



IL RIFUGIO DELL'IRCO CERVO

Libri, consigli e animali mitologici

Quando sarai nel vento: conversazione con Gianfranco Di Fiore – Parte 1

08/06/201809/06/2018 ~ IL VIANDANTE SUL MARE DI NEBBIA

Gianfranco Di Fiore è autore del possente *Quando sarai nel vento*, che Marcello Fois ha candidato al Premio Strega 2018 (<https://ilrifugiodellicocervo.com/2018/03/30/tutti-i-libri-candidati-allo-strega-2018/>). Lo dico subito, prima che iniziate a leggere l'intervista: la voce di Di Fiore è tra le più peculiari e interessanti del panorama letterario italiano. L'ho conosciuto al Salone di Torino (<https://ilrifugiodellicocervo.com/2018/05/14/come-stato-il-salone-del-libro-di-torino-2018-il-nostro-reportage/>), presso lo stand del suo editore **66thand2nd**, una realtà editoriale da seguire e tenere sott'occhio. Ci siamo ritrovati tempo dopo, ne è nata una conversazione bellissima, andata avanti per ore, stimolante, a 360° su ciò ch'è dentro e fuori il romanzo, sui metodi di scrittura, sui suoi curiosi aneddoti editoriali, sulla sua formazione.

La conversazione è risultata così pregnante e densa che abbiamo deciso di dividerla in due parti. **Qui parliamo nello specifico di ciò che è all'interno del romanzo:** ricordi, preparazione, retroscena, curiosità, contenuti, filosofia, riferimenti e quant'altro abbia dato nutrimento all'opera. **Qui invece trovate la seconda parte.** (<https://ilrifugiodellicocervo.com/2018/06/09/anatomia-del-vento-conversazione-con-gianfranco-di-fiore-parte-2/>).

Dico solo brevemente al lettore che non conosce l'opera: *Quando sarai nel vento* è un romanzo corposo, parliamo di 500 pagine, il cui filo rosso è il viaggio di Abele alla ricerca di un padre mai conosciuto, e altresì è la realizzazione di un film sul vento, è la ricerca di se stessi, è l'attesa che il vento ritorni.

Ciò che subito colpisce è che a dispetto di un qualsiasi altro romanzo della stessa mole, se ponessimo su una bilancia trama e stile, il suo braccio propenderebbe per il secondo. Le vicende si dipanano in verità molto lentamente, l'agire dei personaggi viene scandagliato nelle loro azioni quotidiane. Di contro, appunto, troviamo uno stile pazzesco, originalissimo, immaginifico e metaforico, elegante, spesso sublime, a volte fin troppo denso di particolari mai lasciati al caso.

(Le iniziali GDF stanno chiaramente per l'autore e non per le fiamme gialle; GR invece corrisponde al sottoscritto.)



GR. Gianfranco, partiamo dal principio: a quando risale il concepimento del romanzo?

GDF. L'idea del romanzo è in effetti molto vecchia. Dieci rami della mia famiglia, che risalgono ai miei bisnonni, si trovano tutti in America, partiti tra fine '800 e inizi del '900, e da piccolo sentivo le storie di questi familiari che abitavano in parti sperdute del mondo, nomi di cugini, di zii, che non conoscevo. Arrivavano a casa a Natale magliette del Boca Junior, cioccolate americane... Si parlava di questi Di Fiore che abitavano da qualche parte e questa cosa mi incuriosiva. E una parte della famiglia di mia madre invece abita in Francia. Allora mi sono detto da bambino che un giorno avrei voluto fare qualcosa per ricucire i luoghi della famiglia. Per cui dicevo: un giorno, se farò lo scrittore, se farò un film, voglio mettere insieme questi territori. E l'idea per molti anni è rimasta nella mia testa.

GR. Quanto tempo hai impiegato per portarlo a termine?

GDF. Ho impiegato a scriverlo sei anni, ma quando lavoro di solito sono molto metodico, così i primi due sono stati in realtà due anni di preparazione. Inizio essenzialmente da un personaggio principale, riempio blocchi di appunti, compilo note biografiche dei personaggi, pagine e pagine anche di cose che poi nel libro con compaiono. Guardo molta televisione, che è per me un grande volano. Ma soprattutto ciò che metto nei romanzi lo riporto dalla vita vera, da persone che conosco, poi magari mescolo – ciò che è maschile diventa femminile – per non lasciare tracce, per non farmi prendere la mano dal punto di vista documentarista. Non sono realista, forse iper-realista, anche se a dire il vero volevo omaggiare i vari generi della letteratura: parte come romanzo di formazione, diventa un romanzo di viaggio, poi c'è la distopia, c'è anche il surrealismo di Soriano...

Ma l'aspetto più importante, in fase di progettazione, è per me il titolo. Non riesco a scrivere se non ho in mente un titolo, che è il vero protagonista del romanzo. Non capisco come facciano quegli scrittori che lo cambiano di continuo, lo scelgono all'ultimo... In questo caso il titolo è qualcosa che ci si porta dietro per tutto il romanzo, fino a quando non lo si comprende finalmente nelle ultime pagine; e lì ricostruisci ciò che sta 300/400 pagine prima. Insomma, una volta creato il personaggio principale, una volta compresa la questione dei luoghi da tenere insieme, poi trovato un titolo, potevo incominciare.

GR. Facendo un passo indietro, dunque a innescare l'idea del romanzo ha contribuito il tema dell'identità – come dicevi collegato alla storia della tua famiglia – che è anche uno dei fili rossi della storia di Abele, e degli altri personaggi.

GDF. Sì, assolutamente, per varie ragioni.

La prima è quella che hai detto, riguardo la famiglia.

La seconda è che il personaggio principale è stato creato a partire dalla osservazione di persone conosciute. Nel creare Abele, guardavo questa persona e vedevo che aveva qualcosa a livello identitario, e mi incuriosiva, e man mano che si avvicinava ai 30 anni sentivo che poteva essere una dimensione utile da sondare, soprattutto per me che sin da molto piccolo ho avuto le idee chiare, mi sentivo un vecchio nel corpo di un bambino, e mi dicevo: com'è possibile arrivare a 30 anni con questa dimensione sospesa o non ancora centrata.

A tutto questo si univa la mia grande passione, il mio modello di pensiero: la filosofia, che ho studiato, e quindi la saggistica, la teoresi. Il problema identitario per chi studia filosofia è qualcosa che ci si porta sempre dietro. Per quelli che sono stati i miei studi, sono stato formato sulla scuola esistenzialista tedesca. C'è tanto **Heidegger** nei miei romanzi, anche se non sembra. Il concetto di essere nel mondo, di essere nel tempo, di essere spaziale, è centrale nel mio romanzo.

Quindi sì, ci sono almeno tre motivazioni: personali, familiari, filosofiche, che hanno confluato in me innescando la voglia di trattare questo tema.

GR. Quindi dicevi che nell'ideazione di Abele ti sei ispirato a personaggi reali?

GDF. Sì, un po' tutti i personaggi, a parte quelli minori che servono a far procedere la storia. Non riuscirei a scrivere di cose completamente inventate, che sono sradicate da una certa verità. Tutti i personaggi sono rubati alla mia vita, ma anche attraverso semplicemente persone conosciute in viaggio, e di fatti sono stato 5 mesi in viaggio, a fare ricerche sui luoghi del romanzo.

GR. Allora il viaggio del romanzo l'hai fatto davvero?

GDF. E certo, quasi 3 mesi a Buenos Aires nella Pampa, un mese a New York, un mese a Parigi, e poi anche in Abruzzo, ma per ovvi motivi è stato il luogo dove paradossalmente non c'era nulla da vedere, dopo il terremoto. Era un luogo da reinventare. Non c'era neppure bisogno di stare lì a fotografare. L'ambientazione abruzzese doveva essere completamente simbolica, più degli altri luoghi, che comunque sono trasfigurati in certi punti.

GR. Per quanto riguarda il paesaggio, appunto, io l'ho visto molto connesso ai personaggi, quasi ne fosse lo specchio. I personaggi sono alla deriva, non hanno certezze nella vita, sono imbottigliati del presente, ostaggio del passato, non riescono a proiettarsi nel futuro. E il paesaggio riflette proprio questo: desolazione, abbandono, distruzione. C'è quindi una comunione dell'uno con gli altri.

GDF. Hai citato forse il concetto cardine del romanzo: l'idea dello specchio. È in qualche modo il midollo del romanzo, perché come dici bene non solo c'è un romanzo speculativo tra luoghi e personaggi, ma tante coppie o terzine di personaggi sono in qualche modo aggiornamenti, alter ego l'uno dell'altro. Sono figure che stanno una davanti all'altra, si rimpallano di vissuti e di luoghi. Lo si capisce benissimo nel rapporto di Abele con suo padre e anche suo nonno, come una specie di scatola cinese narrativa che li tiene insieme.

Considero l'aspetto ambientale fondamentale, non solo forgia il personaggio, è esso stesso il personaggio, prima ancora dei personaggi veri e propri. A me dà molto fastidio -ed è il motivo per cui leggo pochissima letteratura italiana – quando le storie sembrano sospese, non riesci a visualizzare l'interazione e il residuo ambientale nella storia, non ci sono oggetti che intervengono, con case che sono solo case, senza un'identità specifica. Per me, in un mondo che diventa sempre più

complesso, c'è bisogno che la scrittura faccia tornare il lettore in quella dimensione di vicinanza con il senso della storia – non parlo di romanzo storico, mi vengono in mente i grandi russi o francesi dell' '800.

Adesso scrivere significa raccontare il mondo, con una certa complessità, partendo dalla casa, dall'ambiente domestico, dalla città, allargando pian piano questi cerchi. Più ne riesci a tenere in un romanzo, più ti sei avvicinato all'elaborazione di un mondo.

GR. Infatti la copertina del libro da benissimo l'idea: tutto è connesso a tutto. Ma un'altra cosa che ho notato è questa: oltre che con il paesaggio, inteso come scenografia, fondale, assistiamo quasi a una comunione di destini tra Abele e il pianeta stesso e la natura. La solitudine dell'uomo si fonde quasi panteisticamente con quella del pianeta. Non so se effettivamente rientrava nelle tue intenzioni.

GDF. Sì, questa cosa qui è nata durante la stesura del libro, non fa parte di quelle cose che puoi prevedere in fase di scaletta. Anche se c'era già il richiamo al naturalismo, all'ecologia, a **Whitman**. Però lo sviluppo è coinciso con una parte della mia vita, quando si è chiuso un pellegrinaggio per il mondo – che durava da anni, e avevo perso i legami con la mia terra.

Quando sono tornato, il legame è cambiato, e me ne sono riappropriato. Paestum, dove vivo, è un posto che fondamentalmente è fatto di storia, natura, cibo, non c'è nient'altro, né una libreria né un cinema, solo la natura, la bellezza naturalistica, e così ho cambiato idea sul legame con il mio luogo; e inoltre mi ha fatto capire l'importanza della naturalezza anche in generale, nei rapporti, nello stare al mondo. E più mi riappropriavo di questa dimensione, più mi accorgevo che Abele subiva a sua volta questa influenza, questo nuovo rapporto tra me e i miei luoghi.

Correndo, raggiunsi la zona di campo dove l'erba era bassa e mi distesi con la pancia premuta sul terreno che sapeva di vaniglia e acero... A volte pensavo di morire in quella posizione e seccare al sole, con le piogge d'autunno potevo essere sommerso dall'erba alta, e in inverno le mie ossa potevano accoccolarsi nella neve fino a diventare strutture portanti per il ghiaccio... Riuscivo a sentire le viscere del Pianeta spostarsi e generare suoni e forme, fino a spogliare la realtà di qualsiasi colore o grandezza conosciuta. (pp. 19-20)

GR. Dicevamo prima del vento: è fulcro dell'opera, nella sua assenza e nel suo ritorno. Cosa rappresenta il vento per il romanzo?

GDF. Oltre a essere il protagonista del romanzo, è uno di quegli elementi che mi sono stati sempre cari. Durante i miei anni di studio e poi di lavoro nel cinema, quando mi avvicinavo a Fellini per le prime volte, c'era qualcosa che mi colpiva ma non capivo bene cosa. Dopo un po' mi capì, mi accorsi che nei film di **Fellini** c'è sempre il vento, ingiustificato, non si sa da dove arriva. È un fischio sempre presente. Da anni mi portavo dietro questo interrogativo: chissà perché Fellini – poi magari era stato **Flaiano** – mette sempre il vento.

Quando mi avvicinavo al romanzo, capivo che il vento, probabilmente – ma sicuramente per me – era anche il simbolo di una certa teoria heideggeriana sull'emotività, secondo cui l'essere umano non può mai stare nel mondo fuori da un'emozione, si è sempre necessariamente in una tonalità emotiva. Questo vento per me si compiva come flusso continuo di tonalità emotive che vanno e vengono, e che per me, come Heidegger diceva, sono sempre presenti nel mondo.

E quindi, da Fellini a Heidegger, questa teoria ideale trovava una sorta di curva sistematica nel romanzo, e non a caso il romanzo poi, più che raccontare il vento, racconta il mondo senza il vento. Perché, per fare in modo che Abele potesse arrivare a una crisi esistenziale, che la sua azione fosse mossa quasi da una mania ingestibile, mi serviva inserirlo in una situazione di irrealtà, come può essere un mondo senza il vento, cosa che non può accadere mai – ma per me la letteratura deve raccontare l'impossibile. L'assenza del vento è l'assenza di emotività nel personaggio, quello che per Heidegger è impossibile: un uomo senza alcuna tonalità emotiva dentro di sé, in un mondo in cui

questo flusso si blocca, simbolicamente con il blocco del vento. E allora le stesse sorti del mondo iniziano a tremare, e tutto l'impianto narrativo inizia a deformarsi, a diventare simbolo, metafora, si avvia a quella distopia che è in germe già dalla prima pagina.

GR. Sì personalmente sin da subito, prima di vedere poi il suo effettivo compimento nell'ultima parte, mi era parso che la descrizione dei luoghi di L'Aquila, distrutti, desolati, privi d'anima viva, fossero proprio una scenografia da film o romanzo distopico.

Ma quindi, tornando a quello che dicevi, il ritorno del vento rappresenta di conseguenza il ritorno di un'emotività. È dovuto a cosa, al riappropriarsi della propria identità a seguito del viaggio compiuto?

GDF. Sì, proprio così, non a caso nella scena finale, quella sgangherata famiglia che si tiene per mano, dà un senso di compimento. Ma la vera scena madre è quella di Parigi, quando lui è al battello e ritorna il vento, in mezzo a una sorta di allucinazione, oscuramento psicologico. Proprio in quella scena, quando il cielo incomincia a esplodere, ritornano il vento e la pioggia, da lì in poi, il flusso emotivo di Abele inizia a riequilibrarsi, e come lui anche Corinne, anche Marlena.

GR. Però è un compimento che si dimostra imperfetto, a livello di evoluzione dei personaggi, nelle loro azioni. Non si arriva mai a una evoluzione completa, c'è sempre qualcosa che manca, che non si riesce a raggiungere. Un senso quasi di ineluttabilità della imperfezione.

GDF. Sì è un cerchio che si chiude male, anzi che non si chiude, è una circonferenza sbagliata. Non sbagli per niente a vederla in questa maniera. La storia non vuole essere consolatoria, sin dall'inizio, quindi ti chiede essenzialmente di entrare in un mondo, che poi ti può piacere, annoiare, non so. Comunque questo mi permette di avere un rapporto molto franco con il lettore. Non lo voglio imbonire, non lo voglio consolare, non mi interessa del lettore, del mercato, delle vendite quando scrivo, non me ne frega niente, scrivo solo quello che voglio scrivere.

GR. Da questo punto di vista, che mi sembra molto interessante, pare come se l'imperfezione, la sensazione di ineluttabilità siano ereditati da Abele da quella che è la storia del padre, poi di suo nonno. C'è un tarlo che si mantiene nelle generazioni successiva, un po' come la concezione dell'ereditarietà della colpa e dei destini che era dei greci.

GDF. Bravissimo, bravissimo perché un altro cardine del libro dopo lo specchio è proprio il concetto dell'ereditarietà, in particolare del dolore. Ci sono due fuochi intorno ai quali questa ellissi si muove: uno è la corte degli Hensel ad Assergi, nella prima parte, che mostra quindi come un certo mondo ha ereditato il dolore [gli Hensel sono una famiglia ebrea, *ndt*]. È la grande frattura dell'ultimo secolo, che è ancora lì dentro: l'Olocausto. Chi cerca di scriverlo, chi cerca di negarlo... e si lega chiaramente ai rapporti ancora attuali tra Israele e il resto del mondo, un luogo in cui si incrociano non so quante religioni. Il discorso religioso è fondamentale perché è legato al dolore e la sua ereditarietà.

Il secondo fuoco è in America: come specchio alla storia degli Hensel, c'è un altro olocausto, quello di **Willowbrook**, una storia totalmente diversa, non raccontata, al contrario della prima che è iper-raccontata, iper-discussa. Una storia che nessuno conosce di queste scuole che erano dei lager, queste violenze immani perpetrare ai ragazzini Americani, non all'altro, all'odiato, ma ai figli americani. La questione ebraica da una parte e il complottismo americano dall'altra.

Il concetto dell'ereditarietà del dolore nasce da un pensiero costante. Ti faccio un esempio: i nipoti che hanno avuto nonni grandi lavoratori, che hanno costruito case, acquistato terreni, ereditano pur sempre i dolori, ma anche facilitazioni. Viceversa il nipote, come anche nel mio caso, che proviene da nonni alcolisti, violenti, disertori di guerra – persone bieche, che hanno venduto e perso tutto, per l'alcol, prostitute – passano ai nipoti solamente tanto dolore. I nipoti ereditano tutto questo che parte

da lontano, ereditano un malessere psichico ed emotivo. Ciò che erediti farà parte di te, vuoi o non vuoi, ti ritrovi con una identità che non è tua, da cui devi partire. Così Abele. Quindi mi interessava raccontare questa condizione di sospensione.

GR. Una curiosità – si è accennato alla religione: il nome di Abele. Troppo pregno di significato simbolico per essere casuale.

GDF. Allora i nomi di tutti i miei personaggi sono scientificamente studiati. Non ci sarà mai un personaggio che si chiamerà, così, Filippo tanto però. C'è una ricerca etimologica dietro, sempre. Alcuni più di altri sono legati alla dimensione religiosa cattolica, per un motivo molto serio. Se uno scrittore italiano ha la presunzione di raccontare una storia vera, la storia e il suo luogo devono raccontare necessariamente il nostro paese, tenendo in considerazione il fatto che l'Italia è un paese cattolico, sotto l'ombra del Vaticano, della religione. Tu lo sai, il romanzo non parla mai di religione, no?

GR. Certo.

GDF. Però far risuonare questo aspetto è importante. Soprattutto per questo romanzo, perché un personaggio italiano che ha una crisi identitaria non può non essere influenzato dall'identità religiosa. Che tu sia cristiano o meno, la tua identità è comunque condizionata da questa presenza. Il senso del peccato e della violenza (come Marlena e Adamo), in una società religiosa hanno una valenza diversa da una società non religiosa. Nel romanzo compare il peccato, l'abbandono, la carestia, l'onorare o meno il padre e la madre, compare san Girolamo, sono tutte cose che nascono e si sviluppano nella componente religiosa.

A questo proposito ti dico una chicca.

Il san Girolamo appare a prima vista come la mania di un personaggio borderline: Marlena da psicotica può fare qualsiasi cosa, quindi non sembra strano che abbia una scatola con i santini – quindi drammaturgicamente ha una sua logica.

Ma la raffinatezza è che san Girolamo è il protettore degli archeologi, e lei lo collega alla mamma. Dentro c'è un discorso nel discorso, il legame con san Girolamo è il legame che lei cerca con la mamma. Se un giorno dovessi stare in un'aula di università, e dovessi spiegare queste cose belle, cos'è la scrittura per me, la racconto per quello che c'è dietro. Da lettore la vivi come la mania di uno psicotico, e va bene uguale, però dietro anche a un particolare come questo c'è grande lavoro. Se un lavoro ha una certa dimensione qualitativa è per tante cose, soprattutto la cura dei dettagli.

GR. Che in te è evidente dalla primissima pagina.

L'ultima domanda, forse noiosa, ma d'obbligo: alla conclusione del libro, dietro quella porta, chi c'è?

GDF. Io sono convinto che si dovrebbe capire. Premesso che dietro, per me, c'è chi Giuseppe pensa che sia... Se Giuseppe mi dice: per me dietro la porta c'è Andreotti, per me va bene [ridiamo, ndt]. Perché è il lettore che deve dirlo.

Però con te, qui, possiamo parlare tralasciando la dimensione romantica del lettore. E allora ti dico che i passaggi sono tutti molto logici nel romanzo. Lui scrive una cartolina all'inizio e quella cartolina va a Buenos Aires, con un indirizzo sopra, con l'indirizzo di Assergi. Quando lui ritorna ad Assergi e trova la cartolina del padre, l'unica persona in tutta il romanzo – tralasciando Marlena, i familiari e gli Hensel o Livio che potevano sapere di Abele – l'unica persona che poteva conoscere l'indirizzo di casa di Assergi è il papà. L'unica ombra, l'unica macchia umana, se vogliamo dirla alla **Roth**, che gira intorno agli incubi di Abele, è il papà. Logicamente i passaggi ci sono tutti, anche perché da maniaco e da sceneggiatore che sono, metto tutto quello che serve a far quadrare i conti. Il meccanismo è calibrato.

Lui dice che nel cortile non si affaccia mai nessuno, ma nella scena finale nel cortile c'è una luce, solo quella sera, e chi bussa alla porta è quello che era al balcone, ed è anche l'unico a cui è stato recapitato l'indirizzo.

– Giuseppe Rizzi –

La seconda parte dell'intervista è qui (<https://ilrifugiodellicocervo.com/2018/06/09/anatomia-del-vento-conversazione-con-gianfranco-di-fiore-parte-2/>):

Di Fiore ci illustra la sua metodologia cinematografica nella progettazione del romanzo, il lavoro e i maestri dietro la creazione dello stile, l'incontro in gioventù con Aldo Busi, gli aneddoti editoriali, il lavoro di editing che è stato fatto sul romanzo, le occasioni mancate di pubblicazione, infine l'esperienza allo Strega con Marcello Fois.

POSTED IN [INTERVISTE](#), [UNCATEGORIZED](#)

Una risposta a "Quando sarai nel vento: conversazione con Gianfranco Di Fiore – Parte 1"

1. Pingback: [Anatomia del vento: conversazione con Gianfranco Di Fiore – Parte 2 | IL RIFUGIO DELL'IRCO CERVO](https://ilrifugiodellicocervo.com/2018/06/08/quando-sarai-nel-vento-conversazione-con-gianfranco-di-fiore-parte-1/)

