

INTERVISTA SU QUARANT'ANNI DI SCRITTURA

Conversazione con Pontiggia

di Roberto Mussapi

M. – La recente rilettura dei saggi di R. L. Stevenson mi ha ricordato con forza che lo scrittore, prima di divenire tale, è innanzitutto un lettore, e tale resterà anche in seguito. Nel senso che nello scrittore permane il desiderio tipico del lettore. Se è possibile stabilire dove inizia lo scrittore e dove finisce il lettore, vorrei chiederti di parlare della poesia per quanto ti riguarda come lettore (nel suo aspetto più gratuito), e per quanto ti concerne come scrittore.

P. Nella mia esperienza c'è ricorrente il bisogno di avvicinarsi alla poesia per un'esigenza personale, indipendentemente dall'influenza e dagli stimoli che posso derivarne per la mia attività narrativa. Per me la poesia è un linguaggio assoluto in cui si avvicina l'essere nella sua totalità. Questa esperienza finisce per convergere con l'esperienza religiosa e con l'orizzonte metafisico. In questo senso avverto una differenza radicale tra il linguaggio della poesia e quello della prosa, nel senso che si tratta proprio di due esperienze fondamentalmente diverse nonostante tutto quello che si è detto sulla absurdità delle distinzioni tra poesia e prosa, tra narrativa e lirica. In ogni caso è stata molto importante per me l'attenzione che ho dedicato al problema della parola in poesia, perché questo mi ha aiutato poi ad essere attento al peso specifico della parola nel linguaggio letterario: Mi ricordo che, prima dei vent'anni, dietro consiglio di Ance-schi, mi ero dedicato ad uno studio analitico della poesia del Petrarca. Petrarca ha un lessico poetico molto circoscritto e per me era illuminante studiare l'impiego così esaltante di un numero limitato di parole per ottenere una serie di variazioni infinitamente complesse, cioè operare con poco per ottenere effetti straordinari. Questa attenzione alla parola, mi è stata preziosa anche per l'attività narrativa, sia pure con le distinzioni che si dicevano prima. Non credo che uno scrittore possa ignorare il problema della parola e il problema dello stile.

M. Mi pare che da quanto hai detto l'esperienza della poesia si prefiguri, oltre che come modello di stile, come esperienza, rivelazione di un modello di ordine. Stile nel senso di esperienza di un ordine. In una poesia di Petrarca, ad esempio, quel modello d'ordine sotteso ad ogni opera d'arte, è più immediatamente rintracciabile che non in un romanzo...

P. Sì, sono convinto che il modello compositivo della poesia, del sonetto ad esempio, eserciti, proprio in quanto progetto formale compiutamente realizzato, un'influenza indiretta sui modelli anche narrativi. La circolarità che c'è in una poesia, in un canto di Dante, l'unità tonale, lessicale di singole sezioni in cui ritornano parole chiave, in cui ritornano ritmi, cadenze, assonanze, questa sapienza compositiva della poesia, è un modello orientativo anche per la prosa. Queste frequenze, queste ricorrenze lessicali io le noto non solo come un dato di fatto, ma come un'esigenza espressiva anche all'interno di un saggio, di un racconto. Non è casuale che ci siano questi ritorni di parole, queste

variazioni tematiche. Prima le temevo come una forma di ripetizione, adesso invece le assecondo, come un'esigenza strutturale profonda. Sono convinto che la simmetria, il ritmo, abbiano significati profondi che vanno ben al di là delle loro definizioni. Sono percezioni di una realtà più profonda che si manifesta in queste strutture formali. Una realtà che non riguarda solamente il nostro rapporto con l'universo, ma la struttura stessa dell'universo. Questi valori formali non sono mai estranei all'interiorità, né estranei alla struttura dell'universo e, in un certo senso, coinvolgono entrambi. Quando parlo della poesia come esperienza unica di lettura intendo alludere a emozioni e intuizioni che solo la poesia può dare. Con questo non voglio fare una gerarchia dei risultati espressivi, dico che la poesia moderna, ma anche quella antica, si configura come linguaggio dell'assoluto. Non è paragonabile questo linguaggio dell'assoluto con il linguaggio della prosa, che è pur sempre un linguaggio di mediazione, al di là di alcuni momenti di suprema concentrazione. Se vogliamo tradurlo in termini formali la poesia, come ha detto Pound, è il linguaggio al suo più alto grado di energia, che è uno spostare l'accento su un aspetto espressivo anziché su un aspetto metafisico, però – in sostanza – c'è una convergenza tra le due cose. Il linguaggio della prosa non può essere il linguaggio al suo più alto grado di energia. Con questo, torno a dire, il linguaggio della prosa può consentire risultati altrettanto importanti nella complessità e globalità di una struttura, ma non sono commisurabili, confrontabili, tranne che in singoli segmenti, con la poesia.

M. Tornando all'esigenza di poesia...

P. L'esigenza che induce ad avvicinarsi alla poesia è da un lato il presentimento di un'esperienza che si configura come percezione dell'assoluto, dall'altro il desiderio di una esperienza formale compiuta, perfetta, circolare. Poi c'è anche il bisogno di un linguaggio in cui non c'è necessità di mediazione, in cui l'esperienza viene in un certo senso rivissuta nella sua specificità universale. Questo tipo di esperienza non è paragonabile, neanche psicologicamente, a nessun'altra esperienza che può offrire un altro tipo di lettura pura. Voglio dire che in certi momenti si ha il bisogno di appropriarsi del linguaggio di un autore, nel senso di farlo proprio, di identificare la propria voce interiore con quella di un altro o, meglio, di scoprire nella voce di un altro la propria voce interiore. Questo in prosa è possibile solamente per segmenti, ci sono frasi in cui ci si può riconoscere, che entusiasmano, in cui c'è una consonanza totale, ma sono frasi, sono immagini. inevitabilmente in un capitolo di un romanzo ci possono essere momenti, magari di straordinaria intensità, in cui si ha la percezione di un assoluto con il quale identificarsi. Penso a certi racconti di Joyce – ce n'è uno intitolato *Un curioso accidente* che si conclude con una percezione di solitudine del protagonista, nel



silenzio notturno. Lì il linguaggio è straordinariamente intenso, ogni parola è essenziale, si arriva ad un linguaggio che pur essendo narrativo ha una scansione mirabilmente ritmica. Ma sono momenti all'interno di un racconto che ha un andamento discorsivo. In questi momenti si può scoprire anche in prosa la totalità del linguaggio. Comunque la prosa inevitabilmente passa attraverso una mediazione di immagini – di nessi strutturali, di parole che non hanno la densità e il peso specifico tipici della poesia. Il linguaggio della poesia lo si impara a memoria e non a caso i francesi dicono che imparare a memoria è imparare «par coeur», perché la memoria diventa l'appropriazione di qualcosa che ci riguarda nell'intimo. Alcune volte leggo la poesia non nel senso patetico della consolazione, però muovendo dal bisogno di riconoscermi totalmente in un linguaggio. In effetti questo avviene quando si legge la vera poesia. C'è una totale immedesimazione. Poi c'è il linguaggio della critica, che è il linguaggio della mediazione e ha un diverso approccio. Ma il momento essenziale, quello che rende importante la lettura della poesia, è questa consonanza che misteriosamente si riproduce anche con testi di migliaia di anni fa. Noi leggiamo i testi di migliaia di anni fa perché c'è la consonanza, non per la mediazione critica. Alcuni pensano che la mediazione sia la causa che ci consente di leggere i testi. Noi leggiamo Virgilio perché nelle sue parole ci riconosciamo e le sue parole diventano nostre. Non è casuale che le parole della poesia ricorrono nell'esperienza individuale psicologica. In certi momenti, quando è emozionata, quando si innamora, quando è sconvolto dal dolore, l'uomo ricorda le parole della poesia. A me succede, ma succede a moltissime persone, di ricordare versi che sono illuminanti, che hanno il potere di dire con parole definitive quello che invece altre parole non potrebbero esprimere. C'è una frase importante nell'epistolario di Kerény e Thomas Mann: «Eterno è il mondo delle cose che non si possono dire a meno che si dicano bene». Le cose che non si possono dire sono le cose eterne – possiamo comunicare molte cose relative a esperienze secondarie, ma il mondo di queste cose non è eterno, proprio perché si possono dire con facilità. Invece le cose che non si possono dire sono quelle eterne. A meno che si dicano bene. È solo la poesia che le dice bene. Molte volte si ha la percezione che solo la poesia le può dire. Con questo non voglio dire che la prosa non possa esprimere esperienze altrettanto importanti. Ma non lo farà con un linguaggio assoluto. È questa la differenza.

M. Questo aggettivo, «assoluto», si lega con l'immedesimazione. Leggendo la poesia si diviene se stessi, medesimi, uscendo dal flusso fenomenico, disindividuandosi nelle parole, di un altro si raggiunge un sé profondo... Assoluto come rottura dei legami.

P. Assoluto proprio nel senso etimologico. Cioè sciolto da ogni relazione. Questo è stato rimproverato ironicamente all'idealismo – e posso capire e condividere questa accusa – cioè l'eternità del bello, ecc. È comunque la base psicologica e sperimentale del nostro rapporto con la poesia: si può criticare la prospettiva dell'idealismo, ma è innegabile che l'esperienza della poesia è un'esperienza che si rinnova in termini assoluti. Identificazione con la voce della poesia, appropriazione totale del linguaggio della poesia, poi si può fare molta ironia su questo, non ha alcuna importanza. Si può fare ironia su Orazio che dice «durerò

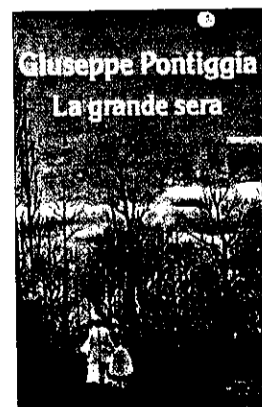
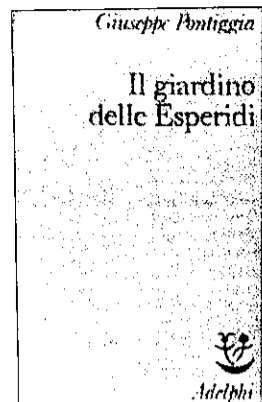
più del bronzo» ma, direi, si può fare più ironia su quelli che durano sei mesi in libreria. Orazio dura effettivamente più del bronzo. Si può ridere di quelli che ridono su lui. Lui sopravvive.

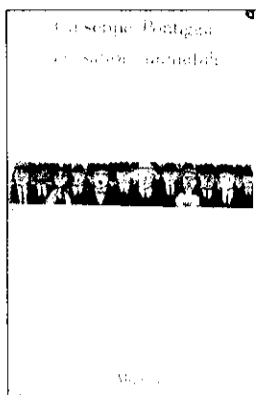
Quello che non accettiamo nell'idealismo è il fondamento teoretico, ossia il rapporto tra soggetto e oggetto. Possiamo rifiutare i fondamenti speculativi dell'idealismo, ma quando si parla del permanere dell'esperienza della poesia si parla di un dato che riguarda la storia dell'uomo. Parlando di esperienza della poesia, usiamo un lessico che non è più idealistico. Uso il termine esperienza perché non voglio sovraccaricarmi di significati che sfuggono alle mie possibilità di controllo, di verifica. Resta innegabile che il nostro rapporto con la poesia nel tempo ha conservato questi caratteri, mutando poi le interpretazioni, le modalità e le forme, ma sostanzialmente è rimasto lo stesso. Del resto Jung parla di variazioni irrilevanti nella struttura psicologica dall'uomo neolitico all'uomo contemporaneo. Quindi la poesia, probabilmente, come linguaggio originario dell'assoluto, ogni volta riprende con l'uomo un rapporto radiale.

M. Probabilmente anche perché ogni volta, ogni vero poeta, riformula di nuovo tutto. Ogni volta l'esperienza linguistica ricomincia e quindi, in questo senso, è assoluta anche rispetto alla storia.

P. Si sente spesso ripetere che tutto è già stato detto. È vero invece che la poesia ogni volta dice tutto. Tutto è detto ogni volta. Bisogna avvicinare la poesia con questa attesa. Ogni volta un poeta dice tutto con le sue parole.

Uno degli aspetti che più mi attirano nella poesia è la ricchezza sapienziale del suo linguaggio. Quanto più tu dedichi un'attenzione concentrata, mirata, esclusiva alla parola, tanto più scopri strati di significazione e soprattutto un sostrato sapienziale. Al di là della ricchezza di significazione, che la semiologia, come la stilistica, come la critica psicologica hanno sempre messo in luce, c'è una specifica ricchezza sapienziale legata alla natura del linguaggio poetico. Mentre la poesia debole quanto più viene riletta tanto più mostra la propria povertà, la grande poesia occulta e svela significati che vanno anche al di là di quanto il poeta voleva esprimere o poteva prevedere. C'è un elemento di sapienzialità che va oltre le intenzioni dell'autore, va oltre le esperienze del tempo, e che viene in un certo senso confermato e rinnovato da quello che gli altri scoprono nel tempo. Nelle letture che ho fatto quest'anno di Dante sostenevo l'importanza di andare al di là di quello che Dante consapevolmente o inconsapevolmente poteva avere intenzione di esprimere, andare al di là della sua esperienza storica, per vedere quello che il testo ci dice oggi, nella ricchezza della sua significazione potenziale e attuale. E allora scopriamo cose straordinarie. Il primo verso della Commedia «Nel mezzo del cammin di nostra vita...» viene ancora interpretato come la denuncia di un dato anagrafico, «a trentacinque anni». È da discutere che Dante circoscrivesse la durata media della vita a settant'anni. Ma al di là di questa osservazione, Dante non dice affatto trentacinque anni. Se noi leggiamo il verso nella sua letteralità, come devono essere letti i versi, ci imbattiamo in un elemento di simmetria, matematico. Poi viene evocato il cammino, parola che ha un contenuto arcaico e sapienziale. Cammino indica la vita, il sentiero. Il cammino ricorre nella visione buddista e





taoista. È una parola che ha una storia ricchissima all'interno della tradizione occidentale e orientale.

«Di nostra vita» l'esperienza riguarda non solamente il protagonista di questo viaggio, ma tutta l'umanità. C'è dunque il modo demenziale di leggere questo verso come informazione anagrafica e o il modo più adeguato di leggerlo come espressione di una visione sapienziale. A proposito della divisione quantitativa e matematica, ho letto recentemente che la simmetria corrisponderebbe, a livello biologico, ad un accrescimento di vitalità. Non so quanto questo sia dimostrabile. Ma è importante il collegamento tra la simmetria e l'accrescimento della vitalità. Noi possiamo leggere Dante valendoci di questa esperienza. Il linguaggio di Dante esprime sia quello che poteva esprimere nel suo tempo sia quello che l'esperienza successiva ha scoperto.

M. E anche quello che esperienze precedenti a lui ignote esprimevano. De Santillana ci mostra come Shakespeare risalì all'origine dell'antico mito di Amleto, il re spodestato dei mari e dell'abisso, da cui l'indecisione e il senso di espropriazione, senza naturalmente conoscere nulla delle fonti su cui il mito è

ricostruibile. Ciò ci richiama alla capacità di rivivere esperienze ignote, tipica dei grandi poeti.

P. Se c'è un aspetto debole nel classicismo e nelle varie forme di classicismo è quello di pensare che i miti classici rivivano per memoria, per anamnesi, per riprese, per liturgie. I miti classici rivivono per invenzione, proprio nel senso etimologico di scoperta. Voglio dire che se si evocano le divinità greche al modo del Monti, è abbastanza improbabile che si riverberi la luce dell'esperienza originaria, mentre poeti che procedono magari eludendo la poesia omerica e qualsiasi richiamo alla greicità, arrivano a esperienze che hanno la stessa intensità e la stessa totalità: perché una delle facoltà, appunto, del linguaggio poetico, è la facoltà mitopoietica, il potere di creare miti. Io trovo più vicini ai greci poeti che magari li ignorano che non poeti che li riprendono attraverso echi espliciti.

M. Per capire i greci bisogna leggere Withman che non conosceva la cultura greca. Withman faceva il giornalista, però viveva la luce divina come la percepivano i greci, la viveva nella stessa visione panteistica.

Lettera al critico

Milano, 18 settembre 2002

Caro Belpoliti,

la sua recensione in chiave Steinberg mi ha attratto e coinvolto: anzitutto perché Steinberg è un autore che sento congeniale. Ero suo amico indiretto, tramite Aldo Buzzi, e avevo caldeggiato all'Adelphi la sua autobiografia, progetto non realizzato per ragioni estranee ai valori del testo e riguardanti problemi di Steinberg. E poi la scelta della copertina da *Passport* l'ho fatta io, per suggerire una consonanza ideale, un registro ironico di disorientamento e l'angosciata speranza di una bussola. I suoi percorsi dentro l'etimologia e la storia di ghirigoro sono stati una acquisizione felice. Vorrei però dirle, con la franchezza che si deve a chi si stima, una mia impressione: che l'attenzione riservata alle modalità espressive ha finito per sacrificare la tematica del libro. Capisco che il parallelo con Steinberg dica di più che certe analisi circoscritte. Volevo comunque avvicinare alcuni punti che mi stanno a cuore e che rischiano di essere fraintesi o trascurati.

Autobiografia senza io o io senza autobiografia. La cosa mi riguarda, ma non mi persuade l'assenza dell'io. Forse vale per le prime opere (a parte *La morte in banca*), ma non per le ultime. Io penso di essere fortemente presente, anche se non in quella accessione strettamente autobiografica che infatti eludo e nego (troppi obblighi di veridicità espressivamente fuorviante e di fedeltà vagamente impossibile ai fat-

ti e alle persone: cerco la verità umana, ma dispero di quella storica). Ma l'io, anche se a volte in modi traslati o per controfigure, credo che sia presente, non assente. E in *Prima Persona*, quando dico io, credo di dirlo in modo radicale.

Non mi attira la sincerità come *immediatezza*, come effusività come confessione in pubblico. La trovo falsificante. Ricordo un critico della mia gioventù che parlava di sangue che diventa pagina. Non è il mio genere. Quell'autore potrà sembrare più sincero, più diretto, più esposto a 360 gradi. E magari lo è, ma non mi riguarda. Il mio io implica elusioni, omissioni, silenzi. Ma quando c'è non è costruito né artificiale né assente.

Il paragone che è stato fatto con Vittorini è lusinghiero (è stato Vittorini tra l'altro a credere per primo nella mia normativa), ma al rischio di apparire fuorviante. Vittorini sentiva l'impegno di pronunciarsi sugli eventi più importanti della vita sociale e politica, io sento l'impegno di parlare delle cose che mi riguardano più profondamente e che credo possano riguardare, attraverso la mediazione letteraria e stilistica, il lettore. Parlo dei temi sociali e politici quando mi coinvolgono, mi emozionano, e soprattutto mi consentono di dire qualcosa di personale e di nuovo. Se sento che questo non mi riesce, rinuncio. Non sto rispondendo ad un appello, rispondo a una necessità tematica. Per questa via però sono riuscito a toccare temi sociali e politici

(penso ad esempio a *Nati due volte* e alle straordinarie reazioni sociali che ha suscitato) con più intensità e originalità di tanti che ne fanno un tema obbligato. Spesso il comico è più efficace della indignazione. E l'ironia del patetico. Lo stesso vale per la vita affettiva e interiore. Al narratore di *Nati due volte* accade di essere drammatico e comico in uno stesso periodo. È un modo più vero di essere presente, non di essere assente. Anche in *Prima Persona* ho seguito questi percorsi, che eludono un io immediato per scoprirne uno più complesso e più vicino alla realtà. Anche se come lei scrive in ogni autoritratto c'è una parte in ombra.

Un'ultima cosa. Io non volevo fare un autoritratto. Volevo, attraverso le risposte dell'io e il lavoro sul linguaggio (le due cose convergono), arrivare anche a valutazioni, a giudizi, a scelte etiche. E i racconti concorrono, non meno che gli aforismi, alla percezione globale di una realtà sfaccettata, a quella *sorpresa della verità* che il narratore scopre solo alla fine del suo percorso. L'autoritratto (con le sue aspirazioni di completezza utopica) è una idea da cui rifuggirei in partenza. L'impronta digitale è un paradosso ironico, con molte implicazioni. Però le parti di me stesso che racconto sono, io credo, autentiche. E mi preme che compongano, più che un autoritratto, un mosaico in prima persona in cui il lettore, in prima persona, si riconosca.

Le ho detto, un po' disordinatamente, cose che il suo passo mi ha sollecitato. Gliene sono grato.

E le mando i miei auguri e saluti più cordiali.

P. Bisogna insistere sull'aspetto di verità della poesia. Esperienza di verità totale. Il romanticismo ha messo in primo piano la convergenza di verità e bellezza. L'accento poi è stato spostato sulla sola bellezza, e poi sulla bruttezza, sulla impossibilità della bellezza, ma si è perduto il nucleo di convergenze... Certo la verità della poesia non si manifesta nella sentenziosità, che diviene fonte di sentenze per notai e farmacisti.

M. Il poeta per professione sa quello che dice, e se sa quello che dice conosce la realtà...

P. C'è una verità occulta e al tempo stesso trasparente, se avvicinata senza mediazioni ed è quella che la poesia ci comunica.

Ho cercato di leggere Dante alla lettera, cioè di vedere quello che la lettera poteva esprimere e la lettera è abissale, la letteralità finisce per rivelarsi abissale. La parola poetica è spesso coesistenza dei contrari. Noi tendiamo a concepirla in termini di ambiguità, ma muovendo da una nozione secondo me parziale dell'ambiguità. Noi troviamo che la parola poetica sia complessa o ambigua nel senso che allude a diverse modalità, ma introduciamo – anche qui – una mediazione nell'ambiguità. Invece la parola poetica riporta l'ambiguità al suo significato originario, – in ambas partes agi – essere spinto da una parte all'altra, contemporaneamente. La *coincidentia oppositorum*. Nella lettura di Dante si tende invece a scegliere tra le diverse soluzioni, si tende a rispondere in modi ogni volta diversi e unici ed esclusivi agli interrogativi e ai dubbi esegetici che la sua poesia pone.

Nel canto di Paolo e Francesca, il verso «quel giorno più non vi leggemmo avante» può suggerire l'opposizione tra la lettura della passione e la sua esperienza diretta. È straordinario che scoprano l'amore leggendo, e scoprano la passione come esperienza fantastica. Quando però la scoprono nella loro vita, nei loro atti, non leggono più: in questi versi può essere suggerito anche il limite della lettura in rapporto alla vita, la convergenza, e al tempo stesso la distanza o l'antitesi tra il libro e quella che viene chiamata esperienza diretta.

M. Sempre in tema di *coincidentia oppositorum*... perché da un lato il libro è guida a questa esperienza, dall'altro, però, è subito superato.

P. E non lo leggono più. Non leggono più quel giorno. Dante non dice se non leggono più per sempre. Sono tutte ambiguità volute che significano coesistenze – non oscillazioni – non suggerimento di possibilità opposte, ma realtà opposte che convivono e che esprimono cose fondamentali. Secondo me quel giorno... avevano concluso una esperienza mentale e iniziavano un'altra esperienza. Perciò quel giorno non hanno più letto, non sono più andati avanti a leggere.

Ma questo non significa necessariamente che l'esperienza del libro in quanto tale fosse superata. Noi siamo sempre portati a interpretazioni univoche: conclusa questa esperienza, passano ad un'altra esperienza. In questo modo suggeriamo una sorta di gerarchia tra le due esperienze o una opposizione o una antitesi o una complementarità. Dante si limita a dire – «quel giorno più non vi leggemmo avante». Noi siamo portati a dire – bene – sono passati dall'esperienza fantastica all'esperienza esistenziale. Questo è vero, ma può anche non essere vero. È vero invece che

Dante si limita a dire – «Quel giorno più non vi leggemmo avante» –. Quanto più tu pensi alla letteralità dei versi tanto più scopri la coesistenza dei contrari e l'enorme, l'infinita serie dei significati che convergono e che divergono. Paolo e Francesca hanno conosciuto la passione nella sua mediazione fantastica, ma possono anche aver conosciuto la vita come libro, il libro come metafora della vita è un'immagine medievale e stilnovistica. Il verso può suggerire che essi hanno rinunciato alla vita come libro per passare a una vita come azione che li uccide. In Dante l'ambiguità è certamente consapevole e certamente voluta. Rileggendolo ho scoperto l'abisso della lettera e anche i limiti dell'interpretazione esegetica che tende sempre a privilegiare un significato sull'altro – in qualche modo a fare una scelta.

Gli esegeti offrono un buon contributo nel senso che suggeriscono una nuova interpretazione attendibile, ma che hanno il torto di contrapporre alle altre, cioè a danno e detrimento delle altre. Le puoi contrapporre, ma le devi integrare, perché in realtà la poesia le voleva assieme, allo stesso modo.

M. Quanto accade per il simbolo, sottoposto dalla psicoanalisi freudiana – Hillmann dice più chiaramente la psicoanalisi classica – a una operazione tassonomica, a una funzione di corrispondenza meccanica. Mentre Jung ne sottolineava sempre la complessità, l'irriducibilità, discorso che in termini confinanti con la poesia ha ripreso Bachelard...

P. In altri termini, quando il simbolo viene razionalizzato è morto. Quando viene inteso solo in una precisa interpretazione ha perso la sua vitalità.

M. Il simbolo è come *Moby Dick*: dimensione avvicinata ma essenzialmente inattuabile, fonte di racconto e avventura, di esperienza e conflitto, ma, in quanto fonte, sorgente irriducibile. Ahab, che lo vuole possedere, ne è inghiottito. Solo Ismaele ritorna, perché parte con l'intenzione già esplicita del ritorno. E, non a caso, il narratore. Vuole l'incontro col mito per renderne testimonianza agli uomini che non osano avvicinarsi, i borghesi che all'inizio passeggiano lungo la riva del mare, senza andarvi oltre di un solo metro.

P. Tra l'altro, quell'attacco, «Chiamatemi Ismaele», è un esempio di linguaggio poetico totale espresso in prosa.

M. Anche se credo nella distinzione tra poesia e prosa, è indubbio che l'*Odissea*, immensa poesia, è pure, come diceva Stevenson, un grande esempio di *Romanzo*. E così *Il partigiano Johnny* e *La cognizione del dolore* sono grandi romanzi (il primo soprattutto, in quanto romanzo), ma possono essere letti come poemi, epico il primo, tragicomico il secondo. Anche *Moby Dick*.

P. L'attacco «Chiamatemi Ismaele» è insieme lirico ed epico. «Chiamatemi» significa molte cose. È un imperativo, ma un imperativo che suggerisce una gamma di possibilità illimitate, dall'invito alla invocazione. L'autore non ha un nome, e chiede ai lettori di dargliene uno preciso, che evidentemente non è il suo. Ma qual è il suo nome vero? Queste due parole, «Chiamatemi Ismaele», esprimono un comando o un appello, come se ci fosse una realtà precisa da imporre al lettore. Al tempo stesso possono significare l'opposto, cioè che il nome dell'autore non esista – esista quello che gli attribuisce il pubblico – dunque esiste e non esiste.

