carnet n° 1 | 2013
De vive voix

Andrea Bajani. Nella dimora della scrittura

Intervista a cura di Sara Sicuro

Andrea BAJANI

Sara SICURO

Édition électronique :
URL : https://notos.numerev.com/articles/carnet-1/726-andrea-bajani-nella-dimora-della-scrittura
DOI : numerev_108
Date de publication : 02/01/2013

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : BAJANI, A., SICURO, S. (2013) Andrea Bajani. Nella dimora della scrittura. *Notos*, (carnet n°1). https://doi.org/10.34745/numerev_108

Una ampia intervista all'autore di Sara Sicuro sulla genesi delle sue opere e il suo itinerario di scrittore

---

Mots-clés :

Nella dimora della scrittura

Intervista ad Andrea Bajani

a cura di Sara Sicuro

Sara Sicuro: *Qualche notizia biografica: può parlarci della sua "formazione"? Se dovesse fare una "suddivisione" della sua vita in "fasi", dall'infanzia ad oggi?*

Andrea Bajani: Solo a scuola il tempo si suddivide in colonne. In una sta il passato, messo in sicurezza. Nella successiva è rinchiuso il presente, nel recinto che gli compete. Nella terza il futuro, anche lui con gli steccati che aiutano a non farlo sembrare troppo grande. In realtà il tempo non sta diviso in colonna, e presente passato e futuro stanno mescolati in un unico vento scomposto. E d'altra parte conosco così poco, della mia vita. In generale, credo di aver vissuto un'infanzia piena di paura e di stupore. In un paese di poche migliaia di abitanti nel sud del Piemonte, dove la mia famiglia si è trasferita, da Roma, quando avevo tre anni. La paura è il primo sentimento che ricordo, tanto in casa che in paese. Lo stupore era conseguente, e assomigliava alla felicità pungente del pericolo scampato. Tutto il resto che ho vissuto e scritto è stato una conseguenza di questi due sentimenti.

Può parlarci del suo rapporto "con il materno"? E il paterno?

Credo di aver scritto molti libri anche per riuscire a rispondere a questa

domanda.

Lei viaggia tanto e ha vissuto per lunghi periodi all'estero: ha mai percepito una sorta di «spaesamento»?

I primi ad essere spaesati erano i vecchi cartografi, che provavano a fornire a chi stava fermo una rappresentazione del mondo. Costruivano finzioni buone per poter maneggiare la realtà. Quando poi arrivavano alla fine delle terre conosciute, scrivevano Hic sunt leones. Quando cioè giungevano all'ignoto – il punto più misterioso dello spaesamento – inventavano dei personaggi, i leoni, e dunque dicevano chiaramente: qui soltanto con la fantasia si può andare. È quello lo spaesamento che mi interessa. È con i piedi su quei confini che comincio a raccontare.

Al di là di ogni generalizzazione e di riferimenti teorici sul perché si scrive, Lei Andrea Bajani perché scrive? E per chi? Autore e narratore hanno un destinatario differente? (Il narratore ha il narratario e Lei, in quanto autore? Come si palesa o come sceglie il suo destinatario?

Il destinatario è un interlocutore seduto sulla sedia vuota di fronte al tavolo. Provare a definirlo lo farebbe scappare. È il teschio di Amleto, la presenza assente, il fantasma. Il destinatario è la voce che si intercetta quando si sbaglia numero al telefono, con imbarazzo ed emozione: ci obbliga a sintonizzarci, perché non sappiamo chi c'è dall'altra parte; ma in quel suo chiedere Chi parla?, c'è qualcosa di profondamente umano che ci parla. Chi parla? Si può solo rispondere Sono io, scusarsi e dopo mettere giù. Sono incontri fugaci e profondissimi. Il destinatario è per sbaglio, ma è l'umano che incontra l'umano attraverso le parole.

Nucleo centrale in tutta la sua opera: «la famiglia». Al di là della spiegazione relativa alla questione dell'essere italiano come ha più volte ribadito in varie interviste, ci sono anche altre ragioni in questa scelta?

Non scelgo la famiglia come tema, e in generale il tema conta così poco in un'opera. Ognuno cercherà di dare una forma all'ignoto – l'hic sunt leones di cui sopra – con quel che ha a disposizione. Il mistero è uguale per tutti, e ciascuno cercherà di dargli la forma di quel che conosce. Un pescatore per articolare il mistero del mondo (la paura, la morte, l'amore) userà il mondo del mare; un contadino quello della campagna; un medico farà appello alla fisiologia. E ciascuno lo farò per istinto, più che per scelta, perché il mondo – e con tutte le domande al seguito – gli si è presentato con quelle fattezze. Non saprei dire esattamente perché uso la famiglia come . Mi ha segnato profondamente, la famiglia. È stato il teatro dove ho imparato quanto dolore c'è nella vita, e quando gli uomini e le donne si dibattano per tentare di vivere meglio. E quanto tutto questo è commovente e disperante insieme. Ma è un teatro come un altro.

Dolore e commozione stanno dappertutto.

Perché nei suoi romanzi «il vuoto» che viene consegnato al figlio è sempre materno?

Non saprei. Sta a voi studiosi azzardare le risposte ai perché che noi non conosciamo. In un documentario su Philippe Petit, il funambolo che aveva attraversato camminando sospeso sul vuoto lo spazio tra le Torri Gemelle racconta che tutti gli chiedevano il perché dei suoi gesti. Chiedevano tutti il perché, commenta, che è una domanda pratica. Avevo fatto qualcosa di misterioso e tutti mi opponevano una domanda pratica.

Nella raccolta di saggi Di tutto resta un poco Tabucchi scrive: «Abitualmente si cercano le ragioni di un'opera nella vita dell'artista, secondo la seguente equazione: ha prodotto questo perché ha vissuto questo. Detto in altre parole: la vita, in quanto registro di stato civile, determina l'opera. E se fosse il contrario? Se fosse quello che scriviamo, dipingiamo, filmiamo che determina la nostra vita». Nel suo caso com'è?

Scrivere è esporsi alle conseguenze delle proprie parole bloccate sopra un foglio. Le parole non sono semplici rappresentanti di quello che pensiamo; al contrario producono pensiero, che noi stessi, per primi, dobbiamo digerire. Vediamo che cosa penso, mi dico ogni volta prima di mettermi a scrivere. Poi saranno le parole che avrò scritto, a dirmelo, e io da quel momento in poi dovrò fare i conti con quella cosa nuova che è successa, con quell'opinione che le mie parole hanno espresso a nome mio. La mia vita sarà conseguenza delle parole che ho scritto. Detto ciò, quelle parole arrivano da luoghi misteriosi. Sarebbe troppo facile e troppo semplicistico dire che arrivano dal profondo di ciascuno, e che dunque sono la mia verità personale. Le parole portano in superficie misteri insondabili. Sono un impasto di umori, esperienze di chi le fa uscire – del suo autore, potremmo anche dire. Ma a ben vedere l'autore è solo un tramite, una galleria, e quelle parole portano allo scoperto cose molto più antiche. L'homo sapiens è comparso circa 200.000 anni fa. Io sono nato 41 anni fa. Quello che le mie parole portano allo scoperto, sono certo, ha almeno 241.000 anni di sedimento.

A quali autori-italiani del '900 si sente maggiormente legato? E di chi sente di essere "figlio"?

Non saprei riconoscere genie dirette. Certo sono stati importanti gli stilisti, per me, e dunque le figure di romanzieri che erano anche poeti. Pasolini, soprattutto all'inizio. Ma anche Volponi, e a suo modo Pavese; quello del Mestiere di vivere, soprattutto. Insomma, quei romanzieri irregolari, incapaci fino in fondo di fare un romanzo. I fallimentari per vocazione, quelli a cui sarebbe stato impossibile, pur volendolo, dare forma a un romanzo tradizionale. Ma fermarsi agli italiani è molto riduttivo. Non avrei scritto nulla se non avessi

letto Kafka, credo, Beckett o Virginia Woolf. E se non avessi incontrato Valéry sulla mia strada, be', sarebbe stato un gran peccato.

Quando ha scritto Se consideri le colpe, Ogni promessa, Mi riconosci, La vita non è in ordine alfabetico ed infine Un bene al mondo, con quali autori si è confrontato? Potrebbe indicarci un "riferimento testuale", se c'è, per ciascuno dei libri?

Il protagonista di Una solitudine molto rumorosa, di Bohumil Hrabal diceva che era impossibile capire di chi sono i pensieri che pensiamo. Non arrivano con il certificato di provenienza, diventano nostri, in quell'unica matassa che chiamiamo "io". Allo stesso modo è difficile dire di chi fossero le spinte che stavano dietro ai libri. Azzardo, ad ogni modo, delle angeologie. Per *Se consideri le colpe* Camus e Steinbeck. Ogni promessa, Carrère e Proust, è un libro molto francese. Mi riconosci, Rilke, evidentemente. La vita non è in ordine alfabetico Parise, è facile. Per *Un bene al mondo* non avevo angeli, ho dovuto fare tutto da solo. Sapevo che esisteva Andersen, e questo era di conforto.

Filosofi come E. Morin, Bachelard, Benasayag, Guattari, hanno in qualche modo influito sulla sua scrittura, sul suo pensiero? Una sua riflessione a proposito della «complessità»? Come si coniugano letteratura e scienza dal suo punto di vista?

La filosofia è stata, insieme alla poesia, quella che ho da sempre sentito più affine. In fondo le opere di letteratura che ho più amato le hanno scritte i filosofi: si sono avventurati in territori meno codificati, sono stati fabbri che hanno forgiato forme letterariamente strabilianti. Si pensi solo a Nietzsche e Kirkegaard, ma anche, venendo su nel tempo, Montaigne, Benjamin, Girard e Simone Weil. Per non parlar di Platone e i presocratici. Poi nella seconda metà del Novecento la filosofia ha cominciato a specializzarsi, ed è diventata artisticamente meno feconda. E mi ha interessato meno, pur non avendo mai smesso di leggerla.

Rapporto con la poesia: poeti a cui è più legato e perché?

La poesia è in assoluto ciò che mi ha formato di più. I poeti sono gli unici che davvero riescono a ad avventurarsi dove ci sono i "leones" con l'unica arma del silenzio. Le parole, in poesia, servono a far sentire il silenzio, a farne sentire la vibrazione. Danno la misura di tutto quello che ci sfugge, fanno sentire il ronzio che fanno i pianeti mentre noi stiamo seduti al tavolo a mangiare. Non forniscono una storia a cui appigliarsi, come fanno i narratori. I poeti non scrivono "C'era una volta un leone" per dare un tetto a chi li legge. Si sta all'addiaccio, sospesi in mezzo al vuoto. Bisogna aver coraggio per incamminarsi tra due versi. Per questo si è escogitata la presunta oscurità della poesia, la difficoltà sbandierata di continuo.

Rainer Maria Rilke è in assoluto il poeta che ha avuto più coraggio a scendere nell'abisso più insondabile. Le Elegie duinesi, da questo punto di vista, non sembrano nemmeno umane. Tra i poeti a cui sono legato un posto speciale

spetta a Giorgio Caproni, e alla sua metafisica del quotidiano. E il Pavese poeta mi ha insegnato che cos'era il ritmo. Sul suo standard ho costruito, muovendo poi per strade via via piuttosto misteriose, tutto lo stile con cui scrivo.

Poi certo ce ne sono molti altri, ma finirei per fare elenchi stanchi. Ma non posso tener fuori, tra gli altri, T.S. Eliot. The love song of J. Alfred Prufrock me la recito spesso a memoria.

«L'intervista impossibile» di Eco a Pitagora. Eco scrive: «Nella vostra fiducia nelle leggi eterne del mondo voi pitagorici non potevate comprendere la mutazione, non potevate intuire quello che dopo di voi ha intuito Eraclito, che tutto scorre, che non ci si bagna mai due volte nello stesso fiume, che la realtà nasce anche dal dolore, dalla lotta, che l'armonia è un punto d'arrivo, sempre provvisorio, ma guai a considerarla un punto di partenza, definitivo». Mi sembra che Lei sia dello stesso parere?

Solo Pitagora non lo era. E nemmeno lui, a leggerlo per bene.

Potrebbe raccontarci come lavora nel suo "laboratorio di scrittura". Come "artigiano delle parole" quali strumenti utilizza per lavorarle? Può dire di avere un "metodo" di scrittura? Se si, può parlarne?

Non credo di aver mai pensato alla scrittura come a una forma di artigianato. Certo, c'è la disciplina, che è una parola chiave, ma la disciplina esiste in contesti così dissimili che non la userei come cartina al tornasole per definire ciò che è artigianale. La prima forma di disciplina, e il primo lavoro che compio, è senza alcun dubbio un lavoro personale. Avviene dunque senza le parole, e quindi, per restare alla sua metafora, senza legno e scalpello. Credo che tra un libro e il successivo vada fatto uno scatto evolutivo – personale, appunto – senza il quale non esistono nuove opere significative. Altrimenti è una mappa già segnata, e mi interessa poco. Quel che mi interessa è ogni volta un nuovo ignoto, e per confrontarsi con l'ignoto bisogna arrivarci pronti, serve una grande preparazione interiore. La seconda disciplina è quella più sorprendente e più scontata insieme, ed è quella che si fa al tavolo. Quella è molto più facile da definire. E' la prima operazione del giorno, e di solito avviene la mattina presto. C'è una gran forza, che si è accumulata nella notte, che ha preso linfa dal silenzio e dalla densità che dà il buio ai corpi che gli si sono abbandonati. Scrivo due o tre ore ogni mattina, mai di più; di solito significa due pagine, tre al massimo. Non devo avere nessuno intorno, soprattutto se familiare. Quelle due ore sono quasi sempre tra i marosi, il naufragio è sempre lì accanto, basta un attimo per finire sotto e non uscire più. Per questo quando finisco ho sempre occhi sbalorditi. Mi alzo dal tavolo e per almeno un'ora non sono in grado di parlare con nessuno. Me ne sto lì, con lo sguardo sfondato, che è andato in posti che non conoscevo, e che per certi versi non conosco ancora. Le parole mi

hanno aiutato; non come artigiani, se mai come mozzi un po' svitati e sempre intrepidi.

Se dovesse descrivere la "gestazione" di un suo libro?

La gestazione resta per me a tutt'oggi un processo misterioso. Non so quando sto covando un libro, e di solito mi sbaglio nelle profezie. È una mia pratica statisticamente rilevante quella di sbagliare strada, di procedere forzatamente su binari morti. Di pensare, cioè, di aver chiaro qual è il libro che si sta muovendo in me. È molto frustrante, anche, e faticoso. Poi, appunto, arriva il muro, la sconfitta, l'evidenza che non era quella la via da prendere. Da quel fallimento, spesso, e un po' miracolosamente, arriva un libro. Si presente di colpo, con una frase, con una melodia che si infila tra altre parole che magari sto scrivendo del tutto inconsapevole che apriranno la porta di un romanzo. Allora penso "dunque, non sono ancora finito", e mi metto a lavorare. Di nuovo la paura e il pericolo scampato. Questa pratica gestazionale fondata, di base, sull'errore coincide con l'evoluzione personale di cui dicevo sopra.

Come sceglie, o meglio, come si palesa la coscienza di un personaggio specifico? All'inizio e durante la scrittura è già consapevole delle "tematiche" che si appresterà a trattare?

Quando ne sono consapevole 'prima', è sempre una sconfitta. Il tema si mangia sempre tutto. Finisco per mettermi a studiare senza tregua, risolvendo il tutto analiticamente. Il che può portarmi via anche mesi se non anni; poi mi metto al tavolo è non c'è più niente da scoprire. Un personaggio si presenta sempre misteriosamente, è un organo che si forma in me senza dare avvisaglie. Un personaggio è sempre asintomatico, quando prende forma: si delinea, occupa spazio, ma senza lasciarmi intendere che c'è e che, soprattutto, sfonderà le porte della pagina. Quando arriva porta con sé tutto il mondo riformulato in un modo che io non conoscevo. Quello, è solo quello, è ogni volta il tema. E anche alla fine resta misterioso.

Come lavora «dall'interno» la distanza necessaria fra autore e personaggio? Considerando che spesso è attraverso il dialogo interiore che i suoi protagonisti parlano con se stessi e i rispettivi narratari.

Non avverto mai separazione tra interno ed esterno. Per questa ragione, esco dalle sessioni di scrittura sempre in uno stato di sbalordimento. Perché ogni volta, la mattina, mi trasferisco dall'altra parte del ponte, dove non esiste più suddivisione tra quello che sta dentro e quello che sta fuori. Là tutto può succedere e tutto succede. Io sono "io" ma è già dramatis personae. Poi, finito, di scrivere torno riattraverso il ponte e trovo tutti gli altri, me compreso. Dall'altra parte del ponte, quando scrivo, è un modo come un altro. Basta guardare, e ascoltare che cosa hanno da dire le parole. Possibilmente senza spaventarsi.

Leggendo e scrivendo ha mai avuto paura di "perdere la bussola" fra realtà e finzione? Se si, come l'ha affrontata?

Non l'ho mai trovata veramente, quella soglia. Realtà e finzione stanno sempre mescolate, dentro e fuori dai libri. Schopenhauer, tra i tanti, ce l'aveva molto chiaro, che era il nostro pensiero a dare forma il mondo, a trasformarlo in fiction. Anche fuori dai libri. Dentro i libri, se mai, è più facile distinguere e però è anche più ingannevole. Quale menzogna più grande di una fascetta editoriale che porta scritto "Una storia vera"? Basta leggere una riga di Pessoa per perdersi e rendersi conto che è lo smarrimento l'unica realtà. Il resto sono scialuppe di salvataggio della mente dell'uomo per far finta di vivere al sicuro.

È possibile considerare la sua opera come portatrice di una visione ecologica della realtà: attenta al rapporto tra individuo e ambiente che lo ospita, incentrata sulla problematica della Relazione tra gli uomini, tra generazioni, tra l'uomo e l'Altro? Il suo lavoro letterario a sostegno di una reale «ecologia della mente»?

Non saprei dire se *Se consideri le colpe* sia portatrice di una visione ecologica della realtà. Mi sembra piuttosto un romanzo che incentrato sul binomio disperazione-resurrezione. Tutti i personaggi vivono un rapporto violato, ulcerato con la realtà che li circonda, e persino con la propria vita interiore. E tutti, anche i più apparentemente riprovevoli, cercano di procacciarsi una qualche resurrezione. Chi professionale, chi sentimentale. A dispetto di tutto, mi verrebbe da aggiungere. Una resurrezione come rivincita sulla vita, quasi una vendetta. E la vendetta e la rivincita non si pongono troppo il problema dell'ambiente circostante. Mi sembra un mondo, quello che racconto, in cui di fatto nessuno rispetta nessuno, in cui lo sfruttamento vince sulla comprensione. Il rapporto tra individuo e ambiente pende tutto dalla parte dell'individuo. E gli esiti non sono necessariamente edificanti.

Se non si considerano le colpe come si valutano le responsabilità?

È una domanda che richiederebbe molta saggezza o troppe semplificazioni.

La letteratura è il luogo della complessità, sfugge alla tagliola del verdetto. Per questo le colpe sono un luogo interessante e ambiguo, per chi scrive. Sono le storie che inventano gli umani per dare un posto all'infelicità. La colpa, l'attribuzione di una colpa, è il tentativo di disporre una vita intera su una linea e di guardarla tutta insieme. Ma la vita è essenzialmente misteriosa, e sfugge alle logiche geometriche della razionalità. La letteratura sta dentro questa contraddizione sempre aperta: rifiuta la semplificazione ma prova a disporre comunque il mistero e il caos lungo una lingua – per quanto frastagliata – di una storia. Lì sta il suo connaturato fallimento, e però ogni volta anche l'illusione che ci salvi.

Si può dire che in Se consideri le colpe *l'odierna Bucarest sembra essere messa in relazione con la Roma delle borgate romane di Pasolini? e che la vergogna nutrita da personaggi come Monica e Christian sia la stessa di Mamma Roma?*

Pasolini è stato il mio primo grande amore letterario. Gli ho dedicato la mia tesina di maturità (novanta pagine scritte a macchina) e anni di letture e di visioni. Nessuno credo abbia inciso così a fondo nel mio immaginario come Pasolini, nessuno credo abbia incrinato il mio sguardo come lui. Che la storia fosse quel rullo compressore, che società e innocenza ingaggiassero una lotta così spietata per le strade, mi divenne chiaro solo allora. Così come l'esistenza di una grazia, di uno stupore come unico gesto, per quanto illusorio, per resistere. Pasolini ha raccontato un passaggio molto importante, quello dall'Italia contadina a quella bruttata dall'arrivo della società dei consumi.

Prima di iniziare a scrivere Se consideri le colpe ho viaggiato molto nella Romania di inizio millennio. Era un mondo messo in ginocchia dalle speranze tradite da un mondo collassato con l'89. E però c'era al tempo stesso una specie di speranza nuova, straziante, per il capitalismo che prometteva felicità in forma di investimenti finanziari. Il capitalismo arrivava allora, con una violenza che mai si era vista prima. Assomigliava all'Italia degli anni Cinquanta ma tutto era più accelerato, e l'ascesa e il declino erano faccende che si consumavano in un tempo molto concentrato. Inevitabile che Pasolini – più o meno consapevolmente – fosse una delle guide, nei miei viaggi. Più ancora che nella scrittura successiva.

Delocalizzare i propri sogni è un modo per realizzarli, ma il prezzo, lei sembra sottolineare con Se consideri le colpe, lo pagano gli altri: «a nessuno è dato cercare la propria felicità senza distruggere quella degli altri». Dunque si tratta di una

rinuncia alla felicità? È questa la grande conquista del nostro secolo?

Notazione interessante, anche se non si è mai parlato così tanto di felicità come oggi. Anche se non significa più niente. Le risponderei con una poesia che ho scritto un anno fa:

Prima scoveremo chi ha inventato

la felicità. Quindi affileremo

la lama deferente della rima.

Tireremo una riga sopra il collo.

Sposteremo la punta lentamente.

Poi in un gesto solo andremo a capo.

Riferendosi al suo libro Ogni promessa*, Daniele Giglioli osserva che a differenza del Novecento, «il secolo del conflitto e della ricerca della felicità, qui si aspira alla pace, la felicità costa troppo [...]». È d'accordo con lui? Cosa ne pensa?*

Il Novecento ci ha consegnato un fardello e ci ha chiesto di essere Sisifo ogni giorno. Il 27 gennaio, giornata della Memoria, ci si chiedere di mettere in scena l'impresa di spingere il Novecento su per la salita. E noi lo facciamo, ma non ci crediamo o non ne possiamo più. Il resto dell'anno stiamo seduti su quel macigno, ci lamentiamo di quanto è scomodo. E ci sentiamo soli, ecco, molto soli. Il 27 gennaio sbuffiamo ma ci sembra tutto più sensato. Sta lì l'insensatezza che viviamo. La pace è solo l'illusione di una tregua al niente che sentiamo.

Se per scrivere i romanzi precedenti ha fatto un lavoro di "ricerca sul campo", che tipo di lavoro "preparatorio" c'è stato per la scrittura di Un bene al mondo*?*

Questa storia si è imposta. Un giorno – lo ricordo perfettamente, era il 25 aprile 2015 ed ero a Berlino – ha buttato giù la porta del foglio. Sul monitor del mio computer è comparso un bambino, e dietro di lui scodinzolava uno strano animaletto, che però non era un animale in senso stretto, ma il dolore del bambino. Quando è successo è stato sbalorditivo, non mi era mai capitata una cosa simile.

Poi sono accadute due cose. La prima è che ho riconosciuto subito quel bambino, e il suo fedele compagno. La seconda che ho avuto la certezza che quelle parole stavano cercando la loro strada da tantissimi anni, forse da tutta la mia vita fin lì. Che questo romanzo, cioè, aveva avuto una gestazione lunghissima quasi a mia insaputa. Da lì una prima stesura lavica, e poi altre dodici successive.

Cos'è per Lei «casa»?

Il romanzo. Il romanzo per me è la casa. Scrivere un romanzo è costruire un'abitazione di parole per chi poi avrà voglia di abitarlo, per un tempo breve o lungo. E leggere, di conseguenza, è prendere posto nelle case altrui. Amo molto essere ospitato. Sarà perché ho percepito, da bambino, la casa come un pericolo invece che come un rifugio, non lo so, ma è certo che le case degli altri mi danno delle felicità piene e transitorie. Mi è facilissimo sentirmi a casa quando sono a casa d'altri. Un bene al mondo in fondo racconta anche di questo. Di questo voler sentirsi a casa da qualche parte. E di come la scrittura si offra come l'unica dimora veramente abitabile a lungo termine, con tutti i rischi che comporta.

Si può dire che l'epigrafe e l'incipit favolistico di Un bene al mondo esprimono «il fondo poetico dello spazio della casa»? E che la formula C'era una volta introduce il lettore nello spazio della rêverie?

Il c'era una volta è solo una maniglia, ma dietro la porta che si apre ci può stare tutto. In fondo è solo quella la ragione per cui ho voluto inserirlo, pur negandolo, all'inizio. La porta che il C'era una volta apre è quella oltre cui soffia il caos del mondo, quello in cui stanno insieme le fantasie più sconclusionate e il dettaglio più crudo e aderente alla realtà. È la porta della letteratura, in realtà, il C'era una volta. Non esiste niente che non lo contenga, almeno a livello implicito. La letteratura è la storia dell'articolazione della favola. Questo ci insegna Propp. Cervantes è più favolistico di Céline, apparentemente, ma sono solo articolazioni diversi dello stesso bisogno di raccontare storie per non finire in pasto al niente.

In quasi tutta la sua produzione letteraria emergono "diverse rappresentazioni" di casa. Casa è il luogo della poesia, della scrittura; Casa è lo spazio dell'intimità (rifugio e forza); Casa è la famiglia, luogo in cui spesso si deve fare i conti con i dolori degli altri. È possibile, secondo Lei, per un genitore riuscire a non consegnare i propri dolori/vuoti ai figli? O è un processo dinamico inevitabile?

È difficile dare una risposta che valga per tutti. Ed è difficile, in generale, tenere sempre d'occhio i propri dolori. Basta distrarsi un attimo che sono finiti chissà dove, chissà chi hanno morsicato. Certo esiste la responsabilità, di cui dicevamo poco sopra: per cui affidare consapevolmente un dolore a un figlio è vergognoso. Non per questo un figlio però non si potrà salvare. Credo.

Qual è la fragilità del bambino di Un bene al mondo?

E' il rapporto che intrattiene con il proprio dolore. La fragilità è questo.

Un bene al mondo è una citazione della frase di Leopardi scritta nella lettera a Pietro Giordani? («A questo modo amerò ancor io la mia *patria* quando ne sarò lontano; ora dico di odiarla perché vi son dentro, chè finalmente questa povera città non è rea d'altro che di non avermi fatto *un bene al mondo*, dalla mia famiglia in fuori»). Tra le varie "tipologie di case" presenti nel libro, è possibile rintracciare un'allusione alla casa-Italia?

Non saprei. Non credo. Piuttosto a un concetto tedesco all'Heimat, alle radici. Questo sì.

Qual è il rapporto con il suo Paese? C'è una città cui è particolarmente legato in cui ha trovato o non ha trovato quel bene al mondo!?

Viaggio molto, potrei persino dire che sto veramente bene soltanto quando sono in movimento. Non so se sia vero, ma è un fatto che quando il paesaggio è in movimento mi si accende la spia dello stupore e non vorrei fermarmi mai. Mi basta un autobus perché succeda. Un viaggio fino al capolinea di una linea metropolitana non è troppo diverso da un volo intercontinentale.

Ma è un fatto che ho vissuto e vivo spesso all'estero. Parigi, Berlino, Amsterdam. Dell'estero mi piace stringere gli occhi, da miope, per vedere meglio l'Italia. L'estero mi ha sempre regalato una messa a fuoco impagabile. E una lingua in cui infilarmi come si entra in un albergo. Ho sempre abitato le lingue straniere come

case di vacanze. Ma non c'è un posto in cui ho trovato veramente pace. Forse Amsterdam è il posto in cui vivrei, però. Anche se non credo che sia vero, né che lo farò mai.

In che misura il rapporto che ha con il pubblico influenza la sua scrittura?

Non credo l'abbia mai influenzato. Anche avessi voluto, non sarei stato in grado di accontentarlo. Credo che la letteratura deluda per statuto le aspettative dei lettori. Quando le compiace, quando consegna loro il mondo così come se lo aspettavano, è un fallimento.

«Per Jean-Luc Godard il montaggio è l'arte di rendere l'immagine dialettica: il montaggio è ciò che fa vedere e trasforma il tempo del visibile parzialmente ricordato in una costruzione reminiscente che genera un sapere non solo sul passato, ma anche sul tempo a venire di chi guarda. In questo senso l'infanzia è il caso esemplare del montaggio del tempo, poiché chi "vede" l'infanzia "monta" l'immagine che ha (di sé) del presente con quella che ha (di sé) del passato, generando all'istante un'immagine terza che proviene ritmicamente – e non più cronologicamente – dalle prime due; un'immagine terza che in un baleno le trascende e trasforma la visione delle prime due e quella di tutte le immagini a venire». Bajani e i protagonisti dei suoi romanzi "vedono" l'infanzia e "montano" la storia del "passato" creando un nuovo inatteso corso: la terza immagine che metaforicamente prende vita testimonia la responsabilità del singolo di "costruire" le possibilità del futuro. Cosa rappresenta per Lei la "prospettiva dell'infanzia"?

L'infanzia è l'età filosofica per eccellenza. Il bambino impara il mondo quando succede. Non ha contenitori in cui catalogare il mondo sensibile né quello interiore. Per questo la prospettiva dell'infanzia è, prima di tutto, la prospettiva della metamorfosi. Il mondo è i cambiamenti che produce, è il miracolo di una parola pronunciata che si abbina a un fenomeno che avviene. L'infanzia è dire 'mamma' e vedere una donna che si alza. La prospettiva dell'infanzia è dunque, a tutti gli effetti, la prospettiva della letteratura. LA letteratura deve abbattere a colpi di parole tutti gli stereotipi che l'età adulta ha costruito per difendersi dal mondo. Il bambino non li ha, quegli stereotipi: vive un mondo che ai grandi sembra bislacco, e invece è solo originario. E la letteratura o è originaria o non è.

Le sue esperienze a contatto con la scuola.

La scuola per me è prima di tutto, e sempre, un luogo commovente. Sapere che per i ragazzi, alcuni dei quali con situazioni familiari non semplici, esiste un posto dove si trovano tra pari e dove per certi versi sono i primi cittadini, mi commuove. Credo sia la prima ragione per la quale entro nelle scuole. Continuo a pensarlo come un luogo di libertà. La libertà di sapere che c'è qualcuno che si prende cura del tuo presente caotico e del tuo futuro nebuloso. Non è scontato, questo. Ce lo dimentichiamo troppo spesso. Il peggiore degli insegnanti fa un servizio meritorio.

Come e perché nascono i suoi lavori Domani niente scuola e La scuola non serve a niente, La vita non è in ordine alfabetico? Si potrebbe parlare a proposito di Bajani di una "sensibilità per l'educativo" e di un interesse per le "questioni pedagogiche" influenzato dal pensiero gramsciano sull'"educazione"?

Dei ragazzi mi piace come scombinano le carte. Mi piace l'istinto anarchico, la vita vissuta a una temperatura incandescente. Quando lavoro con loro provo a fornire loro dei ponti di parole. Certe volte trovare passerelle per riuscire ad andare al di là di un guado, fa star meglio. Il linguaggio è questa chance di battersi da soli un sentiero dove far correre qualcosa che altrimenti resterebbe imprigionato. E lungo il sentiero incontrare gli altri. Se un giorno di molti anni fa ho bussato a tre scuole chiedendo di aggregarmi alle loro gite scolastiche è stato per quella ragione: aspettare i ragazzi al di là del ponte, invitarli a trovare il coraggio di passare. Ci si dimentica di quanto potere ha l'aspettativa. Aspettarsi qualcosa da qualcuno, aspettare qualcuno in un posto genera movimento, mette in moto il mondo.

Qual è il linguaggio dei giovani d'oggi?

E' una domanda che dovrebbe fare a un linguista. È un linguaggio scritto, mi pare, e molto ricco. Non ho mai visto persone con tanta varietà terminologica come i ragazzi. Questo mi colpisce, soprattutto. Pensare a quante poche sapevo io, a quanto combattevo e combatto per non ripetere sempre le stesse. E invece, forse anche per via della quantità di input che ricevono ogni ora, mi sembra abbiano una tavolozza molto ricca. Insomma, a dispetto dei ritratti a perdere, mi pare che il vocabolario possa festeggiare.

Cosa la spinge nella ricerca e cosa motiva la sua "indagine antropologica" preparatoria alla scrittura dei suoi lavori?

Credo che viviamo in un momento di grande solitudine. Mai, prima d'ora, gli esseri umani sono stati così soli. Così connessi nemmeno, ma certo così soli. Forse questo porterà l'uomo ad avvicinarsi a una verità più grande, non lo so. Ma certo è che opporre una postura antropologica, chiedere allo sguardo di connettere le singole solitudini è una forma di resistenza. Oggi potremmo evitare anche di metterci in cammino: abbiamo tutti gli strumenti per esperire i luoghi anche più remoti tramite un computer. Eppure è oggi che bisogna mettersi in cammino, provare a sentire l'odore, nominare le cose dopo averle viste, appuntare su un quaderno gli odori, i suoni, le temperature. L'indagine antropologica per certi versi va di pari passo con l'indagine sensoriale. Dobbiamo riprenderci i sensi, se vogliamo che la letteratura torni a coinvolgere l'uomo nelle viscere.

Pasolini prevedeva già da tempo la «mutazione antropologica» che si è poi verificata. Una sua proiezione?

Io credo, di fatto, che oggi abbia vinto Marx, dal punto di vista delle profezie. Quella di Pasolini era una fase intermedia. Il collasso del capitalismo è sotto gli occhi di tutti. Ma azzardo un più fosco quadro. Ho l'impressione che l'umanità si stia suicidando. Mi sembra che siamo di fronte a un inconsapevole – credo – suicidio della specie. Mai come ora l'uomo ha perso istinto vitale, c'è un'apatia che si spezza soltanto per rabbie momentanee. Il profitto sta uccidendo il profittatore, e non alziamo quasi nemmeno più gli occhi mentre succede. Basta girare per le strade. Non c'è gente disperata, c'è gente che precipita. La letteratura questa cosa la deve ancora raccontare. Il grande romanzo del millennio deve ancora essere scritto. Quel precipizio si può contrastare soltanto con l'emozione di qualcosa che comincia, di una vita che nasce, di una parola che compie il miracolo di far uscire qualcosa dal silenzio.

Bamberg, 5 marzo 2017