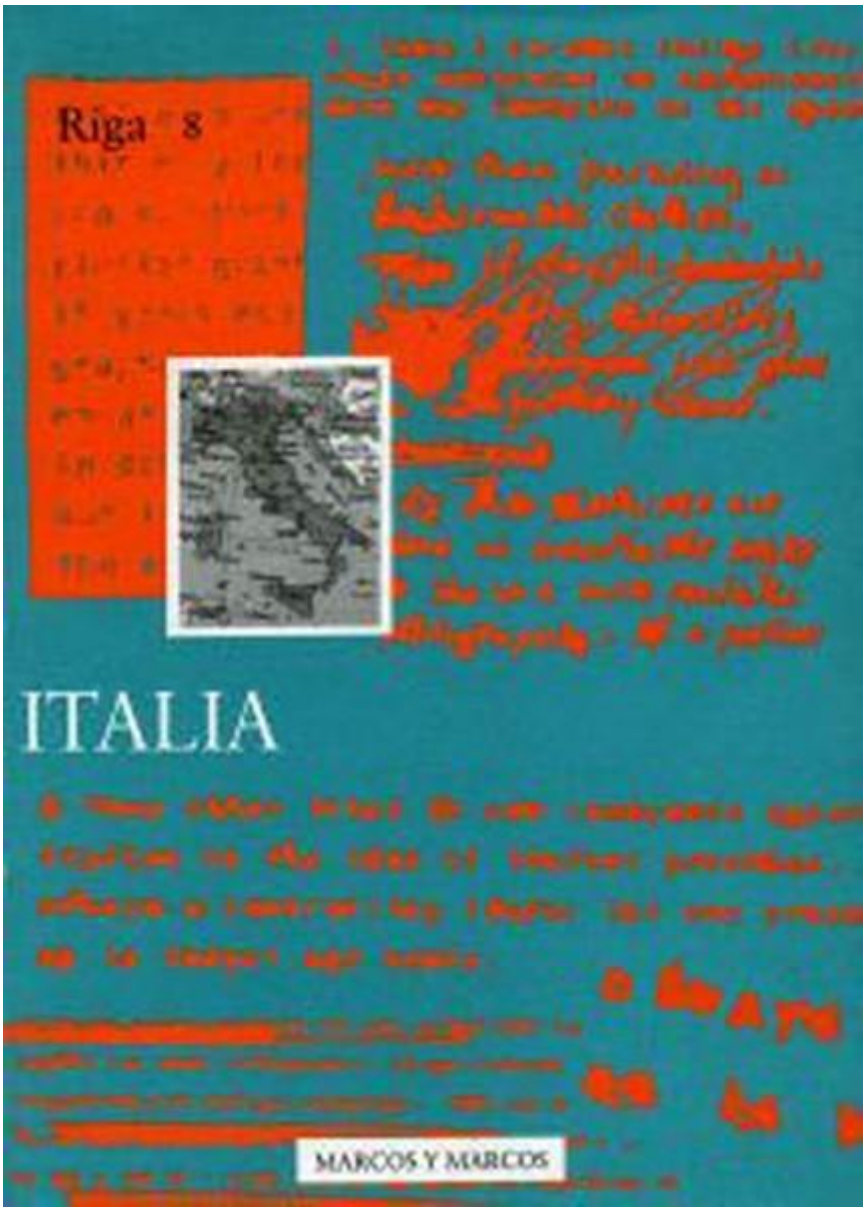
DOPPIOZERO

Vincenzo Consolo: come ho scritto i miei libri

Marco Belpoliti, Elio Grazioli 21 Gennaio 2022

Il 10 agosto del 1999 abbiamo incontrato Vincenzo Consolo nella nuova casa dove si era trasferito da qualche tempo dopo gli anni trascorsi in via Volta, in una abitazione dove mi era capitato di andare a trovarlo e di conversare varie volte con lui. Mi aveva coinvolto persino in un documentario su Mastronardi che aveva girato per la Rai dove lavorava. Avevo anche cominciato a recensire i suoi libri a partire da *Nottetempo, casa per casa* del 1992, con cui poi aveva vinto il Premio Strega, e a presentarli insieme a lui. Stavamo preparando io e Elio Grazioli un volume della collana di Riga edita allora da Marcos y Marcos, il numero 17 della serie, intitolato *Italia due*, in cui volevamo fare il punto su arte, letteratura, critica, teatro, nel passaggio al nuovo millennio. Il volume seguiva un precedente libro, *Italia*, di cinque anni prima composto di un fitto epistolario tra i due curatori – io e Elio – e una serie di autori che appartenevano a varie generazioni che avevano operato negli anni Ottanta e nei primi anni Novanta, una corrispondenza che insieme a testi e interventi occupava oltre 400 pagine: Martegani, Moresco, Cabiati, Guaita, Luigi Grazioli, Cingolani, Claudia Castellucci, Romeo Castellucci, Codeghini, Pancrazzi, Piersanti, i Fanny e Alexander, Gorret, Sedmach, Messori, Salabelle, Ivano Ferrari, Cataluccio, Ercolani e molti altri ancora. Per *Italia due* avevamo pensato di intervistare Alberto Arbasino, Giulio Paolini, Manlio Brusatin, Dadamaino, Mario Lavagetto, Giuliano Scabia, Daniele Del Giudice e appunto Vincenzo Consolo, maestri a cui guardavamo con attenzione da tempo.



Il resto del volume raccoglieva interventi di molti autori: teatro, poesia, arti visive, fotografia, saggismo. Il nuovo volume è uscito nell’aprile del 2000 e constava di 400 pagine. L’intervista con Consolo fu pubblicata solo in parte, e per un errore di impaginazione risultava monca. A dieci anni dalla sua scomparsa abbiamo pensato di riproporla integralmente qui su doppiozero come un omaggio a uno scrittore che è stato molto importante per noi tutti in quella Milano che stava cambiando e per cui Vincenzo provava un grande dolore e delusione. Ma la conversazione, come vedranno i lettori, si era soffermata più sugli aspetti del suo lavoro letterario che sul clima politico e culturale dell’epoca. (MB)



In Di qua dal faro *lei scrive: «Crediamo che oggi, per la caduta di relazione tra la scrittura letteraria e la situazione sociale, non si possano che adottare, per esorcizzare il silenzio, i moduli stilistici della poesia; ridurre, per rimanere nello spazio letterario, lo spazio comunicativo, logico e dialogico proprio del romanzo». Può spiegare meglio questa affermazione?*

Per rispondere a questa domanda devo riandare a quelli che sono stati i miei primi passi, cioè al mio primo libro, *La ferita dell'aprile*. Allora, un po' istintivamente, un po' consapevolmente, avendo davanti una presenza letteraria come quella di Sciascia, ed essendoci poi stata l'esplosione di un fenomeno come quello di Lampedusa – i due avevano tentato una scrittura di estrema comunicazione, naturalmente con coloriture diverse –, il mio sguardo era rivolto verso la fascia occidentale della Sicilia, cioè verso una scrittura di tipo comunicativo, di tipo logico, perché mi interessava la letteratura che riflettesse la società e la storia. Non m'interessava il mito in quel momento, non m'interessava, diciamo, l'abbandono lirico, a cui soggiacevano in massima parte gli scrittori della parte orientale dell'isola, che aveva una maggiore implicazione

con la natura, e quindi una maggiore compromissione con il mito. Per esempio uno scrittore come Verga, o come Vittorini, che da posizioni assolutamente storicistiche arriva a soluzioni formali di estrema liricità come in *Conversazioni in Sicilia*.

Allora, quando ho pubblicato il mio primo libro, nel '63, era l'anno in cui aveva debuttato la neoavanguardia, e si era già esaurita quella che era l'estetica neorealistica. Quindi per me il problema era quello di andare oltre questa estetica, perché la prima idea che avevo avuto quando ho scritto quel romanzo era di scrivere un libro di tipo sociologico. Essendomi nutrito di letteratura meridionalistica, da Gramsci a Guido Dorso, e vivendo in quella terra di assoluta ingiustizia sociale, pensavo di scrivere proprio nel senso sociologico, un po' alla Carlo Levi, alla Danilo Dolci e soprattutto alla Sciascia di *Le parrocchie di Regalpetra*. Però, quando mi misi a scrivere andai subito da un'altra parte, nel senso proprio espressivo, e capii che non avevo niente da spartire con quelli del Gruppo 63, con quell’avanguardia che auspicava una sorta di azzeramento di quella che era la tradizione letteraria, e che immaginava la costruzione di un linguaggio che mi ricordava molto quelli che erano stati i dettami della scrittura di tipo futurista.

Ero andato a Palermo, stavo terminando di scrivere il mio libro, ad assistere a una delle riunioni del Gruppo 63 e subito compresi che non appartenevo a quella famiglia; a me interessava la tradizione letteraria e la sperimentazione su quella tradizione. Quindi mi collocai subito nel filone sperimentale della letteratura italiana, trovando come prodromi, come immediati antecedenti, la linea pasoliniana-gaddiana. Ma trovando anche un grande padre tutelare in Verga. Anche se queste sperimentazioni sono tutte diverse tra di loro, capii che mi trovavo a disposizione un patrimonio linguistico che era proprio della Sicilia, e che avrei dovuto usare quei materiali linguistici per rompere questo codice linguistico centrale, diciamo. Avevo letto la polemica linguistica di Pasolini sulla nuova lingua italiana che era nata dopo il boom economico e la grande trasformazione sociale, una realtà che avevo sotto gli occhi. Ho visto che per il nuovo assetto politico che si era formato in Italia, per quello che stava succedendo ed era successo, non avrei mai potuto adottare un codice di comunicazione che io chiamo «codice di speranza», che era stato quello di Calvino, Moravia, Sciascia e di altri scrittori comunicativi o illuministi che dir si voglia, che avevano immaginato che in questo Paese si potesse formare o si fosse già formata una società civile. Quando sono

nato come scrittore, ho visto che questa speranza era caduta, perché i poteri si erano ricostituiti e quindi quel codice non potevo praticarlo.

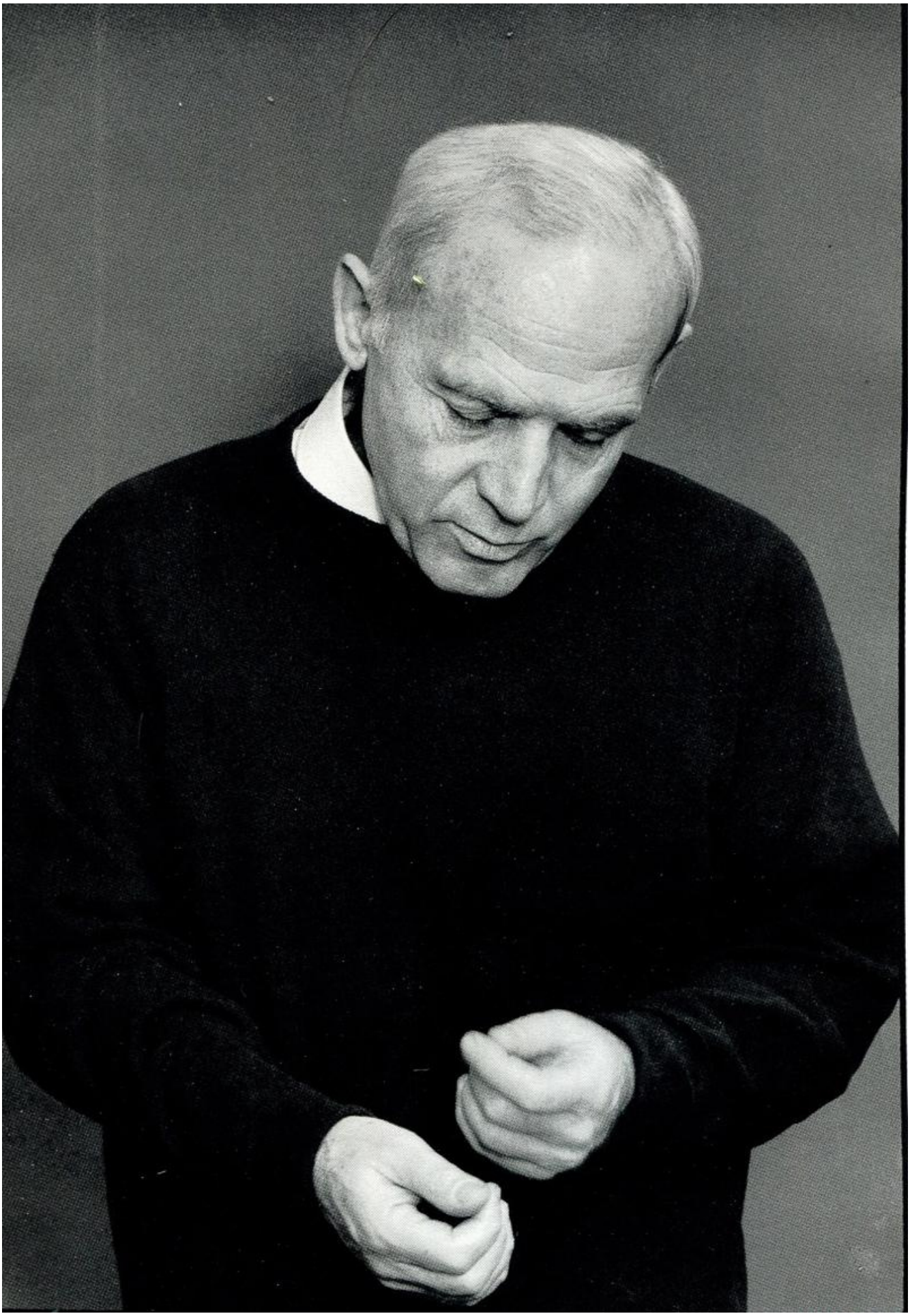
Praticai allora un contro-codice che portava fatalmente verso la linea sperimentale; la mia tecnica era quella di innestare nel codice linguistico nazionale questo patrimonio linguistico che mi veniva dalla mia terra, reimmettendo nella scrittura i tanti reperti linguistici che erano stati sepolti e dimenticati. A me interessava operare dal profondo della mia memoria e delle mie conoscenze di allora, la rottura del codice nazionale. Che è un segno per me di sfiducia verso i poteri ricostituiti in quegli anni e una sorta anche di opposizione ai destini di quelle che erano le persone a cui volevo parlare, a cui mi rivolgevo, in quella trasformazione italiana fondata sullo sviluppo del Nord e la necessità da parte delle masse dei contadini di risalire la penisola, di andare altrove, di inurbarsi. Tutto questo mi aveva portato a fare questa scelta stilistica, che è peraltro una contraddizione in sé, una contraddizione nel senso che in me c'era una forte coscienza storica, sociale, che volevo esprimere, però la esprimevo per la prima volta, a mio parere, con una forte imperfezione formale, stilistica. Poi, naturalmente, ho visto che questa scelta che avevo compiuto si giustificava man mano che la società italiana evolveva.

L'industria culturale cominciava già in quegli anni ad appiattire, a uniformare la letteratura, e quindi l'insistenza, la mia sperimentazione continua, acquistava un suo senso. C’è stato un salto di tredici anni tra il mio primo e il secondo libro che ha coinciso con il mio trasferimento a Milano, trasferimento che ho fatto proprio per vedere le trasformazioni di questo Paese, che cosa avveniva in una città come Milano che era un po' lo specchio dei destini italiani, il processo di inurbamento delle popolazioni che venivano dal Sud. E insieme il fallimento di quello che aveva immaginato Vittorini, nell’invito che faceva ai giovani di allora di lasciare le vecchie professioni liberali e l'insegnamento, per inurbarsi e entrare nell'industria. L'unica possibilità che ho avuto di entrare nell'industria è stata quella dell'industria della comunicazione, che era la Rai, in cui sono entrato dopo un concorso e dove ho visto dal di dentro l'influenza che aveva avuto su questo Paese uno strumento di comunicazione di massa come è la televisione. Quindi ho sentito sempre più il bisogno di percorrere questo mio cammino cercando di rappresentare il Paese.

Il secondo libro è frutto del mio trasferimento in un osservatorio qual era Milano durante gli avvenimenti del '68. *Il sorriso dell'ignoto marinaio* è un romanzo storico, storico-metaforico: parlo dell'Ottocento ma per dire gli anni '60 in Italia, con tutti i temi di tipo sociale e di tipo culturale che allora si dibattevano: la funzione della scrittura, la funzione dell'intellettuale e dello scrittore nei confronti della Storia, di una storia acuta e conflittuale come quella di quel momento. Quindi inventai quel libro un po' come opposizione allo schema della sfiducia nella storia da parte di uno scrittore come Lampedusa, questa visione assolutamente metastorica, di tipo esistenziale, dove tutto avviene all'insegna del pensiero della morte. A me non interessavano questi temi, interessava invece narrare di persone che non avevano mai avuto la possibilità di esprimersi, di tutte le emarginazioni che avvenivano, e anche di un intellettuale che non fa la scelta del principe di Salina, ma una scelta opposta, che prende coscienza della propria funzione.

La contraddizione che prima descriveva tra questo spiccato interesse per la realtà sociale e politica e invece la scelta stilistica, non si è poi mai risolta?

È rimasta quella. Ma credo che la forma sia anche sostanza, non credo in questa separazione, perché la mia sperimentazione significa anche il mio impegno sul piano della storia, impegno nel senso di non passare dall'altra parte e adottare un codice linguistico che mi viene imposto. Perché il potere di volta in volta inventa codici linguistici da cui siamo posseduti, e con lo sviluppo economico, con lo sviluppo dei mezzi di comunicazione di massa, questo codice linguistico noi lo subiamo continuamente, giorno per giorno. Oggi è diventato macroscopico e anche mondiale, non riguarda più questo nostro Paese; noi poi siamo un Paese fragilissimo, dove c'era una cultura contadina che, come abbiamo visto e come ci ha insegnato Pasolini, si è dissolta per passare a una civiltà di massa che subisce sempre di più questo codice linguistico.



Quindi ho sentito sempre più giusto questo mio percorso, giusto e legittimo, fino a portarlo alle estreme conseguenze. Con *Lo Spasimo di Palermo*: il mistilinguismo o plurilinguismo, come lo aveva chiamato Cesare Segre, si attenua, ma c'è una sorta di alzata di tono, diciamo, di una scrittura fortemente ipertestuale, con citazioni interne esplicite o implicite nella scrittura stessa. Credo che *Lo spasimo di Palermo* sia veramente il punto estremo a cui sono arrivato, ma tutto questo l'ho esplicitato anche in un'opera poco nota, una tragedia in versi che ho scritto, perché la mia propensione è veramente verso la scrittura in versi, che non bisogna confondere con la poesia, essendo l'essenza della poesia un'altra cosa. Parlo di «forma poetica». I miei libri hanno tutti questo contrassegno dello spostamento dell'ago verso la zona espressiva, e quindi dell'abbandono man mano della parte logica o comunicativa che il romanzo deve avere. Io non lo chiamo neppure più «romanzo».

Ho cercato di non scrivere mai romanzi, ma narrazioni, per riportare ai vecchi temi precapitalistici quelle che erano delle narrazioni orali. I miei libri si possono leggere a voce alta perché hanno una loro scansione, un loro ritmo; lavoro molto su questa oralità a cui la scrittura potrebbe essere destinata. E quindi dall'oralità il passo verso la teatralità è anche breve, così dopo *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ho scritto un'operetta teatrale, che io non considero teatrale ma che mi ha portato proprio attraverso quello che era il mio percorso, attraverso il rifiuto di quella che è la parte diegetica, come la chiamano i critici, per arrivare soltanto alla parte dialogica. L'operetta si chiama *Lunaria*, con questo schema leopardiano un po' favolistico in cui la caduta della Luna è la caduta di una cultura in una trasformazione del mondo che avveniva proprio nel ‘68-‘69. Dicevo di una mia operetta poco conosciuta che si chiama *Catarsi*, dove c'è il dialogo o la dialettica fra il protagonista, che è un Empedocle moderno – sullo schema naturalmente di Hölderlin – che poi si suicida, e il suo allievo Pausania, che ha la funzione dell' *anghelos*, del messaggero sulla scena e viene scoperto e rifiutato da Empedocle che si rifugia nell'afasia, nel silenzio, attraverso il suicidio.

Alla fine, concludo che sulla scena non è più possibile che appaia l'*anghelos*, il messaggero: il messaggero era lo scrittore, lo scrittore in prosa che si rivolgeva al pubblico del teatro greco e spiegava che cosa era avvenuto prima in un tempo diverso e in un luogo diverso, e da quel momento era possibile la rappresentazione, cioè si muovevano i personaggi e poi c'era la parte del coro.

Credo che in questo tempo il pubblico del teatro, quelli che stavano seduti nella cavea, è sparito, tu non riesci più a individuarlo. Così anche per il romanzo. Quindi è finita la funzione dell'*anghelos* e ormai la tragedia, o almeno la rappresentazione, non può essere svolta che in forma corale. Il coro, come ci ha insegnato Leopardi, è la voce di un popolo e quindi uno cerca di scrivere in questa forma dove finisce la parte comunicativa e prende valenza la parte espressiva, la parte poetica. Questa è la mia idea della narrazione, che non chiamo «romanzo» ma «narrazione», come l'ha chiamata Walter Benjamin, questa forma preromanzesca che in questo momento di postmodernità, come viene chiamata, è l'unica forma letteraria possibile per quanto riguarda la scrittura in prosa.

Quindi lo spazio letterario secondo lei è veramente ridotto?

Esiste lo spazio della poesia. Credo che lo scrittore in prosa – non dico il romanziere – debba immaginare un pubblico vastissimo, ma i lettori si riducono sempre di più. Quindi, se la forma è ardua, ci sono questi lettori a giustificare in un certo senso la scrittura, altrimenti sarebbe il silenzio. Fino a quando ci sono i venticinque lettori, come diceva il nostro grande, io continuo a scrivere in questa forma, non passo dall'altra parte a praticare una scrittura diversa da quella che ho praticato fino ad adesso, perché non credo nella scultura di comunicazione, perché non c'è più niente da comunicare. Credo che la scrittura in prosa oggi si debba assolutamente verticalizzare, caricare di senso e di segni, deve essere più densa, o meglio, deve essere un ipertesto letterario. Capisco che è una strada ardua, ma credo sia oggi l'unica possibile per giustificare la propria idea, o almeno per essere in pace con la propria moralità e ideologia. Scrivere romanzi come li abbiamo intesi fin qui mi sembra che oggi sia assolutamente anacronistico, assurdo. Mi sembra che tutto si riduca in merce, in una forma bassa di letteratura, a una idea ludica della scrittura.

E da questi venticinque lettori si sente letto come desidera? Si sente compreso?

Le persone che incontro, le lettere che ricevo, mi confermano nel mio modo di scrivere. Non trovo in questo senso un fallimento. Se poi non raggiungo i grandi numeri che fanno l'attualità, a me i grandi numeri non interessano, mi interessa lasciare un segno, un segno plausibile.

Quindi la letteratura che si fa oggi, che fanno anche scrittori delle generazioni successive alla sua, la giudica una letteratura di comunicazione?

Intendiamoci, c'è una letteratura ruffiana, furbastra, e c'è una letteratura seria, che ancora adotta il registro della comunicazione, la linea calviniana, che è comunque una letteratura rispettabile, parlo di un Daniele Del Giudice o, a metà tra la forma comunicativa e quella espressiva, di Claudio Magris. Potrei fare tanti altri nomi di tutto rispetto. Ma personalmente non credo che si possa percorrere neppure questa linea. Non parliamo comunque della letteratura di intrattenimento, di consumo, oggi la più diffusa, in un mondo come questo in cui viviamo, un mondo dello spettacolo.

Pensa che il fatto di essere siciliano, che le sue radici abbiano avuto un ruolo decisivo in questo suo atteggiamento?

Credo di sì. Se non fossi nato lì, se non avessi avuto questi segni culturali, forse le mie scelte sarebbero andate altrove. Questo non lo posso ipotizzare, però posso dire cose che vengono da altri Sud ben più profondi del mio.

Per esempio?

Parlo di scrittori maghrebini, o sudamericani che hanno scelto lo stesso tipo di linea, quella espressiva piuttosto che comunicativa.
Scrittori grandissimi come Carpentjer, Rulfo, Guimarães Rosa, hanno cercato di praticare una lingua che fosse esplosiva, deflagrante, che non fosse una lingua come era stata imposta da situazioni di dominazione.

Parlava di segni che sono specifici dell'essere siciliani. Quali sono?

Innanzitutto quelli storici, che col tempo ho capito di portarmi appresso, delle dominazioni francesi, spagnole, di volta in volta diverse; i segni di una società che non è mai esistita, che è stata sempre una società non giusta, una società non razionale, per un potere che ha tenuto quest'isola sempre fuori dai processi della storia, per ritardi, una situazione economica assolutamente anacronistica rispetto a quello che avveniva nel resto del mondo, e poi anche per i mali di questa Sicilia, il potere corrotto, la mafia, una perenne infelicità sociale, una società assolutamente irrazionale, assolutamente ingiusta. Queste cose le ho osservate, le ho viste, e me le sono portate appresso, non ho potuto non trasferirle nella mia scrittura.

E il mito?

Ho cercato di stare lontano dal mito, ma sprofondando in quelli che sono i segni della natura, perché questo movimento in me c'è continuamente, fatalmente vai a sbattere nel mito. Non penso comunque che nella mia concezione letteraria ci sia un esilio, o una prigionia del mito, ma nel mito, che è quella visione fantastica, o fantasiosa, al di là della storia, si può sprofondare per risalire, per ritornare alla storia. Questo movimento io ho cercato di imprimerlo sempre nella scrittura, nel senso che, proprio apprendendo la visione vittoriniana, nei miei miti c'è sempre il viaggio, perché la letteratura siciliana è stata sempre statica, sempre circoscritta ai piccoli spazi, quindi la lezione vittoriniana del movimento era anche una lezione di impegno con la storia. Questo movimento che faccio dal basso verso l'alto, che si esprime anche attraverso la forma – perché il recupero di queste lingue sepolte è anche un movimento di sprofondamento e di risalita verso l'alto, verso il codice della comunicazione – è un liberarsi dal mito. Se no si rimane prigionieri del mito, come è avvenuto per esempio in Verga, e poi anche in D'Arrigo. La mitizzazione può essere anche nel segno di un'immagine di un passato di armonia, mentre di armonia non è mai stato. Questo passato è stato sempre doloroso, conflittuale, come è il nostro presente; quindi immaginare un'età dell'oro è un po' sprofondare nel mito permanente. È quello che Moravia imputava a Pasolini, credo, ma il senso della lezione pasoliniana non era quello. Pasolini voleva che quello che ha chiamato «sviluppo senza progresso» si svolgesse in altro senso, non con la perdita dei valori fondamentali, dei valori umani, con il prezzo che si è pagato, della disumanizzazione.

Pensa che questo atteggiamento verso la storia, il mito, questa visione di una frattura ma anche questa tensione, siano propri degli scrittori siciliani? Ovvero, detto in un altro modo, pensa che ci siano altre realtà all'interno della letteratura italiana che abbiano una specificità così netta e particolare come è stato per la Sicilia?

Posso pensare alla tradizione irlandese, perché anche lì hanno un'implicazione fortissima con il mito, con la favola e con le tradizioni popolari. Naturalmente le differenze sono moltissime, soprattutto legate alla nostra mediterraneità. Io ho insisto molto sull'archetipo del *nostos*, del viaggio di ritorno: lo scacco della contemporaneità consiste proprio nel fatto che Itaca non esiste più e la nostra è una ricerca senza possibilità di approdo. Quindi credo che questa società contemporanea sia segnata dalla perdita, la perdita della patria – anche se questa è una parola inquietante e brutta –, la privazione della memoria, dell'identità. In un mondo orizzontalizzato e uniforme, non riusciamo più a trovare un punto di approdo, e credo che questo smarrimento sia quello che hanno immaginato e

profetizzato i grandi scrittori, uno scrittore come Pirandello.

Intendevo dire se nella letteratura italiana c'è qualcosa di analogo a questa isola, la Sicilia. Lei è vissuto a lungo a Milano: c'è qualcosa di analogo in Lombardia o in altre letterature regionali?

Nella letteratura toscana o lombarda non c'è questa sfiducia nei confronti della modernità così come è presente nella letteratura siciliana. Per modernità intendo questa progressione della storia. Questa idea l'ha avuta per esempio Vittorini, che si era lombardizzato e che aveva capovolto il segno verghiano, e aveva ipotizzato un mondo moderno in Sicilia. Infatti aveva disegnato una piccola geografia di una Lombardia siciliana, con una rassegnazione verso la storia senza più quel pessimismo cosmico, diciamo, che contrassegnava sino a quel momento la letteratura siciliana. Però l'utopia vittoriniana poi si è infranta sugli scogli della storia. Non mi abbandono certo a facili entusiasmi sulla modernità, però neppure mi rifugio negli arcaismi, credo di dire attraverso la mia scrittura che i percorsi e gli sviluppi potevano essere diversi, nel senso che per me la funzione del romanzo è una funzione sempre critica nei confronti della storia, della società e del potere, e il romanzo, lo dice Bachtin, è per sua natura un genere letterario di tipo utopico, cioè dice dei mali di un momento storico e di una società, ma attraverso questi mali indica, involontariamente o almeno tacitamente, quale può essere una società o una storia migliore.

Con la mia domanda pensavo, ad esempio, a una letteratura padana che nasce con Ariosto, Boiardo e arriva fino ai narratori contemporanei. Esiste probabilmente qualcosa di specifico nell’area padana, una letteratura fondata sugli umori, su forme lunatiche, sull'ironia, ma anche su una forma di leggerezza. O il fatto che non è un'isola, ma una pianura, rende più difficile rilevare qualcosa del genere rispetto alla Sicilia?

La differenza mi sembra costituita dall'Illuminismo, dalla speranza. Questo ha dato vita a una letteratura diversa dalla nostra, una letteratura dove si presuppone l'esistenza di una società a monte. Né noi abbiamo mai avuto uno Svevo, una letteratura di introspezione psicologica. Il crinale della letteratura siciliana è stato sempre sul piano della realtà, il nostro sguardo è stato sempre indirizzato all'esterno – naturalmente con l'eccezione di Pirandello. Da noi non esiste il romanzo psicologico, o il romanzo realistico con tutte le complicazioni e gli stravolgimenti della realtà stessa, o la visionarietà, con tutte le declinazioni di una realtà totale.

È quella che lei chiama la «linea barocca»?

Sì. Come diceva il signor Gadda: barocco è il mondo. Ma niente è più barocco della Sicilia, con questa complessità, questa stratificazione, queste diverse identità. Fatalmente, rappresentandola, la cifra è sempre quella barocca.

Volevo chiederle dei suoi rapporti con le arti visive.

Ho sentito sempre l'esigenza di bilanciare anche con la visualità quella che è la mia parte sonora, questa mia forma di scrittura che tende verso la sonorità, e quindi la pittura mi ha sempre ispirato. Da *Il sorriso dell'ignoto marinaio* fino a *Lo spasimo di Palermo* ho avuto sempre delle figure pittoriche davanti che mi hanno dato spunto. Anche *Retablo*, per esempio. Ci sono stati dei pittori che ho utilizzato per svolgere quelle che nella mia scrittura chiamo le parti di «cantica» o le parti corali, questo arrestarsi dell'azione narrativa, questo arresto corale: queste parti mi sono spesso state ispirate da visioni di pittori. Per esempio ricordo un brano di *Nottetempo, casa per casa* che è stato ispirato da un quadro di Ruggero Savinio.

Per *Il sorriso dell'ignoto marinaio* ricordo di aver visto un quadro di Mario Merz una volta, dove c'era una lumaca che rifaceva il disegno della sua stessa chiocciola percorrendo un cammino a forma di spirale: quella immagine mi ha molto sollecitato poi a mettere dentro la mia narrazione l'immagine della spirale della lumaca, mettendo così in un romanzo ambientato nell'Ottocento questa cifra pittorica modernissima di Merz.

Potrei citare tanti altri esempi, ma poi invece la sonorità mi porta a sconfinare, a sradicare verso i musicisti, nel senso che ho scritto testi per dei musicisti contemporanei. Uno l'ho fatto per Francesco Pennisi, ho scritto un pezzo in prosa, una sorta di oratorio che si chiama *L'ape iglea* o *Elegia per Noto*; poi ho scritto un altro testo per Matteo D'Amico, per uno *Stabat Mater*. È un'esperienza che mi interessa molto, cui mi porta la mia stessa scrittura, come dicevo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

