

ANTONIO PASCALE, *Sul romanzo "Passa la bellezza" : conervsazione*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 6 (2006), pp. 75-103.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Antonio Pascale

Sul romanzo «Passa la bellezza». Conversazione

Antonio Pascale è stato ospite nell'estate del 2005 ai Corsi Internazionali Estivi di Lingua Italiana organizzati dall'Istituto Trentino di Cultura. I partecipanti hanno letto in un laboratorio specifico *Passa la bellezza*, il romanzo edito da Einaudi nel febbraio del 2005, e hanno avuto modo di incontrare l'autore con il quale hanno sostenuto un serrato confronto ricco di approfondimenti e spunti critici che hanno dato prova, oltre che dello spessore dell'opera, anche della consapevolezza teorica, della vivacità dialettica e dell'onestà intellettuale dello scrittore campano. La rivista «Comunicare» è lieta di pubblicare la trascrizione di questa interessante conversazione.

La lettura di questo romanzo ha fornito agli studenti stranieri la preziosa opportunità di rivolgere lo sguardo sull'evoluzione, colta soprattutto nelle sue contraddizioni, del territorio e della società italiana ascoltando una delle voci più fresche del panorama della letteratura contemporanea nostrana.

Il titolo del romanzo riprende una poesia di Sandro Penna che vale la pena di citare perché esprime uno dei temi principali dell'opera:

Se passa una bellezza che va in fretta,
non hai l'anima nera, per non averla stretta.
Tu guardi al cielo verde nella prima
sera. Passata è la Bellezza in bicicletta.

Il tema è quello della distrazione che, attraverso la percezione di una bellezza fugitiva, può salvare dalle delusioni insite nelle vane aspettative della vita. Come succede ad Alfredo, il figlio di cinque anni del protagonista che, mentre imita le espressioni disperate dei calciatori dopo aver sbagliato un calcio di rigore, è attratto dalle foglie di taglio che una folata di vento fa volare nell'aria: «... è salvo, finché saprà distrarsi, sarà salvo ...», pensa il padre Vincenzo.

La vicenda del romanzo ruota intorno alle peregrinazioni del protagonista su luoghi – poco frequentati dalla letteratura – del territorio italiano fra la periferia agricola di Caserta e quella residenziale di Roma. Vincenzo Postiglione è un agronomo del Ministero che percorre la penisola non solo per effettuare missioni di lavoro, ma anche perché intende scrivere un libro sull'Italia a partire dall'idea che i mutamenti del paesaggio corrispondono a quelli della società. E così nelle campagne durante la stagione della raccolta trova braccianti extracomunitari e ne condivide l'esperienza lavorativa. E come l'ambiente è rovinato da

pratiche abusive, tollerate dalla consuetudine con politiche di condono, e manifesta alla vista gli effetti devastanti del rapporto contraddittorio con l'uomo, così la sua pelle esprime attraverso una inspiegabile dermatite le contraddizioni esistenziali del protagonista nel suo rapporto di crisi con se stesso e con la moglie, Piera La Rosa. Anche lei è impegnata in una professione inusuale: è un'antropologa che svolge per il Vaticano la postulatrice della vita di santi. Raccoglie cioè documentazione e testimonianze per intraprendere i processi diocesani di beatificazione. Per lei che non ama la figura di madre Teresa di Calcutta, l'obiettivo è quello di ricevere un giorno l'incarico di occuparsi della santificazione del vescovo Oscar Romero. Ha molto a che fare con l'immaginario popolare come il marito che viene a contatto con un sottobosco umano che costituisce uno degli aspetti più interessanti e innovativi del romanzo.

La crisi familiare fra Vincenzo e Piera sfocia in un tradimento del marito attraverso il quale egli recupera un rapporto positivo con il proprio corpo che, sul finale, sembra aprire una prospettiva positiva per il matrimonio. Ma il figlio pare aver perso la capacità di distrarsi, e di conseguenza di salvarsi.

Il finale aperto conclude la vicenda di un romanzo che contiene poi una varietà di temi tratti dalla realtà contemporanea: dall'eroticismo più e meno morboso coltivato con i vecchi compagni di scuola, al cinismo delle tecniche di vendita porta a porta, dall'effetto destabilizzante sulle famiglie meridionali delle badanti polacche, a un gusto estetico nella ristrutturazione dei luoghi che li falsifica.

Antonio Pascale, nato a Caserta nel 1966, vive a Roma dal 1989 dove svolge la professione di agronomo per il Ministero delle Politiche Agricole. Ha intrapreso la sua attività di scrittore nel 1999 con *La città distratta* (L'Ancora del Mediterraneo 1999, poi Einaudi 2001), un *reportage* di impianto fra il giornalistico e il saggistico su Caserta e il territorio circostante. Nel 2003 è uscita per Einaudi la raccolta di racconti *La manutenzione degli affetti*, nella quale l'autore ha narrato le vicende di personaggi presi dalla realtà descritta nell'opera prima. La raccolta ha vinto numerosi premi letterari. *Passa la bellezza* (Einaudi 2005) è il suo primo romanzo. Ha curato, inoltre, *Best off. Il meglio delle riviste letterarie italiane. Edizione 2005* (Minimum Fax 2005) e collabora alle pagine romane di «Repubblica», al «Riformista» e al «Mattino» di Napoli.

Se mi chiedete di presentarmi, io dico essenzialmente che tutto è cominciato nel 1998. Allora stavo facendo due cose: il padre, perché era appena nato mio figlio; e stavo cominciando a scrivere *La città distratta* che è stato il mio primo libro. Avevo le idee chiare non sulla paternità, ma sul libro: cioè pensavo di fare un libro particolare dove a parlare fosse una città. Non dei personaggi, ma una città. Perché io fin da piccolo sono stato sempre convinto che le cose parlano. Se vedo una macchina, sono convinto che mi sta parlando, se vedo una casa anche. È una fissazione, ma è così. Soltanto che mi mancava una base teorica seria. E in più mio figlio la notte non dormiva, stava sveglio sei o sette ore e quindi mi toccava alzarmi e cullarlo.

Mi ricordo anche che stavo scrivendo un capitolo su Padre Pio ne *La città distratta* dove io me la prendevo un po' con lui: «Insomma, quest'Italia moderna veramente fa i razzi per andare sullo shuttle e crede ancora a Padre Pio e ai suoi miracoli, non so come è possibile ecc». E intanto cullavo mio figlio. Scrivevo con molta rabbia questo capitolo contro Padre Pio e cullavo mio figlio. Poi accadde che il due maggio, il giorno della beatificazione di Padre Pio, mio figlio cominciò a dormire ininterrottamente per sette ore a notte. Cominciai a pensare: «Vabbè, certo la società moderna ... ha i suoi vantaggi ...», e così cambiai un po' il capitolo.

Però in queste notti in cui spingevo la carrozzina a mio figlio guardavo anche la televisione e sul programma notturno di Raitre *Fuori orario*, che guardavo sempre, ci fu una intervista a Colin Ward che è un filosofo anarchico inglese. L'intervistatore gli chiedeva se secondo lui, che aveva visto tutti i grandi movimenti come il comunismo, il liberismo attraversare il secolo, esisteva ancora il principio utopistico. E Colin Ward rispose che certamente esisteva ancora, ma si occupava solamente di tre cose: della città, dei bambini e delle automobili. Mi ricordo che ci rimasi un po' male. Ma come? Tutto il pensiero utopistico ridotto a tre categorie minime? Colin Ward, quasi come se mi avesse sentito, precisò che il pensiero utopistico si occupa della città nel senso che è importante capire per chi la costruiamo e come la costruiamo; si occupa dei bambini non come li educiamo, ma a come noi adulti ci rieduchiamo quando cominciamo a educare loro; terza cosa le automobili, come fare a non prenderle mai più. Ecco, io ancora non lo sapevo, ma questa triade di Colin Ward sarebbe diventata la mia base teorica di riferimento per tutti i libri che avrei poi scritto. Perché ho cominciato da quella sera – un po' per Padre Pio, un po' per mio figlio che piangeva, un po' per questa atmosfera strana – a pensare che questi tre elementi andavano messi insieme in una narrazione. Fino ad allora avevo letto ottime descrizioni di città da parte di urbanisti, ottime descrizioni di bambini da parte di pedagogisti e di psicanalisti, ma non avevo letto di romanzieri che si occupavano di queste tre cose insieme. Cioè non avevo visto un personaggio che possedesse uno sguardo più vasto e avesse la capacità di unire queste tre cose. Io volevo farlo. Questa frase di Colin Ward mi ha regalato una base teorica seria, mi ha regalato cioè un'utopia, non un obiettivo lontano, perché tutti gli obiettivi lontani sono sempre un inganno, ma un obiettivo vicino e tangibile che abbisognava, per essere descritto, di un empirismo critico quotidiano, cioè di uno sguardo partico-

lare che io volevo assumere come narratore. E quindi cominciai a scrivere *La città distratta* con più coscienza e poi *La Manutenzione degli affetti* e poi l'ultimo *Passa la bellezza*.

Qui c'è un problema però: come si fa? Va bene descrivere la città perché se cambiano i piani urbanistici della città cambia anche l'antropologia di chi abita in quelle zone, se educiamo male un bambino siamo noi i maleducati e così via. Ma come si fa a mettere questi tre elementi insieme? E su questa cosa ho perso veramente le notti perché ancora non avevo le idee chiare e ancora credo che la misura vada di volta in volta cercata. Prima di scrivere *Passa la bellezza* stavo in una fase simile a quella di sette anni fa, in quelle notti in cui spingevo la carrozzina: non sapevo come fare. Non sapevo di cosa esattamente volevo parlare. E mi capitò qualcosa che adesso vi racconto. Io non abito più a Caserta da parecchi anni, esattamente dal 1989, ma ogni tanto ci torno perché i miei genitori stanno lì e lì ho degli amici. Ce n'è uno in particolare: si chiama Beniamino Servino, è un architetto molto bravo, ma anche molto fissato, cioè lui ha un rigore che sfiora la pazzia, nel senso che non ti permette di progettare gli spazi a tuo modo. Li vuole progettare lui. Ma è uno molto importante, ha vinto molti premi, ha vinto per due volte il premio Van De Rohe, un premio importantissimo in architettura, l'equivalente del premio Pulitzer in letteratura. Lo incontrai un giorno a piazza Vanvitelli e mi propose di andare a visitare un locale che aveva avuto l'incarico di ristrutturare. Strada facendo mi spiega che questo locale sarebbe dovuto diventare un ristorante, ma chi l'aveva comprato non l'avrebbe anche gestito, perché era incapace di fare il ristoratore. L'avrebbe allora affidato a un altro, un contoterzista un certo D'Angelo che è un sensale di matrimoni, cioè lui combinava circa duecentottanta matrimoni all'anno ed era di Napoli. Dovevamo aspettarlo per avere le indicazioni di massima. Arriva D'Angelo, napoletano. Voi dovete sapere che, secondo me, prima della fame nel mondo, prima del problema del terrorismo, c'è il problema dei napoletani che prima o poi bisognerà risolvere. Come vi immaginate voi questo D'Angelo? Un tipo con la pancetta, il braccialetto d'oro al polso, la camicia sbottonata, gli occhiali Rayban? Era proprio così. E D'Angelo arriva, si guarda un po' intorno e dice: «Architè, cà amm' a fa' 'o stile neoborbonico!» Qua dobbiamo fare lo stile neoborbonico. Beniamino ha proprio un collasso perché non può sentire la parola 'neoborbonico', odia i Borboni, e anch'io la penso come lui. E quindi comincia a bisticciare con questo D'Angelo, c'è una piccola rissa, devo dividerli, dopodichè andiamo via.

Che succede a Caserta da un po' di tempo? Succede che molti, che vogliono costruire ristoranti o vogliono riadattare vecchi locali, lo fanno alla maniera neoborbonica; ci sono locali che fingono di essere antichi: si prende, ad esempio, il camino e si mette una tavola di legno e la si annerisce con prodotti chimici, in modo che sembri una tavola neoborbonica. Si appendono le travi sul soffitto, le si mette male, cioè distanziate tantissimo che non reggerebbero nulla in questo modo, le si anneriscono chimicamente e sembrano neoborboniche. Tutto questo contorno per dire che qua c'è una mutazione antropologica di un locale. D'accordo, tutti vogliono il neoborbonico. Ma perché? Come posso leggere questa storia? In che modo io adesso vado a raccontarvela? Che stile uso per raccontarla? Potrei usare il punto di vista, lo stile di Beniamino, un architetto rigoroso che combatte contro le brutture, il cattivo gusto del mondo, con molto rigore, con molta coscienza di quello che fa. Allora non mi andava più di raccontare la storia soltanto dal punto di vista dell'architetto, non potevo farlo. Ho pensato: «Va bene, lo racconto dal punto di vista di D'Angelo», questo signore con la pancia, napoletano, con la mano sempre fuori dal finestrino e che fa duecentottanta matrimoni all'anno. Però pensavo che D'Angelo io l'avevo conosciuto, è una brava persona, è uno che fa il suo lavoro, non è un uomo cattivo, non è un mostro, è semplicemente una persona che sa che la gente di Caserta vuole quello e quello gli dà, non si pone il problema. Quindi neanche D'Angelo andava bene come punto di vista fisso. Allora ho pensato: «Faccio una cosa particolare, lo racconto dal punto di vista di chi va a mangiare in questi locali neoborbonici», perché ci vanno sia quelli di sinistra, sia quelli di destra, sia quelli liberali, sia quelli socialisti. Ci vanno tutti in questi locali neoborbonici. E poi, soprattutto, io in questa storia dove sono? Fuori? Sono quello che fa il pamphlet violento contro il mondo? O sono parte in causa? O sono un po' colluso con questo malcostume? Secondo me, un po' ero pamphletista e un po' ero colluso anch'io, perché due o tre volte in un locale neoborbonico ci sono andato anch'io e non mi sono interessato tanto di questa cosa. Dunque dovevo raccontare la storia con tre punti di vista differenti? Ma come potevo fare? Ci ho pensato, e ho pensato, ma sì lo faccio! Perché no? Chi me lo impedisce? Dopo Picasso, lo posso fare. Dopo Joyce, lo posso fare. Però devo trovare questa volta un personaggio, una persona capace di racchiudere in sé, per qualche motivo psicologico, antropologico suo personale, questi tre sguardi e poi raccontarli. Devo cercare cioè di capire esattamente quali sono le motivazioni mie interiori, i miei più profondi sogni e quali sono le conseguenze

di tutto questo sul mondo esterno. Devo costruire un personaggio con una piccola individualità, che più di quello non ti fa entrare, e un mondo esterno che cambia. Come le faccio collidere queste due cose? L'idea di *Passa la bellezza* è nata cercando di far rimare insieme più stili differenti. Questo perché il mondo che mi vedo davanti ogni giorno cambia in continuazione e io mi accorgo di avere sempre lo sguardo un po' affannato, la mano un po' corta per raggiungere questo mondo, ho bisogno cioè di circondarlo con tutto quello che so e cercare almeno di identificare un nucleo di dolore, una ferita, un'idea di sofferenza che questo mondo poi ha creato. Per fare questo avevo bisogno di un personaggio, non mi fidavo più dello stile freddo che potesse essere o quello del reportagista, o quello dell'urbanista, o quello del pedagogo o quello del pamphletista. Non me ne importava più niente. Volevo un personaggio che racchiudesse in sé questi tre o quattro stili e avesse la capacità, la coscienza e lo spirito per farlo. Se ci sono riuscito o no, me lo dite voi perché io il libro l'ho fatto e non posso modificarlo più, né migliorarlo né peggiorarlo. Eccolo là, l'avete in mano voi, quindi mi siedo e attendo le vostre domande.

Conversazione

Per cominciare, potrebbe parlarci della scelta e del significato del titolo, perché ci siamo accorti che ha un doppio senso, nel senso che esprime l'idea di un passaggio, ma anche della scomparsa della bellezza.

La poesia di Penna è un invito alla distrazione. Penna è un poeta lirico, il più grande poeta lirico italiano, secondo me, del Novecento almeno, che parlava continuamente di un corpo malato, il suo. Un corpo malato che non riusciva mai a vedere la luce, tranne che in alcuni momenti occasionali dove la vita si rivelava in una maniera inaspettata e lui in questi momenti si distraeva, guardava oltre. In questa poesia lui guarda il cielo verde nella prima sera e quindi si sente di nuovo amato dal mondo. Dunque ho cominciato a pensare che la bellezza in sé come gesto estetico, come gesto di design, non ha senso. La bellezza è quella cosa che ti fa distrarre, cioè ti fa guardare in una direzione in cui tu non avresti mai guardato, perché porta con sé una scia. Per far questo però non può essere isolata dal territorio che l'ha generata, deve essere lì in mezzo. Quando una cosa è bella, quando una cosa dà emozioni, secondo me, si fa sempre un'arte

civile. Io detesto profondamente l'arte politica, proprio non mi piace. Non mi piacciono i cantautori italiani, sono proprio lagnosi, parlano sempre di politica. Penso che lo scrittore quando definisce una cosa bella è sempre uno scrittore civile. Quando voi sentite una canzone di Vasco Rossi, che mi piace, o vedete un bel tramonto, per esempio, non riuscite a essere soli davanti alla bellezza. È impossibile guardare il lago di Levico o un tramonto e stare da soli. Si pensa: «Ma io vorrei accanto a me la persona cara, la persona che amo, una persona per la quale ho simpatia. Io voglio condividere questa cosa bella con te». L'arte è così, ricade sempre, se è bella, sulla comunità di appartenenza. Dunque è sempre comunitaria, è sempre civile. Io non sono cattolico, ma San Paolo diceva una cosa bella: «Io per voi sono il vescovo, ma con voi sono un cristiano». Ecco, se lo scrittore parafrasasse tutto ciò e dicesse: «Per voi sono uno scrittore, ma con voi sono un cittadino», vi rendereste conto che il senso della bellezza si amplia, diventa cioè una cosa che tocca tutti noi. Perché la bellezza è questo, parlare anche di una ferita ma elevarla su un palcoscenico, per farci vedere quello che noi abbiamo nel nostro animo più profondo. La bellezza allietta, serve ad allietare. Non serve a conquistare il mondo o a fare cambiare idea politica alla gente. Secondo me la bellezza allietta dopo che il personaggio, che noi abbiamo amato e seguiamo nella lettura, in seguito a un lungo e travagliato esame di coscienza incontra finalmente una verità. Questa verità ci appare bella, luminosa. Prima era impercettibile e nascosta, adesso invece è uscita fuori e ci ha fatto distrarre: Distraendoci abbiamo conosciuto un pezzo del mondo che non conoscevamo prima. Ci siamo aperti, abbiamo avuto uno spiraglio. L'idea di bellezza che avevo è proprio questa ed ha a che fare, secondo me, con quello che i teorici chiamano il secondo atto della narrativa. Perché voi sapete che la narrazione da sempre, da Aristotele almeno, è divisa in tre atti. Prima a tavola parlavamo di calcio, erano tutti interisti, quindi soffrivano molto. Per questa gloriosa squadra di Milano che da molti anni non vince nessun trofeo o campionato. Immaginiamo una struttura in tre atti. Nel primo atto la nostra squadra dice: «Il mio obiettivo è battere in Milan!» E ci riesce. Nel secondo atto questo obiettivo viene meno e la squadra affonda. Nel terzo atto c'è la risoluzione del conflitto: l'Inter vincerà la partita. Attenzione però, l'Italia è un paese da primo e da terzo atto. Le manca l'atto centrale, il secondo. L'Italia è un paese dove si fanno grandi dichiarazioni di intenti: batterò il Milan, vincerò lo scudetto, le tasse, il lavoro ecc., e poi finisce a tarallucci e vino, una pacca sulla spalla, «beh non fa niente ...», «la prossima volta ...»

ecc. Ci manca, cioè, un confronto duro con la nostra storia, ci manca quello che i teorici della narrazione chiamano la palude, il momento cioè in cui il personaggio sprofonda in una palude e perde il suo punto di vista e il suo obiettivo iniziale, non sa come deve fare, è in crisi. Come fa a uscire dalla palude e andare a segnare un'altra volta il goal? Deve modificare la sua posizione, deve pensare a una cosa a cui prima non aveva mai pensato. È qua che l'arte si fa bella perché ci illustra una via d'uscita che prima non immaginavamo. Ci illustra uno spiraglio di luce che noi dobbiamo percorrere per raggiungere la meta. Questa, secondo me, è una funzione dell'arte. E quando c'è questa, l'arte automaticamente è bella, perché il personaggio è nella palude, poi ne esce e va a segnare un goal. Questa funzione narrativa è elementare, riguarda tutti: i commercialisti, quelli che fanno i bilanci delle società, gli avvocati, tutti. Perché tutti siamo prima o poi nel secondo atto, tutti aspettiamo una luce che ci restituisca un po' di splendore. E questo è l'arte, e la bellezza anche.

Ci sono alcuni personaggi femminili, Piera, Donatella e Elena, che mi sembrano elaborati, ma con una certa superficialità rispetto ad alcuni personaggi maschili. Può aiutarci a cogliere la loro profondità e complessità? Oppure Lei voleva far vedere che sono i personaggi maschili a guardare queste donne?

La seconda che hai detto mi sembra che sia quella che mi riguarda di più. Non mi interessava tanto descrivere una donna nella sua completezza, ma descrivere come le variazioni di umore delle donne riguardano i personaggi maschili. Questo perché? Per onestà, semplicemente. Cioè sono un maschio e conosco esattamente per filo e per segno i movimenti del mio stato d'animo, il mio modo di ragionare. È inutile che finga di capire e adulare le donne. Non sono uno di quei maschi là. Io posso semplicemente e onestamente dichiarare la mia capacità di penetrare il mio animo e il mio tentativo di penetrare quello delle donne, però più di questo io non riesco. Questo può sembrare superficiale però vi assicuro che è onesto. Non mi piacciono gli scrittori che descrivono le figure femminili, stanno là a ricamarle e poi gli dicono: «Come le hai descritte bene!» Non è vero, tutto falso. Le ha soltanto adulate, le ha nobilitate per stare lui in sede separata e godersi tutto questo. A me piace, invece, uno scontro diretto che ha valore se il personaggio cerca qualcosa di una sua metà che non sempre riesce a capire, solo qualche volta a percepire. Poi in questo libro c'è ovviamente un'esigenza anche di punto di narrazione. Piera, il personaggio della moglie, è la vera storia d'amore

che in questo momento come vedete è in crisi: i due non riescono più a comunicare. Eppure si sono molto amati, si sono fissati su alcuni moduli di comportamento, su alcuni gesti. Più di quello non riescono a dare. Non fanno mai l'amore durante lo svolgimento del romanzo. Elena, l'amante occasionale, risveglia un po' l'interesse per le donne del protagonista. Le donne quindi sono strumentali alla narrazione, però non sono complete. Poi un giorno, forse a sessant'anni, se avrò capito bene le donne, proverò a fare l'omaggio più completo, ma ci devo ancora arrivare a quell'età. Ho ancora vent'anni davanti. E lo farò! Io non capisco più di tanto le donne, mi sento anche un po' impotente. Ma questo poi è il bello della cosa perché, se capissi tutto delle donne, sarei una persona felice, risolverei tutti i loro problemi, ma non è così. Non capisco tutto.

Alfredo che si distrae è collegabile anche a quello che Lei ha detto prima sull'arte?

Sì, nel senso che è la capacità del bambino, sempre parlando di Colin Ward, di sfruttare le potenzialità della disillusione che è spesso considerata come una forma di conoscenza inutile e, invece, è quella che più ci aiuta a capire la distanza che passa tra i nostri sogni e la realtà. Soltanto attraverso la disillusione possiamo farlo. Non solo. Il bambino, generalmente, passa varie fasi di disillusione. Inizialmente tutti noi lattanti pensiamo che la mamma non esista, ma sia un grande seno che ci dà latte e basta un nostro pensiero per evocarlo. Il bambino cammina a quattro zampe convinto che camminerà così per sempre. Se non si disilludesse, non potrebbe mai alzarsi in piedi. Dunque per disilludersi bisogna anche disimparare. È quello che tecnicamente si chiama il rovescio del tennista: cioè se sai fare il dritto bene, quando impari a fare il rovescio, perdi anche la capacità di fare il dritto per un momento, poi li riacquisti entrambe. E questo è tipico dei bambini che stanno imparando. In questo guazzabuglio di potenzialità e frustrazione, secondo me, c'è un grande senso artistico, c'è uno sguardo molto interessante perché quella è la misura che interessa a me per raccontare.

Mi sembra, tuttavia, che in una pagina del libro ci sia un giudizio negativo su questa bellezza della distrazione.

È la moglie Piera che lo esprime. Quello che so delle donne, mi fa dire che alcune mamme sono molto pratiche, cioè sono molto preoccupate che il

figlio si perda in qualche vano pensiero e non acquisti una praticità comportamentale. Invece il marito Vincenzo pensa che quell'atto di distrazione sia la capacità del bambino, nel guardare le foglie, di non pensare al fatto che il rigore si possa o non si possa segnare, perché nella vita, come dice uno più importante di me, non è importante tirare il calcio di rigore, ma è importante sapere come si gioca. Io sono un ex giocatore di basket: Magic Johnson, che era un giocatore dei Los Angeles Lakers, sapeva bene che non era importante fare canestro, ma sapere passare bene la palla al giocatore più vicino. Questo si chiama generosità e amplia il senso dello spazio, amplia il senso del coinvolgimento fisico delle persone, ti fa diventare una comunità più bella perché più elegante, più disinteressata. Il bambino in quel momento è disinteressato al pallone, ma è attratto da questa scia di foglie che volano. Vincenzo pensa che in quel disinteresse ci sia un'idea di bellezza che lui sta perdendo perché non è più capace di disinteressarsi. E infatti il finale tragico del romanzo è che il bambino non guarda più le foglie e la moglie dice: «Meno male!» E Vincenzo ribatte: «Non lo so se è un bene!» Finisce così, in una maniera terribile.

Ho una domanda che si riferisce a un dettaglio. Questo trucco delle case mobili esiste veramente?

E come no. Davvero ho conosciuto Peppe 'o Bulldog che è uno di cui si raccontava che aveva avuto questo passato avventuroso in cantiere. Aveva rubato sanitari e un cane bulldog l'aveva messo al muro e lui non riusciva a passare per paura del cane e con il peso dei sanitari in mano si slegò i legamenti. Slegandosi i legamenti pare che anche la faccia si fosse allungata come quella di un bulldog e lo chiamavano Peppe 'o Bulldog. Voi dovete sapere che nella zona napoletana i nomi propri non esistono più, c'è soltanto un soprannome: Peppe 'o Bulldog, Peppe 'o Sturto, Peppe 'o Pazzo ecc. Tutto questo serve però a non fare uscire una propria individualità, ma a marcare un personaggio a una funzione che può servire. Ad esempio; c'era uno che veniva chiamato Peppe 'o Preservativo. Io non ho mai capito che cosa aveva fatto questo poveraccio una volta nella vita e da allora si chiama sempre così. È mostruoso: il soprannome non prevede più la mutazione dell'individuo, è come ammazzarlo. Quando ammazzi una persona, non solo uccidi quello che è, ma anche quello che potrebbe essere. Così quando dai un soprannome a una persona, ammazzi quello che potrebbe essere in futuro. Tu sei bloccato a questo ruolo e questo

ruolo devi fare; è una specie di comando *ad libitum* al quale non ti puoi più sottrarre, è una cosa mostruosa. Peppe 'o Bulldog era finito poi a fare lo scasso, la rottamazione di macchine, e faceva il trucco della casa mobile. Se un giorno lasciate questo ameno e bellissimo posto di Levico e venite giù in Campania, potrete notare come la speculazione edilizia abbia invaso il più bel litorale del mondo. Cioè come il disinteresse per tutto ciò che è comune abbia causato uno dei più grandi disastri ambientali al mondo. Non solo il disinteresse, ma anche la furbizia. E a proposito di furbizia, la casa con le ruote è un trucco per ingannare quelli che facevano i piani urbanistici dall'alto; ovvero mappavano il territorio per capire dove si poteva costruire una casa e dove no. Ovviamente tutto questo a me faceva molto ridere perché sono del Sud, sono napoletano. Quando sono andato in Germania e ho spiegato il condono edilizio e il traduttore non sapeva che cosa significasse questa espressione e mi dicevano che cosa avessi da ridere, lì ho capito che Colin Ward aveva ragione ancora una volta. Ho capito che in quel momento il tedesco era il bambino che mi chiedeva conto delle mie azioni e che ancora una volta che dovevo insistere su questa strada. La narrazione, è anche l'elaborazione di un bambino, in senso figurato, che è capace di farti guardare mentre tu stai vivendo, quindi di cogliere le tue imperfezioni, di farti notare alle volte che dici una cosa e ne fai un'altra. Secondo me tutto questo fa parte di un'idea di narrativa che bisogna sviluppare, cioè la narrativa è quel bambino che ti chiede coerenza tra parole e fatti. Nel momento in cui c'è questo, c'è un tentativo onesto di unire quello che noi siamo con quello che noi facciamo con gli altri, di unire due tipi di registri narrativi. E questa è una cosa su cui io vorrei insistere. Fra vent'anni forse riuscirò ad essere più chiaro anche con un libro, ma questa è l'idea che ho adesso.

Un'altra osservazione di dettaglio. L'età di Alfredo, facendo i conti le date, non corrisponde a quella dichiarata dal narratore.

Ci sono degli sbagli. Può essere accaduto che il mio editor non abbia visto le ultime bozze. È probabile che ci siano degli errori. C'è ad esempio la maniglia Clinica 150 che spesso è citata come 125. Questi sono errori che un editor generalmente deve correggere e, invece, non è stato fatto. Probabilmente anche in questo caso il figlio dovrebbe avere cinque anni ma non è stato corretto. Mi consola che anche Tolstoj faceva degli sbagli simili.

In che misura il romanzo è autobiografico?

Tutte le persone che scrivono dicono sempre di no. Io volevo fare davvero un libro sul mondo del lavoro e del divertimento. Questa era la mia idea. L'Italia sta cambiando faccia, sta cambiando pelle: si lavora in modo diverso, ci si diverte in modo diverso. Che conseguenze ha questo? Per fare questo libro ho pensato di andare veramente a lavorare con dei rumeni, perché volevo capire dal di dentro come si lavorava. Ero un po' stanco di questi articoli che si leggono su «La Repubblica», dove c'è quel giornalista che va a conoscere la mafia in Sicilia – io lo so perché è amico mio – e ha parlato un po' con il prefetto, un po' con il giudice, poi è andato al bar si è preso i cannoli siciliani, se li è incartati, se li è portati a Roma poi ha scritto l'articolo sulla mafia. Io ero stanco di questa superficialità, volevo veramente fare un'inchiesta seria essendo parte in causa dell'inchiesta. Volevo lavorare su me stesso. E dunque ho lavorato tre giorni con i rumeni e il terzo giorno ho preso l'orticaria. Ho pensato che potevo fare benissimo l'inchiesta come fa quello del cannolo, ma ho preso l'orticaria. Ho lasciato il lavoro, ma dopo qualche mese la mia pelle ha cominciato a reagire in modo strano e inaspettato: io non ho mai avuto un brufolo in vita e ho cominciato a riempirmi di una dermatite stranissima che mi ha invaso per tre mesi e contro la quale non potevo fare nulla. Io con la pella candida come quella di un bambino improvvisamente mi trovo la pelle distrutta e non so perché. Che cosa mi sta succedendo? Veramente è stato lo stress da lavoro o c'è qualcos'altro che sta spingendo per dirmi qualcosa? Ho pensato che tutto questo è rientrare nei limiti e dovevo essere un personaggio che vuole certamente fare un libro sul mondo del lavoro, ma si trova improvvisamente con la sua pelle che cambia e deve capire allora che cosa ha perduto. Se non riesce a guardare se stesso, come può guardare gli altri? Se non riesce a capire quale è l'origine della sua sofferenza, come fa a capire la sofferenza del mondo? Ecco c'era un punto di unione fra le due sofferenze che andava trovato e ho cercato di trovarlo in questo libro. Nella prima parte il personaggio cerca di mettere insieme i ragionamenti che fa, cioè i pezzi della sua vita: un po' di filosofia, un po' di erotismo, un po' di dialetto ecc. E poi all'improvviso scopre che soffre soprattutto per la perdita degli affetti familiari: la madre è morta, con il padre ha rotto. Soltanto se riuscirà a ricomporre questi affetti familiari, da un lato con il ricordo della madre, che gli ha dato una forza in più; dall'altro, salvando accidentalmente una bambina che si era perduta nel corso di una avventura

serale con il padre, lui riuscirà a guarire con la pelle, cioè le sue emozioni prenderanno coraggio e gli faranno capire che quello è il vero nucleo delle sue sofferenze. Risolto questo si può guarire. Attenzione però, non è un libro cattolico, cioè non è un libro dove si dice che la sofferenza purifica dai peccati, dunque migliora l'esistenza delle persone. Non lo è. Io non la penso così. Penso che la sofferenza ci rende un po' più cinici, perché ci dobbiamo proteggere, e ci può rendere un po' peggiori. Lui comincia a fare delle cose che prima non voleva fare: gli piace, ad esempio, una ragazza, e ci va. Comincia a essere contaminato di nuovo con la vita, perché il risveglio dei sensi gli crea sempre una contaminazione, che ha delle conseguenze. Secondo me, il compito del saggio non è quello di dirci che ogni giorno è bello per i nostri sensi e che se noi fossimo abbandonati davanti allo spettacolo dell'esistenza saremmo felici. Non è questo. Il compito del saggio è quello di dirci che ogni esperienza porta con sé un bagaglio di amarezza, ogni esperienza ci fa perdere qualcosa. È quello che Freud chiamava il disagio della civiltà: noi lottiamo e andiamo avanti, sappiamo però che perdiamo qualcosa. Il personaggio perde qualcosa, pur migliorando. Questo ci fa capire che siamo esseri mutevoli, esseri non fissati per sempre in uno schema e, dunque, mutando da un lato, perdiamo qualche altra cosa dall'altro lato. E questo mi sembra l'essenza della vita o almeno di quello che ho capito a trentanove anni.

Rispetto ai tre settori dell'utopia indicati da Colin Ward, sono evidenti nel romanzo quello della città e quello dei bambini, ma non mi sembra di vedere quello relativo alle automobili.

È un'utopia vera quella di riuscire a buttare le macchine in Italia. Ho lasciato perdere questo aspetto. Io non ho la macchina, ho la moto e la bicicletta, però più di questo non posso fare. Non sono ecologista come convinzione. Però veramente pensavo che la macchina poteva deviare e allora l'ho tolta di mezzo. Perciò non entra nella narrazione.

Perché Lei ha attribuito a Vincenzo l'intenzione di scrivere un libro che alla fine non riesce a scrivere?

Non riesce a scrivere perché comincia a vivere. C'è un momento in cui o si vive o si scrive. Nel momento in cui quello che si vive diventa esperienza sedimentata, soggetta a critiche, a variazioni improvvise, allora diventa

scrittura, diventa stile, cioè capacità di riflettere sulle proprie esperienze. Vincenzo ovviamente in questo libro, incominciando a vivere, risvegliandosi il corpo e guarendo con la pelle, si dimentica del suo proposito di scrivere. Questo è un libro di un secondo atto infinito, cioè lui davvero è uscito da questa malattia o ha appena messo la testa fuori? Non lo so, perché ho pensato che dovevo rappresentare non un mutamento improvviso. A me non piacciono quelle narrazioni romantiche dove l'eroe circondato dai mostri trova sempre lo spiraglio per uscire, oppure l'eroe toccato dalla luce si illumina e cambia completamente idee sulle cose del mondo. Secondo me non funziona così. Siamo troppo complessi, abbiamo una matrice troppo paludosa per riuscire improvvisamente a illuminarla con un gesto. Io non sono mistico, non credo alla *new age*, non credo ai cicli biologici, mi piace pensare che pian piano, ragionando sulle cose che facciamo, riusciamo un po' a migliorare. Quel poco a me basta per andare avanti. Non mi piace pensare che dobbiamo costruire un palazzo e non fermarsi mai a guardare che abbiamo fatto il primo piano e che per adesso va bene così. Non mi piacciono quelle narrazioni che ti fanno costruire il palazzo improvvisamente perché un architetto bizzarro ti dà la soluzione. La soluzione è sempre uno spiraglio.

Il romanzo mi è piaciuto molto fino alla pagina 165; poi ho avuto l'impressione che Lei avesse meno voglia di continuare questa storia, perché ci sono tante storie all'inizio e poi alla fine tutto si chiude sulla vicenda fra Vincenzo ed Elena, una storia d'amore che era più facile da leggere, ma meno coinvolgente.

Forse è così. Molti mi hanno rimproverato che il finale era frettoloso, cioè non ben concluso, come se io stesso avessi pensato che questo eccesso di storie non potesse finire in modo così semplice. C'era bisogno di una complessità maggiore che però a quel punto del libro non potevo più dare. E quindi Vincenzo se ne esce con una cosa normale, cioè con un'amante. Che può sembrare troppo normale, però ha una sua forza per il personaggio, non per l'autore, per il personaggio sì, perché in quel punto quella persona gli insegna qualcosa di sensuale che lui prima aveva perduto. Tutto il libro è una ricerca del proprio corpo, della propria identità. E a volte si ricava con il sesso, perché il sesso ti permette di scoprire delle zone oscure che tu prima non riuscivi a eliminare razionalmente che puoi anche teorizzare, ma il sesso a volte ti permette questo. E Vincenzo ha questa esperienza che

lo ringiovanisce. Ovviamente comincia anche a teorizzare tutto questo e, buon per lui, come succede in questi casi, che uno sbaglia, ma afferma di avere le sue ragioni e comincia a teorizzare che l'amore deve comportare anche questo. E poi chi trova le sue zone oscure? Il figlio Alfredo con la vicenda del biglietto. Tutto ricade un'altra volta sul figlio. Va bene l'amore, ma poi ci sono le conseguenze: il figlio non riesce più a guardare le foglie, dunque non ama più gli adulti. Però in molti mi hanno rimproverato che è un finale frettoloso e avrei dovuto lavorarci di più.

Quando Lei scrive pensa già al lettore? Quando inserisce una metafora il lettore è libero di interpretarla?

Il lettore, essendo più intelligente di me, capisce esattamente quello che io voglio dire. Non mi piace immaginare un lettore scemo al quale io devo spiegare le cose. A me non piacciono gli scrittori che stanno troppo ad insistere su come il lettore deve percepire il libro. Generalmente sono abituato a un tipo di lettore, che sono io, a cui piace immaginare il resto della storia, cioè avere una sorta di contenitore molto vasto dove stare e immergersi, però riuscire a uscire e a entrare quando vuole lui. Quindi le narrazioni troppo esplicative a me non piacciono tanto, anche perché tutta la tradizione italiana è fortemente pedagogica, tutti gli italiani vogliono insegnare agli altri a vivere, sembra sempre che sappiano più degli altri. A scuola noi leggiamo sempre non Leopardi, ma il commento su Leopardi. Un bambino di quattordici anni che legge un commento su Leopardi, si annoia. Quando io leggo Leopardi con la mia voce, che pure è imperfetta, nasale, mediterranea, però riscopro il Leopardi che il commentatore non mi ha fatto scoprire. So che in Germania si leggono gli autori e poi a chiosa qualche commentatore, noi leggiamo soltanto i commenti. Noi non siamo un popolo di santi, navigatori ed eroi, ma siamo un popolo di commentatori. Delle disgrazie altrui commentiamo tantissimo. Credo che lo scrittore, per essere contro questo sistema, deve riscoprire un diverso stile. Io insisto molto sullo stile perché, ad esempio, non si può essere antifascisti e parlare con la voce stentorea di Mussolini. È sbagliato perché io non riconosco la differenza. Si può essere antifascisti se si progetta il monumento delle fosse Ardeatine, uno dei monumenti più democratici e più civili. Pensate che, quando fu fatto nel 1946, vennero fortunatamente scartati tutti i monumenti retorici a base di marmo, altari, scalinate, tutta questa retorica italiana che ci piace tanto. Si fece un blocco semplice di marmo che si può vedere in

ogni fossa. Dovunque tu vai, puoi vedere questo blocco di marmo che è un grido, una rassegnazione, ma anche un tentativo di dire «più di questo non si dà». Quindi vedete che, se uno vuole fare qualcosa di veramente rivoluzionario, non deve dire contro questo e contro quest'altro, mi deve dimostrare con il suo stile la diversità. Lo dimostro facendovi vedere uno stile che mi trasferisce in un mondo che non conosco, originale. Allora sì che ci credo. La dichiarazione di intenti riguarda il primo atto della narrazione, l'abbiamo data per scontata, ma non va bene. Poi si cade nella palude e ci vuole uno stile particolare per uscirne. Mi piacciono gli scrittori che non dicono: «Mi fa schifo il mondo!», ma che riescono ad elaborare uno stile in cui il mondo fa schifo, ma c'è anche la differenza.

C'è qualcuno con cui Lei discute sulle trame o altri aspetti dei Suoi libri?

Purtroppo no. Ci sono certamente delle cose su cui discuto un po', su qualche libro che ho in mente ad esempio, però poi questo non serve a nulla. Uno deve fare un libro cercando di ragionare sulle cose che ha pensato, che ha fatto e dopo magari lo fa leggere. Dico 'purtroppo' perché mi dispiace un po' nel senso che, secondo me, quello che manca anche sono queste figure redazionali che si chiamano editor, cioè delle persone che si fidanzano un po' con te. Perché l'editor ti dice: «Guarda, io e te abbiamo per questo percorso lo stesso sguardo, ma io cerco di limitare il tuo sguardo quando è troppo esagerato e cerco di fare uscire uno sguardo migliore quando è troppo basso. Cioè cerco di darti una mano, rispettando però la tua voce». Questa figura, quando c'è, è fondamentale per lo scrittore. A me piace molto, però non c'è tanto. Io ho una bravissima editor con la quale discuto, però poi mi accorgo che questa discussione è un po' infruttuosa perché ognuno cerca di dare dei consigli per inserire o togliere singoli aspetti, alla fine io non capisco più niente. Meglio mettere le cose come voglio io prendendomi dei rischi. Nel cinema, invece, c'è un gruppo di lavoro in cui si parla. Mi piace di più. Mi piacciono molto i serial televisivi americani perché i personaggi crescono nel tempo e c'è un gruppo di lavoro che decide come deve crescere il personaggio. È più divertente. Lo scrittore è un essere solitario, un po' noioso, che sta lì a pensare tutta la vita a questi romanzi che deve fare e quindi perde un po' i contatti con il mondo: non esce, sta a casa, oppure esce ma pensa a un'altra cosa. Tutto questo crea una profonda solitudine. E volte fa fare dei capolavori e a volte

fa fare delle stupidaggini perché c'è troppa solitudine e il mondo sta da un'altra parte. È ambivalente.

Ho notato, leggendo il romanzo, che Vincenzo parla spesso di ora legale e ora solare e afferma che non gli piace questo cambiamento. È una metafora?

È una sensazione triste che provo io. Il cambio dall'ora legale a solare mi getta nello sconforto. Io mi sono sposato a maggio perché chi si sposa a settembre va incontro al buio e a me non piace questa cosa: ti sposi, fai il viaggio di nozze, sei tutto contento, torni a casa e alle sei è già buio dentro casa. E tu sei triste, stai male, pensi: «mi sono sposato ed è già buio in casa!». Io invece, furbamente, da meridionale, mi sono sposato a maggio, i giorni si allungano e io penso: «Che bello il matrimonio! Durerà sempre». Pure questo è ambivalente.

Piera poteva fare un altro lavoro? Qual è il senso della sua professione di postulatrice di santi all'interno del romanzo?

Penso, se ho ben capito il mio romanzo, di aver fatto un errore ma non perché ci sono tanti argomenti. Riepiloghiamo: lavoro nero, malattia di pelle, sofferenza, santi, santi barocchi, urbanistica che fa schifo, Peppe 'o Bulldog, aneddotica ecc. C'è tanta materia. Infatti mi hanno detto che scrivo dieci romanzi in uno solo. Ma l'errore è di non avere evidenziato, di volta in volta, il motivo del romanzo, cioè che cosa il protagonista sta cercando. Io dovevo far venire più fuori la sua ossessione. Perché nella mia mente tutto il romanzo è organizzato e tutto torna, e ve lo potrei dimostrare. Nella mente del lettore questo meccanismo spesso non scatta, perché forse in alcuni punti io avrei potuto sottolineare alcuni collegamenti. L'ombra che il protagonista vede all'inizio, questo teschio che gli appare, è la stessa ombra con cui Vincenzo vede la moglie e la bacerà sei anni prima? Quindi quell'ombra mostruosa che vede adesso, che cos'è, se non la parte negativa di un sogno avuto sei anni prima? Questo è un collegamento per così dire simbolico. Perché il personaggio, almeno nella mia testa, non fa questa esplicitazione narrativa? Perché è incosciente, perché lo psicosomatico, generalmente, è una persona che lascia parlare il corpo e non ascolta il disagio che la mente sta esprimendo. Non ha pienamente coscienza di sé. Non avendo questa coscienza di sé, lui narrativamente non può sapere le cose che non capisce. Deve soltanto metterle un po' in

scena, simbolicamente, deve dare un'atmosfera. Questo può fare, perché non è veramente cosciente. Ovviamente è anche uno sbaglio. Se fossi stato Philip Roth, uno sbaglio così io non lo avrei fatto, ma Philip Roth è ebreo e gli ebrei hanno un amore per la verità più forte della nostra. Gli ebrei si scontrano quotidianamente con una propria ossessione, sessuale ad esempio. Roth racconta molte più storie di me: in *Pastorale americana* ne racconta cento più di me. Però cosa racconta che io non ho raccontato, perché per mia sfortuna non sono Roth, ma vorrei diventarlo? Lui racconta la sua ossessione. Ogni pagina dice: «Questa è la storia e guardate adesso questa storia entra in questa situazione qua e io la ripeto». E quello è il rapporto che gli ebrei hanno con la verità e che noi non abbiamo. Io non ce l'ho, sono mediterraneo, purtroppo ho un'altra natura. Sono digressivo, sono un po' fantasioso, ma non ho questo rapporto semplice e diretto con una verità. Gli ebrei ce l'hanno dalla Bibbia perché, mentre noi europei facciamo dire ad Amleto «essere o non essere», perché i problemi alti e le scelte importanti li affrontavano i principi, i poveri no, i poveri erano dei buffoni nella narrativa occidentale del Cinquecento. Presso gli ebrei, i contadini e i pastori discutevano con Dio a tu per tu. Avevano un rapporto libero e limpido, deciso, coraggioso con la divinità, con quello che non conoscevano. E questo, secondo me, è mancato al romanzo. Secondo me il vero errore del romanzo è non avere specificato di volta in volta i punti di cesura che dovevano unire le storie. Le ho lasciate lì come se fossero un bagnoschiuma buttato nella vasca sull'acqua, bolle in cui bisognava immergersi. Non l'ho fatto. La prossima volta però lo faccio. Divento più esplicito. Se il lettore non ha capito tutto, non è perché è scemo. Anche lo scrittore può avere fatto degli errori.

Come Le è venuta l'idea di prendere versi di alcune poesie per dare i titoli ai capitoli?

Li ho presi da due poeti che amavo molto. Mi sembrava che questi versi esprimessero bene il senso del capitolo. Io generalmente non metto mai epigrafi sui romanzi perché mi sembra che l'epigrafe spieghi in due righe quello che io non riesco a spiegare in trecento pagine. Dunque non faccio una bella cosa. Oppure ci sono molti scrittori italiani che mettono epigrafi. Secondo me l'epigrafe non va messa tranne che nel titolo del capitolo in cui quel verso – ad esempio «così come ormai sono» introduce il primo capitolo come dire «ecco lui è così»; «quasi niente divento» cioè lui va a

lavorare e si accorge che si sta distruggendo —, mi sembrava che potesse spiegare, richiamando il lirismo, il senso contenuto di quel capitolo. Le ho messe quasi contemporaneamente alla composizione del romanzo. Ho letto queste due poesie e mi sono reso conto che mi stavano un po' parlando. Io credo che l'arte quando funziona è un po' come la metafora del Mosè di Michelangelo. Freud in una bella giornata di sole di agosto andò a San Pietro in Vincoli a Roma dove c'è il Mosè di Michelangelo perché voleva capire dove guardasse Mosè e che cosa esprimesse quello sguardo. Mosè si stava arrabbiando? Si stava calmando? Si stava per calmare? Si stava per arrabbiare? Freud passò tre giorni a guardare questa statua cercando di capire dove stava guardando Mosè. Non riusciva a capirlo, fece anche i disegni per capire. Dopo tre giorni, Freud si accorse di non essere lui a guardare Mosè, ma Mosè che guardava lui. Capì cioè che l'arte è così, quando funziona ti fa la radiografia. Non c'è bisogno della dichiarazione politica, dell'eschimo, dei cantautori. C'è bisogno semplicemente di instaurare un doppio sguardo, cioè te e il testo. Tu guardi il testo e il testo guarda te. Così funziona, quando funziona, la rappresentazione artistica e così a me piace che funzioni. Queste poesie mi hanno un po' guardato quando le ho lette. Ho pensato che, se mi stavano guardando, io non potevo lasciarle sole, le dovevo portare con me.

Come Le è venuto in mente di diventare scrittore e com'è stata la Sua vita scolastica?

La mia vita scolastica è stata pessima. Per tre anni sono stato rimandato in italiano, latino e storia. E in matematica, una volta mi feci quattro materie. Poi volevo fare la rockstar perché ero affascinato dal rock, ero deciso a farlo, ma non ci sono riuscito. Poi volevo fare il regista e girai anche tre cortometraggi, non in pellicola ma in betamax, che era una versione della pellicola di tanti anni fa. Il regista mi piaceva molto, penso che il cinema sia una cosa molto più bella della letteratura, lo penso sinceramente. Però sono troppo pigro per fare il regista, per cercare l'attore, farlo parlare, scrivere la sceneggiatura ecc. Allora ho pensato che potevo scrivere. Sono partito con l'intenzione di imitare gli scrittori che mi piacevano. A vent'anni mi piaceva soltanto Charles Bukowski, questo scrittore americano che beveva e io sono astemio, andava con le prostitute e io non ci sono mai andato, andava a giocare a cavalli e io non gioco. Quindi cercavo di imitare uno scrittore che non ero io, cercavo una voce che non mi somigliava affatto.

E infatti facevo dei brutti racconti. Solo dopo, rileggendo molti scrittori italiani, ho capito che dovevo fare i conti con la mia voce, con la voce di una tradizione letteraria. Solo così potevo confrontarmi con qualcosa che era fuori di me, cioè essere aperto al mondo, ma non imitativo del mondo. E così tutto è cominciato. Però, se avessi fatto la rockstar, se fossi come Mike Jagger, come sarebbe stata diversa la mia vita! Invece non ce l'ho fatta.

Quindi la letteratura è un surrogato?

Sì. Ma vuoi mettere Vasco Rossi che canta su un palco con me che scrivo romanzi? Non esiste. Vasco Rossi è meglio. Perché la canzone è bella perché tutti la cantano, la senti di giorno e di notte, conosci una ragazza e le dedichi una canzone. Difficilmente dici: «Domani nel giornale c'è una pagina di Pascale». È un'altra cosa. Per quello che conosco delle ragazze non funziona citare una pagina di romanzo.

Ancora sul personaggio di Piera. Quando viene a sapere che Vincenzo ha avuto questa relazione extraconiugale si limita a chiudersi nel bagno a piangere. Non credo che sia una reazione descritta adeguatamente. Non c'è niente nel testo che spiega che Piera ha accettato il tradimento del marito. Per me manca qualcosa. Ha già detto che non riesce a capire le donne, ma questi sono tratti del personaggio indipendenti dal sesso.

Io penso che la reazione ci sia e adesso cerco di spiegarla. Ovviamente tutto questo è un fallimento mio perché dovevo spiegarla meglio. Prima di tutto non mi piacciono quelle rappresentazioni italiane dove lui tradisce lei e lei gli tira i piatti appresso, piange, si disperava, si prendono a schiaffi e poi fanno la pace. Io non le sopporto, vedo i film così e cambio canale perché non ce la faccio; e penso che questo immaginario italiano ha invaso il mondo. Non funziona così. Il tradimento è una cosa che, quando lo conosci, è triste. A volte ti gela, non ti fa esplodere. Dipende. Cosa succede a Piera quando capisce il tradimento? Si guarda allo specchio e capisce che in realtà neanche lei si è più guardata. L'ultima volta che si è guardata era il momento in cui, in una bella giornata di sole, si vede in una vetrina e vede una bella ragazza stentando a riconoscersi. Dunque in questi anni lei non si è più guardata, tutta presa in questa sua funzione di lenire la sofferenza degli altri, con questi santi, assorbire la sofferenza e cercare una persona che lenisse la sofferenza degli altri. Non ha più guardato il marito:

non si accorge quasi mai che il marito sta male, soltanto una volta, il resto tende a sottovalutare. Quando capisce che il marito l'ha tradita, capisce esattamente che lei non si è più guardata. E questa assenza di sguardi ha causato la separazione. Quando esce dal bagno e dice a Vincenzo, che la sta abbracciando, che queste cose non si risolvono con un abbraccio, lascia la porta aperta alla crisi. Sì, c'è la bellissima giornata però, ed è una giornata simile a quella in cui loro per la prima volta hanno fatto l'amore sull'Appia e dove lei probabilmente ha concepito il figlio. In onore di questa bellissima giornata lei acconsente ad andare al matrimonio del fratello di Vincenzo. Però credo che sia un finale tragico, malinconico, non sono davvero convinto che i personaggi siano coscienti della loro situazione. Ancora una volta la bella giornata li ha salvati, ma soltanto per quel momento lì, come quella bella giornata salvò i due tedeschi dal plotone di esecuzione partigiano. Come vedete il motivo ricorrente del libro è tutto qua. Esistono dei momenti di accidentale allegria, di accidentale gioia di vivere che ci riconciliano con il mondo, ma per un istante. Non possono essere continuativi e questo è il guaio. Per loro è così, per il momento si riconciliano un po' con una presa di coscienza in più: Vincenzo capisce che forse ha fatto una stupidaggine, la moglie capisce che non si è più guardata da un sacco di tempo e, non guardandosi, non può guardare gli altri. Lei è come Vincenzo che non si guardava dentro e voleva conoscere gli altri e non ci riusciva tanto bene: infatti si ammala subito quando va dai rumeni. Che ne può sapere della sofferenza dei rumeni, se non ne sa della sua sofferenza? Dove cerca l'empatia? Stessa cosa per Piera: vuole salvare il mondo dalla sofferenza, vuole eleggere dei santi che leniscono la sofferenza del mondo, ma lei non si guarda, il tradimento la scuote per un attimo. E dice: «È come quel giorno che io davanti allo specchio non mi sono riconosciuta; adesso la stessa cosa: non mi riconosco, non sono più io. Che cosa mi sta succedendo?» È come se si aprisse la crisi della moglie adesso. Questo è il senso del libro, questa è la cesura di cui parlavo prima che forse nel finale avrei dovuto sottolineare di più. E non l'ho fatto per fretta, per pigrizia e perché pensavo che psicologicamente il personaggio non se lo potesse permettere e perché il lettore avrebbe afferrato questa cosa. Però evidentemente qualcuno l'afferra e qualcuno no. Questo per me fa la bellezza del libro e il suo parziale fallimento in alcuni punti.

Vorrei si soffermasse sulla fissazione di Vincenzo per i numeri.

E anche in qualche sala cinematografica ho visto il film ecc. È una maniera cabalistica per difendermi dalla angoscia della morte. Fissare tutti i ricordi e avere sempre il passato davanti ai tuoi occhi in modo che sia sotto controllo. È una mania delle persone razionali come me che ho trasferito nel personaggio. Però serviva, anche in questo caso, a fare orientare il lettore. Siccome c'erano tanti salti in avanti e indietro, era quasi indispensabile fissare dei punti temporali dove il lettore potesse appigliarsi, perciò ho esasperato questo aspetto.

Quali sono stati i tempi della composizione del romanzo? Ci sono state interruzioni o è stata una scrittura continua?

Due anni circa con varie interruzioni, vari progetti abortiti, altri progetti che sono entrati nel romanzo. Perché è un po' così, la vita è mutevole e anche i romanzi devono esserlo. Lo stile deve raccogliere più cose e, secondo me, il romanzo ha questa funzione: raccogliere delle cose che stanno in circolo. Diversamente il racconto che è più preciso, più focalizzato su un'ossessione. Il romanzo può permettersi di parlare con più voci. «Molte voci, molte stanze» diceva un racconto di Truman Capote che si intitolava così. Il romanzo, quando funziona, è così: una casa con più stanze accoglienti, dove tutti possono entrare e trovarsi bene in quelle stanze. E dove la struttura non si deve vedere tanto. A me non piacciono molto gli architetti che fanno l'arredo degli interni e progettano le stanze come se conoscessero gli abitanti di quella casa. Ma io che ne so chi sono? Se io fossi un architetto mi limiterei a fare la pelle di un interno. Poi il resto lo decida chi deve abitare la casa. Così un po' è il romanzo: la struttura non si deve troppo vedere, altrimenti diventa troppo esposta in filigrana e io mi ci appoggio troppo e non vedo la casa. Vedo solo i corridoi e non vedo tutte le stanze.

Quali sono i Suoi prossimi progetti?

Vorrei fare una guida su due regioni italiane un po' sconosciute: il Molise e la Calabria. Una guida accidentale di viaggio. Non mi piacciono molto le guide dove si descrivono cento ristoranti e poi io magari non riesco a scegliere. Mi piace ipotizzare che una persona va in un posto, scopre un luogo e lo racconta. Non mi piacciono quelli che vengono a Roma per vedere il Colosseo. È assurdo. Pensateci bene: perché devo vedere un

monumento? Perché devo entrare in una chiesa? Ci entro soltanto se il territorio mi porta verso quel monumento, quella chiesa. Questo è coerente con il fatto che ogni gesto estetico, ogni monumento deve essere ben adattato su quel territorio. Perché vado a vedere il Colosseo? Ci vado se l'urbanistica della strada mi fa vedere improvvisamente il Colosseo. Allora va bene. Secondo me il romanzo e anche le guide di viaggio devono essere un po' così. Io viaggio e accidentalmente incontro delle cose. Su queste cose comincio a ragionare e vedo se riesco a unirle anche se per un istante. Invece avere questo principio di onnipotenza in cui devo descrivere tutto non mi convince molto.

Vorrei chiedere della famiglia dei protagonisti. A volte è triste, non sembra funzionare. Il rapporto fra Vincenzo e Piera è molto freddo. Vincenzo, invece di parlare con lei, cerca una relazione extraconiugale. Alla fine è il figlio che mette insieme i genitori. È una cosa bella, però ...

Mi sembrava sintomo dei tempi. Quello che vedo attorno a me è un po' una crisi d'identità, cioè io non so più chi sono in questo luogo e non so più se questo luogo mi si addice o meno. Una crisi d'identità che in Vincenzo è espressa con la malattia della pelle, in Piera è espressa con una fede nella razionalità. Per quanto riguarda la famiglia che, come diceva Freud, è all'origine di tutte le psiconevrosi, credo sinceramente che l'amore abbia senso solo se è maturo, non credo agli amori superficiali, romantici. Non credo alla retorica nell'amore. Credo che l'amore è maturo quando fa i conti con la propria ferita. C'è una tragedia di Sofocle che si chiama *Filottete*. Nel 409 a. C. Sofocle vinse due gare di poetica con questa tragedia. Ed è molto particolare perché parla di Filottete grande arciera dalla mira infallibile che però ha un problema: ha una ferita al calcagno, una ferita forse di origine psicosomatica. Lui piange e grida continuamente, si lamenta perché gli fa male. Poi puzza questa ferita, però è un grande arciera. Soltanto che Ulisse, stanco dei lamenti di Filottete, lo abbandona prima della guerra di Troia sull'isola di Lemno: «Statti qua, perché non ce la faccio più ad ascoltarti!». Sennonché la guerra di Troia va avanti, i greci non riescono a espugnare la porta di Troia e Ulisse propone di andare a riprendere Filottete con il suo arco magico per avere il suo aiuto. Vanno sull'isola Ulisse e Neottolemo, l'ultimo figlio di Achille che intanto è morto, e trovano Filottete così come lo avevano lasciato: con la ferita e lui che piange. «Mamma mia», dice Ulisse «questo sta così come lo abbiamo lasciato! Non lo posso sopportare» e

propone a Neottolemo di sottrargli l'arco magico con l'inganno e di lasciare Filottete sull'isola. Neottolemo gli obietta che è un inganno. Ulisse lo ammette ma gli chiede se ora vuole vincere la guerra: «Domani dimostrerai di essere un uomo onesto, adesso devi vincere!». Invece Neottolemo non lo fa, non inganna Filottete; si porta l'arco e l'arciere: la vittoria e la ferita. Edward Wilson, il più grande critico americano, scrisse un memorabile saggio su questo episodio, intitolato appunto *L'arco e la ferita*. Dove disse che l'arco e la ferita sono indissolubilmente legati, anzi scrisse 'eticamente'. Non possiamo portare soltanto l'arco, non possiamo portare soltanto la ferita. Se portiamo soltanto l'arco portiamo un'idea di vittoria fasulla, esportiamo una vittoria che non si conquista con un inganno; se portiamo soltanto la ferita, portiamo soltanto i lamenti. Dobbiamo portare entrambe le cose, perché, secondo me, noi siamo arco e ferita. L'amore è arco e ferita. Come fa a non esserlo? Quando ci innamoriamo, noi cosa chiediamo al partner? Chiediamo due cose: di portarci nel passato per farci rivivere i momenti più belli che abbiamo vissuto; oppure di portarci nel passato e placarci le ferite che abbiamo avuto. Noi chiediamo al nostro amato una operazione complicata: di portarci nel passato, ma stare ancora nel presente, e proiettarci nel futuro. Noi chiediamo di abolire il tempo. L'amore è una questione fantascientifica. In ogni nostro gesto d'amore risuona una ferita lontana. È per forza così: la famiglia, l'amore maturo hanno a che fare con queste cose, con la ferita. Non è giusto, è sbagliato, è scorretto, io dico anche che è immorale rappresentare l'amore slegato dalla ferita che lo ha generato. Detesto tutte quelle narrazioni che sono così. Detesto quelli che si innamorano dell'amante bella e hanno la moglie brutta e rompiscatole. Non mi piacciono quelle che hanno il marito volgare e cafone e si innamorano del poeta. Mi fanno ridere. Non è così! L'amore maturo ha a che fare con l'attenzione, con l'estetica del cacciatore che va nel bosco e sente all'improvviso il vento che gli porta l'odore della selvaggina. Il cacciatore sente che è ancora affamato, ma non finge la sazietà perché lo giudica ipocrita. Sa che ha una ferita interna e deve sentire l'odore della selvaggina. Secondo me, l'amore maturo è questo ed è questo che il narratore maturo deve raccontare: la vittoria e la ferita insieme. Dovrebbe perciò riprodurre questo modulo narrativo perfetto di Sofocle: si vince solo se porti con te la tua ferita. I due protagonisti portano questa ferita insieme? Forse sì. Forse Vincenzo ha ammesso più cose in quel tradimento che non tutte le sue parole che hanno composto il libro; e Piera con uno sguardo nello specchio ha ammesso più cose di quanto non ha detto con i santi.

Ma è un guizzo bello, si chiede grazie a un guizzo bello, più di questo non si può fare.

Non capisco bene da che cosa dipende la guarigione di Vincenzo dalla dermatite. Qual è stata la cura?

La cura è semplicemente il fatto che ritrova una famiglia. Questa famiglia era l'origine della rottura dei rapporti familiari. Il padre, quando la mamma è morta, non era presente perché, essendo poliziotto, stava cercando una bambina che si era perduta. Il fratello Gino lo contesta per questa assenza. Il padre, a distanza di sei anni, ha ancora questa ossessione. Non trovare questa bambina che è morta, ma appena sente che c'è una bambina che si è persa si butta in questa impresa per voler dimostrare a Vincenzo che allora ha agito per il bene. Ha ancora un'ossessione: devono ritrovare quella bambina. E la ritrovano veramente lui e il padre. Ritrovando questa bambina ritrovano un'unione. Quell'attimo li ricongiunge come se finalmente il padre avesse dimostrato al figlio che aveva senso quella sua assenza al momento della morte della madre. E lo ha dimostrato dopo sei anni. Allora, secondo me, quando noi ci confrontiamo con le persone, quando noi ci arrabbiamo, non lo possiamo capire subito, dobbiamo aspettare un po'. Dobbiamo vedere come le ossessioni si evolvono nel tempo e non solo quello. Come noi cambiamo per dare un nuovo senso a questa ossessione. Questo è lo spirito del libro. I personaggi devono pian piano fare i conti con le proprie ferite e cercare di capire quelle degli altri. Avviene nel libro tutto per puro caso, un accidente della vita. Questo in omaggio al titolo: se passa una bellezza non seguire la bellezza, perché non ce la faresti, ma guarda il cielo verde. Quel momento di bellezza inaspettata è più forte della bellezza stessa. È quel momento del cielo verde che ti lascia la scia che tu poi devi seguire per trovare, accidentalmente, una forma diversa di vita. Questo è lo spirito del libro. Se avessi fatto una cesura di più forse si sarebbe capito meglio.

Quando Lei dice che non Le piace la narrativa in cui la moglie che ha il marito volgare si innamora del poeta, sembra che Lei sia in polemica con la letteratura cosiddetta realistica che però, a Suo dire, non esprimerebbe la vera realtà. Lei sta cercando una strada personale interessante verso una letteratura per così dire più 'umana'?

Più semplicemente io definisco la volgarità come l'arte di semplificarsi la vita, di non affrontare dei momenti duri. Quel tipo di narrazione che io prendo un po' amabilmente in giro in cui la moglie ha il marito volgare e si innamora del poeta, non si fa mai questa domanda: come e perché io mi sono sposata un marito volgare? Perché è caduto dal cielo oppure io sono parte in causa un questo processo? In realtà tutta la nostra vita è una vasta rete di relazioni in cui cerchiamo di volta in volta di definirci. Siccome la società moderna non semplifica queste relazioni ma le complica, perché appunto siamo persone, come me, capaci guardare il tanga alle ragazze e di avere una sorta di atteggiamento più serio verso la vita, cioè sono complesso, io devo adottare più stili per affrontare questa complessità. Ovviamente bisogna adottarli con un criterio, con una voce personale. Devo cercare un'ibridazione senz'altro necessaria. In questo caso il protagonista che si sente morire, sente l'angoscia, guarda le cose più intensamente. Per sua stessa ammissione dichiara che sta per morire e l'amico psicanalista gli spiega che questo è il momento migliore per un uomo perché sviluppa il senso della finitudine. Sapendo che le cose devono finire, in quel momento guarda tutti quanti in faccia perché vuole tenervi con sé fino alla fine. Questo sviluppa in me un senso più alto, più vasto, ed è così che il personaggio cerca di unire questi tre stili per capire tutte le sue relazioni con il mondo. Questa era l'idea di partenza, pensando sempre che c'è molta retorica in tutti noi per dimostrare quello che non siamo, per vendersi. Questo va dall'azienda multinazionale che noi condanniamo ai rapporti quotidiani con gli altri. C'è un filo che lega queste due cose. Una volta, quando si doveva dire se una azienda era in attivo o in passivo, anche mio padre, che era un tecnico agrario molto capace, applicava due formule d'estimo e lo capiva facilmente. Adesso non è più così, adesso tutto si poggia sul valore fittizio di un'azione. Adesso per vendere azioni dovremmo dire che la nostra azienda produrrà in futuro, dobbiamo far credere alle persone che la nostra promessa è valida, io vi devo dire che produrremo una macchina in cui entreranno quaranta persone. Se qualcuno dicesse che ci sono solo sei posti, noi risponderemo che no, che noi ci faremo entrare quaranta persone. A un'azienda non importa più di espandersi, importa essere creduta. È tutta un'illusione, noi stiamo pagando il prezzo di un'illusione. Prima tutto era molto più chiaro. Oggi noi crediamo che il bilancio semestrale non esiste, noi dobbiamo creare un'illusione. Quindi, quando arriva il nostro Presidente del Consiglio, non possiamo lamentarci

perché noi siamo già instradati verso questo orizzonte, purtroppo. Allora i personaggi del libro sono un po' così. L'architetto Riccardo a un certo punto che cosa fa? Con una cade nel letto, con un'altra pure. È facile che queste persone credano che Riccardo sia un genio, forse non lo è. Questo, secondo me, fa parte dello stile del libro. Non c'è più la chiara formula d'estimo che, fatta l'analisi, valuta obiettivamente le situazioni. Trucchiamo ogni cosa. Io volevo parlare di questo: i personaggi che si rappresentano così come non sono e gli altri gli credono perché il mondo così sta andando. Però è un'illusione sempre più forte e sempre più abbiamo un apparato retorico che ci fa apparire sempre più intelligenti. Tutti noi frequentiamo le scuole, i corsi estivi, i master per credere che quella retorica sia quella che ci può veramente far andare in una macchina da quaranta posti. Poi la macchina sarà condannata dall'antitrust, ma non ce ne importa niente. Io avrò un'altra azione, un'altra macchina da vendere. Ci manca un anticorpo. Se non sviluppiamo un anticorpo non possiamo lamentarci che vengono Mussolini, Berlusconi, Bush. Non possiamo lamentarci, non abbiamo noi l'anticorpo. Questo concetto io lo spiego come l'ingorgo sulla Nettunense. La Nettunense è una strada che passa per i Castelli Romani, che sono degli ameni paesini vicino a Roma che tempo fa erano composti da cinquanta persone che si conoscevano tra loro. Adesso ci sono circa cinquecentomila persone che li abitano. E la strada che li congiunge è sempre trafficata, non si può proprio andare più. Non abbiamo sviluppato l'anticorpo e così ci becchiamo l'ingorgo sulla Nettunense. Quali sono i modi per evadere dall'ingorgo sulla Nettunense? Ci sono alcuni scrittori che ti dicono: «Stai sull'ingorgo della Nettunense, beh ti faccio vedere un nuovo mondo! Ti faccio vedere l'Africa, il deserto del Sahara». Maggiani fa così, Moresco fa questo. Ti fanno vedere la cose più belle che stanno fuori. O scrittori che dicono: «Stiamo sulla Nettunense? Va bene così, e che schifo!» Io voglio trovare una scorciatoia che mi porti fuori dall'ingorgo della Nettunense senza perdere di vista quello che l'ha generata, di modo che un giorno qualcuno che leggerà il mio libro potrà dire forse: «Ma se io farò un piano urbanistico più sensato, non farò un altro ingorgo sulla Nettunense». Se riesco a creare un anticorpo, riesco a creare una ferrea resistenza. Questo è quello che mi interessa. La ferrea resistenza fa parte però di uno stile diverso, deve essere democratica e civile, dunque deve rompere con il passato. Ci deve essere una cesura netta: deve essere, appunto, come il monumento delle Fosse Ardeatine a Roma.

Nel Suo romanzo Lei insiste molto sulla responsabilità individuale del singolo cittadino. Sembra che indichi che deve essere il singolo cittadino a cominciare a cambiare atteggiamento. Resta nell'ombra la dimensione della criminalità organizzata che immagino sia presente nel territorio e che Lei descrive nelle Sue opere precedenti.

Infatti non volevo ripetermi. Pensate che a Napoli, in alcune zone di Ercolano ci sono degli spacci a cielo aperto dove si può comprare qualsiasi tipo di droga e nessuno controlla anche se i poliziotti lo sanno benissimo. E non è solo questo. I camorristi sono riusciti a creare un sistema di collaborazione collettiva per cui il negoziante si tiene nel suo negozio il pacchetto di droga che il camorrista gli consegna e guadagna tremila euro al mese. Perché uno dovrebbe mandare i figli a scuola, che gliene importa, per guadagnare mille duecento euro al mese come me che lavoro al Ministero come ispettore forestale e vado in cima alle montagne? Chi glielo fa fare. Se poi si rende disponibile a portare il pacchetto di cocaina a Milano, di euro ne guadagna cinquemila. Ma perché dovrebbe mandare il figlio a scuola? Che se ne fa suo figlio della cultura, tutto il tempo sopra i libri? L'illegalità conviene. E tutto questo si è diffuso. Sapete come fanno i ragazzi napoletani per sfuggire a tutto questo? Scappano insieme, fanno l'amore e cercano di avere un figlio. L'unico modo che hanno per sfuggire a questo disastro culturale è quello di progettare una vita insieme fuori dalla famiglia di origine, ma per farlo devono mettere incinta la ragazza. Così si compromette la ragazza e si devono sposare per forza, anche se hanno quattordici o quindici anni. Come fanno a quell'età a curare un figlio. Non lo può fare, sarà uno sbandato suo figlio. E andrà a finire in una scuola dove sarà uno sbandato e la maestra, che non riuscirà a gestirlo chiederà un insegnante di sostegno e quindi il bambino che è un po' discoloro viene criminalizzato e diventerà un bambino difficile. Cosa farà un bambino difficile con il passare del tempo? Porterà il pacchetto di cocaina in un negozio. E la cosa continua. Noi stiamo spesso a parlare delle donne afgane con il burqa, ma che me ne importa! Venite a Napoli! Io dico agli scrittori di oggi: «Lasciate perdere le donne afgane e venite a Napoli a vedere che sistema tribale c'è! Non giudicate il sistema tribale afgano se non conoscete quello napoletano».

Perché allora un padre dovrebbe mandare un figlio a scuola se, tenendosi semplicemente un pacchetto di cocaina sotto il banco, diventa ricco? Posso togliergli una cosa: io non mi drogo neanche se mi costringete, io non sono complice del sistema corrotto, io i soldi non me li voglio fare. Io posso dire

solo questo, e parlo per me. Voi lo potete fare, io non me li faccio. Perché so dove vanno a finire i soldi, so dove vanno a finire con la cocaina, so che cosa crea nel mondo. Allora non posso lamentarmi se l'azienda multinazionale fa danni in Sudan con l'oleodotto, perché non me ne frega niente di quello che sta distante, se poi io con lo spinello non mi interessa della situazione napoletana o di Ercolano. Devo avere una coerenza, devo capire il mondo che mi circonda. Questo lo posso fare. Allora devo parlare delle cose che conosco e che mi stanno vicine. Non devo parlare dell'oleodotto del Sudan, di cui non so niente. Lo faranno pure le multinazionali, va bene. Però se io mi compro uno spinello, faccio succedere questo a Napoli. Che cosa vogliamo fare? C'è lo facciamo o non ce lo facciamo questo spinello? Come reagiamo a tutto questo? Ecco questo è il concetto di responsabilità individuale. Uno scrittore può soltanto descrivere quello che accade. Poi decide il lettore se è convincente o no.

