

## qualche domanda a giorgio vasta

Qualche domanda a Giorgio Vasta, autore del romanzo *Il tempo materiale*, edito da Minimum fax nel 2008. Ambientato nel 1978, anno del sequestro Moro, in una Palermo abitata da gatti 'come scheletri storti', in un'Italia attraversata dalle tensioni politiche del terrorismo e dai caroselli della televisione, il romanzo narra la storia di un gruppo di preadolescenti che, animati da una rabbiosa insofferenza verso la società in cui vivono ai margini, sceglie di costituirsi in cellula terroristica. Nel disperato tentativo di ridare un ordine nuovo alle cose e giungere a un'azione concreta, i tre protagonisti riproducono, nel loro microcosmo, le dinamiche che caratterizzarono il più ampio contesto di quegli anni e le sue contraddizioni: la lucidità e la violenza, l'urgenza di agire e l'oscuramento della capacità dialettica, la lotta delle idee e quella armata, la costruzione di un linguaggio per l'azione e l'isolamento.



1. *Tempo materiale è il tuo primo romanzo, eppure è da molto che scrivi: perché dal racconto breve e sintetico, hai sentito l'urgenza di passare alla narrazione lunga e distesa del romanzo? E se dovessi indicare un genere di appartenenza, come lo definiresti? Epico, seguendo la definizione (a mio avviso molto criticabile) dei Wu Ming?*

Credevo che le cose stiano in un modo un po' meno bello rispetto a come le hai prospettate nella tua domanda. E considera anche che, giusto o sbagliato che sia, appena il discorso vira in direzione romantica - o per lo meno se io, anche equivocando, avverto la prossimità di una dimensione romantica - reagisco comportandomi come un pompiere davanti a un incendio: riduco, spengo, placo. Ridimensionerei dunque molto l'idea di una "urgenza", non credo si sia trattato di quello. Per un certo numero di anni, in particolare sollecitato dal periodo trascorso nella redazione di Nazione Indiana, mi sono ritrovato a scrivere prevalentemente testi nei quali, se pure potevano comparire zone narrative, l'orientamento era comunque saggistico. Dopo un po' di tempo, tenendo a bada il pudore, ho pubblicato su Nazione Indiana dei testi esplicitamente narrativi e, cosa che mi ha fatto molto piacere, i riscontri sono stati positivi. Poco dopo Christian Raimo, con il quale ero da tempo in contatto, mi ha chiesto se avevo qualcosa da fargli leggere. A quel punto ho recuperato un centinaio di pagine che avevo scritto, un testo che aveva il titolo provvisorio di *Storia della luce*, un tentativo di percezione degli anni Settanta a partire da una particolare qualità di luce che consideravo emblematica di quel periodo, un racconto della luce come esperienza minima, elementare, eppure profondamente struggente. Christian e gli altri di minimum fax hanno letto e da lì a qualche settimana, sulla base di quel testo, di qualche conversazione telefonica e di un mio vago proposito, è stato firmato il contratto. Da quel momento è cominciato il lavoro vero e proprio di ragionamento su quello che volevo e potevo fare. La *Storia della luce* si è poco a poco fatta da parte, è emerso il telaio storico-sociale degli anni

Settanta, ho cominciato a prendere appunti su quello che sarebbe diventato il personaggio principale del romanzo, Nimbo, e ho cercato di capire in che modo usarlo. Mi sono reso conto che l'esperienza che mi serviva, il movimento dal quale partire, era un attraversamento: del tempo - i dodici mesi che vanno da gennaio a dicembre del 1978 - e dello spazio - la città di Palermo tra centro "preistorico" e il nuovo centro neutro della fine degli anni Settanta. Scrivendo non ho mai pensato che stavo facendo un romanzo. In generale non credo che mettendosi a scrivere ci si ponga più di tanto il problema di quale sia l'identità del testo che si sta generando. Posso capire che alla fine, quando si è terminata l'ennesima stesura, ci sia il bisogno di individuare una categoria di appartenenza, del resto si tratta di un'esigenza molto concreta: il testo è diventato libro e il libro è un oggetto che deve trovare una collocazione in uno spazio - la libreria - che è uno spazio organizzato, suddiviso, categoriale. La casa editrice ha bisogno di indicare al libraio quello spazio, il libraio deve indicarlo ai suoi clienti. La forma romanzo, per nostra fortuna, è una tecnologia espressiva particolarmente elastica, si riforma di continuo ed è molto più veloce, nelle sue metamorfosi, dei tentativi tassonomici che le corrono dietro. Ogni romanzo, credo, costruisce il proprio diritto d'esistenza confrontandosi, non necessariamente attraverso la consapevolezza del suo autore, con l'ulteriore spazio - questa volta immateriale - della lettura. La fenomenologia della ricezione, ovvero del modo in cui le diverse letture determinano modi diversi di ricevere il testo - dal godimento alla sofferenza, dall'ostilità alla disponibilità assoluta - è stata la grande scoperta che ho fatto dopo che il libro è stato pubblicato. Per rispondere alla seconda parte della tua domanda, se provo a mettere in relazione dialettica quello che ho scritto con le tassonomie alle quali mi riferivo - e contro le quali non ho nulla - allora emulsionerei generi come il picaresco, l'eroicomico (da riformare in qualcosa che potremmo chiamare "velleitragico"), l'iperrealista, il romanzo di deformazione. La figura meticciosa che ne deriva, questo ircocervo di parole, questa implosione necessaria e naturale, è il risultato del dialogo tra possibilità espressive sulle quali si fonda ogni romanzo. Del resto, a ribadire la libertà costitutiva della forma romanzo, penso a che cosa scrisse Pasolini a Moravia a proposito di *Petrolio*: "È un romanzo, ma non è scritto come sono scritti i romanzi veri: la sua lingua è quella che si adopera per la saggistica, per certi articoli giornalistici, per le recensioni, per le lettere private o anche per la poesia". Il romanzo è una macchina serenamente arrogante e ambiziosa.

2. *Pasolini nelle Lettere Luterane afferma che la colpa dei padri è quella di non vedere come superabile il mondo in cui loro sono vissuti, le contraddizioni che a loro apparivano frequentabili, di non concepire il mondo e la modernità se non attraverso le loro categorie. Chi come te e come me è nato fra la fine degli anni Sessanta e i Settanta appartiene a una generazione considerata incapace di proporre un'alternativa di lotta, anzi, che non lotta più, o comunque lo fa disordinatamente per mancanza di cultura, per mancanza di esperienza, per condizione sociale generalizzata; cresciuta nel tempo in cui l'esperienza è venuta meno e i grandi riferimenti politici e culturali si sono fatti poco solidi. C'è una*

*reazione a questo nel tuo romanzo? Un modo di fare i conti con una storia che ci è stata sottratta? Di riappropriarsi criticamente di un passato, recente, ma fondamentale per comprendere la contemporaneità?*

Provo a risponderti concentrandomi su tre parole: fame, storia, fare.

*Fame*, diversamente da *desiderio*, *bisogno* o *ambizione*, è un termine che nel definire una tensione che nasce da una mancanza chiarisce che questa mancanza e questa tensione non sono d'ordine metafisico, non appartengono in primo luogo al cognitivo, al concettuale, bensì nascono dal corpo, dalle viscere, e mobilitano la gola le gambe le braccia e le mani che si fanno strumenti di ricerca del nutrimento nonché destinatari di quello stesso nutrimento.

La fame della quale faccio esperienza ha per oggetto la storia. Il nutrimento che non raggiungo è la storia. Se per tanto tempo ho pensato che a precludermi l'esperienza fisica della storia fosse un agente esterno - questi tempi cattivi che congiurano contro di me e contro di noi - da un certo momento in poi ho cominciato a pensare di essere io stesso, in prima persona, complice di questa preclusione. Non esiste una sottrazione della storia compiuta da altri ai nostri danni. La dieta è una scelta, per quanto non necessariamente consapevole. La storia esiste nella misura in cui c'è qualcuno che, intendendola come una cosa seria, come una risorsa, decide di farsene interprete, di farla agire attraverso il proprio corpo e le proprie azioni. La storia è dunque una responsabilità, e le responsabilità si scelgono. Mi ha molto colpito, qualche anno fa, trovarmi a discutere a Berlino con alcuni miei coetanei, persone che nei giorni della caduta del muro, nel 1989, avevano una ventina d'anni. Probabilmente dipendeva da tante cose, dalla particolare prospettiva che si creava - loro erano depositari di un racconto al quale io volevo attingere non tanto per capire quanto per *sentire*, dunque loro portavano l'esperienza, quella stessa percezione empirica della storia che io soltanto immaginavo da lontano, che mitizzavo leggendo i libri - fatto sta che era evidente una sproporzione, un divario incolmabile. Ognuno di quei ventenni, analizzando o riferendo un'aneddotica quotidiana, mi faceva sentire in difetto, mancante; ma la cosa peggiore era un'altra: a quella mancanza, alla mia fame, già allora io mi stavo abituando. La fame diventava strutturale alla definizione di un'identità e, moltiplicandosi nel tempo senza mai trovare soddisfazione, chiariva che in realtà non c'era nessun vero tentativo di cercare una soluzione. La mia fame era la carota appesa al bastone: sufficiente a generare una tensione, ma piccola, immodificabile e dunque, alla fine, irrilevante. L'invidia della storia - di quei vent'anni vissuti "col sole in fronte", per citare la canzone di Travagliani, o meglio "col cuore in fronte" - diventava parte del mio modo - forse posso azzardare a dire "del nostro" modo - di stare al mondo. Soltanto loro, dei fratelli europei e prima ancora dei padri nazionali, era l'esperienza della responsabilità della storia; a noi non restava altro che lamentarci un poco, tenderci in avanti anelando alla carota, essere gli strateghi di un progetto di infantilizzazione, le vittime ma al contempo i carnefici. Noi invidiamo le responsabilità, le rimpiangiamo in linea ipotetica, ne abbiamo nostalgia come si ha nostalgia del futuro soltanto immaginato, accettiamo il fatto che sia andata male. A quarant'anni

siamo i reduci di una lotta fantasma.

Nel romanzo, i tre protagonisti decidono di inventarsi un antidoto a quel destino di marginalizzazione che si rendono conto li riguarderà direttamente. Se la loro condizione è quella di una periferia - anagrafica e geografica: avere undici anni nel 1978 e vivere a Palermo, lontano dai centri della lotta - allora il *fare*, il compiere azioni, è l'unico modo per mettersi in marcia dalla periferia verso il centro. La fame di storia impone loro di agire. Il problema - e se è stato il punto nodale della generazione che "agiva" negli anni Settanta è ancora oggi, trent'anni dopo, a fronte di uno scenario storico e socio-culturale profondamente mutato, il limite del quale facciamo esperienza - è riuscire a trovare azioni che abbiano un senso, che incidano senza distruggere. Perché la fame è un impulso feroce, talmente feroce da essere in grado di portarci a equivocare clamorosamente l'oggetto del proprio nutrimento immaginando di potersi nutrire anche e soprattutto di un corpo morto. Il cannibalismo è il destino al quale si è consegnata la generazione degli anni Settanta. Spaventati, incerti, temendo tutto, la paura impressa come uno stigma sulla fronte (altro che cuore), noi stiamo fermi e aspettiamo un fare utile. Intanto, intorno a noi, ogni azione è depotenziata e messa in liquidazione.

3. *Tanto, tantissimo, si è scritto in Italia a proposito degli anni Settanta, e inizio Ottanta periodo in cui tu collochi il tuo romanzo. Tante sono le testimonianze dei protagonisti di allora, soprattutto i racconti autobiografici degli ex brigatisti. Eppure resta un periodo in gran parte rimosso: rimosso perché semplificato, rimosso perché non c'è stato il coraggio e la pazienza di indagare le sue contraddizioni più profonde. Ecco quale è stato, se c'è stato, il tuo rapporto quei testi, con quei testimoni? Ossia con la tradizione memorialistica e storiografica di un periodo che hai vissuto da bambino?*

Mi verrebbe da dire *rimosso perché testimoniato*, a forza di essere testimoniato.

Mi spiego meglio. Gli anni Settanta sono un tempo gremito di parole. Giornalistiche, letterarie, televisive. Costruzioni, ricostruzioni, svelamenti di presunti dietro le quinte fino a un determinato momento tenuti nascosti, rivelazioni a posteriori che riconfigurano la percezione dei fatti. La memorialistica, come dici, gioca un ruolo fondamentale. Esserci stati, più o meno adulti ma in ogni caso lucidi e coscienti, avere visto e sentito, avere capito, mette nelle condizioni di testimoniare. Il problema è che non necessariamente una somma di testimonianze, anche molto critiche e spietate, produce come risultato la restituzione di una complessità. La sensazione, confrontandosi con la memorialistica, è spesso quella di un tentativo di addomesticamento del tempo, di ridimensionamento della sua traumaticità. Il tempo incandescente viene riportato a casa e messo a intiepidire. La logica dell'"io c'ero", "io ho visto", può condurre a cercare rifugio in una lettura dei fatti talmente personalizzata da risultare difensiva. Ogni testimone dialoga con la propria memoria, la mette in trazione e in compressione, la forza per secernere ancora un frammento, una goccia di ricordo utile. Si moltiplicano le certezze specifiche, le affermazioni

perentorie di chi ha capito tutto. A venire meno, però, è una comprensione del tempo condivisa, o meglio un sentimento connesso a quella comprensione. Se negli anni si fosse data più fiducia non tanto, o non soltanto, alla ricostruzione testimoniale, e dunque a una percezione “tattile” della storia, quanto alla capacità dell’invenzione narrativa di farsi strumento di decifrazione, allora forse le cose sarebbero andate diversamente: alla percezione tattile se ne sarebbe affiancata un’altra, di ordine olfattivo, più incerta ed esitante nel momento in cui non poteva lavorare sulla documentazione ma probabilmente più vivida, più icaistica e soprattutto più “conseguente”, in grado di creare condivisione. Non esserci stati - e questo riguarda la mia generazione e quelle successive - è un limite soltanto se lo consideri tale: gli anni Settanta noi non li abbiamo toccati ma li abbiamo annusati, ne abbiamo conosciuto l’esistenza molecolare, il mito. Per dare una forma a queste molecole disciolte nell’aria usiamo la narrazione. Del resto è ancora Pasolini ad affidare a *Petrolio* lo svolgimento in chiave narrativa di quella straordinaria premessa testimoniale che era il suo “lo so, ma non ho le prove”. Se la documentazione viene meno, se non è accessibile (ma questo vale anche se è accessibile), allora lo strumento che produce prove è l’invenzione narrativa.

4. *In un’intervista di qualche tempo fa hai detto: “Loro [i protagonisti del mio romanzo] assorbono la tensione del sequestro Moro, ma non colgono il significato di quello che viveva il Paese, e mettono in scena un reality show delle Br, di cui imitano pedissequamente il rituale, scimmiottandolo e rendendolo comico, quando in realtà dietro di esso si nasconde una ferocia senza pietà”. In un’altra intervista parli di “sabotaggio del tragico, per cui gli italiani si sentono imbarazzati verso tutto ciò che è serio e lo riducono in farsa”. Ripartiamo dalle tue parole: i tre protagonisti, preadolescenti particolari, con una capacità di analisi che è propria dell’età adulta e con l’assolutismo astratto nella ricerca delle soluzioni proprio dell’infanzia, sono la versione farsesca di una tragedia che la coscienza italiana non ha saputo rielaborare?*

No, non credo siano una versione farsesca del tragico, o almeno non credo sia stata questa la mia intenzione. Dal mio punto di vista Nimbo Scarmiglia e Bocca sono gli attori di una vicenda tragica che prova a installarsi in un tempo che il tragico - inteso come epistemologia, come strumento di conoscenza della realtà - ha già cominciato a espellerlo e comunque è incapace di ospitarlo e di dargli credito. Se provo a ragionare sul romanzo in relazione a un’esperienza che, nella storia reale o nel mito, è stata determinante per costruire un’identità complessa come quella occidentale, appunto il tragico, allora mi viene da metterla in termini di *promemoria*. Ricordare, attraverso lo sviluppo e l’esito di una storia, che il tragico è una risorsa perduta, una macchina drammaturgica all’interno della quale è imprescindibile avere a che fare con la colpa e con la responsabilità, mi sembra una cosa utile. E so che provare a costruire oggi il tragico vuol dire scegliere di fare attrito con un contesto espressivo che il tragico non lo tollera più da tempo. L’Italia degli anni Settanta, quell’Italia che prendeva

congedo dalla parola ideologica (a sua volta una mistificazione che però nel romanzo è per i protagonisti un valore da difendere) a vantaggio di una parola ininterrottamente ironica, è, nella mia lettura, il punto di non ritorno, la manifestazione più violenta della liquidazione del tragico. Ed è utile distinguere tra ironico - o meglio, in questo caso sì, farsesco - e comico: il tragico incarnato da Nimbo e dagli altri è, nel momento in cui si produce, contemporaneamente comico, potenzialmente comico, perché comunque osservato da una prospettiva che si è abituata al farsesco, all'inconsequenza, a ridimensionare sempre, a sabotare.

5. *Il linguaggio in il tempo materiale assume un rilievo particolarissimo: diviene campo di ricerca e di battaglia, è decostruito con 'crudeltà' e con risultati di una ricchezza semantica, di una complessità espressiva e di un'incisività rare. Ma l'aspetto più interessante è che nel romanzo i protagonisti iniziano il loro percorso di crescita consapevole e di opposizione sociale proprio dal linguaggio (e ne creano uno nuovo, l'alfamuto, attraverso la stilizzazione simbolica e parodica del linguaggio comune e televisivo). C'è un parallelismo fra l'alfamuto e il linguaggio che tu crei nel libro? Ossia: l'invenzione linguistica nasce da una forma di decostruzione parodica del linguaggio 'normalizzato'?*

Credo che tra l'alfamuto e il linguaggio del libro ci sia un parallelismo solo parziale. Entrambi sono degli artefatti - l'alfamuto si compone di ventuno posture-ideogrammi alle quali Nimbo Scarmiglia e Bocca affidano la funzione di veicolare informazioni; il linguaggio del romanzo è invece la forma linguistica attraverso la quale Nimbo restituisce la sua percezione del mondo - ma l'alfamuto è una miniatura esplicita, persino programmatica. Nel momento in cui viene collettivamente costruito, i tre protagonisti ragionano su cosa tenere dentro e su cosa invece può o deve restare fuori. In quel momento Nimbo e gli altri si fanno giudici, notai, certificatori di un codice che deve il più possibile rappresentarli. L'alfamuto è una scelta, nello stesso modo in cui la lingua delle Br, andando a leggere le centinaia di pagine dei comunicati redatti nel corso degli anni, è un sistema espressivo (ben poco espressivo) nel quale convergono alcune costanti - dal dilagare del periodo al ritorno di termini con il prefisso de- o ri-, a una serie di altri elementi rappresentativi.

La lingua di Nimbo, invece, nel gioco di convenzioni del romanzo, vuole apparire non tanto come *scelta* ma come *data* e inevitabile. Nimbo non sceglie di esprimersi in quel modo, Nimbo è quel modo, è le sue frasi. Fra l'altro, se l'alfamuto serve prevalentemente a passarsi informazioni concrete e dunque si propone come un codice pragmatico (anche se, come accade nel romanzo, se le prassi previste dal codice che inventi sono rigide e limitate il tuo discorso non potrà che riflettere quella rigidità e quella limitatezza), la lingua di Nimbo vuole essere tutt'altro. Per Nimbo - non solo per Nimbo - parlare non è tanto costruire un ponte di parole, quel ponte di corda che collega imperfettamente una persona a un'altra, quanto edificare un luogo, fabbricarsi una casa e starci, in quella casa, per più tempo possibile. All'inizio, per Nimbo parlare è stare nel piacere del linguaggio, vivere

un'esperienza estetica (si considera una specie di performer delle parole, dopotutto); poco a poco si rende conto che parlare, continuare a parlare, continuare a fabbricare indefinitamente quello spazio, vuol dire procrastinare qualcosa, evitare che qualcosa di diverso dal linguaggio accada. Credo che questa sia un'esperienza del tutto umana: finché sto nel linguaggio sto dentro una tecnologia che è governata da me e che tiene a bada il mondo ingovernabile. Sopportare di smettere, tacere, vuol dire sopportare che l'ingovernabile faccia irruzione. L'ingovernabile di continuo emarginato dalle parole di Nimbo, e soltanto alla fine accettato e accolto, è il pianto, quella straordinaria lesione del linguaggio che da sola è in grado di saldare la geometria delle parole al disordine dell'esperienza più intima.

6. *"In questa polaroid siamo tutti ironici. E a me l'ironia fa male. Anzi la odio. Non solo, io anche Scarmiglia e Bocca. Perché ce n'è sempre di più, troppa, la nuova ironia italiana che brilla su tutti i musci, in tutte le frasi, che ogni giorno lotta contro l'ideologia, che le divora la testa, e in pochi anni dell'ideologia non resterà più niente, l'ironia sarà la nostra unica risorsa e la nostra sconfitta, la nostra camicia di forza, e staremo tutti nella stessa accordatura ironico-cinica...". E' il postmodernismo che qui attraverso le parole di Nimbo stai mettendo sotto accusa? E se così è come il confronto con la letteratura postmoderna -con il relativismo ideologico oltre che con la semplificazione linguistica che lo contrassegnano- è affrontato stilisticamente nelle tue pagine? E se c'è il rifiuto dell'ironia, quale rapporto con l'autoironia? Con quel 'Segare - come diceva Brecht - il ramo su cui si sta seduti' che Muzzioli ricorda nella sua intervista per Snova?*

Non credo, scrivendo quel brano, di avere avuto in mente il postmodernismo. Tantomeno ho immaginato di metterlo sotto accusa. Del resto, se è vero che il postmodernismo è stato uno dei luoghi di maggiore realizzazione della tonalità ironica, in ambito letterario, tra gli anni Ottanta e i Novanta, è altrettanto vero - ed era quello che mi interessava di più affrontare - che l'ironia criticata nel romanzo è percepita come una tonalità soprattutto sociale via via sempre più dominante.

Cerco di focalizzarmi di più sulla questione.

L'ironia contro la quale si scagliano, velleitariamente, Nimbo Scarmiglia e Bocca - anche se più che all'ironia sarebbe meglio riferirsi, di nuovo, al farsesco - è quella prospettiva che, se pure presente da tanto tempo, sento emergere in modo perentorio a partire dalla fine degli anni Settanta per affermarsi nettamente nel decennio successivo. Nel romanzo la parola ironica è per Nimbo nemica della parola ideologica, che secondo lui costituisce un argine al cambiamento che sta per verificarsi, la deriva verso l'instaurazione di un regime obbligatoriamente leggero. L'ironia è avvertita come un diluente, come un sottrattore di densità, una forma di accordo deresponsabilizzante, di complicità verso il basso che neutralizza le azioni e le loro conseguenze. Ma questo, come detto, è il punto di vista di Nimbo nel romanzo. Fuori dal romanzo, per me, le cose stanno in modo diverso.

Negli anni Ottanta l'ironia è stata uno strumento fondamentale. Produceva

germi, era virale, proliferava, sconfinava, prendeva possesso di tutto. Scoperchiava. Era in grado di svolgere perfettamente la propria funzione dissimulatrice. Gli anni Ottanta sono stati un grande teatro della simulazione - in Italia si simulava il grande spettacolo del conforto, la retorica della rassicurazione, del peggio che è finalmente passato, si affermava il mito della competizione, dell'ambizione individuale a conquistare un bene godibile nella misura in cui gli altri, la cosiddetta "collettività" degli anni Settanta, ne fossero esclusi - e dunque ironizzare, creare uno spazio linguistico funzionale alla dissimulazione, era tanto naturale quanto indispensabile. Sono gli anni nei quali muta significativamente il linguaggio televisivo: non semplicemente *che cosa* viene trasmesso ma *come* viene trasmesso - come si inquadra e come si monta.

Dunque, affinché la dissimulazione sia realmente, socraticamente, un metodo dialettico attivo e cosciente, affinché serva davvero a uno smascheramento, occorre che esista un oggetto da corrodere, una messinscena. Voglio dire che senza la percezione - storica, sociale, politica - di una simulazione in atto, dissimulare si fa azione inerte e fine a se stessa, meccanismo riflesso, un tic espressivo, o meglio ancora una forma di coazione a ripetere una tonalità che, pur non incidendo più sull'esistente, nel citare se stessa rassicura perché conferma uno stile noto e condiviso.

Gli anni Ottanta sono passati, sono passati anche gli anni Novanta, il lavoro sulla realtà si è modificato, il rapporto tra simulazione e dissimulazione si è fatto sempre più complesso ma tante narrazioni sono ancora ostaggio di un registro, appunto quello ironico, che di fatto si è trasformato in una specie di regime. Credo si vada avanti così perché il registro ironico crea condivisione, crea complicità tra le intelligenze. Rompere questo accordo non è quindi né facile né scontato. Eppure, da un po' di anni a questa parte, avere a che fare con l'ironico obbligatorio mi mette in imbarazzo. È una specie di anossia, l'ossigeno che si riduce e scompare. Per reazione mi rendo conto di desiderare, a mo' di antidoto, la letteralità, persino la più ottusa, comunque qualcosa, una lingua, il meno possibile indulgente, allusiva e collusiva e in grado, invece, di escludere il livello simbolico della comunicazione. Come dire che per sopravvivere all'ironia a ogni costo, alla farsa, è necessario, adesso, passare dalla logica antifrastica a quella letterale. Non per permanere all'infinito nella letteralità ma per recuperare una risorsa che, come il tragico, sembra essere del tutto scomparsa. Ecco, letteralità e tragico possono essere luoghi-strumenti, oggi, nei quali andare a riprendere fiato e a riscoprire che responsabilità e azioni non sono chimere del passato. Chiudo riprendendo quanto detto a proposito della complicità delle intelligenze. Che dovrebbe essere una cosa buona, un obiettivo da raggiungere. Eppure le nostre brillanti intelligenze, la nostra abilità espressiva, il modo in cui siamo in grado di comprendere profondamente i fenomeni e di restituirli attraverso un linguaggio acuminato, è diventato un limite. Tornando a quanto detto prima, le nostre intelligenze sono il nostro unico fare, o per lo meno quello prevalente. Il bombarolo di De André - un personaggio meraviglioso nell'individuare il terribile slittamento dalla volontà al velleitarismo - rivolgendosi ai "profeti molto acrobati della rivoluzione" chiedeva "ridatemi il cervello che basta alle mie mani", ovvero chiedeva gli



fosse restituita un'intelligenza concreta e strumentale. Un fare utile, ancora una volta (che in effetti lui dilapidava nella costruzione di ordigni distruttivi). Noi non chiediamo più neanche questo perché ci va benissimo lo spettacolo della nostra arguzia: le nostre intelligenze sono, ora, il luogo della nostra resa.

### Intervista di Donatella Orecchia

AGGIUNGI UN COMMENTO

RACCOMANDATA  
CON RICEVUTA DI  
RITORNO  
,  
DEMO

posta celere  
raccomandata con ricevuta  
di ritorno  
posta ordinaria  
posta aerea  
pacchi bomba  
cartoline  
telegrammi  
lettere smarrite  
magazzino