

INTERVISTE

In un'ora allucinata. Conversazione con Giorgio Vasta

19 luglio 2016 · di Marco Montanaro · 18 minuti per leggerlo

Anche dal vivo Giorgio Vasta si rivela un carrarmato letterario.



Anche dal vivo Giorgio Vasta si rivela un carrarmato letterario: la conformazione del cranio pure fa pensare a un elmo incassato direttamente nella parte superiore del volto. Incontro Giorgio a Lecce, ad aprile, per un seminario di due giorni organizzato dal professor Fabio Moliterni, all'interno del corso di Scienze della Comunicazione; sono almeno dieci anni che questi seminari animano e portano a Lecce, anche fisicamente, alcuni degli autori italiani più interessanti. Per l'occasione mi decido finalmente a leggere *Il tempo materiale*, che ho tenuto nella mia libreria, senza sfogliarlo, a partire dal 2009, anno della sua uscita: leggendolo a pochi giorni dagli attentati di Bruxelles, il libro si apre a nuovi collegamenti e interpretazioni – il brigatismo rosso e infantile dei tre protagonisti come una lente per guardare all'idiotismo universale del terrore e, perché no, delle sue emanazioni mediatiche.

E ora il *live*. Perché è raro, ma capita che gli scrittori siano all'altezza della loro scrittura anche dal vivo: quella di Giorgio Vasta è una prosa orale che è insieme precisa, intensa, fluttuante. Mentre organizza le sue frasi in quella tensione ecfrastrica che si esalta in tutto *Il tempo materiale*, Vasta accompagna i discorsi con ampi movimenti delle braccia e delle mani. A fine seminario chiacchieriamo un po', gettando le basi per quest'intervista realizzata via mail nelle settimane successive al nostro incontro.

Come anticipato, vorrei parlare soprattutto del *Tempo materiale*. E partirei proprio da questo strano spazio comune che si crea nel deragliamento temporale in cui io ti scrivo e tu mi rispondi: e cioè questa stessa intervista in cui, nel 2016, parliamo di un romanzo uscito nel 2009; perché *Il tempo materiale*, secondo me – ovviamente non sono il solo a pensarlo – ha continuato a parlare, a dialogare con noi nel corso di questi anni. E non è poco, soprattutto se un po' si conosce l'editoria contemporanea, che brucia i suoi figli come pezzi di carbone nel forno di una locomotiva diretta verso l'ignoto. Quello che voglio chiederti è in che rapporti sei tu, adesso, con il tuo romanzo, se e come continua a parlarti.

La questione che poni mi è molto utile perché mi permette di concentrarmi su un libro al quale in generale mi capita di pensare poco, che riprendo in mano raramente e che addirittura, se mi capita di incrociarlo in giro per casa, tendo a coprire con altri libri per non vederlo. Non si tratta di ostilità ma di un imbarazzo, come se quel libro fosse la prova inconfutabile di un'impostura. Nel senso che se anche la scrittura è ciò che nel corso del tempo mi è interessato di più, è pur vero che questa attrazione si è per anni manifestata quasi esclusivamente nella lettura, solo ogni tanto immaginando

endogene sufficienti a collegare la scrittura alla durata, a quel tempo lungo e serrato (a modo suo bello ma soprattutto, per me, frustrante) che è la composizione di un romanzo. Quando immaginavo che le cose sarebbero andate sempre così, o più esattamente quando avevo da tempo preso congedo anche dalla più remota ipotesi di mettermi a scrivere qualcosa (e se in generale di queste ipotesi avevo sempre parlato poco, da un certo momento in avanti, per evitare ogni velleitarismo, ne tacevo del tutto), si sono create le condizioni che hanno poi condotto fino al *Tempo materiale*: l'interesse di minimum fax per le cose che scrivevo e che uscivano in rete, il senso di disagio che è seguito

alla firma del contratto editoriale, il bisogno di non fare una figuraccia e dunque nel 2007 l'autoesilio di alcuni mesi a Helsinki per scrivere la prima stesura del libro; dopo ancora un altro anno di riscrittura il romanzo è uscito e a posteriori posso dire che a renderlo concreto è stato soprattutto l'amor proprio. Come accennavo, da allora – era l'ottobre del 2008 – guardo a quel libro

come a qualcosa a cui sono grato, perché mi ha dimostrato di avere una possibilità espressiva che non pensavo di possedere, ma allo stesso tempo, e in una misura nettamente superiore alla gratitudine, da quel libro mi sento svelato nella mia impostura. Pur avendo scritto altro, pur essendoci un libro in uscita a breve, un altro da terminare e altri progetti sui quali vorrei lavorare, dunque un insieme di cose che dovrebbe farmi ormai pensare a un percorso strutturato, continuo a sentirmi, rispetto alla scrittura, occasionale, abusivo, non autorizzato. Tendo a immaginare che questo stato d'animo non si esaurirà mai.

Nel merito del libro: come credo d'averti detto a Lecce, l'ho letto in estremo ritardo; peraltro, per una serie di coincidenze, poco dopo gli ultimi attentati terroristici in Belgio. Quindi è stato naturale associare la radicalizzazione dei tre bambini del romanzo a quella dei cosiddetti estremisti islamici (semiosi illimitata? Ci torniamo dopo). E ho trovato che ci sia sempre un tocco d'infantilismo e idiozia, nel terrorismo. Addirittura mi sembra che i tuoi bambini, in fondo anche teneramente adulti come possono esserlo Charlie Brown e compari, facciano volontariamente un passo indietro sul terreno dell'idiozia dopo essersi scoperti "colpevoli di linguaggio", colpevoli in qualche modo della profondità cui condannerebbe il linguaggio, anche se nel loro caso è una strategia precisa.

Penso che la *bêtise* – quella stessa ostinata irriducibile idiozia che incantava Flaubert – sia come un cratere che attrae il nostro sguardo: non la tara del cosiddetto stupido ma un luogo che riguarda tutti (un luogo nel quale siamo sempre, indipendentemente dalla nostra convinzione di essere altrove). Dunque, scrivendo *Il tempo materiale*, se da un lato non c'era da parte mia una prossimità o addirittura un avallo dell'esperienza terrorista, dall'altro non desideravo neppure partire da una condanna definitiva di quell'esperienza (la condanna c'è su un piano morale, è chiaro, ma non aveva senso ci fosse su un piano narrativo): ciò che mi stava a cuore era individuare e, nei miei limiti, rendere percepibile il ridicolo costitutivo dei pensieri e delle azioni che vogliono essere totalizzanti. Affinché questo diventasse possibile mi serviva non solo che non ci fosse, di quei pensieri e di quelle azioni, una messa al bando a priori ma, al contrario, che i personaggi del romanzo sperimentassero nei confronti della retorica brigatista una curiosità che si trasforma in ammirazione che a sua volta nutre una passione che scivola in ossessione, fino al fanatismo più radicale di chi immagina che la cosiddetta realtà possa venire analizzata e attraversata tramite un codice unico. Se, tornando a Flaubert, i due copisti messi in scena in *Bouvard et Pécuchet* non esprimessero la propria *bêtise* nella forma del velleitarismo e della continua inadeguatezza (che, certo, ce li fa percepire come ridicoli, e al contempo ci fa scorgere in loro quella stessa sostanza che li rende e ci rende umani), penso che sentiremmo in loro qualcosa di inequivocabilmente pericoloso, quel senso di minaccia che discende dall'eccesso di fiducia – di fede – nei confronti delle cose.

Passiamo ai luoghi. Da meridionale, trovo che la rappresentazione di Palermo nel libro sia tra le più vive e credibili, quanto a città del sud, lette in un romanzo contemporaneo. Lo dico perché, mentre ne fai comunque una periferia – tale perché necessita di un centro (le città in cui le BR si manifestano davvero) – è anche la tana di una saudade (qualcosa di più vago di una semplice nostalgia) verso se stessa, come accade del resto per molte città periferiche che rincorrono un passato di fasti inesistenti o negati dalla storia ufficiale; cosa, quest'ultima, che a sua volta ne fa dunque un centro, ossessivo, di qualcosa – qualcosa che in verità deve ancora accadere, e che con tutta probabilità non accadrà mai. Che ne pensi, esagero?

Non esageri, la tua è una sintesi perfetta. Per me Palermo era e continua a essere la città mancata, lo sperpero, un luogo che ha sprecato le proprie occasioni (credo in modo definitivo – per quanto



luminosa e illuminata) e il racconto pubblicitario di un futuro sempre imminente che si articolava in una specie di smania inaugurale, in una progettualità euforicamente autopromozionale che, continuando a parlo in secondo piano, ha finito per dissolvere del tutto ogni eventuale impulso autocritico. Adesso, all'altezza del 2016, Palermo è qualcosa che non deve più neppure ricorrere a questi dispositivi di contenimento del disagio: semplicemente perché non c'è più disagio; al contrario, superati gli anni dell'indignazione reale, di quella in posa nonché dell'acquiescenza e della letargia, Palermo sembra essere felice (felicissima) di essere ciò che è. Un conglomerato di persone e di cose e di microprassi sociali davanti a cui può venire in mente la moltitudine degli ignavi e degli accidiosi nei canti III e VII dell'Inferno. Con una differenza non proprio marginale: se in Dante ignavia e accidia sono un peccato e un «vizio per difetto dell'ira» – e oltre ai versi che descrivono i corpi che «fitti nel limo [...] gorgogliano nella strozza / ché dir nol posson con parola integra» penso a come Gustave Doré ha dato forma grafica all'immaginazione dantesca mettendo in scena il riflesso fisico dell'attitudine morale, e dunque la potenza muscolare depressa, la forza solo ipotetica, semmai stremata e senza scampo, lo sfinimento e il sottrarsi, sempre tenendo come riferimento l'esperienza in Dante cruciale della colpa – nella declinazione palermitana ignavia e

...mentem e experientiam, in dante etiam, non culpa... nona decembris patrum... ignis e
accidia hanno un valore esclusivamente descrittivo, il giudizio è espulso perché è espulsa la colpa. Per questo la mia impressione è che oggi Palermo sia una città rasserenata in cui si realizza l'idea di felicità descritta da Flaiano: *desiderare ciò che si ha* (e, potremmo aggiungere, *ciò che si è*). Dal mio punto di vista è qualcosa di terribile, il capovolgimento culturale del fallimento in successo, ma devo prendere atto che si tratta di una percezione delle cose pressoché del tutto isolata.

La tua scrittura, la tua lingua, sono uno strano microscopio: non solo ingrandiscono, ma sminuzzano, isolano in particole che stravolgono totalmente ciò che potrebbe apparire da una visione più generale; mi viene in mente il ciclope, che necessita di guardare da vicino per poi scoprire che prima d'allora non aveva visto né intuito niente – ma a quel punto è già ubriaco, allucinato dall'ebbrezza della prossimità. E a proposito: mi sembra pure che la tua scrittura fermi il tempo, generandone un altro appunto materico: se ripenso adesso al *Tempo materiale*, mi sembra d'essermi trovato in un'ora allucinata, diversa sia da quella del libro quanto da quella fuori dal libro. Vorrei chiederti come, negli anni, sei arrivato a stabilire questo tipo di rapporto con la scrittura, a decidere insomma che così, e non in altro modo, dovesse suonare ciò che scrivevi.

Non so se si sia trattato di una decisione, forse a un certo punto mi sono trovato ad accettare una situazione espressiva cercando di farne qualcosa. Provo a spiegarmi. Fino ai ventisei anni non ho mai scritto niente che avesse intenzionalmente una forma narrativa (se non – mi ricordo – una singola scena, anzi neppure una scena ma un frammento di scena, un uomo che sale su un carro e si siede accanto a una donna); prendevo quotidianamente appunti su quaderni e taccuini ma privilegiando un registro riflessivo e analitico screziato da lirismi di bassissimo livello. Come spesso accade ero preda di una serie di equivoci su che cos'è la lingua scritta (equivoci che, se anche sono passati vent'anni, non credo di avere pienamente risolto), pensavo che l'inconscio e il desueto fossero strumenti imprescindibili, la pagina era una camera da arredare con prepotentissimi mobili stile Impero o al limite Biedermeier, la magniloquenza mi sembrava strutturale così come, da un punto di vista sintattico, l'estenuazione. Tra i ventisei e i ventotto anni qualcosa è cambiato, ho cominciato finalmente a leggere gli scrittori italiani contemporanei e tra questi ce ne sono stati due, Giulio Mozzi e Dario Voltolini, che per ragioni diverse mi hanno profondamente influenzato. Leggere – e riscrivere – Mozzi mi ha fatto poco a poco capire che la materialità della lingua, anche della lingua apparentemente più comune, era una patrimonio al quale attingere, mentre leggere – e, ancora, riscrivere – Voltolini mi ha messo di fronte al desiderio, che il linguaggio a volte rende percepibile, di ridurre i vincoli logici riducendo così il *disegno* a vantaggio della *massa* (che forse è un altro modo per nominare la materia). Per un po' di tempo ho pedinato quegli stili – l'asciuttezza parentoria di Mozzi e l'impeto incontenibile di Voltolini – procedendo per *pastiches*; poco a poco, senza nessuna particolare consapevolezza, ho cominciato a prendere le distanze da quei due impianti retorici, soprattutto ho preso le distanze dalle garanzie che rispettarli mi concedeva. Non si è trattato di chissà quale ricerca o di coraggio espressivo ma del bisogno elementare di non dover rinunciare a quelle che cominciavo a mettere a fuoco come mie specificità (che non sono né migliori né peggiori di quelle di Mozzi e di Voltolini e di altri scrittori, sono solo diverse). Quello di cui a posteriori mi rendo conto è che mi sono mosso sempre di più – lo ripeto: senza intenzione, senza una cosiddetta poetica – in direzione di una lingua che riducesse al minimo l'articolazione interna della frase. In un certo senso il punto di non ritorno di questo movimento è la frase nominale, vale a dire una frase fatta di un materiale linguistico che esclude il verbo e dunque il tempo, dunque una frase fitta e concreta. So anche che seppure per me l'incanto della lingua

grovigli, si dipana e poi si richiude di nuovo a cespuglio. Quando, dopo averli scritti, mi trovo davanti a questi periodi mi domando cosa ha più senso fare: tenerli così come sono, solo cercando laddove posso di equilibrarli (o di squilibrarli a ragion veduta), oppure riscrivere *accorciando* la sintassi; questa seconda ipotesi è dettata da una preoccupazione che forse è più esattamente un timore, o meglio ancora un motivo di vergogna: mi sembra che la frase esageratamente articolata, la frase che vuole eccedere la sua misura naturale, dopo un poco da un lato si sfilacci e dall'altro – ed è questo ciò che più mi innervosisce e mi crea disagio – si faccia querula, intrinsecamente stupida,

come se non facendo attrito con nulla perdesse consistenza. Il problema è che non sono mai sicuro di quello che sta sulla pagina e non sono mai sicuro di che cosa dovrei di volta in volta fare, e di come dovrei farlo. Tutto questo rende la scrittura un'azione al contempo interessantissima e frustrante.

Tra gli argomenti toccati a Lecce (ecco, la periferia che si fa centro) vorrei riesumare almeno un passaggio sulla semiosi illimitata di Peirce – [da te citata](#) a proposito del *Cinghiale* di Giordano Meacci. Vorrei che la raccontassi tu, brevemente, partendo però da questa impressione: mi pare che un po' tu provi a metterci dell'attrito, in questa nostra propensione a creare significati e collegamenti tra oggetti, rappresentazione ed eventi diversi; tentando di innescare insomma altri procedimenti, nella mente dei lettori.





Parto proprio dal *Cinghiale che uccise Liberty Valance* di Giordano Meacci perché, oltre a essere un romanzo magnifico, è un esempio mirabile di che cosa può essere la lingua. Meacci avverte l'impulso – e, fatto non scontato, ha mezzi tecnici, lucidità e quantità di sguardo utili a prolungare questo impulso in un'azione espressiva – a dare forma a una pagina in cui tutto ciò che c'è, e intendo proprio tutto, dai sostantivi ai verbi agli aggettivi alle particelle pronominali alle enclitiche, *sia* – e con questo primo corsivo faccio mia quella che è una tra le strategie di sottolineatura e individuazione di senso a cui Meacci spesso ricorre – e *dica* di continuo. Intendo che per lui la pagina è una galassia, un ecosistema in cui ogni elemento ha il diritto e il dovere di risplendere; inoltre Meacci è in grado di collegare tra loro questi sfavillii dando luogo a un reticolo di rimandi, così che chi legge *sente* e *sa* di muoversi in un labirinto ininterrottamente fertile, in qualcosa che, ancora procedendo per similitudini, mi fa pensare a certi giardini pensati e realizzati per generare uno stupore senza fine, tra siepi modellate in forme animali, gli zampilli delle fontane, i sentieri che si intersecano. Ciò a cui si giunge è uno stato di stupore permanente, una specie di continua commozione della lettura davanti a una scrittura che non smette mai di dire. Nei confronti di tutto ciò provo un'ammirazione incontenibile, un senso di gratitudine altrettanto enorme, così come un vero e proprio affetto per il linguaggio come moltitudine e mirabilia. Sono anche consapevole di non essere in grado di fare lo stesso perché il mio sguardo sulla lingua è diverso da quello di Meacci, perché so molto meno e sento altrettanto meno, e poi per una ragione più nucleare con cui devo venire a patti e che tu sintetizzi facendo riferimento all'attrito. Ho cioè bisogno che – ancora una similitudine – se la pagina è l'arena dove si svolge la corrida, a un certo punto faccia irruzione un trauma insuperabile che per me non è l'uccisione rituale del toro ma la morte del torero. Devo cioè venire disarcionato dalla pagina e rivelato nella mia incapacità e, tramite questa, nel mio essere umano. Nel senso che è proprio nello scarto tra le mie ambizioni – percepibili attraverso la forma della pagina – e il mio non essere alla loro altezza che so di generare qualcosa di simile a quello che vorrei dire. Per far sì che l'inadeguatezza sia conclamata e che il mio tentativo fallirà costringendomi a restare *al di sotto* della lingua (e in effetti – mi viene in mente adesso – alla fine del *Tempo materiale* Nimbo, accogliendo il pianto, accetta finalmente di collocarsi *al di sotto* della lingua), mi serve prima edificare la mia personale torre di Babele. Dunque per me la scrittura si compone di due parti, o meglio di due momenti strettamente connessi: prima c'è il lavoro di costruzione durante il quale cerco e a volte trovo le corrispondenze, i rispecchiamenti, le simmetrie, le rime strutturali e di significato; quando tutto ciò prende forma mi rendo conto di percepire ciò che ho fatto con un senso di sospetto e di disagio, la pagina mi sembra risuonare troppo, talmente da avere bisogno di ridurre, eliminare, cancellare, scomporre, slogare, far venire meno le corrispondenze i rispecchiamenti e tutto il resto del reticolo, o almeno di attenuarlo, di opacizzarlo. Ancora una volta non si tratta di una scelta forte, fondata su una visione piena e chiara delle cose, semmai di una scelta debole, di una conseguenza, nel senso che io so di non avere uno sguardo pieno e chiaro sulle cose ma sempre incerto e desaturato: a dettare la forma della scrittura è ancora una volta l'incapacità.

Ultima, classica domanda sul futuro. So che stai per tornare in libreria con un nuovo lavoro.

All'inizio di settembre uscirà con Humboldt Books *Quando il tempo è un libro* che si intitola *Quando il tempo è un libro*.

Ultima Pagina

Home Chi Siamo Rubriche Servizi Editoriali Community Contatti

nostro percorso sono stati gli spazi abbandonati, nel senso che volevamo andare a vedere cosa succede ai luoghi prima antropizzati – dunque riempiti, formalizzati, resi funzionali – e poi, progressivamente o di colpo, svuotati di segni e lasciati andare. Cosa succede, insomma, allo spazio nel tempo. Era previsto, in coerenza col progetto editoriale, che ne venisse fuori un reportage narrativo, ma le cose sono andate diversamente. Perché quando mi sono a lavorare al libro – il viaggio è avvenuto alla fine del 2013 e io ho iniziato a scriverne all'inizio del 2015 – mi sono reso conto da un lato che la presenza di Ramak Fazel era così narrativamente debordante da spingermi a farne il personaggio di una storia, dall'altro che a interessarmi non era tanto la descrizione dello spazio quanto quella del tempo, o meglio ancora la descrizione del tempo attraverso lo spazio. In sostanza mi sono reso conto che quel viaggio attraverso i deserti americani valeva da correlativo oggettivo degli anni successivi al viaggio stesso: la sparizione che volevo raccontare non era soltanto quella dei luoghi – l'*absolutely nothing* – ma quella del tempo, più precisamente la *mia* sparizione nel tempo – dunque la scoperta improvvisa, traumatica e in un certo modo illuminante, dell'*absolutely nobody*.

Correlati

La politica è necessaria. Silicon Valley: i signori del silicio di Evgenij Morozov
5 aprile 2016
In "Recensioni"

L'inutile rincorsa: Grandi momenti di Franz Krauspenhaar
28 aprile 2016
In "Recensioni"

Gioie e dolori quotidiani: Non ho ancora finito di guardare il mondo di David Thomas
26 aprile 2016
In "Recensioni"

