

IL PROIETTILE DELLA VISIONE

Un dialogo sul cinema e su tutto il resto

JONNY COSTANTINO / ANTONIO MORESCO

Testo originariamente apparso sul numero 5 del quadrimestrale
“Rifrazioni. Dal cinema all’oltre” (gennaio 2011, pp. 1-14), info su: www.rifrazioni.net

Milano, domenica 22 agosto 2010, primo pomeriggio. Mentre un enorme iceberg staccatosi dal ghiacciaio Petermann in Groenlandia si dirige verso lo Stretto di Nares, che divide la Groenlandia dal Canada, un iceberg che è la più grande isola di ghiaccio persa dal Circolo Polare Artico dal 1962, coi suoi circa 260 chilometri quadrati di superficie, quattro volte Manhattan, e i quasi 200 metri di spessore, metà Empire State Building... Mentre su un’autostrada a due corsie che collega Pechino a Jinin, in Tibet, trascorre l’ottavo giorno di un ingorgo di circa 100 chilometri, causato da una deviazione per lavori sulla National Expressway 110, con 400 vigili inviati a mantenere l’ordine e la formazione, lungo il serpentone di tir e automobili, di una micro-economia con nuclei ricreativi e bancarelle a prezzi maggiorati... Mentre nel porto meridionale di Bushehr, a Teheran, è ufficialmente operativa la prima centrale nucleare iraniana, a 35 anni dall’inizio dei lavori e a un giorno dalla sua inaugurazione, con le sue 82 tonnellate di combustibile nucleare fornite dalla Russia... Mentre da circa ventiquattr’ore *I papaveri* di Van Gogh, già rubati nel 1977 e ritrovati dieci anni dopo, sono spariti dal Museo del Cairo...

Mentre qualcuno a Soverato, nel catanzarese, sta caricando la sua pistola calibro 7.65 per andare a freddare un suo simile in costume da bagno, davanti alla moglie e al figlio di un anno, su una spiaggia affollata, al largo della quale è stata denunciata la presenza di una nave imbottita di scorie radioattive, una delle tante “navi dei veleni” inabissate dalla ‘ndrangheta nel Mediterraneo, nel corso dell’ultimo trentennio... Mentre probabilmente è ancora lì l’uomo steso su un marciapiede di via Vittorio Veneto, scompostamente immobile, pancia in sotto, con gli arti a mo’ di svastica, visione da romanzo Urania che mi appare verso l’una, quando sono sul tram numero 9 che dalla Stazione Centrale mi conduce a Porta Romana, dov’è il mio appuntamento con Antonio Moresco... Mentre presso l’università di Taipei un team di ricercatori sta lavorando al prototipo di una webcam a infrarossi capace di riprodurre sullo schermo di qualsiasi portatile o telefonino quanto viene inquadrato in formato tridimensionale, un 3D visibile da qualsiasi angolazione, senza bisogno di occhialini, a occhio nudo...

JC Partirei senza riscaldamento, visto che siamo già belli accaldati e in fase digestiva, citando un brano di un tuo saggio-lettera, *La forma e la morte*, dove parli di “insubordinazione spirituale totale” quale “unico atteggiamento possibile per lo scrittore” e aggiungi: «se si va assolutamente in fondo a una cosa fino a sfondarla, si arriva al punto in cui tutto panicamente prende di nuovo forma e si espande, e l’elemento mentale e quello formale non si riescono più a percepire come separati». Parli di un’opera che tenga dentro tutto, esplosivamente, visionariamente, senza speranze e senza illusioni, fuori dalle posizioni allineate delle avanguardie. Dostoevskij, Kafka, Céline, giusto per citare tre autori profondamente amati da entrambi. Uno status, quello di “insubordinati spirituali totali”, che userei anche per cineasti come Murnau e Dreyer, Chaplin e Stroheim (limitandomi a registi delle origini per cui mostrare e raccontare era tutt’uno) oppure per singoli film *al limite* come *Salò* di Pasolini (per la “disperata vitalità” di una critica innervata in una forma radicalmente intrisa di morte, che non dà scampo) o il più recente *Inland Empire* di Lynch (per l’oltranzismo del suo *voyage* anche linguistico nell’*impero del didentro*, a lacerare il diaframma tra psichico e sensibile, e farli pulsare

confusi nel medesimo magma, nel magma del visibile). Non mi dilungo: sono curioso di sapere se e come applicheresti questa chiave di propulsione al cinema.

AM Quando scrivevo quella frase, quella specie di illusione o speranza, mi riferivo a ciò che mi sembra oggi, soprattutto oggi, l'unico atteggiamento possibile per uno scrittore, per un artista in genere, un voltapagina rispetto a un Novecento che può dirsi finito. Se penso al cinema, sono tanti i film che, non solo mi sono piaciuti, ma che si sono spinti fino a questo limite. Citavi Murnau. *Aurora*, per esempio, l'ho visto di recente e che mi ha colpito moltissimo. E anche David Lynch m'interessa molto. Avverto però, anche in certi film che mi piacciono, la presenza di un codice. La mia impressione è che il cinema abbia quasi sempre espresso, attraverso un medium diverso, quello che c'era già prima. Con ciò non voglio mettere in discussione la grandissima originalità del cinema, che è un'originalità anche formale, la novità di una forma impossibile prima. Voglio dire che, se penso ai registi che apprezzo, mi sembra evidente che attingono – saccheggiano, in senso buono, in senso forte – da un precedente giacimento di pensiero e di immaginario, perlopiù letterario, teatrale, pittorico. Se guardiamo al cinema nel suo sviluppo, partendo dai suoi primi passi, mi sembra che il cinema muto prenda molto dalla pittura, che metta in movimento il chiaroscuro violento, per farlo rinascere e rimetterlo in circolazione attraverso un nuovo medium. E se anche ci spostiamo in avanti – nelle fasi successive di quest'arte veloce che, divenendo anche sonora, si sarebbe conquistata zone sempre più ampie di pubblico – il discorso non cambia. Prendiamo il western. Nei film di John Ford, che amo enormemente, ma in fondo in tutti i western, il giacimento in questione è quello biblico. Il mondo di riferimento è infatti un mondo ancora agricolo, pre-industriale, dove c'è l'abigeato, la pulizia etnica, dove gli scontri primordiali sono alla base della costruzione delle prime strutture della legge, dove vigono la Giustizia e la Vendetta. Tutto ciò è pura Bibbia, di nuovo mostrabile attraverso un'arte nuova in un paese nuovo dove ci sono ancora uomini che si spostano in sella ai cavalli e vivono una specie di ripresa della civiltà, di grado zero. Oppure pensiamo ai giapponesi, a Kurosawa per esempio, dove la storia, la cultura, il folclore del Giappone coi suoi riti e i suoi samurai si mischiano con le forme del teatro moderno, un teatro problematico, conflittuale, come quello pirandelliano. Se poi vado in Scandinavia e prendo Bergman, mi viene fuori Ibsen, mi viene fuori Strindberg, ripresentati a un pubblico più vasto attraverso quest'arte popolare nuova, attraverso il potente mezzo del primo piano, che il teatro non possiede, ma la pittura sì. O ancora, se restiamo in Italia e saltiamo dal cinema neorealista – che nei suoi esiti più alti non è per niente lo stampino di una realtà unilaterale, ma essenzialmente cinema di poesia – al cinema dei maestri degli anni Sessanta, ciò che vedo è un intreccio tra la ripresa di tanta letteratura naturalistica (come quella legata alla contingenza della Guerra, enorme evento filmato quasi in presa diretta, nelle sue macerie, nelle sue atrocità) e la grande letteratura del Novecento, com'è evidente, per esempio, in Visconti, Antonioni, Fellini (da Verga a Kafka). Per non parlare dell'elemento surrealista presente in un cineasta come Buñuel o degli influssi dell'esistenzialismo nei registi francesi del dopoguerra...

Cosa voglio dire con questo? Voglio dire semplicemente che c'è tutto un mondo – che è il 99,99 per cento del mondo esistente e possibile – che è rimasto fuori, che ancora non è stato intercettato da questo mezzo potente che è la visione in movimento che è il

cinema, che non è stato ancora attinto e seriamente preso in considerazione dalla visione cinematografica come un soggetto possibile per una nuova percezione del mondo e per un nuovo salto. Penso a tutto l'infinitamente piccolo, come il mondo dei microbi, il sub-percepibile, a tutto ciò che coi vecchi strumenti non si poteva ancora vedere ma che rappresenta il tessuto più forte, più potente della vita. Ma anche all'infinitamente grande... Ecco, io penso che questa soglia non sia stata ancora varcata nel cinema, che si sia arrivati al massimo alla rappresentazione del paradossale spazio-temporale, attraverso meccanismi magari sorprendenti però ancora di gioco mentale. Il raggiungimento di questa soglia sarà determinante per capire se questo medium possa avere un futuro artistico e spirituale.

È questo il voltapagina a cui alludevo.

JC Posto che i mezzi in sé sono sempre neutri e che il pittore non lo fa il pennello, quanto pensi che le nuove tecnologie digitali – con tutto ciò che comportano in termini anche di leggerezza ed economicità, dunque di libertà e indipendenza – possano agevolare il superamento di questa soglia mettendo in atto potenzialità finora inesprese? E non penso tanto all'alta definizione quanto al "peggior digitale", al fatto che oggi un film lo possa fare, volendo, una sola persona, facendosi occhio che pensa, capta, monta, come del resto facevano con la pellicola artisti come Stan Brakhage e Peter Kubelka, nei loro *one-man movies*. E penso pure – in questa direzione, in chiave espressiva – a una ripresa del super8, il formato del cinema fatto in casa, con cui negli anni Sessanta e Settanta si facevano i film amatoriali e le riprese di famiglia. Penso insomma a forze provenienti dal basso...

AM Credo che questo discorso sia quello decisivo. Il voltapagina o avviene attraverso questo passaggio o non avviene. Non mi aspetto che un simile cambiamento possa venire dal grosso, diciamo così, dell'universo tecnico e produttivo, che in questo momento rappresenta il dominio sull'immaginario e sulla visione, un universo che non ha interesse a scavarsi la fossa, evidentemente. Può avere interesse, magari, a perpetuarsi in forme intelligenti, avanzate, sorprendenti, prendendo dentro qualcosa di dirompente, ma sempre stando all'interno di un codice che non crei un disordine superiore al grado di accettabilità della vita così com'è strutturata in questo momento. Perché un passaggio di questo genere sarebbe un terremoto nella nostra percezione del mondo, un terremoto nella percezione dell'organizzazione della vita nel suo complesso, a livello sociale, a livello politico, a livello mentale, a livello sentimentale, a tutti i livelli. Per questo una frattura simile non mi aspetto che venga fuori dall'interno di una struttura che tende invece a perpetuare se stessa, non a creare le condizioni della propria esplosione, del proprio dissolvimento. È dunque più facile che accada passando attraverso l'imbuto e la strettoia di persone singole in grado di sfuggire alla morsa della grande produzione e capaci di realizzare questi azzardi, questi affondi attraverso dei mezzi semplici, poveri, attraverso un linguaggio che renda dicibile una nuova narrazione della vita e del mondo. Un racconto che abbia la possibilità di arrivare a toccare l'immaginario, per metterlo in movimento. Un racconto diverso da quello a cui finora il cinema ci ha abituato.

JC Quindi, venendo meno lo sbarramento tecnologico, la partita sarà tutta da giocarsi sul piano di un nuovo sguardo in cerca di nuovi punti di vista e di un nuovo racconto...

AM Prendi la linea d'orizzonte della cinepresa. Finora nel cinema è sempre stata ad altezza d'uomo. Certo, questa linea può spostarsi, può alzarsi o abbassarsi, quando John Ford decide di farmi vedere le ruote della diligenza o quando la storia richiede una ripresa aerea. Però ci sono un'infinità di linee e di orizzonti che non vengono mostrati, che si trovano sotto o sopra il filo dell'orizzonte della vita come finora è stata filmata, mentre sono viste e percepite non solo da un sacco di persone addirittura della nostra specie – bambini, nani, giganti... – ma anche da altre creature del nostro mondo, che vivono sulla terra o nell'aria. Ci sono naturalmente le eccezioni, ma sono codificate all'interno di una precisa logica narrativa. Tornando al discorso di prima, la captazione della stragrande maggioranza di ciò che è percepibile sia nella sfera dell'infinitamente piccolo che in quella dell'infinitamente grande – non solo in termini di dimensioni ma anche in rapporto alla scelta del punto di vista – non è ancora stata tentata dal cinema, che è esattamente lo strumento che più avrebbe la capacità di farci vedere tutto ciò, di gettare un nuovo sguardo sul mondo, tanto più alla luce delle nuove potenzialità tecnologiche. Il problema è che il cinema non crede ancora di poter osare tanto, perché non ha ancora, o crede di non avere, quel tipo di narrazione che renda possibile – visibile, comunicabile – questo sguardo. Ecco, è questa per me la frontiera del cinema, ed è una frontiera sconfinata. Non so se quella che abbiamo visto finora sia la preistoria del cinema o tutto l'arco della sua storia. Ma il varcare questa frontiera o meno deciderà dell'esistenza della forma del dicibile di cui siamo in attesa, la quale magari non avrà più bisogno nemmeno delle immagini...

JC Verso questa soglia o frontiera la cinepresa, come la videocamera, ha quindi il compito di farsi da un lato sempre più pennello – o matita del regista, come la chiamava Murnau – dall'altro sempre più microscopio...

AM Non solo! Noi adesso siamo in grado di spingere la nostra visione anche all'interno del corpo. Abbiamo delle macchine, da molto tempo, che possono radiografare l'interno dei nostri corpi. In un certo senso, le lastre fotografiche, le radiografie, per non parlare di altre forme già quasi obsolete come le tac o le visioni attraverso le onde ultrasoniche, le quali si rendono visibili dopo essere penetrate all'interno degli organismi, sono un'importante frontiera per il cinema, per quello che chiamo il cinema, che per me è essenzialmente *movimento e visione*. Una frontiera non ancora esplorata dal cinema, ma già sperimentata, anche nella nostra vita di tutti i giorni. Tutto questo non contiene in sé una possibilità di racconto? È la domanda che mi pongo. E non sto parlando di qualcosa di astratto. Parlo di una possibilità generale, plateale di racconto, e perciò in grado di raggiungere la maggior parte delle persone, di far loro vedere il mondo come non l'hanno mai visto e di terremotargliene la percezione. Possibile che non ci sia il modo di portare tutto questo universo inesplorato dentro un'idea di racconto non ancora tentata, che custodisca una possibilità lampante di raggiungere e toccare gli uomini? Soprattutto in questo momento, in questo passaggio epocale di specie, dove da un lato abbiamo una scienza e una tecnologia che si spingono sempre più avanti, per quanto asservite ai

bisogni delle potenze e dei poteri, e dall'altro c'è il cinema che s'è fermato a una certa altezza e davanti a un muro che ritiene di non poter superare, mentre da un sacco di tempo quest'altezza e questo muro sono stati oltrepassati da chi detiene il dominio sul mondo. È questo il crinale lungo il quale si deciderà tutto. Varcare questa frontiera sarà proporzionale, per sintetizzare: 1) alla situazione di specie che stiamo vivendo; 2) al fatto che la potenza che domina il mondo l'ha già varcata da tempo, mentre l'immaginario è ancora piccolo, è dentro un visibile piccolo, che rimane molto al di qua rispetto a dove si stanno facendo i giochi grossi riguardo alla nostra vita.

JC Ma non credi che tale scavalco, che un tale passo in avanti necessiti – quale fase imprescindibile – di un momento di *invisione*, di un momento in cui la visione diventa indigesta, indigeribile, fino a funzionare da emetico, fino a farci rigettare la paccottiglia stereotipa e manipolata che s'è stratificata in noi, che ha ostruito i nostri canali percettivi? La saturazione di immagini che viviamo impedisce a chi non possiede anticorpi adeguati di operare distinzioni. Quanti tra noi sono oggi in grado di distinguere una visione autentica da un'immagine merce? Come riconoscere il valore dell'opera di un grande cineasta del passato o di un ispirato film-maker indipendente, quando di regola un anonimo regista di telefilm o videoclip ha più mezzi, gira meglio, e più “bravo”? Come cogliere quel che è sottile quando ci siamo abituati a ingurgitare pane e grossolanità? Non ti ripeto questa solfa per costringerti a un vecchio ordine di pensiero, vecchio rispetto alla dirompenza di quanto rivendichi, ma solo per soffermarmi sulla necessità di un primo stadio di azzardo nel visibile che sia altamente traumatico, scioccante, se vogliamo. Se questa saturazione percettiva ha generato un'indifferenza alla quale ormai siamo assuefatti, forse ci serve innanzitutto un potente metadone visivo, che ci faccia anche stare male, se il fine è ripulirci dall'ingombro che ci acceca.

AM In un certo senso hai ragione. C'è sempre un crepaccio da superare. Se fai un salto, fai un salto perché sotto hai il vuoto. Però, d'altra parte, e magari questa è solo una mia assurda illusione, qualcosa d'impraticabile, forse il cinema – se vogliamo continuare a chiamarlo con questo nome – ha sempre avuto la potenza di raggiungere un gran numero di persone, anche grazie alla perentorietà delle immagini che compongono il suo racconto. E questo fattore è in grado di produrre un'*incarnazione* che gli altri linguaggi artistici non possono raggiungere allo stesso modo... Per venire a quello che dici: certo che ci deve essere qualcosa che segna un passaggio, uno strappo che abbia delle caratteristiche indimenticabili, anche perché appaiono come aliene, mai viste, mai digerite. Però, se questa rottura avviene in una maniera che non trova una sua forma di narrazione – ma mi rendo conto che anche questa è una parola precedente, con cui non alludo al racconto tradizionale ma a qualcosa che possa essere fondativo di un nuovo modo di percepire la vita, come lo sono state, ad esempio, le narrazioni antiche sulla creazione del mondo –, rimane un fenomeno interessante ma marginale, circoscritto e sommerso da questo mare di immagini, capace di creare al limite una situazione di piccola percezione elettiva, all'interno dell'accettazione della saturazione e di un terreno specialistico, mentre secondo me bisognerebbe riuscire a toccare un terreno vergine dentro di noi. Se la visione non riesce a trovare una nuova narrazione, cioè un nuovo movimento, non so se riuscirà a trasformarsi in qualcosa di significativo, capace di

segnare un passaggio. Siamo di fronte a molti tipi di narrazione, che però sono riciclati. Oggi il riciclaggio va forte, il riciclaggio dall'immaginario letterario, filosofico, pubblicitario, pornografico, il riciclaggio di ogni genere e tipo. Il passaggio potrebbe allora consistere nell'entrare dentro un mondo che poi è la parte più intima, più non-vista, più negata, più cancellata del mondo, e riuscire a farlo in un modo intelligibile. Questo lavoro io posso farlo attraverso le parole, senza l'ingombro di supporti tecnici che mi creano diaframma, lavorando coi mezzi che ho, avventurandomi con la scrittura fin dove riesco ad arrivare, con la mia pennina, col mio quadernino, muovendomi dentro una zona di libertà, di sofferenza, certo, ma anche di libertà molto grande. Riuscire a farlo attraverso l'immagine in movimento, scorgerne i primi sintomi: ecco, è questa la mia fantasticheria, il mio sogno, la mia illusione. Quello che invece sento come percezione profonda è che se l'immagine – sia quella cinematografica di alto livello che quella genericamente comunicazionale, pubblicitaria, pornografica... – non varca questa frontiera è sconfitta. È sconfitta perché ha stravinto. Ha stravinto perché è sconfitta, perché pur permeando perfino le zone intime della terra e quelle superiori dell'atmosfera, pur permeando l'intero immaginario dell'uomo, li permea senza oltrepassarli, restandovi incastrata dentro, come una dittatrice e come una prigioniera. L'immagine ha talmente stravinto che ha di fronte a sé solo un destino di servaggio in un circuito di comunicazione di fini che sono al di fuori di lei. Se l'immagine non riesce a compiere questo superamento, per andare a intersecare una visione che c'è più all'interno degli uomini e della vita, finisce per non essere nemmeno più immagine, per essere l'immagine di nulla.

JC Ho sempre pensato che un film, come un libro o un quadro, possano davvero salvarti la vita. Ma ogni visione di cui un artista si libera, mettendola al mondo, è sempre esposta all'incognita della sua destinazione, come un messaggio in una bottiglia gettata nel mare del tempo, magari destinata ad affondare oggi per risalire un bel giorno in superficie e galleggiare verso il domani. Il resto, temo, eccede le forze di un artista, in quanto uomo che sente, pensa, si esprime di conseguenza. Il che nulla toglie alla tua fantasticheria, alla quale riconosco il grande merito di spingerci a pensare un umano sempre più all'altezza delle sue istanze maggiormente affermative, positive. E a pensarlo in relazione a ciò che umano non è. L'accolgo come un'utopia che ci consente di guardare oltre le macerie del presente, che allarga l'orizzonte, che proietta il miraggio di qualcosa di condivisibile, qualcosa che ha per mattoni quel che di meglio custodiamo in noi. Quanto a me, al punto in cui mi trovo, non potrei professare altro che una *disperazione attiva*, un oltranzismo radicale in un gioco che riconosco a perdere. Non mi fraintendere però, non è disfattismo, al contrario. Toccare anche una sola coscienza, toccarla davvero, mi sembra già un miracolo, in una dimensione – uscendo dalla sfera sovrana della singola opera – dov'è difficile immaginare una nuova forma di narrazione al riparo dalle manipolazioni del potere, un pronipote sovversivo del racconto che i vincenti sistemi di dominio, una volta assimilato, non possano fare a polpette, dolci o avvelenate a seconda dell'uso. Ecco, più che a una nuova forma di racconto, credo nelle singole opere. Anche nelle piccole grandi opere di cui magari nessuno si accorge – di cui nessuno si accorge a caldo perché la loro rivoluzionarietà o rivoltosità non viene nemmeno percepita, tanto s'è sclerotizzato l'immaginario – ma che però sono destinate a

difendersi egregiamente nel tempo, invecchiando come il vino buono, in quanto medicina spirituale o cibo per la mente o trampolino verso un altro immaginario o... Torno al cinema. In fondo, in questi oltre cento anni, cambi di marcia ce ne sono stati. Alcuni registi hanno creato vere e proprie correnti e scuole, altri sono rimasti marginali, per non dire emarginati, anche tra coloro che pure hanno osato epifanie di nuovi racconti, che hanno provato a svincolarsi dai retaggi degli altri linguaggi con esperimenti di una certa spintezza formale e narrativa. Quante strade che poi nessuno ha battuto sono state indicate! E vedo di continuo lavori pieni d'inventiva, lavori dov'è sensibile uno sforzo di articolazione di una nuova sintassi, di lallazione quasi, li vedo viverli la loro minuscola ribalta festivaliera e poi sparire dai circuiti, divenendo recuperabili spesso solo attraverso il *peer to peer*, ovvero scaricandoli dalla rete, illegalmente. Non ti nego che talvolta mi sembra di vederli i conati di quella che potrebbe essere una nuova forma di narrazione. Talvolta sono *lampi* che colgo in opere come gli ultimi "documentari" di Herzog o – per restare alla "finzione" – in film di registi come Haneke, Dumont, Reygadas, in cineasti la cui estetica corrisponde a una precisa etica dello sguardo, uno sguardo che si affina e si affila progressivamente, cineasti in tensione costante, incapaci di rilassarsi, quasi filmassero sui chiodi, come fachiri della visione. Sì, li scorgo anch'io gli argini del codice, lo vedo quel muro che pare invalicabile, ma vedo anche una serie di autori che contro ci stanno picchiando la testa, li vedo contro quel muro, coscientemente o meno, accanirsi nell'interrogarsi su come varcarlo o anche solo creparlo, rialzando di film in film la posta in gioco, cercando di allargare la fessura o il buco che hanno già aperto, come in un film d'evasione carceraria. Quanto all'Italia – quindi agli autori che giocano una partita del genere in Italia – andrebbe rilevata una situazione distributiva e produttiva *particolarmente* drammatica, un'indifferenza e una diffidenza nei loro confronti, da parte di chi ha le leve del comando, *particolarmente* massacrante, ma questo è un altro discorso.

Ciò che qui vorrei ribadire è che la superficie è sempre più un privilegio di pochi, che emergere implica oggi – di norma ed eccezioni a parte – un certo grado di svendita, mentre la "clandestinità" rimane uno stato di grazia per coltivare una creatività irradiante e intransigente, e con essa la propria *midollarità*, come viene descritta in una frase dei *Fratelli Karamazov* che citi nella *Visione*: «Giacché non solo lo stravagante non sempre è particolarità e idiosincrasia, ma al contrario può avvenire che appunto egli, se non vi dispiace, rechi in sé, qualche volta, il midollo dell'universo, mentre gli altri uomini della sua epoca, tutti quanti, in una specie di uragano, si sono temporaneamente, per un motivo o per l'altro, distaccati da lui». So quanto ami questo brano, e so anche quanto dolorosamente questa divaricazione tra il dentro e il fuori tu l'abbia sperimentata sulla sua pelle...

AM Non entro nello specifico del discorso cinematografico, non ho le conoscenze adeguate e dispongo di mezzi tecnici molto limitati. Ho difficoltà anche a vedere un semplice dvd, quando qualche amico come te me lo passa. Mi capita però di vedere delle cose interessanti. Anche le migliori, però, mi sembra stiano dentro una paralisi. Non riuscendo a oltrepassare il limite che toccano, non riescono a creare un vero contagio. E rieccomi al punto: quest'impossibilità di creare un contagio – che spesso è dovuta alla scarsa ricettività che c'è all'esterno, perché in effetti c'è anche questo nel mondo – può

anche derivare non tanto dal fatto che certe opere sono state troppo ardite, ma che lo sono state troppo poco, e che dunque non sono riuscite a produrre la nuova narrazione, la nuova visione che sarebbero potute nascere dal superamento del limite. Insisto su questi termini – narrazione, racconto – per indicare qualcosa che torna a essere fluido, e quindi metabolizzabile da altri uomini. Il problema, a volte, non è fermarsi prima per riuscire a rendersi più comunicabili e per raggiungere il grande pubblico, uscendo così dalla sacca di una ricezione ristretta e resa inagente dalla logica dei grandi numeri della comunicazione. Il problema è alzare molto di più il tiro al fine di creare forme di narratività ancora inedite nel cinema, forme che invece sono state trovate dal mondo scientifico, che oggi possiede narrazioni straordinarie con cui riesce a comunicare cose che parevano indicibili, nei campi dell'antropologia, della genetica, della fisica, dell'astrofisica. La sfida del cinema mi sembra allora quella di spingersi fino a dire l'indicibile, ciò che ancora non è stato raccontato e che però esprime la nostra condizione, quella che stiamo tutti vivendo.

JC Questa tua idea della traiettoria che il cinema ha da compiere – questa idea così propulsiva e sparata verso l'oltre, ad abbattere un muro, a bucare un diaframma – mi fa venire in mente un'immagine e metafora che a un tratto fa capolino nel cuore dei *Canti del Caos*: il proiettile della visione. Da dove nasce il proiettile della visione? Dov'è diretto? Sono domande che ti poni nel libro...

AM - In effetti, questa immagine sintetizza perfettamente quello che finora ho cercato di dire. Siamo nella seconda parte dei *Canti del Caos* e ci sono tre uomini fermi sulla prua di una nave. Parlano appunto della visione e ognuno vi ragiona in base alla posizione in cui si trova. C'è quello girato di fianco rispetto al punto da cui provengono le onde della visione, quello girato di schiena e quello girato di faccia. Il primo, quello di fianco, vede solo il passaggio delle onde di fronte al suo campo visivo (poiché abbiamo gli occhi davanti e non ai lati, come i rettili) – e questa può essere una metafora del cinema. Quello di schiena vede solo lo strascico delle onde che vanno via, e si chiede se magari alle sue spalle ci siano altre figure girate come lui di schiena che vedono quello stesso flusso che non si sa dove nasca – e anche questo può essere un modo di parlare del cinema. Infine c'è l'uomo con la visione frontale, che non sa niente di quello che succede ai lati e dietro, né sa dove siano dirette le onde, però ha gli occhi puntati sul cratere della visione, nel punto dove le onde si formano, dove nasce questo proiettile. Sai, in questo pezzo – che si trova idealmente al centro, un po' spostato in avanti, dei *Canti del Caos* e che sarà probabilmente il centro dell'intera opera che comprenderà anche *Gli esordi* e il libro che sto per scrivere – volevo probabilmente parlare di tante cose che riguardavano quello che stavo facendo, le possibilità e il dramma che stavo vivendo, la battaglia che stavo conducendo dentro questa visione. Queste tre persone sono come una specie di Prometeo piazzato sulla prua di una nave invece che sulla roccia, un Prometeo spaccato in tre parti, alle prese con il fuoco della visione. Per loro tramite mi ponevo una serie di interrogativi, azzardavo una serie di messe in avanti rispetto alle stesse potenzialità nelle quali mi trovavo immerso mentre scrivevo i *Canti del Caos*.

JC Quello che in questo mostruoso romanzo esprimi attraverso la parola è una visione che non si lascia mai ridurre a quadretto, perché brucia la cornice, divampa attraverso l'aria circostante, fa esplodere verso l'alto – come un pozzo di petrolio – e ai lati – come una coda di pavone – il letto temporale che dovrebbe contenerla, perché è divenuta un unico corpo pulsante con lo spazio e col tempo di cui si nutre. Questo è già profondamente cinema, il proiettile del cinema.

AM Sì, perché il proiettile della visione non è solo la visione intesa quale involucro delle cose visibili, superficie di ciò che vediamo o crediamo di vedere. È tutta la massa, il citoplasma di tempo e spazio che la visione si porta dentro, con tutto ciò che attiene alla nostra vita e al nostro modo di percepirla. Quindi, se vuoi, è anche cinema.

JC Nel tuo saggio *Lo sbrego* operi la distinzione tra un'arte che apre e un'arte che chiude, e lo fai riflettendo sul tuo pane quotidiano, la letteratura. Ti va di ragionarci pensando al cinema?

AM Sai, ormai vedo così pochi film... Quattro o cinque volte in un anno, che è una vergogna, mi capita di andare in un determinato posto dove ho la possibilità di usufruire di uno schermo, solo uno schermo scollegato dalla televisione, e lì c'è una persona che mi fa vedere delle cassette o dei dvd che ho comprato magari in edicola. Infatti, pur vedendo così pochi film, accade questa cosa strana che non solo amici come te me ne danno ma addirittura io stesso li compro, li accumulo. Per cui prevedo – se riuscirò a finire prima della morte questa enormità di romanzo che mi resta – di non scrivere più un cazzo di niente, e di passare come un idiota gli ultimi anni della mia vita davanti a questo video, sparandomi tutti questi film. Come sai, io sono di bocca buona, in un certo senso, mentre in un altro senso sono difficilissimo. Acquisto film western e sentimentali, di cui sono patito. Ho amato pellicole considerate di secondo livello, soprattutto negli anni in cui ero ragazzo, quando un giorno andavi a vedere l'ultimo film appena uscito di Buñuel, il giorno dopo l'ultimo di Fellini, l'altro ancora, per distrarti con un filmino più leggero, l'ultimo di Hitchcock...

JC Bei tempi però!

AM Ma... chi lo sa! E poi c'era anche un cinema cosiddetto minore che secondo me era bellissimo e che, in alcuni casi, ricordo meglio di quello "importante". Questo per dirti che nella mia testa non c'è un codice gerarchico rigido. C'è piuttosto un calderone fermentativo. Ancora oggi mi capita di vedere film che mi sorprendono profondamente. Penso alla stagione dei film neorealisti. Scusa la mia ignoranza, ma io *Ladri di biciclette* l'ho visto un anno fa e ne sono rimasto estasiato, mi è sembrato una piccola *Divina Commedia* che ha per protagonista un bambino. E di De Sica, che poi ha fatto pure filmacci, sempre di recente ho visto *L'oro di Napoli*, che ho comprato l'anno scorso in edicola quando c'era la serie su Totò e, sebbene non sia considerato uno dei suoi film più importanti, io ne sono rimasto strabiliato. Penso al primo episodio, quello con Totò alle prese col parassita malavitoso installato in casa sua, oppure al nuovo pezzo inserito nella versione restaurata, mancante nella copia uscita all'epoca, la scena con la donna che

accompagna senza dire una parola il carro funebre bianco con dentro la piccola bara col cadavere del suo bambino. O ancora quel lunghissimo primo piano finale di Silvana Mangano nel penultimo episodio... Roba da rimanere senza fiato, una cosa strepitosa, strepitosa. Forse quando questo film uscì i critici lo ricondussero ai canoni del neorealismo o del folclore napoletano, ma a rivederlo adesso, fuori da etichettamenti, non posso che trovarlo formidabile anche in termini di linguaggio cinematografico, per il modo in cui dialogano gli episodi e funzionano gli incastri, cose che adesso accogliamo come una grande novità quando arriva qualche film americano tipo *Magnolia*. Ma c'era già tutto lì, più ispirato, più grezzo: il tessuto narrativo si spezzava per fare venire alla luce un mondo.

JC Una tipologia – quella dei film “piccoli” ma emozionanti e non privi di arditezze – in cui potrebbe rientrare anche *La nave dei folli* di Stanley Kramer, di cui mi parli spesso e che ho visto grazie al tuo impulso, tanto che potremmo dire che è un tuo cult.

AM Come no! L'avevo visto al cinema da ragazzo, appena uscito, mentre frequentavo una scuola di recupero per asini, in un'altra città, e mi era sempre rimasto impresso. Poi, un paio di anni fa, lo avevo ritrovato in edicola in una collana sentimentale, dov'era in compagnia di film come *L'ultima volta che vidi Parigi* e altri da guardare col fazzoletto in mano. Un film di un regista relativamente poco importante e con una struttura narrativa classica, però con dentro un crogiuolo di personaggi e uno sviluppo che oggi lo fanno apparire assolutamente non invecchiato. Vatti a vedere questo filmino “da quattro soldi” e vedrai quale snodo di vita e di vicende mette in scena, in uno spazio circoscritto, in quel luogo chiuso che è la nave, una nave che attraversa l'oceano dopo l'avvento del nazismo, alla vigilia della Seconda Guerra Mondiale. Vedrai quali incastri narrativi, quali arditezze anche formali... Chissà quanti registi importanti se lo sono visto, e chissà che non se lo sia visto anche il Fellini di *E la nave va*. Come ti dicevo, non sono gerarchico nei miei gusti e nel mio sguardo. Spesso mi capita di entusiasarmi e di vedere un *cinema che apre*, per venire alla tua domanda, in certi piccoli film, pur all'interno della campana che il cinema non è riuscito a sfondare nella prima fase della sua storia. Per contro, in film magari più altisonanti spesso vedo un *cinema che chiude*, in quanto li vedo adagiati su un immaginario già fissato. Certi film mi sembrano, come dire, splendidi ma imballati. La stessa cosa mi succede anche coi libri, con la letteratura, con la differenza che lì ne so qualcosa in più, e vedo meglio, capisco meglio, anche a causa dell'arroganza enunciativa con cui la letteratura ti restituisce un concetto o un'idea della vita spesso unilaterale, a causa di questa sua peculiarità che a volte è un limite. E mi riesce intollerabile un tipo di letteratura che crede di ricavare il proprio status da una postura, sia essa positiva che negativa, comunque ferma, bloccata, priva di tragedia. La postura di chi ha scelto un codice e uno sguardo sulla vita e da lì non esce. È quella che chiamo la letteratura che chiude. Una letteratura fatta di libri che considero smaltati, perché non hanno colore, ma c'è lo smalto, come nella cattiva pittura. Prima, camminando per venire qui, siamo passati davanti ai manifesti di una mostra di Dalì, un pittore che detesto, un imbianchino, un imbianchino onirico, ma sempre un imbianchino. Non m'interessa quanto tu carichi un'immagine di significato letterario o di paradossi, se è smalto e non pittura. Anche tanta letteratura è così. Ma c'è un altro tipo di libri che portano dentro di

loro il fuoco, talvolta in modo tragico, drammatico, però indifeso... dandomi l'impressione di condurmi verso un punto dove qualcosa di indicibile può continuare a essere detto, pur nelle condizioni più estreme. È una cosa che può valere anche per il cinema, a prescindere dalle categorie: quando vedo *2001, odissea nello spazio* o un Fellini del periodo d'oro o un Kurosawa, avverto che lì c'è un'apertura, un respiro grande. Ma anche in film medi, o presunti tali, riesco certe volte a sentirlo...

JC A proposito, vorrei parlare della tua predilezione per il noir, e anche di una tua passione di giovinezza, José Giovanni, autore di film come *Il rapace* e *Ultimo domicilio conosciuto*, peraltro interpretati dal tuo attore preferito, Lino Ventura. Di recente sei riuscito a rivedere *Ultimo domicilio conosciuto*, che da ragazzo ti aveva suscitato un piacere tale da farti “contorcere come una serpe” sulla poltrona del cinema – scusami se spiattello così delle confidenze personali – e che non eri più riuscito a trovare...

AM Era uno di quei film che andavo a spararmi alle due e mezza del pomeriggio, l'ora del primo spettacolo, a Mantova, in cinema di cui ancora ricordo il nome, uno era l'Ariston, l'altro era il Bios... A quei tempi non studiavo, la scuola non riuscivo ad accettarla, non ci capivo niente, mi bocciavano sempre... Non mi restava che andarmene al cinema, sapendo che il giorno dopo a scuola mi avrebbero massacrato, che mi aspettava il votaccio, i genitori chiamati, la perdita dell'anno... e poi la vergogna davanti ai compagni, davanti alla ragazza con la quale filavo... Insomma, questo era il coté della mia vita quando me ne andavo alle due e mezza al cinema, quando riuscivo ad avere due soldi per andare a chiudermi al buio e vivere un'altra vita, lasciando fuori la mia solitudine e disperazione. Per me quella al cinema era un'altra vita, la quale per un attimo mi faceva dimenticare che il giorno dopo mi avrebbero spaccato il culo, a scuola, a casa, dappertutto. Ti puoi immaginare come vedevo quei film, compresi i filmini del cazzo. Entravo dentro un altro mondo. Ti faccio questa premessa a giustificazione, in qualche modo, della pochezza dei miei gusti dell'epoca. Mi ricordo alcuni filmini sentimentali, dove la scemenza era probabilmente assoluta, tipo *Picnic* o *Vento caldo*, da cui però uscivo estasiato. Film che raccontavano più o meno le stesse storie di disperazione e riscatto che poi sarebbero stata l'unica mia lettura quando, un po' di anni dopo, facevo politica e lavoravo come operaio alla Cirio, su uno sterilizzatore, in un capannone, a sessanta gradi, in canottiera, tutto sporco di morchia... Mi riferisco ai plichi di Lancio Story lasciati nella cassetta di legno dall'operaio napoletano al quale davo il cambio... Erano storie così, di buoni a nulla che conoscevano una donna, riuscivano a conquistarla e magari a sfangarla... Film tipo *Un posto al sole* o i primi con Paul Newman, come *I segreti di Philadelphia*. E io, disperato com'ero, caricavo tutti questi filmetti, che spesso erano cazzate, dei miei bisogni, dei miei sogni. Perché dipende anche da te, dalla tua capacità di trasfigurazione, di trascendenza. E mi piacevano in particolare i noir, che all'epoca erano soprattutto francesi, sebbene ogni tanto ne spuntasse anche qualcuno americano. Era la stagione dei noir interpretati dal primo Belmondo, da Lino Ventura, quand'era ancora brutto, nero, con quella faccia da picchiatore, mentre dopo si sarebbe un po' addolcito, irromantichito... Poi c'era anche... come si chiama quell'altro?

JC Alain Delon?

AM Sì, ma Delon mi piaceva di meno...

JC Jean Rocheford?

AM Sì, lui! Che in *Sinfonia per un massacro* di Jacques Deray era cattivissimo, con quella bocca a taglio... E mi ricordo anche film come *Lo spione*, *Quello che spara per primo*... È stato allora che sono incappato nei film di José Giovanni. M'era rimasto questo mito di *Ultimo domicilio conosciuto*. Per anni lo avevo cercato, tu me lo hai fatto vedere e, a essere sincero, l'ho un po' ridimensionato. Mi ricordavo tutt'altra cosa, probabilmente nella mia testa si erano sovrapposti due film. Pensa che me lo ricordavo tutto ambientato su un treno – io ho questa fissa dei film ambientati sui treni – mentre poi ho visto che era in parte ambientato sul treno *Sinfonia per un massacro*, altro film che tu mi hai procurato. Non che mi sia dispiaciuto, *Ultimo domicilio conosciuto*, non l'ho disprezzato, tutt'altro. Qualcosa della vita te la diceva, dietro tutta quella amarezza, perché in José Giovanni c'era una grande amarezza, ma senza il disincanto e il cinismo ostentato che poi si sarebbero visti nei film di genere, soprattutto americani che hanno preso piede negli anni successivi. Giovanni non ci giocava sopra in maniera nichilisticamente consolatoria. C'era dolore nei suoi film, e qualcosa di quel dolore ti arrivava. Non erano film autocompiaciuti, conchiusi. Più avanti, informandomi, avevo scoperto che era stato un galeotto, condannato a morte e poi graziato, o qualcosa di simile, mi pare, che aveva scritto un libro intitolato *Le trou (Il buco)*, che racconta di un suo tentativo di evasione attraverso un buco... Mi piacevano i suoi film. C'era un'immagine amara della vita, dove la giustizia non può trionfare, dove credi di agire per il bene e poi, senza saperlo, senza volerlo, fai il male, perché è questo in ultima analisi quello che succede in *Ultimo domicilio conosciuto*. C'era un senso di sconfitta del protagonista, ma anche un senso di romanticismo, uso questa parola fuori dalle sue accezioni stupide, tanto per capirci. E qualcosa del genere ho provato anche di fronte a *Sinfonia per un massacro*. Non è un brutto film. Sì, ci sono delle cose che adesso, magari, appaiono un po' così. Però è un film puro...

JC Scritto dallo stesso José Giovanni, peraltro...

AM Ma io questo non lo sapevo. Non sapevo nemmeno chi fosse, questo Giovanni, mica guardavo i nomi dei registi all'epoca. Sognavo quello che il cinema mi faceva sognare, la storia, gli interpreti, il resto non lo guardavo... E lì c'è questo protagonista scellerato interpretato da Rocheford che riesce a farla franca finché le cose s'inzeppano, perché accade qualcosa che non sta dentro al suo gioco razionale e negativo, il gioco con cui sembra impastata tutta la nostra vita... Vedi, a me quei film minori certe cose me le dicevano, anche rispetto a quello che stava per accadere nel mondo. Come dire, riconoscevo loro, magari nel loro piccolo, un'eloquenza profetica, che poi avrei ritrovato potenziata in film come *La grande abbuffata* di Ferreri, *Salò* di Pasolini, *Lunga vita alla signora* di Olmi. Mentre certi film, tornando al discorso di prima, a me sembravano e sembrano una cosa sola, accucciati buoni buoni dentro una grande stilizzazione. Cosa che non amo, tanto nella letteratura quanto nel cinema. E siccome di cinema sono un

profano, mi sono sempre preso il lusso di guardarlo a tutto campo, e amare il grandissimo cinema come il più piccolo in cui però si muove qualcosa. È ancora questo il mio modo di vedere il cinema, perché rispetto a quand'ero ragazzo non è che abbia approfondito poi molto. Però per me il cinema è sempre stato una cosa viva, importante, anche se l'ho seguito così poco negli anni. Forse proprio per questo. Per questo mi arriva così forte.

JC Mi fai venire in mente una cosa che ricordo di aver sentito dire a Deleuze sul suo rapporto con la musica, forse da qualche parte in *Abécédaire*. Da ragazzo per lui la musica era stata qualcosa di fondamentale, era nota la sua passione per Schumann, a cui fa riferimento per inciso anche Roland Barthes in un suo scritto, *Amare Schumann*. Eppure ha dovuto rinunciarvi. Per scrivere, per lavorare. Perché per lui la musica era diventata qualcosa di *troppo forte*...

AM A me invece vengono in mente i racconti di certe monache di clausura. È con una potenza straordinaria che dicono di sentire le visite dei parenti, proprio per il fatto di riceverle una sola volta all'anno. Quegli incontri li vivono con una tale forza che restano scioccate per giorni e giorni. Anche con l'arte può essere così. Se una cosa la vedi poco perché la disprezzi è un conto. Un altro è se la vedi poco perché ci sei tutto dentro e ti prende come in un vortice.

JC Vorrei fare un giochetto da adolescente. Ti stanno trascinando su un'isola deserta per il resto dei tuoi giorni e puoi prendere con te un solo film, uno soltanto, e devi sceglierlo d'istinto, il primo che ti viene in mente, senza pensarci...

AM - Non ci penso e non ti rispondo... Ma per la semplice ragione che – cazzo! – se dove mi stanno portando non potrò vedere che quello, non me la voglio bruciare così, ho bisogno di rifletterci.

JC - Non puoi!

AM Allora non mi porto dietro niente!

JC Ok, gioco chiuso. Tornerei a fare il serio, rendendoti partecipe di una mia riflessione sul tuo lavoro di scrittore, sulla presunta cinematograficità del tuo stile. Ecco, a me questa chiave non convince. Arrivo a capirla per Ballard o Simenon, non nel tuo caso. Credo che la tua scrittura sia profondamente letteraria. Letteraria nel senso più esplosivo del termine. Più visionario. Nel senso di una mina piantata nell'immaginazione per farla deflagrare. L'immaginazione tua e di chi legge. Ho sperimentato, sulle tue pagine, l'attivazione di processi immaginativi di una tale forza, di una tale prepotenza da indurmi a distogliere la mente dalle tue visioni, perché le mie, innescate, cominciavano ad assorbirmi. Qualcosa di simile lo vivo con autori come Sade e Dostoevskij, Thomas Bernhard ed Henry Miller, tra gli italiani con Malaparte, autori dove – come nel tuo caso, e lo dico fuor di paragone e prescindendo dai rispettivi valori artistici – la pagina cresce su se stessa, si nutre di sé sotto la spinta di una pressione psichica o di una lacerazione

emotiva talvolta mostruose, irradia a partire da un'intuizione midollare, nel rilancio continuo di una parola che lavora d'affondo nel verso della visione, senza che mai si abbia l'impressione di una griglia sottostante, di un grande o un piccolo teorema all'opera, di una frigida accumulazione, ma al contrario tutto si moltiplica, tutto brucia e bruciando ti ustiona o ti gela o t'incanta, con cambi di marcia spesso sbalorditivi. Invece ci sono autori che, mentre li leggi, pare ti stiamo fornendo un vero e proprio *découpage*, con tanto di punti di vista, scenografie, disposizione delle figure nello spazio, perfino modalità di raccordo tra inquadrature... Tu ti muovi agli antipodi. Immagina chi volesse mettere in scena un canto come quello delle Scartavetrare: roba da prendersi le testa tra le mani! Che sfida riuscire a non trasformare in un siparietto splatter quella vertiginosa e palpitante massa lirica. Se penso a questa *impasse* del mezzo cinematografico, devo convenire sul fatto che gli attuali racconti cinematografici non sono attrezzati per esprimere qualcosa del genere. Il che non toglie che tutto si può fare coi mezzi anche modesti che si possiedono. Che tutto si deve provare a fare quando c'è una vera ispirazione, quando scatta un'identificazione profonda (in questo caso) con un'opera letteraria. Nell'ottica, a mio avviso necessaria, di dover tradire lo scrittore, di dover trasfigurare la materia prima che ti sta donando, al fine di realizzare il tuo di canto, di far sentire la tua di voce, visto che all'arte i doppioni non servono, per quanto il pubblico e i produttori possano gradirli. Prendi quell'altro pozzo ctonio di Dostoevskij, per esempio. Sul solo racconto *Le notti bianche* ci hanno lavorato Visconti, Bresson e di recente James Gray, e ognuno di loro è riuscito a realizzare un film di pregio (muovendosi peraltro con una certa diligenza sul *plot* dostoevskijano), ma dove del battito intellettuale del grande moscovita, del suo respiro immaginativo, del *di più* poetico del suo racconto non poteva giungerci che un'eco lontana...

AM A essere sincero, anche a me sconcerata questo tipo di lettura. Da una parte, sì, mi può andare bene, dal momento che i miei lavori coinvolgono tutti i sensi – non sono fatti per un senso e in un senso solo, come a volte sono fatti i libri – e questa chiave enfatizza un senso importante, la vista. Questo sforzo di rendere visibile è essenzialmente uno sforzo di visione e immaginazione, svincolato dal tirannico filo narrativo. Nei miei libri l'elemento visivo non è vassallo della narrazione, ha una forza propria, una forza che buca. D'altra parte, non si può risolvere quello che faccio su questo piano, almeno nei termini di una visività artificiale. Come si fa a rendere quello che accade in certe zone narrative dei *Canti del caos*? Come cazzo fai? Il fatto è che il povero, elementare strumento della scrittura ti permette la libertà di creare una massa di pressione che sta contemporaneamente su piani diversi, che scorre attraverso un flusso narrativo dove c'è dentro la visione di strati della vita che non sono tutti visibili, dove c'è dentro il sentimento, il pensiero, l'indagine microscopica, il furore dello sguardo lirico sul mondo, mentre le cose avvengono senza separazione nel momento in cui avvengono. Come fai a rendere questa massa, questo flusso attraverso gli strumenti visivi che oggi ci sono a disposizione? Tutto ciò puoi renderlo solo in quel luogo e in quella forma, la forma elementare della parola, che mi consente una totale rottura degli argini della dicibilità senza una preventiva volontà di divaricazione nei confronti degli altri, delle cose del mondo e delle persone che ci vivono dentro. Questa concentrazione spazio-temporale che assume la fessura della parola non è riciclabile, riproducibile gratuitamente

in un altro linguaggio. E ciò non va a detrimento dell'altro mezzo, anzi, l'espressione di potenza di un linguaggio esalta anche l'altro linguaggio, creando tutta una rete di possibilità non ancora tentate. Non nego che nei miei libri la singola frase o la singola pagina possano essere passibili di una traduzione visiva. Ma come fai a rendere i tre canti delle persone sulla prua della nave in forma diversa da come vengono espressi, dalla voce ancor più che dalla parola? Perché la parola è un residuo della voce, è quello che vedi della voce, ma è la voce che c'è dietro la parola che ti fa vivere o non ti fa vivere una cosa. Quindi, da questo punto di vista, rimango perplesso di fronte a certe letture del mio lavoro. Può darsi che ci sia anche quella porticina lì per entrarci, e non è cosa disprezzabile, perché è una porta che può aprirne altre, è la porta che abbiamo spalancata davanti tutto il giorno, nel nostro tempo...

JC Una dignitosa porta di servizio...

AM Sì... e caso vuole che la prima frase di scrittore che ho pubblicato in vita mia, quella del racconto *La camera blu*, contenuto in *Clandestinità*, fosse proprio questa: «Si poteva entrare nella casa attraverso due porte, l'una piccola e miserabile in cima a una scaletta sul fondo del cortile, l'altra molto grande, che immetteva in uno scalone a due rampe, con una ringhiera di finto marmo e una testa in gesso sulla cima». Mi sembra che questa cosa valga per l'intero mio lavoro di scrittore. Se uno vuole salire da quella scaletta ed entrare da quella porticina, va bene. Ma c'è un'altra casa dentro, una casa più grande.

JC Ciò detto, più volte durante la lettura del tuo ultimo romanzo, *Gli incendiati*, mi sono arrivate come delle folate di una precisa atmosfera cinematografica, di un certo cinema degli anni Sessanta, un misto tra i noir e i *polar* che hai tanto amato e certe cose del primo Godard, il Godard "classico". Se dovessi azzardare un accostamento, tirerei in ballo *Pierrot le fou*. Anche lì c'è un uomo fottuto in un sistema di vita fottuto che molla tutto e parte senza destinazione. C'è il salto tra dimensioni, un salto vertiginoso viscerale azzardato, e nascente da necessità poetica, non quindi come frutto di un pastiche postmoderno, epigonale, tipico di diversi cineasti *à la* Godard. Ci sono la velocità e il lirismo, c'è l'imprevedibilità. A un tratto spunta pure un libro di Céline, *Guignol's Band*, in cui s'immerge il protagonista, Pierrot/Belmondo... Quanto sto trasfigurando, quanto ci sto mettendo di mio in tutto ciò?

AM È curioso quanto mi dici... *Pierrot le fou* non l'ho mai visto da ragazzo, eppure ha sempre contato qualcosa per me... Devo prenderla un po' alla larga. Quando avevo sedici o diciassette anni ed ero tornato dal seminario, c'era un omino, uno zoppo che faceva il rappresentante porta a porta di libri. Mi ricordo ancora il toc toc di quando saliva la scaletta, che per inciso era quella di cui scrivevo all'inizio della *Camera blu*. Il suo mestiere era vendere libri, aveva un catalogo che si portava in giro. Ci provava sempre a intortare mia madre, che era ignorante come una bestia, e io non è che lo fossi tanto meno, e qualche volta ci riusciva. Due libri di pittori li tengo ancora qui con me. Uno di Goya, l'altro di Rembrandt, che è sempre rimasto il mio grandissimo amore in pittura, che considero il pittore più commovente che esista. Ma questi erano libri che costavano poco. La cosa tosta, il colpaccio dello zoppo, l'unica cosa su cui ho insistito e che ho

costretto mia madre a comprarmi, è stata proprio un'enciclopedia del cinema e del teatro, nonostante implicasse un pagamento rateale e a casa c'erano pochi soldi, come sai mia madre era una specie di domestica, di serva-figlia in una casa di nobili, non prendeva nemmeno lo stipendio... Questa enciclopedia l'ho poi venduta, insieme a molte altre cose comprate da ragazzo, quando vivevo a Verona, facevo politica ed ero nella miseria più nera. Era davvero bella quell'enciclopedia, raffinata, pregiata... me n'è sopravvissuto appena un fascicolo d'aggiornamento, che poi ti faccio vedere... Era sul cinema e sul teatro, quest'enciclopedia, però a me del teatro non me ne fregava un cazzo, io m'incantavo davanti alle fotografie dei film. Erano per me una cosa meravigliosa... E m'incantavo pure davanti ai fotogrammi e alle foto di scena che c'erano alla fine degli annuari del cinema, quelli Feltrinelli curati da Spinazzola, nei primi anni Sessanta. Ero pazzo per il cinema, in quegli anni... E la fotina di *Pierrot le fou*, in particolare, mi aveva fatto da subito una grande impressione, tanto da rimanermi dentro. Mi dicevo: cazzo che film dev'essere *Pierrot le fou*! E poi, un anno e mezzo fa, finalmente l'ho visto. E mi ha deluso. Forse perché me n'ero fatto un mito, e da quel poco che avevo letto ne avevo tratto un'immagine completamente diversa. Chissà, se l'avessi visto alla sua uscita senza saperne niente, forse mi avrebbe sorpreso. Non che non ci siano cose belle nel film, ma le vedo sempre imprigionate dentro una crisalide, una crisalide cinematografica in questo caso, cosa che penso anche di altri film di Godard, e io ho un problema con le "crisalidi", cerco di forarle, di sfondarle, come ho provato a fare anche con *Gli incendiati*.

JC ...che in fondo, se dovessi dirne uno, mi sembra il tuo libro dotato dell'intreccio – del dispiegamento orizzontale – che più si presterebbe a fungere da base per una traduzione cinematografica, o meglio: quello meno difficilmente sceneggiabile. Se ne potrebbe trarre un magnifico soggetto, a differenza dei *Canti del Chaos*, i quali potrebbero essere sì un grande stimolo, un grande impulso, ma che restano a mio avviso *inadattabili*, nella loro totalità, nella forma film a cui siamo abituati.

AM Beh, anche con *Gli incendiati* resterebbero fuori un bel po' di cose, anche questo piccolo romanzo, credo, sarebbe un'impresa ardua per chi volesse sceneggiarlo. Ma tutto sommato è vero, lo riconosco. Certo bisognerebbe astrarre molto, semplificare molto... Kubrick ha fatto cose magnifiche partendo dai romanzi. Chissà se, redivivo, prendesse in mano *Gli incendiati*, cosa cazzo potrebbe venirne fuori. Perché lui è uno che ci sta dentro al romanzo, ma per fare altro. Non è che bisogna fare il compitino cercando di rifare un romanzo così com'è, di riprodurre con un altro medium ciò che non è riproducibile. Il regista deve fare un'altra cosa, anzi deve fare la stessa cosa ma in un altro modo, per realizzare qualcosa che abbia una verità e una forza proporzionali. Non capisco gli scrittori che s'incazzano e se la prendono col regista perché ha tradito i loro intenti. Il regista fa quello che vuole. A fare la differenza è il fatto che ciò che hai creato partendo da qualcos'altro abbia o meno la sua proporzionalità, che sia scaturita o meno un'opera dotata di una vita vera e proporzionale attraverso un altro mezzo. Il regista non è il mio servo. Pensieri del genere non mi sfiorano neanche la mente. E devo ammettere che sarebbe bello tuffarsi in un'avventura cinematografica. Tempo fa avevo scritto una sceneggiatura dove cercavo di tenere insieme la Storia con cose come lo sfondarsi delle

molecole negli acceleratori di particelle, la musica e la poesia, insomma piani molto diversi. Ma, alla fine, non se ne è fatto niente.

JC E tra i cineasti viventi ne vedi qualcuno di cui saresti curioso di vedere cosa può fare con *Gli incendiati*?

AM In Italia francamente no, al momento non vedo nessuno tra i registi che avrebbe l'ardire visivo e narrativo per lanciarsi in una simile avventura. Forse qualche regista americano potrebbe tirare fuori qualcosa d'interessante, magari a costo di appiattirlo molto, di appiattirlo, diciamo, nella sua eloquenza. E allora potrebbe farlo anche un regista cosiddetto di genere, un regista commerciale. Ci sono anche oggi registi commerciali che a volte riescono a dilatare la narrazione in maniera affascinante. C'è ad esempio un regista che ogni tanto vado a vedere, Michael Mann. Ricordo quando ho visto *Miami Vice*... dopo ci ho pensato per mesi. Questo succede raramente, sono fenomeni quasi da innamoramento. Ero andato al cinema pensando di vedere un filmetto da niente, e invece... sebbene quella che ti racconta è la solita storia poliziesca e di droga, ci sono dei momenti, delle inquadrature aeree, delle riprese ribassate in cui sullo sfondo vedi la città illuminata... c'è una dilatazione narrativa, un'emozione, un respiro... cinquanta volte meglio del serial televisivo di cui è il remake. Quindi, se non c'è l'autore che mi spacca l'albero in due, che mi tiene dentro l'essenza del romanzo per fare altro, allora tanto vale affidarsi a un regista di genere che abbia però questa capacità di dilatazione del tempo e questo senso dello spazio. E Michael Mann, quand'è al meglio, ce li ha.

JC E invece cosa dovrebbe mostrare un documentario su uno scrittore? In una nostra conversazione mi dicevi che il problema con uno scrittore è che non puoi fare quello che fai con un calciatore, non puoi mostrare i goal...

AM ...e non che non li facciano, i goal, gli scrittori! Ma non li fanno sotto la luce dei riflettori, li fanno al buio... In quel documentario su Maradona, quello di Kusturika, a un certo punto Maradona – che tra l'altro, come Dostoevskij, è nato il mio stesso giorno e il mio stesso mese – dice una cosa fortissima. Racconta quando da ragazzino non poteva far altro che giocare a calcio e non riusciva a smettere neanche quando veniva buio, quando non si vedeva più la palla e nemmeno i giocatori, i passaggi, mentre sua madre lo chiamava e lui non mollava, continuava a giocare... E, a questo punto, dice: bisogna imparare a giocare al buio, quando non si vede niente, per avere la visione del gioco quando c'è la luce. Cazzo! E me lo dice un calciatore? Ma io una verità così profonda non la sento dire neanche da scrittori che invece si considerano chi sa chi, neanche da molti scrittori importanti del Novecento. Se Pirandello, ad esempio, fosse stato capace di un'intuizione così profonda, non si sarebbe incartato così. È roba da grandi del Seicento e dell'Ottocento. Ed ecco che un panzone, grasso come un maiale, con la voce quasi da donna per tutti quegli ormoni femminili che hanno gli obesi, uno che ti sembra un cesso, uno scarto d'uomo, cocainomane, rovinato, ti viene fuori con una cosa così commovente e profonda. E nello stesso documentario Maradona dice un'altra cosa: il pallone non si macchia, non si sporca. Cazzo! Anche qui, una simile trascendenza viene

fuori da uno marcio, corrotto, demagogo, populista, uno che ha capito come funzionano le cose, uno che ha visto e vissuto tutto lo sporco del calcio, che c'è andato dentro, lo ha attraversato, che era parte di quello sporco... Io poi ci sono stato in Argentina e so cosa significa là il calcio, il tango, il nazionalismo, tutte quelle cose lì... sono stato nello stadio del Boca Junior, ho visto la buca da cui uscivano i giocatori, anche Maradona da ragazzo. E ho visto da fuori la baraccopoli dov'è nato, e dove non ci puoi mettere piede, perché se ci entri non ne esci vivo... Il pallone non si macchia! Un'affermazione che contiene una potenza, una trascendenza che può avere solo chi è andato fino al fondo dello sporco, del male, della disperazione... Dimmi tu quanti scrittori ci sono in giro che hanno questa visione di quello che stanno facendo. E se questo piccolo fiore mi viene fuori da un ammasso di letame, io me lo prendo. Questo per me è importante... Però in un documentario su un calciatore puoi mostrare anche i goal, quelli sotto la luce del sole, le sforbiciate, i cross, l'attaccante che si passa la palla da un piede all'altro... Di uno scrittore che cazzo mostri? Poi te li faccio vedere i plichi, i plichi di centinaia e centinaia e centinaia di pagine scritte a mano, incomprensibili, che vado ormai accumulando da tanti anni, e forse sono rimasto l'unico idiota a lavorare così, visto che tutti gli scrittori ormai scrivono col computer. Sai che gioia veder passare per due ore di fila tutte quelle pagine sullo schermo! I miei goal. È una cosa da pazzi. Sì, i goal magari li fai pure, ma come fai a farli vedere... Se dovessi farlo io, un documentario, sai cosa farei vedere? Renata, mia moglie, l'anno scorso mi ha fatto un regalino scemo, come quelli che mi fa sempre, e che sono quelli che amo di più. Un ciclista di filo di ferro sopra una bicicletta di ferro. La testolina è una sferetta d'acciaio. Sulla base c'è un minuscolo pannello solare. E lui, l'omino, può starsene lì, fermo, immobile, per mesi, per anni. Poi, se di colpo io lo sposto dove c'è un raggio di sole, comincia a pedalare. Quando il sole va via, lui si ferma di nuovo. Se io dovessi fare un documentario su di me, inquadrerei dall'inizio alla fine questo omino. Arriva il sole, l'omino pedala. Il sole se ne va, lui si ferma. È la storia della mia vita. Ma non si può fare un documentario così...

JC Chi può dirlo... Tutto si può fare, finché c'è vita... E a proposito di vita, vorrei chiederti un'ultima cosa, sulla morte. Sempre in quel saggio, *La forma e la morte*, verso la fine dici una cosa che per me è fondamentale e trascende il piano della letteratura: «Gli scrittori viventi hanno buoni rapporti con la morte».

AM Per me è difficile, forse impossibile parlare adesso di questa cosa. Perché mi trovo proprio su questo crinale. E questo non perché non sono più giovane e quindi sono più vicino alla morte di quanto lo fossi dieci anni fa, anzi no... ci sono tanto vicino adesso quanto lo ero a vent'anni! Lo dico perché tutto quello che ho scritto ultimamente si trova proprio su questo crinale, e già avvengono delle incursioni dall'altra parte, come accade negli *Incendiati* o, ancora di più, nella terza parte dei *Canti del Caos*... È difficile, onestamente, avere dei buoni rapporti con la morte. I buoni rapporti con la morte sono qualcosa che va al di là della morte per me. È in questa direzione che lavoro: la rottura del contorno, anche del contorno narrativo. Ma questo affondo sulla morte e sulla vita nella morte, che inizio a esprimere nei libri, è ora la mia frontiera, è ciò che mi occuperà da qui fino alla fine dei miei giorni, forse, nell'ultimo romanzo che mi accingo a scrivere... E non sono in grado, a proposito, di esprimermi attraverso un ragionamento.

Come sono spesso costretto a dire, adesso, mentre parlo, sono molto più stupido, molto più limitato di quando scrivo, di quando mi trovo dentro a qualcosa di molto più grande che amplifica e dilata la mia persona, e la mia mente e il mio corpo mi consentono di vedere e trovare le parole per dire delle cose che adesso, fuori da quel vortice, non sono in grado di dire. Questo è il crinale sul quale voglio stare a giocare d'ora in poi tutte le mie carte. Ho bisogno di scrivere questo libro per riuscire a entrarci dentro, a questa cosa grossa, a questa cosa enorme. Ne ho bisogno per rendere completamente comprensibile e dicibile qualcosa che forse è sotto i nostri occhi ma che non riusciamo a vedere, tanto è enorme. Ed è una cosa che posso fare solo entrandoci dal didentro, andando fino in fondo in questa indicibilità. Se sapessi già tutto e riuscissi a parlarne prima, non avrei bisogno di scrivere quest'ultimo libro, di sfondare dal didentro questo passaggio.

JC Farei allora un passetto indietro, prima del confine di quella che sarà la contrada di una tua conquista artistica, una conquista che ti darà il diritto di dire. Mi viene in mente un pezzo di prosa contenuto tra i saggi “funambolici” di Jean Genet, un saggio-lettera rivolto agli urbanisti a venire, in cui chiede loro di costruire i teatri futuri nei cimiteri, possibilmente accanto a un'alta torre crematoria dove si bruciano i cadaveri. Una vicinanza importante, vivificante, quella dell'arte con la morte. Soprattutto nella settima arte, un'arte che lavora col tempo reale, un'arte dove qualsiasi persona o creatura che vediamo filmata sta invecchiando sotto i nostri occhi, si sta avvicinando alla morte o forse è già morta ma noi continuiamo a vederla viva, immersa in una vita distillata e scolpita, sezionata e immortalata tra un taglio di montaggio e l'altro, irradiante e intensificata nel flusso spazio-temporale di quella “*morte al lavoro* sul volto degli attori” (con Cocteau) che è appunto il cinema. Che potenza di vita ha la morte in Tarkovskij o in Welles! Se penso ai film, ai libri, ai quadri che amo di più, direi che lì la morte – la sua ombra – è un propulsore, il supremo agente lirico...

AM – Non lo so che cos'è. Ma questo, oggi, rappresenta per me solo il primo passo. Sento di doverne compiere altri.

Alla fine della nostra chiacchierata, Antonio mi fa strada verso la sua libreria, sfogliamo insieme il catalogo su Rembrandt e il supplemento dell'enciclopedia sul cinema che non ha più... Ci soffermiamo su alcune delle immagini che più lo facevano sognare, e lì decidiamo che il contrappunto iconografico del nostro dialogo sarà sentimentale. Poi ci spostiamo nella camera da letto, dove mi mostra il mobiletto che custodisce tutti i suoi manoscritti, manoscritti ormai leggendari, migliaia e migliaia di fogli fittissimi, pieni di riquadri, frecce, margini sfruttati in tutta la loro verticalità, blocchi da cui proliferano blocchi, tutti su fogli a quadretti sfusi della Grafica GM che ora non ne fa più. Gli chiedo di vedere *I canti del caos*. Li sfogliamo insieme come si sfogliano dei codici miniati, degli incunaboli medievali, talvolta – mi confida l'autore – indecifrabili anche per i suoi stessi occhi nistagmici. Sono di fronte al campo di battaglia, a battaglia finita. E non posso non pensare anche alla fatica della trascrizione digitale, alle perdite, alle tentazioni, ai rilanci. Antonio mi dice che la sua ultima grande opera, quella conclusiva, quella definitiva, sulla morte, la scriverà su qualsiasi carta e cartaccia gli capiterà sotto mano, visto che non avrà i suoi blocchi consueti, l'azienda non ne fa più, che blocchi simili sarebbero un surrogato e farli produrre ad hoc una forzatura. Quando gli chiedo di poter tenere in mano *Gli incendiati* – coi *Canti* non ho osato – e leggo il titolo originario, *Fuoco e oro*, e la falsa partenza del romanzo, mi accorgo di avere i polpastrelli umidi. Antonio esce con me per accompagnarmi alla metro. Finiamo con

un cono gelato in mano, consumato in piedi, mentre si squaglia a velocità supersonica, davanti all'unico bar aperto. Infine sono io a riaccomparlo a casa. Durante l'avanti e indietro immaginiamo l'apparizione in sequenza di quelle pagine sullo schermo. Parliamo di come ritrarre lo scrittore in quanto uomo che vive la sua vita, senza cadere nel tranello dell'indugio sulle pose da scrittore. Ragioniamo su come rapportarci alla scrittura in quanto materia di una trasfigurazione audio-visiva, di una costellazione di lampi. Ipotizziamo piani e dimensioni diverse che si intersechino per moltiplicarsi. Lancio sul piatto, come possibile filo narrativo, l'idea di un viaggio, un viaggio vero. Idea che ad Antonio non sembra dispiacere, ma dentro di me so che questa cosa non dipende da lui, dipende dalla morsa di scrittura in cui sta per tuffarsi senza protezione alcuna. Insomma, parliamo di un documentario su di lui, con lui. Insieme. Una nuova avventura può dirsi iniziata. «A condizione che sia un azzardo», era quanto mi aveva intimato qualche mese prima, alla stazione di Bologna, al momento dell'arrivederci. E così sia.