespeare e Proust, Michelangelo e Leonardo.

Da questa visione delle cose dovrebbe derivare una piena tolleranza, come l'ebbero i Greci e i Romani, mentre la componente giudaico-cristiana della nostra civiltà, condannando severamente l'omosessualità, ha impoverito la libertà umana. Caso mai, ciò che dalla dottrina psicoanalitica si può ricavare di limitativo, rispetto alla legittimità del desiderio omosessuale, dipende dalle altre perversioni che nell'adulto spesso vi s'impennano. Come il romanzo mostra spietatamente, sia un'omosessualità conscia che una quasi perfettamente inconscia sono appaiate o al masochismo e al *voyeurisme*, o al sadismo e all'esibizionismo.

Non saprei dire se e in che misura questa visione delle cose rischi di essere avvertita da lettori omosessuali come un attacco a libertà recentemente conquistate: troppo pochi, e di livello culturale troppo alto, sono stati i miei lettori di questo tipo. Per quanto riguarda altre categorie, posso invece pronunciarmi in modo più sicuro, nei limiti del mio campionario di lettori. Ad esempio, la femminilità del desiderio di Ferdinando, che il romanzo non occulta in nessun modo e che ne rappresenta forse il tratto più ardito e scandaloso, può venire accettata dalle lettrici con forme d'identificazione consapevole, di compassione e simpatia, la cui frequenza mi ha commosso.

Il romanzo può riuscire, invece, un pugno nello stomaco per i lettori eterosessuali, quando in loro le attitudini autoanalitiche siano scarse: a conferma della tesi che l'omosessualità, facendo parte dell'infanzia che a sua volta si conserva nell'inconscio, per la proprietà transitiva fa parte dell'inconscio di tutti. Perché il romanzo è così disturbante per quei lettori? Come oggetti possibili di desiderio, li riguarda il desiderio consci di Ferdinando; dentro di loro non possono sottrarsi al pensiero: "e se qualcuno si fosse innamorato di me così, che avrei fatto?". D'altra parte, li riguarda come soggetti il desiderio inconscio di Mario; sono turbati dalla domanda: "perché Mario, un ragazzo robusto, bello, fortunato con le donne, non riesce ad allontanarsi da Ferdinando, fino al punto in cui uno dei due deve morire, l'altro partire?".

Alla difficoltà di accettare l'omosessualità inconscia collegai la difficoltà, manifestata da un piccolo numero di lettori dopo la prima riscrittura senile, di accettare il suicidio finale. E' vero che i paragrafi relativi non erano allora compiutamente redatti e rifiniti, e infatti, di recente, questa riserva non si è più ripetuta. In ogni caso allora essa mi stupì profondamente, perché il suicidio era stato per me, dalla prima versione all'ultima, la più intima necessità del testo; è come se a un autore di tragedie qualcuno avesse chiesto: "perché non fai finire la storia con un bella riconciliazione generale?". Non esiste opera organica e unitaria che non si riveli principalmente nella conclusione: difficile evitare il pensiero che quei lettori, rifiutando il finale, rifiutassero in realtà tutta l'opera. Forse era come se per bocca loro la società esistente non volesse sulla coscienza un morto. Mi chiedo inoltre se sia un caso che la civiltà greco-latina, meno repressiva della nostra con l'omosessualità, lo era anche con il suicidio.

D. Vorresti spiegare perché consideri esemplare e universale una situazione tragica così specifica e, si potrebbe dire, marginale: un amore che per statuto si rivolge a chi non potrà contraccambiare?

R. La situazione che ho rappresentato può essere definita con parole di Proust: è quella di amanti esclusi da ogni speranza perché attratti da “un uomo che non è invertito e che, dunque, non può amarli”. E che del resto, se fosse invertito, loro non potrebbero amare. Di solito gli scrittori attingono al proprio vissuto, oltre che innanzi tutto, se sono scrittori veri, al proprio immaginario. Le dosi e il miscuglio dell’uno e dell’altro possono essere come si sa i più svariati. Se mi si chiedesse oggi, di molti episodi o frasi, quale delle due origini hanno avuto, sinceramente non sarei più in grado di rispondere. Ma la vera risposta alla tua domanda non è questa, non può esaurirsi nel rapporto coi precedenti biografici trascurando la tradizione letteraria.

Credo che di ciò che si ha da esprimere artisticamente bisogna “appropriarsi”, e può diventare tanto più nostro quanto più è inedito. Nonostante il peso che ha in letteratura il tema omosessuale (dai sonetti di Shakespeare a Proust), la situazione del desiderio statutariamente non ricambiato ha trovato pochissime rappresentazioni. Guardiamo a Proust: il personaggio di M. de Charlus è come composto da tante facce diverse dell’omosessualità, e in lui anche l’impossibilità di un desiderio corrisposto si affaccia straziante a più riprese. Però qualcosa la contraddice: nel momento stesso in cui il desiderio del personaggio è svelato dall’autore, Charlus sta per realizzare con Jupien un coito anale. Ne è favorito il pregiudizio che questa sia la specifica, esclusiva forma di erotismo omosessuale, il che è lontano dal vero. Perciò dubiterei che nel capolavoro di Proust quell’altra situazione, certo comune a migliaia di esseri umani, sia propriamente espressa.

Nella letteratura a tema omosessuale raramente si sfugge al coito anale, dunque a un’idea di appagabilità, di reciprocità, che rassicura il lettore eterosessuale progressista. Ciò che di più vicino conosco alla poco rassicurante situazione da me rappresentata, è la bella novella di Stefan Zweig intitolata *Verwirrung der Gefühle* (tradotto con *Sovvertimento dei sensi*). Là ciò che fa il pathos del racconto è che sia ricordato in prima persona da un uomo che era giovane e bello, a cui piacevano le donne, e di cui il professore omosessuale si era innamorato non trovando se non in extremis il coraggio di dirglielo, perché sapeva che se l’avesse detto il rapporto doveva finire. Questa novella letta intorno ai 16 anni m’impressionò molto, ben prima che le letture successive mi persuadessero che si tratta d’un terreno tematico quasi inesplorato. Ciò non ha di per sé niente a che vedere col valore estetico del mio romanzo: rivendicherei però la novità del tema o, per essere più modesto, sarei grato a chi mi segnalasse precedenti a me ignoti.

Il caso volle che mesi prima di mettermi a riscrivere, nel ‘99, avessi scoperto la magnifica produzione per canto e piano di un grande musicista omosessuale; mi colpì la frequenza con cui Cajkovskij si è scelto, o scritto da sé, testi ispirati a un amore *impossibile da dichiarare*. Se ritengo più diffusa di altre una situazione, è per la buona ragione che chi la vive ha interesse a tenerla nascosta. Cos’è più vitale per un essere umano che la possibilità di dare appagamento al proprio desiderio? Coloro a cui penso devono reprimerlo sotto pena di essere esclusi dalla possibilità di frequentare i loro oggetti di desiderio, quasi perfino di parlarci, di vederli. Ognuno di loro fa il suo vitale interesse, cioè mente o tace. Anche per questo vorrei poter scongiurare l’ipotesi che il romanzo pubblicato resti prigioniero d’un tema: che, dicendone bene o dicendone male, siano soprattutto gli omosessuali dichiarati a parlarne. Avrei fallito il mio obiettivo primo, di rivolgere un certo racconto *a tutti*.