



IN TERRITORIO SELVAGGIO: UN'INTERVISTA A LAURA PUGNO

di [Giuseppe Zucco](#) pubblicato mercoledì, 9 gennaio 2019 · [Aggiungi un commento](#)

([fonte immagine](#))

In territorio selvaggio ([nottetempo](#), 2018) è uno strano oggetto. Se per mole appare un libricino, per quantità e densità delle idee proposte è uno degli scrigni più capienti apparsi in libreria negli ultimi tempi. Si potrebbe definire un quaderno di appunti, o un diario scosso continuamente da domande e intuizioni che hanno più a che vedere con la poesia che con il saggio, ma sarebbe comunque riduttivo. Le parole chiave sono *selvaggio*, *corpo*, *romanzo*, *comunità*. Quando ha capito che intessendo e facendo brillare queste quattro parole come una costellazione era possibile non solo orientarsi, ma anche capire alcuni fenomeni che riguardano sia il mondo culturale sia la vita di ciascuno di noi?

Cerca

ARTICOLI RECENTI

In territorio selvaggio: un'intervista a Laura Pugno

Catullo immortale. La nuova vita delle poesie nella versione di Alessandro Fo

L'ultimo David Bowie

Ricordando David Bowie - L'influenza culturale

Spider-Man: un nuovo, stupefacente universo

COMMENTI RECENTI

Elisa Bellizzi *su* L'ultimo David Bowie

Simona *su* L'ultimo David Bowie

stella *su* Miniature IV

Premio Strega 2017 - 1 - *su* Se partecipare al Premio Strega significa far pubblicità alla Toyota

Elena *su* Miniature IV

CATEGORIE

Altro
 approfondimenti
 architettura
 arte
 attualità
 calcio
 cinema
 cultura
 economia
 editoria
 estratti
 fiction

L'ho capito, paradossalmente, quando mi è stato chiesto, da Andrea Gessner e Daniele Giglioli, rispettivamente l'editore e il curatore di questo libro, di scrivere un saggio a partire da una parola che era stata, da loro, identificata come particolarmente significativa per me, e del resto la collana in cui *In territorio selvaggio* è uscito s'intitola appunto Trovare le parole. La parola quindi era, è, l'aggettivo "selvaggio", sostantivato, "il selvaggio". Aggettivo che del resto è ben visibile, come un pezzo di legno di deriva gettato su una spiaggia, o un relitto che affiora dal mare, nella mia opera, in particolare nel titolo del romanzo *La ragazza selvaggia* (Marsilio 2016, Premio Campiello Selezione Letterati). Ma anche molti altri miei libri, in fondo, parlano di questo. Allora ho cominciato a pensare, cosa che non avevo fatto ancora, alla scrittura saggistica, non in senso strettamente accademico, ma in continuità con il resto della mia ricerca e del mio lavoro. E questo pensiero – che il libro, per il suo essere giustamente un quaderno d'appunti, un taccuino che ci si porta dietro nel mentre le cose ci accadono, vorrebbe mostrare nel suo pensarsi insieme alla lingua che ci consente di pensare, perché pensiamo sempre il mondo attraverso il dispositivo, nel corpo, di una particolare lingua – mi ha condotto, ancora una volta, su territori che non avevo battuto, ma che continuavano ad affiorare, riprendo una parola che ho già usato prima, in me continuamente. Il mio bosco, la mia foresta, per citare Goffredo Fofi nella prefazione a *L'ultimo dei Mohicani* di James Fenimore Cooper, ben più che una reale foresta, è la foresta delle prove arturiane, con la sua aura simbolica. È il bosco della mente in cui tutta la letteratura accade, accende fuochi, apre radure, abbatte alberi, caccia selvaggina, torna a volte a essere terra ricoperta da vegetazione. E questo bosco della mente di tanto in tanto si prende anche la realtà, nel senso più limitato in cui questa parola nel linguaggio è comunemente usata, perché per me la letteratura, la lingua, i libri, le parole, la mente stessa, sono la realtà. Il mondo è un mondo completo, fatto tanto di visibile quanto di non visibile.

«Un libro lineare, ben scritto, con un/una protagonista in cui ci si possa identificare senza indugi, che affronti difficoltà che fanno parte dell'esperienza quotidiana, e che contenga, alla fine, un messaggio di conforto» – sono parole di Giulio Mozzi, e raccolgono in sintesi le intenzioni, a tratti inconsce, di chi lavora in editoria nel momento in cui decide quali libri pubblicare. Lei fa sue queste parole, ed evidenzia come questo pensiero, al pari di ogni ideologia e convinzione, produce effetti precisi. Allora, che cos'è questo conforto, e quali sono gli effetti che questi libri guastati dal conforto producono?

filosofia
fotografia
fumetto
giornalismo
inchieste
interventi
interviste
lavoro
letteratura
libri
mondo
musica
narrativa
non fiction
poesia
politica
racconti
racconti brevi
recensioni
religione
reportage
ritratti
scienza
scrittura
scuola
società
sport
storia
teatro
televisione
traduzione
urbanistica
video
videogiochi

ARCHIVIO

Archivio

Il conforto non è un guasto né il guasto in sé. La letteratura permette molte cose, c'è chi ha usato la poesia per resistere alla tortura – io per onestà devo dire che dubito che ne sarei capace – e tra queste molte cose c'è anche la possibilità di confortare nel momento del bisogno. Ma se immaginiamo una società in cui lettrici e lettori formulano questa unica, o questa enormemente predominante richiesta, e una letteratura che si predispone, prevalentemente, per una funzione di mercato, a soddisfarla, dobbiamo chiederci che tipo di società e di letteratura stiamo immaginando. Se si ha bisogno di conforto è perché si prova stanchezza, fatica, dolore. Condizioni inerenti alla vita, certo. Ma quanto naturali, e quanto culturali? Quanto dovuti all'immutabilità del dato biologico – e anche lì, se ne potrebbe parlare a lungo – e quanto a fattori che invece è nelle nostre mani di donne e di uomini modificare? Pensiamo semplicemente a come è cambiato il mondo negli ultimi trecento anni, e a che ruolo la letteratura nel suo senso più ampio, parola scritta, parlata, trasmessa. Dato che tutto è politico, anche qui nel senso più ampio della polis, dell'umano, anche questa concezione della letteratura, che vuole che sia una piscina, e non l'oceano, è politica; così come lo è indubbiamente la concezione contraria.

Il problema è che si continua ad apparentare la letteratura alla comunicazione, come se la letteratura fosse la continuazione della comunicazione con altri mezzi. Ovviamente, non è così. Se fosse così, a lettura ultimata, come se avessimo davanti un manuale delle istruzioni, potremmo staccare e conservare da un libro un messaggio chiaro, dato una volta per tutte, che guidi la nostra vita quotidiana, alleviando le sue fatiche. Ma, per fare degli esempi, è possibile ridurre a messaggio libri come *La lettera scarlatta*, *Moby Dick*, *Cime tempestose*, *Il processo*, *Gita al faro*, *L'urlo e il furore*, *Sopra eroi e tombe*, *Pedro Paramo*, *Vicino al cuore selvaggio*? I grandi libri, in realtà, riaprono il mondo e ci permettono di farne nuova esperienza. E questo vale sia per chi scrive che per chi legge. Scivolare, quasi senza averne cognizione, in luoghi il cui senso – proprio come nella vita – è sempre ambiguo, instabile, molteplice, sfuggente. È così?

Questo è ciò di cui parliamo quando parliamo di nuotare nell'oceano. Ma il mio non voleva essere un libro a tesi, con una netta divisione in domande e risposte, in bene e male. Proprio perché la letteratura, la poesia, non fanno questo. Pongono ogni volta e di nuovo le domande, trasmettono – a ogni nuova generazione – ciò che è altrimenti intrasmissibile, l'esperienza nel tempo. Pensiamo, di nuovo, a quei brani, a quei versi soprattutto, che volontariamente o involontariamente mandiamo a memoria, anche quando sono solo brandelli, lacerti: è come se si incidessero nel nostro corpo, per poi riapparire, come epifanie o *insight*, quando ne abbiamo bisogno, per resistere, per comprendere, per andare oltre.

Se la letteratura disegna dei percorsi accidentati in cui fare nuova esperienza del mondo, ciò significa che sia chi scrive sia chi legge è soprattutto un corpo che si muove in uno spazio. Ma la letteratura non è lontana dalla vita. È avventura di tutti i giorni essere soprattutto un corpo che si muove nello spazio. Noi conferiamo senso al mondo proprio perché muovendoci, ricucendo con isterici passi le sue sue tessere sparse, lo carichiamo dei nostri turbamenti. Così, tanto vivendo, quanto leggendo o scrivendo, noi il mondo più che capirlo lo sentiamo. Ed è nell'attrito, nel continuo sfregamento tra il corpo e il mondo, che la realtà si rivela e noi possiamo farne conoscenza. Ecco, ripensare il corpo, dentro la vita, dentro la letteratura, è un modo per accedere ad altre dimensioni che non siano quelle del conforto?

TAG

[Adriano Ercolani](#) [Alessandro Leogrande](#) [Berlusconi](#) [Bob Dylan](#)
[Carlo Mazza](#) [Galanti](#) [Carmelo Bene](#) [Christian Caliendo](#) [Christian Raimo](#) [Cormac McCarthy](#) [Daniele Manusia](#) [David Foster Wallace](#) [Don DeLillo](#) [Emmanuel Carrère](#)
[Francesco Longo](#) [Francesco Pacifico](#) [Franz kafka](#) [Gabriele Santoro](#) [Giorgio Vasta](#)
[Giuliano Battiston](#) [Goffredo Fofi](#) [Graziano Graziani](#) [Hemingway](#) [il Riformista](#) [Italo Calvino](#)
[Jonathan Franzen](#) [Kafka](#) [Liborio Conca](#) [Luca Alvino](#)
[Martina Testa](#) [Matteo Nucci](#) [Matteo Renzi](#) [Nicola Lagioia](#) [Pasolini](#)
[Philip Roth](#) [Pier Paolo Pasolini](#) [Raymond Carver](#) [Roberto Bolano](#) [Roma](#) [scrittura](#) [Silvio Berlusconi](#) [Tiziana Lo Porto](#)
[Tomaso Montanari](#) [Umberto Eco](#) [Vanni Santoni](#) [Walter Siti](#)

Non metterei questi due termini, capire e sentire, in opposizione, perché questa stessa opposizione è segno di un pensiero duale, che separa il nostro corpo da noi, e noi dal mondo, che iscrive asimmetrie dappertutto, asimmetrie di potere, politiche. Ora noi abitiamo da millenni in questo pensiero duale, al punto che lo percepiamo come natura, la nostra natura e la natura intorno a noi, e già nello scrivere questo è il pensiero duale che si manifesta, in una misura forse inevitabile. Ma la scienza e la letteratura, oggi, aprono finestre su qualcos'altro, su un'unità sottostante, su un pensare con il peso del corpo che è il mondo stesso, che non è qualcosa di separato, che abita non una ricucitura ma un'insaldatura, uno stato di non separazione. Quindi è la mente stessa – che è il corpo, perché sono la stessa cosa – a sfregarsi con il mondo, se vogliamo riprendere quest'immagine, perché le loro energie si toccano, non sono solo contigue ma continue.

Il corpo «invecchia, si trasforma, perde sangue, crea corpi suoi, muore per corpi estranei», scrive a un certo punto. Il corpo, allora, diventa «il primo luogo del selvaggio», ciò che non è mai riducibile e addomesticabile fino in fondo. E se noi siamo il nostro corpo, se «noi siamo l'animale che ci guarda dal folto», ecco che il mondo, per contagio, diventa un bosco selvatico. Cioè, noi crediamo di abitare un giardino ordinato, dai confini netti, dati una volta per tutte, dove nessuna zolla sfuggirà al nostro controllo. E a questo giardino abbiamo assegnato perfino un nome. *Antropocene* indica il momento in cui gli esseri umani, dopo avere contaminato di sé l'acqua, l'aria, le terre emerse, hanno pensato che niente esisteva oltre al proprio giardino. Eppure il mondo è sempre più vasto e misterioso di quanto crediamo – uno schiocco di dita, l'imprevedibile precipitare degli eventi, e il giardino torna bosco. Ma se potrebbe essere esperienza comune rintracciare ogni giorno il bosco, il selvaggio, il non detto, il non ancora conosciuto, dentro il giardino di noi stessi e del mondo, perché il bosco, con la sua oscura diramazione, non occupa costantemente non solo i nostri pensieri, ma anche i nostri romanzi? Perché è così difficile entrare dentro questo territorio selvaggio?

Perché segretamente sappiamo benissimo tutto questo, sappiamo cosa vi troveremo, cediamo alla paura di noi stessi, di ciò che ci è più familiare e che più nel tempo, come il corpo stesso, ci diventa straniero, *Unheimlich*. La distanza tra il giardino e il bosco, tra noi e noi stessi, è sempre di un passo, ma nell'attraversarla, come nelle fiabe, quando ci voltiamo indietro, ci rendiamo conto che invece sono trascorsi forse cento, forse mille anni.

Se la coscienza, il mondo, è un territorio selvaggio e sconfinato, la cui traversata produce tremore e conoscenza, allora la letteratura dovrebbe declinarsi sempre in romanzi d'avventura, e chi scrive e chi legge sarebbe destinato a trasformarsi e cambiare costantemente pelle, facendo del proprio corpo esperimento e conferma di un celebre verso di Rimbaud, «Io è un altro». Verrebbe da pensare, seguendo i suoi ragionamenti, che il *romance*, cioè l'insieme di quei romanzi in cui il realismo non esaurisce tutte le possibilità del reale, sia lo strumento migliore per scandagliare la materia oscura della realtà e del cuore umano. Del resto, lei scrive «così nasce il romanzo, il *romance* prima della *novel*». A questo punto mi torna in mente un'intervista di Playboy a Roberto Bolaño. Bolaño indica in Julian Sorel suo padre e in Alice la sua maestra. È una dichiarazione di poetica – ma in realtà sta affermando qualcosa sulla natura degli scrittori. Facendo sue e fondendo la visione di Stendhal e Lewis Carroll, Bolaño dice che gli scrittori non sono solo coloro che seguono la via portando con se uno specchio e riflettendo ciò che si trova intorno, ma sono anche coloro che improvvisamente attraversano lo specchio e scoprono una dimensione altra. È come se gli scrittori fossero delle particelle quantistiche che si trovano contemporaneamente fuori e dentro lo specchio, nella realtà e nel sogno, di qua e di là. Così, crede che il *novel*, cioè la rappresentazione realistica della vita e dei suoi costumi, sia ormai un arma spuntata per dedicarsi a questa avventura, o crede invece che invenzione e rappresentazione possano contaminarsi a vicenda, permettendo la ricognizione di luoghi ancora non battuti?

Secondo me ci sono più cose nel realismo di quante non ne sogni la sua filosofia, per parafrasare Amleto e Shakespeare. Questa definizione di realismo mi sembra molto riduttiva. Nel mio ultimo romanzo, *La metà di bosco*, (Marsilio 2017), a un certo punto il protagonista, Salvo, è costretto, per curare una perdurante insonnia, ad assentarsi dalla sua vita di medico così come l'ha fino ad allora conosciuta e strutturata, intorno a un dolore d'assenza che non riesce più nemmeno a percepire, tanto gli è diventato naturale. Parte per la Grecia, il luogo di ogni passato e di ogni infanzia, e lì, scopre – in un certo senso davvero scopre, perché è un segreto ben custodito – accanto alla misteriosa isola di Halki, dove soggiornerà ospite nella casa di un amico della sua giovinezza, un isolotto ancora più misterioso, dal nome di Krev, in cui – in circostanze e secondo leggi che nel romanzo non vengono mai spiegate, e che la stessa comunità dell'isola, che custodisce da sempre questo segreto, non sembra né conoscere né preoccuparsi di conoscere – di tanto in tanto i morti possono tornare da noi, non in forma di fantasmi, ma di corpi carnali, che a poco a poco sembrano riassorbirsi nella natura che li circonda. Una domanda che mi sono spesso sentita rivolgere, è come può succedere tutto questo nel romanzo, secondo che leggi tutto questo accade? Ne *La metà di bosco*, appunto, non c'è risposta sul come o sul perché. Dev'essere ogni lettore, lettrice, a darsi la sua regola, legge, spiegazione. Eppure, cosa c'è di più realistico, comune, quotidiano, del doversi dare da soli una spiegazione? del nostro comportamento, di atti improvvisi o mancati, del comportamento degli altri attorno a noi, del dolore inflitto o patito, l'ingiustizia, la malattia, l'incidente, la morte stessa? Inventiamo, tutti, e costruiamo ragioni, diamo senso a cose che potrebbero benissimo non averne, continuamente. La vita non ci è data col manuale d'istruzioni, eppure ci sembra normale, realistico, pretenderlo dalla letteratura. Ecco, forse tutta la questione del conforto, il suo punto, sta in questo.

E detto questo, secondo me realismo e fantastico non sono nel merito. Sono nel metodo.

«In un momento di rabbia, penso, dovrei raccontare tutto questo, quello che ti succede, i giorni faticosi. L'autofiction come strumento di vendetta? È una delle possibilità, non l'unica, certo». Ho letto queste sue frasi e sono rimasto spiazzato, perché sono vere. A volte si scrive sotto l'effetto della rabbia, altre sotto quello rancore. Mettere la vita quotidiana sotto il nostro mirino senza fare prigionieri. Esistono però dei momenti in cui, mentre stai scrivendo, e balena davanti ai tuoi occhi un territorio vergine, che mai avresti immaginato di toccare, ciò che circola nelle tue vene è amore. E questo al di là di cosa stai raccontando. Descrivendo le minute atrocità di *Delitto e castigo*, Dostoevskij non poteva non essere mosso da amore – addentrandosi in un territorio cupo e soffocante, era lì per tutti noi, con il fine di raccogliere e farci conoscere i fiori del male del cuore umano. Ecco, il fatto è che bisogna essere generosi. Per scoprire e mandare dispacci da territori nuovi, bisogna essere generosi. A volte non si può scrivere se non essendo temporaneamente toccati da questa generosità. È questa l'altra possibilità di cui parlava?

Le possibilità sono molte. Il rancore non è la mia passione dominante, anche se lo è, in modo terribile, di quest'epoca. Personalmente preferisco agire, perché agire è necessario, per dare corpo, realtà, potere, a ciò che amo, piuttosto che contro ciò che odio. Se la letteratura – nel metodo non nel merito, ancora – apre finestre e varchi su mondi, ci consente di percepire, quasi andando oltre i nostri sensi, la frontiera che non riusciamo ad attraversare, ci parla del nostro stato di non separazione dal mondo, questo ha molto più a che vedere con l'amore che con l'odio. Ma non ci sono prescrizioni o ricette. A un certo punto, nel libro, cito dei versi da un libro da me molto amato, i *Quattro quartetti* di T.S. Eliot – la traduzione che riporto qui è quella di Filippo Donnini dalla vecchia edizione Garzanti – in modo particolare da *East Coker*,

Home is where one starts from. As we grow older
The world becomes stranger, the pattern more complicated
Of dead and living. Not the intense moment
Isolated, with no before and after,
But a lifetime burning in every moment
And not the lifetime of one man only
But of old stones that cannot be deciphered.
There is a time for the evening under starlight,
A time for the evening under lamplight
(The evening with the photograph album).
Love is most nearly itself
When here and now cease to matter.
Old men ought to be explorers
Here or there does not matter
We must be still and still moving
Into another intensity
For a further union, a deeper communion
Through the dark cold and the empty desolation,
The wave cry, the wind cry, the vast waters
Of the petrel and the porpoise. In my end is my beginning.

La casa è il punto da cui si parte. Man mano che invecchiamo
Il mondo diventa piú strano, la trama piú complicata
Di morti e di vivi. Non il momento intenso
Isolato, senza prima né poi
Ma tutta una vita che brucia in ogni momento
E non la vita di un uomo soltanto
Ma di vecchie pietre che non si possono decifrare.
C'è un tempo per la sera a ciel sereno
Un tempo per la sera al paralume
(La sera che si passa coll'album delle fotografie).
L'amore si avvicina piú a se stesso
Quando il luogo e l'ora non importano piú.
I vecchi dovrebbero essere esploratori
Il luogo e l'ora non importano
Noi dobbiamo muovere senza fine
Verso un'altra intensità
Per un'unione piú completa, comunione piú profonda
Attraverso il buio, il freddo e la vuota desolazione,
Il grido dell'onda, il grido del vento, la distesa d'acqua
Della procellaria e del delfino. Nella mia fine è il mio principio.

E scrivo, rispondendo così anche a questa domanda: "I versi si distaccano da chi li ha scritti, da tutto il resto – la fede di Eliot mi è estranea, irrecuperabile come ho sperimentato davanti alla morte di qualcun altro, come pure le sue oscure, a volte terribili idee politiche – e restano come frammenti, come statue in rovina, o case, qualcosa di bianco, o pietra, che affiora da un paesaggio nuovamente ricoperto di vegetazione".

La nostra opera, fortunatamente, non è noi. Se abbiamo fatto bene il nostro lavoro, e con un pizzico di fortuna, sarà molto più di noi. Si disseminerà in altri corpi, in nuove opere. Noi intanto saremo una bougainvillea, un falco nel cielo.

I libri che lei immagina, in cui ogni dettaglio – di trama, stile, lingua – concorrono alla riuscita di un'avventura, oggi vengono bollati come *libri letterari*. In molti casi questo stigma è diventato una categoria merceologica. Ma in letteratura, o un libro è letterario o non è. Non esistono vie di mezzo. Eppure, questi libri, i più preziosi, oggi corrono un serio pericolo, poiché, vendendo poco, vengono marginalizzati. «Per la prosa letteraria», scrive, «c'è da temere più che per la poesia, che è così antica, e bisognosa di così pochi mezzi», che alla fine se la cava sempre. Mi tornano in mente le battute di Philip Roth, rilasciate durante un'intervista a la Repubblica: «Penso che l'estinzione di un pubblico di lettori seri peggiori ad ogni decennio. Non vedo che cosa possa invertire questa tendenza. Gli scrittori continueranno a scrivere, ma il pubblico diminuirà sempre più, fino a quando un bel giorno la setta dei lettori di narrativa non sarà più numerosa di quella di chi oggi legge poesia latina per svago». Ciò che manca, sembra dire Roth, non è tanto chi scrive i libri, ma il senso di comunità che si potrebbe generare intorno ad essi. Lei scrive che la prosa letteraria «è il luogo dove chi scrive riporta alla sua comunità ciò che ha trovato, ciò che ha esplorato in poesia». Ecco, alla *responsabilità dello scrittore*, che dovrebbe scrivere solo libri d'avventura, non dovrebbe essere affiancata *una responsabilità del lettore*, che dovrebbe cercare solo i libri che più gli rimescolano il sangue nelle vene? E se la maggioranza dei lettori, per i motivi più vari, è sprovvista di questa responsabilità, che fare? Mi rendo conto solo alla fine di questa lunga domanda, che la perdita della prosa letteraria è un problema politico, poiché priva la comunità di un particolare strumento di conoscenza.

Certo, che è un problema politico, e qui, di nuovo, vorrei rispondere direttamente con le parole del libro: "Mentre leggono, i corpi sono mente, eppure quella mente è anche il collo o le spalle che si indolenziscono, il senso di inquietudine o di eccitazione o di ansia, la proiezione in avanti, il sonno che alla fine prevale o la necessità di andare, il devi scendere. Il mondo esterno che diviene mondo interno. Le volte che hai visto il pubblico respirare quietamente insieme, in attesa, come una cosa fisica lì fuori, hai pensato alla democrazia. Questa è la domanda, la battaglia, della democrazia, che cibo dare a quei corpi-mente, che cibo si prendono.

La domanda della felicità non ha mai cessato di porsi.

La necessità di essere felici in letteratura è direttamente proporzionale all'incapacità di credersi capaci di costruire la felicità nella realtà?

Questa sarebbe una spiegazione semplice. Eppure, anche la letteratura è realtà, e non solo nel realismo. *L'Odissea* non meno dell'*Iliade*.

La felicità è conforto, quindi? Molti lo credono, anche in poesia. Ma il mondo non può essere ridotto alla tua casa".

Io non credo alla fine di tutto, mi è sempre sembrato un concetto antistorico, anche se stessimo parlando della fine della specie umana mi sembrerebbe comunque un discorso antistorico, se non altro nei termini della storia naturale del magnifico pianeta Terra. Sempre in *In territorio selvaggio* scrivo che in linea generale, le teorie sulla fine dell'arte e della letteratura, e sulla fine della storia, le ho sempre trovate irritanti. Posso credere, e certamente credo, alla fine di qualcosa, perché tutto ha una fine. Quindi la prosa letteraria o la democrazia, potrebbero finire, o essere trasformate, svuotate di senso fino a trasformarsi, in sostanza, in altro da sé. E quindi, cosa pensiamo di fare, concretamente, ognuno di noi, ogni giorno, dentro e fuori la letteratura e nel mondo, perché ciò non avvenga? Di nuovo una domanda, ed è questa.

A volte, chi scrive libri disturbanti, imprevedibili, selvaggi, non conformi alle griglie del realismo, viene additato come colui che rifiuta la realtà, sfugge i problemi, nasconde se stesso dietro assurde fantasie mentre il mondo scivola come una biglia impazzita verso il disastro. A volte, quando sento discorsi del genere, penso a Kafka. A Kafka che scrive *La metamorfosi*. A Kafka che, trasformando Gregor Samsa in un enorme insetto rinchiuso nella propria stanza, prefigura un tempo e un luogo in cui milioni di persone, giudicate alla stregua di insetti, sarebbero state schiacciate e spazzate via con ogni disprezzo. Non è così azzardato immaginare che se Kafka fosse sopravvissuto alla tubercolosi, forse, come le sue tre sorelle, o Milena, la donna che amava, sarebbe morto in un campo di concentramento nazista. Questo per dire che pensare l'impensabile, dispiegare la potenza dell'immaginazione, alle volte permette di cogliere in anticipo e più nitidamente i fenomeni del mondo, portando alla luce le faglie segrete da cui potrebbe generarsi un terremoto epocale. Del resto, è dal 1965 che *Le tre stimmate di Palmer Eldritch* di Philip Dick ha acceso un campanello d'allarme sui possibili sviluppi della realtà virtuale. Ecco, crede anche lei in questo potere dell'immaginazione? E non è forse questo uno dei compiti della letteratura, se mai la letteratura ne avesse uno, immergerci in mondi altri con gli occhi aperti e chiusi, in assetto di lotta e di sogno?

A un certo punto del saggio, scrivo che il “romanzo di ricerca – intendendo qui e ora per ricerca non tanto l’aspetto linguistico, quanto la posizione dell’opera rispetto a quanto già esiste, a quanto già è stato scritto – un qualcosa spesso affiora quando, nella società in cui quel romanzo nasce, diventa possibile pensare quel qualcosa in modi diversi da quanto fino ad allora è stato fatto. Affiorano le domande che un certo tempo comincia a porsi.

In questo senso, il romanzo è aperto, è l’apertura del campo. È il contrario della paura, non la paura delle domande, ma quella che si annida nelle risposte. Uno strumento per porre domande, questo fa di ogni romanzo un romanzo di avventure, cercate o di necessità, o entrambe le cose insieme. Il romanzo di ricerca è il qualcosa a cui non vogliamo pensare, e allo stesso tempo non possiamo fare a meno di pensare, l’elefante al centro della stanza – o l’alieno, o l’enorme tigre dai denti a sciabola, o qualcuno che ha le nostre stesse fattezze e forme – che bendati percorriamo con le mani. “

Se tutto ciò che è immaginario è reale, se tutto ciò che dell’umano è reale è stato prima pensato, si capisce come la letteratura non abbia, non abbia mai avuto, confini, e non li abbia nemmeno ora.

Emily Dickinson, una delle più grandi poetesse di sempre, visse confinata tra le pareti della casa paterna. Eppure la frequentazione assidua del suo giardino le permise di vedere con occhi nuovi la vita e scoprire il tremolio dei suoi atomi segreti. Una sua poesia, adatta per l’occasione, fa così: «Io vedemmo davvero / o lo strano spettacolo si svolse / nel giardino della mente?». E in un attimo, sotto la spinta di questi versi, ogni distinzione tra bosco e giardino, corpo e mente, realtà e sogno, cade e va in pezzi – esiste solo la vita, solo questo, nella sua dolorosa e meravigliosa pienezza. Non sarà che nei tempi fuori sesto in cui ci tocca vivere, dove tutto sembra irrimediabilmente bloccato, abbiamo un disperato bisogno della poesia per immaginare un mondo in cui il pianto e lo stridore di denti non sia la norma?

L’unica risposta possibile è: sì.

Giuseppe Zucco

Giuseppe Zucco (1981) lavora alla Rai. Ha esordito con un racconto nell’antologia *L’età della febbre* (minimum fax, 2015) e ha pubblicato una raccolta di racconti, *Tutti bambini* (Egg Edizioni, 2016). *Il cuore è un cane senza nome* (minimum fax, 2017) è il suo primo romanzo.



Categorie: [interviste](#), [letteratura](#), [libri](#) · Tag: [Giuseppe Zucco](#), [Laura Pugno](#)

Aggiungi un commento

Nome (richiesto)

E-mail (non verrà pubblicata) (richiesto)

Sito web