

Isabella Cavaleri

Intervista a Giorgio Vasta

***Il tempo materiale*, uscito nel 2008, è stato definito l'esordio più impressionante da molto tempo. Si aspettava una risonanza così forte del suo romanzo?**

No, non mi aspettavo non semplicemente una risonanza, ma nessun suono, e non per una scarsa fiducia nei confronti del mio libro. Pur lavorando in editoria da dieci anni e avendo comunque una discreta conoscenza di quello che accade quando un libro viene pubblicato, non avevo nemmeno mai preso in considerazione la possibilità che il libro potesse essere tradotto. Quando, a due settimane dalla pubblicazione, mi ha chiamato l'ufficio diritti di Minimum fax per comunicarmi entusiasta l'intenzione di Gallimard di acquistare i diritti, io non avevo chiaro cosa volesse dire; non semplicemente la traduzione in un'altra lingua, ma il fatto che a essere interessata fosse una casa editrice come Gallimard. La cosa si è rivelata molto importante, perché ha avuto un effetto trainante per le altre case editrici, per le altre traduzioni nelle diverse lingue. Nel contesto europeo, il fatto che Gallimard si interessi a un libro spinge altri editori a prendere in considerazione quello stesso libro, infatti nel giro di poco tempo sono arrivate le richieste di diritti dalla Germania, dalla Spagna, dalla Repubblica Ceca, e infine dall'Inghilterra e dagli Stati Uniti, dove l'attenzione nei confronti della narrativa italiana contemporanea è piuttosto scarsa. Quindi, per tornare alla sua domanda, non mi sarei mai aspettato questa risonanza. Ma ciò che credo sia importante è essere consapevoli di quali siano le caratteristiche, di quale sia il perimetro di tale risonanza rispetto alle caratteristiche del libro. Ciò che è importante, a mio avviso, non è tanto un apprezzamento per così dire quantitativo, anche se è vero che l'esposizione che il libro ha avuto nel tempo mi ha fatto vendere qualche migliaio di copie in più rispetto a quello che accade solitamente con un esordio. Ma ciò che è più significativo è il perimetro qualitativo di tale risonanza, definito dall'attenzione e dall'apprezzamento di un certo tipo di pubblico molto esigente. *Il tempo materiale* è stato stimato nell'università, che in genere ha rapporti molto labili nei confronti della letteratura contemporanea, ed è stato adottato in vari corsi universitari; e l'università scegliendo di utilizzare il tuo lavoro come materiale di studio, magari non determina il successo commerciale di un libro, ma ti accredita attenzione.

Dunque è questo ad avere determinato la fortuna di *Il tempo materiale*?

Non solo questo, anche e soprattutto l'interesse degli editori stranieri e quindi la possibilità di una sua circolazione e ricezione più ampia e differenziata. In realtà è l'insieme di varie circostanze a determinare la fortuna di un libro. Una cosa che mi ha colpito ad esempio è stato leggere i report degli scout inglesi e americani che, proponendo il mio libro, riponevano l'attenzione sulle dinamiche psicologiche del

terrorista; non in relazione agli anni Settanta italiani, ma come spunto di riflessione su come potrebbe ragionare oggi uno jihadista. È interessante notare come ogni dato contesto culturale legga differentemente un libro, in relazione alla sua storia e magari alle sue esperienze più recenti. In quel caso l'invito era a leggere il mio libro come uno strumento in più di decodifica del presente. La cosa strana è che io mai avrei potuto immaginare scrivendo il libro che potesse innescarsi una lettura di questo tipo.

In *Spaesamento* parla di «quello che per me è il nucleo essenziale di Palermo, il suo cuore morto, una condizione che ha i tratti della perennità: vale a dire quella che i medici chiamano “tempesta neurovegetativa”». Nei suoi romanzi, ma anche in numerosi articoli, si è trovato a parlare spesso di Palermo, città in cui è nato e cresciuto, e in cui ha ambientato *Il tempo materiale* e *Spaesamento*. Leggendo i suoi lavori si evince un rapporto contraddittorio, di tensione, di agonismo, con il paesaggio e la cultura palermitana...

Io parto da una considerazione generale: a me sembra inconcepibile, ed è senz'altro una forzatura di cui sono consapevole, che una persona qualunque possa avere un rapporto sano, equilibrato o addirittura conciliato, con il proprio luogo d'origine. Mi sembra invece fisiologico, produttivo e fertile, che con il proprio luogo di origine non si combaci mai perfettamente. Che si sia sempre, come diceva Shakespeare, «fuori asse». Perché il luogo d'origine non è semplicemente uno spazio fisico, coincide anche con un tempo significativo. Chi fa riferimento alle proprie origini genericamente si concentra su un frammento di territorio, poi usa un toponimo generale, come ad esempio «Palermo». Io ho impiegato anni a capire che, quando uso la parola «Palermo», faccio in realtà riferimento a una certa quantità di chilometri quadrati, e non certo ai seicentomila/settecentomila abitanti che costituiscono la popolazione palermitana. Io so che attraverso quella parola, quel toponimo, attivo un riferimento personale molto più circoscritto. È come se dicendo «Palermo» si scatenasse un incendio che brucia lo spazio a partire dai margini; andando via via verso il quartiere Libertà, ma il quartiere è ancora troppo; e allora io circoscrivo di più, dico la parola, e l'incendio si allarga fino a delineare un distretto di strade, e poi fino a una singola strada che è via Sciuti; ma è ancora troppo, serve uno specifico numero civico, e ancora tutto il condominio è ancora troppo, devo arrivare al terzo piano, uscendo dall'ascensore a sinistra. Quando io dico «Palermo» sto parlando di un appartamento di 170 metri, costruito a metà degli anni Sessanta. Per me Palermo è esattamente quello; è come se, abusivamente, io lasciassi credere ai miei interlocutori di stare parlando di tutta la città. Ma io della città non so niente. So qualcosa, e da un punto di vista esclusivamente sensoriale, solo di quell'appartamento: la temperatura del pavimento in graniglia, quel fresco soprattutto la domenica, come se la temperatura potesse cambiare tra giorni feriali e festivi, che risaliva dalla pianta dei piedi tanto che arrivavi a sentirla nei polpacci; gli odori all'interno dell'appartamento; tutta quella che è l'esperienza acustica, il ticchettare della punta dei ferri quando la nonna guardava la tv mentre lavorava a maglia. Quindi è meno di un rumore di fondo, ma in realtà per me Palermo è proprio questo. È uno spazio, è un tempo, nei

confronti del quale c'è un'inconciliabilità, un contrasto inesauribile. Adesso, trascorrendo gli anni, mi sembra che in me ci sia più sopportazione, e questa la considero una forma di senilità e un pericolo, perché io non voglio far pace con Palermo. È una città nella quale sono tornato ad abitare non avendo mai sentito la necessità di tornarci o la nostalgia della città. È una contraddizione, ma a un certo punto comprendi che la contraddizione è qualcosa in cui stai e permani, e non necessariamente qualcosa che superi. Dunque io sto in una contraddizione della quale sono pienamente consapevole. Considero Palermo una città ignobile, imperdonabile, perché ha avuto le sue occasioni, è una città sguattera, opportunistica e dissipatrice, una città che spreca. In cui torno ad abitare non perché ho imparato ad accettare questi elementi caratteristici, ma perché, per assurdo, conosco il suo modo di essere, e faccio parte anch'io di questo spreco. D'altro canto Palermo è un serbatoio, ha già espresso talmente tanto, immagini, frustrazioni e conflitti, che se dovessi vivere altre vite avrei il materiale per scrivere ancora di Palermo. Eppure l'impressione che ho (e non vuole essere un ragionamento tra Tomasi di Lampedusa e Sciascia nei termini dell'irrimediabilità) è che davvero non ci sia nessuna possibilità che Palermo cambi. È come se Palermo non smettesse mai di finire, è questo il contesto dell'immagine della «tempesta neurovegetativa» che ha citato. Si tratta di una condizione che per me dovrebbe precedere una fine, ma che invece a Palermo dura illimitatamente nel tempo. Palermo ha questo stato di attivazione euforica, ma durante l'agonia. Secondo me, la vera vocazione di Palermo è la morte: è questo il suo impulso più profondo che tende a precipitare. Quindi spero di non farci mai pace.

Nei suoi romanzi ci si imbatte spesso in personaggi e situazioni allegoriche, come ad esempio nel *Tempo materiale* i preadolescenti “ideologici” e anomali che costruiscono un linguaggio iconico, «l'alfamuto», ricavato dai contesti mediatici; oppure l'icona di Berlusconi che aleggia per tutta Palermo in *Spaesamento*, o ancora i vari dialoghi fantasiosi con Spike nel deserto in *Absolutely Nothing*, quella coscienza che di volta in volta prende la parola incarnandosi in una zanzara, una pozzanghera, un piccione. Tutta questa impronta allegorica è stata spesso interpretata dalla critica come un carattere postmodernista. A suo avviso fino a che punto è giusto accostare il suo lavoro al postmodernismo?

Il postmodernismo è una categoria che ha avuto una capacità descrittiva nei decenni successivi al momento in cui è stato teorizzato. Quando probabilmente ci sono stati degli autori, soprattutto occidentali, che hanno consapevolmente compiuto delle azioni narrative difformi rispetto ai modelli correnti di romanzo; autori che si accorgevano di avere delle quote di libertà in più utilizzabili rispetto a quelle consentite da un canone più tradizionale. Io scrivendo non ho mai ragionato pensando di utilizzare degli strumenti postmoderni, così come leggendo un autore non ho mai pensato: adesso sto leggendo un postmoderno. Posso aver conosciuto il romanzo di fine Ottocento, il romanzo modernista, o ancora aver letto David Foster Wallace o John Barth, ma è qualcosa di completamente naturale e non programmato. L'apparentamento delle mie opere con il postmodernismo è determinato dalla

sopravvivenza di categorie descrittive che forse andrebbero ripensate. Dal punto di vista dell'organizzazione degli spazi materiali, come ad esempio in certi locali, lo stile postmoderno è immediatamente percepibile, e si manifesta semplicemente come ibridazione strategica: la mescolanza di suppellettili diverse esposte sulla stessa mensola di una pizzeria palermitana dove trovi il boccale di birra alla tedesca, il quadretto sul quale negli anni ottanta ironizzava Ezio Greggio in *Drive In*, la fotografia della squadra di calcio, un accendisigari, laddove tutte queste cose, assemblate, creano una specie di effetto postmoderno. Ciò accade non a partire da una strategia particolare, ma per il semplice fatto che hai a disposizione ed utilizzi materiali diversi: recuperi qualcosa dal passato, un oggetto seriale, un elemento nuovo. Questa è per me esattamente e indubitabilmente un'immagine postmoderna. A proposito di postmoderno, mi convince il racconto allegorico di Wallace, che paragona questa fase culturale a degli adolescenti che vengono lasciati soli a casa e decidono di organizzare una festa. Possiedono una quota quasi dionisiaca di libertà, ma nel pieno dei festeggiamenti si rendono conto che cominciano a sentirsi a disagio, perché vedono il vaso rotto, il divano bruciato dalla cicca di sigaretta, finché la sbornia arriva a un livello tale che i ragazzi non vedono l'ora che i genitori ritornino a casa. Allo stesso modo il romanzo postmoderno a un certo punto desidererebbe tornare a un'impostazione più tradizionale, però la storia, anche quella delle poetiche e dei linguaggi narrativi, non si muove mai all'indietro, va sempre avanti, e i ragazzi devono accettare che i genitori non ritornano e che quell'entropia che hanno generato è difficilmente revocabile. «Noi dobbiamo essere i genitori, l'unico modo per non soccombere a quel livello di libertà che si è raggiunto è di assumerci la responsabilità» dice Wallace, chiarendo che, nel 1993, all'epoca di queste parole, il postmoderno stava già mostrando le proprie fragilità.

Una delle caratteristiche principali del suo lavoro è un'attenzione particolare nei confronti della materia e dei suoi fenomeni. Incontriamo un protagonista che si trasforma in una «sonda umana», tanto che a volte, scorrendo le pagine, si ha la percezione di un'esperienza sensoriale. Questa attenzione al livello percettivo è un espediente letterario oppure è una vera e propria ossessione personale, che finisce per caratterizzare il suo modo di scrivere?

La materia per me è ossessione, è una nevrosi. Non direi che si tratta di un espediente narrativo perché la mia idea è che la materia è tutto ciò che c'è, è tutto ciò che siamo; non è un discorso materialista ma una constatazione oggettiva. Se uno guarda, tocca, annusa tutto ciò con cui entra in relazione è materia. Ma la materia è indifferente a sé stessa, non è un fatto culturale, ed è una specie di provocazione continua rivolta al linguaggio, che a sua volta è uno strumento che ambisce a essere il più possibile affinato e definitorio, e allora passa il tempo a battezzare la materia con dei nomi. Quindi noi qui possiamo dire "braccia", "gambe", "mani", "pianta", "tavolo", o possiamo andare a cercare parole ancora più minute e precise, che indicano la tramatura dei tessuti, la lega utilizzata e così via. Il fatto è che il linguaggio insegue costantemente la materia, anche e soprattutto quando la materia si manifesta in delle

forme sfuggenti, quando mi trovo davanti a qualcosa per cui non esiste un nome, per cui la comunità in cui vivo non ha ancora inventato un nome. Penso al racconto di Kafka *Il cruccio del padre di famiglia* dedicato a Odradek, un personaggio che si sottrae a ogni possibile definizione e nominazione, un ibrido, uno sfioramento delle categorie razionali.

Dunque quella del linguaggio contro la materia è una partita destinata a essere persa? Un inseguimento senza fine?

Scrivendo facciamo esperienza di una lingua che si avvicina il più possibile alla materia. Ciò accade perché il linguaggio stesso è inesauribile, ha non solo una superficie illimitata, ma anche una profondità che è inimmaginabile fino a quando, scrivendo, non cominci a esplorarla. Quando Calvino concepisce *Palomar*, che è il nome di un osservatorio astronomico, vuole mettere in scena due personaggi, uno che guarda verso l'alto, l'altro che guarda nella direzione opposta. Ad un certo punto si rende conto però che gli è sufficiente solo Palomar, perché le superfici che vuole raccontare sono abissali, la materia è ininterrotta e abissale. Quando provi ad avvicinarti attraverso la lingua alla materia, potenzialmente hai a che fare con qualcosa di inesauribile; il rischio che corri è vedere che il tuo linguaggio non riesce a stargli dietro. Nasce proprio da qui il progetto de *Il tempo materiale*, che in origine doveva intitolarsi *Storia della Luce*. La parola "luce" di quel primo progetto è diventata in seguito "tempo", perché il tempo è altrettanto strutturale e difficilmente tematizzabile della luce. Quindi era come se ci fosse già nel primissimo progetto il desiderio di avere a che fare con quello che in *Absolutely Nothing* saranno le 22 miglia di interdizione. Quel progetto era qualcosa che stavo scrivendo per me stesso, non aveva dal principio la forma di un romanzo, era un tentativo di raccontare una storia sulla luce partendo dalla constatazione che è possibile raccontare una geografia della luce. La domanda è: cosa potrebbe essere detto in una storia sulla luce? Quando si è poi firmato il contratto su quella base, ho provato a tornare su questo lavoro, e hanno preso forma scene che saranno poi inserite ne *Il tempo materiale*.

Sempre a proposito del *Tempo materiale*, non sarebbe stato più logico utilizzare, come metro di misura della violenza, il fenomeno mafioso piuttosto che le Brigate Rosse?

Mi è stato chiesto spesso, ma in questo caso, nel mio caso, non è una questione di scelte consapevoli. Io posso avere una sensibilità da cittadino nei confronti del fenomeno criminale mafioso; ma da un punto di vista narrativo non ho nessun impulso in quella direzione. Mentre invece la razionalità delirante del terrorismo mi affascinava, e mi intriga tuttora; non ho semplicemente valutato un'ipotesi, ma quell'ipotesi non c'è mai stata. Quando in *Spaesamento* c'è la scena dell'estorsione da parte dei due ragazzini nei confronti della voce narrante, quello può essere l'unico spunto che più si avvicina al fenomeno, che può essere ricondotto a un'esperienza palermitana. Quello che però a me interessava era riprodurre la quota di irrazionalità

nelle azioni che vengono attuate con la forza; ma è una cosa che può essere ambientata e accadere a Palermo come anche altrove.

«Mitopoietico» ovvero «fabbricatore di parole» ... C'è un legame tra il bambino mitopoietico del suo libro e il fabbricatore di parole Giorgio Vasta?

Dentro Nimbo ci sono inevitabilmente tante cose che mi riguardano, ma questo è inerente a qualunque atto di scrittura. Non è che una narrazione diventa autobiografica nel momento in cui utilizzi il tuo nome, oppure dici «sto parlando di me», anche perché questa espressione porta sempre con sé una buona dose di ambiguità. In questo caso vale il paradosso del mentitore di Epimenide di Creta: «Tutti i Cretesi sono bugiardi-Epimenide è Cretese-Epimenide è bugiardo». Dal mio punto di vista, la scrittura e la voce, sono i due canali attraverso i quali prende forma il linguaggio; sono come due parti del corpo, e sono però paradossali: perché sono dislocati fuori, invece di stare addosso al corpo. Quando scrivo, metto il corpo in un punto che è scollegato da me, e addirittura si può allontanare, come se un mio dito andasse via. Quando parlo succede la stessa cosa, parlare è proiettare un suono articolato in delle forme presso qualcun altro, o anche verso nulla; però comunque un atto che si colloca fuori. In questo senso la relazione è inevitabile. È strutturale, tanto quanto le caratteristiche del personaggio Nimbo corrispondono alla verità storica dell'io narrante. Ma anche la Zanzara oppure Spike, sono io. *Il tempo materiale* è costruito come fosse la gestione di un impulso alla schizofrenia.

Sappiamo che ogni romanzo si porta dietro tutta una serie di antecedenti culturali, da cui trarre ispirazione. Qual è il lavoro che più l'ha ispirata?

Gli animali parlanti sono occasioni ispirate alla fiaba di *Pinocchio*, che è probabilmente il libro con il quale dialogo maggiormente e di continuo, è per me qualcosa di centrale. In tal senso ci sono nei miei libri quasi delle citazioni di *Pinocchio*, anche se non sono esplicite: l'arresto di Nimbo ne *Il tempo materiale* ripropone i gendarmi che portano via Pinocchio; e lo stesso episodio del libro di Collodi è riproposto in *Absolutely Nothing* quando, al confine messicano, la polizia di frontiera ferma Ramak. Le forme che stanno dentro *Pinocchio* hanno avuto la capacità di imprimersi nella mia immaginazione, sono talmente originarie da esistere naturalmente, e riprodursi variate in altre scene di continuo. Io non ho scritto quegli episodi con l'intenzione di omaggiare *Pinocchio*, però mi sono accorto che determinate cose si assomigliano. Si può ad esempio leggere nella Bambina Creola una somiglianza con la Fata turchina, oppure in Scarmiglia un vero e proprio Lucignolo, e in Nimbo una specie di Pinocchio. Questa fiaba è incastonata nella mia immaginazione.

***Spaesamento* e *Absolutely Nothing* raccontano di due viaggi, di due esperienze nello spazio e nel tempo, completamente diverse tra loro, uno a Palermo, uno in**

America. C'è una costante nel modo di raccontare due spazi geografici e due viaggi diametralmente opposti?

La condizione del viaggio è un presupposto narrativo. Nel momento in cui qualcuno deve compiere un itinerario da un punto ad un altro, attiva un processo, che poi viene raccontato. Il viaggio può avere estensioni e caratteristiche diverse, anche se generalmente nell'immaginario condiviso lo si associa a un'estensione notevole. Ulisse, Marco Polo, sono personaggi emblematici di una cultura del viaggio; l'attraversamento di uno spazio complesso, pieno di ostacoli, dove arrivare per poi magari tornare a casa, sono movimenti e archetipi fondamentali della scrittura narrativa, perché poi, quando sarai tornato, potrai raccontare. Dopo l'esperienza del *Grand tour*, nel Settecento, a un certo punto le cose cambiano: pensiamo a Xavier de Maistre, nel 1794 che, a causa di uno scontro a duello, deve scontare degli arresti domiciliari. Nei giorni che trascorre rinchiuso scrive *Viaggio intorno alla mia camera*, dove in un certo senso parodizza il *Grand tour*, perché egli concentra il viaggio all'interno di una singola stanza. In ogni capitolo si parla dei piccoli spostamenti domestici, dal letto al cassetto, dal cassetto alla credenza, dalla credenza all'acquerello e così via. Questa esperienza chiarisce che il viaggio è un genere letterario, e che non ha più bisogno di estensioni illimitate, e non è più obbligatoriamente un viaggio all'insegna della scoperta, dove vai a conoscere qualcosa che ancora non conoscevi, ma è un meccanismo determinato profondamente dalle caratteristiche dello sguardo di chi viaggia, che può scoprire l'inaspettato, ma anche quello che in teoria già conosce. *Spaesamento* è un viaggio in uno spazio in teoria già noto, che dovrebbe quindi essere un *déjà vu*, però si sceglie di osservare lo spazio secondo il criterio del *carotaggio*; cercando di guardarlo come se non lo si fosse mai visto. *Absolutely Nothing* invece ha a che fare senz'altro con l'idea più tradizionale di viaggio, quindi con la scoperta di uno spazio in teoria sconosciuto, che però da subito si rivela già acquisito attraverso le narrazioni cinematografiche e letterarie. Finché non ci si rende conto che al centro non c'è lo spazio, ma il tempo: non un tempo americano, ma un tempo assolutamente personale, racchiuso nell'espressione «*Absolutely Nobody*», come esperienza della mancanza. Se io avessi dovuto scrivere *Absolutely Nothing* rispettando il progetto iniziale, cioè un reportage narrativo, avrei scritto un libro che non mi starebbe a cuore, come invece mi sta a cuore ancora adesso così com'è nella forma che ho scelto di dargli. In teoria il libro è lontano dall'autobiografismo, per come lo si intende tradizionalmente; in realtà il processo di dissimulazione dell'esperienza personale qui è ridotto al minimo, perché scegliamo di fare i nomi, optiamo per un dire di sé che, sebbene rimanga sempre nel perimetro della finzione letteraria, è però ciò che più si approssima alla verità storica, alle cose realmente accadute.

I personaggi femminili dei suoi romanzi sono portatori di significati diversi. Come ad esempio la Bambina creola che, in un certo senso si fa portatrice di ordine, e nel suo silenzio, riesce a ristabilire un ponte nella coscienza di Nimbo. Qual è il significato profondo del ruolo che ricoprono i personaggi femminili?

Il personaggio di Giovanna Silva in *Absolutely Nothing* ha caratteristiche profondamente diverse rispetto a quello di Ramak Fazel, che tende ad esasperare ogni cosa in direzione della finzione. Ramak sconfinava nella finzione, e le persone si agitavano quando qualcuno sconfinava. Silva invece, tende a rimanere come me, ambigua. La Bambina creola, fin qui il personaggio femminile più importante, per me aveva a che fare con la capacità di incarnare il linguaggio in maniera ammirevole, tanto che questo suo carattere, nel suo equilibrio, provoca conseguenze. La sua lingua, entra in relazione con gli altri e il personaggio riesce a rendersi comprensibile nella cerchia della sua comunità pur essendo muta. Da parte mia, c'è una sensazione quasi di struggimento nei confronti di quel suo equilibrio. Direi che però a me interessa di più Nimbo, che al contrario non possiede un rapporto equilibrato con il linguaggio. L'oggetto di un racconto è, per me, chi esaspera, e non chi si è guadagnato l'equilibrio; anche se chi esaspera ha una nostalgia profonda nei confronti di chi invece ha un rapporto equilibrato. L'ipotesi è che la Bambina creola sia qualcuno che esiste non nel presente di Nimbo, ma nel suo passato, come se lui avesse nostalgia di lei, tanto che nel momento catartico e amoroso delle ultime pagine, il tutto assume il senso di una nostalgia del futuro. L'immaginazione conosce tutto quello che non accadrà mai, però lei continua a essere oggetto di nostalgia, e in questo sentimento di Nimbo c'è il senso di una profonda mancanza, che si traduce nel non riuscire a far esistere l'altro sul proprio stesso piano temporale. Lei deve essere o qualcosa di cui si ricorda, questa figura equilibrata e struggente, oppure qualcuno che gli mancherà.

Una costante fondamentale nei suoi romanzi è l'attenzione alla lingua. Essa assume un vero e proprio ruolo, tanto da sembrare quasi un personaggio fisso che ritroviamo e riconosciamo da un libro a un altro. La lingua è anche un tema, un personaggio, come se avesse un proprio scopo da raggiungere. Ne *Il tempo materiale* a volte è come una "colpa", a volte è portatrice di messaggi di violenza, altre volte ristabilisce un ordine o un rifugio in cui comunicare senza essere compresi dal mondo, a volte è anche muta; in *Spaesamento* la lingua insieme al corpo diventa misura per analizzare la materia e la società; in *Absolutely Nothing*, a partire da titolo, la lingua riesce a descrivere l'indicibile, a raccontare l'assolutamente nulla. È secondo lei la lingua il reale protagonista dei suoi lavori?

Sì, mi verrebbe da dire che il linguaggio non è mai mezzo o tramite. Qualsiasi cosa io legga, non penso e non sento la lingua, non la considero mai un tramite neutro, secondario, veicolo di un significato che può essere svincolato dalla lingua stessa. Se prendiamo il classico esempio scolastico: «Marco mangia la mela - la mela è mangiata da Marco», queste due frasi non dicono la stessa cosa, non c'è significato che si ottiene oltre la lingua, o indipendentemente dalla lingua. Ogni frase è una messinscena del mondo, una formalizzazione, il materiale che abbiamo a disposizione per dire le cose. Leggendo un romanzo, non è che la storia c'è nonostante la lingua, ma la leggo nella lingua e attraverso la lingua; e se il linguaggio

non porta uno sguardo specifico, non riesco ad apprezzare neppure la storia. Il linguaggio è il protagonista di qualunque cosa si parli. Scrivendo *Spaesamento*, quello che più mi piaceva fare era il materializzare la lingua; la scena nella quale i bagnanti costruiscono la scritta sulla spiaggia, con il nome Berlusconi, ecco, per me quell'immagine ha a che fare con un desiderio di far sentire la lingua come materia, non semplicemente come qualcosa che nomina la materia, ma che è materia. Queste per me sono ossessioni, fissazioni, fantasmi dove la costante è quella di realizzare e formalizzare il linguaggio. Come se fosse possibile prendere una parola in mano. Alla fine di *Diario di un curato di campagna* di Georges Bernanos c'è questa espressione bellissima, «miracolo delle nostre mani vuote», pronunciata mentre il curato allunga le mani mostrando i palmi vuoti. Questa frase equivale a dire: sono disarmato, non ho neppure una parola nascosta. Ogni tanto, pensando alla lingua come qualcosa di vulnerabile ma allo stesso tempo come un'arma, mi sono trovato ad immaginare come una parola potesse rappresentare una costante delle cose scritte; immaginare i gusci delle lumache, trasformati in sede di singole lettere per costruire una frase che deve comunicare, ma che poi ovviamente risulta indisciplinata, perché le lumache non sanno nulla dell'esistenza del linguaggio, e la lingua non fa altro che disperdersi. La fabbricazione condivisa della parola Berlusconi, in spiaggia, la possibilità di percepire tutte le parti di materia che compongono la sabbia, e poi subito, la distruzione. In *Absolutely Nothing* il museo dei Neon nel quale ci si aggira rappresenta la lingua crollata a terra, le parole scomposte; e in questa stessa direzione di focalizzazione della materialità della lingua va l'idea di costruire quella storia come qualcosa che dialoga con le 22 miglia di interdizione. C'è una cosa che nel libro non viene detta esplicitamente: c'è stato un momento in cui, appena finito di scrivere il libro, in fase di correzione, mi è stata posta una domanda per scherzo... Che cosa c'è al ventitreesimo miglio? A partire da questo dettaglio, riguardando ciò che avevo scritto mi sono accorto che i capitoli erano esattamente ventidue, ed è ovviamente un fatto del tutto accidentale; rendendomene conto, ho cercato di salvaguardare questa coincidenza e di non segnalarla in modo evidente, l'unica cosa che ho fatto è stata aggiungere un numero ai capitoli. Cosicché alla conclusione del libro, quando si gira la pagina che corrisponde all'ultima, dove si vede Spike che dice «ah! another day!», in alto sopra il fumetto, il numero è il ventitré. Ecco al ventitreesimo miglio, come direbbe Rossella O'Hara, «domani è un altro giorno». E si continua, banalmente: dopo il ventiduesimo miglio c'è il ventitreesimo. Il punto è che tutto il linguaggio di *Absolutely Nothing* è collocato nelle 22 miglia di interdizione, ventidue capitoli che coincidono con 22 miglia dove non si può dire nulla. Secondo me, è questo che accade nel discorso letterario, che per avere senso, non dice qualcosa che sta fuori da quelle 22 miglia, si confronta sempre con una privazione o un ostacolo. A me non interessa che il romanzo sia bello oppure brutto, mi è sufficiente fare esperienza del coraggio, del rischio che ha corso chi ha provato a dire quello che prima della frase non c'era. Tante frasi dicono quello che già c'è, poi ci sono invece frasi che dicono quello che, prima dell'esistenza della frase stessa, non c'era; come se avessero la capacità degli infrarossi di vedere nel buio, di mostrare qualcosa che diversamente non si vedrebbe, come accada a quelle frasi che sono

grammaticalmente possibili, ma che ci mettono in crisi su un piano logico, come ad esempio: «quanto pesa un litro di metri?». Ci accorgiamo che la lingua ci permette di dirlo, ma poi proviamo a visualizzare il concetto, e non ci riusciamo. È bellissimo perché ci rendiamo conto che la lingua è come uno specchio, sul quale cerchiamo di arrampicarci, ma scivoliamo giù. E c'è un'altra frase, altrettanto bella, «il coltello senza lama, a cui è stato rubato il manico»: ora, il linguaggio può dirlo, ma la visualizzazione non corrisponde. Per me il discorso letterario ha sempre a che fare con questo, una totale autonomia del linguaggio.