

Oswaldo Frasari

Con Antonio Moresco

Conversazione sulla fiaba e sulla letteratura

La conversazione che segue si è tenuta il 12 Settembre 2014 presso il Chiostro di San Domenico in Piedimonte Matese, in occasione della II Edizione del *Festival dell'Erranza*, e si inserisce nell'ambito del mio lavoro di tesi sulla funzione della fiaba nei testi di Antonio Moresco.

Come emerge anche dalla conversazione, alcuni elementi caratterizzanti il genere della fiaba assumono nelle opere di Moresco una funzione specifica che contribuisce a restituire l'immagine della letteratura come attraversamento di un luogo ignoto, in continua metamorfosi e potenzialmente destabilizzante. In particolare, l'introduzione degli elementi fiabeschi-perturbanti all'interno dei romanzi da me presi in esame (*Fiaba d'amore*, *Canti del Caos* e *Gli Esordi*) dimostra la volontà dell'autore di recuperare la forza evocatrice originaria della fiaba, quando essa ancora non sia stata depurata da elementi sinistri o violenti: la capacità di raccontare il mondo attraverso l'indagine dei tabù, degli aspetti più scabrosi e osceni dell'umanità.

Sul piano della costruzione dei romanzi, invece, la potenzialità destabilizzante della fiaba si è conservata in più direzioni. La scoperta di forme e immagini irreali nella narrazione produce effetti stranianti sul lettore: l'opera diventa spazio esperienziale in cui nulla è scontato e prevedibile, mentre la materia straordinaria coesiste con stati e condizioni del tutto ordinari. La trama si sviluppa su un impianto privo di coordinate chiare, fuori da un genere letterario definito che possa facilitare la comprensione degli eventi, o creare delle aspettative da soddisfare, e per questo si snoda lungo un percorso dai confini incerti situando la produzione di Moresco nella sfera di una letteratura non rassicurante. A tal proposito, emerge nel dialogo l'idea che tramite un certo tipo di narrazione si possa stabilire tra l'autore e il lettore un rapporto di parità in cui il secondo non è tratto al riparo dal rischio, dall'avventura e dai pericoli al pari del primo; per l'autore, infatti, la scrittura non è una zona franca e come la vita è attraversata dal caos, dal male e dalla violenza: rimuovere questi elementi significherebbe, infine, mentire. Per Moresco la realtà è composta da forze in tensione e a tale tensione è rivolto il suo sguardo di autore, come suggerisce un passaggio sulla composizione delle stelle tratto dalla conversazione: «Il sole, per esempio, che è una stella determinata dalla compresenza di due spinte contrapposte, una centrifuga e una centripeta. La forza centripeta tende a fare precipitare i gas incendiati verso il nucleo, diciamo così della fornace. La forza centrifuga tende invece a far fuggire i gas verso l'esterno. I fisici dicono che se ci fosse solo una di queste due forze, cioè quella centripeta, il sole durerebbe una settimana soltanto. Ma anche se ci fosse solo l'altra avrebbe breve durata, perché questi gas si disperderebbero rapidamente nello spazio. Invece, siccome ci sono tutte e due, dura

quattro, cinque miliardi di anni. Nella nostra vita, anche se noi non lo percepiamo e vediamo solo la forza centrifuga, agiscono tutte e due queste forze».

Antonio Moresco è nato a Mantova nel 1947. La permanenza in un collegio religioso durante la sua infanzia e la militanza nella sinistra extraparlamentare negli anni della giovinezza sono state per l'autore esperienze formative profonde, che ritroviamo declinate nel romanzo *Gli Esordi*.

Del 1993 è la pubblicazione del suo primo lavoro, che comprende tre racconti: *Clandestinità*, che dà il titolo all'opera, *La Buca* e *La camera blu*. Il romanzo breve *La cipolla* è pubblicato nel 1995. Si avvertono in quest'opera alcuni tratti del modo di narrare di Moresco che contraddistinguono i lavori successivi. Le due opere confluiscono nel 2012 in *Il combattimento*, seguite dal racconto *Il re*.

Il progetto letterario più ambizioso è *L'increato*, una trilogia monumentale che si conclude con la pubblicazione dell'opera *Gli increati*. Il romanzo inaugurale del progetto è *Gli esordi*, pubblicato da Feltrinelli nel 1998 e riedito da Mondadori nel 2011. Il secondo romanzo della trilogia è *Canti del caos*, anch'esso oggetto di una complessa storia editoriale; la prima parte è stata infatti editata da Feltrinelli nel 2001 e la seconda da Rizzoli nel 2003. Viene poi pubblicato in versione completa da Mondadori nel 2009. Di notevole interesse sono anche altri scritti come una raccolta di lettere non spedite intitolata *Lettere a nessuno*. La raccolta è stata pubblicata nel 1997 e ripubblicata con ampie aggiunte nel 2008. La breve biografia *Zio Demostene*, edita nel 2005, viene poi ampliata e ripubblicata con il titolo *I randagi*. Il romanzo *Gli incendiati*, pubblicato nel 2010, è vicino per caratteristiche stilistiche e contenuti ai romanzi della trilogia. Da segnalare è anche il «libriccino di fiabe» per bambini dal titolo *Le favole della Maria*, edito nel 2007 e vincitore del Premio Andersen 2008 per la sezione «Miglior libro 6/9 anni».

Nel 2013 pubblica *La lucina* e nel 2014 *Fiaba d'amore*.

Per il teatro sono da menzionare *La Santa*, pubblicato nel 2000 e *Merda e luce*, edito nel 2007.

La produzione letteraria di Antonio Moresco investe anche il campo della saggistica: *La visione. Conversazione con Carla Benedetti*, edito nel 2009; il saggio composto secondo una struttura dialogica affronta temi della letteratura non mancando di attraversare tematiche esistenziali o soffermandosi su aspetti tecnici propri della narrativa.

Nel 2003 ha fondato, insieme ad altri scrittori, il blog collettivo «Nazione Indiana», che ha lasciato due anni dopo. Nel 2005 ha fondato, insieme ad altri autori, la rivista telematica e cartacea «Il primo amore», tutt'ora attiva.

O.F. Cominciamo dalla funzione della fiaba. Per te che cos'è? 'Fiaba' è una parola inserita nel titolo del tuo ultimo romanzo, e c'è qualcosa della fiaba anche nelle altre tue opere.

A.M. Alla fiaba sono arrivato quando ho scritto un piccolo libro per mia figlia bambina. Però la fiaba è una cosa che ho esercitato prima a voce, quando l'accompagnavo a scuola. Poi ho raccolto queste piccole cose e ne ho fatto con le mie mani un libriccino che per venticinque anni è rimasto personale e intimo. Ho scritto poi anche altre fiabe come quella intitolata *Storia d'amore di specchi* e poi quest'ultima *Fiaba d'amore*. Perciò mi rendo conto che nel mio lavoro questa cosa ritorna, e allora si vede che per me forse è un modo di rompere la maschera di ciò che si presenta come realtà, di sottrarmi alla condanna della narrazione cosiddetta realistica che domina in questa epoca con la pretesa di essere l'unica credibile e vera e che invece riesce a descrivere solo le superfici del mondo, non quello che si muove dentro. Ecco, la fiaba, a volte, con un solo passo, riesce ad arrivare là. Con la fiaba si riesce ad andare più in profondo, a far vedere anche l'impossibile che c'è oltre la maschera del possibile, a dire le cose senza entrare nel cortocircuito del riconoscimento speculare. C'è anche da dire che, se torno così spesso alla fiaba, è perché evidentemente c'era già qualcosa nel mio lavoro che, anche quando non si

chiamava fiaba, aveva forse degli aspetti fiabeschi. Io credo che in molti dei miei lavori ci sia questo aspetto fiabesco, che tende ad andare all'osso delle cose, a creare una durata mitica. Persino i miei libri più scatenati, più violenti, più estremi come *Canti del Caos* sono pieni di fiaba, anche se magari terribile e nera, oltre che di poesia e di canto. Si liberano là dentro dei personaggi... come la figura della bambina, ma anche certe figure efferate hanno l'estremismo e l'elementarità della fiaba, perché non bisogna dimenticare che le fiabe degne di questo nome non sono consolatorie, possono essere anche terribili

O.F. Volevo arrivare anche su questo punto perché oltre alla fiaba in sé, mi sembra di vedere proprio degli elementi fiabeschi: oggetti, nomi, immagini. Nei *Canti del Caos* i personaggi che prendono la parola, la voce che si fa voce narrante, è quasi identificabile già dal nome stesso. Penso al *Canto della donna con la testa espansa* oppure al *Canto della donna caudata*. E già questo è un indizio che poi fa scatenare tutto il «canto» e tutta la narrazione. Questo aspetto dei nomi connotativi mi interessa così come anche l'aspetto degli oggetti. Mi viene in mente la zampa di gatto negli *Esordi*, e anche alcune immagini come la donna in gravidanza che davanti alle fiamme di un rogo di rifiuti diventa trasparente ... c'è tutta una dimensione del fiabesco oltre al genere canonico, e c'è in questi oggetti e in queste immagini qualcosa di perturbante ... quindi come dicevi tu è anche uno strumento per andare in profondità e non stare sulla superficie del reale, dell'immediatamente percepibile.

A.M. Sono d'accordo se si intende per elemento fiabesco non un qualcosa che cerca delle isole non perturbate al di fuori e al di sopra della realtà caotica, violenta, dura, ma come espressione stessa di queste forze che ci sono dentro la vita. È vero anche quello che dici a proposito della nominazione. Io, per esempio, rifiuto quasi sempre una nominazione astratta. Non ci sono nomi e tanto meno cognomi, nei miei libri – questi li hanno in genere solo gli animali –, ci sono semmai nomi che vengono prima dei nomi, ispirati all'aspetto della persona, a quello che fa eccetera, come nelle fiabe: La bambina dei fiammiferi, Cappuccetto rosso, Cenerentola, Biancaneve, Il soldatino di stagno, La sirenetta ... La bambina dei fiammiferi, ad esempio, non sappiamo se si chiamava Francesca o Erica o Maria o qualcos'altro, si chiamava La bambina dei fiammiferi e basta. È un modo di saltare la definizione dell'uomo come solo animale associato ... Che molto spesso è una gabbia che ti impedisce di andare al cuore di quella stessa persona. Sottraendo questo aspetto, questo rivestimento, questo diaframma, con un gesto se vuoi primitivo, infantile, vado subito al cuore, alla dinamica intima, a ciò che quel personaggio può dare al mondo e a quello che vuole dire o cantare al mondo. Canta la sua storia, il suo dramma, la sua tragedia, non tanto e non solo come essere sociale cristallizzato e in qualche modo depotenziato da questa rete di connotazioni che ti permette di dare delle superficiali spiegazioni psicologiche o sociali o civili, che rischiano di essere una piccola gabbia narrativa. Perché vedere gli uomini solo come esseri sociali, civili, psichici eccetera vuol dire dimenticarsi della potenza che si scatena nella vita, nelle persone. In libri come *Canti del Caos* ci sono elementi fiabeschi e ci sono anche elementi di altra natura che in qualche modo si rilanciano l'un l'altro e

confliggono scopertamente anche dentro lo stesso libro. Poi ci sono cose tratte da notizie di cronaca, oppure scientifiche ... la storia del parassita che pilota il pesce eccetera ... Quindi: fiaba, narrazione, pensiero, poesia, scienza. Ecco, sono queste le forze che si muovono lì dentro, più che la riconoscibilità sociale e psicologica dei personaggi e tutte quelle cose lì.

O.F. Voglio soffermarmi solo un altro po' sulla fiaba per parlare della funzione perturbante che nelle tue opere si esprime anche attraverso le modalità narrative. Nel tuo modo di raccontare vedo una certa tendenza a risvegliare più che ad assopire... Ma se tradizionalmente la fiaba ha spesso una funzione di assopimento, di alleggerimento per chi l'ascolta, ho notato che invece nel tuo modo di scrivere che è irruento, un'irruzione che chiede al lettore di stare bello sveglio, gli elementi fiabeschi creano un certo turbamento che va in una direzione di ridestamento più che assopimento....

A.M. Sì. Intanto le vere fiabe sono spesso perturbanti. Quasi tutte le fiabe che conosciamo, da *Cappuccetto rosso* a *Biancaneve e i sette nani* sono al fondo terribili. Madri che ordinano di strappare il cuore alla figlia, genitori che vogliono divorare i figli ... La fiaba di Andersen *Le scarpette rosse*, ad esempio, è terribile. Certe volte le fiabe sono addirittura terroristiche e vengono usate in modo pedagogico sadico dagli adulti per annichilire e rendere obbedienti i bambini. Io sono rimasto sbalordito, ad esempio – la cito anche in *Lettere a nessuno* – da quella brevissima fiaba raccolta dai fratelli Grimm del bambino che disobbediva alla mamma e che per questo il buon Dio fa ammalare e morire. Ma neppure quando lo mettono sotto terra questo bambino si arrende, tanto che continua a mettere fuori il braccio. Lo ricoprono di nuovo con la terra, e lui di nuovo alza il braccio. Finché la mamma deve andare alla tomba e «batterlo sul braccio con una verga», finché il bambino non alza più il braccio ed «ebbe finalmente pace sotto terra». Mai letto niente di più agghiacciante. La fiaba a volte viene usata dagli adulti anche come una forma di violenza nei confronti dei bambini, e quindi c'è anche questo sadismo nella fiaba degli adulti. Io questa violenza ho voluto farla venir fuori non solo dagli adulti ma anche dai bambini, da quelli che a volte sono le vittime nelle fiabe. C'è anche il bambino che dice la sua raccontando la violenza subita. In un modo o nell'altro, la fiaba è spesso perturbante. Solo ultimamente è diventata una cosa bellina e rassicurante ... *En passant* ti racconto una cosa che secondo me è molto grave. Non so se tu sai che adesso le fiabe in molti casi vengono censurate. Io ho comperato l'anno scorso, per la mia nipotina che aveva cinque anni, un libro dove c'erano le fiabe più note. Ho sfogliato il libro e sono rimasto sbalordito. Le fiabe sono state censurate! Ti faccio un esempio: Cappuccetto Rosso ... Sai che alla fine c'è quella scena alla Stephen King, il lupo con la cuffia da vecchietta che si mangia la bambina, la divora, e lei finisce nella pancia del lupo. Poi arriva il cacciatore che uccide il lupo, gli taglia la pancia e salta fuori Cappuccetto rosso ... Bene, non c'era più niente di tutto questo. Il lupo, tanto per cominciare, non è cattivo, perché è politicamente scorretto dirlo. No, non si può ... Quindi c'è questa stupidità ammantata di buone intenzioni, questa ottusità che stravolge anche i significati ... Il lupo è stato raffigurato nelle fiabe

come pericoloso e cattivo perché le persone ce l'avevano vicino alle case, assaliva gli animali, qualche volta persino gli uomini quando era affamato, era davvero un pericolo e per questo cercavano di ucciderlo. In questa nuova scellerata versione della fiaba invece il lupo non viene ucciso, Cappuccetto Rosso non viene divorata e non mi ricordo che pastetta fanno alla fine per concludere in modo edificante il tutto. Insomma, il male non c'è più, mentre le fiabe non ti nascondevano questo, non ti dicevano che non c'è il male nel mondo. Dicevano ai bambini: «Guardate che il male c'è, è fuori di noi e anche dentro di noi». E poi gli davano il più delle volte anche un percorso di salvezza però senza nascondere la presenza del male ... Di salvezza o addirittura di metamorfosi, di resurrezione, come nel caso di Cappuccetto Rosso che esce letteralmente dalla pancia del lupo come in una seconda nascita. Ti facevano vedere la morte e ti facevano vedere la possibilità di superare persino i confini del visibile e della morte. Dicevano la verità profonda e ti dicevano anche, come scrive Cristina Campo nelle sue bellissime pagine sulla fiaba, che l'eroe di fiaba si affida senza speranza all'insperabile e che la fiaba inizia là dove finisce ogni speranza terrena. Entravi subito in un regno che prendeva di petto il male, ma ti diceva anche qualcosa di più, ti diceva che l'impossibile e l'indicibile e persino l'insperabile possono fare irruzione nella vita. Questa è la fiaba. Ma non è lo stesso che ha fatto anche la grande letteratura? Se noi prendiamo i libri di Melville, quelli di Dostoevskij... Non sono abitati dalle stesse tensioni?

O.F. Che sono un po' anche legati a questa funzione di riscuotere, di risvegliare....

A. M. Sì.

O.F. Ecco, mi viene in mente che c'è anche qui, in questo discorso della censura, una sorta di dinamica di assopimento ... Anche nella letteratura si sente questa volontà di tenere le cose assopite; non so, mi sembra che anche a livello istituzionale sia più accettata la questione consolatoria più che un coinvolgimento attivo del lettore ... Un lettore che sente di doversi mettere in gioco, di approfondire... È un discorso che va un po' fuori dall'idea dominante che c'è della letteratura.

A.M. Oppure va bene anche, specularmente, la letteratura che ti dice: «Il mondo è dominato dal male, siamo tutti malvagi, che bello! Non c'è un cazzo da fare, che bello! siamo tutti degli stronzi».

O.F. Terminale, diciamo.

A.M. ... Siamo tutti terminali... Che è l'altra faccia della consolazione.

O.F. Soluzioni semplici, insomma.

A.M. Soluzioni semplici e soprattutto consolatorie al ribasso. Mentre la fiaba molto spesso, come hai detto bene tu, è perturbante, mette in moto delle forze che sono in genere tenute nascoste o sopite.

O.F. Antonio, ora ti vorrei parlare di un aspetto che riguarda un po' la narrazione in sé, un aspetto che mi ha impressionato molto e che Carla Benedetti ha felicemente definito «voce d'autore» in riferimento a un certo tuo modo di scrivere. Mi riferisco a quando avvengono passaggi diegetici dalla prima alla terza persona o a quando c'è l'assenza di una mimesi. Come se la narrazione avesse un'unica radice tonale, un linguaggio narrante sobrio, lineare, che però appartiene un po' a tutte le

voci. Io penso che questa sia prima di tutto un'innovazione, non ho mai letto prima una cosa del genere, e la vedevo anche come una specie di blocco da cui poi si diramano varie voci innervate col loro tono, ma che partono da un nucleo unico, preciso ... e volevo chiederti il perché di questa scelta.

A.M. La risposta ultima, la risposta delle risposte è che di tutto questo troverai la spiegazione quando avrai letto *Gli Increti*, perché lì si porta alle estreme conseguenze anche conoscitive ... tutto questo arriva al nucleo fusionale dell'intero mio lavoro, se vogliamo chiamarlo così, dell'intero arco di quell'opera che ho cominciato a scrivere trent'anni fa con *Gli esordi*. È difficile per me comunicarlo con parole diverse da quelle che mi si sono offerte in quel libro, però diciamo che secondo me questa che sto cercando di darti è una risposta molto imperfetta rispetto a quello che troverai negli *Increti*. Però, tanto per avvicinarmi un po'... Sembra che l'unica caratteristica della materia, della vita, delle persone, delle cose, sia determinata dalla scissione continua che crea sempre nuovi individui, e quindi dall'espansione, diciamo così, dell'universo. L'espansione dell'universo porta una continua moltiplicazione degli esseri e dei corpi che lo popolano. In narrativa vuol dire descrivere gli uomini con le loro diversità, che molto spesso sono diversità sociali, sociologiche, psicologiche, insomma superficialissime, oppure con la produzione continua di antinomie concettuali. Invece c'è anche un'altra forza che è contraria. Io ho scritto una volta – non so se ti è capitato di leggere quelle pagine – di come sono fatte le stelle. Il sole, per esempio, che è una stella determinata dalla compresenza di due spinte contrapposte, una centrifuga e una centripeta. La forza centripeta tende a fare precipitare i gas incendiati verso il nucleo, diciamo così della fornace. La forza centrifuga tende invece a far fuggire i gas verso l'esterno. I fisici dicono che se ci fosse solo una di queste due forze, cioè quella centripeta, il sole durerebbe una settimana soltanto. Ma anche se ci fosse solo l'altra avrebbe breve durata, perché questi gas si disperderebbero rapidamente nello spazio. Invece, siccome ci sono tutte e due, dura quattro, cinque miliardi di anni. Nella nostra vita, anche se noi non lo percepiamo e vediamo solo la forza centrifuga, agiscono tutte e due queste forze. Anche se tutta la nostra cultura e la nostra lettura del mondo è tarata solo sulla seconda di queste forze. Non su quella che tende alla fusione. Ecco, io adesso potrei rispondere a questa tua domanda facendo un giro cosmico molto lungo e dirti che io vedo anche la forza fusionale, centripeta, che c'è nel mondo e anche dentro di noi, e che tiene unite le cose e le fa durare, non solo quella centrifuga, che poi nella narrazione realistica è la caratterizzazione dei personaggi nel senso che ognuno ha il suo nomino o cognomino, ognuno ha la sua professione, i suoi tic psicologici, sociali, eccetera. Ecco, io metto in campo tutte e due queste forze. Questa è adesso la mia risposta. Però quando vedrai *Gli Increti* ... Lì faccio un passo vertiginoso in avanti anche rispetto a quello che ti sto dicendo adesso. Però quello che mi hai chiesto mi interessa. Spesso ci si sofferma solo sull'aspetto, come dice Carla, «mimetico» ... In letteratura, ad esempio, si scimmiettano i dialetti, i modi diversi di parlare, quelle cose lì, per caratterizzare e rendere riconoscibili al ribasso i personaggi. Che sono cose che esistono, ma sono

estremamente superficiali. O in pittura ci sono quei pittori che anche nel passato avevano maggior successo perché dipingevano meglio le parure delle signore, com'erano conciate, i vestiti, le acconciature, i gioielli che avevano al collo, e così all'epoca le persone si riconoscevano come in uno specchio, riconoscevano la loro apparenza ed erano rassicurate e contente. Mentre i pittori di altro tipo, nei loro ritratti... Se guardi un ritratto di Rembrandt, di Goya ... Vedi anche l'anima del personaggio.

O.F. Antonio, rimanendo sempre sugli aspetti della narrazione: si nota quasi immediatamente in tutte le tue opere una certa attenzione ai dettagli. Il lettore non ha punti di riferimento chiari, si parte dal dettaglio di una certa situazione e poi c'è quest'esplosione narrativa, questo andare avanti con la trama. Vorrei chiederti due cose: perché questa scelta di partire dal dettaglio e se questa tua scelta di non dare coordinate al lettore rientra nella volontà di mettere in secondo piano la trama stessa. Come se la tua preoccupazione fosse incentrata su altro.

A.M. Istantaneamente io capisco, io sento che devo tirare via la terra da sotto ai piedi per cercare di avvicinarmi... Perché tutti quei parametri che sono stati dati come canonici nella narrativa sembra solo che ti avvicinino alle cose, ai personaggi, alla vita, però lo fanno al prezzo di allontanarti da ciò che è infinitamente più importante e centrale e che viene dimenticato o visto come impossibile e inenarrabile. A me invece interessa proprio andare nell'impossibile e nell'inenarrabile. È di questo che c'è bisogno, tanto più oggi. La mia è quindi una ribellione anche nei confronti di questa maniera di rimpicciolire il mondo con cui anche la letteratura è scesa a patti, per rendersi facilmente riconoscibile nella propria epoca. Però sono curioso di una cosa: cosa intendi tu per dettaglio? Fammi qualche esempio.

O.F. Mi viene in mente una scena, che mi è rimasta particolarmente impressa, negli *Esordi* dove c'è il protagonista che sotto le lenzuola trova una dimensione spaziale deformata, molto allargata, dilatata. Questo «modo» si trova molto spesso nei tuoi romanzi e crea un effetto straniante per il lettore che si sente disorientato. Io immagino che un lettore sia abituato ad avere chiari un personaggio, una trama, banalmente anche a seguire certe direttive come l'intreccio, lo scioglimento Nei tuoi lavori non vedo questo. Vedo una volontà di andare ad approfondire il dettaglio. Una dilatazione. E poco interesse per quel che riguarda il seguire una certa trama, una specifica motivazione che deve avere un protagonista per fare una cosa....

A.M. In quel senso la parola 'dettaglio' la capisco, nel senso che è una fessura. Un qualcosa che mi permette di andare oltre. Non è il dettaglio che calcifica. Come, per esempio, in quegli scrittori americani delle ultime generazioni che mettono in ogni pagina cinquanta marche di prodotti per caratterizzare un personaggio feticcio. Quelli sono dettagli che pietrificano. Non solo non aprono ma chiudono, schiacciano tutto. Scrivere per me è un'avventura, una scoperta per me prima che per il lettore. Quindi anch'io cammino in una terra di nessuno, nel buio. E, quando nella narrazione capisco che sto toccando qualcosa, non mi spavento, non mi fermo, ci vado dentro, allargo la fessura, la cruna. Come nell'esempio del lettone

che hai fatto. Si apre questa dimensione che non sembra possibile per il protagonista, che è completamente attonito. Non riesce a entrarci nel cosiddetto mondo visibile. Però nel mondo notturno, sotto quelle lenzuola, gli si aprono degli spazi che non riusciva a vedere da sveglia. In questo senso, sì. È un modo di raccontare che tira via la terra da sotto ai piedi, quella a cui siamo abituati. Altri avrebbero potuto raccontare la stessa vicenda in modo diverso, dando tutte le coordinate familiari, sociali, eccetera ... Tutte cose che danno l'illusione di avvicinarsi alla cosiddetta realtà, ma a prezzo di allontanarsene infinitamente. Io cerco di camminare su questa lama di rasoio. Te l'ho detto, ci sono delle fessure, delle crune. Quando quello che tu chiami dettaglio mi fa cruna, io mi ci butto dentro. Se invece è un tappo, io lo scavalco.

O. F. Sono punti di partenza, non di arrivo.

A. M. Sono punti di partenza, sono tagli nel mondo.

O.F. Ti chiedo l'ultima cosa e poi ti lascio in pace. Ho notato che in *Canti del Caos* c'è una narrazione lineare fino a quando, poi, arrivano queste «voci» che cominciano il loro canto. Mi sono chiesto se la narrazione lineare sia servita da cornice per questi personaggi, che hanno poi liberato il loro canto. C'è una cornice?

A. M. In realtà mi pare che non sia andata proprio così. Quando ho iniziato a scrivere il libro io non prevedevo la presenza di questi canti. Il libro doveva essere intitolato *Il Caos* e non prevedeva i canti. Poi, circa a pagina settanta-ottanta, mentre stavo parlando dell'investitore, del tutto non calcolato, mi è venuto l'impulso di farlo parlare, e siccome parlare non gli bastava, di farlo cantare. E dopo che uno dei personaggi ha cominciato a non stare più al suo posto e a prendere la parola e addirittura a cantare, si è sbalestrato tutto, si è creata una dinamica e una messa in avanti completamente nuova all'interno del libro. Non c'era più la descrizione di un caos ma il caos stesso, che prende voce e canta. A quel punto la narrazione viene messa in sofferenza, viene messa in metamorfosi. Il canto stesso è un motore di metamorfosi perché queste voci cantando spostano anche la trama stessa del libro. Poi la trama tende ad avviluppare di nuovo le cose e le voci, che hanno bisogno di liberarsi di nuovo e che si rilanciano e rilanciano anche tutto il resto. Quindi, probabilmente, senza saperlo, ho messo in luce questo conflitto che non è mai emerso con questa forza dentro un libro, l'ho reso visibile. La cornice è come una zona di contenimento della luce, però lei stessa viene messa in metamorfosi e diventa luce. Deve modificarsi per poter raggiungere di nuovo queste voci e cercare di nuovo, in qualche modo, di essere la loro camera di scoppio. Però poi loro si levano di nuovo e fanno venire fuori questo continuo sbilanciamento e questo allagamento. Credo che questa sia una caratteristica molto particolare di questo libro. Oltre alle cose che vengono dette e ai loro eventuali significati, lì viene presentata, vista, vissuta una battaglia, una guerra estrema, totale, all'ultimo sangue, che invece in genere viene occultata o semplificata o ridotta a gioco concettuale nelle opere letterarie.

O. F. Mi viene in mente, sempre per quel che riguarda la narrazione, che ci si sofferma sui processi. Ho sempre l'idea, quando leggo i tuoi lavori, che non si è

davanti a una ripresentazione di qualcosa che sta accadendo o è accaduto o accadrà, anche se c'è una dimensione temporale vorticoso ... Mi sembra che si stia su un piano molto dinamico, quasi un vivere, un attraversare un processo nel momento in cui si legge. Una specie di creare mentre si legge e non un leggere qualcosa che è già creato.

A. M. Anche per me era così mentre lo scrivevo, e quindi forse questa cosa arriva al lettore. Secondo me, un libro deve essere uno squarcio dove tu vedi anche una dinamica di forze. Quello che tu conosci lo conosci attraverso il rischio, l'avventura, il pericolo. Questa consuetudine, che lo scrittore deve stare nel posticino a lui prescritto, al sicuro, e da quel posticino sicuro e solo da quello gli è concesso di raccontare l'apparenza del mondo, per me non esiste. No, io non sono al sicuro. Noi non siamo al sicuro. Il mondo non è al sicuro. E io sono uno scrittore, non posso partire da questa mistificazione prima, nel rappresentare, nel descrivere il mondo. Quella è una menzogna dello scrittore, della letteratura, una menzogna consolatoria, che la scrittura si dipani da una zona franca. La scrittura non è una zona franca. È attraversata dal caos, dalla violenza, dal male, dalla luce, da tutto. Io non posso partire come scrittore esprimendomi attraverso la menzogna e cercare il rapporto con il lettore attraverso l'accettazione reciproca di una menzogna. Del fatto che tutti e due raccontiamo una menzogna e l'altro ti gratifica perché tu gli dai un'idea rassicurante e menzognera del mondo che lo mette al sicuro. È su questa complicità al ribasso che molto spesso si realizza l'incontro tra lo scrittore e il lettore. Io questo non lo voglio. Non lo voglio perché non sono un imbroglione.

O.F. Quella della lotta, del combattimento è un'immagine ricorrente nelle tue opere. C'è questo senso della voragine organica, di questi flussi, del dinamico

A.M. La lotta, ma anche l'immobilità della fusione, di queste due forze che confliggono tra di loro. Io devo farle vedere tutte e due queste forze. Prima ti facevo l'esempio dei gas in una stella. Come in un palloncino, i gas tendono a riempire tutti gli spazi, a espandersi, quindi fuggono verso i bordi. Io cerco di far vedere tutte e due queste spinte. Per questo tutto è sempre in lotta, in tensione, come dentro una stella. Anche l'immobilità. Come può essere l'immobilità di una stella, del sole. È frutto di una tensione assoluta. Così dovrebbe essere anche un libro, mi pare. Così sono io, così sono i miei libri.