

VALENTINA STURLI

## *Intervista a Walter Siti*

**Walter Siti** (Modena 1947), tra gli autori più significativi del panorama letterario italiano ed europeo contemporaneo, è romanziere e saggista. Tra le opere narrative ricordiamo *Scuola di nudo* (Einaudi 1994), *Un dolore normale* (Einaudi 1999), *Troppi paradisi* (Einaudi 2006), *Il contagio* (Mondadori 2008), *Autopsia dell'ossessione* (Mondadori 2010), *Exit strategy* (Rizzoli 2014), *Bruciare tutto* (Rizzoli 2017), *Pagare o non pagare* (Nottetempo 2018). Con *Resistere non serve a niente* (Rizzoli 2012) ha vinto il Premio Strega. Della sua produzione saggistica ricordiamo *Il realismo nell'avanguardia* (Einaudi 1975), *Il neorealismo nella poesia italiana (1941-1956)* (Einaudi 1980), *Il realismo è l'impossibile* (Nottetempo 2013). È inoltre curatore dell'antologia poetica *La voce verticale* (Rizzoli 2015).

**Valentina Sturlì** è dottoranda in Scienze Linguistiche, Filologiche e Letterarie presso l'Università degli Studi di Padova e l'Université Paris Sorbonne. Si occupa di narrativa italiana e francese contemporanea, di *media studies* e teoria della letteratura. È tra i curatori del saggio postumo di F. Orlando, *Il soprannaturale letterario* (Einaudi 2017).

**vs** *Nei suoi testi lei non cessa di domandarsi dove sta andando l'Occidente, presupponendone in qualche modo una fine ventura. Ne Il canto del diavolo (Rizzoli 2009) per esempio racconta il soggiorno a Dubai come un salto in un futuro che ci aspetta tutti. In una sorta di mappa ideale, quali sono secondo lei le nuove frontiere globali del moderno? E quali le zone di resistenza, se è ancora possibile dire che ce ne sono? Come se lo immagina l'ultimo giorno dell'Occidente: un'esplosione o uno spegnimento?*

**ws** Sono cose di cui non sono espertissimo, perché ci vorrebbero delle conoscenze di geopolitica che io non ho. In realtà quando parlo di Occidente intendo semplicemente la cultura in cui sono vissuto, quella che ho visto cambiare da quando ero ragazzo ad adesso. Da un punto di vista generale mi pare abbastanza evidente

che una centralità occidentale, intendendo per occidentale europea e nordamericana, sta decisamente finendo. Questa fase di circa due secoli, forse tre, in cui la letteratura occidentale, ma anche l'economia occidentale, tutta una serie di caratteristiche della cultura occidentale, erano diventate sostanzialmente universali, mi sembra che inevitabilmente stia finendo per ragioni prima di tutto economiche. L'Europa sta diventando un po' marginale rispetto alla zona del Pacifico: Stati Uniti, Cina, India diventeranno le potenze economiche del prossimo futuro. E, come succede sempre, questo porterà anche a degli spostamenti culturali. Io in realtà non penso a un ultimo giorno dell'Occidente: penso a dei meticciati, alla cultura occidentale che lentamente si contamina o si infiltra o viene arricchita da tutta una serie di cose che già vedo in atto. Per esempio ho l'impressione che già da moltissimo tempo un certo tipo di cultura, credo di provenienza africana, sia diventata un filone importante della musica occidentale. Se sento una qualunque musica che viene trasmessa in radio e in TV c'è più Jazz che Bach, e il Jazz viene da una cultura che non è quella occidentale. In generale mi pare che sia decisamente in crisi un certo tipo di cultura dell'Occidente che io chiamerei 'sintattica', cioè tutto ciò che comporta un'articolazione

piuttosto complessa, a favore invece di qualcosa che va verso una semplificazione, e che viene da due parti: da alcune culture con un'articolazione meno complicata, e anche dalla tecnologia, perché è chiaro che l'alternativa binaria del computer porta a un'articolazione più semplificata rispetto alla forma sonata della musica, o alla frase di Proust, o a certe forme della logica hegeliana. A me che ho settantuno anni sembra di andare incontro a una cultura che è molto più complicata nelle sue basi non visibili – in tutti questi strumenti io non so minimamente cosa c'è dentro – e invece molto più semplificata nell'uso: ho un telefonino con dentro l'inferno, ma quattro o cinque tasti che posso premere e succedono le cose. Da questo punto di vista ho già l'impressione che la cultura cui ero abituato sia cambiata molto, probabilmente si va in una direzione in cui piano piano questa cosa progredirà. Sono piuttosto interessato, in questo periodo della mia vita, a capire cosa accade nel cervello dei giovani rispetto a certe mutazioni importanti a livello culturale. Una delle cose di cui mi sto un po' occupando adesso è un libretto che dovrebbe uscire tra la fine di febbraio e i primi di marzo per Nottetempo, sul tema del pagare. Quando ero giovane c'era un ascensore sociale che funzionava ancora bene, e un figlio di operai

come me, grazie alla Scuola Normale e altre cose, poteva fare una scalata dal proletariato almeno alla piccola borghesia, e per quel cetο lì per esempio poter pagare con dei soldi che avevi guadagnato dava una grande soddisfazione, c'era proprio il gusto del pagare. Perché magari i primi stipendi erano più alti di quello che mi sarei aspettato, e allora con quelli mi potevo comprare una statuetta Shanti, una pellicetta per mia madre d'inverno – dei piccoli lussi che se no non mi sarei potuto permettere. Ma soprattutto con la soddisfazione di dire «ho lavorato, ho guadagnato dei soldi, e con questi pago». Adesso ho l'impressione che per mio nipote, che ha ventiquattro anni, non sia più così: da una parte – tra apprendistati, praticantati – non lo pagano per il lavoro che fa, ma su internet trova moltissime cose gratis come biglietti, contenuti, musica, film, viaggi con offerte pazzesche, *couchsurfing* (per esempio se vai a Istanbul uno ti offre un divano, e dormi gratis in cambio di un po' di buona conversazione). Si è abituato a non essere pagato per il lavoro che fa, e contemporaneamente però a fare un sacco di cose gratis. Il denaro forse è evaporato, e lui in qualche modo si sta abituando a un discorso del capitalismo del tipo «non ti lamentare troppo se non ti paghiamo, perché poi in compenso ti diamo un sacco

di cose gratis». E allora mi chiedo: questa non padronanza dei propri mezzi economici, cosa può comportare nella testa della gente? Non ha più senso comprarsi una macchina, tanto qualcuno col Bla Bla Car che ti dà un passaggio lo trovi... però mi ricordo che la prima volta che mi sono comprato la macchina per me è stato quasi un passaggio rituale, come se fosse una prova di maturità. Sono interessato a vedere cosa cambia nella testa dei giovani a un livello abbastanza profondo – quello in cui l'economia si contamina con la psicologia –, se si crea una sorta di passività oppure no. Da questo punto di vista, più che il tramonto dell'Occidente (la grande mitologia da almeno un secolo e mezzo a questa parte) vedo una specie di poltiglia dove tutto si sta molto mescolando. È chiaro che in Cina moltissime cose occidentali ormai hanno preso piede, anche a livello culturale: il romanzo che è una produzione tipicamente occidentale ormai è diventato un genere universale, addirittura si è rovesciata la vecchia geografia cinese, per cui la scrittura storica era in cima alla piramide e quella narrativa veniva sotto. Ormai anche da loro pare che essere uno scrittore sia meglio che essere uno storico. Da questo punto di vista forse noi stiamo stingendo su di loro più di quanto loro stiano stingendo su di noi, però indubbiamente c'è in

atto un grande mescolamento. È più questo che mi interesserebbe un po' seguire: queste forme di mescolanza, in cui le distinzioni che noi eravamo abituati a fare non funzionano più.

*vs Recuperando una distinzione forse un po' datata – quella tra apocalittici e integrati – si potrebbe affermare che il romanziere Walter Siti ne costituisca una sintesi paradossale, una sorta di apocalittico integrato?*

*ws* Quando ragiono a mente fredda – come ho provato a fare adesso – sarei più un integrato, o diciamo un socialdemocratico. Non sono uno che pensa in modo estremistico, che vede dissoluzioni estreme alle porte... non penso che ci saranno rivoluzioni in Occidente che portino a un rovesciamento dello stato di cose esistente. Però forse da un punto di vista psicologico, come temperamento, sarei più un apocalittico, per cui mi piacerebbe che potesse succedere qualcosa – però la sola cosa apocalittica che riesco a immaginare è la mia morte. Finirò perché si spegnerà la luce, semplicemente. La forbice di ingiustizia che si sta creando, per cui è come se lentamente da classi diverse si creassero proprio due razze diverse, mi dà l'impressione che di fatto la democrazia occidentale si sia già trasformata in un'oligarchia. Sono pochissimi i super possiden-

ti che davvero possono governare il mondo, e quindi si crea una specie di razza superiore che manderà i propri figli a studiare nelle migliori università del mondo, per cui i confini quasi non avranno senso, che si chiuderà sempre di più – come in Sudamerica – in queste *mansiones* super difese, con i fucili sulle torrette... e invece poi una massa di non possessori, che si sfogheranno con la super comunicazione, con i telefonini, e vivranno in qualche misura senza sapere bene quello che accade nel mondo. C'è stato un periodo, circa una decina di anni fa, in cui pensavo che questa divaricazione progressiva avrebbe portato a una ribellione da qualche parte. Forse pensavo lo stesso di Franco Fortini, quando lo andavo a trovare gli ultimi anni della sua vita, e anche lui era molto deluso da quello che vedeva succedere intorno a sé in quegli anni. Si consolava con un pensiero: dove c'è oppressione c'è rivolta. Comincio a crederci sempre meno: mi pare che, almeno per tempi che riesco a immaginare con la fantasia, è come se ci fosse una specie di voglia di assestamento – o di rassegnazione – per cui ognuno nel suo piccolo spazio cerca di trovarsi una nicchia dove si sta non male. E quindi non mi pare che siano visibili nello spazio nostro, occidentale, delle rivolte importanti, che cambieranno davvero le cose. Tutto andrà verso un

lento spegnimento, per rispondere alla domanda di prima. Mentre gli sconvolgimenti grossi sono tutti in periferia: ci sono guerre vere, importanti, serie, ci sono migrazioni tremende. Ci stiamo abituando a digerirli come una specie di pugno da pagare per il nostro quieto vivere: che anneghino un po' di persone nel Mediterraneo tutti gli anni, che muoiano cinquanta persone in un attentato in Afghanistan e cento persone a Baghdad – ci svegliamo un po' di più quando ne muoiono dodici a Berlino o cento a Parigi –, tutto sommato questo passa per essere un prezzo da pagare per mantenere il nostro tenore di vita.

*vs Tra i personaggi dei suoi romanzi e i paesaggi fisici e sociali in cui si muovono ci sono strette relazioni: le borgate, gli studi televisivi, Dubai, il mondo smaterializzato della finanza, una certa Milano di confine. Auerbach, per il rapporto tra personaggi e ambienti in Balzac, parlava di 'spazio demoniaco'. Può dirci qualcosa sul rapporto che lega i soggetti agli ambienti nei suoi romanzi?*

*ws* Forse per me la cosa più facile è partire da un dato non letterario, ma biografico. Le persone che ho amato nella mia vita, o per meglio dire quelle che ho desiderato fortemente, non sono mai riuscito a desiderarle senza il loro contesto ambientale. A partire dalla perso-

na che in *Scuola di Nudo* (Einaudi 1994) chiamo Bruno, che per me era un certo tipo di Firenze popolare, con quello che comportava in termini di lingua e di ambiente. Per passare alla persona che nei miei romanzi chiamo Marcello, è un pezzo di borgate romane che non potevo tirare via di lì... ma in generale anche a livello di desiderio è come se, quando prendo una persona, mi venisse via con tutte le radici. Quando poi la metto dentro i libri faccio fatica a sganciare queste due cose. Mi ricordo che una volta Tiziano Scarpa, a proposito de *Il contagio* (Mondadori 2008), a Venezia mi disse una cosa anche ragionevole, ovvero che non era stato molto astuto fare parlare Marcello in romanesco, perché tutti avrebbero detto che era un romanzo alla Pasolini, mentre invece di Pasolini c'è molto poco. Diceva che, se lo avessi fatto parlare in lucano, questa cosa non sarebbe venuta in mente a nessun critico. Sostanzialmente è vero, solo che quel Marcello, con quel corpo, parlava quella lingua, e io non potevo sganciare o decidere arbitrariamente di staccare quel corpo da quella lingua. Da questo punto di vista per me corpo e paesaggio fanno tutt'uno con una certa lingua, non riesco a immaginare certi personaggi se non parlanti quella cosa lì. La mia mamma parla un dialetto emiliano, non c'è niente da fare, non po-

trei immaginare una mamma che parla italiano standard, perché le mamme parlano in dialetto. E poi forse c'è una cosa in più: effettivamente sono molto suggestionato da alcune fette di paesaggio, ho l'impressione che il mio interesse vada da una parte ai corpi nudi e crudi, e dall'altra al paesaggio inteso proprio come terra più costruzioni, mentre sono meno interessato a una cosa che interessa tantissimi romanzieri, cioè l'aspetto più propriamente sociale e mondano, per esempio come sono vestiti i personaggi. Quando ho voluto immaginare, in un romanzo, un uomo che vestiva molto bene mi sono dovuto far consigliare da un signore che lavorava in una casa romana di moda. Sono anche abbastanza poco interessato – mi piacerebbe, ma non lo sono tanto – a quei nessi che esistono molto forti in certi romanzieri, che ne sono dei campioni, tra psicologia e sociologia: penso a James, a Piperno in Italia, dove il personaggio è più la sua casta che se stesso, ragiona con cose che hanno a che fare col conto in banca. Non mi riesce tanto, tendo a vedere i personaggi un po' nudi anche dal punto di vista sociologico, ci sono loro e basta. Il paesaggio mi aiuta a creare un contesto, però è un paesaggio fatto sostanzialmente – anche quello – di aria, di luce, di neve, di orizzonti che possono essere piatti o non piatti, di suoni della borga-

ta. È come se ci fosse un'attenzione sensuale anche per il paesaggio, come se vedessi anche quello come un corpo, in qualche modo.

*vs Uno dei suoi temi ricorrenti è il desiderio assoluto, spesso declinato come desiderio di assoluto, una tendenza infinitizzante che in un certo tipo di corpi e merci cerca la sua realizzazione impossibile. Viene in mente la teoria sulla potenza simmetrizzante delle emozioni di Matte Blanco, di cui tra l'altro lei si è occupato come critico. Che posto ha l'emozione infinita nei suoi romanzi?*

*ws* Credo che una volta avesse molta importanza perché un po' tutto il mio eros si è costruito così. È come se per me fosse una valvola di sfogo e di fuga: immaginare che incontrando un certo corpo da lì partiva una retta che andava verso l'infinito mi portava fuori dal mondo. E quindi da questo punto di vista per me l'eros è sempre stato una specie di navicella che mi portava fuori. Adesso mi rimane questa cosa naturale, che i soli rapporti di società mi annoiano, mi spaventano, non vorrei che ci fossero solo loro. Pur non essendo religioso (non ho nessuna fede riconoscibile), penso però che vivere e basta sia troppo poco, e quindi tutto quello che serve per portare fuori, *n'importe où hors du monde*, lo cerco come il pane. Probabilmente anche adesso, benché mi

occupi magari di cose più sociali come il libretto che le dicevo sul denaro, sono un po' sempre tentato di ricavare dalle osservazioni di tipo economico e sociologico qualcosa che mi porti verso delle teorie in qualche modo assolutizzabili. Perché sono fatto così. Fin dall'inizio – quando ho cominciato a studiare all'università – una cosa mi era chiara: non avrei mai fatto storia. Ho una specie di antipatia profonda per la storia in quanto studio che si limita a occuparsi di cosa hanno fatto gli uomini tra di loro. Sono sempre stato portato a interessarmi di più a quello che gli uomini hanno combinato con l'idea di infinito, e quindi la letteratura, la matematica, l'astronomia, la visione dell'Universo. Non so perché ma una volta, parlando con Alessandro Piperno che invece fonda quasi tutta la sua narrativa sul tema della memoria, della storia, mi era venuto di dirgli – ma non so se fosse una posa – che questa specie di antipatia per la storia che ho avuto fin dall'inizio, era perché fin da piccolo la storia era quella dei padroni. Erano il mio padrone di casa, il padrone della fabbrica dove lavorava mia madre, erano quelli che avevano la macchina. I borghesi hanno la storia in mano: gli interessa lasciare un'eredità e godersi l'eredità che gli hanno lasciato i genitori. Per loro effettivamente il tempo ha una linea unica, direzionale,

progressiva, che è per l'appunto quella della storia, mentre a me – che non ho un passato da questo punto di vista, e non avrò un futuro perché non ho figli – la semplice linea del tempo interessa molto poco. Anche nella mia narrativa mi si rimprovera che non riesco tanto a raccontare lo scorrere del tempo: se devo raccontare qualcosa che si svolge nel tempo tendo a farlo per scene tutte al presente che si susseguono una dopo l'altra. E poi sono gli insiemi di tanti presenti che fanno lo scorrere. Il tempo imperfetto mi appartiene molto poco, ed effettivamente non mi interessa molto la storia interumana. Recentemente ho letto un libro di Calasso, *L'innominabile assoluto* (Adelphi 2017): la prima parte, dove racconta che l'Occidente adesso si è concentrato su tutto quello che accade dentro la società, e ha perso invece il contatto con quello che non è società, mi ha colpito molto. L'idea di ciò che sta fuori, la nostalgia che la mente umana può avere per il nulla, per quello che c'era prima dell'essere, quindi non solo come ci combiniamo tra di noi, ma prima cosa c'era e di là, questo mi affascina di più. Penso che questo privilegio che ho sempre dato all'infinitizzante nasca fondamentalmente da lì. Che è curioso per un narratore, perché sembrerebbe più una cosa dei poeti, che lo fanno per natura. E infatti mi affascina moltissimo. Penso

che anche alcuni narratori in effetti lo fanno: Proust lo ha fatto.

*vs Ci può dire qualcosa del suo rapporto con la psicoanalisi in quanto sistema di pensiero e strumento ermeneutico? Pensa che possa avere un valore per un romanziere che voglia comprendere il mondo e rappresentarlo?*

*ws* Non credo si possa capire cosa succede nella psicoanalisi solo leggendo nei libri, bisogna farla. Io ho avuto due rapporti con la psicoanalisi a dieci anni di distanza: il primo è durato un anno e mezzo, il secondo un paio d'anni. Me n'è rimasta una forte sensazione di gratitudine. Ricordo soprattutto un rapporto affettivo molto forte, che entrambe le volte mi è servito: credo sia stato l'incontro che mi ha tolto per sempre l'angoscia della solitudine. Biograficamente per me la psicoanalisi è stata proprio una mano santa, e quindi ne ho un ricordo molto positivo, che probabilmente mi predispone positivamente rispetto alla teoria. Non per niente ho avuto come maestro Francesco Orlando. La mia idea di letteratura è ancora adesso legata a quello che ho imparato da Francesco, l'unico che mi ha davvero insegnato qualcosa in quegli anni. Credo che alcune scoperte di Freud (e poi di chi lo ha seguito) su come funziona la psiche siano assolutamente vere e utili. Mi

dispiace un po' che adesso – non so perché – ci sia una specie di revisionismo antipsicoanalitico, perché come esperienza euristica bisogna tenerne conto, è una delle cose che la scienza moderna ha scoperto. Perché farne a meno? Rispetto alla letteratura, ho come l'impressione che uno scrittore sarebbe bene che ci passasse, da quei territori, o perché la fa lui o qualcuno vicino che l'ha fatta, o perché se n'è molto interessato: è un ambito di esperienza e un modo di conoscenza utile, creativo. Però mi succede spesso di leggere delle cose in cui l'autore usa in un modo troppo smaccato la psicoanalisi, per esempio raccontando i propri sogni, l'incontro con un analista che glieli spiega, e lì mi assale una cappa di noia. Il sogno e la sua spiegazione hanno un valore talmente individuale che secondo me è difficilissimo metterli in un romanzo, perché interessano l'autore, ma me no. O è una cosa estremamente raffinata, penso a un libro in cui Malerba inanella tutti i suoi sogni (*La composizione del sogno*, Einaudi 2002) ma quasi come un esercizio avanguardistico... allora lì funziona, come certe cose che fa Perec. Mentre lo spiatellare la propria psicoanalisi in un racconto narrativo secondo me in genere non funziona. L'unico libro che ho letto recentemente in cui ho pensato che la psicoanalisi da un punto di vista narrativo è fun-



zionalizzata, e serve, è questo romanzo di Meyer Levin, *Compulsion* (1955 – Adelphi, 2017). Un libro straordinario, come *Stoner* o *Revolutionary Road*. Una storia, quasi un non fiction novel, su un fatto di cronaca nera a Chicago. Nell'indagine il protagonista, uno studente di college, viene affiancato da un compagno che, tra i primi, si sta interessando di psicoanalisi negli Stati Uniti degli anni '50. È questo amico che lo aiuta nelle indagini facendo delle ipotesi psicoanalitiche sul fatto di cronaca. Lì la psicoanalisi davvero interessa perché diventa un elemento di ricerca dentro la narrazione, effettivamente serve – come serve ne *La coscienza di Zeno* –, perché è messa in situazione, c'è qualcuno che tramite la psicoanalisi fa o non fa qualcosa. Se no ho l'impressione che sia un po' ingombrante per la narrativa.

*vs* Leggendo i suoi testi si può pensare che il desiderio, per secoli considerato trasgressivo e represso più o meno efficacemente, nella contemporaneità sia andato al potere a livello individuale e collettivo in modo palese. Vista questa situazione, che lei descrive, e ipotizzando che la letteratura abbia qualcosa a che fare con l'espressione di istanze contrastanti con la morale, il senso comune, le ideologie dominanti, si può dire che nei suoi romanzi c'è ancora, da qualche parte, un ritorno del represso?

*ws* La cosa che per me fu un po' una novità, e che ha dato origine a *Scuola di Nudo*, da cui poi è nato tutto, è stata una specie di rivelazione che ho avuto a Parigi. Passeggiando nel triangolo tra il Beaubourg, Les Halles e la Rue Saint Denis (il centro dei libri, la strada del sesso, il luogo degli acquisti) mi sono chiesto se per caso non erano tutte e tre la stessa cosa, come tre riflessi del medesimo centro: l'idea che il desiderio, che io fino a quel momento avevo considerato trasgressivo – anche quello omosessuale, pornografico, di un certo tipo di corpi che erano trasgressivi anche per gli omosessuali stessi – funzionasse così, come il consumismo. Come se i miei culturisti fossero la merce che viene esposta, e poi vedeva le curve delle auto, della pubblicità, e ho cominciato a fare questo nesso. Quello che era trasgressivo poi apparentemente risultava dominante, come dice lei. Questa è stata una bilancia che ha retto molte delle mie cose, fino a *Il contagio* e oltre. Da questo punto di vista è come se effettivamente il desiderio fosse andato al potere. Però ho sempre continuato a sentire che in questa trasformazione si perdeva l'essenza: diventava una parodia del desiderio, e quello che andava al potere non era il desiderio come io lo avevo sempre inteso, ma una specie di sua estroversione un po' plastificata. Per me in Italia l'e-

sempio classico fu Berlusconi: le Olgettine non mi parevano i miei culturisti, erano proprio due cose geneticamente diverse, non saprei dire perché, però mi pareva che la facilità con cui Berlusconi possedeva tutto – la Standa, le ragazze, i processi, i parlamentari – fosse una specie di scherzo, di parodia di una cosa che io avevo sempre l'idea fosse intima, nel senso che dicevamo prima dell'uscire fuori dal mondo. Per me alcuni corpi erano dei trampolini per portarmi fuori, mentre avevo l'impressione che il desiderio consumistico fosse sostanzialmente un desiderio di possedere, logorare le cose, ma semplicemente per affermare se stessi. E non era la stessa cosa. Per cui da questo punto di vista effettivamente penso che sì, nei miei libri-rimanga questa visione critica. Anche quando si parla – come in *Resistere non serve a niente* (Rizzoli, 2012) – di gente che effettivamente questo desiderio lo estroflette nella vita pratica, aumentando molto i propri soldi, alleandosi con la criminalità, pagandosi una ragazza bellissima, però non riesco poi a scriverne come di persone soddisfatte, finisce sempre male. Perché per me il desiderio, quello che conta, è veramente un desiderio che non può avere soddisfazione nella società, e soprattutto non può essere tollerato dalla società. Fino all'ultimo libro – quello sulla pedofilia (*Brucciare*

*tutto*, Rizzoli 2017) – dove effettivamente sono andato a scontrarmi con uno dei tabù più forti che esistano adesso, e lì è abbastanza evidente che il nesso è semmai tra il desiderio e il fuoco. E quindi è qualcosa che non ha a che fare con la società, ma con il rogo e tutto quello che di mistico il rogo porta con sé. E quindi sì, penso che in realtà ci sia – nonostante tutto – un ritorno del represso.

*vs* *Leggendola si ha spesso l'impressione che la voce narrante, anche quando sembra farsi saggistica, articoli le complessità del moderno per via di paradosso, quasi fosse impossibile un accesso più lineare e diretto alla conoscenza. Può dirci qualcosa sul ruolo che gioca questa particolare possibilità figurale e concettuale, il paradosso, nei suoi romanzi?*

*ws* Non ci ho mai pensato, sono quelle cose che vengono così e che forse non è neanche bene pensarci troppo, perché poi uno si inibisce da solo. Però è abbastanza vero che io ho proprio un modo di pensare, di rapportarmi con quello che vedo intorno, che è di tipo sostanzialmente antinomico, paradossale. Penso che abbia a che fare con la bontà e la cattiveria. Non so perché ma ho sempre molto invidiato le persone buone, che riescono a trovare in qualunque ambiente una specie di armonia, che privilegiano lo sfregarsi armonico

delle persone e delle cose tra loro piuttosto che il contrapporsi in modo cinico o violento. Le persone per le quali l'altro viene prima, naturalmente sprovviste di egoismo. Ogni tanto ne ho conosciuta qualcuna, e l'ho sempre invidiata molto. Le poche volte che la bontà, un tema non molto usato, ha davvero funzionato in letteratura – mi vengono in mente solo *Un coeur simple* di Flaubert e *L'idiota* di Dostoevskij – effettivamente è l'ideale nel quale a me piacerebbe riconoscermi. *La servante au grand coeur dont vous étiez jalouse...* però mi ritrovo a essere sostanzialmente incapace di non considerarmi un escluso, un tagliato fuori, un gonfio di rancore. Osservando le cose così, tendo sempre a vedere le magagne piuttosto che l'armonia. E quindi probabilmente questo bisogno di vedere le magagne si riflette in termini stilistici con uno stile puntuto, nevrastenico, spesso fatto di opposizioni, di paradossi, di cose che fanno ridere, di derisione.

vs È interessante che anche i due personaggi che ha citato, Félicité e Myskin, *stiano per certi versi agli antipodi, siano antinomici... e nessuno dei due è un borghese...*

ws Sì, certo. O sopra o sotto, sì.

vs Recentemente *Il Contagio* ha ricevuto un adattamento cinematografico.

*È la prima volta che uno dei suoi romanzi diventa film. Ha mai desiderato avere un accesso più diretto al cinema, è mai stato tentato dall'idea di scrivere una sceneggiatura o un soggetto per un film?*

ws Ho l'impressione che i miei libri non siano adatti per il cinema, e in un certo senso mi fa anche piacere, perché vuol dire che mantengono una loro autonomia di genere, che non sono disponibili a qualunque trasformazione. Ci sono stati alcuni tentativi da parte di registi anche importanti di avvicinarsi a delle mie cose, per lo stesso *Il contagio* mi aveva telefonato Gianni Amelio, poi non è successo niente. Da *Troppi Paradisi* ci siamo messi in tre, io, Antonio Leotti e il regista Daniele Vicari per farne una sceneggiatura cinematografica, che è stata anche tradotta in francese e inglese, ma poi non se n'è fatto niente. Ne ho ricavato la convinzione che per vari motivi non sono filmabili. Che appunto un po' mi dispiace, ma un po' mi fa anche piacere. Diversa è la cosa del tentare di scrivere sceneggiature. Io ci ho anche provato a fare una cosa su Ercole, di cui è rimasto solo un pezzettino diviso in scene che è poi uscito su una rivista pugliese... l'ho mandata un po' in giro, qualche casa di produzione, ma non se n'è mai fatto niente. Non era venuta particolarmente bene. Però sono convinto che se uno

scrittore vuole fare un film se lo deve fare da solo, che veramente la strada è quella di Pasolini. Ti metti lì, fai la tua sceneggiatura, sei inesperto e ti fai spiegare come funzionano le macchine, all'inizio può darsi che tu faccia delle cose che cinematograficamente non funzionano... Pasolini fece vedere le prime scene di *Accattone* a Fellini, e Fellini disse che quello non era cinema. Ed è vero, c'erano delle cose sbagliate dal punto di vista della grammatica. Penso però che sia l'unica strada, perché se ti metti a collaborare con un regista poi finisce che il film diventa del regista. Anche il teatro... in gioventù ci ho provato, ho scritto un paio di cose, una riduzione di *Infelicità senza desideri* di Peter Handke che andò anche in scena per un po' di tempo, con Giulio Brogi, e poi avevo scritto un testo originale per un gruppo di attori di Modena. Quando *Il Contagio* lo hanno fatto a teatro, e sono andato a vederlo, ovviamente c'erano moltissime cose in cui non mi sono ritrovato, però in alcuni momenti sentir pronunciare certe frasi che avevo immaginato, di nuovo da un corpo in carne e ossa, mi faceva venire le lacrime agli occhi. Però sarà che sono stato amico per tanti anni di Nando Tavian, che mi ha fatto vedere il teatro dal suo punto di vista, quello di Barba, dei grandi attori della commedia dell'arte, e anche lì penso che in realtà o

uno sta dentro a una compagnia teatrale, convive per anni con gli stessi attori, e allora nasce il testo, oppure non è che ti puoi mettere lì a scrivere una cosa e poi lasciare che un altro la metta in scena. Sia il cinema che il teatro, più il teatro che il cinema, sono due rimpianti che resteranno tali.

*vs* Si può avere l'impressione che una parte della migliore narrativa contemporanea si giochi nel campo del visuale, penso soprattutto alle serie TV. Il fermento artistico e la qualità indiscutibile di alcuni prodotti ricordano per certi versi la grande stagione del romanzo ottocentesco. Il romanzo vero e proprio, in questo contesto, si avvia a diventare un genere residuale, o lei pensa che abbia ancora delle possibilità da esplorare e degli ambiti di potenziale espansione?

*ws* Io non sono un espertissimo di serie televisive. Ne ho vista qualcuna, ma vedevo più le tele-novelas all'inizio. Alcune erano orrende, tipo *Capitol*, qualcuna invece non era neanche male. Ce n'era una brasiliana che si chiamava *Dancing Days*, con la Sonia Braga, recitata bene, che non era niente male. E poi ho visto invece in cassetta questo *Mad Man*, fatto molto bene indubbiamente. Ma non ne conosco tante altre. Ogni tanto mi capitava di vedere delle cose del *Trono di Spade* e dopo dieci minuti sinceramente... a me

non piace il fantasy, appena vedo uno gnomo mi annoio e spengo. Però rispetto a questo penso un paio di cose: l'enfasi che ha circolato moltissimo negli anni scorsi – e adesso con il fatto che invece si scrive molto sui social, sui blog, Twitter e Facebook, è po' diminuita – rimane ancora. E cioè l'idea che un'immagine vale più di mille parole... trovo che non sia vero. Per meglio dire, trovo che sia vero ma che sia vero anche il contrario, cioè che una parola vale mille immagini. Perché io sfido qualunque regista a dirmi quante immagini ci mette a fare la trascrizione di «La vita è il racconto di un idiota, pieno di rumore e di furia, che non significa niente». Prendi questi due versi e dimmi quante immagini ti servono per dirlo. Da questo punto di vista è una cosa anche un po' di moda, sembra che l'immagine conti di più, c'è anche il sogno dell'opera d'arte totale attraverso la tecnologia: non solo immagine e suono e parole, ma anche odori, il tatto... delle opere tridimensionali. Un sogno che è vecchio almeno da Wagner in poi. Queste cose mi affascinano abbastanza poco. Ho l'impressione che tutto questo sia figlio di un indebolimento della letteratura in quanto tale: si ha l'impressione che la letteratura da sola non basti più, che debba essere integrata da altro, dall'immagine, dal suono. La stessa polemica che era nata con il Nobel a

Bob Dylan: se la poesia viene fatta con la musica è meglio oppure no? Come se la parola e basta fosse troppo debole, troppo fragile, e io ho l'impressione che sia perché hanno indebolito la parola. Un segno del fatto che non si sa più bene esattamente che cosa diavolo possa fare la parola e basta. Perché è diventato tutto sempre più contenutistico, se vediamo le recensioni sui giornali, in TV, dei romanzi, difficilmente parlano di come sono scritti, parlano solo del contenuto. Alla forma in quanto tale non dà quasi più importanza nessuno, e invece la forza della letteratura solo scritta sta proprio nella forma, nella sua ambiguità, che diventa profondità. Il fatto che una poesia di Hölderlin dice una cosa in superficie, ma poi ne dice un'altra in profondità, che magari lui stesso non sapeva neanche di voler dire, eppure l'ha detta. Questa sorta di intimità che è necessario nasca nel momento in cui ti trovi davanti alla pagina, che era stata una grande conquista della modernità, quando a un certo punto si è cominciato a leggere a bassa voce, da soli... questo effetto di intimità con la parola, cui si chiede di fare tutta una serie di cose. Per esempio quando si è smesso di accompagnare la parola con la musica, in Italia penso sia stato più o meno a livello di Cavalcanti, vedi caso il ritmo della metrica è diventato più interes-

sante: non avendo più la musica che accompagnava, la musica doveva avercela dentro, e quindi poi si arriva a Tasso, e poi a Leopardi. Sono testi che non sapresti con quale musica accompagnare, perché la musica è dentro e la peggiori se aggiungi qualcosa. Mi diceva uno che un po' di musica se ne intende, Nicola Piovani, che ha provato con Dante a fare una specie di *Vita Nova*. È un uomo intelligente, mi ha detto che lo ha fatto, però solo con le canzoni, perché con i sonetti non se l'è sentita. Cioè i sonetti erano già talmente musicali di per loro che non ci si è potuta mettere una nota accanto. Che la parola abbia tutte queste possibilità di trasmutazione, di profondità, di intimità, di dire quello che l'autore non voleva che si dicesse, ho l'impressione che sia una cosa che si sta un po' perdendo. Avendo perso questo, ecco che ci si corazzava di altro: musica, immagini. Io penso perfino che un certo tipo di impegno politico, che adesso il romanzo pensa di avere, abbia quasi le stesse caratteristiche, cioè non importa com'è scritto, ma quanto bene possa fare alla società. E anche quella è un'aggiunta, che sta al posto della conoscenza di quello che invece la parola da sola può fare. Penso che veramente Francesco Orlando avesse ragione: il fatto che dagli anni Settanta in poi la teoria della letteratura sia stata sempre meno usata, diventando

una cosa di nicchia, solo accademica, ci torna addosso come caos. Dopo averla trascurata per trenta o quarant'anni, la gente non sa più che cos'è la letteratura, che cosa può fare. E allora vengono fuori queste cose che sono letteratura più qualcosa.

*vs Più qualcosa e meno qualcosa...*

*ws* Sì, non c'è la sensazione dell'autonomia della letteratura.

*vs Interessante, perché siamo passati attraverso un'autonomizzazione estrema della letteratura, che poi ha condotto a un'estrema perdita di potenza ...*

*ws* Esatto. Forse non è un caso che c'è stato un momento, quello della Neo-avanguardia degli anni Ottanta, in cui sembrava che l'unica cosa di cui parlassero i romanzi fossero altri romanzi. Che la letteratura fosse soltanto fatta di letteratura, il postmoderno, il citazionismo... e però secondo me era proprio l'avanguardia di questa cosa qui.

*vs I suoi romanzi sono molto commentati, analizzati, a volte attaccati. Tutto questo conta qualcosa nella sua attività letteraria? E più in generale, cosa vuole uno scrittore da un critico?*

*ws* Quando è clamore, cioè appunto titoli sui giornali e cose così,

personalmente mi dà all'inizio un brivido di adrenalina forte, però è una cosa che passa in tre giorni. Non penso che uno scriva per piacere al pubblico, non ho mai pensato a esiti commerciali del mio lavoro, fortunatamente ho una pensione che è anche abbastanza buona. Anche perché non l'ho mai considerato il mio mestiere: non ho mai pensato che dovevo vivere di letteratura. I critici seri invece, quelli che ci stanno sopra un po', che leggono il libro – che già sarebbe una cosa, meglio ancora se lo rileggono, se poi ci studiano sopra meglio ancora – invece quello a me serve molto. Capita leggendo, alcune cose, di dire «accidenti, a questo non avevo pensato», «questo è un problema che mi dovrei porre». Quando succede – fortunatamente nel caso mio un po' di volte è successo – mi serve molto, e sono molto grato ai critici che lo fanno. Che tra l'altro fortunatamente sono spesso molto più giovani di me, quindi ho l'idea che magari muoio io, ma loro sono ancora vivi. Mi fa piacere, e direi che quello che io chiederei alla critica sarebbe un po' di attenzione, e di farsi venire delle idee sul mio lavoro che io non ho avuto.

*vs* Alcuni dei suoi romanzi più importanti sono stati tradotti in francese e in spagnolo. Penso per esempio, recentemente, a *Il Contagio* (Verdier 2015; *Entre Ambos*, 2017). Ci può

*dire qualcosa rispetto al percorso della traduzione: su che base si decide cosa tradurre, di che natura è la collaborazione tra lei e i traduttori, quali i nodi e i passaggi più problematici?*

*ws* Con lo spagnolo è stato un po' un caso. Non so perché abbiano scelto quel libro, e io lo spagnolo non lo so abbastanza bene per controllare la traduzione. Il rapporto con i francesi è molto più lungo: sono cinque i miei libri usciti in Francia, e il francese lo so bene, quindi li guardo anche io. È un po' curiosa la cosa: ho avuto tre traduttori diversi, che hanno fatto tre cose diverse. Il nodo è sempre quello del dialetto. C'è il problema che i dialetti in francese non si possono rendere, perché pare sia irresistibilmente comico, e non si può fare con l'argot perché suona subito delinquenziale, alla Genet, e quindi rispetto a questo ci sono stati diversi atteggiamenti da parte dei traduttori. Martine Segonds-Bauer, che ha tradotto più cose mie, ha scelto sostanzialmente di lasciar perdere, scrivere in un francese normale con qualche espressione un po' più colloquiale. La scelta di cosa tradurre è stata completamente a caso: prima *Scuola di Nudo* (*Leçons de nu*, Verdier 2012, trad. Martine Segonds-Bauer), poi *Un dolore normale* (*Une douleur normale*, Verdier 2013, trad. Martine Segonds-Bauer), *Resis-*

tere non serve a niente (*Résister ne sert à rien*, Métaillé 2014, trad. Serge Quadruppani), *Il Contagio* (*La contagion*, Verdier 2015, trad. Françoise Antoine), e adesso stanno traducendo il libro su Dubai (*Il canto del diavolo*). Non hanno mai tradotto *Troppi paradisi* (Einaudi 2006): mi risulta ancora oscuro... e poi hanno tradotto *Brucciare tutto* (*Au feu de Dieu*, Verdier 2017, trad. Martine Segonds-Bauer). La prima volta che ho letto la bozza di *Brucciare tutto* ho pensato: «ma è tutto in francese!». Mi sembrava livellato, e fa molta impressione perché cogliere come parlano i personaggi significa anche collocarli socialmente e psicologicamente. Il traduttore di *Resistere non serve a niente* per Métaillé ha scelto l'altra strada, e alcune espressioni un po' più difficili le ha lasciate in italiano in nota. Quello che mi ha fatto più piacere finora sono le rese delle cose in poesia, in *Scuola di nudo* e in *Un dolore normale*, fatte da Martin Rueff, traduttore per la Francia di Sereni, Bertolucci. In modo intelligente ha sostanzialmente rifatto alcune cose, ha mantenuto il ritmo, alcune rime, in alcuni momenti si è concesso delle libertà – com'è inevitabile – ma il tono io lo risentivo, sentivo che era il tono di quello che volevo fare in versi. È sempre un po' complicato quando ti leggi in un'altra lingua. A me personalmente sembra che i miei romanzi letti in francese sia-

no peggio. Però poi penso che effettivamente io ho letto tante cose tradotte, soprattutto romanzi, e mi hanno cambiato la vita lo stesso. Quindi probabilmente rimane abbastanza, anche per chi li legge in un'altra lingua. Poi è chiaro che non tutti gli scrittori sono uguali: ci sono scrittori più o meno facili da tradurre. Piero Piretto, con cui siamo amici, mi dice che leggere Dostoevskij in russo in fondo è un po' una delusione dal punto di vista linguistico, mentre leggere Tolstoj è un godimento pazzesco, perché pare la sua lingua sia straordinaria. Io ho l'impressione che i miei romanzi non siano facilissimi da tradurre. Penso che sia più facile tradurre Baricco, o Umberto Eco. Ma perfino Moravia. Se è una lingua standard, dove c'è un range abbastanza limitato di movimento, allora credo sia più facile. Anche se ho letto per curiosità la traduzione in francese che Jean Paul Manganaro ha fatto di Gadda (*L'affreuse embrouille de via Merulana*, Seuil 2016), ed è molto buona. Se uno riesce a tradurre Gadda...

*vs Lei si è occupato a più riprese e sotto diversi aspetti di poesia. Come accademico, come poeta, come autore di romanzi in cui possono esseri iscritti (o commentati) dei versi, come curatore dell'antologia La voce verticale (Rizzoli, 2015). Se dovesse dare una definizione minima di poesia, spiegare che cosa fa, come funziona, a qualcu-*



*no che – per assurdo – non solo non ne sappia niente, ma non ne abbia neanche mai sentito parlare?*

**ws** Non oso dare una definizione mia. Trovo che sia molto bella la definizione che ne dava Giudici: nel linguaggio comune una parola è ciò che significa, mentre nella lingua della poesia una parola significa ciò che è. Nel senso che il corpo della parola diventa come un oggetto, e conta. Il peso di una parola, lunga, corta, il suono, il fatto che assomigli a un'altra dal punto di vista fisico, diventa qualcosa che vale di per sé. E porta poi a tirare fuori dei significati che il poeta non ha previsto. Le parole fanno da sole delle cose. Una volta lo stesso Giudici, a una di queste signore che hanno sempre il libro di poesie in mano quando vengono alle presentazioni, e che gli aveva detto «io amo molto la poesia», rispose: «signora, però bisogna vedere se la poesia ama lei». Ed è effettivamente un po' questo: immagino la poesia come qualcosa in cui il poeta è parlato più che parlare, ci deve essere un amore che viene dal linguaggio e che arriva a te. Mi ricordo una cosa che diceva Franco Fortini, che mi piaceva molto quando la sentivo da giovane: aveva come l'impressione che il prosatore fosse uno che tira la carretta, che fa un lavoro servile, deve mettersi lì tutte le mattine e fare la sua parte

di lavoro. Lui, parlando di Hegel, diceva «come il lavoro del servo nella *Fenomenologia*». Mentre il poeta è un re, sta lì nei suoi possedimenti e aspetta che gli arrivi qualcosa da sopra. Da lì mi era venuto l'immagine del 'verticale' per *La voce verticale*. Dopo di che può essere spodestato da un momento all'altro, perché magari la poesia non viene e tu non sai cosa farci, perché non puoi lavorare. Mentre il narratore può lavorare a un romanzo, il poeta se una poesia non viene non si può mettere lì a lavorare: la poesia non gli viene meglio, gli viene peggio.

*vs Progetti letterari per il futuro?*

**ws** C'è questo libretto che esce adesso, tra febbraio e marzo, che si intitola *Pagare o non pagare* (Nottetempo 2018), e poi ho invece un racconto lungo (o romanzo breve), intorno alle ottanta o novanta pagine, e un romanzo lungo. Sono due cose molto diverse: uno, quello breve e di invenzione, è la storia di un editore anziano che ha voglia di morire, ma non vuole farlo da solo e vuole indurre qualcuno a occuparsi della cosa, ad ammazzarlo. L'altro invece è un tentativo che volevo fare – e che non ho mai fatto in vita mia – di una non-fiction: due biografie vere di due persone reali e viventi, che penso vogliono venga fatto il loro nome e cognome, senza proprio nessun

filtro finzionale, da questo punto di vista. Sono due storie molto diverse: uno è un matricidio, compiuto da un ragazzo di Catania che nel duemila ha ucciso la madre che era scappata di casa con un suo amico, una cosa tra onore e amore edipico. L'altra è una buffa storia (che adesso ho visto anche un po' in TV, e spero che non me la rovinino), di un proletario romano di volta in volta diventato uno dei pornoattori gay più famosi del mondo, poi sposato con un principe del sangue romano, e poi professore di matematica alla Sapienza di Roma.

*vs* Quindi ha fatto anche lui tutti e tre i triangoli di *Beaubourg – Rue Saint Denis – Les Halles...*

*ws* Ha fatto tutti e tre i triangoli, ed è una specie di Lucien de Rubempré del ventunesimo secolo. E non so perché ho l'impressione che le devo raccontare insieme, ma non ho ancora capito il legame, non ho ancora capito perché queste due cose io le senta connesse. Spero di capirlo man mano che lo racconto. Per adesso ho soprattutto dei documenti, ho fatto lunghe ore di registrazione con entrambi, riempito dei quaderni, e devo cominciare il vero e proprio lavoro di messa su pagina. Dovrebbe essere a capitoli alternati, con qualche pezzettino piccolo che intervalla le due storie, che si dovrebbero intitolare

*Via del teatro greco* (neanche a farlo apposta è la strada dove il ragazzo ha ammazzato la mamma, a Catania) e *La Principessa del Drago*, perché l'altro ha sposato il principe Giovanni Del Drago, e quindi adesso lui è Principessa del Drago. In mezzo non so perché vorrei raccontare la storia dei vulcani di Lanzarote. Per sei anni, dal 1730 al 1736, ci sono state qualcosa come centoquaranta eruzioni, e gli abitanti hanno dovuto andare via tutti. Ma quando sono andato a Lanzarote l'anno scorso ho trovato il librettino di un prete, che stava in uno di questi paesini: è stato uno degli ultimi ad andare via, e ha tenuto il diario delle eruzioni fino a quanto è dovuto scappare. Si chiama *Cuando ardieron los volcanes* (di Andrés Lorenzo Curbelo, Yaiza S.L., 2007), e allora dei pezzi di questo testo penso che dovrebbero intervallare gli altri due. Il libro si dovrebbe intitolare *La natura è innocente*. Mentre il romanzo breve, questo lo so per certo, si intitola *Bontà*.

*vs* *La ringrazio per la sua generosità e per questa intervista.*

*ws* Grazie a lei.