

Semestrale
Anno IV
Giugno 1994
Lire 18.000
Fr. Sv. 18.-

PROFILI

5

Autori contemporanei



LETTERARI

Incontri con:

Consolo
Erba
Ésterházy
Torrente Ballester

Profili:

Bertolucci
Saramago
Volponi

Speciale: Svizzera francese

Sommario

Giugno 1994 - N. 5

- 4 EDITORIALE
- 6 IN SVIZZERA ROMANDA LA LETTERATURA HA BISOGNO D'ARIA
di Daniel Maggetti **speciale**
- 11 LE SECONDE NOZZE DI ROMANZO E POESIA
Atilio Bertolucci *di Andrea Bollini* **profili**
- 26 UNA SFIDA FRA VOLERE E POTERE
Paolo Volponi *di Marco Alloni*
- 44 L'INVENZIONE DELLA REALTÀ E DELLA STORIA
José Saramago *di Silvio Castro*
- 63 OSTAGGI DELLA MEMORIA E SCRITTORI IN SERRA
Vincenzo Consolo *di Carla Rossi Bellotto* **interviste**
- 71 IL POETA, IL BRICOLEUR
Luciano Erba *di Salvatore Ritrovato*
- 78 DIVENTARE SCRITTORI FRIVOLI CORAGGIOSI
Péter Esterházy *di Marco Alloni*
- 87 UN PALADINO DELLA "LIGEREZA"
Gonzalo Torrente Ballester *di Marco Coletti*
- 93 DELLE TEORIE. FARE CON LA POESIA
di Sergio Zaffini **saggi**
- 101 IL "GLOSSARIETTO ESPLICATIVO" DI AMELIA ROSSELLI
di Salvatore Ritrovato
- 108 MOTIVI E MITI NEL TEATRO TEDESCO CONTEMPORANEO
di Maria Giuseppina Fassina

in abbonamento postale.
L'elenco di un assegno non
è valido per il versamento
di 11.900.000. È riservato a
un'azienda specializzata in
comunicazione.
L'azienda è: Compagnia
di Roma.
L'azienda è: Compagnia
di Roma.

Ostaggi della memoria e scrittori in serra

a cura di Carla Rossi Bellotto

Riporto qui parte di un'intervista rilasciatami a Zurigo dall'autore il 9 novembre 1993. Alcuni temi qui affrontati da Vincenzo Consolo sono approfonditi nel volume uscito il 22 dello stesso mese per l'editore Donzelli di Roma, dal titolo Fuga dall'Etna: un'intervista a più voci raccolta in occasione d'un incontro organizzato dall'Ines (Istituto meridionale di storia e scienze sociali) nell'ambito dell'iniziativa "Percorsi di ricerca".

La sua odissea letteraria e umana l'ha portata a una presa di coscienza sempre più netta di quelli che dovrebbero essere nella società di oggi i compiti degli intellettuali. Quale ritiene siano questi compiti, di quali realtà dovrebbero occuparsi gli scrittori?

Sono due domande distinte. E' difficile dire di cosa, in generale, dovrebbe occuparsi la letteratura, so che io non mi occupo di assoluti, di Dio, dell'Esistenza, mi occupo, invece, di relativi, di dimensioni private dell'uomo e della sua collocazione nella società e nella storia e faccio della storia una metafora. Io credo che, in primo luogo, l'intellettuale dovrebbe tentare di non fare mai il letterato di corte, dovrebbe rappresentare la voce del dissenso, denunciare sempre: in letteratura bisogna combattere contro il potere, che cerca di espropriarci della nostra memoria storica. La mia utopia sta nell'oppormi al potere. Dovremmo stare all'opposizione, criticare.

Criticare chi, o cosa attraverso la scrittura?

C'è un saggio di Enzensberger dal titolo *Letteratura come storiografia* in cui viene detto che la storia può essere colta come realtà materiale solo dalla letteratura. La realtà di cui si dovrebbe occupare lo scrittore è soprattutto quella storica. Si pensi agli orrori del nostro secolo, dai campi di sterminio nazisti alla pulizia etnica in Jugoslavia. Non credo nell'innocenza in arte: bisogna sapere da dove si parte e dove si vuole andare. Oggi i mostri profetizzati da Kafka, da Joyce, da Pirandello sono i mostri della

nostra storia. Si ha l'obbligo di affrontare questi mostri. Ecco, il compito dello scrittore secondo me è quello di *memorare*.

Cosa merita a suo avviso di essere memorato, di essere salvato dall'oblio tramite la letteratura?

Il patrimonio culturale va memorato, la nostra cultura storica, politica, letteraria, linguistica. Vede, Omero, in greco, significa ostaggio. Ostaggio della memoria, della tradizione, del patrimonio culturale, religioso, etico e linguistico degli aedi. Ignorare tutto ciò significa rischiare l'imbarbarimento. Il rischio è reale e è rappresentato anche dai media, che tendono a livellare, a massificare i prodotti culturali.

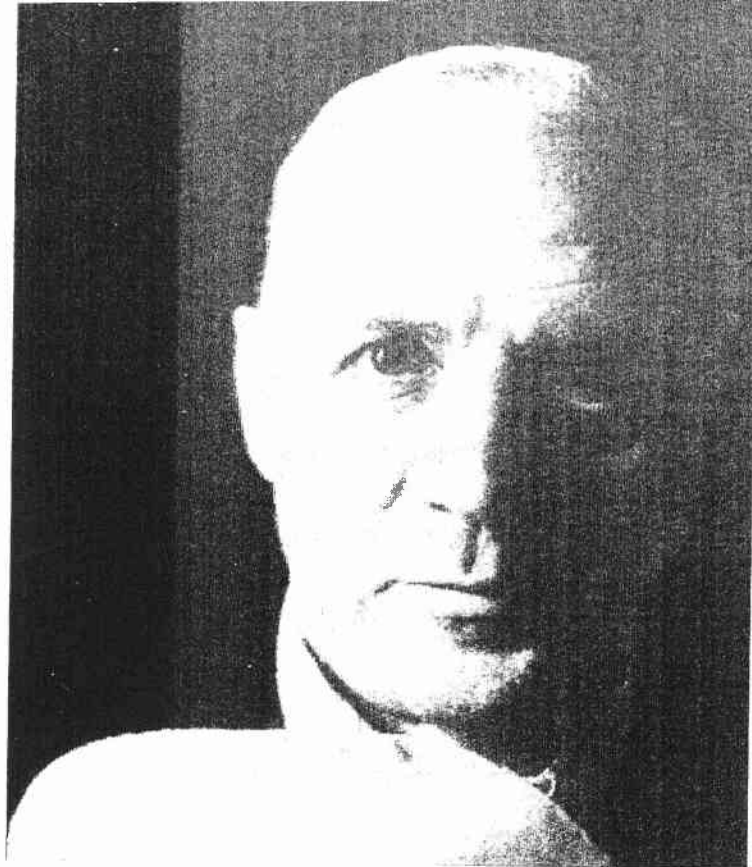
C'è una frase di Arbasino: "Sapesse, signora, la mia vita è un romanzo". E' vero, ogni vita è un romanzo ed è vero che quando si scrive si mette in moto la memoria personale, ma questa non dovrebbe essere fine a se stessa. I "Proust di provincia" sono tanti e sono noiosissimi: in letteratura ogni vita dovrebbe avere un significato di ordine storico e metaforico. Anche autori come Primo Levi, Leonardo Sciascia ed Elsa Morante erano ostaggi della memoria.

Nel prologo a un libro di Gerchunoff, Borges scriveva che "triste e glaciale immortalità è quella che conferiscono le effemeridi, i dizionari e le statue; intima e calda è quella di coloro che perdurano nelle memorie". Anche lei in parte ritiene che sia così, ma io noto anche un tono di rammarrico: lei menziona autori non più in vita. Ritiene che oggi non vi siano autori ostaggi della memoria storica, delle tradizioni, del patrimonio culturale italiano?

Il fatto è che vi è stata come una sorta di frattura, come se la storia, e quando dico storia intendo la vita sociale, non interessasse più, ma importassero solo le proprie angosce esistenziali perché il papino è stato cattivo o la mammina non ci ha dato abbastanza latte... Al di là dello scherzo, trovo che in letteratura vi è stata una sorta di riesumazione di vecchie formule estetiche, che sembravano essere state sepolte. Parlo di neo-rondismi e prose d'arte. Vi sono stati piccoli epigoni di grandi schemi letterari di tipo kalfkiano o comradiano e mi sembra, appunto, che sotto la pressione operata dall'ingigantirsi dell'industria culturale oggi si scrivano tantissimi romanzi che vengono *consumati*.

A quali corti alludeva e chi detiene oggi il potere contro cui il letterato dovrebbe combattere?

Dove c'è il potere si sa che sempre c'è una corte. Il potere oggi è soprattutto dei media, dell'industria della comunicazione ipote-



Quella stessa industria che lei, nel corso di un incontro zurighese, ha definito "più nefasta di una fabbrica d'armi"?

Esattamente. Il potere dei media oggi è pericolosissimo. E' vero, persone come Umberto Eco e Tullio De Mauro inneggiarono alla nascita di una nuova lingua italiana, perché finalmente tutti potevamo capirci. Questo lo si può accettare in televisione. Ma molto spesso il potere usa una lingua incomprensibile, una lingua che ho definito "tecnologico-aziendale-democristiana". Oggi il linguaggio dei media sta invadendo anche il linguaggio letterario e da parte di alcuni scrittori c'è una sorta di competizione con quelli che sono i linguaggi della TV.

Chi sono questi scrittori e qual è, a suo avviso, il destino del romanzo?

Molti scrittori oggi vengono allevati in serra, in corti accade-

niche, in salotti, in clan, sono assistiti fin dalla nascita e non deludono chi li assiste. Dove va il romanzo? In parte sta degenerando, nel senso che sta cambiando genere, compete con la TV, è scritto in quella lingua tecnologico-aziendale-massmediale di estrema fruizione, di intrattenimento. Di preciso non si sa ancora dove vada. Ce ne sono tanti di romanzi così, di facile traducibilità per le masse uguali in tutto il mondo.

Lei sostiene che l'unico modo per salvare la narrazione è dare dignità filologica alla parola e spostare la narrazione verso lo spazio della poesia. Cosa significa praticamente?

Sì, intendo dire che spostando il romanzo verso la poesia lo si verticalizza, nel senso che l'estensione in superficie non può assolutamente combattere, sarebbe una lotta impari, con l'estensione dell'informazione. Si deve verticalizzare sempre più il romanzo e caricarlo di significati, di sensi, come fa la poesia, per arrivare alla massima sintesi. Solo così penso che il romanzo possa avere efficacia. La lingua oggi è privata di identità, appiattita, livellata e quindi ha bisogno di essere nuovamente sacralizzata.

A quale scopo spostare la narrazione verso la poesia?

Spostare la scrittura verso lo spazio della poesia significa, come dicevo, sacralizzare la lingua e innestarla così in quella che è la nostra memoria linguistica, non per pura esigenza formale di riesumare le cose sepolte, ma per ragioni di contenuto. Per quanto mi riguarda, ritengo che la poesia sia meno mercificabile della prosa. Un'operazione del genere l'ho compiuta in *Lunaria*, dove ho ribaltato ironicamente l'aspettativa di prosa e poesia: le parti graficamente in versi sono infatti le meno poetiche, quelle in prosa hanno ritmi e metri poetici.

Si sacralizza la lingua, certo, ma in un romanzo lo scrittore non può concedersi minori "licenze poetiche" che nelle liriche, e la prosa non dovrebbe essere più razionale della poesia?

Ecco, per quanto mi riguarda la mia scrittura oscilla tra la necessità della razionalità e la propensione all'irrazionale, alla fantasia, alla poesia. Ho trovato la mia identità in questo alternarsi dei due mondi. Mentre insegnavo ancora in Sicilia, conobbi due personaggi che per me furono guida all'educazione letteraria, assolutamente diversi l'uno dall'altro. Tutte e due insieme mi hanno portato a scrivere nel modo in cui ho segnato a fare. L'uno era un poeta puro, che si chiamava Lucio Piccolo, cugino di Lampedusa. Lui in verità diceva che Lampedusa era suo cugino perché Piccolo si è affermato nel mondo letterario prima che esplodesse il fenomeno del *Gattopardo* e si sentì offeso e

umiliato dall'occultamento che gli derivò dal successo di Lampedusa. Era un poeta straordinario, la sua si avvicina alla poesia mistica spagnola, i suoi versi sono una sorta di preghiera, di contemplazione di matrice mediterranea. Io avvertii la seduzione di questo poeta che abitava vicino al mio paese e che ho frequentato per anni. Oltre al fascino della poesia, sentivo anche il bisogno di un rigore logico, filosofico, storicistico e lo trovai in un altro personaggio che si chiamava Leonardo Sciascia.

Lei ha rintracciato un suo spazio letterario in cui operare, uno spazio che oscilla tra prosa e poesia, ma non solo: il suo linguaggio è particolare. Come nasce questa lingua?

Diciamo anzitutto che io ho tentato di rintracciare uno spazio letterario nella distanziamento storica, praticando un romanzo pseudo-storico e cercando di mettere in campo una certa memoria linguistica. Sin dal primo libro, *La ferita dell'aprile*, non ho voluto adottare un codice linguistico che mi era imposto dall'alto e che non mi apparteneva, il codice linguistico dei mezzi di comunicazione e della politica. In un certo senso ho fatto l'archeologia di linguaggi e ho cercato di operare una sorta di riesumazione, per riportare in circolo una lingua che il codice centrale aveva espunto dai vocabolari e questo mi permetteva un'effrazione. Nella mia fantasia mi sono posto in un'estremità linguistica, San Fratello, vicino al mio paese e che fa parte di quelle colonie longobarde in Sicilia. Si tratta di una lingua parlata nella pianura padana attorno all'anno mille, il gallo italoico. Ciò mi ha permesso di percorrere poi una gamma di voci di lingue che generavano una plurivocità, come l'ha definita Cesare Segre, una trasgressione linguistica. Con presunzione, forse, ho cercato di portare oltre quella che era l'esperienza neorealista appena conclusasi, mettendo in campo un linguaggio che mi dava modo di immettermi nel solco della sperimentazione gaddiana, ma nello stesso tempo capivo che la mia sperimentazione era diversa. Il libro venne concepito come una sorta di piccolo poema, perché volevo spostare la scrittura prosastica, appunto, verso la zona della poesia, dando una scansione ritmica al testo, come se fosse un poema narrativo. Permettendomi con ironia molto scoperta e autoironia delle rime e assonanze che a volte nella loro esterioresità possono apparire financo comiche.

Ha appena detto che la sua sperimentazione era diversa; che ruolo ha la Sicilia in questa "diversità"?

Il mio primo ritorno in Sicilia avvenne per studiare la realtà contadina e narrarla, almeno questo l'intento iniziale, in forma realistica e neorealista. Ma il mito del mondo conosciuto durante l'infanzia iniziava a sgretolarsi: i contadini e i minatori siciliani, negli anni in cui lavorai come insegnante in alcune scuole agrarie

dell'isola, si stavano trasferendo al nord, nel triangolo industriale italiano, ma anche in Svizzera e in Francia e gli zolfatari uscivano dalle cave per andare a lavorare nelle miniere di carbone del Belgio. La Sicilia dunque: io appartendo a una "cuscia", a una terra in cui le stratificazioni linguistiche sono tante: greche, arabe, spagnole. Questo certamente ha fatto sì che la mia sperimentazione linguistica fosse diversa da quella gaddiana.

La Sicilia man mano è divenuta simbolo di una identità non tanto geografica, quanto psicologica e spirituale: sorta di Itaca cui fare ritorno?

Sì, ma una volta scritta quella mia telemachia, questo romanzo di iniziazione, son subentrati fatti privati che mi hanno portato a fare la valigia, non dico le valigie, perché ce n'era solo una, e a prendere il treno, salire su quel fatidico traghetto che attraversa quell'oceano di cinque chilometri che separa l'isola dal Continente, passare l'Acheronte e tornarmene a Milano. Quello che era stato il mio progetto di raccontare il mondo contadino non aveva più valore. Tornato a Milano decisi di esaminare il nuovo mondo industriale che si stava sviluppando allora, esaminare le trasformazioni dei braccianti in operai e studiare le nuove *koiné* nate dall'incrocio dei dialetti meridionali con quelli settentrionali, un po' come quello che era successo in America con lo *slang* registrato da Pascoli in *Little Italy*: In seguito anche Pavese avrebbe voluto occuparsene e scrivere un libro sulle comunità italo-americane.

Ma devo ammettere che sono stati spesso dei miti. Non avevo previsto, infatti, che in quegli anni si sarebbe formata una *superkoiné*: una lingua assolutamente livellatrice, priva di storia e di memoria, che è la lingua dei media, che avrebbe contribuito a cancellare il retaggio memoriale dei contadini, la cui lingua era legata alle sofferenze patite nei luoghi di origine.

Il passato da memorare, nei suoi testi, è quello dell'isola, luogo di stratificazione di linguaggi, di cultura, di miti, di superstizione. Una Sicilia vista, credo, anche come luogo dell'incomunicabilità, vista da lei anche con gli occhi dell'esule volontario. E' impossibile il distacco letterario dalla Sicilia?

Io sin dal mio primo libro ho scelto di tornare alla mia terra. Con *La ferita dell'aprile* avevo deciso di raccontare la Sicilia del secondo dopoguerra, la caduta del fascismo, la ricomposizione dei partiti, le meste speranze che si erano accese in un nuovo assetto sociale e politico dell'isola. Le prime elezioni del '47 nella Regione e le violenze delle forze reazionarie che armavano un bandito come Salvatore Giuliano e lo facevano sparare sui contadini che a Portella della Ginestra festeggiavano il primo maggio.

ron le elezioni del '48 che, come una pietra tombale si abbattevano su queste speranze e determinavano la storia siciliana e non solo siciliana di questo quasi cinquantennio. In seguito ho scritto anche di altri luoghi, ma sì, credo che il distacco letterario dall'isola sarà impossibile.

Lei ha conosciuto la Milano delle rivendicazioni sociali, della strategia della tensione. Qual è stato il suo rapporto con una realtà che non le apparteneva?

Dal 1968 al 1976 vissi anni di afasia, di silenzio tremendo, mi sentivo finito come scrittore. Furono anni travagliati in cui tentai di capire chi ero e cosa potevo fare come autore. Mi domandavo dove potessi andare stando in una realtà di cui non avevo memoria. Feci molta attività giornalistica: avevo una rubrica su un giornale di Palermo e collaboravo a una rivista, *Il tempo illustrato*, dove allora scrivevano le voci più disparate, da Pasolini a Bocca, a Davide Maria Turollo. Il mio cruccio, però, era la letteratura. Decisi di "tornare a Itaca", tornare in Sicilia, non fisicamente, però. Avrei raccontato la storia degli anni Settanta ricorrendo a un escamotage, trovando un episodio storico che potesse somigliare agli anni in cui vivevo. Rintracciai questo "luogo storico", questo topos in una data frequentatissima da scrittori come Verga Pirandello, Lampedusa, Sciascia: il 1860. Lo sbarco di Garibaldi, i fermenti politici, l'Unità d'Italia, anche se a me non interessavano i tanti Bixio e Garibaldi. Ciò mi permise di raccontare la mia esperienza milanese. Mi permise di parlare della responsabilità dell'intellettuale nei confronti della Storia e mi diede modo di affrontare il tema della storiografia nel romanzo. Tema che già aveva interessato in Germania in Gruppo 47, che aveva fatto, in letteratura, un tentativo di catarsi, per rimuovere la Grande Colpa. In Italia non c'era una grande colpa, ma c'erano tante piccole colpe.

In Germania i metodi furono diversi. L'ho già detto rischiando di inimicarmi i germanisti, vi sono scrittori alla Günther Grass che sono pasticceri e altri, alla Kluge, che sono analisti...

Ma secondo lei lo scrittore di romanzi storici non può scegliere mai un argomento storico per caso, semplicemente perché gli piace una certa epoca passata?

Il romanzo è storico quando utilizza la storia per i propri fini: fare della storia una metafora. Si sceglie un periodo, un episodio, un luogo perché ci sembra che possano funzionare per dire del presente. Il padre del romanzo storico e metaforico è stato Manzoni e la domanda classica che si fa nelle scuole è: perché Manzoni abbia scelto il Seicento. E rispondiamo sempre che ha scelto il Seicento perché questo gli permetteva di prendere una certa distanza per la sua grande metafora. Il Seicento era il seco-

lo dell'ingiustizia per eccellenza. Più della Provvidenza a Manzoni importava l'Ingiustizia. Nel mio ultimo romanzo, *Nottetempo, casa per casa*, io ho scelto gli anni Venti, perché anche allora vi fu una grande crisi delle ideologie e dei partiti, e il risorgere di misticismi e esoterismi.

Considero *Il sorriso dell'ignoto marinaio* e *Nottetempo, casa per casa* un dittico. Si tratta di due poemi narrativi, che hanno lo stesso teatro, Cefalù, in due epoche storiche differenti, ma il cui legame è evidenziato sin dall'inizio: entrambi gli incipit esordiscono con una congiunzione e in entrambi vi è un personaggio malato. Nel primo si tratta di un cavatore di pomice, che soffre d'una malattia sociale, nel secondo v'è un licanthropo, che dunque soffre d'una malattia esistenziale: la melanconia. Nel primo libro parlo della nascita di un'utopia, la rivoluzione sociale, l'agognata distribuzione delle terre. In *Nottetempo, casa per casa* parlo del crollo di questa utopia. E ho preso una figura emblematica di quegli anni: un mago satanista, simbolo massimo del decadentismo culturale europeo, Aleister Crowley. Costui era il solito poeta inglese cacciato da Oxford, che aveva girato tutto il mondo. E si era messo in testa di soppiantare il Cristianesimo con la religione di Satana. Un personaggio che nel '23 aveva scritto un libello contro Mussolini e che poi si era messo al servizio di Hitler, come spia. Il suo decalogo somiglia a *Mein Kampf*, ma venne scritto con anni di anticipo. Ecco, io ritengo che le storie che si sceglie di narrare non debbano essere mai prive di metafora. Lo scrittore non può sottrarsi ai mostri della storia, ignorarli, non parlarne, alienarsi, altrimenti è colpevole di complicità.