

GIULIO MOZZI

(*non*) UN CORSO DI SCRITTURA E NARRAZIONE

Qualche anno fa Gianni Bonina, responsabile del settimanale di cultura *Stilos* (esce ogni martedì allegato al quotidiano *La Sicilia*), mi propose di pubblicare un corso di scrittura e narrazione a puntate. Io accettai. Ne è venuta fuori una cosa un po' bizzarra e sconclusionata. Che è questa qui.

Chiacchierata numero 1

Buongiorno. Questa è la prima puntata di un corso di scrittura e narrazione a puntate. Cominciamo sgomberando il campo da qualche possibile equivoco.

«Ma si può insegnare a scrivere?». Questa domanda mi è stata fatta mille volte. Rispondo: si può insegnare tutta la parte *tecnica* dello scrivere e del narrare. A me la parte tecnica dello scrivere e del narrare è stata insegnata. Ho lavorato sette anni nell'ufficio stampa della Confartigianato del Veneto – avevo risposto a un annuncio nel quotidiano, mi avevano preso perché battevo a macchina velocissimo –, e lì alcuni giornalisti bravi e generosi mi hanno insegnato molte cose. Tra un racconto d'amore o di suspense e un comunicato stampa sulle norme igieniche nella produzione del gelato c'è una bella differenza; ma la *tecnica* che ci sta sotto, vi piaccia o no, è sempre quella.

«Come mai questa nuova moda dei corsi di scrittura?». Non è una nuova moda. La tecnica di composizione del discorso, ossia la retorica, ossia la tecnica di argomentare e raccontare con efficacia, si insegna da sempre. I primi manuali di tecnica del discorso li scrissero

alcuni avvocati siracusani, riferisce Cicerone, più di quattrocent'anni avanti Cristo. Grammatica (cioè conoscenza della lingua) e retorica sono state per secoli le colonne portanti della cultura europea. Ovviamente la retorica d'oggi non è la stessa cosa della retorica di duemill'anni fa. Ma vi assicuro che quando ho letto *l'Institutio oratoria* («La formazione dell'oratore») di Quintiliano, pubblicata tra il 90 e il 100 dopo Cristo, ho avuta l'impressione di leggere un libro scritto da un mio collega d'oggi. Le questioni didattiche sono sempre le stesse.

«Ma allora, se a scrivere e raccontare si insegna, dove sta di casa il talento?». Faccio un esempio. La cortesia (cioè il comportamento formalmente ineccepibile) può essere insegnata: è una tecnica. La gentilezza d'animo non può essere insegnata: non è una tecnica. Però la gentilezza d'animo può essere il frutto, si dice, di una buona educazione. Allora diciamo che «insegnare» è tutt'altra cosa da «educare». Il talento può essere «educato»: ci sono persone più giovani di me, che secondo me sono dotate di talento, alle quali io volentieri offro tempo, disponibilità a discutere di qualunque cosa (in particolare dei loro tentativi di scrittura), libri in prestito (centinaia), complicità, sostegno morale, aiuto pratico (a una di queste persone, l'altra settimana, ho prestata una lampada). In sostanza, offro la mia amicizia, per quel che vale. Questo è, per me, il modo di occuparmi del loro talento. Ovviamente un laboratorio è tutta un'altra cosa. (Tuttavia succede che, a volte, una squisita cortesia venga scambiata per gentilezza d'animo. A volte la tecnica può essere così raffinata da simulare il talento).

«Si può diventare scrittori frequentando un laboratorio di scrittura?». No. Come non si diventa Vittorio Gassman frequentando un laboratorio di teatro, né si diventa Novella Calligaris frequentando un corso di nuoto. Ma se uno è un Vittorio Gassman potenziale, o una Novella Calligaris potenziale, frequentar eun laboratorio di teatro o un corso di nuoto non gli/le

farà certo male. Magari, semplicemente, porterà un risparmio di tempo.

«Ma allora, se ciò che si insegna è tutta tecnica, dove stanno i sentimenti, la creatività, l'ispirazione?». Appunto. I sentimenti, la creatività, l'ispirazione hanno bisogno della tecnica. Se io non so scrivere nel senso più banale della parola, se sono analfabeta, dei sentimenti e della creatività e dell'ispirazione mi faccio poco. Oppure me ne farò tanto, ma non nella direzione della scrittura. Racconterò a voce, dipingerò, farò salti e capriole, canterò: ma non scriverò. La cosa mi pare ovvia. Si tratta di accettare l'idea che esistano un abbecci e una grammatica della narrazione: e che senza abbecci e grammatica non si può andare tanto avanti.

«Ma per saper scrivere, bisogna leggere molto?». Lo pensano in tanti. Io penso che la scrittura ha anche bisogno di allenamento, come gli scacchi o il calcio o il pianoforte. Chi ha la patente ma non guida quasi mai, quando guida è un pericolo ambulante: lo sappiamo tutti. Invece chi guida tutti i giorni (se conosce la tecnica della guida, se non è del tutto privo di talento...) è più sicuro, più tranquillo, più efficace – e alla fin fine più veloce, anche se guida piano. Nessuno penserebbe di poter giocare seriamente a calcio senza un po' di allenamenti, no?

«Tanto, io scrivo per me». «Io non faccio mai leggere a nessuno quello che scrivo». Certamente si può scrivere solo per sé. È importante però capire che la scrittura «per sé» è una cosa del tutto diversa dalla scrittura «per gli altri». Tutti i libri che abbiamo letti (o quasi tutti) sono stati scritti perché altri li leggessero. Le nostre scritture private, quelle che teniamo per noi soli o, al massimo, per noi e per le persone che ci sono più care, sono veramente scritture d'altra specie. E funzionano in tutt'altro modo. Se si vuole imparare a scrivere e narrare storie, è bene rendersi conto che non si narra a nessuno; si narra sempre a qualcuno. E quel qualcuno è importante, più importante di noi che raccontiamo. Infatti, se smette di ascoltarci o di leggerci, è come se la nostra storia svanisse.

Bene. Questa era una specie di premessa. La settimana prossima parleremo delle tre parti in cui si divide la tecnica (o l'arte, dice qualcuno; ma la parola greca «*tèchne*», da cui «tecnica», e la parola latina «*ars*», da cui «arte» sono in realtà perfetti sinonimi) della scrittura e della narrazione: l'invenzione, l'organizzazione del discorso, lo stile. E poi, per un po' di settimane, parleremo dell'invenzione. Perché, sapete, quando qualcuno viene da me e mi dice, colpendosi la fronte con un dito: «Sa, io la storia ce l'ho tutta qui, nella mia testa», la verità è (di solito) che in testa ha solo un germe della storia. Il germe va fatto germogliare: e cercherò di proporre dei sistemi. A risentirci.

Chiacchierata numero 2

Buongiorno. Dicevo la settimana scorsa: che quando qualcuno viene da me e mi dice, colpendosi la fronte con un dito: «Sa, io la storia ce l'ho tutta qui, nella mia testa», la verità è (di solito) che in testa ha solo *un germe* della storia.

Gli insegnanti di retorica – cioè di tecnica del discorso – dell'antichità dividevano la retorica stessa in cinque parti, i cui nomi latini sono: *inventio*, *elocutio*, *dispositio*, *memoria* e *actio*. Possiamo tradurli grosso modo così: trovare la materia, ornare lo stile, organizzare il testo, mandare a mente, saper dire con efficacia. Gli antichi insegnanti di retorica, ricordiamolo, insegnavano a pronunciare discorsi in pubblico; quindi anche il mandare a mente e il saper recitare con voce e gestualità efficaci facevano parte del loro insegnamento. Va detto però che la *memoria* non è solo un insieme di tecniche per ricordare, ma anche la capacità di “tenere sotto controllo” un testo di una certa lunghezza (provate a scrivere un romanzo di 400 pagine, e vedrete

se non vi servirà memoria); e l'*actio*, cioè la “presentazione” al pubblico per mezzo del gesto e della voce, può essere identificata, per noi che siamo produttori di narrazioni scritte, con la “presentazione” grafica: un giornale, un libro, un dattiloscritto male impaginati o scorretti, non si lasciano leggere volentieri.

Le parti importanti della retorica, comunque, erano le prime tre: *inventio*, *elocutio*, *dispositio*. Tuttavia, nei trattati di retorica, l'*inventio* faceva spesso la parte del leone, a spese della *dispositio*: trovare gli argomenti, la materia, i contenuti, significa automaticamente già cominciare a organizzarli, a disporli secondo logica, narrazione ed efficacia. Quanto all'*elocutio*, spesso si riduceva a una sorta di catalogo, tendenzialmente sterminato, di “bei modi di dire”: figure retoriche, giri di frase, ritmi sonanti, parole belle, e così via. Insomma, più che di stile (lo stile dovrebbe essere, credo, qualcosa che agisce *dentro* la scrittura), quei trattati parlano di *ornamenti* del discorso (e l'ornamento è qualcosa che si appiccica esternamente). Tutti noi sappiamo che non bastano gli ornamenti (abiti, gioielli, *maquillage*) a fare di una donna una donna elegante, cioè una donna provvista di stile.

Così, alla fin fine, il cuore della retorica è la prima delle sue cinque parti: l'*inventio*, il trovare la materia. E di questo, nelle prime puntate di questo corso, parleremo molto.

La parola “inventare” deriva appunto dal latino *invenire*, che significa: trovare. Infatti ho tratto *inventio* con: trovare la materia. E noi diciamo facilmente, nel linguaggio familiare, “una bella trovata” per dire “una buona idea, una buona invenzione”. Ma non è che le storie, gli argomenti, la materia, si trovino per caso o per fortuna. Chi cerca trova, si dice; e chi dorme non piglia pesci. Ma cercare non basta: ci vuole del metodo, del criterio, dell'abilità nel cercare. Ciascuno di noi dispone di un cugino o di una zia celebri per la loro inca-

pacità di trovare alunché – le chiavi di casa, il libretto degli assegni, il telefono portatile – quand'anche l'abbiano sotto il naso.

Si può imparare a inventare? Si può imparare a cercare? In linea di massima sì. O almeno: impegnandosi, ci si può migliorare. Si possono imparare dei metodi (ne proporrò alcuni seri, altri divertenti o imbarazzanti). Ma a una condizione. Che è questa: accettare di considerare la fantasia come il nostro peggior nemico.

I bambini, si dice, hanno tanta fantasia. Spesso si inventano storie mirabolanti. Eppure, se ci pensate, i bambini vogliono sentirsi raccontare sempre le stesse storie (e guai a cambiare una sola parola!). Infatti, le storie che s'inventano, cioè che si raccontano da sé, sono sempre le stesse storie. Il bambino ama la ripetizione. Il bambino che si racconta storie è, senza saperlo, un po' come l'atleta che instancabilmente ripete, ripete, ripete il gesto o la serie di gesti che gli serviranno durante la competizione o la partita: si allena.

La fantasia è, semplificando molto, la capacità di passare da una cosa a un'altra per mezzo di somiglianze, vicinanze, differenze, opposizioni, appartenenze, condivisioni eccetera. Io dico: «Mela!» e tu mi rispondi: «Eva!». Io dico: «Uva!» e tu mi rispondi: «Solarium!». Io dico: «*Solaris!*» e tu mi rispondi: «Tardelli!». Il bello della fantasia è che non produce necessariamente passaggi sensati: un passaggio può appoggiarsi sull'appartenenza a una storia nota (da mela a Eva), su un'affinità materiale (mela e uva sono frutti), su un equivoco (l'uva che si mangia è tutt'altra cosa dai raggi Uva), su un'appartenenza locale (i raggi Uva abbronzano, ci si abbronza nel solarium), su una somiglianza di suono esibita (da Eva a uva, da solarium a *Solaris*) o nascosta (il regista di *Solaris* è Tarkovskij, da cui Tardelli, il calciatore).

Il difetto della fantasia è che essa procede sempre per continuità, passa da una cosa alla cosa vicina, fa il minimo sforzo – e, soprattutto, non si guarda intorno e non pensa al futuro: è tutta

concentrata lì, sul presente, sul passaggio che sta compiendo in quel momento. Inoltre la fantasia è involontaria: fa quello che vuole, non funziona a comando, quando decide di incrociare le braccia non c'è niente da fare. Non va.

L'invenzione adopera, senz'altro, la fantasia; ma non si riduce alla fantasia. Dicevo: accettare di considerare la fantasia come il nostro peggior nemico. Era una frase esagerata; l'ho detta così, per fare impressione; ma in fondo è quello che penso. Perché la fantasia è invadente, pretende di comandare lei, s'intrufola dappertutto, anche quando non la si vuole: e fa fare errori.

Piuttosto che di fantasia, quindi, l'invenzione si nutre di immaginazione. Immaginare significa: produrre una visione. Una visione è un oggetto un bel po' più complesso e ricco di un semplice passaggio da una cosa a un'altra. Ma dell'immaginazione, e del suo essere una facoltà razionale e rigorosa, parleremo la settimana prossima. A risentirci.

Chiacchierata numero 3

Buongiorno. Siamo ancora – dalla settimana scorsa – a quel punto lì, di quello che diceva, battendosi la fronte con il dito: «Sa, io la storia ce l'ho tutta qui, nella mia testa». A chi mi dice così, io in genere non gli credo. Soprattutto se subito dopo aggiunge: «Il problema è che non so raccontarla. Mi manca la tecnica».

Noi viviamo immersi nelle storie. Torniamo a casa dal lavoro e qualcuno ci chiede: «Com'è andata?»; noi raccontiamo, e poi: «E a te, com'è andata?». Prendiamo il treno e in trenta o trecento chilometri impariamo tutta la vita dei nostri compagni di viaggio. Leggiamo il giornale. Guardiamo la televisione. Andiamo al cinema. Mentiamo alla moglie, all'amante, e anche a noi stessi. Raccontiamo storie, vere, storie false, storie inventate. Continuamente.

Il raccontare è per tutti noi un comportamento normale, che facciamo senza neanche pensarci su: come il camminare, il guidare l'automobile, il fischiare. Ci sono persone più o meno abili nel raccontare. Può succedere che un'emozione, uno spavento, un dolore ci rendano temporaneamente incapaci di raccontare. Ci sono patologie che inibiscono la lingua o la capacità di articolare una narrazione. Possiamo perdere la capacità di raccontare una determinata cosa (abbiamo fatto un incidente e non ci ricordiamo nulla; siamo state violentate e non siamo capaci di dirlo). Ma, insomma, mediamente, generalmente, credo che si possa dire: tutti sono capaci di raccontare, bene o male, una cosa che hanno in mente.

Già: ma raccontare per iscritto è una cosa diversa. In che cosa è diversa? In una cosa sola è diversa: la narrazione scritta è una narrazione *fissata* e *isolata*. Parlando posso essere impreciso, posso correggermi o ricredermi, posso andare a salti, posso giovarmi di gesti e facce, posso prendere sottobraccio l'ascoltatore, posso far conto sulle domande che lui mi farà (se dimentico un pezzo di storia, l'interlocutore interverrà), posso spiegarmi alla buona, posso girare intorno, posso essere poco chiaro, posso dire: «Sì, insomma, allora lui prese su una di quelle robe là, come si chiamano? Quelle che ci hanno il coso sopra, hai presente?», facendo un gesto con la mano destra, come per pulire un vetro, «che poi si prende da una parte, e lo si gira», con un gesto della mano sinistra, dall'alto al basso, verso l'esterno «e con l'affare sotto, giallo, quello mobile, no?»; e l'interlocutore, bene o male, mi capirà, o mi interrogherà finché non riuscirà a farmi spiegare.

Una narrazione scritta invece è *fissata* e *isolata*. È lì per sempre, non può essere cambiata; e deve fare da sola, non può fare conto – se non entro limiti ristretti: ne parleremo – sulla cooperazione del lettore. Tutto ciò che nella narrazione orale si im-

provvisa, si produce lì per lì, si fa e si disfa, nella narrazione scritta dev'essere perfettamente calcolato.

Questo perfetto calcolo è il lavoro dell'immaginazione.

Immaginare significa, prima di tutto, immaginare il lettore. Quando noi parliamo – non solo per raccontare, ma anche nella conversazione, in una lezione, in un tentativo di vendita, in un bisticcio, in una dichiarazione d'amore, in una trattativa – abbiamo sempre ben presente, davanti a noi, l'interlocutore. Regoliamo sull'interlocutore il nostro tono di voce, la scelta delle parole, il giro delle frasi, le cose che diciamo e quelle che omettiamo, le formule di cortesia, gli eufemismi, le scorciatoie e le spiegazioni in dettaglio, i riassunti e le divagazioni. Guardiamo chi ci sta di fronte, ne interpretiamo le reazioni, ascoltiamo i suoi interventi, spiemo la sua faccia: letteralmente *cuciamo addosso all'interlocutore* il nostro discorso o la nostra narrazione.

Quando raccontiamo per iscritto, cioè facciamo una narrazione *fissata e isolata*, non c'è niente di tutto questo. Il lettore, ce lo dobbiamo immaginare. Non nel senso che dobbiamo immaginarci un lettore maschio, femmina, colto, incolto, amante dei classici o della letteratura dozzinale, esperto o inesperto, eccetera; o meglio: sì, ci immagineremo anche tutto questo – ne parleremo, ne parleremo – ma prima di tutto dobbiamo immaginarci il lettore come un qualcuno che segue la storia, vorrebbe intervenire, fare domande, contraddirci, dubitare; e come un qualcuno che si appassiona, si diverte, si emoziona, ride, piange, si stanca, si stufa.

Mentre scriviamo e raccontiamo dovremmo *sentire* il lettore. Soprattutto dovremmo *sentire* i suoi tempi. A volte diciamo, di un romanzo o di una commedia o di un film, che è troppo lungo o troppo corto, che non ha ritmo, che sembrano mancargli delle cose, che ci si perde nella narrazione. Bene: quando diciamo questo, siamo

dicendo che, secondo noi, il romanziere o il drammaturgo o il cineasta non hanno saputo governare bene i tempi della narrazione. Cioè che non sono stati capaci di *sentire il lettore*.

Il lettore, peraltro, siamo noi. E così vi assegno il primo esercizio di questo corso di scrittura e narrazione a puntate: provate a osservarvi mentre leggete, mentre assistete a una commedia o guardate un film. Non c'è altro modo di imparare a immaginare il lettore, che provare a *sentire noi stessi mentre siamo lettori*. Per questo si dice: «Se vuoi scrivere, devi leggere». Perché noi siamo prima di tutto lettori, perché scriviamo in quanto abbiamo letto, abbiamo fatta l'esperienza del leggere.

Una narrazione è, in fondo, una specie di lunga lettera inviata a uno sconosciuto. Così come, nello scrivere una lettera alla persona che più amiamo, metteremmo moltissimo impegno nell'immaginare la reazione di questa persona a ogni nostra singola parola, similmente nel narrare dovremo mettere moltissimo impegno nell'immaginare la reazione a ogni nostra singola parola della persona che più amiamo: il nostro lettore, la nostra lettrice.

Perché, in effetti, non si scrive mica per sé stessi; così come non ci si ama da sé. Si scrive per un'altra persona, molto più importante di noi; così come la persona che amiamo è molto più importante di noi. Ci risentiamo la settimana prossima.

Chiacchierata numero 4

Buongiorno. La situazione è questa: avete il desiderio di raccontare una certa cosa. Siete lì, pronti. Il tutto vi sembra abbastanza chiaro. Potreste dire, colpendovi la fronte con un dito, le parole faticose: «La storia ce l'ho tutta qui, nella mia testa; si tratta solo di scriverla». Bene. Questo, ci crediate o no, è il momento buono per astenervi dallo scriverla.

Le ragioni sono tante. Una è che spesso, molto spesso, ciò che sembra molto nitido finché è *un'idea*, diventa molto meno nitido quando si tratta di farlo diventare quindici o cinquanta o trecento pagine, tutte piene di parole. Se abbiamo la sensazione di una grande chiarezza, se ci pare di avere a disposizione la storia (e i personaggi, le scene, i luoghi, gli abbigliamenti, i dialoghi, i contesti ecc.) fin nei minimi dettagli: questo è senz'altro positivo. Però è bene che ne dubitiamo. Quante volte succede, di iniziare a scrivere magari con foga, con grande felicità, e di ritrovarsi poi – dopo quindici, o cinquanta, o trecento pagine – con la cosa fatta a mezzo, o a un terzo, o a tre quarti, e a non saper più che pesci pigliare? Succede perfino ai professionisti.

La nettezza e completezza dell'idea iniziale è spesso illusoria. Conviene, per prudenza, trattenere l'impulso di mettersi a scrivere subito, di corsa, ininterrottamente: e mettersi piuttosto a immaginare ulteriori dettagli, a conoscere meglio i luoghi, ad approfondire le conoscenze. Spesso le idee iniziali sono un po' astratte. Un uomo è stato piantato brutalmente, il 2 novembre, dalla donna che ha amata, credendosi riamato, per dieci anni; lei gli ha detto: «Non ti ho mai amato, tu per me sei stato una disgrazia». Il nostro uomo si prende un mese di ferie per metabolizzare l'accaduto. Domanda: chi, oggi, in Italia, può prendersi un mese di ferie, di punto in bianco, in novembre? Che lavoro dovrà fare, quest'uomo, per potersi permettere una pausa siffatta? L'idea iniziale tende a non preoccuparsi di questi *dettagli*. Ma non sono dettagli: perché decidere la professione d'un uomo significa decidere la sua condizione sociale, il suo grado d'istruzione, il suo stile di vita, la sua morale, o soldi che può spendere, i mobili che ha in casa.

Nei romanzi italiani il protagonista spesso non ha un lavoro preciso. Oppure fa uno di quei lavori vaghi – vaghi per chi non li fa – che sembrano distaccarlo dalla massa dei comuni mortali con problemi di mutuo: fa il “giornalista che non va mai in redazione”, il “regista che in questo momento non ha nessun film da girare”, il

“compositore di canzoni d'amore che campa componendone una all'anno”, il “professore universitario in anno sabbatico”, l'“imprenditore che ormai non ha più bisogno di occuparsi dell'azienda” o infine lo “scrittore” o, peggio che peggio, l'“aspirante scrittore”. Io sospetto che dietro tante vaghezze si celino spesso due cose, l'una o l'altra o tutt'e due: una certa incapacità ad avere che fare con il mondo reale, come se il mondo reale fosse un impiccio, un peso, un fastidio; e il pregiudizio che le narrazioni siano più interessanti, più attraenti, se fanno *evadere* il lettore dal mondo reale anche proponendogli personaggi dai mestieri misteriosi e bizzarri.

Fatto sta che proprio il corpo a corpo con il mondo reale, lungi dall'essere un peso, può esaltare le nostre capacità di immaginazione e fornire appigli e appoggi alla nostra storia. Nel momento in cui il vostro personaggio smette di essere “un uomo” e diventa “il signor Pierermenegildo Bartezzaghi; non parente del Bartezzaghi dei cruciverba; nato a Cernusco sul Naviglio e residente a Milano nella zona di piazzale Gambare; trentaseienne; *quasi* laureato in ingegneria elettronica; sviluppatore di software per la contabilità in eterno co.co.co.; alto 1,72 e leggermente sovrappeso; piantato dalla prima fidanzata, quella dei vent'anni, dopo l'interrotta gravidanza di lei (lui, naturalmente, voleva tenere il bambino, sposarla, eccetera); piantato dalla seconda fidanzata, quella di quando lui era studente-lavoratore e tutti i suoi coetanei erano studenti e basta (cioè lui aveva soldi in tasca, e gli altri no) in occasione di un memorabile capodanno in Valtellina con amici e amiche (lei, la sera dell'ultimo, si fece scopare da un brutto culturista); piantato dalla terza fidanzata, quella laureata in legge, appunto il giorno della di lei laurea, conseguita nel giugno dell'ultimo anno di corso (mentre lui, con un terzo di esami ancora da fare, stava al terzo fuoricorso); rifugiatosi infine nella donna attuale, la quarta, quella che l'ha piantato solo ora, più o meno come un naufrago si rifugia in

un'isola tropicale dove per avere riposo basta stendersi sulla sabbia, per avere cibo basta scuotere la palma, e l'attività più eccitante è la pesca all'amo"; bene, nel momento in cui il vostro "uomo" si concretizza in questo modo, tutto è più chiaro. E altrettanto si dovrà concretizzare la donna (e anche le donne che l'hanno preceduta; e anche la madre di lui, matrice di tutte le sue donne...). A questo punto, inventare non è più difficile. È più facile. Certo: dovreste imparare che cosa fa tutto il santo giorno uno sviluppatore di software per la contabilità, com'era il cielo di Cernusco sul Naviglio negli anni Settanta, come funzionano i Centri di aiuto alla vita in Lombardia negli anni Ottanta, eccetera. E imparare tutte queste cose – cioè, sostanzialmente, documentarvi sul mondo reale così come lo frequenta e attraversa il vostro personaggio – vi farà venire nuove idee, nuovi pensieri, nuovi personaggi, nuovi risvolti della storia, nuovi intrecci, nuove parole.

Ma perché, mentre si fa tutto questo, mentre si immagina, è bene astenersi dallo scrivere? Semplicemente perché lo scritto è *vischioso*. Ciò che è scritto, è scritto perché resti. Si può magari poi modificarlo, correggerlo, aggiustarlo: ma la sostanza resterà sempre quella. Non ci saranno nuove invenzioni. Ma di questa vischiosità del già scritto, parleremo la settimana prossima. A risentirci.

Chiacchierata numero 5

Buongiorno a tutte e tutti. La settimana scorsa dicevo: quando si ha la sensazione di avere tutta una storia in mente, mentre la nostra immaginazione lavora, mentre ci documentiamo – leggendo, visitando luoghi, rovistando in archivi, parlando con persone – per conoscere meglio possibile gli scenari della storia, la vita materiale dei

personaggi, il contesto storico o politico o economico o di costume e così via; mentre facciamo tutto questo, dicevo, è bene astenersi dallo scrivere: perché lo scritto è *vischioso*. Mi spiego.

Una pagina scritta, già scritta, ci oppone resistenza. Ogni giorno due o tre persone mi scrivono mandandomi dei racconti o un romanzo e chiedendomi di esprimere un parere (cosa che faccio quando posso e quando voglio: sono una persona disponibile, ma questo non autorizza nessuno presumere che la mia attenzione gli sia *dovuta*). Ogni settimana mi trovo effettivamente a discutere con l'autore o l'autrice di un gruppo di racconti o di un romanzo. Quando sostengo questi colloqui è, in genere, perché penso che quei racconti o quel romanzo dimostrino la capacità dell'autore o autrice di scrivere cose interessanti e ben fatte; tuttavia, raramente sono completamente soddisfatto di ciò che ho letto (e quindi raramente sono disponibile a presentarlo a un editore o ad accoglierlo in una collana da me curata). La conversazione prende spesso una curiosa piega. Io dico: «Questo che ho letto è interessante. Tuttavia, nel suo complesso, non mi sembra riuscito. Ora provo a dire perché non mi sembra riuscito. Mi interesserebbe, in futuro, leggere qualcosa d'altro scritto da te». L'interlocutore mi ascolta pazientemente e poi dice: «Allora, se lavoro in questo e in questo modo sul mio romanzo (sui miei racconti), si potrebbe pubblicarli?». La situazione è ovviamente un po' ricattatoria, ma non è questo il punto. Il punto è che raramente mi è successo di vedere un racconto o un romanzo complessivamente non riusciti trasformarsi, benché l'autore o autrice ce la metta tutta, in un racconto o un romanzo riusciti.

Questo non perché l'autore o autrice sia incapace. Non perché (spero) le mie osservazioni al testo siano sbagliate. Ma semplicemente perché, il più delle volte, un racconto o un romanzo complessivamente non riusciti hanno – avrebbero, perché nessuno ha il coraggio di farlo – bisogno di essere non riveduti,

non riscritti, ma addirittura *re-immaginati*. Mi sono accorto infatti che ciò che in genere mi lascia insoddisfatto, di un racconto o un romanzo che leggo, non è una carenza stilistica, o un difetto nell'intreccio, o un'incongruenza materiale: è l'incompleta, imperfetta immaginazione. E allora, bisognerebbe ricominciare da capo: da quando quel romanzo o racconto ancora non era stato scritto.

Chi ha voglia di buttare via, per ricominciare da capo, trecento pagine? Nessuno. Ma quasi nessuno ha voglia di buttare via anche quindici pagine. Io stesso, quando fallisco un racconto, faccio una grande fatica a ricominciare da capo; ci riesco, a volte, se ci provo a grande distanza di tempo: due o tre anni, se non di più.

Ma non è solo un fatto di fatica. È che una storia, una volta scritta da cima a fondo, è per così dire *esaurita*, e la nostra immaginazione si è *irrigidita*. Non siamo più capaci di trovare possibilità alternative che non siano delle semplici variazioni di quelle già scritte. Non siamo più capaci di trovare un'altra lingua. Non siamo più capaci di estrarre il cuore dal corpo della nostra storia, e di trapiantarla in un altro corpo più adatto, più vivo, pronto a balzare in piedi e camminare.

Faccio un esempio privato. Nella mia mente c'è da qualche anno (dal 1997, credo) un personaggio. Si chiama Santiago ed è a volte maschio, a volte femmina, generalmente ambiguo. Santiago è un personaggio che agisce con assoluta crudeltà: questa è la sua natura. È comparso, di sfuggita, in alcuni miei racconti; non ne è mai stato il protagonista, neanche un comprimario: una comparsa, al massimo un figurante. Queste sue rapide apparizioni mi hanno permesso di tenerlo vivo nell'immaginazione, senza peraltro che l'immaginazione si irrigidisse. tre anni fa ho scritto un troncone di romanzo – un centinaio di pagine – nel quale Santiago è al centro della storia. Il romanzo è fallito (l'ho interrotto, mi sembrava molto brutto, non sapevo più come venirne fuori). La mia immaginazione di Santiago

si è irrigidita. Solo adesso, a distanza di tempo, posso cominciare nuovamente a immaginarlo senza ridurmi a ripetere le immaginazioni precedenti. Sono convinto che il fallimento del romanzo sia dovuto a un'incompleta immaginazione di Santiago, e penso che se avessi pazientato un po', ancora un anno o due, probabilmente oggi il romanzo di Santiago sarebbe ormai scritto; o comunque mi risulterebbe assai meno penoso scriverlo (ne sarebbe felice il mio editore, che come quasi tutti gli editori preferisce i romanzi ai racconti, e non ne può più di me che scrivo, o almeno riesco a portargli, nient'altro che racconti).

La situazione ideale è questa: quando la narrazione è ormai così completamente immaginata, che possiamo sederci a scriverla *come se copiassimo*. Naturalmente non succede così spesso; può succedere abbastanza facilmente per un racconto, difficilmente succede per un romanzo (anche se conosco almeno una persona capace di scrivere un romanzo, un *buon* romanzo, in cinque mesi scarsi: e di scriverlo tutto di fila come se copiasse). Ma senz'essere inutilmente radicali, credo che possiamo tenere per buona questa regola di comportamento: non precipitarsi a scrivere ogniqualvolta ci viene in mente qualcosa di apparentemente buono; distinguere il tempo dedicato all'immaginazione dal tempo dedicato alla scrittura; non pensare che la prima soluzione che troviamo sia necessariamente, magari proprio in virtù della sua "spontaneità" o "naturalità", la soluzione più opportuna. Ma di questo, del trovare altre soluzioni, parliamo la settimana prossima. A risentirci.

Chiacchierata numero 6

Buongiorno a tutte e tutti. Dicevo la settimana scorsa: non pensiamo che la prima soluzione narrativa che troviamo sia necessariamente, magari proprio in virtù della sua “spontaneità” o “naturalizza”, la soluzione più opportuna. Una storia, questo è evidente, può essere raccontata in diversi modi. Di solito, quando cominciamo a immaginare una storia, siamo molto preoccupati della sua *materia*: che cosa succede, a chi, dove, perché, eccetera. Ma a un certo punto – possibilmente prima di metterci a scrivere – dovremo cominciare a immaginare anche la *forma* della storia, il modo in cui organizzeremo l'intreccio, lo stile che adopereremo, il tipo di testo che produrremo. Certo: la storia ci è venuta in mente, abbiamo cominciato a immaginarla *con una certa forma*: avremo la sensazione fortissima che quella forma sia indissolubilmente legata alla storia. Ma spesso non è così.

Immaginare forme per una storia è, tra l'altro, un gioco avvincente. Si può provare a farlo, per prova, con storie che tutti conoscono. In *Pinocchio* Carlo Collodi segue passo passo le avventure del suo burattino; la stessa storia potrebbe essere raccontata seguendo, invece, le peripezie di Geppetto. Certo: non sarebbe esattamente *la stessa storia*; anzi, sarebbe probabilmente *una storia completamente diversa*: ma comunque frutto della stessa immaginazione. La storia di Pinocchio implica la storia di Geppetto: sono indispensabili l'una all'altra; Collodi, per raccontare la storia di Pinocchio, ha dovuto immaginare anche la storia di Geppetto.

Pia Piera ha scritto un libro che s'intitola *Il diario di Lo* (ed. Marsilio), nel quale racconta la medesima storia che tutti hanno letta in *Lolita* di Nabokov, ma dal punto di vista di Lolita: anzi, addirittura per mezzo della voce di Lolita, le parole del suo diario. Nabokov ha scritto il suo libro tutto dal punto di vista dell'uomo, di Humbert Humbert; per Humbert Humbert Lolita rimane, dal principio alla fine del libro, sostanzialmente un mistero; ma non era un mistero

per Nabokov, che doveva conoscerla bene – diciamo così – per riuscire a raccontare come Humbert Humbert non capisse niente di lei. Di nuovo: la storia di Humbert Humbert implica la storia di Lolita, sono due storie contenute nella stessa immaginazione.

Possiamo immaginare anche diverse possibilità ideologiche. *I promessi sposi* è un romanzo tutto scritto – paternalisticamente – dalla parte della «povera gente»; ma potremmo provare a cambiargli ideologia, e a riscriverlo tutto dalla parte dei potenti. Lucia allora non è più un esempio di virtù, ma una cretina che non si rende conto del vantaggio che potrebbe trarre dalla «protezione» di don Rodrigo; padre Cristoforo non è più un eroe ma un vigliacco che è sfuggito alla giustizia indossando il saio; Renzo è un sedizioso; l'Innominato è un uomo che era stato un grande, ma improvvisamente è impazzito; il cardinale è il diavolo; e don Abbondio è il suddito ideale, sempre pronto a servire. Oppure potremmo adottare un'ideologia nichilista: e quindi tutto ciò che nel romanzo accade, secondo Manzoni, grazie al silenzioso e misterioso intervento della divina provvidenza, accadrà invece – come, tra l'altro, in tanti romanzi dell'epoca – per puro purissimo caso.

Una vecchia vignetta di Altan mostrava uno dei suoi soliti omaccioni in poltrona che diceva: «A volte ho dei pensieri che non condivido». Ora, non è detto che noi dobbiamo condividere i pensieri della storia che raccontiamo. Così come posso immaginare un personaggio potente o nichilista, posso anche immaginarmi di essere io stesso un narratore nichilista o servo dei padroni. L'ideologia di fondo di una narrazione è essa stessa un'invenzione, una nostra libera scelta di narratori.

È imprudente dare per scontato che la nostra storia debba essere per forza un romanzo o un racconto. Molte storie si raccontano meglio con forme teatrali, o con lo stile e i modi della sceneggiatura cinematografica, o addirittura in versi. Nelo Risi (fratello di Dino, e regista anch'egli) pubblicò negli anni Settanta un libro di poesia intitolato: *Di certe cose, che dette in versi suonano meglio che in prosa*. Ecco: dovremmo sempre domandarci se la cosa che abbiamo in mente «suonerebbe meglio» in prosa o in verso, in romanzo o in racconto, in scena o al cinema.

Ma, se decidiamo ad esempio che la misura giusta è quella del racconto, abbiamo ancora un sacco di possibilità tra le quali scegliere. Innanzitutto possiamo – e dobbiamo – scegliere il “genere” del nostro racconto: giallo, *noir*, fiaba, rosa, *horror*, novella, apologo, eccetera. Poi possiamo – e dobbiamo – scegliere se il nostro racconto avrà dialoghi o non ne avrà o sarà costituito interamente da dialoghi; se sarà lento o veloce o a ritmo variabile; se sarà dettagliato o sommario, realistico o evocativo, semplice o intricato (una storia intricata può essere raccontata con semplicità, una storia semplice può essere raccontata intricatamente), in prima seconda terza persona, e così via.

E come se non bastasse, dobbiamo – possiamo – anche decidere proprio il tipo di testo. Un delitto, ad esempio, può essere raccontato con un normale racconto. Ma può essere raccontato anche con estratti dagli atti del processo, o con una confessione, o con la sentenza (una sentenza è anche una meticolosa ricostruzione di fatti), o attraverso gli articoli dei giornali... Un amore può essere raccontato con un normale racconto, ma anche con le lettere (o le email, o gli sms) che gli amanti si scambiano... Una follia può essere raccontata con un normale racconto, ma anche con una cartella clinica, o con testi scritti dal folle stesso... Si può dire addirittura che è una caratteristica propria del romanzo moderno, quella di essere costituito di materiali diversi provenienti da tutti i generi di scrittura possibili e praticabili: il romanzo imita il mondo anche nel senso che imita tutte

le scritture del mondo. Ma dell'imitazione, discorso importante e difficile, cominciamo a parlare la settimana prossima. A risentirci.

Chiacchierata numero 7

Buongiorno, buongiorno. La settimana scorsa dicevo: il romanzo imita il mondo anche nel senso che imita tutte le scritture del mondo. Nei *Fratelli Karamazov* di Dostoevskij troviamo, incastonati dentro il romanzo, addirittura tre interi libri: la vita del santo monaco Zosima, scritta da Aleksèj Karamazov (un libretto edificante, un'agiografia); il racconto del poema *La leggenda del Grande Inquisitore* (non leggiamo il poema che Ivan ha scritto, ma ascoltiamo il racconto che Ivan ne fa a Dimitri); la requisitoria del pubblico ministero al processo che conclude il libro (un'ottantina di pagine, nella mia edizione). Quindi: scrittura agiografica, scrittura poetica o para-poetica, scrittura giuridica. Nel *Moby-Dick* di Melville troviamo infinite citazioni (vere, false) da testi che parlano di balene e capodogli; ma troviamo anche (occupa due capitoli) la predica d'un pastore sulla storia di Giona nel ventre della balena. *Memoriale* di Paolo Volponi è un romanzo che consiste tutto, appunto, di un “memoriale” scritto dal protagonista, un operaio molto nevrotico: vi parla dunque la lingua della nevrosi. Del romanzo *Vogliamo tutto* l'autore, Nanni Balestrini, non ha scritta una sola parola: racconta i moti di fabbrica dei primi anni Settanta incollando pezzi giornalistici, comunicati sindacali, volantini, interviste registrate a operai e dirigenti, documenti interni dell'azienda (la Fiat). Gadda, come noto, usava tutte le parole che gli capitavano a tiro. Pasolini faceva parlare i suoi «ragazzi di vita» in un italo-romanesco insieme degradato e poetico; Marco Franzoso in *Westwood dee-jay* sembra ripetere l'operazione con l'italo-veneto

d'oggi; Aldo Nove attribuisce a certi suoi personaggi la lingua di *Novella 2000* o di *Ok, il prezzo è giusto*; Andrea Camilleri si diverte (nella *Scomparsa di Patò* e nella *Concessione del telefono*) a “far parlare i documenti”, costruendo narrazioni sotto forma di *dossier*: articoli di giornale, relazioni di polizia, corrispondenza burocratica (ma, diversamente da Balestrini, Camilleri inventa – così sembra – i suoi materiali e li tiene ben distinti, non li contamina tra loro). In somma, tutte le lingue che si parlano e si scrivono nel mondo possono entrare – citate, imitate, *collageate*, parodiate, evocate, filologizzate – dentro il romanzo.

«Nella pubblicità di un sapone si possono fare scoperte altrettanto preziose che nei *Pensieri* di Pascal»: non lo dice Aldo Nove, lo dice Marcel Proust (in *Albertine scomparsa*, cap. 1): Proust, infatti, era un abilissimo parodista; e a ogni personaggio della *Ricerca* ha attribuita una sua specifica lingua (sintassi, lessico, registro, intonazione, gestualità), anche a rischio di rendersi insopportabile (quando parla la signora Verdurin, vengono i brividi tant'è sgradevole; la duchessa di Guermantes parla più per toni di voce, piccoli suoni gutturali, che per parole e frasi compiute; nel signore di Charlus, invece, risplende la gloria della lingua francese; ecc.).

La prima imitazione che si attua nel romanzo è dunque l'imitazione delle lingue del mondo. È ovvio che per imitare bisogna conoscere; e per conoscere bisogna innanzitutto distinguere. Colui che fa «scoperte preziose» tanto nella pubblicità d'un sapone quanto nei *Pensieri* di Pascal non è il lettore indifferente, quello che “digerisce tutto”: è invece il lettore che sa distinguere i sapori e gli odori delle parole e dei giri di frase: non il lettore bulimico, ma il lettore bongustaio.

A chi desideri raccontare storie suggerirei di esercitarsi – per gioco, per esercizio – nelle imitazioni e nelle parodie. Anche tradurre può

essere molto istruttivo. E perfino semplicemente copiare è un'attività molto utile. La lettura attentissima, lenta, che bisogna fare per copiare un testo è il modo più pratico per imparare come quel testo è fatto, come funziona la sua lingua. Ad esempio, se provate a copiare una pagina dei *Promessi sposi*, vi accorgete di quanta punteggiatura vi si trovi dentro: punteggiatura che, a una lettura normale, quasi non si nota tanto è opportuna e ben sistemata.

I dizionari; i dizionari etimologici; i repertori di “parole nuove” e di parole straniere entrate nell'uso italiano; le storie della lingua; le analisi sociolinguistiche; i manuali di linguaggio giornalistico, televisivo, cinematografico, radiofonico, pubblicitario, scientifico; le raccolte di frasi fatte, di lettere per tutte le occasioni, di discorsi da dire in questa o quella circostanza: sono tutti strumenti utili, utilissimi, specialmente se non li lasciamo sullo scaffale ma li tiriamo giù spesso per studiarli e consultarli.

Nessun manuale o dizionario, peraltro, potrà sostituire il puro e semplice godimento della lettura o dell'ascolto di lingue diverse. Io m'incanto spesso, in treno – viaggio moltissimo in treno – ad ascoltare le persone che parlano. È molto bello ascoltare i bambini, vedere come pian piano s'impadroniscono della lingua, come si divertono a usare le parole appena imparate (mio nipote Aldo, cinque anni, che dice: «Giochiamo a chi dice la parola *più diversa*»; sua sorella Anna, quattro anni, che gli chiede di farle spazio sul divano – per guardare i cartoni della Pimpa – e, dopo essersi sistemata, gli dice solennemente: «Sei proprio un *gentiluomo*»).

Ma non si tratta solo di imitare delle lingue, di collezionare lessico e giri di frase; si tratta anche di imitare delle forme del discorso. Se voglio scrivere una storia nella forma d'un memoriale o d'una sentenza o d'un epistolario, dovrò approfondire la conoscenza del memoriale, della sentenza o della lettera come genere letterario, come forma del discorso. Senza contare che

non solo le lingue e le scritture possono essere imitate, ma anche le forme musicali, le forme grafiche, le forme architettoniche e urbanistiche (e infatti si parla spesso di “linguaggio” musicale, visivo, architettonico, urbanistico...). Ma di questo, con qualche esempio da *Oceano mare* di Alessandro Baricco, parliamo la prossima settimana. A risentirci.

Chiacchierata numero 8

Buongiorno. La settimana scorsa avevo promesso qualche esempio di imitazione – di imitazione ben riuscita, s’intende – tratto da *Oceano mare* di Alessandro Baricco. Ma l’altro giorno, in un laboratorio di scrittura a Bergamo, ho parlato appunto di imitazione – che è, avrete capito, un mio cavallo di battaglia –: e c’è stato un coro di proteste. «Ma se io imito», mi è stato detto, «dove va a finire la mia originalità?». L’originalità non c’entra, io penso. Ma per spiegarmi devo prenderla alla larga.

Noi tutti scriviamo in una lingua: la lingua italiana (si può anche scrivere in dialetto, o in lingue miste; ne riparlamo alla fine). Questa lingua, la lingua italiana, non ce la siamo mica inventata noi: l’abbiamo ricevuta, imparata. I genitori, gli adulti, i coetanei, i libri, i giornali, la televisione, la radio: tutti ci hanno insegnato la lingua italiana. È ovvio però che la lingua italiana la parliamo ciascuno di noi a modo suo. Ogni scrittore ha una sua lingua più o meno riconoscibile; ciascuno di noi, anche nel parlato più intimo, familiare e incontrollato, ha i suoi propri modi di dire, giri sintattici, parole, articolazioni del discorso.

Esiste poi un mito romantico: quello dello scrittore – del poeta, in particolare – che “reinventa” la lingua in cui scrive. Lo scrittore secondo l’immaginazione romantica non parla la lingua, per così dire, dei comuni mortali; parla una lingua che gli viene dritta dal cuore, o

dalla pancia, o dalla musa, o da dio, o dall’ispirazione, o da chissadove. Bene: questa immaginazione romantica era certamente opportuna a suo tempo: la lingua letteraria di allora, tra fine Sette e inizio Ottocento, era una lingua molto stilizzata, molto regolata, molto scelta, e quindi anche molto limitata, molto ideologica (inconsapevolmente ideologica, ma ideologica), molto – diciamo – letteraria. Lo scrittore romantico sentiva giustamente il bisogno di trovare, ossia inventare, un’altra lingua letteraria: che fosse, appunto, meno letteraria, o addirittura per niente letteraria.

Ma i tempi cambiano. Alessandro Manzoni fu uno scrittore romantico – vabbè, il romanticismo in Italia è stato una cosa all’acqua di rose, in confronto agli sfracelli dei tedeschi: ma Alessandro Manzoni è stato romantico *nei limiti del possibile* in Italia: era già scandaloso, ricordiamocelo, che avesse eletto a protagonisti del suo romanzo due «vili meccanici», due poveracci, anziché principi e re – e costruì una lingua romantica così ben fatta, così efficiente, così ben funzionante, che dopo lui tutti, o quasi tutti, divennero manzoniani. La rivoluzione si era compiuta. Dopo il tempo dell’innovazione era venuto il tempo dello sfruttamento dell’innovazione acquisita: fino alla rivoluzione successiva... (ho un tantino semplificato; portate pazienza).

Che c’entra questo con l’imitazione? C’entra tanto. La tradizione letteraria – cioè il mucchio di tutti i testi scritti prima che noi scrivessimo i nostri – è uno sterminato magazzino di parole, di frasi, di giunti sintattici, di forme della narrazione, di metri, di rime; tutto questo magazzino, noi possiamo immaginarlo come una lingua: la lingua della narrazione e della poesia. Ogni momento noi, anche quando ogni sera raccontiamo al coniuge com’è andata la giornata, attingiamo senza pensarci su, senza nemmeno accorgercene, a questo sterminato magazzino: esat-

tamente come attingiamo ogni momento, senza pensarci su e senza nemmeno accorgercene, al magazzino delle parole.

Naturalmente quando scriviamo, soprattutto se vogliamo scrivere un'opera letteraria, stiamo bene attenti alle parole che scegliamo. Ma quando usiamo, per dire, la parola «casa», non è che ci sentiamo poco originali: la parola «casa» è stata usata da tutti gli scrittori d'Italia, per secoli, e noi *li imitiamo* usandola ancora; ma non sentiamo questo come una perdita di originalità. Possiamo, certo, scegliere di non usare proprio la parola «casa» bensì un'altra parola o espressione più adatta ai nostri scopi: «magione», «dimora», «edificio», «abitazione», «appartamento», «nido familiare», «cuccia», «ostello», «baracca», «*home sweet home*», «prigione», «gabbia» ecc.: ma così facendo continuiamo ad attingere al grande magazzino del lessico italiano – o accettato in Italia –: ciascuna di queste parole o espressioni è stata adoperata da altri scrittori e/o parlanti prima di noi.

Allo stesso modo – così chiudo il ragionamento – possiamo pensare che quando imitiamo forme del testo, schemi narrativi, articolazioni della storia ecc., non facciamo altro che usare il magazzino delle narrazioni come se fosse un magazzino delle parole; e nel ri-usare, adattata alle nostre esigenze, una forma di testo già usata, non facciamo niente di diverso da quando diciamo, come tanti altri hanno detto, «casa» o «appartamento».

Un paradosso: se volessimo parlare una lingua veramente nostra, una lingua che venga veramente dal cuore o dalla pancia o dalla musa o da dio, probabilmente parleremmo una lingua comprensibile solo a noi stessi. Così, se volessimo usare forme di testo, schemi narrativi o articolazioni della storia che vengano direttamente dal cuore ecc., probabilmente comporremmo una narrazione comprensibile solo a noi stessi.

Si tratta, in somma, di pensare alla narrazione come a un luogo di compromesso: tra la voce divina che «ditta dentro» e l'elementare desiderio, o esigenza, che ciò che scriviamo sia comprensibile ad altri. Naturalmente possiamo prenderci delle libertà: possiamo miscu-

gliare la lingua italiana con i dialetti o con altre lingue, possiamo articolare la storia in maniere strane e bizzarre, possiamo attingere a tradizioni linguistiche e narrative diverse dalla nostra.

Queste cose ho dette nel laboratorio di Bergamo, domenica scorsa; e sembrava quasi che si fossero tutti convinti, finché non me ne sono uscito con questa parolaccia: «compromesso». Apriti cielo! Ma del compromesso, per l'appunto, parleremo la settimana prossima; e quanto agli esempi da *Oceano mare*, aspetteranno. State bene.

Chiacchierata numero 9

Buongiorno, buongiorno. Scrivere questa puntata è stato veramente difficile, tra un'influenza e l'altra. Perciò se dico bestialità non prendetevela. Dicevo: se volessimo parlare una lingua veramente nostra, una lingua che venga veramente da dentro di noi (dal cuore o dalla pancia, o magari dalla musa o da dio...), probabilmente parleremmo una lingua comprensibile solo a noi stessi. Esiste, e ricompare qua e là in continuazione (anche Dante s'interrogava su quale fosse la lingua di Adamo ed Eva...), il mito di una *lingua originaria*, una *lingua profonda*, una *pre-lingua* comune a tutte le persone esistite esistenti e future, seppellita dentro ciascuno di noi, trasmessa – diremmo oggi – via Dna, sottostante a tutte le differenti lingue effettivamente parlate. Bene: colui che chiamo «l'artista romantico» va giusto in cerca di questa pre-lingua che, da nessuno effettivamente parlata, dovrebbe essere comprensibile a chiunque.

Dove la trova, l'artista romantico, la pre-lingua? Ovvio: dentro di sé: nel profondo di sé. E come fa a trovarla? Ovvio: liberan-

dola da tutte le *post-lingue*, scartavetrando le incrostazioni che la storia umana (la pre-lingua è quasi inevitabilmente pre-umana, esterna alla storia) le ha depositate sopra.

Ecco allora due paradossi. Uno: l'artista romantico troverà dentro di sé, nel suo profondo, la lingua sua propria; e identificherà magicamente questa lingua sua propria con la pre-lingua che sottostà a tutte le lingue effettivamente parlate. Due: l'artista romantico disprezzerà la lingua «comune», nel senso di: «quella che si parla e si scrive tutti i giorni»; e cercherà invece una lingua «comune», nel senso di: «originaria e sottostante a tutte le lingue».

C'è insomma una contraddizione insanabile tra due desideri che stanno in chi racconta storie – come, credo, in qualsiasi artista –: il desiderio di *esprimersi* e il desiderio di *comunicare*. Con «*esprimersi*» intendo lo «spremere fuori da sé» (questa è l'etimologia) ciò che si ha dentro di più proprio, intimo e privato. Con «*comunicare*» intendo invece il «trovare qualcosa di comune» con l'interlocutore (il lettore): ossia, a ben vedere, l'esatto contrario.

Se mi pesto il dito col martello, urlo: l'urlo è certamente originario, comune a tutti; appartiene certamente alla pre-lingua (l'urlo non è nemmeno una vera e propria parola); esprime certamente ciò che in quel momento io ho di più mio, intimo e privato (un male cane). Possiamo dunque dire che con l'urlo io «mi esprimo». Mia moglie, due stanze più in là, sentirà l'urlo: ma che significato gli darà? In fin dei conti un urlo di «urrà!» non è così diverso da un urlo di dolore. E comunque, dall'urlo in sé, non si capisce di che dolore si tratti: un dolore fisico? un dolore morale? un dolore divino? (Certo: prima i colpi di martello; poi l'urlo, e i colpi che si interrompono; mia moglie capisce tutto, non è mica scema; ma la sua mente sfrutta i dati di contesto, decifra non l'urlo ma la situazione – che contiene, come un oggetto e non come una parola, anche l'urlo).

Quando, due giorni dopo, racconto l'incidente a mio cognato esibendo il ditone imbozzolito di garze, naturalmente lo faccio sorridendo: perché, insomma, pestarsi un dito col martello

nell'appendere un quadro, è da idioti; e se non racconto la cosa sorridendo, se cioè non mi mostro superiore agli avvenimenti, se non eseguo un trattamento ironico della narrazione dell'incidente, se non metto una distanza tra il me che racconta e il me che agisce nel racconto, rischio di fare appunto la figura dell'idiota. Con mio cognato, non deve succedere. Se racconterò bene, lui capirà tutto: capirà perfino che sto raccontando ironicamente perché non voglio passare da idiota; ne dedurrà che io sono sì stato idiota per un istante – quanto bastava per pestarmi un dito – ma che poi mi sono subito ripreso, e attualmente ho messa la testa a posto. Non lo farò più. Il mio racconto quindi «comunica», in quanto tiene conto dell'interlocutore, della mia relazione con lui, delle sue reazioni al mio stesso racconto, eccetera.

Nello scrivere, nel narrare, siamo continuamente tirati da questi due desideri: dal desiderio di esprimerci, ossia di cacciare degli urli, e dal desiderio di comunicare, ossia di intavolare una relazione con il lettore. La contraddizione non è sanabile; la volontà di sanarla produce afasia. Nemmeno il giusto mezzo, che è come una neutralizzazione di entrambi i desideri, è una soluzione sensata. La soluzione sensata è, secondo me: accettare la contraddizione, accettare di essere tirati da due desideri contraddittori, tentare di farli coesistere.

C'è chi è di natura più portato all'espressione, chi più alla comunicazione. Dante adopera tutte le parole che gli capitano a tiro, Petrarca seleziona scrupolosissimamente il suo lessico. Il Manzoni ci racconta la sua storia nel modo più normale possibile, il Gadda racconta le sue storie in modi così bizzarri da non essere nemmeno capace di portarle a conclusione. Ma la scelta della comunicazione non impedisce a Manzoni di trovare di

tanto in tanto espressioni fortissime («La sventurata rispose», cap. X); e la scelta dell'espressione non impedisce a Dante di essere di tanto in tanto addirittura elementare («La bocca le baciò tutto tremante», nell'episodio di Paolo e Francesca: frasi che potrebbe stare benissimo in un romanzo Harmony).

Tutto questo che ho detto della lingua vale evidentemente, secondo il parallelismo che facevo la settimana scorsa, per le forme e i modi della narrazione. Esistono in noi delle «pre-forme della narrazione»? Chi lo sa, io dico. Magari sì. Psicoanalisti e antropologi potrebbero avere delle idee in proposito. Possiamo cercare di sprofondare in noi per avvicinarle. In confidenza: ogni volta che ne troverete una, di pre-forma, vi accorgete che ce ne sono altre molto più nel profondo...

Basta, basta. Alla prossima settimana. Dove dovrò parlarvi del classicismo, e toccherà rimandare ancora gli esempi di imitazione tratti da *Oceano mare* di Baricco. Pazienza.

Chiacchierata numero 10

Buongiorno. Scusate, ma devo sbrigare un po' di posta. Un lettore mi ha scritto nei giorni scorsi, via posta elettronica: «Caro Mozzi, le sue chiacchierate su *Stilos* sono anche belle e simpatiche; però, devo dirle, ho l'impressione che lei stia menando il can per l'aia. A sentir lei, dovremmo essere sempre lì ad aspettare, a esitare, a farci mille domande, a immaginarci il possibile lettore, a cercare modelli da imitare, a riflettere sull'origine di ciascuna parola o di ciascuna formula narrativa che ci venga in mente; ma, come dire, prima o poi dovrà pur venire il momento di mettersi lì, ed effettivamente scrivere. O no? Mi dica, sinceramente: ma lei, si comporta davvero così come ci suggerisce di comportarci? E poi: le cose che ci racconta, lei le ha sempre sapute, ancora da prima di scrivere il suo primo racconto, quando ha sentito di avere la vocazione del narratore, oppure

le ha imparate nel tempo, a forza di scrivere e scrivere? Perché, vede, può darsi che ciò che lei ci racconta sia giusto e sensato; però può anche darsi che certi modi di procedere, di ragionare e di immaginare, possano essere imparati solo a forza di fare, di agire, di scrivere; mentre potrebbe essere del tutto inutile sentirsi parlare così, preventivamente, astrattamente...».

Il lettore, come si vede, è persona di grandissimo buon senso. Ebbene sì, è vero: sto menando il can per l'aia. È vero: prima o poi deve pur venire il momento in cui ci si mette lì a scrivere, e succeda quel che succeda (purché succeda qualcosa). È vero, non sempre io mi comporto nei modi in cui vi suggerisco di comportarvi: a volte lavoro moltissimo prima di scrivere, altre volte mi siedo a scrivere il giorno stesso in cui l'idea mi è venuta in mente; a volte mi riempio di scrupoli realistici, altre volte tiro via dritto limitandomi a controllare le cose essenziali. È vero, tutto ciò che vi racconto non l'ho saputo da sempre, l'ho imparato un po' per volta, a forza di scrivere e pubblicare; ma soprattutto l'ho imparato a forza di stare in aula – in innumerevoli “corsi” e “laboratori”, nonché “workshops” e “cantieri” di “scrittura” – a cercare di insegnare ad altri come fare per benino qualcosa che a me, in fin dei conti, viene del tutto naturale.

Non è vero, invece, che io abbia un giorno sentita la vocazione del narratore. Di questo, peraltro, parleremo un'altra volta.

Ho cominciato a scrivere il mio primo racconto il 17 febbraio 1991, all'età di trentun anni e mezzo. Il mio primo libro è uscito in libreria il 30 aprile 1993. Se penso a che cosa ero allora devo dire: ero un narratore ingenuo e sentimentale. Molto ingenuo, e sentimentale in una maniera un po' cervelotica. Oggi, se rileggo quei racconti scritti dieci, dodici anni fa, mi dico: «Ma come ho fatto a inventarmi queste cose? Da dove le ho tirate fuori?»; e, confesso, spesso non so rispondere. Mi sento dire a volte che quei miei primi racconti sarebbero più “amabili” di quelli che

ho scritti poi. Io penso che quei primi racconti abbiano delle qualità che i racconti successivi non hanno più avute, proprio perché allora ero assolutamente ingenuo e indifeso sentimentalmente.

Poi, come succede, sono diventato adulto. I bambini hanno una grazia che poi perdono. Io ho persa quella grazia – e forse ho perso ogni tipo di grazia, non so. Certo è che da tre anni abbondanti (l'ultimo mio libro di racconti è uscito nella primavera del 2001) io non invento più storie nuove; saltuariamente scrivo racconti su commissione, a tema, in una situazione che è molto più quella del gioco – magari un gioco assai serio – che quella dell'invenzione. La cosa in sé non mi dispiace. Lavoro come consulente editoriale, e occuparsi dei libri degli altri non è meno bello, interessante e divertente; e forse è più utile. Dà molte soddisfazioni.

Occuparsi della scrittura degli altri, nei laboratori di scrittura o come consulente editoriale, è un esercizio curioso. Bisogna, per così dire, uscire da sé stessi, dimenticarsi il proprio gusto e il proprio modo di ragionare, lavorare perché la scrittura di un'altra persona diventi spiegateamente ciò che al momento è solo in potenza. Un po' come il buon genitore, che lavora perché il figlio diventi ciò che può essere e non perché diventi ciò che lui, il genitore, desidera che sia. Non è semplice essere buoni genitori.

In un romanzo di fantascienza che mi piace molto, *Dune* di Frank Herbert, c'è una battuta che dice più o meno (vado a memoria): «Tutti sapevano che cosa dovevano fare. Lui non dava mai ordini. Una volta che avesse dato un ordine, sarebbe stato costretto a ripeterlo ogni volta». Credo che le cose stiano più o meno così. Preferisco menare il can per l'aia – mettiamola così: dare l'impressione di star menando il can per l'aia – piuttosto che dire: «Fate così e cosà». Preferisco proporre dei criteri, dei modi di pensare, piuttosto che compilare un elenco di regole o di consigli vincenti. Sbaglio? Può darsi. Ma, al momento, non mi viene niente di meglio.

Devo però dire: tra i miei racconti ce n'è di migliori e di peggiori, di quasi belli e di molto brutti (spesso, di quanto un racconto sia

brutto, me ne accorgo quando lo vedo stampato nel libro); e generalmente quelli che mi sembrano, anche a distanza di tempo, più validi, sono quelli in cui ho agito in modi simili a quelli che vi ho proposti fin qui. Magari ho agito in quei modi prima di rendermi conto che erano dei modi, prima di riuscire a pensarli in astratto. Fatto sta che quei modi ci sono.

Ovviamente, possono esserci altri modi. Cerco di trasmettere ciò che ho nella mia esperienza.

Altri lettori e altre lettrici mi domandano se insegno nel «laboratorio di scrittura» che spesso pubblica inserzioni pubblicitarie in *Stilos*. Rispondo: no. È un laboratorio che non conosco.

Per questa settimana, dunque, è tutto; gli esempi di imitazione da *Oceano mare* sono ulteriormente rimandati, e siete autorizzati a dubitare che ve li proporrò mai. A rivederci.

Chiacchierata numero 11

Buongiorno. Sicuramente vi sarà successo, e non poche volte, di avere una parola sulla punta della lingua - un nome di persona, un titolo di libro - e di non saperlo dire. Dite: «Vabbè, mi verrà in mente dopo»; ed effettivamente, cinque minuti dopo, quando ormai state parlando d'altro, quella parola vi appare, e potete dirla. Vi sarà successo, anche, di non essere capaci di venire fuori da un problema, o di imparare una cosa, o di scrivere un testo; lasciate perdere, stufi e irritati; e poi, in altro momento, a mente più sgombra, non più irritati, vi mettete lì e il problema si risolve da solo, la cosa si impara facilmente, il testo vi viene tutto dritto e pulito come se ve l'avesse dettato qualcuno.

La nostra memoria e la nostra capacità di pensare, quindi, subiscono ogni tanto degli *stop*; e il più delle volte sembra che la cosa più opportuna non sia non incaponirsi, volere a tutti i costi trovare ciò che ci manca: ma accettare lo *stop* e passare ad altro, se possibile a qualcosa di completamente diverso. Io, ad esempio, se sto lavorando a casa e sento di essere in uno *stop*, mi fermo e vado a fumare una sigaretta in cortile. Guardo il muro, il tasso, le primule, le rose. Magari prendo su il giornale e mentre fumo leggo un articolo che ancora mi manca. Poi rientro. Se me lo posso permettere - cioè se non ho una scadenza immediata - passo a un altro lavoro, oppure addirittura vado a fare quattro passi. È un sistema come un altro.

Quando stiamo lavorando all'invenzione di una storia, o alla redazione di un testo, è facile che capitino di questi *stop*. Sono antipatici e fastidiosi, all'apparenza. In realtà sono molto utili. Abbiamo uno *stop* quando intuivamo che ciò che stiamo facendo non va bene, anche se non sappiamo perché non va bene - se lo sapessimo, probabilmente saremmo in grado di prendere un'altra via. Siamo nelle condizioni di un computer che si "impianta" (tutti i computer, più o meno spesso, si "impiantano"). Dobbiamo spegnere e riaccendere. *Resetare*, come orribilmente si dice. Sembra quasi, in somma, che un *eccesso di concentrazione* a un certo punto richieda una *distrazione volontaria*.

Ora: uscire in giardino a fumare una sigaretta o fare quattro passi in centro sono senza dubbio delle *tecniche di distrazione*, facilmente praticabili e a disposizione di chiunque (i non fumatori possono dar l'acqua alle piante, o osservare i percorsi delle formiche); ma sembrano essere delle tecniche di distrazione piuttosto grossolane. La domanda è: si possono trovare delle tecniche di distrazione-e-riconcentrazione più efficaci? La risposta è: sì, si può.

Brian Eno è, per chi non lo sapesse, un musicista e un produttore musicale (nonché un artista visivo). È un uomo che, per carattere e per strategia artistica, preferisce stare *dietro* piuttosto che *davanti*. *Heroes* è per tutti una canzone di David Bowie, forse la più famosa canzone di David Bowie; ma è una canzone di David Bowie e Brian Eno. I dischi con i quali gli U2 o i Talking Heads si sono imposti come *star* mondiali sono stati prodotti da Brian Eno. Si può dire che, nella storia del cosiddetto "rock progressivo" il nome di Brian Eno compaia ogniqualvolta avviene qualcosa di nuovo.

Nel 1975 Brian Eno pubblicò un curioso oggetto, prodotto in coppia con il pittore Peter Schmidt (scomparso pochi anni dopo): un mazzo di 124 carte chiamate *Oblique strategy*, «strategie oblique». Su ciascuna carta è scritta una frase: un po' come negli *Imprevisti* e nelle *Probabilità* del Monopoli. Le prime dieci carte, ad esempio, portano queste frasi: «Sempre dei primi passi», «Una linea ha due estremi», «Il minimo comune denominatore», «Respira più profondamente», «Non è che una questione di lavoro», «A che cosa stai veramente pensando in questo momento», «Cascade», «La cosa più importante è quella più facilmente dimenticata», «Vi sono delle sezioni? Considera delle transizioni», «Decora, decora». (Se volete leggerle tutte, attaccatevi all'internet e scrivete in un qualsiasi motore di ricerca: «Oblique strategy» o «Strategie oblique»).

Così Eno e Schmidt spiegavano ragioni e modi d'impiego delle carte: «Queste carte si sono sviluppate a partire dall'osservazione dei principi che regolano le nostre creazioni. Talvolta, esse furono riconosciute retrospettivamente [...], talvolta scaturirono dall'azione, altre volte ancora si trattò di semplici formule. Le si potrebbe impiegare come un tutto (una serie di possibilità costantemente riportate alla memoria) o isolatamente, estraendo una carta del gioco, mescolato il mazzo, ogniqualvolta si presentasse un dilemma nel corso di una precisa

situazione. In tal caso ci si rimette alla carta anche se non ne sia chiara l'applicazione. Le carte non danno responsi definitivi, nel senso che nuove idee si presenteranno spontaneamente, altre diverranno via via evidenti».

Che cosa sono dunque queste carte? Sono forse degli oracoli? Dei mezzi magici? No: sono semplicemente uno *strumento di distrazione*. Quando ci troviamo in un dilemma, quando le parole o le invenzioni non ci vengono, quando ci pare di non saper che pesci pigliare, possiamo giocare questo gioco: peschiamo una carta, e ci confrontiamo con ciò che dice. Attenzione: non «accettiamo ciò che dice», ma «ci confrontiamo con ciò che dice». Confrontarsi significa: provare a vedere se l'istruzione o il consiglio dati dalla carta non possano, magari paradossalmente, magari irrealizzabilmente, applicarsi al nostro caso. Dai ragionamenti che faremo scaturirà forse qualcosa di bizzarro, raramente qualcosa di fattibile, spesso qualcosa di impensato.

La logica della faccenda mi pare chiara: spingiamo deliberatamente il nostro ingegno e la nostra intuizione ad affrontare una questione da un punto di vista impensato o a partire da premesse impensate. Il risultato è che non solo *ci distraiamo*, ma anche, per così dire, *ci rilanciamo*.

«Ma», obietterà qualcuno, «funziona?».

Sì, funziona: funziona. Del dettaglio di come funzioni, ne parliamo settimana prossima. Lo prometto. A risentirci.

Chiacchierata numero 12

Buongiorno. Parlavo la settimana scorsa della possibilità di usare *tecniche di distrazione* per scampare agli *eccessi di concentrazione* (gli attacchi di incaponimento, i blocchi creativi ecc.); e raccontavo delle *Strategie oblique* inventate da Brian Eno e Peter Schmidt: un mazzo di carte contenente consigli più o meno ambigui, giocosi o paradossali

(da «Ascolta la dolce voce» a «Sopprimi le specificità e sostituiscile con delle ambiguità»). Delle *Oblique strategies* o *Strategie oblique*, al di là di quel che si trova nella rete (qualunque motore di ricerca sarà felice di aiutarvi), parlano Fabio Destefani e Francesco Masson in un libro di vent'anni fa che si trova a volte nelle librerie a metà prezzo (*Brian Eno: «Strategie oblique»*, Gammalibri 1983, pp. 226) e parla lo stesso Eno nel suo libro-diario *Futuri impensabili* (Giunti 1997, pp. 360, 17 euro).

Naturalmente le frasi-stimolo inventate da Eno appartengono a lui e sono adatte a lui. La cosa migliore, dunque, è che ciascuno si faccia il suo proprio mazzo di carte. A tutti sarà capitato di osservare nel proprio comportamento delle procedure particolarmente efficaci, che risolvono problemi specifici o problemi generali. Ad esempio: io sono uno scrittore di racconti, cioè di storie non particolarmente lunghe, e ho qualche problema a controllare la “massa” del testo quando questa supera le venticinque pagine. Ho provato a farmi degli schemi, delle scalette: ed è stato un disastro (io, le scalette, le odio). Allora, piuttosto, se perdo il filo della storia o se non so più come uscire dalla situazione in cui mi sono cacciato, smetto di andare avanti e riparto dal principio: rileggo, inserisco nuove cose, completo descrizioni appena accennate, aggiungo parole: faccio una specie di “gonfiatura” del testo (a sgonfiarlo ci penserò poi), che mi serve a vedere con più chiarezza le mie stesse immaginazioni. A un certo punto, di solito due o tre capoversi prima di dove mi sono impantanato, trovo il modo di indirizzare la storia da un'altra parte. Evidentemente non mi ero accorto, prima, che lì c'era un bivio; e avevo imboccata la strada meno produttiva. Così, una delle mie personali *Strategie oblique* dice: «Qual è l'ultima decisione che hai presa?».

Altre volte ho la sensazione che un racconto sia sì finito, ma, come dire?, un po' *vuoto*. Non nel senso che sia fatuo: ma nel senso che non mi dà quella buona impressione di *pieno* (appun-

to) che un racconto dovrebbe dare (secondo me). Allora rileggo dal principio (io rileggo tantissimo, s'è capito) e cerco di capire che cosa (o la mancanza di che cosa) mi dà questa sensazione di vuoto. Di solito finisco con l'accorgermi che in alcune zone della narrazione corro troppo veloce, non mi soffermo abbastanza (io non sono esattamente un narratore d'azione: sono piuttosto un narratore contemplativo), non mostro ciò che devo mostrare con la dovuta intensità; allora intervengo lì, e cerco di fare meglio. Così un'altra carta dice: «Controlla la velocità».

Altre volte ho il problema di passare da una situazione a un'altra situazione: e non so bene che cosa metterci in mezzo. Non so come fare il *transito*. Di solito io produco delle masse di testo piuttosto compatte, e i transiti avvengono per lenti slittamenti, a volte per smottamenti silenziosi, quasi per sonnambulismo. Tuttavia a volte si slitta, si smotta, si sonnambula, ma si resta sempre al palo. Non si arriva a un *di là*. Allora rileggo, rileggo, rileggo, finché non trovo il punto in cui posso inserire una cesura: un «a capo» (parecchi miei racconti sono privi di «a capo»), una riga bianca, addirittura un andare a pagina nuova. Una cesura è fatta di tre parti: l'ultima frase, la riga bianca, la prima frase. Il problema è: che cosa legge, il lettore, nella riga bianca? Sono riuscito a costruire e avviare, nelle frasi che precedono la riga bianca, una “macchina evocativa” tale che il lettore vedrà, nella riga bianca, tutto quello che deve vederci? Allora ho delle carte che dicono: «Una porta che si apre verso l'interno» e «Come una notte di sogni non ricordati» (e c'è anche una carta originale di Eno, da me amatissima: «Ci sono delle sezioni? Considera le transizioni»).

In somma, si tratta di osservare il proprio modo di procedere e di annotare, via via, le soluzioni efficaci. Le nostre personali *Strategie oblique*, tuttavia, non dovranno contenere consigli precisi, categorici, vere e proprie istruzioni: dovranno contenere, invece, dei “consigli vuoti”, cioè formulati in modo da poter essere applicati (nel modo che dicevo la settimana scorsa: cioè non pedissequamente, ma «per

confronto») a qualunque materia. Una carta che dica: «Rendi più credibili i personaggi» è un'istruzione, applicabile solo a una narrazione; una che dica: «Produci una rete di relazioni» è invece un “consiglio vuoto”, applicabile a una narrazione e ai personaggi così come alle forme di un'opera pittorica o a un'invenzione musicale (naturalmente, i personaggi diventano più “credibili” nel momento in cui smettiamo di immaginarli come monadi isolate e li inseriamo ciascuno nella sua rete di relazioni con altri personaggi; come avrò modo di raccontare un'altra volta, è mia convinzione che i personaggi non esistano: esistono le relazioni tra i personaggi).

Ci vuol poco, a questo punto, per immaginare che più o meno qualsiasi repertorio di “consigli vuoti” possa essere adoperato come un mazzo di *Strategie oblique*. Il *Castello dei destini incrociati* di Italo Calvino, che contiene due storie fondate sui tarocchi, è lì per ricordarcelo. Ma anche il *Libro della vita* pubblicato dalle edizioni Armenia (pp. 188, 13 euro), sorta di raccolta di oracoli: basta formulare una domanda precisa, dice l'introduzione, e aprirlo a caso; si otterrà infallibilmente la risposta giusta. Penso una domanda. Lo apro a caso. Leggo: «Una visione completa include sempre lo spazio indispensabile per immaginare gli elementi mancati». Interessante, no? Basta non prenderlo troppo sul serio. Ci sentiamo tra una settimana.

Chiacchierata numero 13

Buongiorno. Lunedì scorso, in un laboratorio di scrittura che si tiene nella mia città (Padova) ho parlato delle *Strategie oblique* di Brian Eno e Peter Schmidt (delle quali ho parlato nelle ultime

due puntate di questa rubrica). Come sempre succede, il gruppo (una ventina di persone, tutte tra i venticinque e i trenta) ha reagito con uno scetticismo a dir poco pesante. «Ma in somma, queste cose New Age! Queste specie di magie!». Ma no, ho detto. Niente cose New Age. Niente specie di magie. Le *Strategie oblique* sono un modo come un altro – è importante: un modo come un altro; più divertente di altri; efficace tanto quanto altri – per raggiungere un paio di scopi: sbloccare la propria concentrazione (soprattutto quando si è in una situazione di “incaponimento”), considerare altre possibilità.

Questa, del considerare altre possibilità, è una mia fissa. Quando mi viene in mente una storia, la prima cosa che penso è: potrebbe andare diversamente; potrei raccontarla diversamente. La direzione della storia che scelgo, esclude tutte le altre possibili direzioni. La forma che scelgo per raccontarla, esclude tutte le altre forme. Se scrivo: «Guidava una Peugeot bianca», escludo tutti gli altri mezzi di trasporto (asino, carrozzella, motocicletta, piedi, elicottero...), escludo tutte le altre marche d'automobili, escludo tutti gli altri colori (però mi lascio aperta la scelta tra i vari modelli di Peugeot).

Se impariamo a sentire ogni scelta non solo come un'opportunità, ma anche come un'esclusione, questo ci sarà utile. Ovviamente diventeremo più indecisi. Ovviamente avremo più incertezze. Ovviamente avremo più ripensamenti. Ovviamente avremo più riscritture.

E questo, in un'attività che tutto sommato può concedersi più o meno tutto il tempo che vuole, non è un problema. O lo è?

Eppure, nei vari corsi e laboratori di scrittura in cui insegno, vedo che c'è molta fretta. Fretta di finir di scrivere ciò che si sta scrivendo, fretta di avere tra le mani qualcosa di compiuto e definitivo, fretta di abbandonare un testo per passare a un altro. Essendoci fretta, c'è anche ansia: l'ansia di non essere capaci, l'ansia di non sapersi inventare altro, l'ansia di non saper finire, l'ansia di non *arrivare*

a un risultato... (e dico questo, mica di quelli che vogliono “diventare uno scrittore”, che sono una categoria a parte; dico di quelli che, a sentir loro, “amano la scrittura”, “si divertono con la scrittura”, “si sono iscritti al corso per curiosità, per fare una cosa piacevole”).

Io da circa tre anni non scrivo una storia nuova. Ho scritte delle cose su commissione: delle descrizioni di luoghi, un racconto su un tema dato; ma questa è proprio la parte “da professionista” del mio lavoro; i risultati magari sono buoni, mi soddisfano, ma non sono “una storia nuova”. Bene: questo non mi preoccupa.

Dal 1998 giace dentro il mio pc un mezzo tronco di romanzo. Ha un titolo imbarazzante (*Introduzione ai comportamenti vili*) e un contenuto che mi spaventa. Non sono capace, per ora, di rimmettermi sopra. Ogni tanto lo guardo, e dico: mah!... Un editore l'ha letto e ha detto: «È una cosa terribile! Non oserei mai pubblicarla!», intendendo non che si tratti di una cosa mal fatta e mal scritta, ma di una cosa spaventosa per il suo contenuto. Un altro editore ha detto: «Bello! Bellissimo! Quand'è che lo finisci?», e continua a chiedermi quand'è che lo finisco più o meno ogni sei mesi, dal 1998.

Io, non so se lo finisco.

Il 16 maggio 2003 avrò la gioia di pubblicare, presso l'editore per il quale lavoro, un grosso romanzo scritto da uno dei miei più cari amici. (Sia chiaro: ci siamo conosciuti, nel 1995, per la scrittura; non è che pubblico solo i miei amici; è che sulla base della scrittura possono nascere, o non nascere, grandi amicizie: in questo caso è nata). Io sono convinto che sia un capolavoro. Il libro è stato scritto in tre anni, e fa 560 pagine. In questi tre anni ho visto il mio amico “entrare” progressivamente sempre di più dentro il libro. Da settembre dell'anno scorso fino all'altro ieri, credo che sostanzialmente nella sua vita non ci sia stato altro che il libro da fare. Certo: ha lavorato (campa con

due lavori part-time). Certo: ha letto (ma sempre in funzione del libro). Certo: ha avuta un po' di vita sociale: se è vita sociale trovarsi e non parlare che del libro.

La dedizione è diventata, pian piano, e senza che il mio amico se ne avvedesse, davvero totale. Negli ultimi mesi, poi, la situazione si era fatta quasi disperata. Il mio amico, semplicemente, non riusciva a *finire*. Il romanzo ha una struttura molto complessa, e ogni giorno si scoprivano piccole cose che non tornavano, aggiustamenti necessari, riferimenti incrociati da far incrociare. Una notte, mi ricordo, eravamo già alla rilettura delle bozze, scoprimmo che la mancanza di una virgola in una delle prime pagine aveva completamente modificata l'interiorità, verso pagina quattrocento, di un personaggio non proprio secondario (fu necessario, per far tornare i conti, aggiungere una nota in calce qua, togliere un passaggio là, inserire piccole varianti un po' dappertutto).

Non c'è stata fretta. Né da parte mia, che ero nel ruolo dell'editore; né da parte del mio amico, che in fin dei conti si è preso tutto il tempo del quale aveva bisogno. Certo: non siamo stati degli sconsiderati. Sapevamo che c'erano delle scadenze. Ma sapevamo, ad esempio, che potevamo cambiarle (e le abbiamo cambiate, infatti).

Ecco, secondo me: essere disponibili a considerare altre possibilità; aver voglia di collaudare altre forme oltre alla prima che ci è venuta in mente; non avere fretta di finire, di consegnare, di avere un risultato; tutto questo è indispensabile per rendersi conto che un'opera letteraria, per modesta e poco ambiziosa che sia, è comunque un oggetto *complesso*. Dove *complesso* significa, appunto, che la sparizione di una virgola a pagina sette cambia la psiche di un personaggio a pagina quattrocento. E di come, nel dettaglio, questo possa avvenire, parliamo la settimana prossima. A risentirci.

Chiacchierata numero 14

Buongiorno. Domandavo la settimana scorsa: come può avvenire che, in un romanzo, la sparizione di una virgola a pagina sette modifichi l'interiorità di un personaggio a pagina quattrocento? In realtà non saprei spiegarlo molto. La mia battuta ricalca una battuta celebre, secondo la quale: il battito d'ali d'una farfalla a Pechino può provocare il crollo d'un ponte a New York. Si fa questa battuta, di solito quando si cerca di spiegare il significato della parola «olistico».

Dalla garzantina di filosofia: «Olismo, tesi epistemologica secondo cui l'organismo biologico o psichico deve essere studiato in quanto totalità organizzata (in greco *bólos* significa “tutto, intero”) e non in quanto somma di parti discrete». In effetti è assai diverso considerare una narrazione una «somma di parti discrete», cioè di parti tranquillamente separabili, almeno nel pensiero, l'una dall'altra (non solo un episodio dall'altro ma anche, ad esempio, il registro linguistico dalla punteggiatura, il dialogo dalla descrizione dei movimenti, il lessico dalla sintassi ecc.); e considerarla invece una «totalità organizzata», cioè un sistema nel quale nessun elemento è pensabile come separato dagli altri - nel quale, aggiungo, ogni elemento è una sorta di “precipitato” del sistema tutto (e il sistema tutto ha lo stesso grado di coesione e compattezza, nonché la stessa *forma*, di ciascun elemento).

In realtà, se io penso a una narrazione come a una «totalità organizzata», corro seriamente il rischio di non riuscire proprio a pensarla, perché potrei pensarla solo “tutta insieme” e “in tutta la sua profondità”: e chi è capace, di fronte a una narrazione (come di fronte a qualunque cosa) di pensarla davvero “tutta insieme” e “in tutta la sua profondità”? C'è qualcuno capace di pensare “tutto insieme” e “in tutta la sua profondità” un romanzo come *I fratelli Karamazov*? Credo di no; dubito assai che lo pensasse in tal modo lo stesso Dostoevskij, che pure l'aveva

scritto. Ma anche una barzelletta o la più semplice delle favole, non appena le prestiamo attenzione, rivelano profondità insondabili.

E allora? Allora, secondo me è bene cercare comunque di pensare olisticamente a ciò che andiamo scrivendo. Ora dico delle banalità. Sarebbe bello se, in ogni narrazione, la *forma* soggiacente a ogni singola frase, a ogni scelta di lessico, a ogni segno di punteggiatura, a ogni svolta dell'azione, a ogni battuta di dialogo, a ogni spazio bianco interposto tra uno e l'altro episodio ecc. - fosse sempre la stessa *forma*, e fosse pure la stessa *forma* generale di tutta la narrazione. È evidente che un simile grado di controllo è pressoché impossibile. Ma si può provarci, tendere a, andare verso. Molte grandi opere sono onorevoli tentativi, falliti.

Io scrivo la mia narrazione dal principio alla fine; ma continuamente, mentre progredisco, torno indietro, cambio, aggiusto, tolgo, rifaccio, sposto; e quando bene ho finito torno a lavorare sul tutto, e lavoro sulla mia narrazione come se fosse un oggetto; ne faccio degli schemi che osservo come osserverei una piantina topografica; modifico il "peso" di fatti, parole, azioni, pause ecc. come se dovessi far raggiungere lo stato di equilibrio a una bilancia con non due soli, ma con duecento piatti.

Ma il lettore che legge, non fa mica così. Il lettore che legge parte *veramente* dal principio e arriva *veramente* fino alla fine (se la mia narrazione non gli fa schifo). Per me che l'ho scritta la narrazione è un oggetto, una topografia, una stanza piena di bilance; per il lettore che la legge la narrazione è un cammino, un filo, un «avvenne questo... e poi questo... e poi questo...». Anche qualora io racconti più storie intrecciate, o riempio la narrazione di flash-back, o dissemini i fatti nel disordine più assoluto, comunque per il lettore c'è dapprima pagina uno, poi pagina due, poi pagina tre... In fondo *I fratelli Kara-*

mazov, come tanti romanzi dell'Ottocento, è stato pubblicato dapprima a puntate nei giornali, e solo dopo raccolto in volume.

Allora dobbiamo rassegnarci: per il lettore, la narrazione come «totalità organizzata» è spesso impercettibile. O ne ha, al massimo, una percezione inconsapevole, una specie di "ombra d'intuizione". Quando andiamo al cinema, e ne usciamo insoddisfatti del film ma senza saper dire perché ne siamo insoddisfatti, forse stiamo intuendo qualche falla nella «totalità organizzata» del film. La differenza tra il lettore comune (o lo spettatore comune) e il critico letterario (o cinematografico) è spesso qui: nella capacità di percepire la narrazione o il film come «totalità organizzata».

In somma: vi sto invitando a tentar di pensare le vostre narrazioni come «totalità organizzate»; vi avviso che è una cosa difficilissima; e, per confortarvi, vi dico che comunque, della «qualità organizzativa» della vostra «totalità», se ne accorgeranno quattro gatti, al massimo qualche parruccone di critico. Bene, è proprio così. E allora, santo cielo, perché farlo?

Semplicemente perché l'unica differenza che io sia riuscito a percepire, in vita mia, tra chi «è uno scrittore» e chi «non è uno scrittore», riguarda la qualità dell'investimento personale nella scrittura. E l'investimento personale nella scrittura (la «dedizione», potrei dire) non è qualcosa che possa essere incrementato discretamente; a un certo punto c'è un salto, e questo salto c'è chi lo fa e chi non lo fa. Il salto è: tentar di pensare alle narrazioni come a «totalità organizzate», oppure non farlo; e chi lo fa, cioè chi «è uno scrittore», in quel momento smette di essere una persona normale. Non voglio dire che diventi pazzo o asociale; no, smette di essere una persona normale e, ad esempio, si concede uno smisurato egocentrismo; ossia, esclude dalla sua mente qualunque pensiero che non concerna il pensare la sua narrazione come «totalità organizzata».

Narratori così, ovviamente, ce n'è pochi. Io ne so tre, in Italia. Quanto a me, il salto non ho osato farlo. Troppa paura, e poi non ce l'avrei fatta. Alla prossima.

Chiacchierata numero 15

Buongiorno. Scrivevo la settimana scorsa, tra le altre cose (ho scritte troppe cose, la settimana scorsa; dovrò fare un po' di riprese, per spiegarmi a puntino); scrivevo dunque: il narratore compone la sua narrazione come un oggetto, una struttura; lavora ora all'inizio, ora alla fine, ora al mezzo; torna indietro, cambia, rifà, eccetera; ma poi il lettore parte dal principio e arriva (se va tutto bene) fino alla fine; per il lettore, nel momento in cui legge, una narrazione non è un oggetto, una cosa che si possa guardare dall'alto o dal basso o da destra o da sinistra: per il lettore la narrazione è un filo, un percorso, una sequenza, una cosa in somma che ha una sola direzione e un solo verso.

Poi, magari, a lettura compiuta, anche il lettore riesce a guardare la narrazione come un oggetto. Ma questa è un'altra faccenda.

Bene. Ho qui sul tavolo, accanto alla mia mano sinistra, un libro ancora avvolto nel cellophane. L'ho comperato ieri alla libreria Remainder's di Milano, in galleria Vittorio Emanuele. L'ho pagato 2 euro e 7 centesimi. L'editore è Lerici. L'autore è un francese, Marc Saporta. Il titolo è: *Composizione n. 1*. E c'è scritto sotto: «romanzo». L'esterno del libro è pieno di istruzioni. C'è una fascetta (bianca, con la scritta in rosso mattone) che dice: «TANTI ROMANZI PER QUANTI SONO I LETTORI. L'ordine delle pagine è casuale: mescolandole, a ciascuno il "suo" romanzo». Sulla copertina, in alto a sinistra, è scritto: «Si invita il lettore a mescolare queste pagine come un mazzo di carte. Se gli fa piacere, può anche alzarle con la sinistra, come si fa dalla cartomante. In ogni caso l'ordine in cui appariranno allora i diversi fogli determinerà il destino di X». Suppongo quindi che X sia il

nome del protagonista. Sempre sulla copertina, in alto a destra, è riportata una frase tratta dal quotidiano *Il Giorno*: «La libertà del lettore di leggere il suo romanzo disponendo come crede l'ordine delle pagine è totale ed effettiva. Questa è un'opera che merita tutta la nostra attenzione, è uno dei più compiuti e veri romanzi che la letteratura francese ci abbia saputo proporre». La quarta di copertina dice (stralcio, sennò mi mangio tutto lo spazio): «In una vita il tempo e l'ordine degli eventi contano assai più della natura, degli eventi stessi. [...] Ma non è indifferente sapere se [l'uomo] ha incontrato l'amante, Dagmar, prima o dopo il matrimonio; se ha abusato della piccola Helga da adolescente o da uomo maturo; se il furto di cui si è reso colpevole è stato commesso in nome della Resistenza o in tempi meno torbidi [...] Dall'ordine in cui si susseguiranno i singoli episodi dipende anche che la storia finisca bene o male. Una vita si compone di parecchi elementi. Ma infinito è il numero delle possibili combinazioni».

Strappo il cellophane. Il libro è costituito d'un certo numero di pagine non numerate, scritte da una parte sola, non rilegate (è spesso due centimetri). Un pacchetto di schede, in somma. La copertina è una sorta di contenitore. È stato pubblicato in Francia nel 1961, in Italia nel 1962. Maneggio il tutto con estrema cura. Soprattutto, non voglio mescolare le pagine/schede. Perché, io, questo romanzo, lo voglio leggere dal principio alla fine. Perché, io, *non ho nessuna voglia di quel tipo di libertà*.

La verità è che ne ho comperate due copie. Una l'ho liberata dal cellophane, l'altra no. Numererò le pagine della copia che leggerò, man mano che progredirò nella lettura. Quando avrò finito, aprirò anche l'altra copia: voglio sapere - ma tratterrò la

mia curiosità fino a quel punto - se in due copie diverse del libro l'ordine delle pagine/schede è lo stesso. Presumo che sì; ho un'idea di quanto costa fare i libri; e produrre due o tre mila libri ciascuno con un diverso ordine delle pagine/schede, è un costo da far venire i capelli bianchi.

Tra chi frequenta corsi o laboratori di scrittura, nonché tra i cosiddetti "aspiranti scrittori" che mi mandano i loro dattiloscritti, è diffuso un pregiudizio: che la narrazione sia un semplice supporto, o addirittura un'occasione, per la libera attività fantasticante del lettore. «Io scrivo, ma poi il lettore deve essere libero di immaginare quello che vuole»: così mi viene detto, più o meno. E se faccio notare che una scena è incompleta, che di un personaggio non si sa neanche se è maschio o femmina, che non si capisce se l'azione avviene a New York o a Berlino o a Giarre, eccetera; mi viene detto: «Voglio che il lettore sia libero di immaginarsi la scena come vuole, il personaggio come vuole, la città come vuole».

Ora; non so voi; ma io, quando leggo un libro, quando sono un semplice lettore, non voglio questo. Ho letto fin da bambino, ho cominciato con i romanzi di Salgàri e della baronessa Orczy, il libro d'avventure è per me il prototipo di ogni libro. Certo: oggi sono un lettore più raffinato, mentre leggo vedo i meccanismi della narrazione, distinguo nel giudizio tra narrazione e scrittura, eccetera; ma per ridiventare il lettore che ero quando avevo sei anni, mi bastano tre secondi. Se ho davanti a me due ore di treno e non ho con me niente da leggere, senza esitazione compero un Urania, un manga, un Superpoket, un Mito (mai un giallo): e in treno leggo beatamente, come legge beatamente il più ingenuo dei lettori; salvo poi, arrivato a destinazione, buttare via il libro: perché mi basta *uscire dalla lettura* quel tanto che serve per smontare dal treno, per rendermi conto che ciò che stavo leggendo era una schifezza. Ma fin che lo leggevo, accidenti!, sono stato al gioco.

Questo per dire che io sono, come molti, come - spero - tutti, un lettore ingenuo. E, come tutti, voglio che mi si racconti una storia:

che *cominci dal principio e finisca con la fine*, che *mi avvinca e mi rapisca*, che *riempia la mia immaginazione e non mi lasci più un solo pensiero mio*.

Tuttavia, il pregiudizio di cui sopra contiene, come tutti i pregiudizi, qualcosa di vero. E un libro come quello di Marc Saporta ha un suo senso. Ne parliamo tra una settimana.

Chiacchierata numero 16

Buongiorno. Descrivevo, settimana scorsa, un libro che ho comperato una libreria a metà prezzo: *Composizione n. 1*, di Marc Saporta (pubblicato da Lerici nel 1961). Un libro composto non di pagine rilegate ma di fogli sciolti, ciascuno recante una scena o un breve episodio; con in copertina l'avviso: «Si invita il lettore a mescolare queste pagine come un mazzo di carte. L'ordine delle pagine è casuale: mescolandole, a ciascuno il "suo" romanzo». E dicevo, settimana scorsa: di questa libertà, della libertà di mescolare le pagine, non so che cosa farmene; io voglio una storia con un inizio e una fine...

Vediamo.

In quarta di copertina di quel libro c'è scritto: «Una vita si compone di parecchi elementi. Ma infinito è il numero delle possibili combinazioni». È vero? Ma sì, è vero, si potrebbe dire; benché le combinazioni (delle pagine) siano non infinite ma moltissime (e parecchie di queste siano assai simili tra loro: se solo una pagina cambia di posto, ho davvero un "altro" romanzo?). E invece, dirò, non è per niente vero.

La mia vita (quarantadue anni, dieci mesi e diciannove giorni, oggi che leggete questo pezzo) consiste in un'unica combinazione. Non posso tornare indietro e cambiare. Certo: posso, nel raccontare (a me stesso, a voi, a chiunque) la mia storia, introdurre spostamenti, cancellazioni, invenzioni; posso, in somma,

mentire. Ma se leggo un romanzo, posso pensare che il narratore mi stia mentendo? No.

Posso pensare che Zeno Cosini, protagonista della *Coscienza di Zeno* di Italo Svevo nonché autore del “memoriale” che costituisce il 99% del romanzo (ne resta fuori solo la brevissima introduzione firmata dallo psicoanalista di Zeno), menta a tutto spiano. E so benissimo che Italo Svevo ha scritto un romanzo, cioè “una storia inventata” (per quanto possa aver fatto man bassa, per comporla, delle sue esperienze di vita): e un’invenzione, della quale siamo tutti consapevoli che è un’invenzione, non è una menzogna.

Ma il *narratore*, che non è né Italo Svevo né Zeno Cosini, ma è una sorta di fantasma che io, durante la lettura, percepisco (in buona misura inconsapevolmente) come colui che mi racconta la storia e me la garantisce - no, lui non può mentire. Lui mi garantisce che ogni parola che leggo è esattamente come Zeno l’ha scritta. Mi garantisce che, fintantoché proseguirò nella lettura, continuerò a percepire Zeno come una persona dotata di esistenza autonoma.

Io, come lettore, sono disposto ad accettare qualunque storia, anche la più improbabile. Accetto che il protagonista nasca povero, diventi ricco per caso, ritorni povero, scopra di essere figlio d’un re, incontri improvvisamente un fratello gemello del quale nulla si sapeva; accetto che i cattivi si rivelino buoni, che i buoni si rivelino cattivi, che tutti abbiano doppie e triple identità, che il castello in riva al lago sia in verità una baracca, che l’oceano sia in realtà una pozzanghera, che una lucerna contenga un essere soprannaturale: tutto, tutto.

Io, come lettore, sono disposto ad accettare una storia raccontata in qualunque modo. Si può partire dal principio, dalla fine, dal mezzo, da tre punti diversi, da nessun punto; la narrazione può andare avanti nel tempo, indietro nel tempo, a salti; posso avere due o tre tempi contemporaneamente; posso avere omissioni, ripetizioni, menzogne dei personaggi; posso avere un testo apocrifo, o compo-

sto da una collezione di apocrifi, scritto da un cane o da un cavallo, delirante, scritto in una lingua inventata.

Ma, in qualunque modo sia raccontata la storia, mi è necessario che la narrazione abbia un principio e una fine. Una pagina 1 e una pagina 242 con stampato in mezzo: «Fine». Anche se, magari, in quella pagina 242, è raccontato il primo avvenimento della storia, il germe della storia stessa... L’importante è che, quando giungerò a pagina 242, il narratore mi dica: ecco, la storia è andata *proprio così*; e io possa rispondere: sì, davvero, è andata *proprio così*.

Perché la mia esperienza di vita, non è quella di un numero infinito delle combinazioni: è quella piuttosto, di un numero ben finito di fatti. Ci saranno state, magari infinite, le *possibilità*; ma la mia vita quale sarebbe potuta essere se le cose fossero andate diversamente, a chi interessa? A me no. Se uno mi dicesse: «Guarda, ora ti racconto come *non* sono andate le cose», gli direi che ho altro da fare. Anche un romanzo come *L’uomo nell’alto castello* (altrimenti noto come *La svastica sul sole*) di Philip K. Dick, che ci racconta un mondo nel quale l’Asse ha vinto la seconda guerra mondiale, non è una storia che ci racconta come *non sono andate* le cose: ci racconta, casomai, che le cose *sono effettivamente andate* diversamente da come credevamo. Pretende in somma che, mentre leggiamo, crediamo a quella storia come se fosse la storia vera.

Il romanzo di Marc Saporta, dunque, con la sua stessa forma fisica, prima ancora che cominciamo a leggerlo, ci mette in forte imbarazzo.

Pier Vittorio Tondelli diceva che lui, mentre scriveva, desiderava «schiavizzare il lettore». Io preferisco dire: voglio esercitare un dominio sul lettore. Voglio che la sua mente assuma la for-

ma della mia immaginazione. Certo: ogni lettore (lo dicevo la settimana scorsa) reagisce diversamente a una narrazione. Ogni lettore è diverso da un altro lettore, e quindi la mia narrazione, a contatto con ciascun diverso lettore, produce diversi effetti. Ma questo non mi interessa. Non dico che sia un inconveniente: dico che non mi interessa. Se pensassi che è il lettore che fa il libro, dovrei fare un libro tutto di pagine bianche: così il lettore sarà libero di farci quello che vuole. Ma questo è un boomerang: niente è meno suggestivo di una pagina bianca.

Mi rendo conto che c'è un paradosso. Racconto una storia sapendo che il lettore ne farà quel che vorrà, e tuttavia cerco di stabilire un dominio sul lettore.

È come quando sono innamorato. Voglio che la persona amata sia liberamente sé stessa, e voglio che sia mia. Ne ripareremo.

Chiacchierata numero 17

Buongiorno. Interrompo il ragionamento della settimana scorsa (finivo accennando all'innamoramento come modello della relazione tra lo scrivente e il lettore; dicevo che come si hanno verso la persona amata sia il desiderio di possederla sia il desiderio che sia totalmente sé stessa, ossia libera, così lo scrivente desidera dominare l'immaginazione del lettore pur sapendo che il lettore, di ciò che egli scrive, farà ciò che vuole). Interrompo il ragionamento, dicevo, per dirvi che sono appena partito da Bologna (è martedì 13 maggio, sono le dieci e cinque del mattino) e sto andando a Napoli, dove arriverò alle due e mezza. Ho quattro ore abbondanti a disposizione; quindi ho tirato fuori il portatile e mi sono messo a scrivere.

L'altro giorno una gentile giornalista, intervistandomi al telefono, mi ha domandato: «Ma lei, quando scrive?». «Nei ritagli di tempo», ho risposto. «Cioè?». «Cioè quando posso. Ci sono certi mesi dell'anno che non scrivo nulla se non cose di lavoro,» (questo è uno

di quei mesi, e questo articolo è una cosa di lavoro) «altri mesi che ci posso dedicare le giornate. Poi ci sono mesi e mesi che non mi viene niente da scrivere». «Quindi non ha l'abitudine di scrivere tutti i giorni, magari in certe ore?». «Mi capita di scrivere la mattina presto, perché per costituzione sono uno che si sveglia presto. Ma altrettanto spesso mi capita di scrivere fino a notte tardi». «E quando scrive, come si organizza?». «Be', mi metto lì e scrivo». «Ascolta musica? Beve caffè? Fuma?». «Ma no», dico, «quando scrivo, scrivo. Mi ci concentro». «E scrive su carta? Su fogli sciolti? Su quaderni? Con la penna? Con la matita?». «Scrivo con il personal computer». «Sempre? Anche le prime stesure?». «Senta: mi sono seduto per la prima volta davanti a un pc nel 1977, quando avevo 17 anni. Era un Apple I-Ie. Ho posseduto un Commodore 64, un Amstrad 1024, un Olidata formato lavatrice, un paio di assemblati anonimi, e adesso finalmente ho un portatile. Nel 1982 ho cominciato a lavorare in un ufficio stampa, dove per prima cosa mi hanno messo davanti a un terminale; e tre anni dopo siamo passati alla rete di personal, gli OS/2 dell'Ibm. In somma, ho attraversato un po' tutta la storia della scrittura al pc, con qualche incursione nel mondo Apple. Per me la tastiera è il mezzo più naturale per scrivere».

Sento che la giornalista è perplessa. «Ho detto qualcosa che non va?», domando. «No», dice, e aggiunge: «Allora lei adesso, col portatile, scrive un po' dove le capita». «Ma, sì, mi ci sto abituando; è chiaro però che a casa mia lavoro meglio». «In che stanza scrive?». «Ho uno studiolo incasinatissimo». «Generi di conforto?». «Nessuno». «Non sente la nostalgia della carta, della penna che corre sulla carta?». «No». Altro silenzio della giornalista. Riattacco: «Guardi, se c'è un'esperienza poco mistica, per me, è proprio quella dello scrivere e del leggere. Viaggio parecchio, sempre in treno, e così il treno è diventato la mia sala di lettura. E può essere sala di scrittura». «Vuol dire che per lei il

treno è diventato necessario?». «Ma no! Dico che è un posto come un altro, comodo per fare certe cose. Per lavarsi o mangiare non è comodo. Per telefonare nemmeno. Per leggere e scrivere sì». «Non ha problemi a concentrarsi?». «Quando lavoravo in ufficio stampa, eravamo quattro in una stanza. Io ero la “macchina per scrivere” dell’ufficio, scrivevo quasi tutto. Il capo stava attaccato al telefono, perché il suo era lavoro di relazioni. Quello che impaginava le riviste girava attorno al tavolo luminoso, ritagliava, incollava, chiamava la tipografia, leggeva i testi a bassa voce per trovare i refusi. Quello della pubblicità (facevamo delle riviste tecniche, finanziate dalla pubblicità) stava anche lui sempre al telefono, quando non era in giro. Poi arrivava gente, parlava con me, con il capo, andava via. Lì dentro io confezionavo ogni giorno le mie dieci-quindici cartelle». «Ma era un’alta cosa...». «Non ci vuole meno concentrazione, per scrivere un articolo sulle nuove norme del ministero tedesco della sanità circa il confezionamento del gelato da passeggio, o per spiegare il meccanismo delle tariffe a forcilla per l’autotrasporto di collette umido...». «Ma che ufficio stampa era, scusi?». «Un’associazione artigiana».

Sono qui sul treno per Napoli, e scrivo. Attorno a me c’è gente che chiacchiera, telefona, fuma, va e torna dalla carrozza bar. Due bambini giocano agli indiani. Due tipe quarantenni (l’età mia) si scambiano giornali tipo *Chi* e *Oggi*, commentando gli articoli. Tre napoletani giocano a carte strepitando. Un signore massiccio, a occhio sessantenne, alla mia sinistra, guarda fisso la ragazza che mi dormicchia di fronte (non più di ventiquattr’anni, maglietta rossa atillata, capezzoli prominenti). Una studentessa molla il libro e prende il game-boy, bip-bip-bpi. Più in là, quattro soldatini in licenza schiamazzano. Dietro di me un giapponese strilla nel telefono, velocissimo, a scatti, ripetendo tutto due volte (anche se è giapponese, capi-

sco che ripete tutto due volte). In una nota in fondo a *Senza sangue* Alessandro Baricco ringrazia l’istituzione che lo ha ospitato durante la stesura dello stesso *Senza sangue* (un museo statunitense, se non ricordo male) per avergli garantito (cito a memoria, sono in treno) «quel silenzio senza il quale nessuna opera può nascere».

Dostoevskij scriveva tutto il giorno per le riviste, la sera si ubriacava di brutto, giocava e perdeva a carte, a volte gli veniva un attacco epilettico; sua moglie andava a raccogliarlo da sotto il tavolo dell’osteria, lo tirava a casa, gli metteva la testa sotto l’acqua fredda; e lui allora si metteva buono buono a scrivere i *Karamazov*. Che relazione ci sarà mai, tra il silenzio e il rumore, tra l’opera e il silenzio e il rumore? A me piacciono di più i libri scritti in mezzo al rumore, credo. E mi sembra di sentirlo, mentre leggo. Viva il rumore! Sono le undici e cinque, finito l’articolo. 6.000 battute esatte. A risentirci.

Chiacchierata numero 18

Buongiorno. Due settimane fa, prima di interrompermi per parlare del rumore, dicevo: che l’innamoramento può essere un modello della relazione tra lo scrivente e il lettore; e che come si hanno verso la persona amata sia il desiderio di possederla sia il desiderio che sia totalmente sé stessa, ossia libera, così lo scrivente desidera dominare l’immaginazione del lettore pur sapendo che il lettore, di ciò che egli scrive, farà ciò che vuole.

Mi imbatto continuamente, nei laboratori di scrittura che conduco, in persone che mi dicono: «Io scrivo soprattutto per me». Bene. Scrivere *per sé* è un’attività completamente diversa dallo scrivere *per un altro*. Non voglio dire che lo scrivere per un altro sia più lodevole dello scrivere per un altro. Dico che sono due cose diverse. Potrei esagerare e dire che scrivere per un altro è

letteratura, scrivere per sé non è letteratura. Questo non significa che testi scritti per sé non possano essere assai belli; né significa che testi scritti per un altro siano necessariamente belli.

Mi imbatto continuamente anche in persone che mi dicono: «Scrivo per esprimermi». *Esprimersi* significa, letteralmente, *spremersi fuori, spremere qualcosa di sé fuori di sé*. Ecco, io direi che scrivere per un altro è l'attività esattamente opposta: è *andare verso l'altro*. E confesso che (io sono, come chiunque, prima di tutto un lettore) a me, uno tutto intento a spremersi fuori di sé, m'interessa poco. M'interessa poco perché, alla fin fine, mi pare che a lui interessi poco di me. Invece, uno che viene verso di me, m'interessa: proprio perché viene verso di me.

Nell'innamoramento ci sono, mi pare, entrambe le cose. C'è uno spremersi fuori di sé, e c'è un andare verso l'altro. Ma la prima cosa, è l'andare verso l'altro. Se io vado verso l'altra persona, l'altra persona può accettarmi. Quando l'altra persona mi avrà accettato, allora potrò - di tanto in tanto - spremersi fuori di me. Il mio andare verso l'altra persona avrà prodotta una *disponibilità* dell'altra persona verso di me; e dentro questa disponibilità (aggiungo: nei limiti di questa disponibilità) io potrò spremersi fuori di me. Altrettanto accade all'altra persona: il suo accettarmi non è altro che un venire verso di me; io allora la accetterò; e dentro questa mia accettazione, questa mia disponibilità, l'altra persona potrà spremersi fuori di sé.

Quando comincio a raccontare, è necessario che io vada verso il lettore. Devo innanzitutto desiderare che il lettore esista. Poi dovrò desiderare la sua persona: la presenza, la compagnia, l'attenzione, la continuità. Poi dovrò desiderare di essere accettato da lui. Poi, se mi avrà accettato, dovrò esplorare questa sua accettazione: misurare la sua disponibilità. A quel punto, conoscerò i limiti entro i quali potrò anche esprimermi, spremersi fuori di me. Se io mi piazzassi là, subito, davanti a lui, e - *trac!* - mi spremessi fuori da me, il lettore probabilmente mi rifiuterebbe. Non saprei dargli torto.

Le persone che, nei laboratori di scrittura, parlano della propria scrittura come di un'espressione, fanno spesso un paragone: tra la scrittura e il vomito. Quando questo succede, io dico: «Scusa, ma se queste pagine tu le hai "vomitate", come dici, per quale ragione io dovrei mettermi a leggere il tuo vomito? Che persona pensi che io sia, se mi dai da leggere il tuo vomito?».

Certo: nell'innamoramento, la persona verso la quale andare è lì. Magari è inaccessibile, magari ci ha già scacciati una dozzina di volte dalla sua presenza, magari è morta, magari non si accorge di noi; tuttavia, è lì. Il lettore, invece, dov'è? Chi l'ha visto? Com'è fatto?

Ma io conosco il lettore. Infatti, come ho detto, e come chiunque, io sono un lettore. So che cosa mi succede, mentre leggo. Nella lettura faccio uno sdoppiamento: leggo, e guardo che cosa mi succede mentre leggo. Spio le mie reazioni. Mi conosco. Mi imparo. «Ma a questo punto», dirà qualcuno, «il lettore sei sempre tu! Quindi hai poco da parlare di una scrittura che *va verso l'altra persona*». E invece no. Che conoscenza posso avere, io, dell'altra persona, se non attraverso la conoscenza che ho di me? Gesù di Nazareth diceva, o si tramanda che abbia detto: «Ama il tuo prossimo come te stesso»; anche lui, quindi, che pure proponeva la dedizione all'altro come massima virtù, metteva al primo posto, come *amore originario*, in base al quale tutti gli altri amori si definiscono, l'amore verso di sé.

«La prima volta che ho fatto all'amore», mi ha detto una volta un ragazzo, in un laboratorio di scrittura, «non avevo la minima idea di che cosa fossero il desiderio, il piacere, il bisogno della ragazza con cui ero. Ho capito poi, che solo attraverso il desiderio il piacere il bisogno miei potevo arrivare a un'intuizione».

Essendo lettore, faccio dunque esperienza dell'innamoramento che colui di cui sto leggendo un testo ha verso di me. Su questa esperienza d'innamoramento *subito*, di amore *ricevuto* - che è *originaria* - fondo la mia capacità di innamoramento verso colui che leggerà ciò che io scrivo.

Qualche scrittore banalmente dice: «Scrivo i libri che mi piacerebbe leggere». Ma questo è solo un primo passo: eleggo me lettore a modello di tutti i lettori. È ancora una cosa molto egocentrica. Propongo di fare un passo avanti: adopero la mia esperienza di lettura per immaginarmi come possa essere l'esperienza di lettura di un'altra persona.

Si dice spesso: «Vuoi scrivere? Allora leggi!». Il consiglio è buono: ma non perché leggere serva a imparare la buona forma, il lessico, l'arrotondamento delle frasi, l'abilità descrittiva, l'efficacia del dialogo, l'incatenamento della trama; sì, certo, leggere serve anche a questo; ma questa è la parte tecnica della faccenda; leggere serve prima di tutto a costituire la propria esperienza di lettore.

Un lettore mi ha scritto: «Ho smesso di leggere la sua rubrica perché lei non arriva mai al dunque». Bene: secondo me, questo è il dunque. Settimana prossima ci torno su. State bene.

Chiacchierata numero 19

Buongiorno. Dicevo la settimana scorsa, che lo scrivere per sé è una cosa del tutto diversa dallo scrivere per un'altra persona. Dicevo che il lettore, non l'autore, costituisce il testo. Ciò che è scritto, esiste veramente in quanto viene letto. Queste sono cose nelle quali credo molto. Sono fermamente convinto che le persone che provano, vogliono, desiderano molto «scrivere», e tuttavia scrivono cose bruttissime (sono tante, purtroppo), sono proprio persone che non riescono a concepire lo *scrivere* come un andare verso l'altro.

Detto questo: nei giorni scorsi ho avviato un *blog*. Non sto a spiegare che cosa tecnicamente sia un *blog*: per sommi capi, si chiama *blog* una tecnologia che permette di pubblicare nel *web* con estrema facilità. Pubblicare un testo nel proprio blog non è più complicato che spedire un'*email* (so che per molti anche le *email* sono un mistero; ma non so che farci; non sono cose indispensabili, come non è indispensabile leggere questo articolo). Quasi tutti i portali italiani (Clarence, Virgilio ecc.) danno la possibilità di aprire dei *blog* (gratis). Basta iscriversi. Il bello del *blog* (che si chiama così, mi dicono, perché è una contrazione di *web log*, «una traccia nel *web*») è che tutti i pezzi che pubblicate vengono impaginati automaticamente uno sotto l'altro, corredata di data e ora. Appena spedite un pezzo nuovo, questo finisce in cima alla pagina; mentre gli altri scorrono verso il basso. Un po' come certi espositori/distributori di pacchetti di caramelle, per spiegarsi.

Questo metodo d'impaginazione, se ci pensate, sembra fatto apposta per tenere un diario. E già, direte voi: ma chi è che si mette a tenere un diario nel *web*? Risposta: un sacco di gente. Pare che in Italia ci siano già circa quindicimila *blog* attivi. Vabbè: come in tutte le cose del *web*, facciamo conto che un terzo siano già "morti". Non tutti sono dei diari. Io ne ho visitati un po', ma sono ancora all'inizio dell'esplorazione. C'è un bel libro che parla di questo universo: *Mondo blog. Storie vere di gente in rete*, pubblicato da Hops Libri (www.hopslibri.it), e curato da La Pizia, da una "blogger" (bloggatrice? mah!) assai popolare e stimata. Io ho la sensazione che la forma-diario sia dominante. Il grande giornalista che ogni giorno, alle undici del mattino, scrive nel suo blog quali articoli della stampa internazionale gli sono sembrati più interessanti, e mette eventualmente i *link* alle edizioni *on-line* dei vari *Financial Times* o *Le Monde*: be', questo giornalista non tiene un diario vero e proprio, ma sicuramente usa la forma del diario.

Tornando a noi: qualche giorno fa, dicevo, ho aperto un *blog*. Non so bene perché l'ho fatto. Io non ho mai tenuto un diario. Per un certo tempo, quando avevo 13-16 anni, scrivevo delle cose in certi quaderni. Ma non erano diari. Comunque non li ho più. (Nei *blog*, tutto ciò che scrivete e pubblicate viene automaticamente archiviato per data, mese e anno: senza che voi dobbiate far nulla. Nulla va perduto, a meno che voi non lo cancelliate apposta). L'idea di tenere un diario mi è sempre sembrata un'idea bizzarra. Eppure ho aperto un *blog*, senza sapere bene perché lo facevo. E mi sono trovato, senza volerlo e quasi senza saperlo, a scrivere un diario.

In realtà, sono anni che tengo diari. Per anni mi sono scritto settimanalmente con un'amica (oggi ci sentiamo un po' di meno, e soprattutto al telefono). Da anni telefono ogni giorno alla donna della mia vita (che abita abbastanza lontano da dove abito io) e ci raccontiamo più o meno che cos'è successo durante il giorno. La mia vita, le minuzie della mia vita, le racconto pur sempre, a ritmi più o meno fitti, a un certo numero di persone care. Così, nel momento in cui mi sono trovato di fronte la «Pagina Principale» del mio *blog*, non ho avuto esitazioni. Ho raccontato ciò che avevo appena finito di raccontare a qualcun altro.

Nel giro di poche ore (la cosa mi ha lasciato assai stupito, devo dire) qualche navigatore del *web* aveva beccato la mia pagina; e aveva depositata nella casella dei «commenti» (altro accessorio automatico del *blog*) qualche battuta di saluto o di, appunto, commento. Bene, mi sono detto: di nuovo, non sono solo. Questo che ho scritto, che scrivo, non è per me solo.

Ricapitolando: l'esperienza di raccontare le mie giornate, pressoché quotidianamente, a qualcuno, mi ha messo in grado di iniziare un diario: il cui stile di scrittura ecc. ricalca, me ne accorgo bene, proprio questi racconti orali. D'altra parte, ho iniziato a tenere un diario

solo quando mi sono reso conto che esisteva uno strumento per tenere facilmente un diario non privato, ma pubblico.

Non è che io desideri migliaia di lettori per il mio diario. Non credo che i fatterelli della mia vita quotidiana siano particolarmente interessanti (la lite col bigliettaio, la signora stramba incontrata in treno, la telefonata piena di equivoci: ciò che succede a tutti). Ma credo che un diario non pubblico, non sarei mai riuscito a tenerlo.

Perché, appunto, una scrittura che non presupponga un lettore, non esiste.

Dovrò confrontarmi con qualcuno, su queste cose. Ad esempio con il mio amico Giuseppe Caliceti, scrittore emiliano, che dal 14 luglio del 2000 tiene un diario in pubblico (non in forma di *blog*; ma questo non c'entra, è solo un aspetto tecnologico) nelle pagine di www.emilianet.it (per leggerlo, cliccare sulla dicitura: «Pubblico/privato»), (e ne ha anche fatto un libro, *Pubblico / Privato 0.1*, edito da Sironi). O con la scrittrice Francesca Mazzucato, *blogger* credo della prim'ora (<http://francescamazzucato.splinder.it>), che anche lei ha fatto diventare il suo *blog* un libro (*Diario di una blogger*, Marsilio). Ma bisognerebbe fare tutto un discorso, sulla scrittura e le scritture nel *web*. Con calma. Buona settimana.

Chiacchierata numero 20

Buongiorno. Mi pare che ci siamo un po' persi, tra discorsi sulla relazione con il lettore come relazione di seduzione e innamoramento, e chiacchiere sui *blog*, ossia sulle scritture diaristiche nella rete. Ma non ci siamo persi per nulla. Scrivere tutti i giorni qualcosa, in un luogo pubblico, significa dover ri-sedurre, di volta in volta, il lettore (vale anche per questa rubricetta settimanale).

Qualche giorno fa una tipa sconosciuta mi ha scritto per posta elettronica: «Senti, Giulio. Ho letto il tuo libro *Il male naturale*. Poi ho letto il tuo libro *Il culto dei morti nell'Italia contemporanea*. Ci ho pensato su. Bisogna assolutamente che noi scopiamo», segue indirizzo, telefono ecc. È curioso che questo cortocircuito avvenga (rileggete i titoli dei due libri) attraverso il *coté* più necrofilo della mia scrittura (voglio dire, sarebbe tutt'altra cosa essere presi di mira per aver scritto *La felicità terrena*, no?): d'altra parte so bene che uno dei due libri in questione, *Il male naturale*, che è il mio più brutto libro, è il mio più brutto libro perché è un libro che ho scritto per me. In una noterella nell'ultima pagina, ho scritto addirittura: «Credo che fare questo libro mi abbia salvato la pelle e quindi m'importa poco del male che potrà fare ad altre persone».

Eppure, anche un libro che io, sbagliando, ho scritto prima di tutto per me, è riuscito a operare delle seduzioni. L'email che ho ricevuta qualche giorno fa, ne è testimonianza. D'altra parte, mi pare indubbio che quella lettera è una lettera *impropria*. Che risponde, suppongo, all'*improprietà* dell'atto di comunicazione che ho compiuto io. Ho scritto prima di tutto per me, e il risultato è che il libro, per così dire, non è un libro. Un vero libro fa venire voglia al lettore di raccontare a sua volta delle storie, non di copulare con l'autore.

Tutto questo per dire: che bisogna stare attenti con la seduzione. Se il lettore è il mio desiderio, è bene che io abbia un'idea di come è fatto il mio desiderio. Una buona relazione amorosa, lo sanno tutti tranne *certi* adolescenti e i quarantenni disperati, non è «solo sesso» (e non è neanche, lo sanno tutti tranne *gli altri* adolescenti, «puro spirito»). Io ho fatta una curiosa cosa, con i miei libri: in alcuni agisco verso il lettore un desiderio «puro spirito», in altri agisco verso il lettore un desiderio «solo sesso». I «puro spirito» sono meglio dei «solo sesso»; ciò non toglie che siano libri intimamente *difettosi*.

Chiunque conosce almeno una “coppia perfetta”: lui e lei sembrano veramente indissolubili. Non che siano come i lui e le lei del mulino bianco: sono un lui e una lei dotati di personalità, che litigano

abbondantemente, che non sono d'accordo su nulla, e così via: però sembrano veramente indissolubili. Io, di fronte a coppie così, mi rendo conto che non sono capace di capire. Eppure, a dirla, è una cosa così semplice: sono persone che si amano integralmente. Non sono né «solo sesso» né «puro spirito», non fanno distinzioni di alcun tipo nel loro desiderio. Lui ama lei, desidera lei; lei ama lui, desidera lui. Lui non ama, che so, la dolcezza di lei, i begli occhi di lei, il ventre caldo di lei; lei non ama, che so, le chiappe sode di lui, la calma di lui, le orecchie buffe di lui: no, si amano integralmente.

Allo stesso modo, ci sono degli scrittori che investono il lettore con un desiderio integrale. Non sono tanti. Qualche settimana fa parlavo di quei narratori che riescono a pensare le loro narrazioni come «totalità organizzate»; costoro, scrivevo, si concedono uno smisurato egocentrismo, ossia escludono dalla loro mente qualunque pensiero che non concerna il pensare la narrazione come «totalità organizzata». Bene: un narratore che riesce a pensare le sue narrazioni come «totalità organizzate», è uno scrittore che investe il lettore con un desiderio integrale. Egli non desidera, infatti, che il lettore sia avvinto da questa o quella cosa presente nel testo: desidera che il lettore sia avvinto da cima a fondo, per tutto il tempo della lettura.

Il paradosso apparente è dunque questo: solo il narratore dotato di uno smisurato egocentrismo è capace di investire il lettore con un desiderio integrale. Come dire, che solo una coppia di egocentrici smisurati può amarsi integralmente. D'altra parte, l'ho ricordato due settimane fa, ci fu uno che disse: «Ama il tuo prossimo come te stesso». Ossia: l'altruista assoluto, dovendo definire l'amore per l'altro, prende come modello l'amore per sé.

A chi mi dice: «Ma, in somma, questo lettore del quale parli sempre, che cos'è? È un lettore ideale? È un «lettore modello», così come definito da Umberto Eco? È “il pubblico”? È una tua costruzione mentale? È il risultato della tua ormai pluriennale interazione, interna ed esterna ai libri, con i lettori? Che cos'è questo cavolo di lettore di cui parli sempre?». Posso rispondere solo questo: è la proiezione del mio desiderio, del mio desiderio *di un altro*. Purtroppo io non sono tanto forte, e non sono nemmeno capace di concepire un completo desiderio *di un altro*. Questo *altro* che desidero, è altro da me solo in parte, forse in piccola parte.

Ma dicevo anche, qualche settimana fa, che di narratori capaci di pensare la narrazione come «totalità organizzata», ossia di investire il lettore con un desiderio integrale, ossia di concepire un completo desiderio *di un altro*, io ne conosco tre, in Italia. In parecchi mi hanno scritto per dirmi: «Fuori i nomi, e i titoli». Allora: Antonio Morello, *Gli esordi*, Feltrinelli; Vitaliano Trevisan, *Un mondo meraviglioso*, Theoria, appena ripubblicato da Einaudi; Aldo Busi, *Vita standard di un venditore provvisorio di collant*, Mondadori. E a questi tre aggiungerei un quarto, che è una mia personale scommessa: Umberto Casadei, *Il suicidio di Angela B.*, Sironi. Buone letture.

(«Ehi, ehi! E la tipa dell'email?». «Le ho risposto: non se ne parla neanche»).

Chiacchierata numero 21

Buongiorno, buongiorno. Gianni Bonina, nella prima pagina dello scorso numero di *Stilos*, parlava di fotografia cominciando così: «Chi, davanti alla macchina fotografica, guarda l'obiettivo, assume una posa, atto che significa cedere volontariamente la propria immagine». Poi Bonina faceva altre considerazioni; ma a me serve solo questa frase qui.

Potrei dire: «Chi scrive un testo affinché (o con la speranza che) sia pubblicato, assume una posa, atto che significa cedere volontariamente la propria immagine». A me piacciono molto le fotografie con le persone messe in posa. Quando guardo una fotografia presa al volo, ho la sensazione di vedere un'immagine *rubata*: un'immagine tutta di proprietà del fotografo, nella quale la responsabilità del fotografato è quasi nulla. Quando guardo la fotografia di una persona messa in posa, ho la sensazione di vedere un'immagine, diciamo così, *cooperata*: un'immagine di proprietà tanto del fotografo quanto del fotografato, nella quale la responsabilità è condivisa.

Chi scrive un testo, si mette in posa da solo. È insieme il fotografo e il fotografato. La persona che si mette in posa davanti al fotografo, decide non solo di «cedere volontariamente la propria immagine», ma anche di «offrire deliberatamente una *determinata* immagine di sé». Certo: ci sono fotografati più o meno consapevoli della faccenda, più o meno capaci di immaginare che fotografia uscirà fuori, più o meno in grado di immaginare i possibili significati che la fotografia produrrà. E ci sono fotografati che non sono in grado di immaginare né questo né quello.

Tuttavia, ciò che mi interessa è soprattutto l'assunzione di responsabilità. «Ci mettiamo qui. No, lì. Guarda di qua. Alza il mento. Apri gli occhi. Guardami da sopra le spalle. Pensa a qualcosa di bello. Non aprire la bocca»: il fotografo potrà potrà manipolarmi quanto vuole; ma avrà sempre il mio consenso, e quindi la mia assunzione di responsabilità.

Ora: il contenuto della fotografia non è la persona ritratta; è l'assunzione di responsabilità che la persona ritratta fa. Una fotografia non mi dice che Tizio è fatto così e/o cosà; mi dice che Tizio si prende questa e/o quella e/o quest'altra responsabilità.

E non parlo di foto eccezionali, eh!: parlo di foto qualunque, normali.

Chi scrive, mette in ciò che scrive la sua persona; ma quando io leggo ciò che Caio ha scritto, ciò che percepisco non è che Caio è fatto così e/o cosà; ma che Caio si prende questa e/o quella e/o quest'altra responsabilità. E non c'è neanche un fotografo con cui dividerla.

Non sto parlando dell'autobiografia o dell'autobiografismo, sia chiaro. Oppure: Samuel Beckett, che scriveva quel che scriveva Samuel Beckett, diceva: «In fondo, tutto è autobiografia»; solo in questo senso, se proprio volete, potrei dire che parlo di autobiografia. Ma preferisco evitare questa parola. Dico: sto parlando del *mettere la propria persona in ciò che si scrive*.

Io racconto una storia. Dico cose, ometto di dire cose. Uso una certa retorica, ne uso un'altra. Faccio scelte: cioè, *mi metto in posa*; cioè, *mi assumo una responsabilità*.

Se una narrazione è un atto di comunicazione (e non venitemi a dire che non lo è) allora (secondo il vecchio motto che «il mezzo è il messaggio») il vero contenuto della comunicazione è la posa che prendo, la responsabilità che assumo. Chi dice: «Io non metto filtri alla mia mente quando scrivo... Lascio che passi tutto... Non do forme precostituite al mio testo...» e/o cose simili, dice veramente: «Non mi prendo la responsabilità di ciò che ho scritto. Rivolgetevi al mio inconscio, o al massimo al mio *pusher*».

Se un testo è (immaginarmente, non realmente) come una mia fotografia, allora c'è poco da girarci attorno; il materiale è quello, la carne è quella; tutto sta nella posa, nel come disporrò la carne nello spazio dell'inquadratura.

Che poi il testo produca davanti al lettore cose raccontate che vengono dalla cosiddetta realtà, dai cosiddetti vissuti personali, dalla cosiddetta vita vissuta; oppure cose raccontate di pura invenzione; non cambia niente. Beckett direbbe: «In fondo, è pur sempre autobiografia».

Non so voi; sarà che sono miope; ma io riconosco le persone, da un po' lontano, soprattutto dalle posture e dai movimenti; il corpo e la faccia, li vedo dopo. Soprattutto il modo di camminare, riconosco.

Vi ricordate il professore del film *L'attimo fuggente*? Quello che portava i ragazzi a passeggiare in cortile, e diceva loro (più o meno): l'andatura è lo stile, lo stile è l'uomo, l'andatura è l'uomo. Ecco: il vostro stile è l'*andatura* del vostro testo (che, immaginarmente, corrisponderà all'andatura del vostro corpo). Ma l'andatura di un testo è un effetto illusorio: perché il testo è fermo (si muove il lettore). Il testo è la fotografia di un corpo in posa. L'essere in posa, *postura*, è, volendo costringere le parole a dire proprio quello che ci serve, una sorta di *andatura da fermo*.

Dove voglio arrivare? Ma, voglio tornare al principio, alla frase di Bonina: «Chi, davanti alla macchina fotografica, guarda l'obiettivo, assume una posa, atto che significa cedere volontariamente la propria immagine». Guardate le singole parole. Macchina. Obiettivo. Assumere una posa. Atto. Cedere. Volontariamente. Immagine. Paragonate ciascuna di queste parole a ciò che avviene con il testo scritto. Pensate al lettore come a una macchina. All'obiettivo come a ciò che serve al lettore per "mettere a fuoco" il vostro testo, ossia comprenderlo. All'assumere una posa come a un assumere responsabilità. Al testo come a un atto. Alla lettura come a una cessione. Alla volontarietà, non indispensabilità, del vostro atto di scrivere e far leggere. Pensate al testo come a un'immagine di voi, carne e ossa: distinta quindi da voi, poiché un'immagine è un'immagine e voi siete voi; della quale vi prendete la responsabilità; della quale, ciò che vedo io lettore, è soprattutto questa responsabilità che vi prendete. Ne riparleremo.

Buongiorno. Un giorno sì e un giorno no c'è un lettore (quasi mai una lettrice: ne parliamo settimana prossima) che mi domanda: «Ma se io voglio mandare un dattiloscritto alle case editrici, come devo presentarlo?». La domanda sembra banale e non lo è. Io ricevo due o tre dattiloscritti al giorno (a casa mia; altrettanti ne arrivano in casa editrice) e naturalmente non mi è possibile leggerli tutti integralmente. Ho imparato con l'esperienza che alcune caratteristiche del dattiloscritto, anche caratteristiche *fisiche*, sono significative. Ogni tanto mi viene in mente che si potrebbe inventare una disciplina simile alla grafologia, ma per i dattiloscritti («dattilografologia?»). Quindi, in somma, qui cerco di dare alcuni consigli per la presentazione dei dattiloscritti alle case editrici. Cominciamo:

1. Il dattiloscritto deve essere leggibile. Sembra un consiglio stupido per eccesso di ovvietà; ma non è così. Ricevo parecchi dattiloscritti quasi illeggibili. La leggibilità è assicurata da: corpo del carattere non troppo grande e non troppo piccolo (l'ideale è l'11 o il 12); carattere non troppo semplice e non troppo elaborato (Garamond e Times sono l'ideale; Arial, Helvetica e simili sono più faticosi da leggere; assolutamente da evitare i caratteri più complicati, in particolare quelli che imitano il corsivo); foglio con ampi margini (diciamo 4 centimetri per parte); interlinea normale, non più stretto né più largo di quello che il vostro sistema di scrittura propone come standard; rientro a inizio paragrafo (di 0,25 centimetri, in linea di massima). In particolare, spesso ricevo dattiloscritti con margini minimi, tipo un centimetro e mezzo: la riga di testo risulta così lunga che la lettura è faticosissima. Immaginate: se questo foglio di giornale non fosse impaginato sei colonne, ma fosse tutto un colonnone unico, riuscireste a leggerlo?

2. Sul dattiloscritto scrivete il vostro nome, cognome, indirizzo, numero di telefono, email, tutto quanto. Mi è successo di ricevere dattiloscritti senza i dati dell'autore.

3. Mandate il dattiloscritto intero. Non mandate due capitoli scrivendo: «Se vi sembrerà interessante, chiedetemi pure i successivi: sarò felice di mandarveli». Non esiste. Non mandate una lettera con una “scheda” del vostro romanzo: mandate il romanzo.

4. Se mandate il vostro dattiloscritto a una casa editrice, cioè a un'azienda, mandatelo pure senza preavviso. Se lo mandate a una persona privata (ad esempio a me) e avete la possibilità di chiedere permesso (per telefono, via posta elettronica) fatelo: è una gentilezza.

5. Non mandate un file via posta elettronica, a meno che vi sia esplicitamente richiesto. Già mi sobbarco l'onere di leggervi, perché mai dovrei mettere io i soldi dell'inchiostro e della stampa? (Nonché il tempo per stampare).

6. Mandate un dattiloscritto rilegato con la spirale di plastica, cioè con una rilegatura che possa essere facilmente disfata. In questo modo, se l'editore vorrà fotocopiarlo (per passarlo a più lettori, ad esempio), gli basterà sfilare la spirale e passare tutto nella copiatrice automatica. Se rilegate con graffe, colla, spirali di metallo ecc., l'editore dovrà far fotocopiare il libro pagina per pagina (in alternativa, sfascerà il vostro bell'oggetto rilegato).

7. Non mandate dattiloscritti «per ricevere un giudizio». Se io comincio a leggere un testo, e a pagina 10 mi rendo conto che chi l'ha scritto non sa l'italiano, è chiaro che interrompo la lettura (magari sfogliacchio un po', tanto per essere sicuro). A quel punto io so che quel testo non è leggibile; ma non posso emettere un «giudizio». Io sono pagato (dall'editore) per scegliere libri da pubblicare: non per fare il critico letterario su tutto ciò che mi arriva in casa. Oltretutto, il giudizio è quasi sempre negativo (statistica: su mille dattiloscritti, non più di cento sono *leggibili*; non più di dieci sono *davvero interessanti*; uno o due sono *pubblicabili*). E nessun editore (nemmeno io) ha voglia di spendere tempo su un testo, nel momento in cui ha deciso che quel

testo non è almeno *davvero interessante*. Io inizialmente cedeva: dicevo alla persona che cosa effettivamente pensavo di ciò che avevo letto. Quindi mi toccava dire: «Guardi, il suo romanzo mi è sembrato bruttissimo. È evidente che lei non ha la minima idea di che cosa sia la lingua italiana», eccetera. In cambio ricevevo insulti. Vale la pena di conversare un po' con l'autore, ed eventualmente di avviare un rapporto continuativo, se il testo, alla prova della lettura, sembra avere più potenzialità che risultati. Ma sono, al solito, assai pochi casi.

8. È bene se unite al dattiloscritto una lettera di autopresentazione. Dite chi siete, di che campate, se avete figli, cose così. Se avete vinto premi letterari per racconti e romanzi inediti, non scrivetele. Se il vostro professore d'italiano del liceo diceva che scrivevate benissimo, non scrivetele. Se siete laureati, non fatevi fare una lettera di raccomandazione dal professore con cui avete fatta la tesi. Se avete pubblicato un libro a vostre spese, allegatelo al dattiloscritto; ma non allegate gli articoli che sono usciti sui giornali locali. In somma, ricordatevi di questo: il lettore professionista che legge il vostro dattiloscritto, è interessato solo al dattiloscritto.

9. Scegliete bene la casa editrice alla quale mandare il dattiloscritto. Andate in libreria, guardate che cosa pubblica l'editore Tale e che cos'altro pubblica l'editore Talaltro, e fate la vostra scelta. Mi ricordo di un tizio, di professione geometra, che aveva mandati i suoi romanzi agli editori Pirola e Maggioli. Pirola e Maggioli fanno libri di argomento legale, fiscale, economico, edile: non certo romanzi. Ma lui, il geometra, conosceva solo Pirola e Maggioli. Sia Mondadori sia Einaudi o Garzanti o Guanda fanno narrativa, ma non esattamente lo stesso tipo di narrativa. Se scrivete poesie, non mandatele a me: lavoro per un editore che fa solo prosa. E così via. Bene. Questo è tutto. Alla prossima. Arrivederci.

Chiacchierata numero 23

Buongiorno. Scrivo questo pezzo sabato 5 luglio, alle 9 di mattina. Sono in Toscana, ospite d'un ragazzo che ha scritto un libro interessante e imperfetto. Sono qui per parlarne con lui. Abbiamo due giorni a disposizione. Io naturalmente ho letto e riletto il libro. Sui margini del dattiloscritto ho segnato un sacco di cose: espressioni che non mi sembrano del tutto chiare o abbastanza efficaci; frasi che mi sembrano perfettibili; aggettivi sui quali ho da ridire; svolte delle storie che mi lasciano un po' perplessi; dialoghi che mi sembrano, volta a volta, troppo pesanti o troppo leggeri; eccetera eccetera. Ma di queste cose, credo che non parlerò con M**.

Il libro di M** è interessante. Si tratta di una serie di racconti legati tra loro da una questione (la parola "questione" mi sembra la più adatta). In ogni storia avviene qualcosa che è spiegabile in un solo modo: immaginando un intervento divino. Eppure, i protagonisti (e i narratori) delle storie, a questo intervento divino non possono credere. Non dico che non vogliono: non possono. Per cui ogni storia si chiude con un movimento, ripetitivo ma ogni volta diverso, di "scarto": la soluzione-dio viene scartata, aggirata, elusa, dimenticata, lasciata in sospeso, messa in dubbio, nemmeno pensata - come se fosse una cosa troppo terribile, pensarla.

Già. Perché il dio che c'è e non c'è in queste storie, non è mica il dio-consolatore, il dio-buono. E' piuttosto il dio-dio: quello le cui scelte sono imperscrutabili, e spesso francamente incomprensibili. Quello di Giobbe, per dire: che prima fa una scommessa col diavolo (dio dice al diavolo: "Guarda Giobbe come mi ama"; il diavolo dice: "Per forza, lo hai coperto di beni e ricchezze; lascialo a me, che gli faccio qualche disgrazia, e poi vedremo"; dio dice: "Va bene, basta che non me l'ammazzi") e poi, quando Giobbe s'alza in piedi e dice: "Dio mio, perché mi

hai fatto questo?”, dio prima se ne infischia, e poi s’alza in piedi, squarcia i cieli, guarda Giobbe e gli dice: “Chi sei tu per chiedermi conto delle mie azioni?”.

Un dio difficile da digerire, dunque, quello che appare-scompare nelle storie di M**. E per questo, a mio avviso, un dio interessante. Ma la cosa ancor più interessante, è che le storie che M** racconta non sono inventate. Non da lui, almeno. Nel suo libro M** (che è un appassionato di storia, di fumetto, di narrativa fantasy e di soldatini) ha “rivisitate”, come si usa dire, un certo numero di storie già note, già raccontate. Storie che appartengono alla storia, storie che appartengono alla fantascienza o al fantasy, storie che appartengono alla tradizione favolistica e leggendaria, e così via: dalla nascita di Gesù in Betlemme alla storia della legione romana scomparsa, dal pifferaio magico alla crociata dei bambini. Nel ri-raccontare tutte queste storie, M** ha fatto sì che, appunto, in ciascuna venisse alla luce la “questione”: se dio sia, se dio intervenga nella storia, o se dio non sia, o magari sia ma non intervenga nella storia.

È quasi come se (devo andarci cauto, perché questo è un pensiero mio, non di M**) M** avesse voluto aggiungere qualche storia alle storie, già numerosissime, della *Bibbia*. Solo che le storie di M** sono più parenti dei libri inquietanti della *Bibbia* (*Giobbe*, appunto, o il *Qoèlet*) che non di quelli confortanti. Se la *Bibbia* è la storia dell’incontro e della relazione amorosa tra dio e il suo popolo, le storie di M** sono storie di un incontro che per lo più non avviene: di sfioramenti, di occasioni mancate.

Ogni storia poi ha un suo trattamento stilistico specifico. Una storia ha per protagonista Carlo Magno, è in forma drammatica ed è intessuta di citazioni shakespeariane. Una storia è una storia di briganti toscani, ed è scritta in uno splendido italiano contaminato dal parlato. Un’altra storia ricalca modi borgesiani, un’altra ancora nasce da una citazione di Ballard; e così via.

Che cosa farò con M**? Mi metterò, dattiloscritto alla mano, a discutere di singole frasi, singole parole, microsvolte narrative, aggettivi, pronomi, *consecutio temporum*? Non credo.

Con M**, parlerò di massimi sistemi. Del modo in cui la “questione” è venuta alla luce in lui. Del modo in cui si può fare “sentire” al lettore la profonda unitarietà del libro che Massimo ha composto, al di là della deliberata diversità stilistica. Del modo in cui si può far percepire al pubblico naturale di questo libro (i lettori di fantascienza, fantasy e annessi & connessi) la presenza della “questione”. Del modo in cui si può far “aprire” questo libro a lettori estranei al suo pubblico naturale (non parlo di marketing; parlo di azioni interne al libro). Del modo in cui si possono inserire, o far apparire con più risalto, dentro al libro, “segnali” che guidino il lettore da una storia all’altra, da un versante all’altro della “questione”, dallo scetticismo più assoluto al desiderio di dio.

Ci metteremo quindi in giardino, poseremo i dattiloscritti sull’erba (il mio, con tutti i miei segni da “maestria con la penna rossa”; il suo, con segnate tutte le cose che vorrà chiedermi), e preliminarmente parleremo dei massimi sistemi. Perché un libro è, sì, senz’altro, lavoro artigianale, connessioni, raffinatezza linguistica, coerenza narrativa, tutte quelle cose lì: ma è, prima di tutto questo, un’immaginazione che ha senso, dà senso, ha bisogno di senso. E tutto il resto, una volta che di questo senso si sia venuti a capo, è semplice lavoro.

M** ha le idee chiare. Io, credo, anche. Dobbiamo esplorare ancora un po’ le nostre immaginazioni, per poter lavorare insieme. Perché io sono il suo editor. E devo entrare completamente nella sua immaginazione, imparare a simularla. Finché avrò la mia immaginazione attiva, a poco servirà parlare; e non si potrà discutere nemmeno di virgole.

Il mestiere dell'editor, detto in due parole, è questo: diventare provvisoriamente un altro. Cosa assai divertente, e affascinante. Arriverci.

Chiacchierata numero 24

Buongiorno. Scrivo questo pezzo sabato 12 luglio, alle dieci di mattina. Sono stato due giorni in Emilia, ospite di Luisa, che ha scritto un libro assai bello (avrò l'onore di pubblicarlo nel gennaio o febbraio prossimi). Il libro racconta la storia d'una bambina. Ci parlano dentro molte voci. A volte parla la bambina: racconta al tempo presente la sua infanzia. Un'infanzia che sembra veramente d'altri tempi: si parla di campagna, di terra, di bestie, di regole patriarcali, di fame. Eppure Luisa ha forse due, tre anni più di me. La voce della bambina è, ovviamente, scritta dalla donna adulta: ma la sensazione non è quella di leggere una voce adulta che *imita* una voce bambina; è piuttosto quella di leggere una voce adulta *occupata, invasa* da una voce bambina.

Alla voce della bambina si alternano altre voci. La "voce delle fonti", ad esempio: una voce cronachistica, appena appena ironica, che riporta antiche filastrocche, cita dai quaderni di scuola della bambina (Luisa - che ovviamente è e non è la bambina; come sempre avviene nelle narrazioni - ha conservato dozzine di quaderni, ritagli, giornalotti, scarabocchi), da vecchi giornalini, da ricordi dei genitori raccolti in età adulta (le preghiere e i canti latini storpiati, le vecchie storielle "da filò", i "fatti" che si raccontavano). E poi, impressionanti, le fotografie dell'album di famiglia.

La "voce amorevole", invece, è una voce che fa confusione con i pronomi. Si rivolge alla bambina dandole del tu. Poi dice: io. Poi dice: noi. Cose come: «All'asilo avevi paura. Non avevamo giochi, all'asilo. Non vedevo l'ora di uscire, ma la mamma non veniva mai a prenderci». La voce amorevole dà conforto, è vicina, consola. Tocca

la bambina, la avvolge, la accarezza. Non bamboleggia mai, peraltro. Tutt'altro. A volte rimprovera o sollecita, ma sempre per rafforzare.

Infine, a volte parla una voce che Luisa ha chiamata "voce delle radici". Che è la voce più indecifrabile, per me. Apparentemente è una voce che accusa i genitori, che chiede loro conto. Mi avete fatto questo e questo, dice questa voce. E spesso racconta una rivincita. Ma non si tratta mai di una rivincita contro i genitori; è una rivincita di un'altra direzione. Quand'ero piccola e ogni tanto bagnavo il letto, racconta ad esempio, mi avete instillata la vergogna per i miei liquidi. Bene: oggi non me ne vergogno affatto, anzi; mi piace far pipì dappertutto, anche nei prati, nei parchi, nelle strade. Quando ne ho bisogno ne ho bisogno. «Come i gatti segnano il territorio», ho detto a Luisa. Lei ha riso.

Ma di libri che raccontano l'infanzia, ce n'è a palate. Che cosa fa, di speciale, questo libro di Luisa?

Fa più o meno questo. La bambina è all'inizio un soggetto così trascurabile, per gli adulti, che nemmeno le viene dato il nome, così *alieno* che nessuno la toccava mai. Alla fine, dopo duecento e passa pagine, la bambina è diventata - per l'adulta - una specie di dea: una dea mediatrice, che consente all'adulta di accogliere, anche amare, il tempo in cui nessuno le dava un nome e nessuno osava toccarla; pur senza cedere, mai, all'invito nostalgico.

Luisa, in somma, ha costruito un vero mito personale. Che è anche, credo, una sorta di mito ctonio. È una cosa non da tutti.

Lavorare con Luisa è molto bello. In questi due giorni abbiamo chiacchierato sulle generali, esaminate singole pagine, di-

scussi il senso e la lingua di ciascuna delle “voci”, abbozzate soluzioni d’impaginazione.

Abbiamo anche mangiato insalata di riso, melone, tigelle, borlenghi, formaggi, tagliolini.

Abbiamo bevuta moltissima acqua.

Siamo andati al parco del suo paese, dove c’è un laghetto con una coppia di cigni bianchi. Quest’anno la coppia ha figliato: e infatti portavano in giro, un po’ nell’acqua un po’ sul prato, quattro bei cignottini grossi come galline, con il piumaggio ancora incerto e la camminata, sul prato, clownesca.

Siamo andati a vedere il *monumento agli scout defunti*, che è una cosa che un vicino della Luisa ha costruita nel suo giardino. Una sorta di muro irregolare, alto un paio di metri e largo tre, pieno di nicchie e sporgenze, con incastonate dentro immagini sacre, un presepietto, piastrelle con motti e ammonimenti, crocefissi.

Siamo andati a vedere la casa dell’infanzia della bambina: ossia un condominio/centrocommerciale in puro stile postmoderno emiliano (cioè postmoderno, ma con il mattone a vista), che giace lì dove c’era la casa dell’infanzia della bambina.

Lavorare a un libro, dicevo anche settimana scorsa, significa tentar di condividere un’immaginazione. Un’immaginazione è fatta anche di paesaggio, cibo, luoghi, alberi, monumenti agli scout defunti, case che non esistono più.

Non voglio dire che un buon editor dovrebbe sempre traslocare a casa dei suoi autori. Ma, ogni tanto, è proprio necessario. Non si può entrare nell’immaginazione di Luisa senza entrare anche, almeno per un po’, nei suoi luoghi. Io frequento abbastanza l’Emilia, al suo paese ero già stato, ma di una gita d’un paio di giorni c’era proprio bisogno. Non mi è passato neanche per l’anticamera del cervello di farla salire a Padova o a Milano. No, sono sceso io.

Poi, Luisa è una donna. E il suo libro, si sarà capito, è un libro *diffidente*. Per me, che sono maschio, la faccenda non è semplice. Spesso, semplicemente non capisco. O non capisco, ad esempio, quanto di

ciò che dice e racconta Luisa appartenga al suo immaginario, e quanto invece appartenga al suo mondo reale. Non so nemmeno se l’immaginario, per me e per lei, siano la stessa cosa. Se la relazione col mondo, per me e per lei, siano la stessa cosa.

È anche per questo, tra l’altro, che tengo molto a questo libro: perché mi sembra assai bello, ma mi sfugge.

Succede anche questo, all’editor ambulante: inseguire, fino nel profondo dell’Emilia, un libro che gli sfugge. E poi dire, candidamente: «Non so ben che dire». Perché uno dei compiti dell’editor, del non si parla mai, ma è uno dei più importanti, è questo: amare i libri futuri, amarne il mistero. Buona settimana.

Chiacchierata numero 25

Buongiorno. Scrivo questo pezzo giovedì 17 luglio, alle quattro meno venti (del pomeriggio). Ho appena tirata fuori la posta dalla casella, e ho trovato il nuovo numero della rivista *Fernandel* (n. 3/2003) pubblicata dalla casa editrice Fernandel. La rivista *Fernandel* è sempre molto interessante, e anche i libri che fa la casa editrice Fernandel sono molto interessanti (se vi interessa: <http://www.fernandel.it>). In questo numero della rivista *Fernandel* c’è una interessante (e divertente) intervista di Sergio Rotino a Tiziano Scarpa. Tiziano Scarpa ha appena pubblicato un libro di racconti (*Cosa voglio da te*, Einaudi: un bel libro) e Sergio Rotino gli fa delle domande sullo scrivere racconti, confrontato allo scrivere romanzi. «Scrivo contemporaneamente racconti e romanzi», dice a un certo punto Tiziano Scarpa. E aggiunge, parlando un po’ in generale: «I racconti sono scritti meglio, si possono correggere e riscrivere un mucchio di volte. Mentre è difficile governare fino all’ultima virgola una cosa di quattrocento pagine. E da un libro di racconti si possono escludere quelli meno riusciti, mentre magari un romanzo ha bisogno di

alcuni capitoli di raccordo che possono essere meno potenti rispetto al resto del libro, ma necessari».

Proprio stamattina, mentre viaggiavo in treno da Milano a Padova, in un recente manuale universitario (Franco Brioschi, Costanzo di Girolamo, Massimo Fusillo, *Introduzione alla letteratura*, Carocci) leggevo quasi la stessa cosa, ma a rovescio (cioè dal punto di vista del lettore): «La differenza principale tra lungo e breve consiste probabilmente nel fatto che, nel genere breve, il lettore o l'ascoltatore ha la possibilità di un *controllo mnemonico* totale o pressoché totale degli elementi narrativi presentati, mentre questo non può avvenire nella stessa misura in una narrazione lunga come un romanzo. Ma c'è anche una differenza di *modalità di ricezione*: un racconto può essere letto o ascoltato in una volta, mentre la lettura o l'ascolto di un romanzo presuppone normalmente, per la sua estensione, delle pause» (p. 139).

Non mi interessa, ora, qui, mettermi a discutere della differenza tra racconto e romanzo (tra l'altro io, a differenza di Tiziano Scarpa, so scrivere solo racconti; quindi sullo scrivere romanzi non ho alcuna competenza diretta). M'interessa mettervi sotto gli occhi questo semplice fatto: nel comporre una narrazione, lunga o breve che sia, tener conto del tempo (del proprio tempo di scrittura, del tempo di lettura), dell'attenzione (della propria attenzione, e di quella del lettore), della possibilità materiale (propria, e del lettore) di tenere tutto il materiale narrativo sempre presente.

Se io, nel comporre, faccio fatica a tenere sotto controllo tutto il materiale, a ricordare con precisione tutto ciò che faccio avvenire, a far durare le "sessioni di scrittura" abbastanza a lungo da scrivere ogni volta una porzione significativa della mia narrazione, mi conviene pensare che esattamente gli stessi problemi, probabilmente, li avrà anche il lettore.

Ieri sera, a cena con persone gentilissime, si discuteva un po' sul serio e un po' scherzando, su quanto tempo ci voglia a leggere un romanzo di ottocento pagine. Chi diceva sedici ore, chi diceva dieci.

E qualcuno ha detto: «Eh, era bello quando si era ragazzi, che si aveva il tempo di mettersi lì magari due giorni interi, da mattina a sera, e far fuori certi volumoni...». Sono convinto che certe letture di grossi libri fatte da ragazzo, che mi sono rimaste impresse indelebilmente, mi siano rimaste impresse indelebilmente appunto perché potevo permettermi lunghissime sessioni di lettura. Ricordo di aver letto *Guerra e pace* in neanche due settimane. Vabbè, avevo quattordici anni, ci capivo da qua fin là: però la storia, almeno quella, e certe situazioni (la morte del principe Andrej!) me le ricordo come se avessi chiuso il libro cinque minuti fa. Per leggere *Alla ricerca del tempo perduto* ci ho messo da novembre 2002 a febbraio 2003: sono più pagine di *Guerra e pace*, certo, ma una lettura diluita in quattro mesi, d'un libro peraltro che ha singole scene della durata anche di trecento pagine, è una lettura veramente malfatta.

E allora? Dicevo: mentre scrivo la mia narrazione devo pensare, una volta di più, a chi la leggerà, e a *come* la leggerà. Ieri, in casa editrice, discutevo con Giorgio un suo testo che pubblicheremo all'inizio del 2004: è un libro di racconti (anche se sono racconti per modo di dire: si potrebbe chiamarli «brani di testo descrittivi del mondo» e, bruttezza della formula a parte, si sarebbe più precisi) tutti centrati su un numero ristretto di ambienti situazioni tipologie di personaggi, ma variabilissimi nella forma, che lui nel suo dattiloscritto ha impaginati come se fossero paragrafi di un romanzo. Ci siamo trovati a discutere l'opportunità di questa scelta (sulla quale, a dire il vero, lui non aveva meditato più che tanto). Ci piaceva l'idea che tutti questi racconti molto legati tra loro fossero sulla pagina quasi una "colata" d'inchiostro (e di narrazione); d'altra parte ci pareva che fosse il caso di inserire, qua e là, quasi delle "pause caffè" per il lettore, dei possibili luoghi di sosta durante la lettura. Altrimenti, ci siamo detti, rischiamo di ammazzarlo, questo povero lettore.

Ecco: l'amore per il lettore (del quale ho parlato più volte, in queste pagine) consiste anche nel non chiedergli più di quanto chiedemmo a noi stessi. Se abbiamo composta una pagina in cinque giorni di duro lavoro, ricordiamogli che lui (come anche noi, quando siamo lettori) si aspetta di poterla leggere in un paio di minuti. Se abbiamo voglia di scrivere un romanzo con cinquecento personaggi, ricordiamoci che così come noi avremo il problema di ricordarci tutti, lo stesso problema ce l'avrà anche il povero lettore. Perché, da questo punto di vista, come da altri, il narratore e il lettore, questo va detto, sono nella stessa barca. Arrivederci.

Chiacchierata numero 26

«Lei che è uno scrittore, che cosa farà durante le vacanze?». «Ma, non lo so, mi pare già una grazia che quest'anno vado in vacanza». «Scommetto che ne approfitterà per scrivere qualcosa di nuovo». «Non sono uno di quelli che riescono a scrivere come se fosse un lavoro». «Allora leggerà». «Se è per questo, leggo sempre». «Ma in vacanza che cosa preferisce: leggere o rileggere?». «Non vedo la differenza». «Non so, qualcosa come rileggere i classici, o i libri voluminosi che durante l'inverno non è riuscito a leggere, oppure un libro al quale è affezionato e che rilegge spesso». «Sinceramente: parto domani, ma non ho ancora pensato a che libri mettere in borsa. Ce n'è un paio che devo finire, e poi ne prenderò su qualcun altro. Un po' a caso». «Ma per lei la vacanza è un momento d'ispirazione?». «Anche fare la coda in posta per pagare le bollette può essere un momento d'ispirazione». «Dunque lo scrittore non va mai veramente in vacanza». «Ma sì, vado in vacanza, vado a Pantelleria due settimane». «No, nel senso che la sua mente, le sue piccole cellule grigie, anche durante la vacanza, saranno sempre lì a lavorare, a elaborare storie...». «A dire il vero, mi piacerebbe proprio stare un po' senza far niente». «In fondo la vita dello scrittore è tutta una grande

vacanza, no?». «Come, scusi?». «Sempre lì, a leggere, scrivere, meditare, a conversare con altri scrittori, a confrontarvi ai convegni...». «Non so che dirle. Stamattina ero a Verona, 82 chilometri in treno da Padova, mia città, sveglia alle 5.45 del mattino, per quattro ore di lezione sul descrivere luoghi in un master per futuri "manager culturali". L'altro ieri ero a Milano, 232 chilometri, sveglia sempre alle 5,45, a lavorare in casa editrice, dove abbiamo discusso alcuni aspetti contrattuali d'un autore, progettato un convegno da farsi in primavera prossima, pianificata la campagna stampa per un libro che esce in settembre, inseguito un personaggio illustre dal quale vorremmo una prefazione. Il giorno prima ancora ero a Lignano, sulla costa friulana, non so i chilometri, sveglia alle 6 del mattino, per una lezione sul lavoro editoriale in uno stage di scrittura e narrazione...». «Insomma, non vorrà lamentarsi». «No. Infatti. Non mi lamento. Voglio solo far notare che ciò di cui vivo è un lavoro come un altro, una libera professione come un'altra. Come tanti devo alzarmi spesso, raggiungere il luogo di lavoro, fare quello che mi è stato chiesto di fare, possibilmente farlo bene, tornare a casa, e sperare che mi paghino. La mia esistenza non è una grande vacanza. È l'esistenza di un libro professionista come un altro». «Lei quindi si considera un professionista». «Sì, ma non del raccontare. Mi considero un professionista dell'insegnare a scrivere e narrare, del descrivere luoghi, dello scegliere libri da pubblicare (apprendista professionista, in quest'ultimo caso)». «E allora, quand'è che lei crea?». «Quando capita, se capita. Non credo di avere creato tanto spesso». «Non faccia il falso modesto». «Non faccio il falso modesto. Di inventare davvero, forse mi è capitato due volte in vita». «E il resto è tutta professionalità?». «Il resto sono tentativi falliti, riusciti a metà, non riusciti per niente, non riusciti per un pelo, che quasi quasi ce la facevano, che ce l'avrebbero fatta se fossi stato capace di essere meno simile a me stesso...». «Lei non è simile a sé stesso?». «Io

sono simile a me stesso. Ma per creare, certe volte, bisognerebbe diventare un altro». «Lei non ha fiducia in sé stesso». «Diciamo così: ho fiducia nella mia capacità di diventare, di tanto in tanto, un altro». «Una specie di dottor Jekyll e mister Hyde». «Se vuole». «A questo punto, però, non mi ha ancora detto che cosa farà durante le vacanze». «Sì che l'ho detto: quello che fanno tutti». «Montagna o mare?». «Mare». «Le piace leggere sotto l'ombrellone?». «Ci sono certi libri che sotto l'ombrellone vanno benissimo». «Ad esempio?». «I libri lunghi». «Le piacciono i libri lunghi?». «Sì. Se un libro è lungo, già solo per quello mi interessa». «Legge i best-seller americani?». «No, ci ho provato delle volte, ma mi annoio. Si capisce subito come finiranno le cose». «Con qualche eccezione». «Con qualche eccezione, d'accordo, ma l'idea di annoiarmi nove volte su dieci non mi entusiasma». «Quindi in valigia metterà dei libri lunghi?». «Non credo». «E allora?». «E allora, guardi, se proprio vuole: ho tirato giù dallo scaffale, proprio mentre parlavamo, *La penombra che abbiamo attraversato* di Lalla Romano, Einaudi, che ho comperato una vita fa ma non ho ancora letto; *Gli esordi* di Antonio Moresco, Feltrinelli, che ho letto e vorrei rileggere; *Il peccato e la paura*, di Jean Delumeau, il Mulino, un saggio sull'idea di colpa tra Medioevo e Rinascimento che ho cominciato tre volte senza mai venirme a capo; *Paterson* di William Carlos Williams, Lerici, un poema che ho già letto tre o quattro volte; Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città*, Einaudi, un classico dell'urbanistica. Penso che potrebbero andare, e bastare». «Qual è il più lungo?». «Il Delumeau, che fa mille e otto pagine». «Ma perché legge un libro di mille pagine sul senso di colpa?». «Dice che non dovrei?». «No, non lo dico, ma mi sembra strano che uno scrittore legga un libro del genere». «Perché strano?». «Perché non è letteratura, è... è... non saprei neanche dire che cos'è, un libro del genere, di storia del senso di colpa. E quello di urbanistica, poi, che cosa se ne fa?». «Ma, non lo so. Non è che me ne faccio qualcosa direttamente. Sono una persona umana, ho dei sensi di colpa, vivo in una città, perché non dovrei imparare qualcosa sui sensi di colpa e sulle cit-

tà?». «Ma non dico che non dovrebbe. È che pensavo che gli scrittori leggessero solo libri di scrittori». «E i farmacisti leggono solo libri di farmacia?». «No, non faccia apposta a non capire». «Infatti, ho capito benissimo». «E che cos'ha capito?». «No, meglio se non lo dico». «No, lo dica, invece». «Lo dica». «No». «Lo dica, sì». «No». «Sì». «No».

Chiacchierata numero 27

Saluti a tutti. Non passa giorno senza che il postino non mi lasci nella cassetta delle lettere (o sul davanzale della finestra, se non ci stanno) almeno un paio di bustoni con dentro dattiloscritti (romanzi, raccolte di racconti, saggi storici, poesie, sistemi filosofici). Non passa giorno senza che nella mia casella di posta elettronica non si riversino uno o due dattiloscritti. Non passa giorno senza che qualcuno mi telefoni per propormi un testo da leggere. Ogni tanto succedono cose curiose. Questa è successa il 21 luglio scorso.

Sono nel mio studio. Sono le sette e venti del mattino. Sto lavorando. Il telefono suona. Alle sette e venti del mattino mi telefonano solo gli amici, quindi rispondo fiducioso.

«Buongiorno, è il dottor Mozzii?». Una voce maschile, voluminosa.

«Buongiorno», dico. «Sono Giulio Mozzi. Lei cercava Giulio Mozzii?».

In Padova, mia città, abita un altro Giulio Mozzi. Fa il cardiologo.

«Cercavo lo scrittore, è lei?», dice la voce.

«Sono io», dico. Amen.

«Ecco sentaa, io le telefonavoo perché avrei scrittoo due romanzii, cioè quattroo, ma due sono già stati publicatii, per le Edizioni dell'Antico Torchio, lei ha presentee?».

Penso all'Antica Gelateria del Corso e rispondo: «No. Mai sentite nominare».

«Ecco sentaa, io con questi quii ho fatto due romanzii, noo?, e avrebbero anche venduto benee, se loro si fossero dati una mossaa, invece hanno venduto solo duemila copiee, abbiamo fatto due edizionii, e allora adessoo che ho qui due romanzii, volevo pubblicarli da leii», dice la voce.

«Ma», dico, «prima dovrò leggerli».

«Ecco sentaa, io passavo per Padova giovedì, così glieli portoo, facciamo quattro chiacchiere», dice la voce.

«Ma, vede», dico, «anche se ci vediamo, finché io non ho letti i testi, non è che abbiamo molto da dirci».

«Ecco sentaa, noo, è che le volevo spiegare, perché sono romanzi che hanno un messaggio particolaree, così non volevo essere frainteso, e poi così possiamo parlare degli aspetti commerciali, che sono importantii, noo?»», dice la voce.

«Ma, guardi», dico, «quanto al messaggio contenuto nei romanzi, è proprio meglio se non ne parliamo prima: perché se il romanzo fa passare il suo messaggio, bene, ma se ha bisogno di spiegazioni di contorno, allora vuol dire che non basta a sé stesso. E quanto agli aspetti commerciali, mi pare un po' prematuro».

«Ecco, sentaa, ad esempio io potrei portare degli sponsor, come la Cassa di Credito Cooperativo del Tagliamento e del Piavee, che ha sponsorizzato anche gli altri due romanzii, e la Cantina Sociale di Sacilee, che ha sponsorizzato solo il secondoo, perché è arrivata tardi, ma si è già detta interessataa al terzo», dice la voce.

«Ma, sa», dico, «che ci sia o non ci sia uno sponsor, a me non interessa mica tanto. A me interessa consigliare all'editore buoni libri».

«Ecco, sentaa, io comunque sarei là giovedì, le faccio uno squilloo, andiamo a mangiare un boccone», dice la voce.

«Ma, ecco», dico, «io giovedì non ci sono proprio. Sono a Milano, in casa editrice».

L'uomo, mi aspettavo che rilanciasse su mercoledì o venerdì. Invece, e non me l'aspettavo, sta zitto qualche secondo.

«A Milano, ha detto?»», dice poi.

«Sì», dico. «A Milano. La casa editrice per la quale lavoro è a Milano».

«Non è a Padova?»», dice.

«No», dico. «Io abito a Padova, ma lavoro per una casa editrice di Milano».

«Ma allora è una cosa milanese», dice.

«È un'azienda di Milano», dico.

«Quindi non vi interessaa, uno scrittore di Grado», dice.

«Ma no!», dico. «L'editore è di Milano, ma pubblica persone che abitano in ogni parte d'Italia. Abbiamo autori piemontesi, emiliani, pugliesi, napoletani...».

«Ecco sentaa, anche del Sud, allora?»», dice.

«Sì, certo», dico, «anche del Sud. Anzi, in proporzione con le altre case editrici, abbiamo parecchi autori del Sud».

«Ah bee, allora, mi scusi tantoo, ma non ci siamo», dice.

«Cioè?»», domando.

«Non ci siamo, non ci siamo. Arrivederla, dottor Mozzii», dice.

«Buona giornata», dico.

Clic.

Sono certo che l'anonimo telefonatore abbia veramente vendute migliaia di copie del suo romanzo stampato dalle Edizioni dell'Antico Torchio. Uno che è capace di telefonare a un perfetto sconosciuto alle sette e venti di mattina, sarebbe capace di

vendere frigoriferi agli esquimesi. Li prenderebbe per sfinimento.

E non mi fa neanche tanta impressione il razzismo. Che non è un razzismo verso il Sud (già Milano non andava bene): è razzismo verso chiunque non sia identico. Ed è, ovviamente, un razzismo-autogol: se si accetta di comunicare solo tra identici, è come non comunicare con nessuno.

Mi spaventa più di tutto la velocità della decisione. Gli sono bastati pochi secondi, a quell'uomo, per chiudere la telefonata. Per escludere dall'orizzonte questa realtà scomoda e fastidiosa, che è l'editore per il quale io lavoro. Sono stato bruciato con una sola fiammata.

Per carità: non abbiamo perso niente. Sono sicuro. Alla prossima.

Chiacchierata numero 28

Buongiorno. Com'è andato il Ferragosto? Spero bene. Bene.

Un amico mi segnala una lezione dello scrittore Sandro Veronesi (il suo ultimo romanzo: *La forza del passato*, Feltrinelli), tenuta durante un corso di scrittura organizzato a Roma dalla casa editrice Minimum Fax, leggibile in "sbobinatura" nelle pagine web appunto di

Minimum

Fax

(<http://www.minimumfax.com/speciale.asp?specialeID=22&ns=2>)

. In questa lezione Veronesi a un certo punto dice: «Quando soffrono, i professionisti, smettono di scrivere, e i dilettanti si mettono a scrivere». Il «lavoro principale» dello scrittore «professionista» è, dice Veronesi, «tenere pulito il proprio potenziale» da «tutti gli ingombri»: «la donna v'ha lasciato, i cazzi, i soldi, la monnezza, quello che volete». «Il professionista lì si ferma, lotta con 'sto vento, risolve, per quel che può, o vi è travolto, se non riesce a risolvere i problemi, poi, dopo, quando questo momentaccio è passato, scrive». Al contrario, «il dilettante, invece, BUM, subito prende questo flusso di merda che gli arriva addosso, e, per terapia, per consolarsi, per reg-

gere meglio l'urto e illudendosi addirittura che questo nobiliti il suo gesto, scrive».

Il concetto non è nuovo; ma mi sembra molto ben detto. Mi piace anche questo uso delle parole «dilettante» e «professionista».

Poi Veronesi continua: «Qualunque cosa consegua alla tua vita quotidiana che finisce dentro la scrittura va vagliata e lavorata molto prima. Perché se tu hai un rapporto familiare, è ovvio che questo rapporto familiare finisce per formare quello che scriverai. Il disagio, quello che non funziona nel tuo rapporto familiare, con i tuoi genitori, con tua moglie, con i tuoi figli, finirà per formare in un modo nell'altro quello che scrivi. Però c'è il rischio che dopo tu trasferisci sulla scrittura la soluzione del rapporto familiare. Se ti va bene il libro, perché lo pubblichi, perché viene anche apprezzato, rischi di non considerare più un problema familiare quello che è diventato addirittura la chiave del tuo successo. Ecco, allora: un professionista questo sbaglio non lo deve fare, perché è troppo fragile, lo capite, troppo fragile quello che costruisci. Ti appoggi su un problema, lo trasformi in soluzione senza avere toccato il problema...».

Perfetto. Devo dire che non ho mai sentito spiegare meglio perché e per come l'idea, così diffusa, della "scrittura come terapia" è in buona parte un'idea sbagliata.

Una persona assai amabile mi ha scritto, circa un mese fa: «Io sto scrivendo un diario, spinto dalla mia terapeuta... Adesso che ho quasi finito il mio diario retrospettivo, inserito in quello attuale, mi chiedo che farne, oltre ad averne usufruito per chiarirmi, anche perché la mia terapeuta, a cui l'ho letto man mano, si è molto interessata nell'ascoltarlo e m'incoraggia a non tenerlo chiuso nel classico cassetto». Qui si tratta di vera e propria "scrittura come terapia", perché la scrittura nasce, e ha la sua prima esistenza, proprio all'interno di una relazione terapeutica; potremmo dire, anzi, che qui non abbiamo una "scrittura come

terapia”, ma una “terapia con scrittura”. Naturalmente può succedere che una scrittura iniziata all’interno di una relazione terapeutica poi si renda autonoma e diventi, diciamo così, “scrittura-scrittura”. Cosa che auguro, senza azzardarmi in previsioni, all’amabile persona di cui sopra.

L’importante è che, per usare il linguaggio un po’ brutale di Sandro Veronesi, vi sia prima la «soluzione dei problemi», e poi la scrittura. In me, ad esempio, la scrittura è nata *durante* una relazione terapeutica, e *all’interno* di una relazione amicale. Una situazione quasi ideale. Che però io sono riuscito a rovinare, qualche tempo dopo, perché senza rendermene ben conto ho fatto della scrittura un *antagonista* della relazione terapeutica. Dicevo: «C’è del lavoro che faccio nella relazione terapeutica, e c’è del lavoro che faccio per mio conto nella scrittura»; ciò che accadeva, invece, era che facevo del lavoro nella relazione terapeutica e, penelopescamente, lo disfacevo nella scrittura. Se qualcuno fosse curioso di verificare la cosa in *corpore vili*, può andare a confrontare la felicità (psichica, morale, estetica) del mio primo libro di racconti (*Questo è il giardino*, del 1993, ora negli Oscar Mondadori) con l’orrore (psichico, morale, estetico) del mio terzo libro di racconti (*Il male naturale*, del 1998, Mondadori).

Dal punto di vista di Sandro Veronesi, io sono uno scrittore «cattivo professionista»: perché a volte mi comporto come un professionista, e a volte come un dilettante. Il mio ultimo libro di racconti (*Fiction*, del 2001, Einaudi) è un libro da superprofessionista (non è un giudizio di qualità, è un giudizio *professionale*), mentre la decisione, presa qualche mese fa, di tenere un diario in pubblico (<http://giulio mozzi.clarence.com>) è sicuramente dilettantesca (o, almeno, presenta tutti i pericoli del dilettantismo).

Ma come si fa, a diventare «professionisti» nel senso indicato da Veronesi (cioè non nel senso di “vivere dei propri libri”; quella è

un’altra faccenda)? Secondo me, e non saprei se Veronesi sarebbe d’accordo, si tratta di capire che la scrittura è un’attività di relazione. È una cosa che ho già detta e ripetuta in questa rubrica. Si tratta quindi di trovare, nella nostra esperienza di vita, delle *relazioni-modello* sulle quali basare la nostra idea di “scrittura come relazione”. La relazione terapeutica è per definizione una relazione-modello; una relazione amicale felice è naturalmente una relazione-modello; ma anche le relazioni familiari, professionali, comunitarie possono servire da modello.

Ci sono anche libri che fanno intravedere la loro relazione-modello. Ad esempio, *La coscienza di Zeno*: che esplicita, e parodizza, la relazione terapeutica come relazione-modello. O i libri di Aldo Busi, che diventano bellissimi quando la sua relazione con la madre emerge come relazione-modello.

E voi, che relazione-modello avete? Arrivederci.

Chiacchierata numero 29

Buongiorno. Un collaboratore d’un quotidiano mi chiede, un paio di giorni fa, di segnalargli corsi e laboratori di scrittura che inizino nel mese di settembre. Io gli dico: «Mi dia un paio d’ore»; scartabello le mie carte, do un’occhiata ai miei archivi; poi mi attacco alla rete, visito un po’ di siti bene aggiornati; alla fine faccio una lista di corsi e laboratori, e gliela giro. S’intende che non è una lista completa; come ha chiesto a me, questo collaboratore d’un quotidiano avrà chiesto ad altri.

Dunque.

Girellando per la rete, volando di sito in sito a caccia di corsi e laboratori di scrittura dei quali mi fosse sfuggita la notizia, trovo questo annuncio: «VUOI DIVENTARE UNO SCRITTORE? GRATIS? ALMENO PROVARE? Diventare scrittori gratis? Cosa significa? Significa che quest’anno, ad Arezzo Wave, apre,

dal 3 al 6 luglio WORD STAGE, puoi partecipare a laboratori di scrittura gratuiti condotti da gente come Lucarelli, Nove, Scarpa, Montanari... E se aggiungessi che tra coloro che partecipano ai laboratori sarà scelto il miglior racconto da inserire, assieme ai racconti di Scarpa, Evangelisti, Voltolini, Rigosi, Cornia, Nori... nell'antologia de "La Biblioteca di Riccardo - Circolo Aurora"?).

Il corso è già scaduto; ma l'annuncio mi fa impressione.

Dunque.

«Diventare uno scrittore gratis» mi suona un po' come «Perdere sette chili in sette giorni rinunciare a sbafare di tutto». Non voglio dire che per «diventare uno scrittore» uno debba frequentare per forza un corso costosissimo. È che quel «gratis» mi sembra equivalere a un «senza fatica», «in sette giorni», eccetera.

In realtà «Diventare uno scrittore gratis» suona come un'occasione, un'eccezione rispetto alla norma, che sarebbe: «Diventare uno scrittore pagando (caro)». Quindi l'idea che sta dietro il «Diventare uno scrittore gratis» è: «Normalmente, per "diventare uno scrittore", bisogna spendere molti soldi (e/o fare molta fatica); noi ti offriamo, occasione unica ed eccezionale, di "diventare uno scrittore" senza spendere nulla, e facendo anche poca fatica».

Questa "offerta speciale", in somma, non va *contro*, ma va a *rafforzare* l'idea che per "diventare scrittori" sia necessario passare attraverso costosi corsi e laboratori di scrittura. Come un annuncio che dicesse: «Vieni in vacanza nel nostro villaggio, per sette giorni potrai fare sesso con chiunque vorrai»; che ha come "sfondo" l'idea che tanti siano sessualmente repressi e insoddisfatti.

Poi.

«Tra coloro che partecipano ai laboratori sarà scelto il miglior racconto da inserire, assieme ai racconti di Scarpa, Evangelisti, Voltolini, Rigosi, Cornia, Nori...». Ossia: noi ti forniamo l'occasione per diventare (gratis) uno scrittore; però non è poi così facile; in realtà uno solo dei partecipanti diventerà uno scrittore; infatti uno solo dei

partecipanti sarà ammesso a pubblicare al fianco di Scarpa, Evangelisti, Voltolini, Rigosi, Cornia, Nori eccetera, che *sono già degli scrittori*.

Quindi, per essere considerati, o almeno considerarsi, «uno scrittore», bisogna potersi idealmente sedere a fianco di Scarpa Evangelisti eccetera: che sono «Autori Autorizzati», secondo la felice definizione dello stesso Scarpa (potete leggerla in rete, qui: <http://www.nazioneindiana.com/archives/000089.html>). «Diventare uno scrittore», a questo punto, è come ottenere un patentino. E questo patentino si ottiene pagando, frequentando costosi corsi e laboratori di scrittura. Occasionalmente, una volta l'anno, il patentino è disponibile gratis. Una specie di iniziativa promozionale.

Che poi Scarpa, Evangelisti, Voltolini, Rigosi, Cornia, Nori eccetera, siano «diventati scrittori», ossia «Autori Autorizzati», in tutt'altro modo e per tutt'altre vie; questo non conta. E non ha neanche senso dirlo, tutto sommato, perché le "vie d'accesso" alla pubblicazione, al «diventare scrittori», non sono per nulla codificate. Non c'è un percorso da fare, non serve un diploma, non ci sono concorsi che ti "laureino" scrittore. In assenza di percorsi riconoscibili, chiunque ha la possibilità di metter fuori un annuncio e dire: «Vuoi diventare scrittore? Gratis?».

Dove voglio arrivare? A questo:

Esiste ormai un vasto mercato di corsi, laboratori, stage di scrittura. Sono così tanti che ne perdo il conto. Di per sé non ci trovo niente di male. Esiste anche un vasto mercato di corsi di salsa e merengue, di corsi di nuoto, di corsi d'inglese.

Personalmente credo che sia un bene, se molte persone si accostano o riaccostano alla scrittura. Una delle ragioni per le

quali mi piace questo mio mestiere di insegnante di scrittura e narrazione è che lo trovo un mestiere *utile*.

Non ho neanche problemi di concorrenza. Ho lavoro che mi basta.

Però:

Mi scoccia che circolino annunci come quello che ho riportato e discusso. Mi scoccia davvero. Magari poi il laboratorio sarà stato, in sé e per sé, una bella cosa. Guardo i docenti: Carlo Lucarelli è un insegnante strepitoso (l'ho visto in azione), Tiziano Scarpa idem, Aldo Nove e Raul Montanari non li ho mai visti in aula ma sono persone intelligenti e capaci.

Il punto non è la qualità del corso. Il punto è la modalità di presentazione.

Due o tre persone al giorno mi scrivono per avere notizie di corsi che si svolgano dalle loro parti, o per chiedermi un'opinione sulla "credibilità" di questo o quel corso al quale stanno pensando di iscriversi.

Posso dare una sola indicazione. Tanto più è basso il profilo, tanto più è credibile la faccenda: un corso per «migliorare il proprio stile» è più credibile di un corso per «diventare scrittori».

E tanto più il prezzo vi pare congruo (rispetto alle ore, ai docenti reclutati ecc.), tanto più è credibile la faccenda (il troppo e il troppo poco sono cattivi segnali): tenendo conto che ci sono iniziative di enti pubblici (biblioteche, di solito) che per ragioni ovvie costano meno delle iniziative private.

Se volete essere informati su più o meno tutti i corsi e i laboratori che si svolgono in Italia, vi consiglio le pagine web curate da Annamaria Manna, "guida" di scrittura creativa per il portale SuperEva: http://guide.supereva.it/scrittura_creativa. Buona settimana.

Chiacchierata numero 30

State un po' a sentire: «Nel 1903 mia nonna Teresa, madre di mio padre, si arrabbiò con Dio e anche con tutti gli ebrei di Dnepropetrovsk, in Ucraina, perché continuavano a credere in Lui malgrado la micidiale inondazione del fiume Dnepr. Durante l'alluvione era morto Giuseppe, il suo figlio preferito. Quando l'acqua aveva cominciato a invadere la casa, il ragazzo aveva spinto in cortile un armadio e ci si era arrampicato sopra, ma il mobile non rimase a galla perché era gravato dai trentasette trattati del Talmud...». Sono le prime righe di *Quando Teresa si arrabbiò con Dio*, romanzo di Alejandro Jodorowsky (1992; Feltrinelli 1996, ora nei tascabili). Conosco pochi inizi di narrazione *così* fulminanti. Jodorowsky forse non se n'era reso conto (il titolo originale è *Donde mejor canta un pájaro*), ma il traduttore (Gianni Guadalupi) e l'editore italiani sì: e dall'*incipit* ricavarono il titolo. Mi ricordo: vidi il libro, il titolo mi attirò, lessi il primo capoverso e senza esitare passai alla cassa. Due giorni dopo avevo già letto il libro. Ottimo.

Le prime righe di una narrazione sono importanti tanto quanto il primo approccio in una seduzione. In quanto lettori, lo sappiamo bene. Ma come è fatto un *incipit* efficace? Guardiamo qualche esempio.

La sorpresa. «Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sonni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo». F. Kafka, *La metamorfosi*. Raramente l'elemento fantastico entra così velocemente nella narrazione, e in maniera così naturale.

Il conflitto. «La notizia arrivò all'Alto Commissariato britannico di Nairobi alle nove e trenta di un lunedì mattina. Per Sandy Woodrow fu come una fucilata, che lo colpì dritto nel suo cuore inglese diviso». J. Le Carré, *Il giardiniere tenace*. Dove non conta tanto l'effetto di shock («una fucilata») quanto l'immagine

del «cuore inglese diviso»: noi già immaginiamo un conflitto interno al personaggio.

Il destino. «Non l'ho mai conosciuta da viva. Lei, per me, esiste solo attraverso gli altri, nell'evidenza delle loro reazioni alla sua morte. Scavando a ritroso e attenendomi ai fatti posso dire che era una ragazza triste e una puttana. Nella migliore delle ipotesi era una fallita, un'etichetta che, del resto, potrei applicare a me stesso». J. Ellroy, *Dalia Nera*. Non sappiamo ancora niente, ignoriamo chi sia lei e chi sia lui; ma presentiamo che non sapremo mai veramente chi è "lei", e che alla fine del romanzo "lui" scoprirà di non sapere niente di sé.

L'azione. «La signora Dalloway disse che i fiori li avrebbe comperati lei. Quanto a Lucy aveva già il suo daffare. Si dovevano togliere le porte dai cardini; gli uomini di Rumpelmayer sarebbero arrivati tra poco. E poi, pensò Clarissa Dalloway, che mattina - fresca come se fosse stata appena creata per dei bambini su una spiaggia». *La signora Dalloway* di V. Woolf non è certo un romanzo d'azione; tuttavia l'incipit ci offre già quel "narrare concitato" tipico di questo romanzo, in cui il turbinare di percezioni e pensieri ci avvolge e dà l'illusione di un'azione continua.

Generalizzando, si potrebbe dire: un buon inizio di narrazione presenta velocemente uno o più personaggi determinati, in una situazione determinata, posto o posti in un conflitto e/o di fronte a un avvenimento improvviso e/o misterioso. Questa generalizzazione, come sempre in questo campo, vale quel che vale.

I demoni di F. Dostoevskij, ad esempio, inizia così: «Nell'accingermi alla descrizione degli avvenimenti tanto strani svoltisi or non è molto nella nostra città, in cui finora non era accaduto nulla di notevole, sono costretto, per la mia inesperienza, a rifarmi alquanto da lontano; e precisamente da alcuni particolari biografici intorno a Stepan Trofimovic Verchovenski, uomo rispettabilissimo e di molto ingegno. Questi particolari non serviranno che d'introduzione, mentre la storia che mi propongo di scrivere seguirà poi». Il bello è che i «particolari biografici» occupano, nell'edizione che ho qui, 210

pagine su complessive 730 del romanzo. Sarà una questione di respiro: un racconto di venti pagine ha bisogno di un inizio più spiccio di un romanzo di 730; e un romanzo di 730 pagine avrà bisogno di imporre al lettore un ritmo di lettura pacato, piuttosto che convulso.

O pensate ai *Promessi sposi*, che iniziano addirittura tre volte: prima c'è l'introduzione falso-seicentesca («*L'Historia si può veramente deffinire una guerra illustre contro il Tempo, perché togliendoli di mano gl'anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaveri, li richiama in vita...*»), poi c'è lo scorcio paesaggistico (ma anche storico-sociale) che tutti conoscono («Quel ramo del lago di Como...»), e infine c'è l'inizio della narrazione vera e propria: «Per una di quelle stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra...». Notiamo, tra l'altro, che l'incontro di don Abbondio con i bravi di don Rodrigo è un inizio di narrazione che presenta un personaggio determinato, in una situazione (tempo, spazio, contesto sociale) determinata, posto in un conflitto e di fronte a un avvenimento improvviso e misterioso.

Leggete questa: «Jeri pomeriggio a Monteortone due giovani a bordo di una motocicletta hanno rotto il vetro di un'auto parcheggiata in via Castello da una coppia di turisti tedeschi e si sono impossessati della busta di plastica lasciata sul sedile. Fortunatamente c'erano solo fazzoletti di carta e cosmetici. Gli agenti della polizia municipale hanno accompagnato i due a sporgere denuncia ai carabinieri». Questa notizia breve, uguale a tante altre, è già un discreto inizio di narrazione. Ci sono due personaggi determinati, c'è una situazione determinata, c'è un avvenimento improvviso (per quanto non grave) e, volendo,

misterioso (perché rubare, considerato il molto rischio e il prevedibile minimo guadagno, una busta della spesa?).

Ma delle relazioni tra notizia e *incipit*, giornali e romanzi, parliamo settimana prossima. Arrivederci.

Chiacchierata numero 31

Martedì scorso finivo citando una breve notizia di cronaca (dal *Gazzettino*, pagine provinciali di Padova). La ripeto: «Ieri pomeriggio a Monteortone due giovani a bordo di una motocicletta hanno rotto il vetro di un'auto parcheggiata in via Castello da una coppia di turisti tedeschi e si sono impossessati della busta di plastica lasciata sul sedile. Fortunatamente c'erano solo fazzoletti di carta e cosmetici. Gli agenti della polizia municipale hanno accompagnato i due a sporgere denuncia ai carabinieri».

Si può dire che la notizia è insignificante. Eppure contiene una sorta di *promessa di narrazione*. A partire da questo fatto insignificante, potrebbe succedere di tutto. Perché mai due tizi in motocicletta dovrebbero rubare una busta della spesa abbandonata sul sedile di un'automobile? O sono due sciocchi, o avevano qualche ragione di credere che in quella busta potesse esserci qualcosa d'importante. Avendo una motocicletta, è molto più redditizio uno scippo al volo (mal che vada si porta a casa un portafoglio) che una simile rapina (di pochissimo conto, ma sempre rapina è).

Poi: chissà che cosa ci facevano, due turisti tedeschi, a Monteortone. Monteortone è, va l'assicuro, tra tutti i paesi della provincia di Padova, uno dei meno rilevanti turisticamente. Non c'è nessuna ragione precisa perché dei turisti debbano andare a Monteortone. E allora, che cosa ci facevano lì? E che cosa volevano *veramente* rubare i due motociclisti? E si è trattato *veramente* di un furto oppure di un modo, per chissà quali ragioni così stabilito, di far passare di mano un oggetto? In fondo, che dentro la busta ci fossero solo fazzoletti

di carta e cosmetici, l'hanno detto i due turisti, non è mica un fatto accertato...

Molti romanzi o racconti cominciano così: con un fatto banale, anche futile, che tuttavia apre una *promessa di narrazione*: ossia, pur nella sua banalità, contiene qualcosa di inspiegabile, o almeno di illogico. L'abilità del narratore consiste, in questi casi, nel proporci un mondo nel quale le cose che avvengono sono banali (e perciò, va da sé, senza esitazione credibili) e tuttavia lievemente "sfasate" rispetto alla vera e autentica banalità (quella, per intenderci, che sperimentiamo nella nostra vita quotidiana).

La narrazione in somma ci propone avvenimenti perfettamente credibili, che però non sono davvero del tutto perfettamente credibili. Sono credibili, ma ci lasciano il sospetto che "ci sia sotto qualcosa". Sono credibili, ma hanno un particolare che, a pensarci bene, è troppo strano per essere creduto così sui due piedi. Sono credibili, ma forse basterebbe osservarli da un altro punto di vista...

«Eravamo forse una decina o qualcuno in più. Eravamo ai giardini pubblici. Era novembre. Era vino. Ce n'era tanto. Per tenersi caldi, per stare vicini. Qualcuno esagerò. Più di qualcuno, a dire il vero. Poi uno corse ad abbracciare un albero enorme e iniziò a sgranare parole senza senso circa la fecondazione e gli elefanti in Indonesia». Questo è l'*incipit* di *Come gli elefanti in Indonesia*, romanzo assai bizzarro e non del tutto privo di qualità di Vanni Schiavoni, classe 1977, di Manduria (edizioni LiberaArs, liberars@libero.it). Anche qui abbiamo una situazione banale, nella quale irrompe un fatto inspiegabile. Che c'entrano gli elefanti, la fecondazione, l'Indonesia, con un normale pomeriggio di ragazzi che chiacchierano e bevono?

Il fatto inspiegabile però qui è, se così si può dire, *troppo* inspiegabile. Può sembrare solo un'idea bislacca. Tuttavia anche l'incipit della *Metamorfosi* di Kafka («Gregorio Samsa, svegliandosi una mattina da sonni agitati, si trovò trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo») può sembrare solo un'idea bislacca. È necessario quindi che il narratore, subito dopo aver presentato il fatto inspiegabile, faccia di tutto perché esso venga riclassificato (dal lettore) tra i fatti spiegabili, magari *appena un po' inspiegabili*. Non per niente il grosso problema di Gregorio Samsa, risvegliatosi «trasformato in un enorme insetto immondo», è sintetizzabile più o meno così: «Santo cielo, che cosa penserà il capufficio?». E i suoi familiari reagiscono al fatto più o meno così: «Santo cielo, guarda come si è ridotto Gregorio!». La realtà, “strappata” dal fatto inspiegabile, viene rapidamente “ricucita”.

Nel romanzo di Vanni Schiavoni, questo “ricucimento” della realtà tarda ad arrivare. Così che il lettore legge e legge le prime pagine, e non capisce bene quale sia la promessa narrativa. Che c'entrano gli elefanti? A un certo punto la risposta arriva, e la narrazione si fa leggere assai volentieri; tuttavia c'è stato uno *iato*, un momento di indecisione iniziale, un piccolo vuoto: proprio all'inizio, proprio lì dove, invece, il lettore *dovrebbe* (permettetemi questo verbo) essere incuriosito e irretito.

Perché lo scopo di ogni narrazione, si sa, è questo: essere letta, o ascoltata, o guardata, dall'inizio alla fine.

Quando il fatto che irrompe è veramente inspiegabile, o almeno straordinario, è necessario provvedere rapidamente a un “ricucimento” della realtà. Se il fatto che irrompe è sostanzialmente spiegabile, è necessario provvedere a instillare nel lettore il dubbio che così spiegabile in effetti non sia. Che cominciamo a raccontare in un modo o che cominciamo a raccontare in un altro, si arriva

comunque a uno stesso punto medio: la presentazione di una realtà che è parzialmente spiegabile (e che quindi il lettore si spiega da sé) e parzialmente inspiegabile (e che quindi il lettore si aspetta che noi gli spieghiamo).

Una realtà tutta inspiegabile, sarebbe rifiutata dal lettore come una sciocchezza. Una realtà tutta spiegabile, non presenta il minimo interesse.

L'*incipit* di una narrazione, quindi, serve anche a questo: a promettere al lettore che, questa realtà dove qualcosa è inspiegabile, prima o poi gli sarà spiegata per filo e per segno. Promessa che, sia chiaro, non è poi così obbligatorio mantenere. Ma ne parliamo tra una settimana.

Chiacchierata numero 32

Dicevo la settimana scorsa che ogni racconto o romanzo, già nelle prime righe, fa al lettore una *promessa di narrazione*. Leggere le prime frasi o la prima pagina d'un libro, per capire se può interessarci, è un'abitudine diffusa. Ma come funziona, nel dettaglio, questa *promessa di narrazione*? Io non lo so spiegare. Posso solo fare esempi.

Quello che segue è l'*incipit* di *Viaggio alle Incoronate*, un romanzo di Hans Kitzmüller. Kitzmüller è un germanista goriziano, un narratore, un prestigioso studioso e traduttore. Le Incoronate sono isole della Dalmazia. Io, tengo a precisarlo, non ho ancora letto il libro.

«L'idea di partire finalmente, mi emozionava. Per andare sino alle Incoronate dovevo affrontare una lunga navigazione solitaria che poteva essere anche di tre, quattro giorni - dipendeva dal tempo e dal mare che avrei trovato. Mi pregustavo però anche la meraviglia e lo stupore di fronte a visioni straordinarie. Laggiù volevo gettare l'ancora in ogni baia sicura, ormeggiare ad

ogni piccolo molo dell'arcipelago. E starmene lì, seduto o sdraiato nel sedile del pozzetto, cullato nella quiete dell'attracco a vivere intensamente il lieve nulla di cui sono fatte le ore trascorse a bordo in certe sere silenziose e in certe notti luminose».

Questo *incipit* contiene tutto il programma d'un libro. Un uomo parte per un viaggio a lungo progettato, o più volte rimandato, comunque molto desiderato («finalmente»), nel corso del quale egli prevede o progetta di entrare in uno stato d'animo speciale, anzi già vi sta entrando («mi emozionava»), stato d'animo possibile in quanto il viaggio, grazie alle «incertezze» e alla «solitudine» che garantisce, si prospetta come alternativo alla vita ordinaria del protagonista, che si presumerà «certa» e «affollata», più o meno come potrebbe essere la vita di un professore di Lingua e letteratura tedesca all'Università di Udine, quale Kitzmüller è. Naturalmente, che la narrazione sia autobiografica, o para-autobiografica, è una supposizione. Ma siamo appena all'inizio, e abbiamo il diritto di fare supposizioni.

La destinazione del viaggio è provvista d'un nome quasi magico: le Isole Incoronate fanno pensare all'Isola-non-trovata o all'Isola Ferdinandea. Come se ciò non bastasse, il signor Kitzmüller già annuncia «meraviglia», «stupore» e «visioni straordinarie»; meraviglia stupore e visioni, tuttavia, non terribili né inquietanti, bensì da godersi in «baie sicure», «seduto o sdraiato», «cullato nella quiete». Il viaggio sarà quindi estatico: non sarà il viaggio mistico del giovane che va incontro ai pericoli per mettersi alla prova e tentar di diventare immortale, ma il viaggio estatico dell'adulto che cerca pace e straniamento per ritrovare, diciamo così, la sua nascita. Nient'altro che un'estasi, infatti, è quel «vivere intensamente il lieve nulla» che sta nell'ultima frase. Viene in mente quel viaggiatore leggero e folle che fu Robert Walser: i cui personaggi spesso intraprendono viaggi a piedi, nel corso dei quali godono di ogni felicità.

Che libro ci aspettiamo, dunque? Non certo un'avventura marinaresca. Ci aspettiamo che un professore di Lingua e letteratura tedesca, o comunque un personaggio immaginabile da un professore di

Lingua e letteratura tedesca, passi alcuni giorni in mare; non in mezzo al mare, ovviamente, ma costeggiando; e che questi giorni si riempiano di eventi minimi, di «lievi nulla»; e che tra eventi minimi e «lievi nulla» irrompa qualcosa. Che cosa? Ma, sarà un passato, saranno dei passati. Il libro sarà un libro di rievocazione. Creata per mezzo della «solitudine» una *tabula rasa*, il nostro professore o personaggio aprirà la propria mente, lascerà libero il passaggio a tutto ciò che «il logorio della vita moderna» tiene invece a bada, distante. Giusto? È più o meno questo, il libro che ci aspettiamo?

La cosa divertente è che il libro - passo dalla prima pagina all'ultima - finisce con queste parole:

«Tutto, poi, è stato esattamente così».

Ma la vera curiosità che ci farà leggere il libro è questa: il nostro navigante, in quei giorni di viaggio, incontrerà i mostri marini?

«Che c'entrano i mostri marini?», domanderà qualcuno.

In effetti l'*incipit* non dice nulla sui mostri marini; non li nomina, non li promette, ma nemmeno li nega. I mostri marini sono nella nostra immaginazione. Che cosa saranno, le «visioni straordinarie» di cui si parla? Saranno semplicemente paesaggi molto belli, o saranno i mostri marini? L'*incipit*, in effetti, mette avanti due cose che stanno in tensione. La promessa di «meraviglia» e di «visioni straordinarie» è almeno all'apparenza incompatibile con la promessa di «lievi nulla», di «quiete» e di «sere silenziose». Siamo ancora all'inizio della narrazione, siamo pronti a tutto: ma abbiamo cominciato, senza rendercene ben conto, a dare una forma a questa nostra disponibilità. In sostanza, ci stiamo preparando a sovrapporre le cose incompatibili: ad accettare che una «sera silenziosa» sia fonte di «meravi-

glia», che un «lieve nulla» si presenti come una «visione straordinaria». Stiamo imparando a rinunciare ai mostri marini.

Alla fin fine siamo abbastanza sicuri che *Viaggio alle Incoronate* sarà un libro un po' noioso: perché non ci offrirà un turbine di avvenimenti nitidamente esposti, come i libri d'avventure, ma tenterà invece di confondere la nostra visione. Ci saranno pagine nelle quali non capiremo bene se una «visione straordinaria» o un «lieve nulla» si stia levando dinanzi ai nostri occhi.

Ecco. L'*incipit* di *Viaggio alle Incoronate* è sicuramente un bell'*incipit*, molto evocativo, un po' magico. Fa al lettore una promessa assai seria. E in effetti (nel frattempo l'ho letto) poi la mantiene. È un libro assai bello. Se v'incuriosisce, e non riuscite a trovarlo in libreria, potete rivolgervi direttamente all'editore (Santi Quaranta, 0422.433.194). La settimana prossima faremo a pezzi qualche altro inizio di narrazione. Perché nella narrazione, così come nelle relazioni amorose, nell'inizio di solito c'è già tutto. Buona settimana.

Chiacchierata numero 33

Si parlava di *incipit*, e delle promesse che essi fanno al lettore. Uno degli *incipit* più invitanti degli ultimi anni è quello di *Anime alla deriva* di Richard Mason (Einaudi). Il prologo comincia così:

«Mia moglie si è sparata ieri pomeriggio.

«O almeno questo è quanto ritiene la polizia, e io interpreto la parte del vedovo affranto con entusiasmo e con successo. Vivere con Sarah mi ha insegnato a ingannare me stesso, e l'ho trovato io, come lei, un eccellente modo per imparare a ingannare gli altri. Naturalmente *io* so che lei non ha fatto niente del genere. Mia moglie era troppo equilibrata, troppo ancorata al presente per pensare di farsi del male. È mia opinione che non si sia mai preoccupata di quello che aveva fatto. Era incapace di provare rimorso.

«Sono stato io a ucciderla.

«E non per i motivi che potreste immaginare. Il nostro non era affatto un matrimonio infelice, anzi».

Per questo *incipit*, una grande promessa narrativa in poche righe, comperai il libro. Il marito omicida, mentitore, narratore brioso e cinico; Sarah, moglie perfetta anche nella crudeltà; un inganno profondamente incistato nella vita di una coppia «felice»; un avvenimento lontano nel tempo («quello che aveva fatto») che all'improvviso scatena la bufera; un bel porgere la storia al pubblico con il *voi*, come fossimo a teatro; la scelta di dire subito come la storia va a finire, segno di olimpica sicurezza dell'autore...

Il guaio è che tutto questo regge per trentotto righe e mezza. Poi casca l'asino. Sentite:

«Se mi conosceste, non direste che sono il tipo dell'assassino. Non mi considero certo un uomo violento, e non penso che l'aver ucciso Sarah modificherà questa mia opinione. Dopo settant'anni su questa terra, conosco i miei difetti, e la violenza, perlomeno in senso fisico, non è tra questi. Ho ucciso mia moglie perché lo esigevo la giustizia; e uccidendola ho ristabilito almeno una specie di giustizia. O no? I dubbi mi tormentano; le antiche ferite si riaprono. La mia ossessione per il peccato e la punizione, messa a tacere in modo molto imperfetto tanto tempo fa, torna a farsi sentire. Mi scopro a chiedermi quale diritto avessi di giudicare Sarah, e quanto più duramente sarò giudicato per aver giudicato lei; per averla giudicata e punita in un modo in cui io non sono mai stato giudicato e punito».

L'asino casca, per l'esattezza, alle parole «O no?». «Ma come», mi vien da dire a Mason, «mi metti in scena questo bellissimo personaggio pieno di menzogne e di brio, e dopo trentotto righe e mezza senti già il bisogno di correggerlo, di incrinare il suo brio, di riparare le sue menzogne? Gli fai sentire il bisogno della verità e della giustizia? Gli fai *dire la verità*? Ma perché? Che

cosa me ne faccio di una storia in cui un personaggio profondissimamente menzognero mi racconta *per davvero la verità?*».

A pagina 38 smisi di leggere. Tutto era chiaro: c'era il nostro uomo, James, e c'era una ragazza fascinosa e nevrotica, Ella, palesemente non sposabile. La storia poteva essere una sola: Sarah, la perfetta e crudele moglie intravista nel prologo, fa fuori Ella per sposarsi James. James alla fine la scopre e la fa fuori.

Un amico, lettore più diligente di me, mi ha detto che ci ho *quasi* preso: Sarah e Ella sono cugine; Ella ruba un fidanzato a Sarah, e poi lo pianta per James; Sarah ammazza il padre di Ella, suo zio, e la fa condannare per omicidio; Ella poi, dimostrando una squisita sensibilità narrativa, si toglie di mezzo impiccandosi in carcere.

Ecco: questi sono gli ingranaggi della narrazione, i famosi “trucchi” che forniscono ogni personaggio di una decente motivazione. Niente è più prevedibile degli ingranaggi.

Ma che fosse tutto troppo chiaro, deve averlo capito anche Mason. «C'è bisogno di qualcosa per tener su il mistero», si sarà detto. E infatti, venticinque righe dopo quel rovinoso «O no?», ecco che ci mette una pezza:

«Ho scelto lunedì pomeriggio per frugare nella sua [di Sarah] scrivania perché mia moglie [Sarah, appunto] era fuori a sorvegliare i lavori di ampliamento della biglietteria. E per puro caso ho trovato il cassetto in cui l'ha conservata per tutti questi anni».

La pezza è: «l'». Che cosa ha conservato Sarah, «per tutti questi anni», nel cassetto della scrivania? Il prologo si conclude senza dircelo. Basta sfogliare un po' per vedere che a pagina 323 la scena si ripete pari pari, ma il *particolare mancante* viene finalmente esibito:

«Lunedì pomeriggio [Sarah] era fuori a sorvegliare i lavori di ampliamento della biglietteria, così scelsi quel momento per andare a frugare nella sua scrivania. E assolutamente per caso ho trovato il

cassetto in cui l'ha conservata per tutti questi anni. Un cassetto minuscolo, nascosto in una voluta, che si apriva grazie a una molla segreta.

«Era una strana chiave: pesante, grossa, ma fatta di un acciaio lucente troppo moderno per quel disegno; era tagliata per una serratura antica».

A pagina 330 James chiederà conto a Sarah di quella chiave; Sarah gli racconterà una storia che ci porterà a reinterpretare tutto ciò che ci era stato raccontato fino a quel punto; e a pagina 344, ultima del libro, finalmente James ammazzerà Sarah.

Dire «la» trovai a pagina 4, e spiegare che cos'è quel «la» a pagina 323, significa chiedere davvero molto al lettore: non in termini di partecipazione, ma di indulgenza.

Immaginate di essere al cinema. Vedete James che fruga nella scrivania della moglie, che intasca un oggetto senza che si capisca cos'è. C'è un mistero? No, nessun mistero: semplicemente, *la chiave non è stata inquadrata*. Una semplice omissione. E un'omissione così palese, così deliberata, non crea nessuna tensione narrativa. Pensate a *Psycho*. Anche lì l'assassino non viene inquadrato. Un espediente elementare. Ma sparsi per il film ci sono moltissimi altri elementi, di tutt'altra specie, che creano tensione. In *Anime alla deriva*, invece, è tutto lì.

In conclusione: se si fanno promesse, è bene mantenerle. Non basta nascondere per creare un mistero. Gli avvenimenti possono essere parzialmente intuibili, ma non del tutto prevedibili. E se un personaggio a un certo punto diventa scomodo, non suicidatelo. Se ne accorgono tutti.

Chiacchierata numero 34

Sono tre settimane, se non quattro, che vi parlo di *incipit*, di inizi di narrazione. Naturalmente c'è quello che prende la palla

al balzo e mi scrive: «Caro Mozzi: mi compiaccio che in questo sedicente corso di scrittura e narrazione a puntate lei abbia smesso di tergiversare. Magari, però, si potrebbe provare ad andare un po' oltre l'inizio, vero? A spiegare un po' come si scrive una storia, tutta, *da cima a fondo*, no?».

Sono d'accordo. Una storia, dunque, si può scrivere una volta che si siano decise due cose:

prima cosa, qual è il conflitto alla base della storia stessa;

seconda cosa, qual è la voce che racconta la storia.

Queste due decisioni sono preliminari. Non c'è scampo. Se ho l'abitudine di riempire quaderni o *hard disk* di appunti abbozzi e tentativi, niente si concretizzerà finché non avrò decise queste due cose: qual è il conflitto, qual è la voce.

La voce è una cosa che il lettore deve sentire subito, dalla prima riga. E il conflitto, se viene immediatamente presentato, immediatamente accalappa il lettore.

Si può dire, secondo me, che trovare l'*incipit* di una storia, cioè un paragrafo nel quale si senta la voce di chi racconta (un narratore esterno, un personaggio ecc.) e si percepisca l'esistenza di un conflitto (non necessariamente si capisca che conflitto è, quali sono i suoi esatti termini ecc.), significa veramente essere "a metà dell'opera". Almeno per quanto riguarda il racconto. Per un romanzo, non so. Io non so scrivere romanzi, quindi non mi azzardo a dire. Credo che valga, quel che sto dicendo, oltre che per il racconto, per i romanzi che adoperano la prima persona. Ma non sono sicuro.

Prendiamo uno degli *incipit* più belli che io conosca: quello del romanzo *Memoriale* di Paolo Volponi (ora nei tascabili Einaudi):

«I miei mali sono cominciati tutti alcuni mesi dopo il mio ritorno dalla prigionia in Germania, quasi che la terra materna, dopo tanto e così crudele distacco, mi rigettasse. Io sono nato il 12 marzo 1919 ad Avignone, in Francia; ma sono italiano e di genitori italiani, padre piemontese e madre veneta, nata nella campagna fra Padova e Tre-

viso, in luoghi assai belli, ella mi ha sempre detto, che io non conosco. Oggi che scrivo ho già compiuto trentasei anni e i miei mali sono arrivati a un punto tale che non posso fare a meno di denunciarli. Scrivo, stando a casa mia, a Candia, nel Canavese, in provincia di Torino. Questa casa è fuori del paese, verso il piccolo lago di Candia; ma un poco spostata a sinistra, tra pese e lago, verso la collina; è una casa di campagna con un poco di orto, la sua loggia di mattoni rossi, il fienile e la stalla abbandonati, dove vivono in disordine alcune galline, due galli e una famiglia di conigli, quasi selvatici. Io non curo la terra né gli animali da cortile, perché sono un operaio di una fabbrica in città; di una fabbrica grande più della stessa città».

La potenza di questo *incipit* mi lascia senza fiato. Mi ricordo che lessi questo romanzo per la prima volta andando ad Ancona, in treno. Lo aprii che il treno s'era appena mosso da Padova, mia città, e quando si trattò di scendere a Bologna per cambiare, quasi me ne dimenticai. Perché, poi, tutto il libro continua con questo slancio, senza mai mutare l'andatura. Arrivai ad Ancona che era notte fonda, crollai a dormire nel letto della pensione, terminai di leggere la mattina del giorno dopo, mentre sbocconcellavo l'orribile *croissant* confezionato della colazione.

Da questo *incipit* apprendiamo innanzitutto alcune coordinate spaziotemporali: dove siamo, che anni sono. Poi apprendiamo una quantità di cose materiali sul personaggio narratore: l'età, la condizione sociale bassa (i genitori sono dovuti andare a cercar lavoro in Francia), l'origine contadina, la prigionia in Germania ecc. Ma apprendiamo soprattutto, e fin dalle primissime parole, molte cose sulla personalità di quest'uomo: e le apprendiamo,

appunto, attraverso *la sua voce*: le parole che usa, il modo in cui le mette insieme.

L'espressione «i miei mali», così indeterminata e onnicomprensiva, è propria di chi combatte contro un nemico invisibile: un disperato, o un paranoico. La dichiarazione: «Io non curo la terra *perché sono un operaio*», con il suo carattere di decisione assurdamente radicale, di esagerata adesione al ruolo sociale di operaio, rafforza l'impressione. La frase: «Una fabbrica grande più della stessa città» ci fa capire che il personaggio vive la fabbrica come luogo mitico e magico. In soldoni: il suo senso di realtà fa acqua.

Ancora. La terra materna ha «quasi rigettato» il nostro uomo. La madre è nata in «luoghi assai belli», e la casa e il luogo sono descritti con una lingua materiale e amorosa. Ma ci accorgiamo subito che, questa terra bella e amata, è proprio il nostro uomo, nella frase sulla fabbrica, a rigettarla violentemente.

La lingua è apparentemente calma, con frasi ampie; non è una lingua parlata, ma una lingua volutamente alta e nobile nella sintassi, benché molto semplice nel lessico. Il nostro uomo sta scrivendo un *Memoriale* (questo il titolo del libro) rivolto ancora non sappiamo a chi (ma possiamo immaginare: a chi, secondo lui, ha il potere di liberarlo dai suoi «mali»). È un operaio, usa una lingua semplice, ma la rende forte proprio attraverso le ampie volute delle frasi.

Quindi: qui abbiamo una immediata messa in scena della voce del personaggio, nonché del conflitto in atto. Che sarà, giustamente immaginiamo cominciando a leggere, un conflitto tra una visione paranoica della realtà, propria dell'operaio che scrive, e una visione "normale" della realtà, che sarà propria di tutti gli altri - e in particolare, possiamo supporre, di coloro ai quali egli si rivolge per essere liberato dai suoi «mal».

E c'è anche un altro conflitto, sotterraneo. Perché il narratore, colui che sta dietro l'operaio che scrive e gli guida la penna, in realtà, così come anche noi faremo leggendo, *sta dalla parte dell'operaio*. La

sua visione paranoica, ci fa intendere, è quella giusta. La realtà è paranoica.

Chiacchierata numero 35

Parliamo dunque della trama, dell'intreccio, del *plot*. In un libro sulla sceneggiatura cinematografica che non possiedo più (l'ho prestato, come faccio sempre e non torna mai indietro) c'era scritto che tutte le trame esistenti potevano essere ridotte (anche questo non ce l'ho più per lo stesso motivo) c'era un'appendice con l'elenco di tutte le trame esistenti: ed erano, se non ricordo male, trentatré. Qualche mese fa, sul *Corriere della sera*, ho letto un articolo secondo il quale le trame esistenti sono in tutto tre. Non una di più. Sette, trentatré, tre. Non ha grande importanza il numero. Quello che mi incuriosisce è che comunque tutti e tre i testi sostengono che il numero delle trame esistenti (e quindi, si postula, possibili) sia finito ed anche abbastanza basso. La trama, sarebbe quindi, nelle narrazioni, l'elemento più ripetitivo e meno inventivo. Perfetto. Peccato però che sia proprio la trama, a quel che si dice in giro, l'elemento determinante di una narrazione, ciò che ti fa leggere tutto fino in fondo. Qualche giorno fa, mentre dicevo più o meno queste cose in un'aula caldissima un tipo con i baffi si è alzato in piedi e mi ha interrotto dicendo: «Dicono così, perché non vogliono svelare i loro segreti». Io ho detto: «Eh?». «Sì», ha insistito, la persona: «Quelli che sanno inventare le trame, poiché le trame hanno un elevato valore commerciale, non vogliono che si sappia in giro come si fa ad inventarle. Così fanno circolare la voce che inventare le trame non sia un problema, che basti sceglierne una da un catalogo di tre sette o trentatré. Invece loro, zitti zitti, ne inventano di sempre nuove. E se le fanno pagare bene».

L'idea devo dire mi è sembrata curiosa. Ho deciso di tralasciare l'accusa implicita («Tu non ci insegni a fare le trame perché vuoi tenerti tutti i soldi»). Allora ho detto, mentre il tipo con i baffi tornava a sedersi: «Bene, complimenti per l'ingenuità. Lei, caro signore, ha appena elaborata una trama; e, senza rendersene conto, l'ha regalata a tutti».

«Quale trama?», ha domandato un altro. «Ma è evidente», ho detto. Mi sono avvicinato di due passi al pubblico, e ho cominciato: «Supponiamo che esista, a Hollywood tanto per cambiare, qualcosa come una Società Segreta Degli Inventori Di Trame. Supponiamo che ne faccia parte un numero ristrettissimo di scrittori e sceneggiatori. Supponiamo che questa società segreta fornisca di tanto in tanto, a prezzi salatissimi, consulenze a sceneggiatori, narratori e registi in difficoltà. Solo grazie a loro, ad esempio, Cameron è riuscito a portare a termine *Titanic*. È per aver rifiutato sdegnosamente i loro servizi che Kubrik non è stato capace di trovare un finale decentemente comprensibile a *2001 Odissea nello spazio*. Si sospetta che ci sia il loro zampino dietro i successi di *Shakespeare in Love* e *C'è post@ per te*. Chiaro?».

Nessuno ha detto niente. Ho continuato. «Bene, supponiamo che un giorno la segretissima sede di questa società segreta venga violata, e qualche informazione importantissima (uno schema di storia, una sceneggiatura intera, fate voi) sia stata sottratta. Immaginiamo una porta scassinata, una cassaforte aperta, una borsa scippata in pieno giorno, un computer ramazzato da un *hacker*: ci sono tanti modi. I nostri baldi superinventori di storie si metteranno alla ricerca del ladro. Naturalmente loro, essendo dei superinventori di storie, sono bravissimi nell'ipotizzare che cosa sia successo. In effetti non fanno indagini (non possono peraltro, essendo una società segreta, rivolgersi alla polizia): si siedono attorno a un tavolo e, come direbbe un politico, elaborano degli scenari. Chi può essere stato? Perché? In che modo? Quando? Seduti attorno a un tavolo, i nostri uomini inventano storie su storie, nella convinzione che quando

troveranno una storia davvero *convincente*, allora potranno andare a colpo sicuro. Chi è stato, secondo voi, a rubare quelle informazioni segretissime?». Un attimo di silenzio. «Uno di loro», dice una tipa bionda in fondo all'aula. «Bene», dico, rivolgendomi a lei. «E allora, che cosa succederà?».

«Be'», dice la tipa bionda, «a un certo punto cercheranno di sbranarsi tra loro».

«Ci sono altre ipotesi?», domando, guardandomi in giro.

«Un evento casuale», dice un ragazzo sui vent'anni, in terza fila.

«Cioè?», incalzo.

«Cioè», dice il ragazzo, «è successo per caso, oppure effettivamente qualcuno ha fatto o tentato un furto, ma c'è stato di mezzo un evento casuale, per cui è impossibile ricostruire gli avvenimenti in forma narrativa coerente».

«Oppure?», dico ancora.

«Oppure», dice una signora di mezz'età con due paia di occhiali appese al collo, «chi è entrato nella loro sede non l'ha fatto per rubare una sceneggiatura ma per altre ragioni».

«Ad esempio?», dico.

«Ma...», dice la signora di mezz'età. «Un *hacker* può entrare nel tuo computer anche per puro caso, senza sapere che tu sei tu», dice il ragazzo in terza fila.

«Una storia d'amore», dice la signora di mezz'età. «Ci vorrebbe una storia d'amore».

«Troviamola», dico.

«Una vecchia amante di uno degli sceneggiatori vuole recuperare un oggetto a cui tiene?», dice con molti dubbi la signora.

«Mmh», dico.

«È stata la donna delle pulizie», dice il tipo con i baffi. «Spolverando la cassaforte l'ha aperta casualmente, e poi non ha più saputo richiuderla».

Qualcuno ride.

«Allora», ho detto. «Compiti per casa Provate a inventare qualche pezzo di questa storia, cercando di non introdurre elementi casuali. Potete anche manipolare la parte che ho detta io, non c'è problema».

«A che cosa serve questo esercizio?», domanda un signore sui cinquanta.

«Serve a dimostrarvi che non c'è niente da insegnarvi, a proposito di trame», dico. «Sapete già tutto. Basta fare un po' di esercizio».

«Non vale!», dice il tipo con i baffi.

«Sia chiaro per tutti», dico: «Quest'aula è mia, e qui comando io».

Ridiamo tutti.

Ci sentiamo tra una settimana.

Chiacchierata numero 36

Si parlava di trame. E dicevo: in fatto di trame, c'è poco da imparare. E non credo che si possa insegnare gran che. Si può provare, forse, a indicare qualche regola generale. Che peraltro vale quel che vale.

Una trama deve avere un capo e una coda. Sembra una banalità, e in effetti lo è. Ci sono capolavori della narrativa mondiale che non hanno né capo né coda (*Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, ad esempio; oppure *Orlando* di Virginia Woolf): ma certe cose, in confidenza, lasciamole fare a chi se le può permettere. Che una trama abbia un capo e una coda, significa in pratica questo: la situazione che si produce alla fine deve essere in una qualche relazione (narrativa, simbolica, allegorica, morale...) con la situazione dalla quale il racconto è partito. Se all'inizio abbiamo un giovinotto e una giovinotta che vogliono sposarsi, e un cattivone che lo vuole impedire, non possiamo avere alla fine i marziani che invadono la Patagonia. Tra le centinaia di dattiloscritti speranzosi di pubblicazione che leggo, i casi così sono dozzine.

Se quando si apre il sipario c'è un fucile da caccia appeso al muro, entro la fine della commedia quel fucile dovrà sparare. Questa massima me l'hanno venduta come cechoviana. Mi sembra una buona massima. Tutto ciò che entra nella narrazione deve avere una ragione per stare lì. Non necessariamente sarà una ragione solo o esclusivamente narrativa, cioè legata all'azione: un fucile può avere mille buone ragioni per essere appeso a un certo muro; l'importante è che queste ragioni siano comprensibili al lettore, e che siano legate a ciò che si sta raccontando. Ho appena finito di leggere un dattiloscritto non del tutto brutto, nel quale tutti i personaggi hanno riproduzioni di quadri di Matisse appese alle pareti di casa. Ho domandato all'autore: «Ma perché tutti questi Matisse?»; e lui ha risposto: «A me piace Matisse». Questa, spero sia chiaro, non è una buona ragione.

Una trama vive di azioni raccontate al tempo presente o al passato remoto. Leggo continuamente romanzi, o pretesi tali, in cui gran parte degli avvenimenti è raccontata all'imperfetto. «A quei tempi Mario abitava a Quingentole ed era innamorato di Maria. Gironzolava davanti casa sua tutte le sere, trovava una scusa per attaccare bottone, le offriva un caffè al bar, casualmente si trovava nell'ufficio postale o dal droghiere quando lei doveva appunto spedire una raccomandata o comperare il detersivo». Una narrazione all'imperfetto non racconta mai un fatto preciso, determinato, unico; racconta avvenimenti ricorrenti; e non c'è niente di male a fare ricorso, di tanto in tanto, a queste "narrazioni condensate": ma il regime dell'imperfetto non può essere dominante.

Il tempo ha i suoi tempi. Le azioni hanno bisogno di tempo per avvenire. Umberto Eco, nelle «Postille» aggiunte, dalla prima edizione in poi, al *Nome della rosa*, dice di aver calcolato i tempi di certe conversazioni tenendo conto del fatto che esse avvengono durante spostamenti dei personaggi da una parte all'altra dell'Abbazia: spostamenti che richiedevano, secondo le distan-

ze, certi precisi tempi. Se un personaggio va da Roma a Bologna in treno, ci metterà quelle tre ore circa; se deve imparare l'inglese, avrà bisogno del suo tempo; se invecchia, gli servirà un certo numero d'anni. Anche questa è una banalità; ma la vedo spesso dimenticata.

Una trama è un concatenamento di avvenimenti. Non è un semplice susseguirsi. Don Rodrigo vuole possedere Lucia perché ha fatto scommessa con il conte Attilio, suo cugino; perciò manda i bravi a spaventare don Abbondio; a causa della sua amicizia competitiva con il conte Attilio, non può rinunciare alla cosa (gli importa molto meno di metter le mani su una ragazza belloccia che di far brutta figura col cugino); perciò, man mano che le cose si fanno sempre più difficili per lui, finisce con l'intricarsi in relazioni sempre più problematiche (arriva fino a quel grande boss della criminalità organizzata che è l'innominato). Il comportamento di don Rodrigo è guidato dalla legge dell'*escalation*, del continuo aumento della posta; ma, secondo questa legge, è rigorosamente conseguente. Renzo e Lucia vogliono sposarsi; hanno una prima reazione emotiva che li porta a tentare il matrimonio clandestino; quando questo fallisce, solo allora capiscono che è meglio per loro fidarsi di fra' Cristoforo che dei loro istinti; perciò fuggono e si separano, andando incontro a svariate avventure. Ora: che il cattivone debba persistere nella sua cattiveria, è una regola generale: quando desistesse, la storia finirebbe lasciando tutti insoddisfatti. E che i due amanti debbano essere separati per vivere svariate avventure (e subire tentazioni, avere incidenti ecc.) lo sapevano già i romanzieri ellenistici, duemil'anni fa. Ma, in ogni narrazione, questi fatti che per così dire *devono avvenire*, devono avvenire per ragioni proprie, interne alla situazione di partenza. Devono essere, nel migliore dei casi, conseguenza di quel fucile che avevamo visto appeso al muro nella prima scena...

Una narrazione è un montaggio. Nei film pornografici, la cosa essenziale è mostrare l'atto sessuale; tuttavia, le diverse scene in cui si realizza (con estrema facilità) l'atto sessuale, sono comunque "tenute assieme" da sia pur labilissime scene di ricordo; e l'azione princi-

pale (l'atto sessuale in corso) è spesso interrotta, intercalata, da altre scene (con atti non sessuali), che hanno lo scopo di attizzare la curiosità dello spettatore sottraendogli ciò che più gli interessa. Se perfino nei film pornografici abbiamo scene di ricordo, montaggi alternati di scene della storia principale e scene delle storie collaterali, e così via, non potremo esimerci di usare questi strumenti nelle nostre narrazioni (che sono, o vogliono essere, mi auguro, più serie di un film pornografico). Riprendiamo il discorso, da questo punto, tra sette giorni. Saluti.

Chiacchierata numero 37

Una narrazione, dicevo la settimana scorsa, è una concatenazione di avvenimenti. La cosa è banale. Adesso dico un'altra cosa banale: una narrazione è una *selezione di avvenimenti*. Vediamo un po'.

C'è un esempio che Umberto Eco ha fatto in un qualche suo libro (non ricordo quale). Gli rubo l'esempio. In un film, diceva Umberto Eco, noi vediamo una persona che si sveglia, si lava, si veste, esce di casa, sale in automobile, va, arriva dove deve arrivare, esce dall'automobile, entra in un palazzo. Bene. Noi però, nel film, non vediamo *tutte* queste cose minuziosamente raccontate. Il film può mostrarci una stanza buia con una sveglia che suona; poi un tipo che si lava la faccia in bagno; poi lo stesso tipo che esce di casa e attraversa la strada per raggiungere l'automobile; poi l'automobile in mezzo al traffico; poi l'automobile che si ferma e il tipo che ne esce fuori; poi il portone del palazzo con il tipo che ci entra dentro. Questo è normale.

Noi ci accorgiamo che il film che stiamo guardando è un brutto film, diceva Umberto Eco, soprattutto se ci accorgiamo che questo *montaggio* di avvenimenti è sbagliato. Ad esempio, se

un passaggio è troppo lungo o troppo corto; o se manca un passaggio essenziale; o se è presente un passaggio inessenziale. In sostanza, concludeva Umberto Eco (ma qui sto usando parole mie, diverse dalle sue, che erano molto tecniche) una buona narrazione è fatta di *elisioni* e di *allusioni* ben funzionanti. Tutto ciò che per lo spettatore (o per il lettore: è uguale) è assolutamente ovvio, oppure ricostruibile a posteriori, può essere tranquillamente omesso: anzi, *deve essere omesso*, a meno che non si voglia costruire una narrazione specificamente puntata sugli avvenimenti ovvii, trascurabili, insignificanti. Nel qual caso, forse si potrà fare una buona narrazione, probabilmente si farà una narrazione assai difficile da leggere (sia chiaro: nessuno è tenuto a scrivere narrazioni facili da leggere; qui stiamo facendo dei discorsi attorno alle narrazioni per così dire “medie”).

Allora: il punto sta proprio nell’imparare a selezionare efficacemente gli avvenimenti da rappresentare, e nel saper valutare la capacità del lettore (o dello spettatore) di *riempire i vuoti* che lasciamo nella narrazione. Come si impara questo? In un solo modo: leggendo narrazioni che ci sembrano buone, e osservando in quali modi il narratore che ci piace seleziona e monta gli avvenimenti. Proviamo, mentre leggiamo, a tenere d’occhio i *vuoti* della narrazione. Osserviamo come il narratore, narrandoci l’avvenimento A e l’avvenimento C, induca noi lettori a immaginare, tra A e C, l’avvenimento B che non viene raccontato. Osserviamo come il narratore continuamente alluda a cose che bene o male conosciamo, e come questo suo far ricorso alle *nostre competenze* gli permetta di correre via spedito, senza fermarsi continuamente a precisare questo e quello. Osserviamo, soprattutto, non tanto quello che il narratore fa, quanto quello che facciamo noi lettori. Siamo noi che abbiamo in mente il filo della narrazione, che connettiamo tutto ciò che leggiamo per mezzo di questo filo, che riempiamo i vuoti, che interpretiamo tutto ciò che avviene nel testo sotto i nostri occhi (o sullo schermo davanti ai nostri occhi) come se facesse parte di un’azione unitaria, e non come se fosse una sequenza di avvenimenti slegati.

È dal nostro comportamento come lettori, in somma, che impariamo come dobbiamo comportarci come narratori.

Naturalmente ogni narrazione ha un modo tutto suo di elidere (cioè di non raccontare certe cose) e di alludere (cioè di raccontare certe cose per sommi, sommissimi capi). Ma tutti questi modi diversi sfruttano lo stesso fatto: che il lettore mentre legge (o lo spettatore mentre guarda), automaticamente *integra* la narrazione e ne *prevede* gli svolgimenti.

Nel film *The others* c’è una scena curiosa. Nicole Kidman vive in una casa che sembra infestata da fantasmi (a fine film si capirà che non è così; ma questo non è importante per l’esempio che voglio fare; e non so nemmeno se la scena fosse proprio così, magari non la ricordo esattamente; ma neanche questo è importante). A un certo punto, nella casa si sente un suono di pianoforte. Kidman corre alla stanza del pianoforte, ne spalanca la porta, e: nella stanza non c’è nessuno, e immediatamente il suono del pianoforte tace. Kidman esce dalla stanza; la porta si chiude da sola e la musica riprende. Kidman cerca di riaprire la porta, ma questa non si apre. Tira e spingi, tira e spingi, la porta non si apre; finché Kidman non abbandona la presa e rimane lì, con aria impotente, di fronte alla porta chiusa.

Io, sprofondato nella mia poltrona, pensai rapidissimamente: “Sì; è come nei film di Buster Keaton; ora la porta si aprirà di colpo e sbatterà sul naso di Kidman”. In quell’istante la porta si aprì di colpo e sbatte sul naso di Kidman, mandandola lunga distesa per terra. L’intero cinema sobbalzò per lo spavento. Io mi feci scappare una lunga risata solista.

Cos’era successo? Semplice: io, per puro caso o grazie alla mia abitudine a lavorare su narrazioni, ero stato capace di prevedere l’avvenimento; di conseguenza, quando l’avvenimento si realiz-

zò, lo percepì in maniera del tutto diversa da quella di tutti gli altri. Pensateci un attimo: la scena della porta che prima, per quanto tirata e spinta, non si apre, e poi si spalanca da sola colpendo in faccia il protagonista, non è forse una scena classica da film di Fantozzi? Sì: in ogni film di Fantozzi ci sono due o tre scene fatte esattamente in questo modo. Ma il regista di *The others* poteva tranquillamente far conto che, essendo *The others* un film molto diverso dai film di Fantozzi (o di Buster Keaton), gli spettatori non si sarebbero aspettati una “mossa” di quel tipo. Quanto a me, sono l’eccezione che conferma la regola.

In sostanza: ogni volta che fate un passo avanti nella narrazione, immaginate che cosa potrebbe avvenire nella testa di un lettore. È davvero molto semplice, ed è tutto qui. Arrivederci.

Chiacchierata numero 38

L’altro giorno stavo in una biblioteca, e facevo più o meno i discorsi sulle trame che ho fatti nelle ultime settimane qui in *Stilos*. A un certo punto una ragazza bionda e con le guance rosse ha alzata la mano e dice: «Ma insomma, in sostanza, come si fa a capire quando una trama è una buona trama?».

«Non ne ho idea», dico io.

L’aula si mette in agitazione.

«Come sarebbe, che non ne ha idea?», dice un ragazzo con il maglione celeste. «Ci sta parlando da due ore e adesso ci viene a dire che non ha idea?».

«Be’, sì», dico. «È così».

E sto zitto. Perché io, quando voglio, sono una peste.

Il confabulamento aumenta. Tutti parlottano tutti. C’è aria di confusione, ma un po’ anche di rivolta.

«Senta», dice un ragazzo lungo lungo, alzandosi in piedi. «Ci ridarrebbe indietro i soldi?».

Risate. Che tipo di risate? Risate cordiali, sdrammatizzanti? Risate ostili? Risate d’imbarazzo?

«Posso rinunciare al compenso che la biblioteca mi ha promesso», dico, «ma se volete i soldi indietro, dovete fare causa alla biblioteca. Io non so neanche quanto avete pagato».

«Trenta euro», dice una signora sulla sessantina con i capelli biondi tinti.

«Trenta euro per le quattro serate o trenta euro in tutto?», domando.

«Trenta euro in tutto», dice la signora.

«E allora», dico allargando le braccia, «che cosa pretendete per trenta euro? Se volete sapere come si fa a capire quando una trama è una buona trama, dovete spenderne almeno trecento. Forse tremila».

Non ride *nessuno*. Anzi, tutti ammutoliscono.

«In che senso?», sbotta un tipo dall’aria incazzata (ma aveva l’aria incazzata anche la volta prima: deve avere quest’aria di suo).

«Nel senso», dico, prendendo il tono di quello che smorza i conflitti, «che magari in teoria si possono formulare delle regole, dei criteri. Ma poi, in fondo, è sempre un fatto di esperienza e sensibilità».

«Insomma, la solita storia», dice il ragazzo col maglione celeste. «Sta per dirci che dovremmo spendere trecento o tremila euro in libri, farci le ossa leggendo, e allora poi magari...», e fa un gesto in alto con la mano destra, come a dire: *e poi magari chissà*.

«No», dico. «Non voglio dire questo. Voglio dire che davvero certe cose non si insegnano, o almeno non si insegnano in situazioni come queste. Però si imparano. Ma si imparano se c’è davvero un *investimento personale*. Ad esempio: a me il cinema piace. Però non ci vado mai. Non trovo mai il tempo. Stasera sono qui con voi, domani sera sarò a Vercelli per un incontro,

poi vado a Milano, poi vado a Reggio Emilia... Chi ce l'ha, mi dico, il tempo di andare al cinema? E così, di fatto, non investo seriamente nel cinema. Mi piacerebbe anche scrivere un romanzo. So di che cosa avrei bisogno, per provare seriamente a scrivere un romanzo: di tre mesi di isolamento. Mi servirebbero per cominciarlo, per farmi un'idea sulla quale potrei poi lavorare anche non in isolamento. E tre mesi di isolamento, potrei anche prendermeli. Me li posso permettere, nonostante il mutuo». (Ridono. Bene). «Però non me li prendo, questi tre mesi di isolamento. Avrei anche la solidarietà di tutti: la mia compagna, le persone con cui lavoro, eccetera, se dicessi loro: *guardate, mi servono tre mesi di isolamento per cominciare un romanzo*, cercherebbero di agevolarmi. Ne sono sicuro. Però io non lo faccio. E così resto quello che sono: uno scrittore di racconti».

Vedo che sono impressionati. Bene.

«E perché ci fa questo discorso proprio a proposito delle trame?», dice la signora sulla sessantina con i capelli biondi tinti.

«Ma», dico, «potevo farlo anche a proposito d'altro. Me lo tenevo di scorta, per quando qualcuno mi avesse chiesto di formulare delle regole, dei *criteri certi*. È del tutto normale desiderare dei criteri certi», dico rivolgendomi alla ragazza bionda e con le guance rosse (non voglio metterla sotto accusa), «ma in certi casi bisogna adattarsi all'idea che non se ne possono avere. Che bisogna farne a meno. Che bisogna provare e riprovare, e vedere che cosa succede. I trecento o i tremila euro», e qui mi volto verso il ragazzo col maglione celeste, «potranno anche servirvi per comprare libri, oppure per andare al cinema, o per visitare mostre e musei - che sono tutte cose altrettanto utili e istruttive - ma intendevo dire, prima, soprattutto, visto che si dice che *il tempo è denaro*, che vi occorre tempo. Dovete trovare il tempo di provare e riprovare. Di scrivere e di riscrivere. Di fare e di buttare via. Di costruire e poi guardare che cosa avete costruito. Lei», mi rivolgo al tipo incazzoso, «quanto tempo dedica, settimanalmente, a esercitarsi nella scrittura e nella narrazione?».

«Non saprei», dice il tipo.

«Cinque ore?», incalzo, «Dieci ore».

«No, no», dice il tipo. «Magari un paio d'ore la settimana. Una sera la settimana, ecco».

Tutti capiscono che probabilmente il tempo è ancora di meno. «E lei?», dico al ragazzo lungo lungo.

«Più o meno siamo lì», dice.

«E lei», dico a una ragazza con i capelli nerissimi e gli occhiali tondi, «quant'era lunga, la cosa più lunga che ha scritta?».

La ragazza esita, poi dice: «Quattro pagine».

«E lei?», dico a un ragazzo con tre peli di barba, ma lunghissimi.

«Eh», dice, con un enorme sospiro, «qualcosa di più... Anche quindici pagine... Tutte cose non finite, comunque».

«Ecco», dico.

Tutti tacciono. Tira un'aria da esame di coscienza collettivo. Per un istante mi attraversa il ricordo dei campi scuola dell'Azione Cattolica.

«Io ho scritto trecento pagine», dice rompendo il silenzio un signore con i capelli bianchi e le rughe.

«Quanto ci ha messo?», domando.

«Eh, forse cinque anni. È la storia di tutta la mia vita».

«E ha una buona trama?», insisto.

Il signore ride. «No. Ma chi se ne importa. La leggeranno i miei nipoti. L'ho scritta per loro. Non è una vita avventurosa, è solo...», ha un'esitazione piccolissima, «è solo la mia vita, ecco. La vita del loro nonno. Adesso mi saltano sulle ginocchia, quando saranno grandi e io non ci sarò, mi conosceranno. Mi pare una cosa bella».

«Cinque minuti di pausa», dico.

Una scuola media superiore di Treviso mi ha invitato a tenere, per un gruppo di insegnanti d'italiano, un paio di incontri di aggiornamento su «La nuova narrativa italiana». Sono andato fin lì, ho fatto quello che dovevo, ho parlato di Piervittorio Tondelli e di Enrico Palandri, di Marco Lodoli, di Aldo Busi, dell'"ondata emiliana" degli anni Ottanta e dell'"ondata veneta" degli anni Novanta, dei narratori-poeti romani, dei siciliani che secondo me non sono nemmeno italiani (nel senso che la letteratura siciliana, secondo me, è davvero una cosa per conto suo, con logiche e ragioni sue, che procede e si autogenera senza chiedere permesso a nessuno), dei narratori cannibali che in realtà non sono mai esistiti, e così via. Una serie di voci di enciclopedia snocciolate con garbo. Cose che quelle trenta persone che avevo davanti avrebbero potuto apprendere leggendo un qualsiasi buon saggio (ad esempio quello di Filippo La Porta, *La nuova narrativa italiana*, pubblicato qualche anno fa da Boringhieri e successivamente aggiornato). Ma, si sa, sentirsi raccontare una cosa e leggerne, è tutt'altro affare.

«Lei ha usato spesso una curiosa distinzione», ha detto una signora con la faccia larga durante la discussione conclusiva. «Di certi libri ci ha detto che sono *belli*, o *molto belli*; di altri che sono *storicamente importanti*, a prescindere dal fatto che siano belli o non belli. Vuole spiegarsi meglio?».

«Mi sembra chiarissimo», ho detto. «*Altri libertini* di Tondelli e *Boccalone* di Palandri sono libri storicamente importanti perché hanno, per così dire, sturato il Vaso di Pandora: una significativa porzione di una generazione ci si è riconosciuta, e ha cominciato a scrivere, a raccontarsi e a raccontare, partendo da quei due libri là: soprattutto, direi, da *Boccalone*. I due libri sono quindi importanti dal punto di vista storico. Poi, secondo me, *Altri libertini* è un libro assai più bello di *Boccalone*, che è davvero molto molto ingenuo; mentre un altro libro di Tondelli che a me sembra più bello di *Altri libertini*, e cioè *Pao*

Pao, è un libro che mi sembra storicamente quasi inerte. Tondelli farà un altro libro storicamente importante, e cioè *Camere separate*, che è un cappello dal quale sta uscendo tutta un'altra generazione di narratori (vedi *Il mondo senza di me* del giovane Marco Mancassola) e che ad alcuni sembra bruttissimo e ad altri sembra bellissimo. A me sembrò bellissimo quando lo lessi appena uscito: oggi ci andrei un po' cauto».

«Ma insomma», ribatte la signora con la faccia larga, «se noi volessimo leggerci quel che serve leggere per capire la nuova narrativa italiana, che cosa dovremmo privilegiare? I libri che lei chiama *belli*, o quelli che chiama *storicamente importanti*?».

«Ma signora», dico, «è un po' come chiedere a un bambino se vuole più bene alla mamma o al papà. Veda un po' lei».

Interviene un tipo barbuto. «Noi non dobbiamo insegnare *letteratura*», dice, «ma *storia della letteratura*. Quindi l'influenza storica di un testo ha la meglio sul giudizio squisitamente estetico».

«Se ragionassimo così», dico, «allora forse ci toccherebbe leggere Bonvesin de la Riva, in quanto inventore del genere "viaggio all'inferno e ritorno", e lasciar perdere Dante: che in fondo è soltanto un epigono».

«Sta scherzando?», sbotta il preside: che siede in prima fila e del quale ho già sperimentato, nelle ore precedenti, l'assoluta mancanza di umorismo.

«Sto portando alle estreme conseguenze l'argomento fornito dal professore», dico indicando il tipo barbuto, «per far vedere come non sia poi così sicuro».

Il tipo barbuto fa per ribattere, ma per fortuna interviene una signora con i capelli bianchi cortissimi e la voce roca da fumatrice accanita (durante la conferenza è uscita un paio di volte). «Ma questi suoi giudizi, di valore storico o di valore estetico, su che cosa sono fondati?», dice. «Lei non ci ha fornita nessuna indicazione di bibliografia critica».

«Non è che ci sia molta bibliografia critica da citare», dico. «Io ho attraversata, da lettore, la narrativa di questi anni; e vi dico quel che mi sembra sensato. Non sono né un critico né un storico: sono un lettore e un narratore».

«Ma se lei non è un critico», insiste la signora con i capelli bianchi cortissimi, «su che cosa fonda i suoi giudizi?».

Subodoro la mina, ma non riesco a intuire dove la piizzerà. Dico: «Signora, io *ho letti questi libri*. Sono una persona nel pieno possesso delle sue facoltà mentali. Esprimo dei giudizi. In cinque ore complessive non abbiamo certo avuto il tempo di fare delle grandi analisi. Sostanzialmente vi ho detto: questi libri sicuramente vale la pena di leggerli, per una ragione o per l'altra; e questi altri forse non vale la pena».

Vedo che c'è dello sconcerto. Aggiungo: «Voi vi rendete conto, spero, che è possibile formulare dei giudizi basandosi unicamente sulle proprie competenze e sul proprio sentimento».

«Così, autocraticamente?», dice il tipo barbuto.

«Mica voglio imporre dei giudizi», dico. «Ma dopo che ho letto un libro, avrò il diritto di pensare che sia un libro buono o cattivo. O devo aspettare che me lo dica qualcun altro?».

L'uditorio ondeggia. Sembra incerto tra le proprie abitudini e il buon senso.

«Ma ci sono due autori che lei non ha citati», riprende imperterrita la signora con i capelli bianchi corti. «Eppure sono importantissimi. Invece, tutti quelli che lei ha citati, io non li ho mai sentiti nominare. E, badi», dice agitando l'indice della mano destra, «io sono una che s'informa, non sono una sprovveduta».

«Faccia i nomi», dico.

«Lei non ci arriva?», dice la signora.

«Senta», dico, «non facciamo gli indovinelli. Faccia i nomi».

La signora si prende una pausa drammatica. Poi scandisce: «Diego Cugia, Fabio Volo».

Respiro a fondo.

«Signora, Diego Cugia e Fabio Volo hanno scritto dei libri di valore letterario bassissimo. Soprattutto Fabio Volo».

«Però in televisione e nei giornali, è di loro che si parla», dice la signora, trionfante, guardandosi attorno.

«Lei ha letti i loro libri, signora?», domando.

«No», dice la signora.

Chiacchierata numero 40

Buongiorno. Ultimamente faccio molta fatica a leggere. Io ho sempre letto molto, fin da bambino; ho sempre letto di tutto, fin da bambino. Uno dei miei libri preferiti di quando avevo sette od otto anni (cioè del 1967/68), era un libro sui pesci: *Il mondo vivente nei mari italiani*, di Enrico Tortonese, Paravia. Tortonese è stato un grande biologo (ricercatore, direttore del Museo di Scienze Naturali di Genova, direttore di importanti collane di libri scientifici). *Il mondo vivente* era una specie di "romanzo didattico", secondo un modello molto in voga, specie nei libri scolastici, tra fine dell'Ottocento e primi del Novecento. Un gruppo di ragazzini in vacanza al mare incontra un giovane naturalista, che diventa la loro guida all'esplorazione del mare. La vita del mare mi attirava, naturalmente, anche perché vivevo in un paese sul mare (Sottomarina di Chioggia), e mio padre si occupava professionalmente di vita del mare (biologo anche lui).

Un altro libro che da ragazzino ho letto e riletto decine di volte, era un libro sulle pietre. Non mi ricordo l'autore, il titolo, l'editore. Qualche anno fa, volendolo regalare ai miei nipoti, l'ho cercato e non l'ho più trovato. C'era, ad esempio, un bellissimo capitolo sull'ossidiana. Tutto quello che so sull'ossidiana, l'ho imparato lì. C'erano poi *Dall'aquilone all'astronave*, del quale pure non ricordo l'autore (ma ricordo benissimo che nell'agosto del 1972 lo dimenticammo a San Daniele nel Friuli, a casa di

mia nonna paterna che ci aveva ospitati per due settimane; ricordo il dispiacere, e la rabbia, l'anno dopo, quando ritornammo lì e non riuscimmo più a trovarlo).

Mi piaceva leggere libri che mi insegnavano delle cose. Anche adesso mi piace leggere libri che mi insegnano delle cose. Mi piaceva leggere libri che mi raccontavano delle *cose vere*. C'erano anche i libri che raccontavano storie inventate, ma quelli mi interessavano di meno. Preferivo *Le avventure di Robinson Crusoe nell'isola deserta* a *I viaggi di Gulliver*: era troppo evidente che Gulliver, quei favolosi viaggi, se li era inventati di sana pianta! Invece Robinson, quello era uno che si era trovato veramente nei guai, e se l'era cavata ottimamente!

A un certo punto capii che c'erano libri che raccontavano storie in tutto e per tutto, o per molta parte, inventate; e che tuttavia sembravano raccontare storie vere. *Robinson Crusoe* era uno di questi. Ma anche *La luce che si spense* di Kipling o *Michele Strogoff* di Verne. La cosa mi creò dei problemi. «Se uno racconta una storia che non è vera», dicevo a mia mamma, «dovrebbe avvisare prima. Non va bene, che uno se ne debba accorgere a metà libro, perché succede qualcosa di impossibile». Mia mamma diceva: «Ma Giulio, le storie dei romanzi sono tutte inventate». «Ma perché?», dicevo io. «Ma perché sì», diceva lei, disorientata dal mio infantile furore epistemologico, «i romanzi sono così. Sembrano veri, ma sono inventati».

In somma, persi la mia ingenuità. Cominciai a guardare i romanzi con sospetto. Comunque li leggevo, perché leggevo qualunque cosa. Finché non incappai in una sequenza tremenda: *I ragazzi della via Pal*, *Senza famiglia* e *Incompreso*. Quando riconsegnai *Incompreso* a mia mamma, perché lo restituisse alla Zia Prestatrice Di Libri (c'era questa zia, maestra elementare in pensione, che possedeva tutti i romanzi per ragazzi, nessuno escluso: quindicinalmente mia mamma passava da lei, restituiva i quattro o cinque libri che avevamo letti nella quindicina - eravamo in tre - e ne prelevava altrettanti), le dissi solennemente: «Io, questo libro, non lo farò mai leggere a mio figlio». Ero così devastato che mia mamma si preoccupò, e per un

certo tempo mi dirottò su letture meno pericolose: *La grande avventura di un piccolo baco da seta*, *I grandi animali delle savane*, *I grandi inventori dell'Ottocento* (tutte cose grandi, per noi piccoli!), e così via.

Ultimamente, dicevo, faccio molta fatica a leggere. Incontro continuamente libri che raccontano storie inventate in maniera perfettamente credibile. Non serve neanche che vada a cercarli in libreria: me li spediscono a casa, una dozzina per settimana. Essere uno scrittore ha anche di questi privilegi. E io, sinceramente, non ne posso più. Non mi disturba leggere storie inventate. Ho appena finito di rileggere, per puro e purissimo diletto, l'*Orlando furioso*. Ma le storie inventate raccontate in maniera perfettamente verosimile, quelle ormai mi danno sui nervi.

«C'è scritto sopra: *Romanzo*», ha dichiarato salomonicamente un amico, grande lettore e fumatore di pipa, con il quale, giorni fa, discutevo animatamente di queste cose.

«Sì, vabbè», ho detto io. «Ma tu non consideri l'altra faccia della questione».

«Quale faccia?», ha detto l'amico mordicchiando la pipa.

«Ad esempio», ho detto io, «che a forza di leggere storie vere che sembrano verosimili e storie inventate che sembrano altrettanto inverosimili, si comincia a fare confusione».

«Siamo tutti adulti», ha dichiarato l'amico esalando una grande quantità di fumo.

«I bambini no», ho detto.

«Ecco», ha detto l'amico allargando le braccia, «tra cinque minuti comincerai a parlare male di Berlusconi».

«No», ho detto io. «Ma a te non viene in mente di domandarti come mai i nostri narratori si dedichino quasi tutti a scrivere storie inventate che sembrano vere?».

«Gli scrittori l'hanno sempre fatto», ha detto l'amico scrutando il fornello della pipa.

«Non è vero», ho detto. «Gli inventori del romanzo, Cervantes, Rabelais, Ariosto, quelli lì, fino a Sterne, hanno scritto romanzi che sono storie inventate che non fanno nessuno sforzo per non sembrare inventate. Il romanzo verosimile è un'invenzione Ottocentesca».

«E allora?», ha bofonchiato l'amico, distratto dalle operazioni di riaccensione della pipa.

«E allora, accidenti!», ho strillato, «perché quando parlo di queste cose non c'è mai nessuno che mi dia retta seriamente?».

«Perché sono cose pericolose», ha detto l'amico, brandendomi contro, accusatorio, la pipa fumante.

Ne ripareremo.

Chiacchierata numero 41

Buongiorno. La settimana scorsa, riferendo un frammento di conversazione con un amico, giravo attorno a una questione: «Oggi come oggi, quando si parla di *letteratura* s'intende quasi automaticamente la *narrazione*, quando si parla di *narrazione* s'intende quasi automaticamente il *romanzo*, e quando si parla di *romanzo* s'intende automaticamente, senza quasi, *una storia inventata*, quindi non vera, *raccontata con verosimiglianza*. Non è forse bizzarro? Non è bizzarro che la principale forma letteraria della modernità consista nella narrazione di storie non vere? Non è bizzarro che, quando accademici critici pedagoghi e soloni vari raccomandano "ai giovani" la "lettura di buoni libri", sostanzialmente intendono raccomandare loro la lettura di libri che raccontano storie inventate, ossia non vere?».

Di solito, quando pongo questa questione (in corsi di scrittura e narrazione, in convegni, in cenacoli di scrittori, in piazza, a insegnanti di lettere ecc.), mi viene risposto più o meno: «Ma la letteratura porta con sé una verità che è *più vera* della verità delle cose reali». Provo a collaudare la risposta. È noto che Alessandro Manzoni,

nel costruire la trama dei *Promessi sposi*, si ispirò ad alcuni fatti avvenuti realmente nella Lombardia del Seicento. Sono stati rintracciati anche gli atti di un processo a una sorta di don Rodrigo dell'epoca, che quasi certamente furono nella disponibilità di Manzoni. Bene. Manzoni decise di raccontare una storia inventata: che cioè attingeva a piene mani dalla documentazione, ma con assoluta libertà. Tutto nei *Promessi sposi* è "storico": l'abbigliamento dei bravi, il modo di salutare e riverire, il contesto socioeconomico, le leggi e i bandi, i fatti di Milano (rivolta per il pane, peste), i libri della biblioteca di don Ferrante, e così via. Tuttavia la storia, benché ispirata a eventi documentati, è liberamente inventata.

Ora: perché mai i *Promessi sposi* sarebbero una narrazione che porta con sé una verità *più vera* di quella che porterebbe con sé un buon lavoro storiografico? C'è una serie di risposte, che mi sento regolarmente dare, e che mi sembrano futili: «Perché i personaggi sono più vivi, perché l'immaginazione è più colpita, perché la narrazione è più vivace, perché la forza della magnifica scrittura di Manzoni entra nel profondo dei nostri cuori», eccetera. Futilità, secondo me. La risposta giusta, e che mi sento dare raramente, è secondo me questa: «Perché Manzoni, nel raccontare quella storia di amore, fede e sopruso, la iscrive dentro un universo governato (misteriosamente, ma governato) dalla Provvidenza. La Provvidenza non si può vedere, toccare, udire; la Provvidenza si può solo intuire. I *Promessi sposi* sono una narrazione che ci guida all'intuizione della Provvidenza, che è una realtà trascendente, una realtà "soprareale"». Qualunque opinione si abbia della Provvidenza, questa mi sembra una buona risposta.

Si può dire anche così: Manzoni non *rappresenta*, non *imita* questo mondo. Manzoni *inventa* un altro mondo: un mondo diverso da quello dove abitiamo, e nel quale la Provvidenza non solo si lascia intuire, ma addirittura si dispiega e dà forma a

tutto il mondo stesso. La verosimiglianza, la meticolosa ricostruzione storiografica, la cura dei particolari, servono solo a produrre una *illusione di realtà*, o meglio, una *illusione di esistenza* di questo altro mondo.

E, tanto per andare terra terra: a che cosa serve mai, inventare un altro mondo? Serve, semplicemente, a farlo diventare reale. Il mondo dei *Promessi sposi*, oggi come oggi, piaccia o non piaccia, è nel novero delle realtà disponibili.

Mettiamo che io sia un uomo disperato. Mettiamo che qualcuno mi consigli di leggere i *Promessi sposi*. Mettiamo che io li legga, e che rimanga folgorato. «È così», mi dico. «La c'è, la Provvidenza!». In quell'istante, io smetto di vivere nel mondo in cui vivevo prima, e comincio a vivere nel mondo dei *Promessi sposi*. Da quell'istante, vivrò in un mondo nel quale la Provvidenza non solo si lascia intuire, ma addirittura si dispiega e dà forma a tutto il mondo stesso.

A chi mi domanda: «A che cosa serve la letteratura?», io rispondo: «A inventare mondi alternativi».

C'è un'obiezione frequente: «Ma allora tu assegni ai *Promessi sposi* più o meno lo stesso senso che assegni al *Manifesto del Partito Comunista* di Marx ed Engels o alla *Città di Dio* di sant'Agostino!».

«Be'», dico in questi casi, «sì».

Milan Kundera ha scritto da qualche parte (non chiedetemi dove) che «il romanzo ha edificato la coscienza europea». Noi abbiamo la possibilità di essere Europa, intende dire Kundera, perché tanti romanzi hanno inventato dei mondi nei quali l'Europa, una cosa che prima non c'era, c'era. Prima dell'Europa c'era stata la Cristianità. Prima della Cristianità c'era stato l'Impero romano. Europa, Cristianità, Impero romano, sono i nomi di una cosa sola: i nomi del mondo, inteso come una totalità dotata di senso.

A questo punto, definire il romanzo come *narrazione verosimile*, non è più così banale. Potremmo dire che il romanzo è una narrazione verosimile, ma che il *vero* al quale tale narrazione desidera essere *simile* non è il vero dell'esperienza, bensì il vero del desiderio, o il vero dell'intuizione, o il vero della fede, o il vero del futuro, o altri o tutti questi insieme. La verosimiglianza rispetto all'esperienza è un semplice strumento, è per così dire un grado minimo della verosimiglianza: e il suo scopo è la produzione dell'illusione di esistenza del mondo desiderato, intuito, creduto o previsto.

Quando ci mettiamo a raccontare una storia, dovremmo pensare a questo. Ogni tentativo di raccontare una storia è un tentativo di inventare il mondo.

Mi si dirà: «Certo, ti sei trovato l'esempio comodo. I Promessi sposi andavano proprio bene. Ma se prendessimo come esempio l'*Assommoir*, *Nana* o il *Paradiso delle signore* di Emile Zola, le cose andrebbero diversamente».

Non è vero, secondo me. Ma ho finito lo spazio, e l'esempio con Zola lo faccio tra sette giorni. Arrivederci.

Chiacchierata numero 42

Buongiorno. Ho letto *L'Assommoir* di Émile Zola (*L'Amazzatoio*, si potrebbe tradurre, più o meno; ma, essendo il nome d'una bettola, in italiano di solito viene lasciato come in francese) durante l'ultimo anno del liceo. Faceva parte di una scelta di letture romanzesche extraitaliane che ci aveva proposta l'insegnante di italiano: una ventina di libri, dei quali si doveva leggerne due. Io, per praticità, e visto che avevo il tempo, li lessi tutti. Ma *L'Assommoir* mi impressionò più di tutti. Quando ne parlammo in aula feci un intervento di venti minuti al termine del quale l'insegnante disse: «Sì, va bene, però secondo me non

hai capito niente». In quei venti minuti avevo parlato di una cosa sola: del fatto che c'è un capitolo di quaranta pagine, nell'*Assommoir*, dove si parla solo di ciò che c'è sulla tavola al pranzo di matrimonio. Quaranta pagine in cui i personaggi mangiano e basta, e tutto quello che mangiano ci viene detto e mostrato.

Era vero che non avevo capito niente. Mi sarei dovuto accorgere, leggendo *L'Assommoir*, dell'ideologia di Zola. Mi sarei dovuto accorgere (era anche spiegato nell'introduzione, eh!) della "macrostoria" dentro la quale Zola collocava la "microstoria" dell'*Assommoir*. *L'Assommoir* fa parte di un ciclo di romanzi nei quali viene raccontata la storia di una grande famiglia francese. La faccenda è accuratamente progettata da Zola in modo che dentro questa famiglia si ritrovi, per così dire, tutta la Francia: quella metropolitana e quella campagnola, quella proletaria e quella borghese, quella femminile e quella maschile, e così via. Questa famiglia è la Francia. Ogni romanzo è uno snodo di albero genealogico.

Che cosa tiene insieme tutti questi romanzi? Il determinismo genetico. Un'idea parascientifica (molto para e poco scientifica; ma bisogna ricordarsi che, nell'Ottocento, il pensiero cosiddetto positivista o scientificista fu portatore di bufale oggi incredibili) che credeva di appoggiarsi alla teoria darwiniana dell'evoluzione della specie mediante la selezione naturale e la sopravvivenza del più adatto. La grande opera di Zola, composta di non so quanti romanzi, è una sorta di storia evolutiva di una famiglia francese esemplare. Dove c'è chi sa adeguarsi alle trasformazioni dell'ambiente, e chi invece non sa adeguarsi: e muore senza riprodursi.

Questa logica è applicata non solo ai personaggi, ma anche alle formazioni sociali. Nel *Paradiso delle signore* (*Au Bonheur des dames*), ad esempio, viene descritta proprio in termini di *darwinismo sociale* la competizione tra i grandi magazzini e le vecchie botteghe. Tra il personale del grande magazzino, che si chiama appunto *Il Paradiso delle signore*, la competizione è fortissima: e ci sono alcuni personaggi che

hanno la funzione di selezionare, promuovere, licenziare: sono la Natura Sociale fatta personaggio.

Se io permetto che la mia immaginazione si lasci *prendere* dall'opera di Émile Zola, non c'è scampo: la mia immaginazione si lascerà prendere da questa ideologia. Io ero affascinato, quella volta in ultima classe di liceo, dalle descrizioni che trovavo nell'*Assommoir*, che erano la cosa più materialistica che mai avessi incontrata; ma non mi ero accorto che quelle descrizioni così potenti erano collocate dentro un mondo, accuratamente inventato da Émile Zola, in cui tutto funzionava secondo le regole del suo concetto di darwinismo sociale. Così che quel concetto era passato in me senza che me ne accorgessi.

Ciò che mi sembrava supermaterialistico, era ciò che serviva a far passare in me, a rendere credibile per me, una rappresentazione superidealistica del mondo (come si dice comunemente) o un mondo superidealizzato (come preferirei dire io). Idealizzato, sì. Perché un mondo nel quale c'è un principio unico che regge tutto, e questo principio si lascia perfettamente conoscere, non saprei chiamarlo se non: un mondo idealizzato.

La settimana scorsa parlavo, dicendo più o meno le stesse cose (portate pazienza) dei *Promessi sposi*. La differenza che m'interessa, ora come ora, tra i *Promessi sposi* e *L'Assommoir*, è questa: che nell'*Assommoir* la posizione di Colui Che Crea E Dà Senso Al Mondo è occupata da una Legge di Natura: che, peraltro, viene data come perfettamente conosciuta. Quindi *L'Assommoir* non ci parla di nulla che sia *fuori dal territorio del senso*; non ci parla di un *là fuori*. Ci offre con la destra un mondo inventato e con la sinistra, senza che neanche serva chiederla, una completa e compatta spiegazione del senso di questo mondo. I *Promessi sposi*, invece, nella posizione di Colui Che Crea e Dà

Senso Al Mondo mettono Dio (o, piuttosto, la sua Presenza nel mondo e nella storia, ossia la Provvidenza). Solo che di Dio non si ha la stessa conoscenza che si può avere di una Legge di Natura. Tutt'altro. Dio non è nel mondo, è fuori dal mondo, e fa quello che vuole. Bisogna sempre ricordarsi di Giobbe. Dopo che il Diavolo, avendo avuta mano libera dal Signore, ha tolto tutto a Giobbe e gli ha fatti morire i figli e le mogli e i servi, Giobbe interroga il Signore: «Perché l'hai fatto, a me che sono un uomo giusto?»; e il Signore risponde: «Perché io sono il Signore, e faccio quello che voglio. Dov'eri tu, quando io creavo il cielo e la terra?». E Giobbe dice: «Mi scusi».

Allora, quella cosa banale che si dice dei romanzi, che «creano un mondo», penso che si possa ridirla con un po' di ricchezza in più: i romanzi inventano un mondo e, pur senza uscire da questo mondo, alludono, da dentro quel mondo, a qualcosa che c'è *là fuori*; e in questo dirigere i nostri occhi verso il *là fuori* c'è, forse, quella che si chiama «la verità della letteratura».

Émile Zola non lo sapeva, che i suoi libri mi sarebbero serviti a imparare a guardare le cose. Io non ho più guardato il cibo come lo guardavo prima, dopo aver letto l'*Assommoir*. Credeva, Émile Zola che il *là fuori* che i suoi romanzi additavano fosse la Legge di Natura. Macché.

Ma sapere tutto questo, a noi che vogliamo raccontare storie, a che cosa serve? Ne parliamo tra una settimana.

Chiacchierata numero 43

Buongiorno. Finivo il mio pezzo, la settimana scorsa, scrivendo: «Quella cosa banale che si dice dei romanzi, che *creano un mondo*, penso che si possa ridirla con un po' di ricchezza in più: i romanzi inventano un mondo e, pur senza uscire da questo mondo, alludono, da dentro quel mondo, a qualcosa che c'è *là fuori*; e in questo di-

rigere i nostri occhi verso il *là fuori* c'è, forse, quella che si chiama *la verità della letteratura*» E buttavo là la domanda: «Ma sapere tutto questo, a noi che vogliamo raccontare storie, a che cosa serve?».

Qualche mese fa ho tentato di scrivere un racconto in forma di lettera (mi piace molto la forma della lettera) di una figlia al padre. La figlia scrive al padre, rispondendo a una lettera che il padre le ha inviato e che lei non ha voluto leggere: non ha nemmeno aperta la busta. Il lettore non conosce, ovviamente, il contenuto della busta. Il funzionamento del racconto è chiaro: c'è una voce che parla (la figlia), rispondendo a un discorso (la lettera del padre) del quale noi non sapremo mai niente (la figlia sta scrivendo al padre, mica a noi). Al centro di tutto ci sarà sempre questa busta non aperta: non un "non detto", ma un "non letto".

Non sono riuscito a finire il racconto. Ho scritte una dozzina di pagine senza riuscire a intravedere una conclusione. Tuttavia il testo, anche così com'è, mi intriga. Allora, qualche settimana fa, ho deciso di pubblicare la lettera, incompleta com'è, nel mio diario pubblico in rete (<http://giulio mozzi.clarence.com/archive/040559.html>).

Dopo aver letto, un amico mi ha scritto: «Quello che mi ha insegnato il tuo racconto [...] è che la prosa non può rappresentare le emozioni o le esperienze a nudo. Mi è parso chiaro che la letteratura si deve inoltrare in tutto quel territorio che sta nei dintorni della verità (nostra, che vogliamo rappresentare), ma non deve mai volgere lo sguardo verso il centro, verso la verità stessa. Se ne deve solamente percepire la presenza. La verità, intesa anche come insieme dei nostri sentimenti, non è inespriabile, ma irrepresentabile agli altri. Ecco che la narrazione compie un'opera di finzione stando alla larga dall'immagine che noi abbiamo della verità, della nostra emotività, mette in campo

tutt'al più la nostra cosmogonia, il nostro universo simbolico, che poi è a stretto contatto con la nostra storia più intima.

«Tutto questo ho pensato a causa di quella lettera non aperta del tuo racconto, a quel insistente modo di esporla, di tenerla nella storia, di erigerla a protagonista. È lì che ho capito che avevi intrapreso un sentiero diverso dalla strada principale che portava alla verità, che altrimenti sarebbe stata scritta come una mera notizia di cronaca. La lettera era il tuo girare intorno alla verità, un rappresentarla per immagini diverse, un girare per corridoi senza mai varcare nessuna soglia. Ecco, forse la letteratura è tutto questo vagare su percorsi che non portano in nessun luogo, ma che sono attigui alla verità che sentiamo il bisogno di raccontare».

L'amico si chiama Alberto Bogo (il suo diario in rete si trova qui: <http://www.upsaid.com/palomar>), e sono felice che mi abbia permesso di usare le sue parole. La frase: «Girare per corridoi senza mai varcare nessuna soglia» mi fa venire in mente un film di Luis Buñuel, *L'angelo sterminatore*. In quel film (che ho visto credo vent'anni fa, e che quindi potrei ricordare tutto diverso da come è) succede questo: c'è una festa o un *party*, nel salone di una villa; al momento di andarsene, nessuno riesce ad andarsene; tutti arrivano fino alla porta d'ingresso (che è aperta), si guardano attorno, e decidono di non uscire. Arriva la notte, poi il giorno successivo, eccetera; la gente dorme nel salone, litiga, s'innamora, tratta affari, discute di politica o di teologia, gioca a scacchi, fa di tutto. Non so quanto tempo le soglie del salone restino inviolabili (tra l'altro, nessuno può neanche entrare); dopo un po' di giorni, comunque, un personaggio si avvicina alla porta d'ingresso, che è sempre aperta, la guarda, e grida: «Guardate! È aperta!». Tutti escono, e il film finisce: l'ultima immagine è un gregge di pecore, e si sentono le campane.

Facile lettura allegorica: il salone è la vita; i personaggi però pensano che la *vera vita* sia quella fuori; quando bene riescono a uscire dalla vita, entrano davvero nella *vera vita*: cioè muoiono, come agnelli portati al sacrificio.

Il narratore, allora, secondo me, è colui che sta dentro nella sala, come tutti gli altri, che come tutti gli altri crede di essere prigioniero nella sala, e che la *vera vita* sia fuori, e che un giorno, diversamente da tutti gli altri, accostandosi alla porta o a una finestra, e guardando fuori, si accorge che fuori c'è davvero la *vera vita*, ossia che uscendo dalla sala si muore.

Il narratore non è colui che ci spiega che là fuori c'è qualcosa di diverso da quello che abbiamo sempre immaginato. Il narratore è colui che ci spiega che là fuori c'è proprio quello che abbiamo sempre immaginato: però cambiato di segno. La *vera vita* è davvero la *vera vita*, ossia la *vita oltre la vita*, quindi implica la morte.

Il narratore è colui che coglie il non-letto. Ciò che tutti hanno avuto sott'occhio.

Questi ragionamenti, a chi voglia raccontare storie, servono molto.

Servono a capire che *l'immaginazione realistica è l'immaginazione più visionaria* che si possa concepire. Tutti sono capaci di immaginare quello che non c'è (allora: un fungo alto due metri, un nano vestito di rosso, un'aragosta con i jeans, un ombrello e una macchina da cucire distesi sopra un tavolo anatomico; ecco fatto, ecco immaginato); la cosa difficile è *immaginare quello che c'è*.

La figlia del mio racconto sa benissimo (adesso lo so anch'io, perché me l'ha spiegato Alberto...) che non le servirà a nulla, leggere la lettera del padre. Immaginarla, invece, *immaginare questa cosa che c'è*, ecco cos'è importante.

Perché il mondo non va mica imitato. Va inventato. Ma ne ripareremo.

Buongiorno. Finivo il mio pezzo, la settimana scorsa, scrivendo: “Perché il mondo non va mica imitato. Va inventato. Ma ne ripareremo”. Ne ripareremo, ma non oggi. Oggi ho voglia di raccontarvi un'altra cosa. Che comunque c'entra.

Oggi, cioè sabato 13 dicembre (giorno in cui materialmente scrivo il pezzo, alle undici e mezza di sera), sono a Palermo. Leonora Cupane dell'associazione Città Invisibili mi ha invitato a condurre un piccolo laboratorio di scrittura: la sera del venerdì, le intere giornate di sabato e domenica. Una ventina di partecipanti. Titolo del laboratorio: “Narrare vuol dire diventare un altro”.

Questa del “diventare un altro” è una delle mie fisse.

Mi sono accorto (mi è anche stato fatto notare...) che ormai in tutte le occasioni che ho di parlare o scrivere (se converso con gli amici, se faccio lezione, se scrivo per *Stilos* o nel mio diario in rete, e così via) finisco col parlare o scrivere sempre delle stesse cose. Ci sono dei pensieri che mi occupano per settimane e mesi, e per settimane e mesi letteralmente non sono capace di pensare ad altro.

Il problema è che io *non penso*. Pensare significa, credo, stare lì da soli, e far funzionare il cervello. Magari si può nel contempo fare qualcosa per distrarre il corpo o i sentimenti: passeggiare ai giardini pubblici o in alta montagna, ascoltare buona musica che sappiamo praticamente a memoria, pulire la casa, lavorare al tornio. Io però questo non lo so fare. Da solo, non so pensare. So pensare solo scrivendo. Ultimamente, addirittura, *solo parlando*.

Nei corsi e laboratori di scrittura il mio lavoro è sempre accuratamente preparato. Come è ovvio che sia. C'è sempre un certo spazio per l'improvvisazione (quando si leggono e commentano i testi prodotti dai partecipanti, non si può ovviamente che improvvisare; e capita di trovarsi davanti un gruppo che ha bisogni imprevedibili od offre opportunità che sarebbe un peccato non cogliere).

Tuttavia, sempre più spesso accade che nel bel mezzo di un corso o di un laboratorio (oppure di una conferenza o di una conversazione) io perda all'improvviso la Trebisonda e cominci a parlare non dell'argomento previsto, bensì del mio pensiero dominante di quel periodo.

La cosa mi preoccupa.

Qualche anno fa ho fissato questo pensiero: “Quando scrivo, io non *svelo*, io non *scopro* me stesso. Quando scrivo, io *produco* me stesso. Prima che scrivessi, non c'ero; dopo che ho scritto, ci sono”. In questi mesi ho fatto un piccolo cambiamento, e dico: “Quando scrivo, io *invento* me stesso”.

Naturalmente, c'è una contraddizione. Basterebbe domandare: “Scusa, ma *chi* inventa te stesso? Se tu vieni inventato, vieni inventato da qualcuno; e questo, chi è? E se sostieni che vieni inventato da te stesso, allora vuol dire che ci sei già, prima di inventarti”.

Ho deciso di accettare la contraddizione.

Quando scrivo, invento un me stesso che non è esattamente me stesso. Invento un altro me stesso. Senza questo altro me stesso, non sarei capace di scrivere. Naturalmente ogni attività di scrittura richiede l'invenzione di uno specifico me stesso. Anche per scrivere questo pezzo per *Stilos*, devo inventare un altro me stesso. Peraltra questa è la quarantaquattresima puntata, e il me-stesso-autore-dei-pezzi-per-*Stilos* è ormai un soggetto abbastanza stabilizzato.

Quindi: per scrivere, devo inventare un altro me stesso, e dopo averlo inventato devo *diventarlo*. Devo quindi, in sostanza, diventare un altro; un altro inventato da me, un altro me stesso, ma pur sempre un altro.

[Stavo raccontando giusto queste cose, oggi (mentre scrivo, sono ormai le undici di sera), quando a un certo punto un signore simpatico (uno dei signori più simpatici che mi sia mai capitato di incontrare in queste situazioni) ha levate le braccia al

cielo e ha detto: “Aiuto!”. E poi ha aggiunto: “Ma se io comincio a pensare a questo, a pensare che tra me e ciò che scrivo c’è sempre un altro, c’è questo me stesso che fa per così dire da mediatore, e che per ogni testo che scrivo c’è un distinto me stesso che media, eccetera eccetera, sai che cosa succede?”.

“Sì”, ho detto. “Che smetti di scrivere, e stop”.

“Ecco, appunto”, ha detto il signore simpatico. “E allora?”.

“E allora” ho detto, “tu *pensi* mentre guidi l’automobile?”.

Il signore simpatico ha riso. “Sì, penso. Ed è per questo che vado sempre a sbattere di qua e di là”.

“Ma pensi a guidare o pensi ad altro?”, ho detto.

“Penso ad altro”, ha detto il signore simpatico, ridendo.

“Ecco”, ho detto allora. “Tu guidi senza pensare a quello che fai mentre guidi. È questione di addestramento”.

“Mah”, ha detto il signore simpatico.]

Ma che cosa sono, questi altri me stesso? Sono dei complessi di modi stilistici, di parole, di punti di vista sul mondo, di forme narrative, di contenuti narrativi e di pensiero, eccetera eccetera.

Quando dico queste cose, c’è sempre qualcuno che salta fuori a dire: “Vabbè, ci stai semplicemente dicendo che per ogni tipologia di testo che fai, installi nella tua mente una proiezione di te come scrittore dotata di specifiche caratteristiche stilistiche e narrative”.

Magari è così. Magari questo è il modo più economico per dire la cosa. Ma non mi soddisfa. Perché questi altri me stesso, io non me li sento mica come delle *funzioni del testo*. Me li sento, piuttosto, come dei veri e propri *mediatori*, che mi consentono di fare cose che in loro assenza non saprei fare.

E allora mi vien da dire che la primaria, e forse principale, attività del narratore, consiste nell’inventare e nel produrre intorno a sé un certo numero di altri se stessi, di mediatori in somma, ciascuno dei quali si rende disponibile nel momento in cui c’è bisogno di lui.

Bene. In questo momento, dunque, sono invaso da questo genere di pensieri. Per questo ho deciso di parlarne oggi. Peraltro la cosa

c’entra con l’argomento promesso la settimana scorsa. Tra inventare altri se stessi, inventare altre persone, inventare mediatori, e *inventare mondi*, non è che ci sia poi tanta differenza. La prossima settimana, comunque, riprendiamo il filo.

Chiacchierata numero 45

Questa sera (ieri sera, per voi che leggete questo pezzo in *Stillos*) andrò a leggere un Racconto di Natale in una serata di Racconti di Natale. Mi hanno invitato dicendomi: «Può fare come vuole, può leggere un Racconto di Natale scritto da lei o scritto da altri, edito o inedito, come vuole. Basta che, quando ha deciso, ci avvisi: così evitiamo che due persone decidano di leggere lo stesso Racconto di Natale». Io ho risposto: «Poiché ne ho scritto uno, leggerò un Racconto di Natale scritto da me». Mi hanno detto: «Bene».

Poi ho parlato un po’ della cosa con un amico che, a differenza di me, è un grande esperto di Racconti di Natale; e così ho scoperto che il mio racconto è sì un racconto di Natale, ma non è un Racconto di Natale. Gli manca una maiuscola.

«I Racconti di Natale Standard», mi ha spiegato l’amico, «sono racconti di redenzione. Sono racconti nei quali un evento improbabile, inatteso, addirittura casuale, produce nel cuore di un protagonista solitamente freddo, generalmente maldisposto, eventualmente anche cattivo, un certo riscaldamento. Ma il Perfetto Racconto di Natale è quello in cui un qualcuno che non possiede nulla riesce a fare, disinteressatamente e quasi senza accorgersene, un dono-della-vita a un qualcuno che possiede tutto, o quasi tutto, o comunque desidera possedere tutto».

«Che cosa intendi per *dono-della-vita*?», ho domandato all’amico.

«Intendo quel dono che ti cambia la vita», ha risposto l'amico. «Quel dono che consiste, detto nel modo più semplice e brutale, nella Rivelazione della Verità».

Nel mio racconto di Natale, minuscolo, non perfetto e nemmeno standard, non succede questo. Succede dell'altro. Ma pazienza: è comunque un racconto di Natale, e questa sera lo leggerò. Tuttavia, per sicurezza, per controllare se ho capito bene, sono andato a rileggermi il *Canto di Natale* di Charles Dickens. Che, se non è quello il Perfetto Racconto di Natale, ho pensato, quale racconto lo è?

Allora: non vi riassumo il *Canto di Natale*, che tanto lo sapete tutti (e se non lo sapete, datevi una mossa e leggetelo). Ma vi ricordo il succo della storia. Il succo della storia è che un uomo viene guidato a scoprire che i poveri sono poveri; che essere poveri significa non avere niente, nemmeno il possesso della propria vita; che le persone povere sono persone.

Nel *Canto di Natale* il protagonista cattivo e maldisposto viene guidato a fare una esperienza di verità. A dirla tutta: viene guidato a fare una esperienza, a fare *per la prima volta nella sua vita* una esperienza del mondo. Il mondo, fino al giorno prima, per il cattivo e maldisposto Uncle Scrooge, non esisteva: non ne aveva mai fatta esperienza. Aveva fatta esperienza di un "mondo" tra virgolette: il "mondo" prodotto da lui, il "mondo" delle sue (scarse) relazioni sociali, il "mondo" dell'astrazione monetaria, eccetera eccetera. Mai, proprio mai, aveva fatta esperienza del mondo senza virgolette.

È un po' come *Matrix*. Uncle Scrooge se ne stava nella sua cella-culla, a dormire e a sognare di essere ricco in un mondo nel quale la ricchezza (la sua ricchezza) era la cosa più desiderabile che ci fosse; e all'improvviso qualcuno lo sveglia, lo conduce a fare esperienza del mondo senza virgolette (del mondo senza *Matrix*) e a un certo punto, quando finalmente la miseria del mondo è dispiegata sotto gli occhi di Uncle Scrooge, gli dice: «Benvenuto nel deserto del Reale».

Ma, c'è una differenza. Perché *Matrix*, con tutta la sua buona volontà, non è un Racconto di Natale.

La differenza è che il Perfetto Racconto di Natale, dopo aver condotto il protagonista a fare un'esperienza del mondo senza virgolette, mica lo abbandona lì. Tutt'altro. Provvede, invece, a fornirgli delle altre virgolette: diverse. Il protagonista esce dal "mondo", fa esperienza del mondo, e viene condotto in un «mondo».

Queste virgolette sono indispensabili. Il mondo senza virgolette è incomprensibile, è orrore. Abbiamo bisogno di virgolette. Se il Velo di Maya ci separa dal deserto del Reale, abbiamo tutto il diritto di desiderare di sapere che cosa c'è al di là del Velo di Maya; ma abbiamo anche il dovere di sapere che il Velo di Maya, un Velo di Maya, è indispensabile. Senza Velo di Maya, senza virgolette, saremmo esposti all'orrore del Reale.

Un paio di settimane fa scrivevo: «Quella cosa banale che si dice dei romanzi, che *creano un mondo*, penso che si possa ridirla con un po' di ricchezza in più: i romanzi inventano un mondo e, pur senza uscire da questo mondo, alludono, da dentro quel mondo, a qualcosa che c'è *là fuori*; e in questo dirigere i nostri occhi verso il *là fuori* c'è, forse, quella che si chiama *la verità della letteratura*».

Potrei aggiungere, adesso, che la *verità della letteratura* è forse non solo nel dirigere i nostri occhi verso il *là fuori*, oltre Veli e virgolette; ma anche nel riportare poi il nostro sguardo in un *dentro*. Perché *là fuori*, semplicemente, non si può vivere.

Ci provo ancora (vi sarete accorti che tutto questo mio parlare è un girare intorno, un tentar di provocare intuizioni; non è un procedere tanto razionale). Ci provo dicendo: la letteratura ci fornisce *esperienze immaginarie* (anche la poesia, eh!, mica solo la narrativa). Ci consente quindi di sperimentare situazioni, condizioni, pensieri che ci farebbero morire, senza che ci sia pericolo di morte. E in questo modo ci permettere di includere la morte, senza averla sperimentata, dentro la nostra esperienza.

Il Perfettissimo Racconto di Natale è, naturalmente, quello contenuto nei *Vangeli*. Che cosa succede nel Perfettissimo Racconto di Natale? Succede che il *là fuori* più *là fuori* che ci sia, la persona divina (che, avendo creato il mondo, non può che essere fuori dal mondo), decide di entrare dentro il mondo. Il Perfettissimo Racconto di Natale dice che ciò che avviene tutti i giorni immaginariamente nella Letteratura, è avvenuto una volta (un'azione singolare, un *punctum*) nella Storia. Che c'è quindi un punto dove il *dentro* e il *là fuori* coincidono: un punto dove il Reale appare, e non è un deserto.

Chiacchierata numero 46

Come tutti (spero), anch'io ho compilata la mia lista di buoni propositi per l'anno nuovo.

Voglio leggere i romanzi inglesi. Sono sempre stato prevenuto contro il romanzo inglese. Non so quando ho cominciato. Potrei dire che ho sempre pensato che il romanzo inglese è insopportabile. Mi sono scoperto anche, a volte, a sostenere che gli unici romanzi inglesi buoni, li hanno scritti gli irlandesi (da Swift a Joyce) o al massimo gli statunitensi (James). Invece non è così vero. La verità è che trovo pallosissimo Thomas Hardy (ma, ho scoperto, sono in tanti a trovarlo pallosissimo), che le sorelle Brontë mi fanno venire il latte alle ginocchia, e che trovo l'ironia di Jane Austen geniale per quattro pagine, e insopportabile per più di quattro pagine di fila. E non sopporto (veramente non sopporto: sbuffo, strèpito, divento nervoso) i vari celebratissimi contemporanei Ian McEwan, Jonathan Coe, eccetera eccetera: quando li leggo sento il ronzio e il cricchietto di tutte gli ingranaggetti narrativi, ed è una cosa che mi dà sui nervi.

Però il *Tristram Shandy* di Lawrence Sterne è uno dei romanzi più belli che abbia mai letto. Però *Tom Jones* di Henry Fielding, che sto leggendo in questi giorni su pressante suggerimento di un amico (me l'ha regalato) mi sembra un capolavoro di grazia e cordialità. E allo-

ra? E allora, bisogna che vada in cerca di un certo romanzo inglese, quello che può piacermi e intrigarmi. Ad esempio, ho come il sospetto che *Middlemarch* di George Eliot possa intrigarmi...

Voglio scrivere una tragedia. Sissignori: una tragedia come quelle greche, con il coro, i monologhi, i messaggeri, e tutte quelle robe lì. Lo voglio fare dal 1999. E non mi ci sono messo mai seriamente. La storia c'è. Ce l'ho. E non ve la dico. Anche se l'ho già usata per un racconto. È un dramma familiare. Una cosa tosta. Con tanto di cadavere in scena, per tutto il tempo. Una sorella gemella scomparsa, un fratello gemello che nemmeno sa dell'esistenza della sorella... Forse il modello potrebbe essere più Seneca che i greci, a dire il vero. Non lo so. Il fatto è che io una tragedia non sono capace di scriverla. Però posso impegnarmi, no? Posso impegnarmi anch'io. Basta traccheggiare.

Voglio andare al cinema. Sembra facile, vero? Eppure io non ci riesco. Non ci vado quasi mai. Devo cominciare ad andarci. Almeno *Finding Nemo*, in somma, voglio vederlo. E anche *Opopomox*. Non per niente ho cinque nipotini sotto i dieci anni. Serviranno pure a qualcosa. Con tutti i libretti che gli regalo, troveranno il tempo di accompagnarli al cinema.

Voglio smettere di perdere i biglietti da visita. Quando qualcuno mi dà il suo biglietto da visita, io lo perdo. Sempre. Questa cosa deve finire.

Voglio scrivere la sceneggiatura cinematografica che non ho mai scritta. Il soggetto l'ho già scritto. È una storia un po' alla *Signori e signore*: una commedia all'italiana, forse. In un paese veneto (mettiamo del vicentino, va?) c'è un gruppo di notabili (il sindaco, il direttore della filiale della Banca popolare, il farmacista, il costruttore...) che s'inventa di fare le apparizioni della Madonna. Niente di strano. Quando in un paese comincia ad apparire la Madonna, nasce subito un *business*: immaginette, acque benedette, bancarelle, pasti per sfamare i pellegrini, pullman per trasportarli, e

così via. «Facciamo una bella apparizione», dicono questi qua, «e poi prendiamo in mano la gestione di tutto». Reclutano un poveraccio, lo straccino del paese, naturalmente indebitato con tutti, ricattabilissimo, con sei bocche da sfamare a casa, e lo istruiscono per bene. Lo straccino comincia ad avere le visioni. Il *business* si mette in moto. Tutto va bene. Solo che un giorno, il figlio del sindaco fa un volo con la moto. Si spacca la testa. Finisce all'ospedale, in coma. È dato per spacciato. La moglie del sindaco (che non sa nulla della truffa, che crede che veramente la Madonna appaia ecc.) va dallo straccino e gli dice: «Adesso te, che sei così in confidenza con la Madonna, vieni con me in chiesa, e preghiamo finché mio figlio non si salva». Lo straccino, ovviamente, è terrorizzato. Comunque va con la moglie del sindaco, s'inginocchia in chiesa, prega. «Madonna mia», prega lo straccino, «vi prego, anche se ho partecipato a questa truffa condotta in vostro nome, toglietemi da questo guaio. Salvate la pelle a quel ragazzo, che poi vi prometto, svelerò tutto». Il ragazzo, miracolosamente, si salva. Si fa festa in tutto il paese. Lo straccino viene convocato dal Vescovo. Davanti al Vescovo, lo straccino cerca di confessare. Ma il Vescovo, che prima era stato scettico, ora è entusiasta delle apparizioni. Abbraccia lo straccino. Lo loda. Lo riabbraccia. Gli propone addirittura di farsi prete. Lo straccino non confessa. È più spaventato che mai.

Un paio di settimane dopo, solenne cerimonia di ringraziamento al paese. Messa grande, col Vescovo. Lo straccino siede accanto a lui. A un certo punto, la Madonna gli appare davvero. «Madonna mia!», dice lo straccino, «come potrete perdonarmi ora?». «Ma va?», gli dice la Madonna, «che un po' mi sono anche divertita». «Ma io vi ho ingannata!», si accusa lo straccino in lacrime. «Ah, be', sì, d'accordo», ammette la Madonna, «ma quella volta in chiesa, mi pregavi sinceramente». «Sì, ma per paura, più che per vera fede!», dice lo straccino. «Mah», conclude la Madonna, «paura, fede... Queste sottigliezze... La misericordia di Dio non ci bada tanto... Stai tranquillo, va'.

E non peccare più». E qui, con un primo piano dello straccino, mentre la Madonna scompare, dovrebbe finire il film.

Ecco. Io di scrivere una sceneggiatura non sono mica capace. Non rubatemi l'idea, eh! Però se c'è qualcuno che vuol darmi una mano...

Voglio fare 365 fotografie. Una al giorno. Per ricordarmi bene. Con la Polaroid, che mi piace un sacco. Perché io, sapete, sono uno che tende a dimenticarsi.

Bene. Questi sono i miei propositi. Quelli che c'entrano con la cosiddetta letteratura, naturalmente. Poi ci sono gli altri, quelli seri. Ma oggi non sono serio. Buon anno nuovo.

Chiacchierata numero 47

Bene. Buon anno ancora (fino all'Epifania si può fare gli auguri, si dice dalle mie parti; dopo, porta male). Non so bene di che cosa abbiamo parlato, nelle settimane scorse; ero partito con la faccenda del plot, della trama, dell'intreccio; e poi, non so nemmeno io come, mi sono ritrovato a dire cose fumose sulla *verità della letteratura* e cose simili. Portate pazienza. Comunque credo di avere scritto su plot trama e intreccio più o meno tutto quello che so, cioè quasi niente; e così considero chiuso l'argomento. Continuo quindi con le cose fumose.

Ciò di cui comincio a parlare oggi, è: l'autore. Ne ho già parlato diverse volte; ma ora cerco di andare con ordine.

Chi è l'autore di questo articolo? «Be', sei tu», mi direte voi. E ci avete pure ragione. D'altra parte, esistono certo diverse maniere di "fare l'autore". Nel primo capoverso di questo articolo io "ho fatto l'autore" in un certo modo. Potevo farlo anche in un altro modo.

Pensate al povero Alessandro Manzoni. Lui finge di essere un semplice trascrittore, un traduttore in italiano contemporaneo

(dei suoi tempi) di un manoscritto anonimo, nel quale si racconta la storia di Renzo, Lucia e tutti gli altri. Questo gli consente, di tanto in tanto, e direi abbastanza spesso, di prendere le distanze da ciò che racconta, e financo dai capoversi sfacciatamente moraleggianti che qua e là gli scappano. Naturalmente nessuno dei lettori *crede* che ci sia *davvero* un autore anonimo dal quale Manzoni si limita a trascrivere.

È un gioco? Sì, certo, è un gioco. Che Manzoni a suo piacimento sospende: quando abbandona l'anonimo e si prende due capitoli per raccontare, da storiografo e non da romanziere, la peste di Milano; o quando termina la storia di Gertrude con il famoso: «La sventurata rispose», che dice tutto e non dice niente, e non si ferma nemmeno cinque minuti, come sarebbe naturale, a notare come l'autore anonimo, tanto ricco di particolari fino a quel punto, sia improvvisamente ammutolito. E noi, che sappiamo giocare al gioco che Manzoni ci propone, non battiamo ciglio.

Ma dire: «È un gioco» mi sembra, per quanto sia vero, un po' poco. Anche perché spesso, quando si parla di "giochi letterari", ci si dimentica che i "giochi letterari" sono sempre giochi di relazione: di relazione con il lettore.

In queste settimane ho letto un romanzo settecentesco, il *Tom Jones* di Henry Fielding (scritto tra il 1745 e il 1749), e me ne sono innamorato (consiglio, a chi fosse interessato, l'edizione nei Grandi Libri Garzanti; e colgo l'occasione per ringraziare l'amico Leonardo che me l'ha regalato).

Il Tom Jones comincia così: «L'autore dovrebbe considerare se stesso non come un gentiluomo che offra un pranzo in forma privata o d'elemosina, bensì come il padrone d'una taverna aperta a chiunque paghi. Nel primo caso, colui che invita offre naturalmente il cibo che vuole, e quand'anche questo sia mediocre e magari sgradevole ai loro gusti, gli ospiti non debbono protestare; ché l'educazione impone loro d'approvare e lodare qualunque cosa venga loro posta dinanzi. Proprio il contrario accade al padrone d'una

taverna. Quelli che pagano vogliono dar soddisfazione al proprio palato, anche quando questo sia raffinato e capriccioso, e se non è tutto di loro gusto, si sentono in diritto di criticare, di protestare, d'imprecar magari contro il pranzo, senz'alcun ritegno».

Manzoni non avrebbe mai paragonato il proprio romanzo a una taverna, credo; piuttosto a una civile conversazione; ma, se ci pensate, il "gioco" che lui fa con noi lettori e con il suo autore anonimo, è proprio questo. Manzoni interloquisce con l'autore, lo prende garbatamente in giro, mette in dubbio ciò che dice, lo corregge, lo scorcia, in somma: non fa il chiasso da taverna prospettato da Fielding ma, mettendosi nei panni del trascrittore e quindi, per così dire, del "primo lettore" del manoscritto dell'autore anonimo, provvede *per conto nostro* (di noi lettori) a «criticare, protestare, imprecar magari contro il pranzo». Con un certo ritegno, però.

A questo punto provo a dire: *l'autore è un modo di relazione con il lettore*. Il signor Alessandro Manzoni si inventa, per stare in relazione con il lettore, di "fare l'autore" in un certo modo. Così come io, per stare in relazione con voi, mi sono inventato di "fare l'autore" in un certo modo.

Ecco, l'importante è questo, secondo me: ricordarsi che l'autore è un'invenzione, e che questa invenzione serve a stare in relazione con il lettore.

Naturalmente, uno stesso autore può "fare l'autore" in modi molto diversi. Ci sono autori che "fanno l'autore" sempre nello stesso modo, in tutte le loro opere; e autori che si divertono a "fare l'autore" in modi sempre diversi. Italo Calvino, ad esempio, era uno di questi. *Palomar*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* e *Il visconte dimezzato*, a me non sembrano nemmeno scritti dalla

stessa persona, benché non siano poi così diversi, nella scrittura, l'uno dall'altro. Il che mi fa pensare a volte che Calvino, come il visconte d'un suo altro romanzo, sia per così dire *uno scrittore inesistente*. E allora devo dire che, alla fin fine, Calvino "fa l'autore" sempre allo stesso modo: fa *l'autore inesistente*.

Invece Susanna Tamaro, pur avendo scritti tutti (mi pare) i suoi romanzi e racconti in prima persona, ed essendosi inventata quindi una grande quantità di "io", di "personaggi narratori" molto diversi tra loro, "fa l'autore" sempre nello stesso modo, e cioè suscitando una forte empatia nel lettore: tanto che, quando ha voluto dar voce a un personaggio orribile e disgustoso (la Olga di *Va' dove ti porta il cuore*: «Una donna acuta, crudele, di una crudeltà che spesso sfiora il cinismo, [...] confusa, egoista», come l'ha definita la stessa Tamaro in *Famiglia Cristiana* del 22.1.97) ha ottenuto l'effetto paradossale di farlo percepire come amabile.

Ma di questi incidenti che possono capitare a un autore, vero o inventato che sia, esistente o inesistente che sia, parleremo con comodo nelle prossime settimane. Di nuovo buon anno.

Chiacchierata numero 48

Buondi a tutti. Promettevo, settimana scorsa, che avrei parlato delle disavventure che possono capitare a un autore: vero o inventato che sia.

Cominciamo da qualche disavventura facile e non troppo impegnativa.

Accendete il computer, attaccatevi all'internet. Cercate <http://kimota.clarence.com>. Kimota (che si pronuncia con l'accento sulla i: è l'inverso di Atomik, un personaggio di cartoni animati) è colui che si firma Kimota. Il blog (ossia il suo "diario" in rete, nel quale lui pubblica pressoché quotidianamente) di Kimota è il blog di Kimota. L'autore di questo blog difficilmente si chiamerà davvero

Kimota (nei giorni scorsi ho conosciuto un Neill, una Soranza e un Theresio con l'h; ma Kimota mi pare davvero troppo). E, per quel che ne sappiamo, niente ci autorizza a pensare che colui che si firma Kimota ci racconti, con parole e fotografie (fotografie assai belle, secondo me) ciò che davvero accade, giorno per giorno, a colui che si firma Kimota.

L'internet consente di queste cose. Di scegliersi un nome e di costruirci attorno una persona.

Allora, succede che un bel giorno la rivista *La luna di traverso* (che ha anche uno spazio in rete: <http://www.lalunaditraverso.it>), pubblicata a Parma grazie all'infaticabile Guido Conti, pubblica un racconto di Kimota. Che viene stampato con sopra il suo nome. Il suo nome vero, non Kimota. E succede questo, come racconta Kimota stesso nel suo blog/diario (<http://kimota.clarence.com/archive/054702.html>):

«Vi posso raccontare di come, letto finalmente il mio primo racconto pubblicato, abbia avuto luogo con metà dei miei parenti il seguente scambio di battute:

«- Hm, è bello, però... non è... non è... un po'...

«- Un po' ambiguo?

«- Sì, ecco... un po' gay...

«- Be', in fondo il tema della rivista è "Equivoci".

«- Sì, ho capito, ma qua racconti in prima persona di quello che hai fatto con questo Carlo. E tu... tu non sei... vero? Vero?!

«- Non "io". Cioè: io sono l'autore del racconto, ma non il narratore. Quello, o quella, che racconta i vari avvenimenti non sono io. Dico "quello o quella" visto che ho evitato di connotare sessualmente tale narratore. Potrebbe anche essere una donna.

«- Ah, ecco, meno male».

Altro esempio. Marco Candida è un giovane ed eccellente narratore. Non ha pubblicato nessun libro (per il momento), ma è

comunque un giovane ed eccellente narratore. Anche lui ha un blog: <http://marco2.clarence.com>). In questo blog ha pubblicato, ai primi di gennaio, un *Resoconto Capodanno Camogli 2004* veramente spassoso (<http://marco2.clarence.com/archive/055778.html>). Raccontava della gita a Camogli insieme a una certa F., di cazzeggi e sciocchezze varie, eccetera eccetera. Qualche pagina davvero piacevole. Pochi giorni dopo ha dovuto pubblicare una *Precisazione*: «Il resoconto su Camogli è frutto di invenzione. Questo non significa che non sono stato a Camogli a Capodanno ma significa che F. nella realtà non c'è. Questo non significa che ero solo a Camogli e che non fossi con una donna ma non significa che con quella donna io abbia avuto qualcosa di più che un semplice rapporto di amicizia» (<http://marco2.clarence.com/archive/056353.html>). Che cos'era successo? Era successo che qualche buontempone, intervenendo nel blog nello spazio dei "commenti", aveva cominciato a fare illazioni (banalucce e antipaticucce) su questa certa F. Notiamo però come la "precisazione" di Marco Candida non sia esattamente una smentita. Nega che F. esista. Ma lascia aperta la possibilità che dietro lo "schermo" di F. vi sia una persona; e lascia aperta la possibilità ("non significa che" vuol dire: "potrebbe anche essere, ma non dico né sì né no") che con quella donna ci sia stato "qualcosa di più che un semplice rapporto di amicizia".

(Se a questo punto siete disorientati, e vi state domandando che cosa diavolo sia un blog, provate a leggere ad esempio qui: <http://www.splinder.it/node/view/24>, o a sfogliare in libreria questo libro: Eloisa di Rocco, *Mondo blog. Storie vere di gente in rete*, Hops Libri).

Allora: Kimota e Marco Candida "fanno l'autore" in modo diverso. Kimota, quando pubblica il suo blog/diario, "fa l'autore" in un certo modo (parla in prima persona ma cela la sua identità, usa più le fotografie che le parole, si esprime sempre con un ammirabile distacco, e così via). Lo stesso Kimota, quando pubblica un racconto con il suo vero nome e cognome (qui non posso dirlo, per le evi-

denti ragioni) si trova in una situazione diversa: e prova un certo imbarazzo. La cosa divertente è che il Kimota in rete, diversamente dal narratore del racconto pubblicato in *La luna di traverso*, somiglia davvero molto alla persona che in rete si firma Kimota, e che ho avuto il piacere di conoscere di persona. In sostanza: quest'uomo si espone autenticamente per mezzo di uno pseudonimo (un nome non autentico), mentre firma con il suo nome autentico un racconto in cui espone un narratore che non è lui (cioè "fa l'autore" fingendo di non essere colui che è, ma un altro diverso da lui).

Però.

Marco Candida, invece, è più giocherellone. Si firma con un nome e un cognome che sono il suo nome e cognome, racconta delle storie che sembrano tranquillissimamente avvenimenti capitati a lui, stuzzica la curiosità (magari volgaruccia, vabbè) del lettore; e poi, quando ben il lettore ha identificato il Marco Candida che firma il blog con il Marco Candida reale, e quindi la ragazza F. con una ragazza reale che con Marco Candida si suppone abbia fatte certe cose (nel *Resoconto Capodanno*, però, non c'è niente di esplicito), allora se ne viene fuori a precisare introducendo confusione, a smentire ambiguamente. Imbarazzo? Poca capacità di "fare l'autore"? No. Semplicemente voglia, e buona capacità, di prendere in gioco il lettore. Che non è come «prendere in giro», peraltro.

Per concludere: lo scopo di questa puntata era, come sarà risultato evidente, invitarvi a leggere questi due blog, di Kimota e di Marco Candida, che a me sembrano molto interessanti. Ma intanto vi ho raccontata qualche disavventura dell'autore. A tra poco.

Buongiorno, buongiorno. Avevamo cominciato, nelle settimane scorse, a parlare delle avventure e disavventure che possono capitare a un autore. Oggi vorrei fare una divagazione. Per tornare però, alla fine, esattamente sull'argomento.

Un'avventura che può capitare a un autore, è questa: interrogarsi su ciò che fa, sul perché lo fa, sull'utilità e l'opportunità di ciò che fa. E se anche un autore non si interroga su questo, a interrogarlo ci pensa il pubblico: che gli domanda: «Perché scrivi?». Non è necessario aver pubblicato libri, per sentirsi fare questa domanda. Basta che qualcuno vi chieda perché uscite poco la sera, e che voi rispondiate: «Sto cercando di scrivere un romanzo». Entro tre minuti di conversazione arriverà la domanda: «Perché lo fai?».

Vittorio Bianchi è un uomo circa della mia età; ha un paio d'anni di più. Da quando aveva ventiquattro anni, e quindi da più di vent'anni, è ospite di quello che una volta si chiamava Ospedale psichiatrico, e oggi si chiama Comunità terapeutica residenziale protetta (Ctrp). A Padova, la mia città.

Qualche anno fa un mio conoscente mi disse: «Senti, c'è uno che ti vorrebbe conoscere»; e mi presentò Guido Solerti. Guido mi spiegò in quattro e quattr'otto perché mi voleva conoscere: insegnava da alcuni anni nel "corso di alfabetizzazione" interno alla Ctrp di Padova; li aveva conosciuto Vittorio Bianchi, che del corso era uno dei più fedeli frequentatori; e Vittorio Bianchi, mi disse Guido, scriveva delle cose assai interessanti.

«Fammi vedere», dissi.

Guido mi fece vedere.

Un anno e mezzo dopo usciva il libro di Vittorio. L'editore era Theoria (un editore allora glorioso, oggi defunto). Il libro era un "montaggio" di tanti brevi testi, di tanti "temi" che Vittorio aveva scritto nel corso di qualche anno. I "temi" erano stati a volte proposti da Guido, altre volte Vittorio se li era autoproposti. Guido e io

leggemmo tutti i quaderni di Vittorio, individuammo alcuni filoni (la storia della vita prima dell'internamento, le relazioni con i medici e gli infermieri, gli effetti dei farmaci, le amicizie, riflessioni morali e religiose, favolette), scegliemmo un'ottantina di "temi"; e senza troppa fatica venne fuori appunto un libro.

Come introduzione al libro ponemmo un "tema" dal titolo: *Il piacere di scrivere*.

«Io amo scrivere molto, specialmente se faccio corrispondenza postale. Ho sempre desiderato (e tutt'ora desidero) scrivere lettere o cartoline ai miei parenti ed amici. Come e quanto è bello, fare così! Provo molta soddisfazione ed anche coloro che ricevono i miei scritti, provano soddisfazione. Cosa pensano loro, se scrivo mie notizie? Certamente, pensano che io sia attivo e che li tengo sempre aggiornati; pensano anche, che per me, è un piacere e che lo faccio volentieri. Quando scrivo, espongo le mie idee, avvenimenti, sentimenti, problemi, ecc. Così facendo, loro mi comprendono e mi rispondono. Più scrivo, meglio è! Secondo me, lo scrivere ad una o più persone, è una manifestazione d'affetto (specialmente se scrivo ad una persona cara, a cui voglio bene). Sono scrittori anche i poeti. Essi amano molto scrivere. Di solito, i poeti compongono poesie; qualsiasi tipo di poesie, a seconda delle loro idee, aspirazioni o sentimenti dell'animo, a tal punto da coinvolgere, commuovere, esaltare, ecc. una persona che è intenta a leggere una determinata poesia. I poeti, trascorrono la maggior parte della loro giornata (anche a costo della vita) componendo poesie; che fascino! Che bellezza! Che incanto e con quanta tenerezza! (nel caso, scrivano poesie d'amore). Eppure, essi non si stancano mai! Quanta intelligenza! Quanta bravura e che stile! Anch'io, vorrei essere un poeta, ma, per fortuna, non lo sono, perché non amo comporre poesie. Se scrivo, mi diletto a comporre lettere, o temi. Mi piacerebbe, scrivere un libro, cioè, descrivere la mia vita vissuta».

Il libro uscì, e s'intitolò: «Io, avrei voluto essere come quel passero». Fu recensito ampiamente in un paio di settimanali "per lettori forti" (un bellissimo articolo di Mauro Covacich in *Diario*, uno di Alberto Casadei in *Avvenimenti*), ebbe qualche segnalazione qua e là, dopodiché, come succede a molti libri, morì.

Vittorio ci guadagnò anche una partecipazione al *Maurizio Costanzo Show*. Per felice coincidenza, infatti, poche settimane dopo la pubblicazione del libro cadeva il ventesimo anniversario della legge Basaglia. Costanzo dedicò all'argomento una puntata. Mi chiamarono dalla redazione. Con mille cautele, Vittorio, Guido e un infermiere affrontarono il viaggio fino a Roma, al Teatro dei Parioli. Costanzo, come allora gli succedeva talvolta, condusse la faccenda assai bene. Vittorio fece un'ottima figura, si divertì moltissimo, e incontrò Haeter Parisi al bar.

Oggi Vittorio abita sempre al Ctrp. Non scrive più, se non qualche lettera a Guido. Ha conservata la passione per la lirica. Canta bene, suonichia il pianoforte, ha una discreta collezione di dischi e videocassette.

Guido non lavora più al Ctrp, ma vede spesso Vittorio.

Io incontro Vittorio ogni tanto, al bar del Ctrp. Non mi riconosce.

Allora, la domanda è questa: Vittorio è un *autore*? Sicuramente ha scritto un libro, sia pure con l'aiuto di due editor un po' speciali (che, peraltro, si sono limitati alla scelta dei pezzi e alla correzione di due o tre errori di ortografia); sicuramente il libro è scritto in una lingua fuorinorma; forse Vittorio riprenderà a scrivere, difficilmente farà un altro libro.

Il pezzo *Il piacere di scrivere* mostra che Vittorio aveva ben chiaro il senso di ciò che faceva: «Secondo me, lo scrivere ad una o più persone, è una manifestazione d'affetto (specialmente se scrivo ad una persona cara, a cui voglio bene)». E se non sapeva usare alla perfezione il mezzo della lingua, la sua *istanza comunicativa* era abbastanza intensa da farglielo usare comunque: piegandolo e storcendolo, se serviva, fino a fargli dire ciò che aveva da dire.

Vittorio Bianchi è un autore? Io dico di sì. Ne riparlamo la settimana prossima.

Chiacchierata numero 50

Continuiamo a parlare di avventure e disavventure dell'autore. Ma faccio una divagazione. La settimana scorsa avevo finito con una domanda; settimana prossima tenterò una risposta. Oggi voglio parlare di quest'altra cosa qui.

Il settimanale *L'Espresso* ha pubblicato un pezzo di Mauro Covacich intitolato: «Ho le vertigini da fiction». Covacich scrive tra le altre cose: «La nostra è un'epoca di meraviglie. Il cielo si è abbassato al punto che gli aerei entrano nelle costruzioni più alte. Maestri di scuola si vestono di tritolo e salgono sugli autobus per farsi brillare. Attori diventano governatori. Cantanti diventano primi ministri. Presidenti della Camera diventano conduttrici televisive. [...] Ogni cosa per essere reale dev'essere trasmessa, ma non solo - questa ormai è roba vecchia - anche ogni esperienza di vita è reale solo se pensata da chi la vive coi ritmi, le sequenze e le inquadrature di una fiction. Il concetto *la vita come un romanzo* ha cambiato più volte faccia fino ad arrivare a *la vita come un reality show*». E poi interroga: «Perché gli scrittori italiani si sottraggono a tutto ciò? Perché lo ignorano mentre raccontano le loro storie? [...] Perché non riusciamo a prendere il mondo per le corna? Perché non riusciamo a raccontare storie - non importa se inventate, vere, realistiche, surreali - in grado di spremere la vita, di metterla sotto torchio?».

Mauro Covacich è uno scrittore che pubblica dal 1993. I suoi libri sono tradotti in varie lingue. Il suo ultimo romanzo, *A perdifiato*, uscito nel 2003 per Mondadori, è stato ampiamente lodato. Il suo pezzo, in sostanza, riprende uno dei "discorsi circolari" della società letteraria italiana; un discorso che periodi-

camente rispunta, e che è l'esplicitazione di una sorta di "complesso d'inferiorità" della narrativa italiana rispetto alle altre narrative, soprattutto quella anglosassone; l'inferiorità consistente, volta a volta, nella minore capacità di produrre solide trame, nello scollamento con la società reale, nella mancanza di senso epico, nell'elitarismo belletteristico o, come nella versione esposta da Covacich, nell'incapacità di «spremere la vita, metterla sotto torchio»: mentre gli scrittori statunitensi, si dice, non fanno altro tutto il giorno.

Nei giorni scorsi ho riassunto e commentato il pezzo di Covacich nel mio diario in rete (<http://giulio mozzi.clarence.com>). Le reazioni, tra i lettori del diario, sono state le più varie. Ne riporto alcune, scegliendole tra quelle che esprimono disaccordo.

Un lettore che si firma Mario Zero scrive: «Ma siamo davvero sicuri che nei libri cerchiamo brani di realtà? Io non ne sono affatto convinto. Leggiamo forse Dante o Shakespeare o Tolstoj per avere un'immagine precisa del medioevo o dell'Inghilterra elisabettiana o della Russia dell'Ottocento? Non mi pare. La letteratura è l'opposto della realtà. Nella realtà, soprattutto in quella "sociale", tutto appare confuso, insensato, mentre nell'arte le parole formano una bellezza, un senso, ed è per questo che le amiamo. Il mondo è uno sgabuzzino soffocante, l'arte prova ad aprire una finestra, ad aggiungere aria e un senso ulteriore. L'arte, da sempre, partecipa al regno dello spirito, non a quello della barabanda sociale. [...] Agli artisti chiedo di aprire il mondo, non di raddoppiarlo».

Una lettrice che si firma Anonima Sequestrata scrive: «A Mauro Covacich direi che, naturale, dicesse, facesse e pensasse quel che vuole. Soprattutto gli dicevo di curarsi di casi suoi [...] sforzandosi lui stesso, in qualità di scrittore, di far lo scrittore nel modo che più lo aggrada, giusto scrivendo. La domanda che si fa per mestiere perché richiesto da un giornale letto da migliaia, [...] m'augurerei che se la ritorcesse, principalmente quando pensa gratis tra sé e sé, modificandola dunque in questa quasi identica: perché mi sottraggo a tutto ciò? Perché lo ignoro mentre racconto le mie storie?».

Un lettore che si firma Demetrio scrive: «Cosa manca, agli autori italiani? Forse l'onestà. Non so ma tutte le volte che leggo [...] noto un deficit di onestà. Dire la cosa che conta. Dare un segno alla realtà, darle una voce. Organizzare una storia che abbia una voce che sia sentita reale da parte di chi ci legge. Forse dovremmo avere più tempo e meno impegni. La scrittura e il gesto dello scrivere è un'azione lenta e antica. E forse questo tempo sdegnato e veloce non ci permette di trovare il giusto ritmo e la giusta voce. Essere onesti forse è quello che manca agli scrittori. Onesti nel dire: abbiamo grandi pensieri, magnificenti concetti del vivere, ma caro lettore noi andiamo di fretta e quello che possiamo offrirti è questo testo. Così. Smozzicato, spizzicato e storticato. E' il massimo che possiamo offrirti. Forse questo nostro atto (dico nostro nel senso più ampio) di umiltà potrebbe darci la forza di scrivere un testo che morda la realtà».

Un lettore che si firma Ardito Piccardi (don Ardito Piccardi era il protagonista del romanzo *Il cielo e la terra* di Carlo Coccioli) scrive: «Dato che la realtà è il segno utilizzato dalla verità per manifestarsi. Dato che la verità non si *capisce* ma si incontra. L'importante è che lo scrittore sia onesto. Onesto, artista, e per il resto libero di essere così com'è. Il mondo può discutere, ma poi nella vita ci si innamora di una donna brutta e stronza, di un uomo che ci stava sulle palle, e si scopre un libro che ci tocca i nervi sconosciuti. Credo si debba solo distinguere tra letteratura e virtuo-trucchetti-simil-questo-o-quello. Se uno scrittore dà il sangue, quello è uno scrittore, anche se alla shampista non piace».

Che cosa, dunque, intendo suggerire, allineando questi estratti di reazioni al pezzo di Mauro Covacich? Una cosa sola. Quando l'*autore* si interroga su ciò che fa, e si azzarda a manifestare questo interrogarsi in pubblico, stia attento. Perché spesso l'*autore* si

fa, su ciò che il suo lavoro è per i *lettori*, delle idee un pochetto immaginarie. Ma anche di questo riparleremo.

Chiacchierata numero 51

Buongiorno, buon febbraio. Ho due discorsi in sospeso da riprendere. Sempre a proposito delle avventure e delle disavventure dell'autore.

Due settimane fa vi parlavo di Vittorio Bianchi, autore del libro *Io avrei voluto essere come quel passero* (Theoria 1998). Vittorio Bianchi è ospite della Comunità terapeutica residenziale protetta (Ctrp), ossia di quello che una volta si chiamava Ospedale psichiatrico, di Padova. Il libro è composto di brevi testi, "temi" che Vittorio Bianchi ha composti durante le ore di un "corso di alfabetizzazione" svoltosi tra le mura del Ctrp.

Concludevo domandando: «Vittorio Bianchi è un autore?». La mia risposta è: «Sì, lo è». La prefazione a quel libro, firmata da me e da Guido Solerti, insegnante di Vittorio Bianchi nel corso di alfabetizzazione, cominciava con un'affermazione perentoria: «Vittorio Bianchi, ospite dell'ex Ospedale psichiatrico di Padova, oggi Comunità terapeutica residenziale protetta, è uno scrittore». Quella frase, nel corso di alcuni incontri che feci per promuovere il libro, suscitò reazioni piuttosto contrariate.

«Non è uno scrittore», mi si diceva. «È un malato: un malato di mente».

Io m'incazzavo di brutto: «È una persona umana o no? E se è una persona umana, gode o non gode di tutti i diritti di una persona umana?».

«Non è questione di diritto», mi si rispondeva. «È che una persona malata di mente non può avere quella serenità, quell'ordine mentale, quella superiorità morale eccetera, che fanno di una persona un autore, uno scrittore».

Era come invitarmi a nozze. Mi ero preparata una lista di artisti celeberrimi e acclamatissimi, nonché mentecatti, disonesti, criminali, maniaci, alcolisti, tossici, pervertiti e così via. Ma c'era sempre quello che si alzava a dire: «Prendiamo Nietzsche, ad esempio. A un certo punto impazzì. Una volta impazzito, fu rinchiuso e non filosofò più». Applausi dal pubblico.

Mi giocavo l'ultima cartuccia: «Ma Nietzsche non filosofò più perché era diventato pazzo, o perché fu rinchiuso?». La risposta era, solitamente: «Eh?». Allora io passavo a illustrare il regime farmacologico medio di un ospite di Ctrp, finendo con la storia (che non so se sia leggenda o verità) di quel poveretto che, avendo mangiato troppo panettone il giorno di Natale, ricevette una bella purga il giorno di Santo Stefano; e, per la *vischiosità farmacologica* tipica di quegli ambienti, continuò poi a ricevere la purga, tutte le sere che dio mandava in terra, per anni.

«Vittorio Bianchi è *già dentro*, però», commentava sempre qualcuno. «E nonostante sia *già dentro*, ha scritto queste belle cose». Perché, ovviamente, sulla bellezza (per quanto ingenua e strana) dei testi di Vittorio Bianchi, nessuno aveva niente da ridire.

Io stavo in silenzio. Lasciavo corda. E pian piano, usciva fuori un'altra ragione per cui non sembrava possibile, ai più, considerare Vittorio Bianchi un autore: «Non ha consapevolezza di quello che fa».

«Come, non ha consapevolezza!», strillavo. «Ma sa benissimo quello che fa! Vi ho pur letto quel pezzo, dove dichiarava le sue intenzioni: "Quando scrivo, espongo le mie idee, avvenimenti, sentimenti, problemi, ecc.", "Secondo me, lo scrivere ad una o più persone, è una manifestazione d'affetto", "Mi piacerebbe, scrivere un libro, cioè, descrivere la mia vita vissuta"!».

«Sì, vabbè», diceva allora qualcuno. «Ma questa non è mica letteratura».

«Eh?», dicevo io.

«Ma sì», continuava quello, «esporre idee, sentimenti, problemi, rivolgersi con affetto a qualcun altro, descrivere la propria vita vissuta... Non è mica questo, la letteratura».

«E che cos'è, allora?», dicevo io.

«La letteratura è... è...», la risposta magari non arrivava subito. Ma arrivava comunque presto, ed era sempre quella. «La letteratura è creazione, ecco! Ed esprime dei valori universali, in cui tutti si riconoscono!».

A quel punto, domandavo quali fossero i valori universali. E veniva fuori: l'amore, l'amicizia, l'onestà, il coraggio, la purezza... E io allora di nuovo tiravo fuori l'elenco degli scrittori mentecatti e farabutti, e di nuovo si ricominciava a litigare...

Perché, dunque, Vittorio Bianchi non riusciva a essere accettato come autore, scrittore? Secondo me, perché a Vittorio Bianchi, ospite del Ctrp di Padova, vivo e vegeto, vicino, talvolta presente a quegli incontri, risultava inapplicabile un equivoco. Quell'equivoco grazie al quale si concepisce l'autore, lo scrittore, come un essere distante, «antropologicamente diverso dal resto dell'umanità» (come direbbe l'attuale presidente del Consiglio dei ministri), più alto della media, circondato di luce, con i riccioli naturali eccetera.

Equivoco che è ben radicato nel popolo dei lettori, e che molti autori ben volentieri coltivano. Equivoco che davvero, a volte, mi sembra più forte della realtà. Basta che pensi a quante sono le persone che si stupiscono che i cosiddetti scrittori abbiano un lavoro, un mutuo da pagare, la spesa da fare al Billa, dei problemi di prostata, dei figli che danno da pensare, e così via.

Lo scrittore pazzo, criminale, o umanamente disgustoso, non scalfisce questo equivoco se è sufficientemente distante: se è morto da tempo, se abita a New York, se è ricchissimo di famiglia, se va nella prima pagina di *Gente* e così via. Allora, grazie alla distanza (umana, sociale ecc.) viene percepito come uno che *fa certe cose perché è un artista*, e ovviamente *agli artisti si perdona tutto*.

Il povero Vittorio Bianchi, invece, non ha speranza. Poiché lui è lì, è visibile, è ospitato in quel determinato Ctrp, poiché ha in somma una sua concretezza inequivocabile, non potrà mai diventare uno che fa certe cose perché è un artista. È, e continuerà a essere, un povero malato di mente. Quindi non gli si perdona niente: e anche il suo scrivere, il suo rivolgersi ad altri (la letteratura non è altro che questo: rivolgersi *ad altri*, non a me stesso ma *ad altri*) viene catalogato come pura e semplice curiosità, un *lusus naturae*. E lui non è uno scrittore, bensì *un caso umano*.

L'altro discorso sospeso, lo ripiglio settimana prossima.

Chiacchierata numero 52

Buongiorno. Il tema è ancora: avventure e disavventure dell'autore. Un paio di settimane fa riferivo brevemente di un articolo polemico («Ho le vertigini da fiction») pubblicato da Mauro Covacich nel settimanale *L'Espresso* (nel numero che è in edicola da venerdì scorso trovate una bella risposta di Carla Benedetti, eccellente critica letteraria); raccontavo di averlo sunteggiato e commentato nel mio diario in rete (il cui indirizzo è: <http://giulio mozzi.clarence.com>; ma credo che cambierà prossimamente, a causa di disastri informatici non miei ma del portale Clarence, che non sto qui a contarvi); e infine riportavo alcune reazioni di lettori.

Il pezzo di Covacich diceva in sostanza: Nel nostro tempo succede di tutto, sconvolgimenti sociali ed economici e politici, eppure pare che «gli scrittori italiani si sottraggono a tutto ciò». E domandava Covacich: «Perché lo ignorano mentre raccontano le loro storie? [...] Perché non riusciamo a prendere il mondo per le corna? Perché non riusciamo a raccontare storie - non

importa se inventate, vere, realistiche, surreali - in grado di spremere la vita, di metterla sotto torchio?».

In alcune delle reazioni di lettori che riportavo, compariva la parola: onestà. Ma che cos'è l'onestà per un narratore? (A parte l'ovvio: non passare col rosso, pagare giuste le tasse, non rapinare i supermercati, non spillare soldi agli assessorati in cambio di sinecure ecc.). Il lettore/scrittore che si firmava Demetrio, ad esempio, la definiva così: «Organizzare una storia che abbia una voce che sia sentita reale da parte di chi ci legge».

Ragioniamo: una voce; che sia sentita reale; da parte di chi legge. Demetrio non dice: una voce che racconti una storia reale, una storia vera. Dice: una voce che sia sentita reale. Conta la «realità» della voce, non delle cose raccontate. Le cose raccontate potranno essere invenzione pura; la voce non deve essere contraffatta. Può sembrare un paradosso. Io, che sono capace di dire la verità e di mentire senza la minima differenza nella voce, ho il sospetto che sia davvero un paradosso.

Tuttavia, a proposito di «realità», un altro lettore, che si firmava Mario Zero, diceva: «La letteratura è l'opposto della realtà. Nella realtà, soprattutto in quella *sociale*, tutto appare confuso, insensato, mentre nell'arte le parole formano una bellezza, un senso, ed è per questo che le amiamo». E mi viene il dubbio che Mario Zero, in questa forma apodittica, esprima un desiderio che è il contrario di quello espresso da Demetrio; come se Mario Zero dicesse: voglio una voce che non sia confusa e insensata, una voce opposta alla realtà. Forzando: una voce irreal.

Ma un altro lettore, che si firmava con il nome di Ardito Piccardi, sacerdote protagonista del romanzo di Carlo Coccioli *Il cielo e la terra*, tagliava corto e diceva: «Se uno scrittore dà il sangue, quello è uno scrittore». E mi par di capire che il «dare il sangue» sarebbe appunto il segno dell'onestà. Un'onestà radicale: che non si definisce, direi, nel rispetto per gli altri; ma piuttosto nel rispetto per sé stessi quali

creature e immagini di dio. Mi viene il dubbio che la parola «santità» potrebbe, a questo punto, sostituire la parola «onestà».

Dunque? Che strane richieste rivolgono i lettori agli autori, mi viene da pensare ogni volta che leggo cose del genere. Che strane richieste. Mi si chiede di essere onesto. Ma il romanzo non è per statuto una finzione? E se fingo una storia, non potrò fingere una voce? L'esperienza della scrittura mi dice: niente è più divertente che fingere una voce che suoni autentica; e niente è più istruttivo (per chi scrive e per chi legge) che fingere una voce che suoni autentica (ossia: niente è più istruttivo che tentare, provvisoriamente e per finta, di *essere un altro*); e poche cose sono difficili come fingere una voce che suoni autentica. Potrei metterla così: sono disponibile ad accettare l'onestà come un impegno verso il lettore. Ma vorrei tanto sapere come fa, un lettore, a decidere se la mia voce è «reale» o no.

Mi si chiede di non ripetere la realtà, e di fornire piuttosto qualcosa che sia dotato di «bellezza» e «senso». Il presupposto è che la «realità» sia brutta e insensata. Ma allora sembra che ci sia un mondo reale di qua, valle di lacrime nella quale siamo costretti a vivere, e un mondo dell'arte di là, luogo di bellezza e di senso. E io vado in bestia. Perché se questo mondo è una valle di lacrime, io vorrei farlo diventare luogo di bellezza e di senso. Se scrivendo produco una bellezza e un senso che non si trovano nel mondo, mi sento come un profeta: uno che vede ciò che potrebbe essere. Ma ho imparato che i profeti non sono coloro che vedono (in anticipo) ciò che non è ancora; sono piuttosto coloro che vedono (qui, ora) ciò che è sotto gli occhi tutti e sfugge agli occhi di tutti.

E infine, a chi mi chiede di dare il sangue, mi viene quasi da dare un rispostaccia. Perché non so quante volte sono stato avvicinato da lettori e lettrici che mi dicevano: «Ti sono grato, perché vedo che in quel tal libro, in quel tale racconto, in quella tal pagina, veramente hai dato il sangue» (o: hai messa a nudo la

tua anima, eccetera; espressioni equivalenti). E io, naturalmente, sapevo che quel tal libro, quel tale racconto, quella tal pagina erano magari stati prodotti con un gioco combinatorio. Quegli stessi lettori e lettrici, poi, tendevano a dare per scontato che qualunque storia io avessi raccontata, fosse una storia accaduta a me. E allora dico: sospetto che questa richiesta di «dare il sangue» sia semplicemente una richiesta di «uscire dalla letteratura» e «dire la verità dell'esperienza».

Di quest'ultima cosa riparliamo tra una settimana. E poi cercherò di tirare le fila di questa questione, che in sostanza si può riassumere così (credo): com'è che i lettori si immaginano che la scrittura sia per gli scrittori una certa cosa, e gli scrittori (io compreso) invece dicono che è tutt'altra cosa? Come fanno a essere così differenti, le due esperienze? Arrivederci.

Chiacchierata numero 53

Saluti a tutti e tutte. La settimana scorsa finivo il mio pezzo con questa domanda. «Com'è che i lettori si immaginano che la scrittura sia per gli scrittori una certa cosa, e gli scrittori (io compreso) invece dicono che è tutt'altra cosa? Come fanno a essere così differenti, le due esperienze?».

Magari voi vi aspettate che io sappia la risposta alla domanda. E invece no. Ci ho pensato su (ci ho pensato, in particolare, mercoledì mattina tra le sette e le nove - mentre andavo a Milano in treno - e domenica mattina tra le undici e le quattro - mentre tornavo da Napoli in treno), e non mi è venuta in mente una risposta sensata.

In altri momenti della settimana ho provato ad affrontare la questione diversamente: ho domandato a un certo numero di *lettori puri* che cosa pensassero che fosse, per uno scrittore, in generale, la scrittura: l'attività dello scrivere. E ho ricevute risposte così diverse, da non sapere che cosa concluderne.

Allora provo a improvvisare, in parte ripetendo cose che ho già dette nelle prime puntate (un anno fa!) di questa rubrica.

A tanti sarà capitato di sentirsi dire: «Se vuoi scrivere, allora leggi!». Che è un'affermazione sacrosanta, ma sacrosanta fino a un certo punto.

Giacomo Leopardi faceva dire a un personaggio delle sue *Opere morali*: «A conoscere perfettamente i pregi di un'opera perfetta o vicina alla perfezione, e capace veramente dell'immortalità, non basta essere assuefatto a scrivere, ma bisogna saperlo fare quasi così perfettamente come lo scrittore medesimo che hassi a giudicare. [...] L'uomo non giunge a poter discernere e gustare compiutamente l'eccellenza degli scrittori ottimi, prima che egli acquisti la facoltà di poterla rappresentare negli scritti suoi: perché quell'eccellenza non si conosce né gustasi totalmente se non per mezzo dell'uso e dell'esercizio proprio, e quasi, per così dire, trasferita in se stesso».

Allo stesso modo si potrebbe dire (e faccio questi esempi perché l'affermazione del personaggio di Leopardi non suoni troppo bizzarra) che solo un cuoco potrà apprezzare fino in fondo la qualità di certi piatti, e solo un calciatore potrà apprezzare fino in fondo la qualità di un *dribbling*.

Ma, di nuovo, andiamo a sbattere contro una tautologia (tautologia è il dire la stessa cosa in altri termini). Le due esperienze, della lettura e della scrittura, sono differenti. Su questo non ci piove. Chi pratica, magari intensivamente o professionalmente, una certa attività, saprà osservare la stessa attività, svolta da altri, con particolare attenzione e comprensione.

A questo punto mi domando perché la domanda posta alla fine del pezzo della settimana scorsa, e all'inizio di questo stesso pezzo, m'importi così tanto.

E mi viene una risposta non tanto simpatica. Però siccome mi è venuta, e siccome ci ho girato attorno tutta la settimana, decido di dirla.

La scrittura è probabilmente il *mezzo di produzione artistica* più economico. Bastano carta e penna, basta un computer che oggi ce l'hanno tutti. Basta avere tempo. Non servono tanti soldi. La scultura è decisamente più onerosa, per non parlare del cinema; e così via.

La scrittura, poi, è probabilmente anche il mezzo di produzione artistica più ibrido. Non si scrive solo per fare produzione artistica; si scrive per centomila altre ragioni. Io stesso, qui, mentre scrivo questo articolo - che spero venga bene perché mi sono preso tardi e lo sto facendo di corsa, non ho tanto tempo per pensare a quello che dico - non ho certo in mente di *fare dell'arte*. Sto scrivendo un articolo. E stamattina ho scritte altre cose, avendo in mente di tutto fuorché di fare dell'arte.

Difronte ai miei amici pittori, io devo confessare: non riesco a immaginare che cosa passi loro per la testa. L'altra sera ho visto un film nel quale ho avuta una partecina (*Primo amore* di Matteo Garrone; con Michela Cescon e Vitaliano Trevisan protagonisti; molto bello, secondo me) e mi sono reso conto che, anche se sono stato un po' sul set, anche se ho visto un po' (un po') lavorare gli sceneggiatori (gli stessi Garrone e Trevisan, più Massimo Gaudioso), comunque non sono in grado di immaginare che cosa passi per la testa del regista. Quando giravamo le due scenette in cui ci sono anch'io, vedevo il regista andare di qua e di là, aprire e chiudere porte, muovere la macchina; e non capivo che cosa succedeva. Il risultato visivo di quelle due scene, visto al cinema, non c'entra niente con ciò che io avevo visto sul set mentre provavamo e riprovavamo.

Invece, mi rendo conto che questa sensazione di non riuscire a immaginare, ben pochi ce l'hanno nei confronti della scrittura. Ogni volta che, iniziando un laboratorio di narrazione, faccio ai partecipanti quelle due o tre domande che servono a conoscersi, a dire perché si è lì e che cosa ci si aspetta, mi rendo conto che quasi nessuno pensa al narrare e allo scrivere come ad attività misteriose. No: per quasi tutti il narrare e lo scrivere sono cose ben chiare; e a me, con-

duttore del laboratorio, si chiede solo di insegnare un po' di «trucchi del mestiere». Dicono così: «trucchi del mestiere».

E allora azzardo una doppia risposta, magari un po' paradossale.

I cosiddetti scrittori *difendono* la specificità del loro mezzo di produzione artistica, sostanzialmente indistinguibile dalla scrittura che comunemente tanti usano, ammantandolo di mistero. Hanno bisogno di dire che la *loro* scrittura è un'altra cosa, è sempre un'altra cosa; perché devono distinguerla dalla scrittura di tutti.

E i lettori, da parte, loro, cadono nell'inganno simmetrico: di identificare troppo immediatamente la scrittura come mezzo di produzione artistica con la scrittura che più o meno tutti, per un verso o per l'altro, per uno scopo o per un altro, praticiamo. E quindi non vedono le differenze per eccesso di sbrigatività.

Ma mi viene il dubbio di avere scritte delle fesserie. Perciò invito chi sia arrivato a leggere fin qui, a scrivermi che cosa ne pensa. Usate la posta elettronica, l'indirizzo è: giuliomozzi@gmail.com. Buona settimana.

Chiacchierata numero 54

Buondì. La settimana scorsa finivo il mio pezzo rilanciando la domanda: «Com'è che i lettori si immaginano che la scrittura sia per gli scrittori una certa cosa, e gli scrittori (io compreso) invece dicono che è tutt'altra cosa? Come fanno a essere così differenti, le due esperienze?».

Ho ricevute alcune risposte.

Adriana Di Grazia scrive tra le altre cose: «La passione per la scrittura o si ha o non si ha. Non si può inventare. Si inizia sui banchi di scuola a scoprire quell'inclinazione che poi si sostanzia riempiendo pagine bianche di quaderni o di diari, di emozio-

ni traboccanti, costruendo storie che si vorrebbe vivere, volando con la fantasia. Io ritengo che la scrittura sia una forma di rigenerazione. Penso che lo scrittore, narrando una storia, realmente accaduta o tratta dalla fantasia, si incarni nei personaggi ritrovandosi a vivere un'altra vita, dal principio alla fine, con tutte le passioni e i sentimenti che sono celati nell'animo. Praticamente, a mio avviso, allo scrittore è concesso vivere una, due dieci, cento vite attraverso personaggi diversi, arrivando ad essere ciò che sarebbe voluto essere e non è stato, assaporando quasi la vita e le emozioni che avrebbe voluto provare e che non ha provato e non proverà mai. Ed alla fine della storia, sentirsi appagato, ed avere voglia di ricominciare nuovamente. Ciò è proprio di chi non si accontenta di vivere una sola vita».

Gabriella dell'Aria scrive tra le altre cose: «Da un paio di anni scrivo, ho iniziato per mettermi alla prova, per vedere se riuscivo a creare una storia, a portarla avanti in modo coerente per un centinaio di pagine ed a concluderla, l'ho fatto. Ne ho iniziata un'altra. Esiste una profonda differenza tra ciò che ho scritto "dando il sangue" e quello che invece è stato elaborato freddamente dal cervello; nel primo caso si tratta di frasi brevi, essenziali, che fissano emozioni senza che chi le legga possa "sentirle", così non è per le seconde. Allora mi viene da chiedere: non è forse scrivendo con il massimo impegno intellettuale l'unico modo di "dare il sangue"? [...] Mi domando che tipo di lettrice sono: non ho mai letto un romanzo chiedendomi quali pensieri attraversassero la mente di colui che, con la sua maestria, sta momentaneamente irretendo la mia, né prima, né durante né tantomeno dopo che avesse scritto, posso chiedermelo per una poesia, per un quadro, ma il romanzo credo nasca da un progetto più ampio e complesso che può essere molto diverso da quello che ognuno di noi percepisce leggendolo, in ciascuno tocca corde diverse».

Mauro Mirci mi scrive una lunga e bella lettera, dalla quale estraggo solo le tre «risposte elementari» (una principale, e due di riserva)

conclusive: «Se scrivere è un'attività misteriosa, praticata da iniziati per il tramite di altrettanto misteriosi riti, allora solo chi ha partecipato - anche inconsapevolmente - a tali riti sarebbe legittimato a dirsi scrittore. Resterebbero esclusi gli altri, gli *scriventi*, capaci di scrivere, sì, ma non di *trasmettere* per il tramite della scrittura. Ma se è misteriosa l'attività, e sono misteriosi i riti, allora in base a quali discriminanti lo *scrivente* sarebbe in grado di percepire il proprio transito alle qualità di *scrittore*?

«La mia prima risposta elementare. Non è possibile individuare tali discriminanti con sicurezza: trattandosi di attività misteriosa è impossibile determinarne i parametri fondamentali.

«Risposte di riserva.

«La mia seconda risposta elementare. La domanda è mal posta. Riformularla.

«La mia terza risposta elementare. Abbiamo imparato l'alfabeto a scuola. Serve a comunicare. Trasmettere è un'altra cosa. Conosco molte persone che sono capaci di trasmettere in maniera incredibilmente efficace, e alcune di esse sono, o sono state, analfabete. Sono state perché morte, o perché hanno poi imparato a leggere, scrivere e far di conto. Non ti sei mai chiesto quali incredibili e *misteriose* qualità possedeva un bimbo in fasce per trasmetterti i suoi bisogni? Trasmetterti, non solo comunicarti. Quando un bambino trasmette un bisogno non lo fa solo attraverso una forma di comunicazione (il pianto) ma anche ingenerando nel genitore ansia, paura, irrequietezza. Coinvolge, cioè, il suo interlocutore nella maniera più assoluta e intima. Non fa o stesso lo scrittore?».

Non penso che lo scrivere sia una «attività misteriosa, praticata da iniziati». Sono convinto addirittura che solo chi riesce a pensare allo scrivere e al narrare senza percepire nessun *mistero* nello scrivere e nel narrare, anzi immaginandoselo come un fatto molto pratico, come una cosa che normalmente si fa, abbia la possibilità di fare uno scatto in avanti.

Non so se il narratore si «incarni nei personaggi ritrovandosi a vivere un'altra vita». La mia esperienza è piuttosto il contrario (ma forse è solo una differenza di formulazione): nel momento in cui mi sono reso conto che era *la mia vita*, quella che si esponeva nella narrazione, e che quanto più mi davvo da fare con l'invenzione tanto più era *la mia persona* (un fantasma della mia persona) che si ritrovava ricostruita nella pagina, in quel momento mi è sembrato che cambiasse tutto, e che il narrare diventasse una cosa seria.

E ho il sospetto che sì, che forse davvero «scrivere con il massimo impegno intellettuale è l'unico modo di "dare il sangue"». La lingua, le forme della narrazione, sono cose della mia mente. Sono *separate* dal mio corpo. Finché non vedo questa separazione, finché non le percepisco come attrezzi e strumenti, *protesi* del corpo (e pertanto distinte dal corpo, fabbricate), io resto nella confusione.

Un esempio sciocco. Una volta una signora protestò perché mi aveva inviati dei racconti, e io non l'avevo degnata di una risposta. Io dissi che ritenevo mio diritto rispondere a chi mi pareva. Qualche minuto dopo la signora parlò dei suoi scritti in termini di «vomitate» della sua anima. Questo è un esempio di confusione.

Chi volesse intervenire mi scriva: giuliomozzi@gmail.com.

Chiacchierata numero 55

Buondi. Va bene, va bene, si cambia argomento. Qualche lettore mi ha fatto notare che il tema "avventure e disavventure dell'autore" era un tantino vago e decisamente poco pratico. Sono d'accordo. È che credo che ogni tanto, nel parlare di come e di perché («perché» sia nel senso di: «per quale ragione», sia nel senso di «con quale scopo») si scrive, ci si possa concedere il lusso di andare un po' a campi, di avviare riflessioni delle quali non si conosce l'esito, di interrogarsi sui massimi sistemi. E quindi su questa o su altre questioni generalissime, capiterà di tornarci.

Oggi però, per compensazione, proviamo ad andare sul pratico. Parliamo del *dialogo*. La domanda: «Come si fa a fare un buon dialogo?» è tra quelle che più spesso mi sento rivolgere. Provo a rispondere con un esempio. Quello che segue è un brano di un romanzo inedito (e ancora incompiuto, a dire il vero) scritto da un giovane secondo me piuttosto bravo (e che ha data la sua autorizzazione a questo esercizio pubblico).

Quando Juan uscì dalla camera, spettinato e assonnato venne in cucina per riempirsi un bicchiere con dell'acqua del rubinetto.

«Guarda che ho comprato da bere» gli dico

Con gli occhi assonnati mi guarda «Che c'è da bere?».

«Ma vedi un po' te... Martini, Gin, vino bianco, dovrebbe essere avanzata della crema al wiskey».

«Qualcosa che non contenga alcol, che so Coca cola, una Fanta, cedrata?».

«Senti caro apri il frigo, gli analcolici li portano le ragazze, fai un salto giù e chiedi a loro».

Juan prende un bicchiere dalla credenza si versa del Martini e apre la porta di casa e scende le scale.

Lascia la porta aperta e sento le sue ciabatte di plastica che sbattono per i gradini.

Dopo qualche minuto risale, ha in mano una bottiglia di gassosa, si siede su una sedia in cucina e mescola la gassosa al Martini.

«C'è un'aria un po' tesa giù» dice

«Che succede?» gli chiedo.

«Beh... e che ne so, io sono solo andato in cucina a prendere questa bottiglia, le ragazze erano in salotto come se stessero in riunione, parlavano di soldi».

«Ma tu non hai chiesto niente? Che ne so' una cosa così per dire, tanto per gentilezza».

«Ma io sono sceso solo per la gassosa» mi risponde mescolando il suo drink.

«Va beh ci diranno tra un po', anzi fai una cosa scendi giù di nuovo e vai a dire che se vogliono qui è pronto e possono salire».

«Adesso?» chiede Juan

«Sì adesso, dai sono quasi le nove».

«Va beh aspetta che finisco il mio sbattutino».

«Dai Juan butta giù tutto in un sorso e valle a chiamare» dico mentre porto in tavola del grana e del salame.

Juan butta giù e poi apre la bottiglia di Gin, si versa un paio di dita sullo stesso bicchiere, riapre la porta, scende le scale con lo stesso rumore di poco prima, risale le scale, chiude la porta con il gomito perché in una mano ha il bicchiere con il Gin e nell'altra una bottiglia di coca, si siede al tavolo della cucina, versa un po' di coca nel bicchiere e mescola.

«Juan le hai chiamate o sei solo andato a prenderti la coca?».

«Le ho chiamate arrivano appena finiscono» mi risponde mentre mescola con un cucchiaino il suo gin e cola.

«Finiscono cosa?» chiedo

«Finiscono la loro riunione» risponde

«Ah ma allora è una cosa seria, boh chissà cosa sarà successo».

E questo è lo stesso brano riveduto e corretto:

Quando Juan uscì dalla camera, spettinato e assonnato venne in cucina per riempirsi un bicchiere con dell'acqua del rubinetto.

«Guarda che ho comprato da bere» gli dico

Mi guarda con gli occhi assonnati.

«Martini, Gin, vino bianco», gli dico. «Dovrebbe essere avanzata della crema al whiskey».

«Qualcosa che non contenga alcol?».

«Gli analcolici li portano le ragazze. Fa' un salto giù e chiedi a loro».

Juan prende un bicchiere dalla credenza, si versa del Martini e apre la porta di casa.

Sento le sue ciabatte di plastica che sbattono per i gradini.

Dopo qualche minuto risale, ha in mano una bottiglia di gassosa, si siede su una sedia in cucina e mescola la gassosa al Martini.

«C'è un'aria un po' tesa giù» dice

«Che succede?» gli chiedo.

«Le ragazze erano in salotto come se stessero in riunione, parlavano di soldi».

«Ma tu non hai chiesto niente».

«Io sono solo andato in cucina a prendere questa bottiglia», mi risponde mescolando il suo drink.

«Fa' una cosa: scendi giù di nuovo e vai a dire che se vogliono qui è pronto».

«Adesso?» chiede Juan

«Sono quasi le nove».

«Finisco il mio sbattutino».

«Dai Juan, valle a chiamare» dico mentre porto in tavola del grana e del salame.

Juan butta giù e poi apre la bottiglia di Gin, si versa un paio di dita sullo stesso bicchiere, riapre la porta, scende le scale con lo stesso rumore di poco prima, risale le scale, chiude la porta con il gomito perché in una mano ha il bicchiere con il Gin e nell'altra una bottiglia di coca, si siede al tavolo della cucina, versa un po' di coca nel bicchiere e mescola.

«Le hai chiamate o sei solo andato a prenderti la coca?».

«Arrivano appena finiscono» mi risponde mentre mescola con un cucchiaino il suo gin e cola.

«Finiscono cosa?» chiedo

«La riunione» risponde.

«Ma allora è una cosa grave».

La prima versione del brano conta 1.811 battute. La seconda, 1.475. Circa il 19% di meno.

Che cosa è stato eliminato? Dal punto di vista del senso, niente. Sono state eliminate solo le ridondanze. Le ridondanze sono quelle battute di dialogo che possiamo presumere che il

lettore si "fabbricherà" da sé; e che quindi non c'è bisogno di mettere nero su bianco. Oppure quelle battute che non portano nessuna informazione: né per il loro contenuto, né per ciò che rivelano sul comportamento dei personaggi.

Ad esempio: la continua riluttanza di Juan a rispondere direttamente alle domande che il personaggio-narratore gli fa, è un tratto caratteristico del personaggio. Quindi se le ultime battute fossero state risolte in uno scambio del tipo: «Arrivano appena finiscono la riunione», «Ma allora è una cosa grave», non avremmo persa nessuna informazione sul contenuto, ma avremmo persa un'informazione sul comportamento di Juan.

Ma è possibile stabilire le regole di un buon dialogo? Ci proveremo la settimana prossima.

Chiacchierata numero 56

Buongiorno a tutte e tutti. Avevamo cominciato a parlare di dialogo. Andiamo avanti. Prima di tutto facciamo una distinzione. È un po' accademica, ma portate pazienza.

Una narrazione è una narrazione. Quando dico: «Cappuccetto Rosso uscì di casa alle dieci del mattino e s'incamminò, attraverso il bosco, verso casa della nonna», è chiaro che sto narrando.

Ma quando dico: «"Sai nonna", disse Cappuccetto Rosso alla nonna, "lungo la strada ho incontrato uno strano tipo che mi ha fatto un sacco di domande"», che cosa sto facendo? Sembra chiaro: sto narrando di Cappuccetto Rosso che dice... Che cosa dice? Dice quel che ha detto: l'ho sentito con le mie orecchie (ero una mosca nella stanza, avevo un microregistratore). Le frasi tra virgolette (ma se le virgolette, per una bizzarria mia, mancassero, la cosa non sarebbe diversa) in cui è scritto ciò che Cappuccetto Rosso disse, hanno uno *statuto* diverso dalle frasi in cui il narratore (un narratore anonimo, oppure un "io" che racconta: è uguale) dice che Cappuccetto Rosso

fece questo e fece quello, ubbidì e disobbedì alla mamma.

In che senso le frasi tra virgolette hanno uno statuto diverso? Be', perché sono parole di Cappuccetto Rosso: mica parole del narratore.

Provo a spiegare con due esempi. Primo esempio: «"Ciò, nóna», disse Cappuccetto Rosso alla nonna, "a gò incrozà par via un mèco stranbo, c'al me gà impenio de questióni». Questo, perdonate il regionalismo, è un Cappuccetto Rosso che parla pressappoco in lingua veneta. Il narratore, invece, parla in lingua italiana. Si potrebbe anche invertire l'esempio: «"Sai nonna", gà dito Baréta Rossa, "lungo la strada..."» eccetera.

La lingua del narratore e la lingua del personaggio, in sostanza, possono essere molto diverse.

Secondo esempio. Molti hanno letto, e forse tutti i lettori avranno almeno sfogliato, quel romanzo di Hermann Hesse che s'intitola *Il lupo della steppa* (Oscar Mondadori). *Il lupo della steppa* è un libro che contiene un altro libro: che s'intitola, curiosamente, *Il lupo della steppa*. Oppure: Ivan Karamàzov è autore d'un poema intitolato *Il grande inquisitore*, e Alësa Karamàzov è autore di una biografia del santo monaco Zosìma. Ambedue i testi (quello di Alësa riportato pari pari, quello di Ivan "raccontato in prosa" da Ivan al fratello Dimitri) nel libro di Fëdor Dostoevskij *I fratelli Karamàzov*.

Ora, chi sono gli autori di questi libri, poemi e agiografie? «Ma è evidente», dirà qualcuno, «gli autori sono Hermann Hesse e Fëdor Dostoevskij». E invece no. Non voglio negare che quelle pagine siano state scritte materialmente da Hermann Hesse e Fëdor Dostoevskij. Fatto sta che *loro non ne sono gli autori*. Gli *autori* sono questo e quel fratello Karamàzov, nel caso di Dostoevskij, e non-mi-ricordo-più-come-si-chiama nel caso di Hermann Hesse (portate pazienza: ho appena cambiato casa, i libri sono ancora tutti negli scatoloni).

Facciamo un piccolo sforzo: e ci rendiamo conto che anche le

battute di un dialogo, benché siano state materialmente scritte da colui che firma il romanzo, hanno come *autori* i personaggi che le pronunciano. Cappuccetto Rosso è autore delle sue battute, il lupo delle sue, la nonna delle sue, e così via.

«Bene», dirà il qualcuno di cui sopra, «e a che cosa mi serve sapere questo? Sapevo già che ogni personaggio deve parlare con una voce sua». Oh, in somma, adesso lo sappiamo meglio. E disponiamo anche di una terminologia che dice chiara la cosa:

- le parti del testo in cui a parlare è il narratore, o un "io narrante", comunque colui che si assume la responsabilità generale del testo stesso, si possono chiamare, con un termine accademico, *diegetiche*, o più banalmente *narrative* (o *propriamente narrative*);
- le parti del testo in cui a parlare non è colui che si assume la responsabilità generale del testo stesso, bensì parla un personaggio o un documento (la voce della televisione, una lettera, un libro ritrovato, una scritta sul muro, un annuncio alla radio, una battuta di film...) si possono chiamare, con termine accademico, *mimetiche*, o più banalmente *imitative*.

E qui, per l'appunto, mi serviva arrivare. A questa parola: *imitazione*.

Il dialogo (diversamente dalla narrazione vera e propria) si pone come *imitazione* di un testo che sta fuori del testo. Se scrivo: «L'autobus era grosso e arancione», tutti capiscono che sto cercando di *far vedere* l'autobus al lettore; ma nessuno pensa che io lo stia *imitando*. Invece, se faccio dire a un personaggio: «Scusi, è già passato il 16?», la battuta viene da tutti percepita come *imitazione* di una battuta reale - o almeno, *imitazione di una battuta possibile*.

Fate un esperimento. Procuratevi un registratore. Registrate una conversazione: una normale conversazione a tavola, la conversazione di quando rientrate a casa e vi raccontate la giornata con il coniuge, la conversazione al bar: quello che volete.

Riascoltate la conversazione. Trascrivetela.

Vi accorgete che, come conversazione scritta, fa schifo. E così comprenderete che *riproduzione* e *imitazione* sono due cose molto diverse.

Fate un secondo esperimento. Andate al cinema. Già che ci siete, andate a vedere *Primo amore* di Matteo Garrone, visto che ci recito anch'io (sono lo psicologo della mutua). Potrete osservare che durante tutto il film i personaggi non vanno mai di corpo, mangiano pochissimo (non solo lei, che nella storia è appunto colei che non mangia; ma anche lui), fanno compere una volta sola, e non puliscono la casa.

La narrazione del film, che diversamente dalla narrazione scritta è per così dire *tutta imitativa*, è una narrazione-imitazione molto ellittica, elusiva, allusiva. Osservate quante domande, nei dialoghi dei film, restano senza risposta. A quante domande viene risposto con un gesto. Quanti dialoghi sono incompleti, quante azioni stesse sono incomplete.

Perché questa incompletezza? Ma perché il lettore (lo spettatore) sa fare la sua parte. Intuisce che cosa manca. Riempie i vuoti. Attinge alla sua esperienza di vita, e completa il quadro.

Ne riparliamo settimana prossima.

Chiacchierata numero 57

Buona settimana. Parliamo ancora di dialogo. Eravamo rimasti alla distinzione: il dialogo scritto non è una *riproduzione* del dialogo parlato, bensì una *imitazione*. Se vogliamo scrivere un dialogo che risulti "realistico", non dobbiamo fare una riproduzione.

La differenza tra la riproduzione e l'imitazione, nel dialogo scritto, riguarda soprattutto i tempi. Se ascoltiamo (come settimana scorsa suggerivo di fare) un dialogo registrato, ci accorgiamo subito come esso sia pieno di battute e parole che non

fanno passare nessuna informazione (*parole vuote*, potremmo chiamarle), nonché di battute e parole che ripetono e ribadiscono informazioni già date o comunque implicite (*parole ridondanti*). Ora, il buon dialogo scritto è quello che non contiene né parole vuote né parole ridondanti; a meno che esse, come dicevo due settimane fa, non siano utili a caratterizzare un personaggio.

Ecco un esempio da un racconto di Federigo Tozzi, *L'ombra della giovinezza*. Un uomo che vive in campagna, Orazio, s'innamora di una ragazza di città, Marsilia. «Gli piaceva parlarle», scrive Tozzi, «perché ella, anche quando egli stava zitto a posta, capiva tutto quel che aveva pensato; ed egli non sapeva come facesse». I dialoghi tra i due sono quindi curiosamente asimmetrici:

Qualche volta, egli stava anche una settimana senza tornare in città; e quando andava a ritrovarla, aveva paura ch'ella lo rimproverasse; ma ella gli diceva, come se avesse voluto suggerirgli la risposta:

«Hai avuto molto da fare?».

Egli stava per dirle la verità; ma, pensando che fosse inutile, le prometteva soltanto di vederla ormai tutti i giorni. Allora ella si metteva a ridere; ed egli le chiedeva:

«Mi avevi aspettato?».

Ella gli rispondeva:

«Ti aspetto sempre».

«Ora, che sono con te, non andrei più via».

«Basta che tu mi voglia bene. Come ci si sta in campagna?».

«Io starei più volentieri in città».

«Ed io, invece, verrei volentieri con te in campagna».

«Non ci sei stata mai?».

«Una volta, andavamo in villeggiatura; ma non lontano».

«Te ne ricordi sempre?»

«Sempre».

«Ti divertivi?».

«Mi faceva bene».

«E io invece avrei bisogno di stare in città. Per cambiare, forse».

«Sceghieremo dove vuoi tu».

«Ma non sarà possibile; non posso lasciare la fattoria».

E s'egli si metteva a raccontarle come viveva insieme con il fratello, ella stava attenta come per capire bene e per far piacere a lui; ma da sé non gli chiedeva mai niente e né meno voleva sapere quand'egli l'avrebbe sposata. Pareva che non gliene importasse, rimettendosi del tutto alla volontà di lui.

Questo è un dialogo fatto quasi tutto di parole vuote, frasi convenzionali, e per di più ridondanti. Eppure è un eccellente dialogo, perché ci dice tutto quel che c'è da sapere (è a due pagine dall'inizio del racconto, che ne fa quasi quaranta; ed è l'unico dialogo tra i due amanti che venga riferito) sulla relazione tra i due. Tozzi doveva avere ben chiare le informazioni da passare al lettore: la disponibilità di Marsilia, l'irrisolutezza di Orazio; la sensazione di Orazio che Marsilia gli leggesse dentro, mentre in realtà lei *scriveva* dentro di lui: gli forniva dei pensieri pensabili, dei pensieri che lui non era in grado di pensare da solo (trasferirsi in città, sposarla...) e che infatti, quando lui era lontano da lei, si dissolvevano; nonché l'incapacità di Orazio a leggere dentro Marsilia, culminante in quel «Pareva che non gliene importasse», che non è opinione del narratore bensì il pensiero di Orazio (è una frase, per così dire, "in soggettiva").

Ci sono dunque dei dialoghi che non servono a far passare al lettore le informazioni letteralmente contenute nelle battute, ma a rappresentare il tipo di relazione esistente tra i personaggi. Questi dialoghi potranno tranquillamente essere farciti di parole vuote, di ridondanze, di frasi convenzionali eccetera: perché forse (non sono sicurissimo di quello che sto per dire) proprio nelle zone più inconsistenti della conversazione si annidano i segnali della relazione.

Un altro esempio. Questo è preso da una pagina del mio diario in rete.

«Biglietto, prego», dice il controllore.
 Mi sveglio. Vedo la schiena del controllore.
 Guardo nel portafoglio, niente, apro la tasca grande dello zaino, niente, apro la tasca media dello zaino, niente.
 «Biglietto, prego», dice il controllore.
 È per me.
 «Un momento», dico.
 Nella tasca piccola dello zaino, niente.
 «Quanto le ci vuole?», dice il controllore.
 Tiro giù il cappotto dalla reticella.
 «Stavo dormendo», dico. «Stavo anche sognando».
 Nelle tasche del cappotto, niente.
 «Ce l'ha o no?», dice il controllore.
 «L'ho fatto alla macchinetta automatica», dico, continuando a frugare in tutte le tasche possibili.
 «Me lo faccia vedere», dice il controllore.
 «Certo», dico io. Ormai mi sto frugando anche nelle mutande.
 «Se non ce l'ha», dice il controllore, «fa prima a dirlo subito».
 «Ce l'ho», dico, ricominciando il giro delle tasche.
 «Me lo faccia vedere», dice il controllore.
 «Arrivo», dico.
 «Ce l'ha o non ce l'ha?», dice il controllore.
 In quel momento mi accorgo che il biglietto è sul sedile. Ci ho dormito sopra.

Qui il dialogo è, se possibile, ancora più vuoto e ridondante. Il suo senso è, ancora, di mostrare la relazione tra i due personaggi (controllore e viaggiatore). Il controllore parla la lingua aggressiva dell'autorità; il viaggiatore cerca di sgusciare via, fornisce inutili assicurazioni della sua buona fede («L'ho fatto alla macchinetta automatica»), dà risposte incongrue («Stavo anche sognando»), ma *nella sostanza* accetta l'aggressione dell'autorità; e manifesta l'accettazione agitandosi tutto in cerca del biglietto, cercandolo «anche nelle mu-

tande»: cioè mettendo tutto il suo corpo, simbolicamente denudato dal frugarsi, a disposizione dell'autorità.

Nel dialogo quindi non contano solo le battute scambiate: contano anche i gesti, i movimenti dei personaggi; gesti che sono in parte una sorta di "punteggiatura" del dialogo, ma che possono anche diventare una sorta di "controdialogo": "dicendo" cose che le parole non dicono. Ma ne parliamo tra una settimana.

Chiacchierata numero 58

Buondì. Settimana scorsa dicevo che nel dialogo non contano solo le battute scambiate ma anche i gesti, i movimenti dei corpi: che costituiscono una sorta di "punteggiatura" del dialogo, ma possono anche diventare una sorta di "controdialogo", "dicendo" ciò che le battute non dicono. Vi propongo un altro esempio da Federigo Tozzi. Si tratta del racconto «Gli amanti»:

Lui: Perché non vieni a baciarmi?

Lei: Tu cominceresti a volermi bene, ma non c'è più tempo.

Lui: Non è vero!

Lei: Io non voglio parlare di come tu: ti sei comportato con me.

Lui: Hai ragione tu; e mi puoi rimproverare.

Lei: È troppo tardi; t'ho detto.

Lui: E pure, ieri sera ti sei lasciata baciare! E mi baciavi anche tu.

Lei: Perché io sono sempre stata la stessa con te.

Lui: E perché stamani non sei più?

Lei: Devi pentirti. Esci. Puoi andartene.

Lui: Mi devi perdonare.

Lei: Tu ancora non sei sicuro del tuo pentimento.

Lui: Se tu vuoi, stamani me ne vado, ma oggi torno. Te lo prometto.

Lei: Quando sono stata sola, ed io soffrivo della mia solitudine, tu non ti sei fatto vedere. Tu sei venuto soltanto quando avevi per me un desiderio sensuale. Non è vero, forse? Tu lo sapevi che io soffrivo!

Lui: No.

Lei: T'immaginavi che io non avessi avuto bisogno di te?

Lui: ...

Lei: Tu non tornerai, per ora. Non mi vedrai mai più.

Lui: ...

Lei: Ho troppo sofferto.

Lui: Perché, dunque, stanotte m'hai fatto dormire nel tuo letto?

Lei: Perché tu imparassi di più a conoscere quale donna tu perdi. Ho voluto castigarti così. E stamani tu soffri. È quello che ti meriti. Lo sapevo che stamani ti sarebbe dispiaciuto a lasciarmi; mentre fino a ieri sera eri stato quasi un mese senza farti vedere. Se tu mi ami, devi capire tutto il male che hai fatto; sopra a tutto a te stesso.

Lui: Ma se tu mi hai fatto dormire con te, ho creduto che mi volessi bene!

Lei: Ti voglio bene, è vero; ma è necessario che non ci vediamo più. Mentre tu dormivi, stanotte, io pensavo; e non trovavo nessuna scusa per te. Tu sei venuto a trovarmi soltanto perché ti faceva comodo.

Lui: Allora, se devo andarmene, vado subito.

Lei: Vattene pure.

Curioso, vero? Un racconto fatto tutto e solo di dialogo. Naturalmente c'è il trucco. Ho preso un racconto di Tozzi e ho tolto tutto, lasciando solo il dialogo. Ecco un frammento (tutt'intero non mi sta in questo spazio) del vero racconto di Tozzi:

[...] *Ella, allora, indovinando quel che egli sentiva, si volse un poco a lui e gli disse:*

– Tu cominceresti a volermi bene, ma non c'è più tempo.

Egli sapeva ch'ella aveva ragione, ma il desiderio di non perderla gli fece rispondere:

– Non è vero!

Ella si voltò tutta a lui; ed egli, per non essere costretto ad abbassare gli occhi, finse di pensare ad altro e di non aver capito. Era quasi sicuro ch'ella gli avrebbe risposto con bontà, ma aveva paura di comprometersi di più parlandole; perché sarebbe stato costretto ad ammettere la verità. Ma, pure ch'ella non fosse stata troppo esigente, egli era disposto anche a commuoversi; quantunque non si sentisse ancora capace ad amarla da vero. Egli, allora, le prese il viso e le fece una carezza; ma ella trasse a dietro la testa, si levò dal collo una treccia mandandola più in là con una mano; e gli disse:

– Io non voglio parlare di come tu ti sei comportato con me.

A lui dispiaceva ch'ella avesse ragione; quasi la invidiava; ma le rispose:

– Hai ragione tu; e mi puoi rimproverare.

– È troppo tardi; t'ho detto.

Egli si avvicinò a lei; ma ella lo respinse mettendogli una mano su la bocca. Egli le disse:

– E pure, ieri sera ti sei lasciata baciare! E mi baciavi anche tu.

– Perché io sono sempre stata la stessa con te.

– E perché stamani non sei più?

– Devi pentirti. Esci. Puoi andartene.

Ma egli allora la prese da dietro le spalle e la costrinse a restare così abbracciata. Ella divenne più risoluta, e teneva il viso lontano. Allora, egli la lasciò. Si sentiva pigliare dall'ira, ma sentiva anche ch'ella aveva ragione e ch'era più buona di lui. Perciò attese, a capo basso, qualche parola meno brusca. Come si pentiva di non averla amata! Ma perché, s'egli si pentiva, ed ella doveva avvedersene, non era possibile che lo perdonasse? Doveva essere possibile.

La nebbia cominciava ad andarsene; e le cupole grigie e turchinice erano fra i tetti e le terrazze. I fiori sul balcone sgocciolavano come se fosse piovuto. [...]

La cosa interessante è questa: il racconto, tutto sommato, sta in piedi anche se ridotto al nudo dialogo. Si capisce che cosa succede e qual è la relazione tra i due personaggi, e si intuisce

che cosa può essere accaduto prima (anche nel racconto *vero*, nulla si sa della storia precedente dei due amanti; il racconto si limita a mettere in scena la discussione e la separazione). E allora si vede bene che cosa aggiungono, al nudo dialogo, le altre parti del testo: aggiungono qualche scorcio sull'interiorità dei personaggi, ma soprattutto gesti, movimenti, allontanamenti e avvicinamenti, contatti di corpi solo immaginati, proposti, accettati o rifiutati.

Volendo, si potrebbe ridurre il racconto quasi ai soli gesti, alle cose visibili. Provate a farlo con il frammento che ho riportato sopra. Vi accorgete che la relazione tra i personaggi resta perfettamente comprensibile, anche se è un po' più arduo capire esattamente che cosa stia succedendo.

A che pro questo bizzarro esercizio di smembramento d'un racconto? Semplicemente per far vedere come in un racconto il dialogo e la narrazione vera e propria si intreccino, si sovrappongano, esistano quasi autonomamente l'uno dall'altro, e tuttavia cooperino efficientemente a uno stesso scopo: trasportare nella mente del lettore non solo la *storia* immaginata dal narratore, ma *tutta la sua immaginazione*, comprensiva delle parole dette, dei movimenti dei corpi, e financo l'interiorità dei personaggi (che è, però, la parte meno autonoma del testo).

Per scrivere un buon dialogo, quindi, bisogna soprattutto immaginare gli spazi dell'azione, e il movimento dei personaggi in questi spazi. Ne parliamo la prossima settimana.

Chiacchierata numero 59

Saluti a tutti. Dicevo la settimana scorsa: per scrivere un buon dialogo bisogna immaginare gli spazi dell'azione, e il movimento dei personaggi in questi spazi.

Questo è un punto chiave.

Nel momento in cui si pensa al dialogo, è bene immaginare la narrazione come una messa in scena. Avete mai visto un film o una *pièce* teatrale in cui gli attori stiano sempre fermi? No. (Be', se vi piace Beckett, forse sì; ma Beckett non fa testo). Gli attori si muovono nello spazio della scena, il regista muove la macchina da presa: mentre il dialogo avviene, tutto è in movimento.

Ma a che cosa serve tutto questo movimento? «A rendere più espressivo il dialogo», si potrebbe dire. Ma non è così. Il dialogo ideale è un dialogo che sta in piedi da solo; è addirittura quel dialogo che, pur privato di tutto il contorno di inquadrature e movimenti (come facevo la settimana scorsa bistrattando un racconto di Federigo Tozzi), e ridotto alla sola parte imitativa, sta in piedi da solo: e non ha bisogno di gesti che lo rendano *più espressivo*.

E allora?

Allora, si può dire che i movimenti e le inquadrature servono più che altro a far passare il tempo. E il modo migliore di far passare il tempo, tenendo conto che avete lì un lettore che vi legge, è di dargli qualcosa da guardare. Un gesto, un movimento, uno sguardo fuori dalla finestra, una smorfia.

Un frammento da un racconto di Raymond Carver, «Di cosa parliamo quando parliamo d'amore» (dal libro omonimo; questa è la traduzione di Livia Manera, ed. Garzanti):

«E allora la vecchia coppia?», disse Laura. «Non hai finito la storia che avevi cominciato».

Laura faceva una gran fatica ad accendersi la sigaretta. Le si spegnevano continuamente i fiammiferi.

Ora nella stanza la luce era diversa, stava cambiando, diventava più tenue. Ma le foglie fuori dalla finestra luccicavano ancora, e io contemplai le forme che disegnavano sui vetri e sul ripiano di formica. Non erano gli stessi disegni, naturalmente.

«E allora, la vecchia coppia?», dissi.

«Più vecchia ma più saggia», disse Terri.
 Mel le puntò gli occhi in faccia.
 Terri disse: «Va' avanti con la tua storia, tesoro. Stavo solo scherzando. Che cosa è successo dopo?»
 «Terri, certe volte», disse Mel.
 «Per favore, Mel», disse Terri. «Non essere sempre così serio, amore. Non sai stare allo scherzo?»
 «Dov'è lo scherzo?», disse Mel.
 Teneva il bicchiere in mano e guardava fisso sua moglie.
 «Cos'è successo?», disse Laura.
 Mel puntò gli occhi su Laura. «Laura, se non avessi Terri e se non la amassi tanto, e se Nick non fosse il mio migliore amico, mi innamorerei di te. Ti porterei via con me, tesoro», disse.
 «Racconta la tua storia», disse Terri. «Poi andiamo in quel nuovo posto, va bene?»
 «Va bene», disse Mel. «Dov'ero rimasto?», disse. Fissò la tavola e poi riprese a parlare.

Che cosa succede, in questa breve scena, tra le due coppie di personaggi? (Nick, che è il narratore, e Laura; Mel e Terri). Non succede quasi niente: se non, per così dire, un leggero aumento della tensione tra Mel e Terri. Carver (che è probabilmente, da vent'anni in qua, il narratore che ha subito più tentativi d'imitazione in Italia) coglie un momento morto, un incaglio nella conversazione di queste due coppie. Teoricamente, questa dovrebbe essere la meno interessante delle scene. Eppure si fa leggere: perché noi abbiamo sempre qualcosa da vedere. Laura che cerca di accendersi una sigaretta, e non ci riesce (tutti e quattro i personaggi hanno bevuto). Nick lascia vagare la sua attenzione, e ciò che entra quasi casualmente nell'attenzione di Nick. Mel che guarda Terri, stringe il bicchiere, poi guarda Laura, poi fissa la tavola. «Minuzie», si potrebbe dire. Ma sono le minuzie che tengono su tutto. Se questa scena fosse un piccolo film, avremmo una grande quantità di inquadrature: non solo sui visi

dei personaggi che parlano, com'è d'uso, ma anche sulle loro mani, sui loro bicchieri, sui personaggi silenziosi, sul tavolo e su ciò che si vede

Ora: è importante rendersi conto che questa breve scena non può esistere senza una precisa immaginazione dello spazio nel quale si svolge. Abbiamo una stanza, una tavola col ripiano ricoperto di formica, quattro persone sedute attorno alla tavola, una finestra con fuori delle foglie e un tipo particolare di luce. A me viene da pensare (vabbè, è banale) a certi quadri di Hopper, dominati dalla luce che entra da una grande finestra - o, al contrario, rinchiusi negli spazi di luce creati da lampade o tubi al neon.

Nella stanza ci sarà stato anche altro (chi volesse leggerli il racconto intero, vedrà che c'è anche altro). Ma non è importante, per Raymond Carver, nominare tutto ciò che c'è dentro la stanza: e non lo fa, infatti. È importante, piuttosto, avere una precisa immaginazione della stanza; di ciò che unisce e insieme divide i personaggi; della luce che c'è; dei gesti che ciascuno compie.

Non si può dire, credo, che quando Carver scrive: «Teneva il bicchiere in mano e guardava fisso sua moglie», questo aggiunga *espressività* al personaggio. Se c'è una sensazione che dà, semmai, questa notazione del narratore, è che Mel sia incapace di qualunque espressività. Ma con questa frase Carver colloca in una certa posizione Mel, dà una direzione al suo sguardo, dirige Mel come un regista dirigerebbe un attore (un regista, immagino, molto antiespressionista): mi vien da dire, con questa notazione Carver *scolpisce* Mel, ce lo offre come la scultura di un uomo che tiene il bicchiere in mano e guarda fisso sua moglie. Laura, invece, che «fa una gran fatica ad accendersi la sigaretta», più che una scultura sembra una *performer* impegnata nell'esecuzione di un gesto insignificante - sfregare un fiammifero, tentare di ac-

cendere la sigaretta - ripetuto e insistito fino al punto da renderlo misteriosamente ipersignificante.

E notiamo, infine, come ciascuno dei gesti di ciascun personaggio - così come ogni loro battuta - non fa che ridefinire la relazione di quel personaggio con gli altri, o con almeno un altro. Ma riprendiamo il discorso tra una settimana.

Chiacchierata numero 60

Buongiorno, buongiorno. Ancora sul dialogo. È possibile, a questo punto, fissare dei criteri per scrivere un buon dialogo? Possiamo provarci: con la raccomandazione, però, di prendere questi *criteri* non come delle *regole*, ma come semplici indicazioni. Tant'è che alcuni di questi criteri, come vedremo subito, ne limitano e correggono altri. Cominciamo:

1. Un buon dialogo è fatto di tante *parole piene* e di pochissime *parole vuote* (vedi puntata 57). Le interiezioni, le esclamazioni, i saluti, le frasi di circostanza, le battute insignificanti: tutto questo appartiene alla conversazione reale, ma non alla conversazione scritta nelle narrazioni.

2. Tuttavia, le parole vuote possono essere fondamentali, addirittura costitutive del dialogo, quando aiutano a mettere in luce la relazione esistente tra i personaggi: l'ossequiosità di uno, la reticenza dell'altro, vengono mostrate soprattutto dall'uso e dall'abuso di parole vuote.

3. Il primo nemico del buon dialogo è la ridondanza. Ogni volta che scrivo una battuta, vado a capo, e mi accingo a scriverne un'altra, devo domandarmi: «Ciò che B risponde ad A, può essere intuito dal lettore?». Se la risposta è: «Sì, da ciò che A dice, da ciò che si sa di B, dalle circostanze eccetera, il lettore può intuire, *già sa*, che cosa B risponderà ad A»; se la risposta è questa, allora la risposta di B è semplicemente superflua.

4. Un dialogo avviene sempre tra almeno due personaggi, in uno spazio. Esso quindi è costituito anche dagli sguardi di A verso B, di C verso A; dai movimenti dei personaggi, soprattutto dagli *avvicinamenti* e dagli *allontanamenti*, dai *contatti di corpo*, dagli *incroci di sguardi*. Questi avvicinamenti, allontanamenti, contatti e incroci, dipenderanno anche dallo spazio nel quale avviene il dialogo. Bisogna quindi immaginare bene lo spazio e gestire i personaggi come se fossimo dei registi di teatro alle prese con degli attori.

5. I movimenti di cui al punto 4 funzionano un po' come una *punteggiatura* del dialogo. Ma possono essere usati anche come una *antipunteggiatura*: cioè per far dire ai personaggi (con il corpo, con il moto) cose diverse da quelle che dicono con le parole. Un certo grado di contraddizione tra parole e corpo rende più saporito il personaggio, lo fa essere meno tutto d'un pezzo, più credibile.

6. Se una battuta di dialogo può essere sostituita da un gesto, è opportuno sostituirla con un gesto. Il lettore ha bisogno di cose da *vedere*, e un gesto sarà sempre più *visibile* della più azzeccata delle battute. Naturalmente non deve trattarsi di gesti-parola («Fece segno di no con la testa») ma di gesti che prendono il significato di una risposta in quel determinato contesto.

7. I personaggi «dicono», «domandano», «sussurrano», «bisbigliano», «urlano», «gridano», «strillano», e così via. I personaggi non «esclamano con voce rotta dall'angoscia», non «dicono con voce flautata», non «mugolano con le lacrime agli occhi», non «confessano torcendosi le mani», e così via. Il dialogo ideale è quello in cui si usa sempre il più semplice dei verbi, «dice», «disse»; e l'intonazione di voce si capisce dalle parole stesse e dal contesto.

8. Un buon dialogo si scrive e si rilegge: nel rileggerlo si toglie almeno un venti per cento del testo.

9. Il dialogo serve a due cose: a definire la relazione tra i personaggi (vedi il punto 2) o a far progredire l'azione. Le cose non devono accadere *durante* il dialogo, ma *nel* dialogo. Soprattutto, il dialogo non serve a informare il lettore di cose che sono accadute fuori scena o in precedenza.

10. Nel dialogo ogni personaggio parla la sua propria lingua, il suo *idioletto*. Questo non vuol dire che l'idioletto di ogni personaggio vada creato *scientificamente*, con intento realistico. I napoletani non sono tenuti a parlare in napoletano, i veneti non sono tenuti a dire *ciò*, *bòcia* e *sgnàpa* ad ogni piè sospinto. La maggior parte dei personaggi dei romanzi italiani si esprime in un italiano medio, e questo va bene. Bisogna stare attenti però a non attribuire varianti regionali ai personaggi sbagliati. Quello che per un lombardo è l'*oratorio*, per un veneto è il *patronato*. Quello che per un milanese è la *brioche*, per un romano è il *cornetto*. Un salernitano e un udinese usano diversamente parole come *tinello*, *terrina*, *giovane* (sostantivo), *melone*. Un vicentino non dice *assai*, un siciliano sì; e se al vicentino scappa di dire *assai*, intende qualcosa di un po' diverso da ciò che intende il siciliano. Quindi: se tutti parlano in italiano medio, va bene; se un personaggio usa espressioni dell'italiano regionale, stare attenti che siano dell'italiano regionale *suo*; se si vuole che parli dialetto, che la cosa abbia una sua giustificazione (e sia fatta con perizia: va da sé). Analogamente, se in un romanzo italiano c'è un personaggio inglese che parla italiano, non sarà tenuto a dire *well* e *by Jove!*.

11. Nel dialogo la punteggiatura va dosata bene. È giusto inserire punti e virgole tenendo conto più di un ipotetico parlato che della sintassi e della logica. È sbagliato esagerare con i segni di intonazione (esclamativi, interrogativi): come già detto (punto 7) l'intonazione dovrebbe intuirsi dalle parole stesse e dal contesto.

12. Nei dialoghi in cui un personaggio parla molto e l'altro sta ad ascoltare, è bene che di tanto in tanto il soliloquio dell'uno sia interrotto: non necessariamente da interventi dell'altro, ma anche da ge-

sti, movimenti eccetera (punti 4 e 5). Segnalo un'eccezione gigantesca: *Lord Jim* di Conrad.

13. Nelle liti, il lettore deve avere ben chiaro quale sia l'oggetto del contendere.

14. Negli equivoci, il lettore deve capire subito chi sta equivocando (e su che cosa si equivoca).

15. Nelle scene d'affetto, lasciate parlare il corpo.

16. Se in una stanza ci sono otto personaggi, che parlino tutti: o, se qualcuno non parla, che almeno faccia qualcosa. Magari dorma.

E si potrebbe proseguire: ma stiamo davvero sconfinando dai criteri alle regolette. E perciò, per oggi, basta.

Chiacchierata numero 61

Buondì. Settimana scorsa mi sono azzardato a fornire sedici criteri (criteri, non regole) per la gestione del dialogo. Avrei potuto fornirne di più, o di meno. Alcuni sono più importanti, altri meno. Vorrei soffermarmi su uno (il numero 9): «Il dialogo serve a definire la relazione tra i personaggi o a far progredire l'azione». Della prima cosa abbiamo già parlato (in particolare nella puntata LVII); ora parliamo della seconda. Cominciamo con un esempio: un brano da *La donna di scorta*, romanzo d'esordio (assai bello) di Diego De Silva (disponibile ora nei Tascabili Einaudi). I personaggi sono Livio, uomo sposato con Laura, e Dorina. Da poco tempo Livio e Dorina sono amanti. La scena è a casa di Dorina.

Dorina era distesa sul fianco e si cingeva la vita con un braccio. Livio allungò la mano e le carezzò i capelli. Non era sicuro che fosse sveglia, ma provò ugualmente a parlarle.

«Dormi?».

Lei tirò l'aria col naso e poi disse no.
 «Forse è meglio che ci alziamo», disse Livio portando la voce appena sotto il normale livello di conversazione.
 «Ma che ore sono?» rispose lei a occhi chiusi, anche se l'iniziativa di Livio l'aveva già mezza strappata al torpore.
 Livio si alzò a sedere e prese l'orologio dal comodino.
 «Le undici».
 «Lo prendi il caffè?» continuò, visto che lei non aveva aggiunto altro.
 «Eh, quasi quasi».
 «Allora rimani, te lo porto».
 Dorina affondò la testa nel cuscino tutta contenta di non doversi alzare subito.
 Livio si mise in piedi e fece per rivestirsi. Aveva appena raccolto la camicia dalla sedia quando Dorina uscì dal letto e lo interruppe.
 «Aspettaspetta».
 «Aspettare che?».
 Dorina aprì l'armadio, prese una busta e ne tirò fuori dei panni.
 «Tieni», disse, e glieli lanciò insieme. Sembravano due. Mentre gli volavano incontro nella penombra, a Livio sembrò di vedere una cordicella.
 «E questa che è?». Sapeva benissimo di avere tra le mani una tuta da ginnastica.
 «L'ho presa ieri al mercato, per te. Credo che la misura sia giusta. Non mi andava di vederti in giro per casa vestito come un ospite».
 Lusingato, Livio se la infilò.
 Andò a preparare il caffè.

Notiamo, preliminarmente, come questo dialogo sia abbondantemente "punteggiato" dai gesti (vedi la puntata LIX e i criteri 4 e 5 della puntata scorsa). Ogni gesto vale come una battuta di dialogo e ogni battuta di dialogo vale come un gesto. Al punto che, quando Livio prende su la camicia dalla sedia, De Silva scrive: «Dorina uscì dal letto e lo interruppe», come se lo avesse interrotto a metà di una frase (se De Silva avesse scritto: «lo bloccò», non avremmo avuto questo effetto).

In questo breve episodio c'è azione? Sì, certo. Azione banale: una coppia si sveglia, lui si alza per fare il caffè, sta per rivestirsi, lei lo interrompe e gli offre un dono: una tuta da casa. È così?

No, non è così. Dorina in realtà propone a Livio un rito di passaggio, e Livio lo accetta «lusingato». Indossando la tuta Livio smette di essere «un ospite» e diventa, per così dire, *di casa*. La casa lo accetta come suo proprio, e Livio accetta di sentirsi a casa sua in quella casa. Che questo avvenga per mezzo di una vestizione, è un classico dei riti di passaggio (pensate al vestito della prima comunione, ai vestiti degli sposi...). Che l'abito indossato da Livio sia un abito *per stare in casa*, e non un abito *per uscire di casa*, è segno della natura e del limite della relazione tra Livio e Dorina: la clandestinità.

L'offerta dell'abito da parte di Dorina è però preceduta da una *avance* da parte di Livio: «Lo prendi il caffè? Rimani, te lo porto». Come dicesse: «Ormai sono di casa, posso muovermi in questa casa, compiere un'azione così intima, così *da coppia*, come fare il caffè e portartelo a letto; non merito forse una risposta da parte tua? Qualcosa che *consacri* il mio essere di casa?».

Potremmo dire che in questa scena si svolge un'azione *rituale*. E il dialogo ha effettivamente un funzionamento rituale: quando Livio capisce di avere tra le mani una tuta, e ugualmente dice: «E questa che è?», lo fa per permettere a Dorina di dire: «L'ho presa ieri al mercato, per te». Dove una parola chiave è «ieri». Come Dorina dicesse: «Ieri non eravamo insieme, eppure vedi: pensavo a te, dunque eravamo insieme». L'altra parola chiave è: «mercato». Non nel chiuso di un negozio, è stata acquistata la tuta: ma all'aria aperta del mercato. L'evocazione dell'aria aperta del mercato è una *avance* di Dorina: che non vorrebbe la loro relazione confinata nella clandestinità. Livio non se ne rende conto, e probabilmente nemmeno Dorina: la cui parte razionale accetta di essere una «donna di scorta», ma la parte emotiva no. E preannuncia, l'evocazione dell'aria aperta

del mercato, la scena del definitivo distacco tra Livio e Dorina (pp. 125 sgg.): che avviene appunto in un luogo pubblico, un ristorante dove Livio e Dorina cenano insieme e nel quale arrivano dei conoscenti di Livio. Livio dissimula. Dorina capisce che la loro relazione non uscirà mai dalla clandestinità. Ci sarà ancora un incontro - uno strascico - e basta. Nemmeno un addio.

Qual è dunque il progresso dell'azione, in questo episodio? È questo: Livio e Dorina, fino a quel momento "amanti non impegnati", diventano "amanti impegnati"; e questo loro impegnarsi già contiene il germe della loro futura separazione. La cosa poteva essere narrata senza dialogo? Ma, forse sì. Ma avrebbe comportato dei gesti-parola, interpretabili dal lettore come vere e proprie battute di dialogo: quindi, non può essere narrata senza dialogo.

Si può dire, certo, che tutto ciò che avviene in questa scena è un mutamento nella relazione tra i personaggi; e che essendo la storia raccontata in *La donna di scorta* una storia di relazione tra personaggi, in questo caso i due scopi del dialogo, definire la relazione e far progredire l'azione, sostanzialmente coincidono. Non c'è dubbio. Ma se in questa scena si compie un rito, si *consacra* un mutamento, allora questa scena è il punto in cui un mutamento diventa *un fatto*, quindi azione. Ma ne riparleremo.

Chiacchierata numero 62

«Dunque si va avanti sì o no? Corpo di Giove! È impossibile che noi siamo caduti come tanti stupidi su un banco».

«È impossibile avanzare, signor Yanez».

«Che cos'è dunque che ci ha fermati?».

«Non lo sappiamo ancora».

«Per Giove! Era ubriaco il pilota? Bella fama che si acquistano i Malesi! Ed io che li avevo creduti, fino a stamane, i migliori marinai dei due mondi! Sambi-

gliong, fa spiegare dell'altra tela. Il vento è buono e chissà che non riusciamo a passare».

«Non faremo nulla, signor Yanez, perché la marea cala rapidamente».

«Che il diavolo si porti all'inferno quell'imbecille di pilota!».

Così comincia *Il re del mare*, uno dei romanzi di Emilio Salgari appartenente al "ciclo della Malesia", ossia al ciclo di Sandokan, Yanez, Marianna, Tremal-Naik, Kammamuri e tutti gli altri. Yanez, a questo punto, fa chiamare il pilota.

«Padada», disse l'europeo con voce secca, mentre appoggiava la destra sul calcio d'una delle sue pistole, «come va questa faccenda? Avevi detto che conoscevi tutti i passi della costa bornese ed è solo per ciò che ti ho imbarcato».

«Ma, signore...», balbettò il malese con aria imbarazzata».

«Che cosa vuoi dire?», chiese Yanez che per la prima volta in vita sua sembrava avesse perduta la sua flemma abituale.

«Questo banco non esisteva prima».

«Briccone, vuoi tu che sia sorto stamane dal fondo del mare? Sei un imbecille! Tu hai dato un colpo falso di barra per arrestare la Marianna».

«A quale scopo, signore?».

«Che ne so io? Potrebbe darsi che tu fossi d'accordo con quei misteriosi nemici che hanno sollevato i dayachi».

«Non ho avuto altri rapporti che coi miei compatriotti, signore».

«Credi che ci potremo disincagliare?».

«Sì, all'alta marea».

«Vi sono molti dayachi sul fiume?».

«Non credo».

«Sai che abbiano buone armi?».

«Non ho veduto presso di loro che qualche fucile».

«Chi può essere stato a sollevarli?», borbottò Yanez. «Vi è un mistero qui sotto che non riesco a spiegare, quantunque la Tigre della Malesia si ostini a vedere in tutt'altro la mano degl'Inglese. Speriamo di giungere in

tempo e di ricondurre Tremal-Naik e Darma a Mompracem, prima che i ribelli invadano le loro piantagioni e distruggano le loro fattorie. Vediamo se possiamo lasciare questo banco prima che la marea abbia raggiunto la sua massima altezza».

Voltò le spalle al malese e si rivolse verso prora, curvandosi sulla murata del castello.

Sulla qualità della scrittura di Emilio Salgàri si può discutere. Ma la sua qualità di narratore, come sa chiunque sia stato ragazzino, è altissima. Certo: un narratore non proprio innovativo. Ma un narratore che sapeva usare con disinvoltura tutti gli strumenti della narrativa popolare. Nonché un grande *immaginatore*, che con Sandokan ha creato uno dei pochi personaggi della letteratura italiana che *restino* nel tempo.

Salgàri cominciava spesso i suoi libri con lunghi dialoghi. Era un modo per introdurre il lettore direttamente nel vivo dell'azione: perché il dialogo, per Salgàri, è soprattutto azione. Guardiamo quante informazioni vengono date al lettore nel dialogo riportato sopra: impariamo che i nostri eroi sono in nave, nel Borneo, incagliati in un banco di sabbia; che la nave si è recata nel Borneo per imbarcare Tremal-Naik e Darma; che la meta del viaggio è Mompracem, la mitica isola dei pirati. Ma impariamo anche che c'è in corso una rivolta, e che Yanez è costretto a non fidarsi di nessuno: nemmeno del pilota della nave. E impariamo infine che quel banco di sabbia è misterioso: fino a poco prima non c'era.

Osserviamo i movimenti del dialogo. Yanez convoca Padada, il pilota. Qual è il problema di Yanez? Non solo capire se e quando ci si potrà disincagliare; ma scoprire se l'incagliamento non faccia parte di un disegno altrui. Interpella dunque Padada. L'inizio è *soft*: Yanez mette in dubbio la competenza di Padada: «Avevi detto che conoscevi tutti i passi della costa borneese». Padada dà, esitando, una risposta alla quale Yanez fa fatica a credere: «Questo banco non esisteva prima». D'altra parte una risposta disarmante può essere cre-

dibile proprio in quanto tale. In fondo, è vero che vicino alla foce d'un fiume (scopriremo due pagine dopo, di essere vicino alla foce d'un fiume) si possono creare rapidamente banchi di sabbia. E poi c'è sempre l'azione delle maree, delle tempeste, e così via. Quindi Padada, rispondendo così, e non accampando altre giustificazioni, *si espone* all'ira di Yanez, ma non dà l'impressione di essere un traditore. Yanez deve comunque metterlo alla prova: lo insulta, cerca di fargli saltare i nervi, lo accusa esplicitamente: «Tu hai dato un colpo falso di barra per arrestare la *Marianna*». Padada risponde nel migliore dei modi: non dice di no, dice: «A quale scopo?». In sostanza, costringe Yanez a esplicitare la sua accusa implicita. Cosa che Yanez fa: «Potrebbe darsi che tu fossi d'accordo con quei misteriosi nemici...».

Padada non risponde direttamente. Dice: «Non ho avuto altri rapporti che coi miei compatriotti». Non si dichiara fedele a Yanez (cosa inutile, visto che *in questo momento* Yanez non sa se fidarsi o no di lui); si dichiara fedele a una fedeltà più grande, quella per la razza e la patria. E invita Yanez a rendersi conto di persona: faccia pure un'inchiesta, scoprirà che il buon Padada non ha mai parlato con nessun dayaco... Però Padada non dice: «Non sono in combutta con i dayachi». Yanez lo invita a una negazione, e lui si scansa.

Yanez si ritiene soddisfatto della risposta (o finge di ritenersi soddisfatto) e cambia discorso. «Credi che ci potremo disincagliare?». Padada è nuovo il suo pilota. Come dire: l'incidente è chiuso, mi fido di te, dimmi come facciamo a toglierci di qui. Ma un attimo dopo, la domanda: «Sai che abbiamo buone armi?» è insidiosa. Se Padada fosse troppo bene informato, i sospetti ritornerebbero. Padada è cauto: «Non ho veduto presso di loro che qualche fucile». «Non ho veduto». Non «Ho sentito dire», ad esempio, che implicherebbe una relazione. «Non ho veduto», come dire: «Avrai visto anche tu, anche tu li vedi».

E Yanez, con tutti i suoi sospetti, resta a bocca asciutta. Alla settimana prossima.

Chiacchierata numero 63

Bene. Ho dedicate otto puntate al dialogo. Non ne posso più. E poiché non ho voglia di mettermi a parlare dell'ambientazione, dei tempi delle scene, dell'articolazione della trama, dei colpi di scena e di tutte quelle robe lì che si trovano nei manuali (ad esempio in *Scrivere un romanzo: come strutturare personaggi e storie in modo efficace*, di Donna Levin, Dino Audino Editore, www.audinoeditore.it, 188 pagine per 18 euro); allora mi metterò a parlare d'altro.

Sabato 24 aprile ero a Bolzano per un laboratorio di scrittura intitolato *Cose che succedono mentre si fa la spesa al supermercato*, organizzato presso l'Università popolare delle Alpi Dolomitiche da Giovanni Accardo.

Che cosa si fa, in un laboratorio di scrittura intitolato *Cose che succedono mentre si fa la spesa al supermercato*? Per cominciare, si parla del supermercato.

«Qual è la vostra relazione con il supermercato?», ho domandato ai ventotto baldi corsisti. «Quando ci andate? Come ci andate? Che cosa ci comperate?», eccetera. Com'era prevedibile, è uscito fuori un po' di tutto: da «Io non ci vado mai, nemmeno se mi pagano» a «Ah, com'è bello il supermercato!... Lo amo proprio!».

Avevo bisogno di capire che cosa intendevano dire i miei baldi corsisti (e le mie balde corsiste) quando pronunciavano la parola: «supermercato». L'Italia è lunga, come si usa dire. I supermercati non sono tutti uguali ovunque. Nella Libera Provincia di Bolzano, ad esempio, non ci sono ipermercati: è una precisa scelta politica. Così abbiamo chiacchierato un po'.

Poi, uno stop improvviso. «Prendete carta e penna», ho detto. Ho dettato i titoli di quattro esercizi, da eseguirsi ciascuno in sette/dieci

minuti: *Lode del supermercato* (da eseguire in versi), *Registrazione dei pensieri di una cassiera quarantacinquenne in attesa di recarsi, finito il turno, presso l'avvocato divorzista*, *Autobiografia passionale di un vasetto di marmellata di prugne senza zuccheri aggiunti*, *Opinioni sul cosmo di un salamino Negroni a basso contenuto di grassi*, e così via.

«Questi esercizi sono stupidi», ha detto un baldo corsista.

«È vero», ho ammesso.

Gli esercizi erano effettivamente stupidi, ma avevano il loro senso. Si trattava, per me, di spostare l'attenzione dei baldi corsisti dal *loro* vissuto-del-supermercato al vissuto-del-supermercato di qualcun altro: e in particolare, al vissuto-del-supermercato dei prodotti, delle merci.

«Perché?».

Pazienza, ci arrivo.

Quando ben gli esercizi sono stati grosso modo eseguiti (quasi nessuno è arrivato fino al salamino), allora ho cominciato a raccontare.

Ho raccontata la favola dei giocattoli: quelli che a mezzanotte, magicamente, diventano vivi e cominciano a parlare tra loro.

Ho raccontata l'operetta di Leopardi *Dialogo tra Federico Ruysch e le sue mummie*, dove grazie a una singolarissima e rarissima congiunzione astronomica le mummie conservate nello studio del suddetto Federico Ruysch, celeberrimo (a quei tempi) anatomista e preparatore, iniziano a cantare:

Sola nel mondo eterna, a cui si volge

Ogni creata cosa,

In te, morte, si posa

Nostra ignuda natura;

Lieta no, ma sicura

Dall'antico dolor.

Ruysch si precipita nello studio, inizia a parlare con le mummie, le interroga (ovviamente) su che cosa sia il morire, le mummie rispondono che non ne hanno idea, che loro hanno del morire più o meno il ricordo che da vive avevano del nascere, e poi alla fine il tempo scade e le mummie ripiombano nel silenzio.

Quello che è successo nel quarto d'orda successivo non me lo ricordo tanto. Ho cominciato a parlare delle merci, dei prodotti, come di esseri che a mezzanotte si risvegliano, parlano; mi sono interrogato sulla lingua delle merci (se le prugne parlano la loro lingua, la marmellata di prugne che lingua parlerà? forse una linguaprugna frullata, sminuzzata, ridotta a grumi di fonemi?), sull'eventuale pluralità di lingue (il fustino di detersivo parla come le ciliegie sotto spirito?); e poi ho parlato del *desiderio* delle merci, del loro sporgersi, protendersi dagli scaffali verso di noi, del loro voler essere scelte, elette, acquistate... Non siamo noi che desideriamo le merci, ho detto, sono loro che desiderano noi... Che desiderano noi *in quanto loro destino*, in quanto noi daremo loro una fine, e quindi un senso...

Una balda corsista ha detto: «Basta così, altrimenti non ci vado più, io, al supermercato».

Allora ho detto: «Bene, andiamo tutti al supermercato».

E ci siamo andati. Con bloc-notes e penna biro. «Guardate le parole», ho detto ai baldi corsisti, «guardate che cosa c'è scritto sopra le merci, che cosa c'è scritto sui cartelli, ascoltate che cosa dice la gente, ascoltate la radio...».

Siamo tornati in aula dopo un'ora abbondante. Abbiamo parlato delle parole trovate. Più d'uno o d'una ha detto: «Non mi ero mai accorto della tale o tal'altra cosa, che ho sempre avuta sott'occhio». Bene. Abbiamo scoperto che sopra le merci sono scritte cose incredibili.

Esercizio. «Provate a scrivere dei pensieri fatti dalle merci. Ipotizzando che la lingua a disposizione delle merci sia composta sostanzialmente dalle parole che gli uomini hanno scritte sopra le merci

stesse». Qualcuno ha protestato. «Che razza di esercizio è?». «Suvvia», ho detto, «proviamo».

Abbiamo provato. Qualcuno non è riuscito a venirne a capo. Qualcuno si è divertito assai a giocare con la lingua. Sono uscite delle cose a metà tra la *Fontana malata* di Palazzeschi e i libri di *Ballard*. Bene. Ormai eravamo a fine giornata. Ho assegnati i compiti: «Scrivete». «Che cosa?». «Eh, cose attinenti al tema: *Cose che succedono mentre si fa la spesa al supermercato*. «Sì, vabbè, ma...». «Vi do dei modelli. I *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes, le *Città invisibili* di Italo Calvino, il *Catalogo dei giocattoli* di Sandra Pettrignani. Saluti a tutti, ci si vede tra un mese».

Bisognerebbe interrogarsi, a questo punto, sulla sensatezza di fare un laboratorio di scrittura e narrazione dedicato ai supermercati. Secondo me è cosa sensatissima. Ma ne parliamo tra una settimana.

Chiacchierata numero 64

Buondì. Raccontavo, settimana scorsa, di un laboratorio di scrittura che si sta svolgendo a Bolzano. Il tema del laboratorio è: *Cose che succedono mentre si fa la spesa al supermercato*. I corsisti (che rivedrò tra un mese) hanno già cominciato a mandarmi testi: il più interessante è, finora, un breve racconto avente per oggetto (parole dell'autrice): «Il suicidio, visto attraverso gli occhi di una scatoletta di pomodoro». Un'altra persona mi ha scritto: «Sto rizzando i sensi quando vado a far la spesa... Gli stimoli si sono moltiplicati». Una terza persona invece mi ha scritto: «Non so che dirle. Credevo di essermi iscritto a un laboratorio di scrittura creativa. Che cosa c'entra il supermercato?».

Bene. In tanti anni che ci lavoro (più di dieci), mi sono ormai fatto qualche idea su ciò che si intende normalmente per «laboratorio di scrittura creativa». Si intende, in linea di massima:

un'occasione per sentirsi raccontare delle cose su un certo preciso numero di argomenti (la costruzione della trama, la formazione del personaggio, la contestualizzazione, il punto di vista, il trattamento del dialogo...), per scrivere qualche pagina su un tema dato e/o con delle forme date, per leggere o dare in lettura dei propri testi e sentire l'opinione del docente.

Io stesso ho fatte di queste cose: che vanno benissimo, sono utili, servono. Però, in tutta sincerità, mi hanno stufato. Sulla costruzione della trama ci sono dei bellissimi libri, per capire come si fa un buon dialogo non c'è niente di meglio che leggere attentamente un dialogo che ci sembri buono, il punto di vista è una questione quasi sempre (non so perché) enfatizzata ma difatto banale, la contestualizzazione è una cosa che o uno capisce che è fondamentale (e allora se la sa cavare da solo) o non vuol capire che è fondamentale (e allora collocherà le sue storie, come tanti fanno, in contesti vaghi, indefiniti o standard); eccetera. Scrivere su un tema dato non è una cosa di per sé particolarmente interessante (tranne in un caso, e ne parlo poi), scrivere in una forma data è puro e semplice esercizio («Vi spiegherò il madrigale, dopodiché scriveremo tutti dei madrigali...»). Discutere i testi è, sì, una cosa interessante; per me, che avrò discusso migliaia di racconti o poesie o tentativi di romanzo, resta una cosa interessante. Ma in un laboratorio si producono esercizi; e discutere gli esercizi non è, secondo me, particolarmente interessante. Un esercizio al massimo si corregge: «Sì, il tuo madrigale è venuto bene; no, non hai fatte le rime giuste», eccetera.

Dicevo, che c'è un caso in cui mi sembra interessante scrivere su un tema dato. Il caso è questo: quando le indicazioni del docente siano estremamente costrittive. Mi sarà sicuramente capitato di dire - in qualcuna di queste chiacchierate che ormai non fanno più nessun tentativo di farsi passare per un corso di scrittura a puntate - mi sarà sicuramente capitato di dire che le costrizioni aguzzano l'ingegno e stimolano l'invenzione. Tra dire: «Ora scriveremo un racconto sul tema: *Cose che succedono mentre si fa la spesa al supermercato*,

e fare tutto l'ambaradam che ho raccontato nella precedente puntata, la differenza è tutta qui: nel grado di costrizione. Quando arrivo a dire: «Provate a scrivere dei pensieri fatti dalle merci. Ipotizzando che la lingua a disposizione delle merci sia composta sostanzialmente dalle parole che gli uomini hanno scritte sopra le merci stesse», so benissimo che sto imponendo un esercizio impossibile da eseguire o, se preferite, un esercizio che può essere eseguito solo in maniera fallimentare. E infatti ho detto, lì a Bolzano, come sempre dico: «Scrivere un esercizio che sia anche *una cosa bella*, è impossibile». A me interessa che le persone ci provino. Che ci diano dentro. Che arrivino al punto di fare cose che mai avrebbero fatto, pur di venire a capo dell'esercizio, pur di potermi dire: «Ecco, tu hai cercato di fregarmi con un esercizio impossibile, ma io l'ho fatto lo stesso».

Ma c'è un'altra cosa che riesce a rendere interessante un esercizio di scrittura, ed è l'azzeccare un tema che imponga di rifocalizzare qualcosa che appartiene all'esperienza comune: un tema, in altre parole, che spinga, che forzi a gettare su cose che sempre guardiamo uno sguardo nuovo. Spesso, ad esempio, comincio un laboratorio con degli esercizi che chiamo «di sgranchimento» ma che sono, ahimè, dei veri esercizi di provocazione. Dico: «Prendete carta e penna. Tema: La mia mamma». Tutti sghignazzano. Io sto serio, finché qualcuno non mi domanda: «Va bene, apprezziamo lo scherzo, ma qual è il vero titolo dell'esercizio?»; e io ribadisco: «Tema: La mia mamma». Al quale seguono altri temi dello stesso genere quali: «Il mio compagno di banco», «La strada nella quale abito», «Una giornata piacevole», «Le mie feci».

«Alt!», dirà qualcuno. «"Le mie feci" non è un tema dello stesso genere».

Non è vero. È proprio un tema dello stesso genere. O quantomeno, produce un effetto del genere: mette in imbarazzo. Costringe ad addentrarsi nel territorio dell'ovvio (in quello che

si presume essere il territorio dell'ovvio) per poi scoprire che quello non è per nulla il territorio dell'ovvio. E fa scoprire che, spesso, per parlare delle cose più semplici e prossime, letteralmente non abbiamo parole. Ho visto interi gruppi di aspiranti narratori andare in tilt di fronte al compito improbo di scrivere una paginetta sulla mamma.

Le merci del supermercato, questo è il punto d'arrivo, sono come la mamma. Appartengono alla nostra vita, così come alla vita di tutti i personaggi delle storie che raccontiamo. Le guardiamo (anche attentissimamente, per sceglierle) tutti i santi giorni. Eppure, così come la mamma e le feci, raramente ne percepiamo le potenzialità narrative. Per dirla tutta: quasi mai, nei vari corsi e laboratori che vado facendo, incontro persone che ne percepiscano le potenzialità narrative.

Ma, ovviamente, non si tratta solo di questo. Ne riparlamo tra sette giorni.

Chiacchierata numero 65

Allora, stavo parlando dei supermercati e delle merci. Ho letto in questi giorni (me l'ha segnalato Vitaliano Trevisan) un piccolo libro molto bello: *Requiem per un albero*, di Matteo Melchiorre (Edizioni Spartaco, corso De Carolis 18, 81055 Santa Maria Capua Vetere [Ce], www.edizionispartaco.it). È un libro che parla di un albero: un grande olmo (chiamato *l'Alberón*) che sorgeva nel paese di Tomo, in provincia di Vicenza:

«Era un cumulo davanti agli occhi di verdi forati da luci azzurre. Il tronco, cinque metri di circonferenza. Corteccia grigiobruna e muschio a macchie. Tre rami, come alberi normali. In su, una casacata di rami e rametti barocchi. Foglie pesanti. La chioma, quindici, venti metri. Qualche ramo dei più alti ingrigito, scortecciato da frustate di fulmine».

Il libro inizia con la caduta dell'alberón: «Un colpo di vento e il terreno inzuppato di pioggia sono bastati a buttare giù l'Alberón. Ma sembrava più solido della roccia. Una frana di tuono, senz'altro, ma che nessuno ha sentito. L'Alberón è rimasto rovesciato, le radici nude alle intemperie, i rami alti, che non vedevi, spezzati sull'erba fresca, avviliscono. Il pomeriggio del 4 maggio mi sono trovato davanti a un gigante antico, al suolo».

Tutto il libro è un viaggio attorno all'Alberón: che davanti ai nostri occhi di lettori si trasforma, pian piano, da un semplice «grande olmo» in una specie di divinità ctonia, in un simbolo della comunità di Tomo, in un'allegoria della fine del mondo premoderno. Attraverso la storia dell'Alberón Matteo Melchiorre racconta tutta la storia di una comunità, di un cosmo e di un tempo che non esistono più.

Bene. Se avete tempo e voglia, leggete questo libro: che, ripeto, è molto bello (e costa solo 10 euro). Se conoscete i libri di Luigi Meneghello, vi accorgete che l'aria che tira è più o meno quella: e anche la qualità della scrittura.

Sento già la domanda: «Che cosa c'entra l'Alberón con i supermercati?». Appunto. Se la storia dell'Alberón è la storia di una comunità, di un cosmo e di un tempo *che non esistono più*, allora la questione è: chi, o che cosa, oggi, nelle nostre comunità, nei nostri cosmi, nei nostri tempi, può essere ciò che per quelle comunità quei cosmi e quei tempi *che non esistono più* erano gli Alberoni che, essi pure, *non esistono più* o, se ancora resistono, sono diventati insensati?

Una dozzina d'anni fa a Padova, la città dove abito, fu costruito il primo ipermercato della zona. Io, come tutti, uno dei primi giorni d'apertura, andai a vederlo. Poi non ci andai più per un pezzo: non ne avevo bisogno, la piazza del mio quartiere offriva, in termini di merci, più o meno tutto quello che mi serviva. C'era il fruttivendolo, il negozio di alimentari, il macellaio, la cartoleria, il bar, la pasticceria, la merceria, il meccanico da

biciclette, il meccanico da motorini, la trattoria, il negozio di articoli per la casa, il riparatore di elettrodomestici, l'idraulico, l'elettrauto, l'edicola, il fiorista, il barbiere, il tabaccaio.

Ho cominciato a frequentare l'ipermercato da quando le botteghe hanno cominciato a sparire dalla piazza: oggi non ci sono più il fruttivendolo, il macellaio, la merceria, il riparatore di elettrodomestici, l'idraulico, l'elettrauto, il barbiere, il tabaccaio; la trattoria e il bar hanno nuove gestioni e sono stati trasformati; il negozio di articoli per la casa si è rimpicciolito e ha ceduto parte del proprio spazio a un solarium.

Penso che si possa paragonare la caduta dell'Alberón e la scomparsa delle botteghe. Le botteghe, ovviamente, non erano solo luoghi dove potevo comperare le cose: erano luoghi di incontri, di conversazione, di perdita del tempo, di informazione sulla vita del quartiere, e così via. Per me, «andare in piazza» significava uscire, star fuori un'oretta o un'oretta e mezza, tornare a casa con qualche acquisto, eventualmente, ma soprattutto con tante conversazioni nella testa.

Io ho bisogno di andare in piazza. Quando non sono in viaggio per lavoro, alle sei del pomeriggio esco e vado in piazza. Non posso farne a meno.

Quando ho cominciato, per necessità, a frequentare l'ipermercato, ho scoperto che per molti miei concittadini l'ipermercato era diventato ciò che per me era sempre stata la piazza. Nell'ipermercato si passeggia, si mangia il gelato, si fanno andare i bambini sulle giostrine, si conversa, si perde tempo, si legge il giornale al bar. E tutta questa vita sociale avviene in un luogo deputato all'esposizione e alla vendita delle merci, un luogo tutto foderato di merci, un luogo nel quale, mi viene da dire, anche il nostro perderci tempo diventa merce, noi stessi diventiamo merce.

Se è giusto parlare dell'Alberón (ed è sicuramente giusto parlare dell'Alberón) per le stesse ragioni è giusto parlare degli ipermercati e delle merci: ed è giusto parlarne nello stesso modo, ossia come luo-

ghi e cose che manifestano la comunità, il cosmo e il tempo *che oggi esiste*.

In un suo romanzo breve, *Crampi*, Marco Lodoli racconta a un certo punto di un personaggio che va a mangiare in un negozio dove «davano da mangiare pane e carne» (cito a memoria: il libro è sepolto da qualche parte, negli scatoloni non ancora aperti dopo il trasloco). Che cosa è mai, un negozio dove danno da mangiare pane e carne? Facile: è un *fast-food*, probabilmente un McDonald's. Ma allora, perché Marco Lodoli dice «pane e carne» e non «*hamburger*»? Forse perché è un purista e la parola «*hamburger*» gli fa schifo?

No. Marco Lodoli dice «pane e carne» perché ha capito tutto. Perché ha capito che una delle cose che le merci ci fanno, è impedirci di nominare le cose con il loro nome *naturale*. Ovviamente l'esistenza di *nomi naturali* delle cose è un mito. Il problema è che per i quindicenni d'oggi il nome naturale del «pane e carne» è per l'appunto «*hamburger*». Esattamente come per molti pensionati il mondo è quella cosa che si vede in televisione e per molti *single* la verdura è quella cosa che si estrae dalle buste surgelate. Ne riparleremo.

Chiacchierata numero 66

Saluti a tutti. Ultimo giorno nel quale vi parlo di supermercati.

Voi tutti conoscete (se non li avete letti, sapete sicuramente che cosa sono) questi tre libri: *Candido* di Voltaire, *Don Chisciotte* di Cervantes, *La signora Bovary* di Flaubert. Ciò di cui forse non vi siete accorti è che raccontano tutti e tre la stessa storia.

In *Candido* c'è il filosofo Pangloss, che ha letto Leibniz e ne ha capita una cosa sola: che il mondo nel quale viviamo è il migliore dei mondi possibili. Del concetto dà l'interpretazione ottimistica (sapete la barzelletta: l'ottimista è convinto di vivere nel

migliore dei mondi possibili; e il pessimista, ahimè, anche lui) e periodicamente si impegna, soprattutto quando il gruppo dei protagonisti si trovi veramente nella merda, a dimostrare che meglio di così non poteva andare.

In *Don Chisciotte* c'è un uomo che a forza di leggere romanzi cavallereschi s'è convinto che il mondo sia davvero tale e quale nei romanzi cavallereschi è descritto: perciò si procura un cavallo, uno scudiero, una lancia, un elmo, e se ne parte alla ricerca della bella Dulcinea del Toboso, combattendo contro giganti e maghi.

Nella *Signora Bovary* c'è una povera donna che, insoddisfatta della vita in paese accanto al noiosissimo marito Charles, si rifugia nell'immaginario dei romanzi rosa: e quando trova un uomo che in quell'immaginario si muove a suo agio, se ne lascia manipolare.

Questi tre libri raccontano dunque la stessa storia: la storia di chi sostituisce all'esperienza del mondo una immaginazione del mondo appresa dai libri. Che la fonte siano i saggi filosofici di Leibniz, i poemi cavallereschi o la letteratura rosa, la questione non cambia.

Perché questi tre libri sono (per noi) interessanti? Perché noi consideriamo *false* le immaginazioni del mondo fornite da Leibniz, dalla letteratura cavalleresca e dalla letteratura rosa. Quindi troviamo *drammatico* il conflitto tra un personaggio portatore di un'idea di mondo *falsa* e il mondo (che noi riteniamo essere) *vero*.

Ovviamente, se noi ritenessimo, d'accordo con Pangloss, che viviamo nel migliore dei mondi possibili; che la cavalleria è la vera sostanza del mondo; e che l'amore è quella cosa di cui parla nei romanzi rosa; non troveremmo per nulla interessanti questi tre libri. Anzi, ci darebbero non poco sui nervi.

Bene.

Ora, la domanda è: noi, in quale immaginazione del mondo viviamo? Se tra cent'anni un Voltaire, un Cervantes, un Flaubert volesse raccontare la nostra storia come storia di persone che vivevano dentro un'immaginazione *falsa* del mondo, quale sarebbe la fonte di questa immaginazione?

Di solito, quando nei miei laboratori di scrittura arrivo a fare questa domanda, la risposta è: «La televisione». In qualche caso la risposta è: «Il mercato».

Facciamo conto che queste risposte siano giuste (non sono del tutto convinto che siano giuste; ma possono andare, almeno provvisoriamente). Allora dobbiamo immaginare che la televisione o il supermercato siano, per chi li frequenta patologicamente (sia chiaro: Pangloss, Chisciotte, Bovary, sono personaggi patologici), dei veri e propri sostituti del mondo.

In questi giorni sto lavorando con una compagnia teatrale a un lavoro sui «miti nella contemporaneità» (ve ne parlerò nelle prossime settimane, perché è un lavoro molto istruttivo anche per me). Inevitabilmente sono saltati fuori la televisione e il supermercato. Nel mio lavoro di scrittura e nelle improvvisazioni degli attori si trovano battute di questo tipo:

«Il supermercato è nella mia mente. La mia mente è il supermercato».

«La mia televisione ha novecentonovantanove canali. La mia vita ha novecentonovantanove possibilità».

Da cui risulta evidente che per i personaggi della *pièce* che stiamo costruendo (personaggi "smitizzati", alla ricerca di "nuovi miti") il supermercato o la televisione sono più o meno ciò che erano i libri di filosofia per Pangloss, i poemi cavallereschi per don Chisciotte, i romanzi rosa per la signora Bovary.

L'importanza di libri come *Candido*, *Don Chisciotte*, *La signora Bovary*, sta proprio nell'averci restituito l'immaginario di un certo ceto sociale in una certa epoca e in un certo luogo. Sono libri realistici, addirittura iperrealistici, non perché ci descrivano accuratamente l'Europa dei tempi di Voltaire, la Spagna dei tempi di Cervantes, la provincia Francese dei tempi di Flaubert; tutt'altro; la *vera* Europa, la *vera* Spagna, la *vera* provincia Francese appaiono, in questi libri, solo come delle ombre o delle larve, destinate a soccombere di fronte alla potenza dell'immaginario.

Anche la signora Bovary, tutto sommato, riesce a procurarsi una bella morte da eroina romantica.

Non ho certo l'intenzione di sostenere che tutto ciò che fanno le narrazioni sia di restituire più o meno criticamente (tanto l'umorismo di Voltaire quanto la comicità di Cervantes o il minuzioso naturalismo di Flaubert sono operazioni critiche) gli immaginari collettivi: questa è una delle cose che le narrazioni fanno; ma mi sembra che sia una delle più importanti e che avvenga addirittura automaticamente, e spesso all'insaputa dell'autore. Quindi, tanto vale tuffarcisi dentro.

Il problema è che esiste una vasta nube di discorsi vagamente sociologici/antropologici sul supermercato e sulla televisione. Qualunque intellettuale è pronto a dirvi che la televisione è brutta, fa schifo, rincretinisce la gente, e così via; e che il supermercato è brutto, fa schifo, rincretinisce la gente, e così via. Tuttavia questi discorsi, buoni per tutte le occasioni, sono generalmente accomunati da una spaventosa genericità.

Che un telefilm come *Giovanni e il Magico Alverman* o *Vacanze sull'isola dei gabbiani* sia ciò che hanno in comune due quarantenni d'oggi, ossia letteralmente *la lingua comune della quale essi possono disporre per parlarsi*; e che esattamente la stessa funzione "accomunante", forse addirittura "comunitaria" possa essere svolta dalla Nutella o dai biscotti Bucaneve o dall'omino Bialetti: questo non è trascurabile.

Noi, ci piaccia o non ci piaccia, siamo fatti di queste cose.

Chiacchierata numero 67

Oggi è lunedì 31 maggio 2004. Sono le undici e dieci del mattino. Entro mezzogiorno devo consegnare questo pezzo. È colpa mia, mi sono preso in ritardo. Avrei dovuto scriverlo e spedirlo venerdì mattina, così sarei partito per Tortona tranquillo tranquillo. Invece mi sono detto: «Ma no, dà, che mentre sono a Tortona lo trovo, il

tempo di scrivere il pezzo per *Stilos*. Lo trovo senz'altro». E in effetti il tempo l'avrei avuto. Non avevo invece un pc sul quale scriverlo e una connessione alla rete per spedirlo.

Così, dopo aver finito di parlare di supermercati, e prima di cominciare a parlarvi del teatro, oggi mi prendo una pausa e vi parlo d'altro.

Sono stato a Tortona, sabato 29 e domenica 30 maggio, per un cosiddetto corso di scrittura (organizzato da Marco Candida: <http://marco2.clarence.com>). In realtà siamo stati due giorni a fare esercizio di lettura su tre racconti e un frammento di romanzo. I racconti erano: «Gli amanti» di Federigo Tozzi (vedi la puntata 58), «Progetti per una visita a mia moglie» di Romolo Bugaro (da *Indianapolis e altri racconti*, Theoria) e la novella di Federigo degli Alberighi dal *Decamerone* del Boccaccio (giornata quinta, nona novella). Il frammento di romanzo era il capitolo 14 di *La donna di scorta* di Diego De Silva (vedi la puntata 61).

A me piace molto fare esercizi di lettura. Non si tratta di niente di speciale: si legge il testo (scelgo per lo più un racconto, tanto per avere una cosa di senso compiuto; oppure un passo da un romanzo noto a tutti, tipo *I promessi sposi* o *Pinocchio*; e cerco di proporre cose di autori italiani, tanto antichi quanto contemporanei), poi io faccio la domanda di rito («Che cosa ve ne pare, di questo che abbiamo letto?»), e si comincia a discutere.

Il punto di partenza sono i giudizi di valore. «Bello». «Non mi è piaciuto». «Si sente che è un racconto di settant'anni fa» (che è un giudizio di valore, sebbene mascherato). «Un po' legnososo». Oppure le reazioni emotive: «Che paura!». «Che mostro, quell'uomo!». «Angosciante». «Mi sono commossa», e così via.

In genere, nei corsi, le reazioni sono piuttosto libere. Quasi nessuno si fa scrupolo di dire che ciò che ho proposto non gli piace. (Io stesso cerco di non proporre cose *troppo indiscutibili*: è utile alla discussione che nel gruppo il testo proposto piaccia ad alcuni e ad altri no). Vedo che quando propongo Manzoni o

Boccaccio c'è chi alza gli occhi al cielo: ma credo che una delle *mission* (così si dice oggi, nevvvero?) del mio lavoro sia anche quella di recuperare i libri studiati a scuola a una lettura tranquilla, libera, disinibita, curiosa.

Sui giudizi di valore (che sono sempre giudizi *sintetici*, complessivi) e sulle reazioni emotive (che in genere sono reazioni *a un singolo elemento* del testo letto) si può costruire la discussione. Basta che io dica: «Perché? Perché è bello, non ti piace, si sente che è di settant'anni fa, ti sembra *legnos*? Perché hai avuta paura, quell'uomo ti è parso un mostro, ti è venuta l'angoscia, ti sei commosso?».

Qui bisogna avere un po' di pazienza. È più semplice formulare un giudizio sintetico che uno analitico. È difficile spostare la propria attenzione dal singolo elemento che ci ha colpiti fino a investire l'intero testo. Il mio lavoro, come conduttore del gruppo, consiste in due cose: guidare le persone a esplicitare i propri giudizi e le proprie reazioni, ad argomentare, a fornire gli esempi, a motivare; e tenere d'occhio quelle due o tre cose che si possono imparare da quel determinato testo (cioè: le due o tre cose di cui quel testo è un buon esempio). Lavoro quindi in parte improvvisando (certi testi suscitano pressappoco sempre le stesse reazioni: ma, appunto, pressappoco; uso regolarmente una certa batteria di testi, ma mi piace anche cambiarli, se non altro per non annoiarmi io stesso) e in parte secondo degli indirizzi che ho in mente.

A Tortona, ad esempio (dove il gruppo era bello, vivace e vario) ho dovuto improvvisare parecchio. Il che è bene anche per me. La lettura è un esercizio continuo, e da un testo che si crede di conoscere a menadito (quante volte avrò proposto quel racconto di Bugaro? Forse una dozzina; e quello di Tozzi anche di più) possono sempre saltare fuori cose nuove.

Ecco: tutto sommato, credo che l'insegnamento più importante che queste giornate di esercizio di lettura possono trasmettere, sia l'idea che la lettura è *un lavoro inesauribile*. A me fanno un po' impressione le persone che leggono tanto, che leggono *tutto*. Per carità, non

è che io legga sempre lo stesso libro. Ma credo che, dal punto di vista di chi vuole migliorare le proprie capacità di scrittura, non sia così importante leggere tanti testi. È importante leggere con attenzione, è importante esercitarsi a capire *che cosa avviene* nel testo che si sta leggendo: e dico «che cosa avviene» intendendo non la trama e l'azione, ma tutto ciò che produce in noi giudizi e reazioni emotive.

A me che voglio continuamente migliorare le mie capacità di scrittura, non serve tanto sapere se, poniamo, *Tuo figlio* di Gian Mario Villalta è un bel libro o no (è un bel libro, secondo me: pubblicato da Mondadori): mi interessa leggerlo, avere delle reazioni emotive, farmi un'opinione (un giudizio sintetico) e poi riflettere e discutere, discutere e riflettere, fintantoché non avrò capito quali cose, dentro il libro, producono in me il tal giudizio e le tali reazioni emotive (a me, ad esempio, *Tuo figlio* è sembrato un libro molto *maschile*; e devo ancora capire bene perché: sono sicuro che non è solo perché ci sono tanti personaggi maschi; e forse dovrei dire che mi sembra un libro, in effetti, più che maschile, *virile*...).

Ma prima ho scritto: «Dal punto di vista di chi vuole migliorare le proprie capacità di scrittura...». Che non è il punto di vista di chi vuole godere della bellezza di un testo; né il punto di vista di chi vuole comprendere perfettamente un testo. Mi rendo conto che sembra poco credibile: ma le tre cose sono disgiunte. Volevo fare solo una pausa, ma mi sa che dovrò riprendere il discorso settimana prossima.

Chiacchierata numero 68

Dicevo settimana scorsa che leggere un testo per goderne la bellezza è cosa diversa dal leggerlo per migliorare le proprie capacità di scrittura. Analogamente, leggere un testo per goderne

la bellezza è cosa diversa dal leggerlo per comprendere un contesto letterario, storico, politico, sociale. Leggere *I promessi sposi* come episodio importante nella storia della formazione di una coscienza nazionale italiana, ad esempio, o all'interno del dibattito filosofico romantico su natura e scopi della storiografia e della letteratura, è altra cosa che leggere *I promessi sposi* per il piacere di leggerli.

Potrei anche esagerare, e dire che leggere un testo per goderne la bellezza è cosa diversa dal leggerlo per capirlo.

Nei mesi scorsi ho letti tutti i libri pubblicati in Italia di Thomas Pynchon, narratore statunitense. Pynchon è un cosiddetto narratore postmoderno; io ho fatta questa campagna di lettura perché dovrò seguire, nei prossimi mesi, come editor, la pubblicazione di un libro molto ma molto postmoderno. E, in somma, non posso lavorare su un libro se non conosco almeno decentemente la tradizione sulla quale si innesta.

Gli amici mi avevano avvertito: «Attento: nei libri di Pynchon non si capisce nulla». Io comincio a leggerli, ed effettivamente non capisco nulla. Leggo *Mason & Dixon*, leggo *Vineland*, leggo *V.*, leggo *L'incanto del lotto 49*, leggo *Entropia* e, in coscienza, posso dire: non ci ho capito nulla.

Tuttavia, questi libri li ho letti. Magari sbuffando e mandando al diavolo l'autore, ma li ho letti: trovandoci dentro pagine o episodi assai belli e divertenti e altre pagine o episodi da tagliarsi le vene (soprattutto in *V.*, del quale mi sento di dire, alla fin fine, che è un libro proprio brutto: a parte le scene di ubriacature collettive e di rissa, nella quali Pynchon è un maestro). Quindi questi libri, pur senza che io ci capissi nulla, mi procuravano piacere. Ero capace di godermeli, magari solo a tratti, a pezzi, ma ero capace.

Io sono un ragazzo diligente. Ma non sono uno di quelli che per principio finiscono tutti i libri che cominciano. No, no: se una cosa non mi va, la pianto lì. Dovevo conoscere una tradizione, è vero, leggevo *per lavoro*, ma alla meno peggio potevo farmela raccontare dai libri di storia della letteratura. Per ogni cosa c'è un bignami.

Finché sono arrivato all'ultimo romanzo, del quale sapevo che è considerato il capolavoro di Thomas Pynchon: *L'arcobaleno della gravità*. Che in effetti è lunghissimo (968 pagine: lo trovate nella Biblioteca Universale Rizzoli per appena 11 euro e 36), divertentissimo, bellissimo, e si capisce tutto.

Mi sono domandato, ovviamente, se dell'*Arcobaleno della gravità* mi è sembrato di capire tutto perché è un libro di cui si capisce tutto; o perché è effettivamente un capolavoro rispetto al quale gli altri libri di Pynchon sono da considerarsi esperimenti, tentativi e fallimenti; o perché, d'è e d'è, ormai mi ero addestrato a leggere Pynchon. La risposta, secondo me, è la seconda.

Leggendo *L'arcobaleno della gravità* il piacere è stato intensissimo. Certo: intensificato, rispetto alla lettura degli altri libri di Pynchon, dal sentirmi a mio agio, dalla sensazione di capire perfettamente che cosa mi stava accadendo davanti agli occhi. Ma avevo provato piacere, seppure non così continuamente, anche leggendo gli altri libri.

Sto andando fuori tema? Ma no, ci arrivo subito. Adesso, dovendo cominciare a lavorare su questo benedetto romanzo di tradizione postmoderno-pynchoniana, mi sono messo a rileggere *L'Arcobaleno*. Mi sono detto: «Bene. Sono diventato un lettore di questo genere di letteratura. Ho scoperto che mi piace pure. Ho letto questo romanzo come avrei letto un qualsiasi altro romanzo più tradizionale, con facilità e piacere. Adesso cerchiamo di capire come è fatto, o meglio: di capire come si fa a farlo, un romanzo così. Perché è di questo che ho bisogno, per lavorare su un romanzo che in qualche modo gli somiglia».

Dal dire al fare, c'è di mezzo il mare. Sto sguazzando da un paio di mesi dentro *L'Arcobaleno*, e devo ammettere che no, non ho ancora capito come si fa a fare un romanzo del genere. Saprei raccontarvelo, saprei descrivervelo minutamente, saprei spiegarvi un bel po' di pieghe dell'intreccio e delle allusioni e dei giochetti linguistici scemi che Pynchon si diverte a disseminarci

dentro, eccetera, ma non saprei minimamente dirvi come si fa a fare un romanzo del genere.

La differenza tra la comprensione della letteratura che si apprende a scuola, e quella che serve per produrre letteratura, è proprio questa. A scuola un bravo insegnante fa leggere, guida gli allievi al godimento della bellezza, e mostra loro come è fatto un testo. Qui si ferma. Ma del come si fa a farlo, un testo, per lo più non si parla. E, curiosamente, le relazioni tra come un testo è fatto e come si fa a farlo non sono poi tante.

Provate a descrivere una bicicletta, un piatto di pasta alla Norma, un mattone, un cd-rom. Potreste riuscire a descriverli assai bene, spiegando la funzione di ciascuna delle parti che li compongono, e così via. Ma da qui a sapere come si fa a farli, c'è una bella distanza. E naturalmente, tutti questi oggetti, soprattutto la pasta alla Norma, è possibilissimo usarli senza capirli minimamente e senza avere la minima idea di come si fa a farli.

Mi domando: ma perché ho tirato fuori questo discorso?

L'altro giorno, durante la presentazione d'un libro, una signora del pubblico si rivolse a me (che facevo il bravo presentatore) e cominciò a contestarmi un'affermazione dicendo: «Si vede che lei legge poco». La signora è una signora che legge moltissima letteratura, sicuramente molta più di me (io leggo soprattutto d'altro). Ma il punto non è questo. Il punto è che questa signora e io, mentre parlavamo di un certo libro, sembrava addirittura che non parlassimo dello stesso libro. Non perché uno avesse capito, e l'altro no. No. Perché ne parlavamo da punti di vista completamente diversi: lei da analista di testi, io da produttore. Ma ci torneremo su.

Chiacchierata numero 69

L'apprendista teatrante, 1. Sono alla Corte ospitale (www.corteospitale.org) di Rubiera, un paesino tra Modena e Reggio

Emilia. La Corte ospitale è un antico edificio, molto semplice e molto bello, collocato su quella che un tempo era la via dei pellegrini che andavano a Roma. I pellegrini potevano trovarvi un giaciglio, del cibo, una stalla per i cavalli. Qualche anno fa un'illuminata amministrazione comunale ha deciso di recuperare la Corte per collocarvi dentro delle attività culturali. Oggi vi hanno sede l'associazione di fotografi "Linea di confine per la fotografia contemporanea" (un gruppo di fotografi idealmente allievi di Luigi Ghiri), il Parco naturale del fiume Secchia, e un centro di produzione teatrale.

Io sono qui perché il regista Franco Brambilla mi ha proposto di scrivere i testi per un'opera teatrale. Il debutto sarà al festival di Castiglioncello, il 15 luglio; il 25, 26 e 27 giugno si svolgeranno, nel chiostro della Corte, le cosiddette "prove aperte".

L'opera teatrale (non riesco a trovare parole migliori per definirlo: non è né una commedia né una tragedia; forse si potrebbe dire che è un dramma allegorico) ha per ora questo titolo: *Miti, oggi*. Con Brambilla abbiamo cominciato a parlarne nel dicembre scorso. Abbiamo poi fatte due sessioni di lavoro con gli attori (Elsa Bossi, Tony Contartese, Anna Coppola, Sergio Paladino), ciascuna di due settimane circa. Ora stiamo provando.

Per me si è trattato di un'esperienza del tutto nuova. Avevo già lavorato per il teatro: per Fantaghirò, una compagnia della mia città (Padova) che fa soprattutto, ma non solo, teatro per bambini e ragazzi. Per loro ho scritto: una riduzione del *Mago di Oz* di L. Frank Baum, una commedia originale intitolata *Il mercato di Trella*, e un atto unico ricavato da *Uomini in fuga* di Carlo Coccioli e destinato a una campagna per la prevenzione dell'alcolismo promossa dall'Arci. Ma con Fantaghirò il lavoro era stato assai diverso. C'erano delle esigenze narrative e didattiche ben precise: esigenze che, in realtà, facilitavano molto il lavoro. Io poi scrivevo, facevo, provavo, e la compagnia con

molta libertà riscriveva, tagliava, rifaceva. La situazione ideale per un principiante.

Per questo *Miti, oggi*, invece, le cose sono state per me assai difficili. Si partiva da un tema, anziché da una storia; e su questo tema, per di più, non è che ci fosse un approccio unico. Per me, ad esempio, il mito è un'esigenza naturale della persona e delle collettività. La parola "mito" significa in origine: "narrazione". I grandi miti sono le narrazioni delle origini (e della futura fine) del mondo; i piccoli miti sono le narrazioni delle origini di più o meno qualunque cosa: del cibo che si mangia, della medicina che si usa, di ogni uso e costume, della disposizione delle stanze nella casa, e così via. La cosiddetta civiltà occidentale sta tentando da qualche secolo (dall'Illuminismo in poi) di scacciare i miti dal proprio perimetro. Il territorio del mito si è oggettivamente ristretto, e sempre più spazio ha, nella nostra vita, la razionalità. O almeno così crediamo: io, personalmente, ci credo poco; credo piuttosto a un *travestimento razionalistico del mito*; e credo che potremmo vivere meglio se accettassimo l'idea che, si voglia o non si voglia, il mito scacciato dalla porta tende sempre a rientrare dalla finestra.

A fronte di questo mio approccio alla faccenda, c'era chi invece stava nella posizione illuministica: secondo la quale il mito è ciò che impedisce all'uomo e alla collettività la precisa e veritiera conoscenza del mondo e delle cose; e la smitizzazione del mondo, con il conseguente progresso della scienza, è quanto di meglio l'Occidente abbia saputo offrire. Se poi alla fin fine, dopo avere ben bene smitizzato il mondo, ci si trova soli e nudi su questo pianeta vagante negli spazi siderali, bene: non sarà bello, ma è quel che è.

L'elaborazione di un testo per questo spettacolo (scusate la lunga premessa: ma è necessaria per parlare di ciò che è il tema di queste chiacchierate) è avvenuta così. Prima abbiamo parlato, parlato, parlato. Ci siamo confrontati sui nostri diversi approcci al mito. Abbiamo pescato nei nostri immaginari e nelle nostre memorie, ricuperando avvenimenti, ricordi personali, storie, romanzi, film, *pièce*, nei

quali il mito (il bisogno di mito, il superamento del mito, la negazione del mito...) avesse importanza.

Poi abbiamo presa una decisione: che l'opera teatrale avrebbe raccontata la storia di quattro personaggi (perché quattro sono gli attori) che si ritrovano all'improvviso senza-storia, senza-mito, senza-cosmo. I quattro giungono ciascuno per conto proprio, secondo itinerari che non hanno importanza, a una casa. In questa casa si confronteranno: uno esibirà il proprio rifiuto del mito, come esperienza fallimentare; un altro esprimerà il proprio bisogno di mito e la propria disponibilità ad *aderire* a più o meno qualunque mito gli si presenti; un altro presenterà la propria nostalgia di un tempo in cui il mito c'era, era vivo e lottava insieme a noi; l'ultimo avrà invece un atteggiamento opportunistico: non disponibile ad aderire a un mito, ne riconoscerà tuttavia una certa qual indispensabilità, e tenterà di proporre un improbabile modo di *credere ai miti per immaginazione*: di crederci come si crede alla fortuna e alla sfortuna, alla possibilità di vincere al lotto, all'amore romantico, alla squadra del cuore: con l'immaginazione da una parte e la razionalità dall'altra.

A questo punto, avevamo quattro personaggi e un'occasione di storia. Non avevamo però una storia. La storia, naturalmente, era il compito mio. Ma abbiamo deciso che ce ne saremmo occupati con calma. Intanto si trattava di definire meglio i personaggi. Abbiamo così prodotti, un po' per scrittura mia e un po' con improvvisazioni degli attori, alcuni monologhi: non necessariamente destinati a entrare nel testo definitivo, ma utili per mostrare ogni personaggio in tutta la sua natura.

Il séguito alla prossima puntata.

Chiacchierata numero 70

L'apprendista teatrante, 2. Raccontavo, ormai due settimane fa, della mia pressoché prima esperienza dello scrivere per il teatro. Riassumo: mi sono trovato a lavorare per un regista (Franco Brambilla) e per quattro attori, sul tema generico *Miti, oggi*. Al centro della faccenda c'era dunque un tema, non una storia; c'erano comunque, necessariamente, almeno quattro personaggi. Il primo lavoro è stato: scrivere dei monologhi, delle sparate, dei dialoghi a due, per tentar di definire quale fosse la natura di ciascun personaggio.

Due attrici, due attori. Uno degli attori, per scelta del regista, era un attore acrobata; e il progetto di scenografia prevedeva un grande trave in alto, appeso al quale l'attore avrebbe volteggiato, passeggiato a testa in giù, recitato e (eventualmente) cantato. Per amor di simmetria, decidemmo che una delle due attrici avrebbe abitato sotto il palco. Il palco diventava quindi un pavimento pieno di buchi. L'altro attore e l'altra attrice avrebbero posati i piedi per terra in modo normale. E fu abbastanza automatico pensare che questi due sarebbero stati una coppia: uno sposo e una sposa, un Adamo e una Eva, qualcosa del genere.

Per l'attore acrobata (detto anche: l'uomo appeso) scrissi un monologo sull'osservazione (per trarne auspici) del volo degli uccelli. Per la sposa, scrissi invece una cosa che si chiamava: *Osservazioni sul volo degli yogurt*. L'idea era: trarre auspici dal volo degli uccelli significa pensare che nel mondo *tout se tient*, che l'universo è compatto e sensato; oggi però nessuno si mette a interpretare il volo degli uccelli; tutti, invece (e non credo che sia una cosa tanto diversa) interpretiamo gli andamenti dei mercati finanziari o le offerte speciali al supermercato. Al fondo, c'è sempre la convinzione (la speranza, l'illusione...) che ogni cosa nel mondo sia legata alle altre cose.

Di questi due monologhi, nel testo finale, non è quasi rimasta traccia. Ma sono stati utili per mettere a fuoco i due personaggi dell'uomo appeso e della sposa; nonché per definire che cosa sarebbe materialmente successo sulla scena.

Sulla scena sarebbe successo questo: i personaggi avrebbero provato a dare corpo, con le parole e con l'azione, al loro bisogno di sentire che l'universo è compatto e sensato; avrebbero cercato quindi di allestire dei miti, di proporre degli atteggiamenti mitici, di agire come persone che credono a un mito. Tutti questi tentativi sarebbero stati fallimentari. Un *loop*, insomma: un continuo tentare e fallire.

Non volevamo però produrre sulla scena eventi che rimandassero più che tanto a ciò che comunemente viene chiamato: *mito*. Non volevamo, in somma, né Deucalione e Pirra né i sette giorni della creazione; ma nemmeno i miti della rivoluzione proletaria o della parusia, del calcio o di Hollywood. Volevamo qualcosa di più elementare.

Nelle infinite discussioni preparatorie, a un certo punto apparvero due parole chiave: *deserto* e *Antigone*. Deserto: nel primo film della trilogia *Matrix*, quando l'eroe finalmente riesce a sciogliersi dalla macchina e a giungere in quello che si suppone essere il *mondo vero* (e che naturalmente appare come un posto orrendo), viene accolto con una battuta sarcastica: "Benvenuto nel deserto del reale!". La battuta è diventata anche titolo d'un libro del filosofo Slavoj Žižek (edito in Italia da Meltemi). Che cos'è, nell'interpretazione di Žižek, il "deserto del reale"? È, grosso modo, una sorta di reale puro, un reale difronte al quale siamo disarmati; un reale senza mito, senza fantasmi, senza ideologia, senza niente: nude cose, e stop. In questa idea di deserto abbiamo identificata la condizione di partenza dei nostri personaggi.

Antigone: durante le improvvisazioni, quando i quattro attori (vita dura, quella dell'attore) stavano lì a pensare che erano in un deserto e dovevano inventarsi qualcosa da fare, a un certo punto saltò fuori il picnic. La cosa più elementare, appunto: siamo quattro, siamo qui, il primo passo per uscire dal deserto non può essere che quello di stabilire una minima relazione tra

noi; ed ecco, cos'altro possiamo fare se non mangiare insieme? E se non c'è niente da mangiare, non ha importanza: può essere più che sufficiente mimare un pasto insieme, mettere insieme qualcosa che potrebbe sembrare una tovaglia con qualcosa che potrebbe sembrare un piatto, sedersi uno vicino all'altro. Non è importante l'evento reale (che si mangi), è importante l'evento simbolico (siamo insieme per mangiare, per ricordare quando si mangiava, per profetizzare che mangeremo ecc.). Così i nostri personaggi diventavano quattro Antigoni a picnic: perché Antigone è colei che difende, anche a costo della vita, contro la *realpolitik* dello zio Creonte, il diritto di agire sempre e comunque secondo il volere degli dèi: anche se gli dèi, nel tempo della *realpolitik*, sono diventati irreali.

La preparazione del picnic è diventata quindi il primo tentativo dei nostri quattro personaggi di evocare un mito, uno "stare insieme" antico (e magari iniziale) sul quale costruire.

Naturalmente il tentativo fallisce: perché uno dei personaggi, la donna sotterrata, fa saltare tutto. Siamo solo facendo finta, dice agli altri. Non è importante, le rispondono. E invece sì, dice lei, ciò che stiamo facendo non è reale. E insiste tanto, da disilludere anche gli altri.

La seconda "azione mitica", dopo il fallimento del picnic, l'abbiamo trovata nel *dare i nomi alle cose* (ciò che fece Adamo subito dopo essere stato creato). Lo sposo, sobillato dall'uomo appeso, crede di individuare nella donna sotterrata colei che può dargli l'autorità di dare il nome alle cose; la donna prima si rifiuta, poi alla fine (solo per levarsi di torno quel rompiballe di uno sposo) gli dà un nome derisorio, lo chiama appunto "Adamo"; lo sposo non percepisce la derisione, è tutto fiero del suo nome nuovo, si gonfia come un pavone, e istantaneamente battezza "Eva" la donna sotterrata; la quale, ovviamente, non gradisce affatto...

Così, un po' alla volta, abbiamo ideate le scene dello spettacolo. Ma del resto vi racconto tra una settimana.

Chiacchierata numero 71

L'apprendista teatrante, 3. Con oggi finisco, spero, di raccontarvi questa mia breve avventura teatrale. A un certo punto avevamo, dunque: la storia (una storia piuttosto esile, trattandosi sostanzialmente d'un dramma allegorico), le scene, i raccordi tra le scene, più o meno tutto il testo. E c'erano lo spazio (un palco all'aperto, inclinato verso il pubblico, con sei buchi dai quali poteva andare e venire la donna sotterrata, e un arco metallico dal quale poteva andare e venire l'uomo appeso), le due attrici, i due attori.

A quel punto, io sono entrato nel panico. Perché ho dovuta affrontare, di colpo, la grande differenza tra la pagina e la scena.

Una volta ho scritto un racconto di venticinque pagine in cui da pagina uno a quattro raccontavo cose che avvenivano, al presente, in un tempo di circa sei minuti; da cinque a dodici raccontavo cose avvenute in un tempo precedente, nell'arco di circa undici anni; da tredici a sedici raccontavo cose che avvenivano, al presente, in circa due ore; da diciassette a ventiquattro raccontavo cose avvenute in un tempo precedente, nell'arco di circa venticinque anni; nell'ultima pagina raccontavo, al presente, cose avvenute in circa dieci minuti.

Quanto si racconta sulla pagina, si fa sempre così. Il tempo è elastico, malleabile, disponibile a tutto. Si può andare avanti, andare indietro, ripetere, allungare, accorciare, manipolare, falsificare: si può fare tutto. C'è chi sostiene, addirittura, che l'invenzione del romanzo coincida, più o meno, con l'invenzione di questa inesauribile elasticità del tempo.

Bene: sulla scena, è tutto diverso. Non dico che si debbano rispettare le classiche unità di tempo e di luogo. Ma c'è poco da fare: un'ora di scena racconta un'ora di tempo. Sì, d'accordo, si possono inventare degli stacchi, si può fare questo e quello. Ma, per esempio, il tempo va sempre avanti. E, cosa ancor più stu-

pefacente, viaggia alla stessa velocità per tutti i personaggi: mentre, nella narrazione sulla pagina, il tempo ha normalmente velocità diverse per ciascun personaggio.

Un'altra volta ho scritto un racconto nelle cui prime tre pagine ho minuziosamente descritta l'abitazione del protagonista. Facevo una specie di lenta *carrellata* lungo le pareti; poi concludevo con uno *zoom indietro* grazie al quale l'abitazione, composta di un unico locale, appariva finalmente tutta intera, e uno *zoom avanti* che terminava su un *primo piano* del protagonista, seduto al suo tavolo al centro della stanza.

Ho usati termini tecnici del cinema: carrellata, zoom indietro, zoom avanti. E infatti il cinema somiglia molto di più alla narrazione sulla pagina che alla narrazione sulla scena teatrale. Il cinema ha, esattamente come la narrazione sulla pagina (scritta, ma anche disegnata: i fumetti), la possibilità di produrre *focalizzazioni* precisissime. Pensate, ad esempio, alla scena d'apertura di *Donne sull'orlo di una crisi di nervi* di Pedro Almodòvar: la cinepresa si muove più o meno come si muoveva il mio occhi nel racconto di cui sopra, e si fermava su un primo piano di un'arancia, enorme in tutto lo schermo.

Bene: sulla scena teatrale, è ancora tutto diverso. Certo: i gesti, le luci soprattutto, possono "ritagliare" lo spazio, concentrare l'attenzione su questo o quel particolare od oggetto. Ma se anche io piombo la scena nell'oscurità, e lascio solo una luce che illumini il teschio sulla mano protesa di Amleto, ho sì una focalizzazione molto intensa: ma non ho, per così dire, un teschio grande come tutto uno schermo da cinema.

Per di più, il regista era fermamente intenzionato a far restare gli attori in scena per tutto il tempo. Sì, ogni tanto l'uomo appeso si appartava là in cima, ogni tanto la donna sotterrata si sotterrava per qualche momento: ma lo sposo e la sposa, ad esempio, erano sempre lì. Magari si appartavano, si sedevano su una *chaise-longue* o sulla sedia volante (c'era una sedia volante, in scena), si facevano per un po' i fatti loro: ma, alla fin fine, erano sempre tutti lì.

E così ho assistito, con crescente ammirazione, a quel lavoro che il regista chiamava: "montaggio". Una cosa molto semplice: un po' alla volta, attraverso pazientissime ripetizioni (ho scoperte le doti fondamentali dell'attore: memoria gestuale e pazienza) il tempo di ciascun attore veniva riempito. Era come se il regista avesse in corpo un metronomo (e difatti, lo scartafaccio sul quale l'assistente registrava passi, intonazioni, gesti, velocità eccetera, lo chiamava *partitura*), una sensibilità minuziosissima per il tempo. E vedevo che, pian piano, davvero il tempo si riempiva. Quando abbiamo fatte, una settimana fa, le prime *prove aperte*, il pubblico ha visto uno spettacolo ancora *in fieri*, largamente imperfetto (anche sul piano del testo), ma comunque metronomicamente esatto. Su quel palco, ciascuno degli attori stava per un'ora e cinque: e viveva per un'ora e cinque, senza buchi, senza rallentamenti (e senza, intendiamoci, irragionevoli accelerazioni).

Mi viene in mente quello che scrivevo, qualche settimana fa, a proposito del dialogo (dalla puntata 55 alla puntata 63). Raccomandavo insistentemente la rapidità delle battute, la connessione tra battute e gesto, il controllo del tempo, e così via. Ho scoperto nei giorni scorsi che scrivere un buon dialogo interno a una narrazione è uno scherzo, rispetto allo scrivere una scena per il teatro: e questo non perché nel teatro bisogna far passare quasi tutto nella parola detta dai personaggi; ma perché, appunto, nel teatro il tempo e la focalizzazione funzionano in modo completamente diverso.

Sulla base di quest'unica esperienza non posso certo permettermi di dispensare consigli. Ma mi sento di dire (ne ho parlato a lungo, ovviamente, con Franco Brambilla, regista dello spettacolo) che le cose da apprendere, da sperimentare, sono appunto queste: tempo e focalizzazione. E sospetto che ci sia un sistema solo: provare e riprovare, guardar lavorare chi già sa. Grazie alla

Corte ospitale (www.corteospitale.org), produttrice dello spettacolo, ho avuta questa opportunità. Tutta la mia gratitudine.

Chiacchierata numero 72

I mestieri dello scrittore, 1. Quando, terminata la conferenza sulle magnifiche sorti e progressive della narrativa italiana, andiamo tutti all'osteria a bere qualcosa (io, ad addentare un panino: in corpo ho solo il caffè delle sei di mattina), il signore con la barba a un certo punto dice: «Eh, beato lei!».

«Beato perché?», domando.

«Perché fa la bella vita!», dice sorridendo il signore con la barba. «Se ne sta sempre tranquillo, nella sua cameretta, a scrivere, si perde nelle sue fantasie...».

«Veramente», dico, «in questo momento la mia cameretta è distante tre ore e mezza di treno».

Arrivano le birre.

«Ma sì», insiste sempre sorridendo il signore con la barba, «lei gira il mondo, oggi qui, domani là, senza pensieri...».

«Si decida», dico. «Lei mi immagina sempre chiuso nella mia cameretta o sempre in giro per il mondo?».

Il signore con la barba ha un attimo di esitazione.

«Be'», dice, «un po' questo e un po' quello. Fatto sta che è una bella vita, no?».

«Ah», dico, «che sia bella non discuto. È comunque la vita che mi sono cercato. Ma che sia bella per quelle ragioni lì, ne dubito».

Il signore con la barba decide che lo sto provocando, e fa la faccia un po' incazzata.

«Insomma, mi dica», dice, «mi dica che cosa vuole dire».

«Voglio dire», dico, «che la mia vita è una vita abbastanza comune. Un po' lavoro in casa, parecchio vado in giro. Andare in giro non è particolarmente distensivo: pensi lei, oggi ho preso il treno alle tre e

quaranta, grazie a un po' di ritardo sono arrivato che erano quasi le otto, alle otto e mezza ero già nella sala della conferenza. Domani ho il treno alle sei e un quarto...».

«Ma chi gliela fa fare», mi interrompe il signore con la barba, visibilmente seccato. «Può partire anche un po' più tardi, no? O lo fa apposta per farsi compatire?».

I compagni di tavolata, mi accorgo, sono tutti zitti. Stiamo dando spettacolo.

«Posso partire alle dieci e mezza», dico. «Però poi ho un problema col cambio, e il viaggio mi dura quasi un'ora di più, arrivo alle tre del pomeriggio. Invece partendo alle sei e un quarto posso far conto di essere a casa per le dieci e mezza: ho ancora mezza mattinata che posso lavorare».

«E che lavoro fa?», domanda il signore con la barba.

«Secondo lei», domando io a lui, «quello che ho fatto questa sera è lavoro o no?».

Rimane un attimo interdetto.

«No», dice. «Lei questa sera si è limitato a parlare delle cose che sa».

«Quindi non è lavoro?».

«No», dice il signore con la barba tutto soddisfatto.

«Quindi», riepilogo pedantemente, «uscire di casa alle tre del pomeriggio, prendere l'autobus, arrivare in stazione, fare un tot di ore di treno, saltare la cena, parlare per due ore di cose che so», e qui calco la voce, «*perché le ho studiate*, cenare con un panino all'osteria, dormire in pensione, ripartire alle sei e un quarto di mattina, eccetera: questo, per lei, non è lavorare? Non è fatica?».

Sono stato troppo pedante. Gli ho dato il tempo di preparare una risposta pronta.

«Non dico che non è fatica», dice. «Ma non è lavoro».

«Che cosa è lavoro?», domando subito.

«Lavoro è...», e si perde per due, tre, quattro secondi. Ma si riprende. «Lavoro è produrre».

«E io non ho prodotto niente».

«Ha solo parlato».

«Lei, adesso, dopo avermi sentito parlare», dico, «ha l'impressione di saperne un po' di più sulla narrativa italiana?».

«So quello che mi ha detto lei», dice diffidente il signore con la barba. «Solo quello che mi ha detto lei».

«Lei pensa che io abbia raccontato panzane?», domando diretto.

«No», dice il signore con la barba, con la faccia di chi avrebbe voglia di dire «Sì», ma non ne ha il fegato.

«Lei pensa che io abbia raccontato cose che non servono a niente?», insisto, prevedendo la risposta.

«Sì, ecco», dice il signore con la barba, dicendo la risposta prevista.

«Non è che sia proprio una cosa che serve a tanto, la letteratura».

«Quindi lei dice che quello che io faccio, qualunque cosa faccia», dico, «non è un lavoro, perché non serve a niente?».

«Sì», dice.

Lo guardo bene fisso in faccia.

«Cioè», comincia a dire, «non è che voglio dire...».

Lo interrompo alzando entrambe le mani. «Non voleva dire quello che ha detto?».

«Sì», dice, «no...».

«Lei perché è qui?», gli domando.

«Come, perché sono qui?», mi domanda.

«Le chiedo perché è qui», insisto. «Perché è venuto alla conferenza stasera, perché si è anche fermato qui, ora, all'osteria».

«Ma», abbozza, «perché pensavo che lei fosse una persona interessante».

«E lo sono?», domando sorridendo, più ingenuo che posso.

«Ma che cosa vuole da me?», dice l'uomo con la barba, alterandosi, alzando un po' la voce.

«Ma», dico allargando le braccia, «lei viene qui a dirmi che la cosa alla quale ho dedicata la mia esistenza è una cosa che non serve a niente, e io sono curioso di sapere perché lei», e gli punto l'indice destro sul petto, «perché lei viene fin qui a sentire uno parlare di una cosa che non serve a niente».

«Lei è un maleducato», dice il signore con la barba.

«Può darsi», dico. «Ma ha cominciato lei».

«Cominciato cosa?», quasi grida l'uomo con la barba.

«Ha cominciato lei», dico ripigliando il tono pedante, «a scocciarsi perché la mia vita è fatta in un certo modo, cioè è una vita di lavoro come quella di tutti, mentre lei avrebbe preferito (e perché lo avrebbe preferito, io non lo so) che la mia vita fosse fatta in un altro modo, fosse stata una *bella vita*, tutta consacrata all'arte e ai godimenti...».

«Io non ho detto questo!», dice secco l'uomo con la barba.

«Ah no?», dico con il tono del finto tonto.

A questo punto, dopo avere assistito all'*escalation* senza sapere bene che fare, intervengono i compagni di tavolata, in primo luogo l'organizzatore dell'incontro. L'uomo con la barba cambia platealmente posto, va a mettersi quattro sedie più in là. Intanto arriva il mio panino, comincio a masticare. L'organizzatore si scusa, io gli dico tra un boccone e l'altro che non c'è nulla di cui si debba scusare. Dopo un po' l'uomo con la barba si alza, lascia cinque euro sul tavolo, se ne va salutando vagamente e dirigendo lo sguardo ovunque tranne che dalla mia parte.

Io penso: «Anche oggi mi sono guadagnata la giornata».

Chiacchierata numero 73

I mestieri dello scrittore, 2. Mercoledì scorso a Milano ho fatto conoscenza con Gianni Biondillo, autore di *Per cosa si uccide*

(Guanda), che è un libro assai divertente e piacevole da leggere: quattro storie poliziesche milanesi, un commissariato di periferia, dei poliziotti sgangherati, un veloce alternarsi di scene da ridere (se vi piacciono le freddure loffie), da commuoversi di brutto e da stare col fiato sospeso. Ma non ho conosciuto Gianni Biondillo nella sua qualità, per così dire, di "scrittore": l'ho conosciuto nella sua qualità di architetto. Gianni Biondillo, infatti, è un giovane (e cordialissimo) architetto.

Mentre pranzavamo al ristorante cinese (menù fisso, 6 euro a testa: un involtino primavera, un riso da scegliere tra quattro tipi, un piatto di carne da scegliere tra dodici tipi, acqua, caffè) s'è parlato della ragione del nostro incontro (mi sto interessando a una villa forse progettata da Gio Ponti, a Sermide, in provincia di Mantova; abbandonata da vent'anni, e che forse varrebbe la pena di recuperare; e Gianni si era interessato al mio interessamento); ma, ovviamente, s'è parlato anche d'altro.

A un certo punto Gianni Biondillo ha detto: «Dopo che ho pubblicato il libro, qualche mese fa, mi è successo più volte di sentirmi dire dagli amici: ma come, hai pubblicato un libro, fai ancora l'architetto? Perché l'idea corrente è questa: che chi pubblica un libro, diventa istantaneamente miliardario».

Più o meno una volta la settimana parlo (o mi scambio email) con qualche giovinotto di belle speranze che dice, chiaro e netto: «Voglio diventare uno scrittore professionista». Dove «professionista» significa, secondo me (e anche secondo loro): che vive del proprio lavoro di scrittura. E, tra l'altro, che ci vive anche bene: i «professionisti» sono persone come gli avvocati, i notai, i commercialisti; nella parola «professionista» è implicita, mi pare, l'idea di qualcuno che guadagna bene.

Io vivo di parecchi lavori. Il principale, oggi, è il contratto di collaborazione coordinata e continuativa con l'editore Sironi. Il mio compito è trovare buone opere di narrativa italiana da pubblicare.

Poi, vabbè, essendo l'azienda un'azienda piccola, si finisce col fare tante cose. Da lì viene circa la metà di quanto mi serve per campare.

Faccio corsi e laboratori di scrittura e narrazione. Per un certo periodo ho vissuto solo di quelli. Lavoravo furiosamente, saltavo da una città all'altra. Sono arrivato a fare addirittura 28 ore settimanali in aula (che, sommate alle ore necessarie per preparare le lezioni, sono una bella botta). Oggi sto cercando di diminuire questi impegni.

Ci sono anche gli inviti estemporanei. Mi chiamano qua e là per una conferenza, una lettura, un incontro con una classe o con i frequentatori di una biblioteca. Ogni invito è un viaggio, ogni viaggio è un piccolo introito. In qualche caso molto piccolo, in qualche caso (raro) assurdamente alto. A volte mi viene chiesto addirittura di organizzare degli eventi, e allora può essere divertente: ma, quando si organizza, si finisce con lo sfacchinare tantissimo.

Ci sono i lavori con i miei amici architetti e fotografi. Si tratta sostanzialmente di fare descrizioni di luoghi. Una volta l'anno, un lavoro di questi càpita. Ci si prende di più o di meno, a seconda.

Poi, ogni anno c'è qualcosa di speciale. Quest'anno c'è stato il lavoro per il teatro, del quale vi ho raccontato fin troppo nelle scorse settimane. L'anno scorso fu un lavoro assai interessante per l'Istituto trentino di cultura: si trattava di scrivere una storia a partire da un affresco allegorico; questa storia sarebbe poi stata messa in musica da un compositore... Mi divertii molto. La cosa speciale è di solito la cosa più bella dell'anno, la più istruttiva.

Qualche giorno fa, discutendo in un blog, un certo Massimo mi ha buttato là: "È vero che se fosse solo per i libri pubblicati, voi scrittori fareste la fame?". Be', io sicuramente sì. Pubblico

libri dal 1993: dal 1993 a oggi ho guadagnato, in diritti d'autore, circa 31 mila euro: 2.700 euro l'anno (lordi, s'intende).

I miei guadagni annui totali corrispondono, tanto per dare un'idea, a una remunerazione mensile netta (pagate le tasse, le spese per la produzione del reddito, gli innumerevoli viaggi, l'Inps) di circa 1.500/1.600 euro, per dodici mensilità. Non calcolo, per principio, tra le «spese per la produzione del reddito», le spese per acquisto di libri; ci calcolo invece la bolletta del telefono (che due bimestri fa sfiorato i 600 euro).

La maggior parte dei miei amici narratori campa onestamente (spero) del suo lavoro: che siano architetti o avvocati, pubblicitari o cassieri di supermercato, professori o maestri, proiezionisti o *callcentristi*, funzionari dell'Usl, di banca o di qualche ministero. C'è una prevalenza di professioni intellettuali, com'è ovvio (nota: come è *ovvio*, non come è *giusto*). Quasi tutti vogliono bene al loro lavoro; qualcuno preferirebbe farne un altro; qualcuno vorrebbe guadagnare un po' di più faticando un po' di meno; qualcuno preferirebbe non lavorare: c'è, in somma, la varietà di opinioni che si può trovare in qualunque bar.

Due di loro stanno tentando di vivere di sola scrittura. Entrambi hanno scelto di vivere molto modestamente, perché solo vivendo molto modestamente possono assicurare a sé stessi la propria libertà.

Io ho scelto di campare di cose tutte connesse con la scrittura e la narrazione; ma per me è importante campare di *diverse* cose. Se, per dire, io dipendessi in tutto e per tutto dai diritti d'autore, mi sentirei (e sarei effettivamente) ostaggio del mio editore. Se dipendessi in tutto e per tutto dall'editore Sironi, mi sentirei a disagio (anche se li ho incontrate alcune tra le migliori persone che io abbia incontrate in vita).

Io credo, sinceramente, che l'autonomia di una persona sia soprattutto (qui, dalle nostre parti, almeno) autonomia economica. E credo che, uno scrittore, questa autonomia dovrebbe cercarsela.

Ne riparliamo.

I mestieri dello scrittore, 3. Qualche sera fa un cosiddetto giovane scrittore, ossia un ragazzo che qualche mese fa ha pubblicato un romanzo presso una casa editrice dignitosa, mi ha detto:

«Ma, secondo te, io dovrei mettermi a fare tutte quelle cose che fanno gli altri?».

Erano le dieci e mezza di sera. Eravamo seduti sul bordo del marciapiede, fuori da un cinema. Aspettavamo un amico che ci lavora, e che circa a quell'ora doveva finire di lavorarci, per fare quattro passi e bere qualcosa di fresco.

«Quali cose?», gli ho detto.

Il giovane scrittore, questo va precisato, tende a rivolgersi a me più o meno come se io fossi uno *scrittore anziano*. Si aspetta sempre che io trovi delle risposte risolutive.

«Ma sì», ha insistito, «quelle che fanno tutti gli altri scrittori».

«Tipo?».

«Scrivere nei giornali, collaborare con le case editrici, lavorare per il cinema, andare in televisione... Quelle cose lì».

«Be'», ho detto, «non è che siano cose obbligatorie. Non è che se non le fai non sei un vero scrittore».

«Giulio, ascolta, non è questione di essere o non essere un vero scrittore. È questione di soldi».

«Ah», ho detto. (E ho pensato: "Come se non lo sapessi"). «Ma, sì, sicuramente, a fare quelle cose lì ci si guadagna, a volte anche seriamente».

«Per esempio, a scrivere nei giornali?».

«Quello non lo so», ho detto.

«Ma tu non scrivi nei giornali?».

«Io scrivo per il supplemento letterario di un quotidiano siciliano. Faccio una rubrica, una volta alla settimana».

«Ecco. E quanto prendi?».

«Niente», gli dico. «Non prendo niente, perché è già un miracolo che quel supplemento letterario esista. Il giornalista che l'ha inventato se lo deve difendere con i denti. Dovesse anche pagare tutti i collaboratori, chiuderebbe subito».

Il giovane scrittore è perplesso.

«Ma tu, allora», dice, «perché hai accettato di scriverci gratis?»

«Perché quel supplemento letterario mi piace. Perché il giornalista che se l'è inventato mi è sembrato un giornalista bravo. Perché mi lascia parlare di cose che mi interessano e nel modo che più mi piace. Ti basta?».

Il giovane scrittore tace. Ha capito perfettamente, ma si vede che questa cosa del *gratis* non gli va tanto giù.

«E le collaborazioni con gli editori?», ripiglia.

«Guarda», gli dico, «io lavoro con un editore serio dal 2001. Ho un contratto da cococò, e ci tiro fuori più o meno metà di quello che mi serve per campare. Però era dal 1996, che cercavo di lavorare per un editore. Ci ho provato e ci ho riprovato, e poi ho rinunciato. Nel momento in cui ho rinunciato, un editore al quale mai e poi mai avrei pensato mi ha telefonato».

«Hai fatto una frase con un sacco di *ato*», dice ridendo il giovane scrittore.

Rido anch'io. Tiriamo fuori le sigarette. Fumiamo le stesse: io la versione *strong*, lui quella *light*. Ma lui ne fuma il triplo di me.

«Insomma», riprende, «è difficile lavorare per gli editori».

«Guarda, proprio non saprei se è difficile», dico. «Persone che mi chiedono come si può fare a entrare in una casa editrice, ce n'è tante. A tutte mi tocca rispondere: non lo so. Insistendo, ecco: insistendo».

«Ma anche cose da poco, tipo leggere dattiloscritti, correggere bozze, fare l'editor, cose così».

Mi rendo conto che il giovane scrittore, pur avendo pubblicato il suo libro per una casa editrice dignitosa, non ha ben capito quali sono le professionalità dentro una casa editrice. Ma

non ho voglia di profondermi in spiegazioni: è mercoledì, sono ormai le undici di sera, siamo seduti in braghette corte sull'orlo del marciapiede, fumiamo, e siamo sudati come bestie. La vita ha le sue esigenze.

«Per un certo tempo ho letto dattiloscritti per conto di Einaudi», ho detto. «Dovevo leggere, e poi scrivere una scheda di valutazione secondo un certo schema. Mi davano centomila lire a dattiloscritto».

«Così poco?».

«Lorde», sottolineo. «Centomila lorde».

«Ma non è giusto!», insorge il giovane scrittore. Si alza in piedi, butta la sigaretta, la schiaccia sotto il tacco. Noto la cosa. Io, le sigarette, le ho sempre schiacciate sotto la punta.

«Giusto o non giusto», dico, «non è che gli altri editori, che io sappia, pagassero di più».

«È una miseria», afferma deciso il giovane scrittore.

«Fa' un po' di conti», gli dico. Ho finita la sigaretta anch'io. La lancio, becco giusto il tombino. «Per l'esperienza che ho io, i libri pubblicabili, tra i dattiloscritti che arrivano nelle case editrici, sono più o meno uno o due su mille».

«Stai scherzando».

«Intendo tra quelli che arrivano dal nulla. Quelli segnalati da agenti, da altri scrittori, eccetera, quella è un'altra cosa: non è tutto oro, figuriamoci, ma la percentuale di cose interessanti è più consistente. Però, tra quelli che arrivano dai perfetti sconosciuti, pubblicabili sono uno o due su mille. Chiaro?».

«Chiaro».

«Quindi, se ciascuno di questi mille dattiloscritti viene letto, e se per ciascuna lettura si spendono centomila lire, ossia cinquantadue euro...».

«Fanno cinquantaduemila euro».

«Naturalmente, alcuni di questi dattiloscritti potranno non essere letti, perché magari arrivano da pazzi riconosciuti, o perché ci si accorge a pagina due che l'autore non sa nemmeno dove stanno di ca-

sa la grammatica e la sintassi; altri invece potranno essere letti due volte, tre volte, da persone diverse, nel corso della procedura di selezione. Chiaro?».

«Chiaro».

«Bene», dico accendendo un'altra sigaretta. «Ho fatto un po' di conti, e secondo me quel singolo dattiloscritto che si pubblica, che diventa un libro, viene a costare all'incirca sessantacinquemila euro».

«Come, viene a costare?...».

«Sì: si spendono sessantacinquemila euro per scegliere un dattiloscritto in mezzo ad altri mille. Capisci che, se si pagasse di più per ogni lettura, i costi salirebbero ancora...».

Il giovane scrittore è in trance. So benissimo a cosa sta pensando. Sta pensando ai pochissimi euro che gli sono stati dati per il libro che ha fatto. Si sta rendendo conto, all'improvviso, di quanti soldi ci siano dietro i suoi pochi soldi.

In quel momento, l'amico che aspettavamo, è uscito. Siamo andati a bere qualcosa di fresco.

Chiacchierata numero 75

I mestieri dello scrittore, 4. «In somma», dice il giovane scrittore mentre ci dirigiamo verso le piazze (sono le undici di sera passate, fa un'afa collosa, siamo in cerca di una bevanda fresca), «io non dico che ci voglio vivere, facendo lo scrittore, ma portare a casa un guadagno decente, ne avrò il diritto, no?».

No, mi viene da dirgli. Il *diritto* no.

«Senti», gli dico invece, «di diritti d'autore io non ho mai campato; non sono mai stato capace di vendere più che tanto; non ho mai fatto né film né programmi televisivi; non ho collaborazioni lussuose con quotidiani e mensili illustrati...».

«No», mi interrompe il giovane scrittore, «non volevo dire...».

«Aspetta», gli dico. «Il punto è: se c'è qualcuno che non è in grado di darti consigli precisi, in questa materia, quello sono io. Tu vedi come campo: corro di qua e di là, un contrattino su, un contrattino giù, e metto insieme la mesata. Vuoi campare come me?».

«No. Io voglio scrivere».

«Perfetto», dico. «Allora non prendere esempio da me».

Il terzo amico che è con noi, è lui pure un cosiddetto giovane scrittore; anche se non è più tanto giovane, visto che va per la quarantina; ma ha pubblicato un libro, un primo libro, circa un anno fa, e quindi anche lui è un giovane scrittore.

«Ascolta», dice il terzo amico, «se vuoi stare tranquillo, trovati un lavoro».

Lui, naturalmente, un lavoro ce l'ha; anzi ne ha due. Di pomeriggio fa il cassiere in un ipermercato, di notte fa il proiezionista in un cinema dei preti.

«Ma non è umiliante?», dice il giovane scrittore. «Non vi sembra umiliante?», insiste (lui, invece, un lavoro preciso non ce l'ha; ogni tanto fa delle cose per l'Arci, per il Progetto giovani della sua città, e ci prende qualche soldo). Ora fa un passo davanti a noi, si volta, si ferma e ci guarda. «Guardatevi. Lavorate un sacco di ore al giorno per campare, e non scrivete. Non sarà mica giusto? Tu, almeno tu», dice rivolto a me, «che di libri ne hai pubblicati un bel po', e che ormai sei un *valore consolidato*, non dico me e lui», indicando il terzo amico, «che siamo immigrati appena sbarcati a Lampedusa, ma almeno tu, che della Repubblica delle Lettere sei *cittadino con pieni diritti*, dovresti poter stare tranquillo e beato, senza bisogno di correre di qua e di là».

«A me piace lavorare», dico.

«Mica dovresti sempre stare a grattarti!», dice il giovane scrittore. «È una questione di ruolo sociale», insiste accalorandosi. «Tu dovresti essere celebrato, ad esempio, in questa città, essere un fiore all'occhiello. Dovresti essere almeno assessore alla cultura. E invece?»

Non ti si fila nessuno, se proprio va bene ti trattano come una merda».

Visualizzo un doppiopetto blu; la giacca del doppiopetto; il bavero; l'occhiello del bavero; e, che spunta dall'occhiello, un fiore sovrappeso, sudato e in braghette corte. Cerco di restare impassibile.

«A-ha», dico, «di ciò che non ho cercato di avere non ho avuto nulla».

«Eh», dice il terzo amico, «da Baudelaire in poi, non è più così».

«Cosa vuoi dire?», dice il giovane scrittore.

In questo istante nelle piazze ci sono tutti i padovani che non sono andati in vacanza, cioè circa centoventicinquemila. Zigzaghiamo tra i tavolini del bar Gancino, del bar del Duomo, del bar Oro e Verde, del Caffè dell'orologio, del bar Nazionale, del bar dell'Angolo. Tutto pieno.

«Baudelaire», dice il terzo amico, «lo dico così, approssimativamente, quasi simbolicamente, è stato il primo letterato che si è messo spontaneamente ed esplicitamente nelle mani del mercato».

«Hai fatto quattro *mente* di fila», dice il giovane scrittore.

«Lui ha voluto essere indipendente», continua il terzo amico senza badargli (il giovane scrittore fa segno: «Cinque», aprendo le dita della mano destra), «e così si è trovato nella necessità di rispondere non a un feudatario, o a un qualche riccastro o nobilastro, o a un qualche cetto di riferimento: no, si è trovato a rispondere al mercato».

«E allora?», dice il giovane scrittore.

«E allora è così», dice il terzo amico. «Finché lo scrittore è un cortigiano, allora ha dei serissimi doveri ai quali corrispondono dei precisi diritti. Quando lo scrittore va sul mercato, non ha più doveri verso nessuno; e in cambio non ha nessun diritto. Ciò che lui fa, è merce tra le altre merci».

«Ma il ruolo sociale dello scrittore, allora, dov'è finito?», dice il giovane scrittore.

Ho trovato un tavolino libero. Lo occupiamo baldanzosamente. La ragazza rumena arriva in trenta secondi. Tre Slalom medie, due bionde e una rossa. Sfoderiamo i pacchetti, accendiamo tre sigarette.

«E allora?», sollecita il giovane scrittore.

«Ma che cazzo di ruolo sociale vuoi avere!», sbotta il terzo amico. «Ma non vedi? Non vedi? Guàrdati attorno, accidenti!».

Attorno c'è tutta un'umanità maschile in braghette corte che suda, fuma e beve birre; e tutta un'umanità femminile in pinocchietti e top che fuma, beve succhi Ace e apparentemente non suda.

«Vuoi avere un ruolo sociale *per questi qui?*», dice il terzo amico.

«Ma non lo so», dice il giovane scrittore. «Sto facendo delle domande».

Troppo comodo, penso. Allora dico: «Ascolta. Un ruolo sociale, qualunque cosa sia e qualunque cosa tu intenda per *ruolo sociale*, è qualcosa che esiste e ha senso solo in relazione a un gruppo sociale ben definito. È chiaro?».

«Sì», dice il giovane scrittore. Il terzo amico annuisce.

«Rispetto a questo gruppo sociale tu dovresti essere, come io e lui dovremmo essere», continuo, «*organico*. Dovresti esser *organico*, ossia consapevolmente o inconsapevolmente, ma credo che sia meglio consapevolmente, portatore degli interessi (magari solo simbolici, eh!), dei desideri, dei sentimenti, dei conflitti di classe, eccetera di questo gruppo sociale. Dovresti essere, in somma, colui che *sa dire* ciò che gli altri sanno solo agire. È chiaro?».

È chiaro.

«Bene», dico. «Rispetto a quale gruppo sociale tu sei in questa posizione?».

«Nessuno», dice il giovane scrittore, palesemente irritato, frantumando la sigaretta nel posacenere. «L'artista è libero per definizione».

Arriva la ragazza rumena, scarica sul tavolino le tre birre.

Chiacchierata numero 76

I mestieri dello scrittore, 5. «E, prima di fare lo scrittore, che cosa faceva?».

Osservo la tipa. Avrà trent'anni, anche se io mi sbaglio sempre sull'età delle persone. Faccio un calcolo: mi ha già detto che si è laureata in letteratura inglese, che ha lavorato «un paio d'anni» per un'azienda di ceramiche, che ha preso al volo un corso della Regione Lombardia sulla comunicazione in rete, e che adesso è contentissima di lavorare nel web di questa grande azienda di filati e maglieria, dove le hanno appena rinnovato il contratto annuale. Sì, trent'anni ce li ha, ma non di più.

«Ma», rispondo, «facevo quello che fanno tutti: lavoravo».

«In che senso?», dice la tipa, sorridendo.

Mi preparo. Seduti attorno alla tavola siamo in otto. C'è chi si conosce da tempo, ed è già avviato in conversazioni che io non sono in grado né di capire né di seguire. C'è chi è seduto qui per me, perché pensa che cenare con me sia un'esperienza interessante (mah!), e tra chi è seduto qui per me c'è questa tipa che, evidentemente, vuole cavare dalla rapa (che sono io) tutto il sangue che si può.

«Ho lavorato sette anni in un ufficio stampa», le dico. «E altri sette in una libreria scientifica».

«L'ufficio stampa di una casa editrice?».

«No, di un'associazione sindacale datoriale».

La parola «datoriale» divide il mondo in due: chi la sa, e chi non la sa.

La tipa, che continua a sorridere, è vagamente perplessa.

«Di datori di lavoro. Lavoravo in Confartigianato. Una specie di Confindustria delle imprese artigiane, le imprese piccole. Ci

occupavamo di camionisti, gelatieri, parrucchieri, edili, dipintori, estetiste, falegnami, cose così».

«E lei era nell'ufficio stampa?».

«Ci facevo lavoro di segreteria. Mi hanno preso perché avevo un diploma di dattiloscrittura veloce, metodo Scheidegger. Rispondevo al telefono, dicevo *attenda, prego, ora le passo il dottore*, con l'Ibm a testina rotante copiavo in bella copia gli articoli e i comunicati stampa, spedivo i fax, leccavo i francobolli da appiccicare sulle buste».

La tipa sembra delusa. Ne approfitto per pescare dal piatto centrale un'altra dose di baccalà mantecato. Danno sempre troppo poca polenta, penso. La tipa ha davanti un piatto di insalatina. Questi sono gli antipasti, poi si vedrà.

«Sono stato lì sette anni», continuo, «e pian piano ho cominciato a scrivere anch'io, poi ho trovato chi mi ha insegnato, eccetera eccetera. Ho fatta un po' di carriera interna, in somma».

«Allora già scriveva!», dice la tipa, trionfante.

«Come no?», dico. Faccio il tono di voce da cinegiornale. *«Ieri pomeriggio alle 15 si è riunito, presso la sede della Federazione regionale dell'artigianato veneto, Frav/Confartigianato, il direttivo dell'Urvaat, l'Unione regionale veneta artigiani autotrasportatori. Il direttivo ha approvato all'unanimità un documento, illustrato dal presidente dell'Urvaat Tal Deitali, nel quale si avanzano alcune osservazioni critiche sul Progetto Regionale per lo sviluppo del Settore Secondario, in merito alla politica dei trasporti. Ci lascia sconcertati, ha dichiarato Tal Deitali...».*

«Ma è una cosa orribile!», quasi grida la tipa.

«Ba', in somma», dico, «è la prosa delle agenzie di stampa, degli articoli di cronaca».

«Ma è tremenda!», insiste la tipa.

«Ci ho campato per sette anni», dico secco. «E le assicuro che i nostri comunicati stampa erano i migliori della regione»

«Cioè?».

«Erano scritti bene. Facevamo il possibile per evitare il sindacalese. E ci riuscivamo anche abbastanza».

«Quindi», dice la tipa, «c'era già lo scrittore in lei...».

«No, non c'entra. Era una questione di dignità. Volevamo scrivere ciò che dovevamo scrivere - e che riguardava sempre materie come contratti di lavoro, sicurezza nelle aziende, politiche regionali, legislazione, cose così - volevamo scrivere sempre dei testi che non ci disgustassero. Che si lasciassero leggere, che fossero comprensibili. Testi che noi, da lettori dei giornali, avremmo letto volentieri».

«Ah», dice la tipa.

C'è un momento di pausa. All'altro capo del tavolo stanno parlando male di Mario Luzi. Mi verso da bere e intanto penso che non ho mai sentito parlare bene di Mario Luzi. Dev'esserci una congiura.

«E perché ha smesso di lavorare lì?».

«Mi sono stufato. Lavoravo dodici ore al giorno, e per di più a Venezia: che è bella da vedere, ma lavorarci è un delirio. Poi succedevano strane cose, e io volevo cavarmi fuori».

«Strane cose?».

«Tangentopoli è arrivata dopo», dico, «ma se lì fosse arrivata quattro o cinque anni prima, trovava pane per i suoi denti».

Mentre la dico, mi rendo conto che sto facendo una frase assurda.

«E allora ha messo su una libreria», ripiglia la tipa.

«Non ho messo su una libreria», preciso. «Sono andato a lavorare in una libreria, come fattorino».

La tipa tenta di salvare il salvabile. «Be', comunque era sempre in mezzo ai libri».

«Come no? Era una libreria tecnico-scientifica e universitaria. Vendevamo i libri di testo agli studenti di chimica, fisica, farmacologia, ingegneria, biologia. E vendevamo libri scientifici e tecnici a docenti universitari e professionisti vari. Sa qual era il nostro *best-seller*, tolti i libri adottati?».

«No», dice.

«Andreini, *La conduzione degli impianti a vapore*, Hoepli».

Non è vero. Pprobabilmente il *best-seller* vero era il manuale dell'Autocad, nelle sue diverse *release*, pubblicato da Tecniche Nuove. Ma l'Andreini fa sempre il suo effetto. Nessuno, tranne chi deve saperlo, sa che cosa sia la conduzione degli impianti a vapore. E chi non lo sa, si immagina sempre che sia una cosa stranissima.

La tipa cambia di posto a qualche foglia d'insalatina nel suo piatto. Sta zitta per troppo tempo. Mi viene il dubbio di averla offesa. A un certo punto posa la forchetta, mi guarda dritto in faccia. Parla:

«Lei vuole darmi da intendere che non gliene è mai fregato niente della letteratura. Questo l'ho capito. Ma io non ci casco, sa. Sarà una sua difesa, questa. Io non ci credo. *Chi disprezza compra*, si dice. Lei va pazzo per la letteratura. Si sente. Si vede. Lei trasuda letteratura da tutti i pori».

Chiacchierata numero 77

Lo scrittore in vacanza, 1. Che cosa fa uno scrittore in vacanza? Fa quello che fanno tutti gli altri. Va a spasso, prende il sole, nuota, si arrampica, visita i musei, compera ricordi e specialità, fa foto, dorme più del solito, legge libri lunghissimi.

Poi, gli capitano delle strane avventure.

Il 6 agosto scorso, a Fermo (Ap), al mercatino delle cose vecchie ho comperato questo libro: *Manuale di lettura per lo studio pratico dei vari generi di componimenti letterari, ad uso del ginnasio superiore dell'Istituto tecnico e della Scuola normale*, compilato da Alcibiade Vecoli e Guido Pallotti, G. Barbèra Editore, Firenze 1909. Un bel librotto di 647 pagine, piuttosto malmesso, reincollato alla bell'e meglio.

L'ho comperato per tre ragioni: primo, perché compero compulsivamente tutti i manuali di questo tipo, soprattutto quelli tra fine Otto e inizio Novecento; secondo, perché sfogliandolo ci ho trovati dentro dei componimenti poetici di Andrea Orcagna, Pieraccio Te-

daldi, Bernardino Zendrini e Antonio Guadagnoli (accostati a Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Torquato Tasso e Giacomo Leopardi: e la cosa m'incuriosiva); terzo, perché costava quattro euro.

Naturalmente me lo sono leggiucchiato, il mio *Manuale*, tra una passeggiata e un riposino; e sentite che cosa mi è capitato di leggere nella prefazione:

«Tra i vari insegnamenti teorici che sono, per così esprimersi, tradizionali nella scuola italiana, ce n'è uno il quale, più d'ogni altro, ha resistito all'azione demolitrice e innovatrice de' tempi: vogliamo dire l'insegnamento dei diversi generi di componimenti letterari tanto in poesia quanto in prosa. [...] E qui può esserci rivolta la domanda: L'aver persistito nel mantenere un tale insegnamento teorico è, secondo voi, un bene o un male?. Rispondiamo: Può, a seconda dei casi, essere l'una cosa e l'altra. È un male se - come in altri tempi - si presume anch'oggi di apprendere ai giovani la ricetta infallibile per architettare un poema epico, o per isciogliere il volo a un'alata ode pindarica; per colorire una storia sentenziosa, o per tessere con bella simmetria un'eloquente orazione ciceroniana. Che la razza di quest'ingenui spacciatori di ricette letterarie non s'è ancora spenta, ne fanno sicura fede certi libri di testo, che tuttora continuano a deliziare le nostre scuole, dove stropicciano i cervelli di tanti studenti, inculcando loro il convincimento che esista una larga strada maestra, unica e ben determinata, per ascendere alle alte vette dell'Arte; mentre invece i sentieri per giungere ai giardini incantati della grande ammaliatrice [*che sarebbe appunto l'Arte, beninteso*] sono, per chi abbia forti i gartetti, infiniti di numero, come i raggi che dalla circonferenza vanno al centro del circolo. Ma è al contrario un bene, ove tale insegnamento venga impartito col fine modestissimo di far conoscere ai giovani quale sia l'origine delle forme principali della letteratura nostra; a quali

norme abbiano esse obbedito, e a quali modificazioni siano andate via via soggette» (pp. V-VI).

Oggi come oggi gli esempi sarebbero diversi: nessuno (credo) aspira a comporre poemi epici, odi pindariche, storie sentenziose od orazioni ciceroniane; ma se al posto di questi *generi letterari* ci mettiamo quelli in voga al nostro tempo (il romanzo con tutti i suoi sottogeneri: *thriller*, *horror*, *fantasy*, rosa, storico, d'azione e così via; le novelle in versi con musica, ossia - detto così, all'ingrosso - le canzoni *cantautorali*; la poesia lirica pura - praticata da molti nostri poeti, nonché da molti autori di canzoni *non cantautorali*; il discorso efficace, dal fondo di quotidiano alla pubblicità a tutte le varie forme di *comunicazione*, eccetera), non mi sembra che cambi molto. E nessuno, credo, oggi come oggi, ardirebbe parlare di Arte con la A maiuscola o, peggio, di «grande ammaliatrice» (la maiuscola spetterebbe caso mai al Successo, e ad ammaliare sono piuttosto le Sirene del Mercato); tuttavia, di nuovo, mi sembra che non cambi molto.

Mi ha consolato, mentre spilluzzicavo il mio *Manuale* tra un riposo e una passeggiata, pensare che novantasei anni fa i suoi autori avevano che fare con le stesse obiezioni e accuse con le quali ho che fare io oggi: che insegnare a scrivere e raccontare non è possibile; che le sedicenti scuole di scrittura e narrazione illuderebbero gli ingenui inculcando loro semplicistiche e, appunto, illusorie ricette «infallibili» per comporre Capolavori di Successo; che le stesse sedicenti scuole di scrittura e narrazione produrrebbero un'omologazione («una larga strada maestra, unica e ben determinata») dei lavori letterari (tutti gli scrittori di racconti sarebbero carveriani, tutti gli scrittori di romanzi sarebbero baricchiani, eccetera).

Mi ha consolato, e insieme mi ha sconcolato. In questi giorni di vacanza mi è capitato anche di rileggere un dialogo di Platone, il *Gorgia*: dove il grande rétoře sofista viene elegantemente infinocchiato da Socrate che già nelle prime pagine lo mette alle strette sulla questione: quale sia l'oggetto della retorica (ossia, in termini moderni, della «teoria e tecnica della composizione del discorso argomen-

tativo e narrativo»). Gorgia dapprima afferma che oggetto della retorica è più o meno tutto ciò di cui si può parlare, in quanto se ne parla; ma Socrate lo incalza, gli domanda se la retorica si occupi dunque di medicina, di *fitness* («ginnastica», nel testo greco), di edilizia, di arte militare, e Gorgia deve rispondere che no, evidentemente no; e una volta esclusi praticamente tutti i campi del sapere, in quanto ciascuno è dotato di un contenuto specifico che in quanto tale non compete al rétoře, Gorgia è costretto a forza ad ammettere che la retorica è una disciplina priva di oggetto, o comunque della quale l'oggetto è indefinibile.

Triste il destino di chi ha la pretesa di insegnare (o di educare a) raccontare e argomentare. Preso in mezzo tra l'accusa di vendere fumo e quella di insegnare una disciplina senza contenuto, cioè il nulla. Ne riparleremo.

Chiacchierata numero 78

Lo scrittore in vacanza, 2. Settimana scorsa cominciavo dalla domanda: «Che cosa fa uno scrittore in vacanza?». Lo scrittore, dicevo, quand'è in vacanza, legge molto.

Ci sono dei libri che uno, dopo che li ha comperati, li guarda per un po', li sfoglia per un po', li leggiucchia per un po'; e alla fin fine li posa e dice a sé stesso: «Bene. Questo libro lo leggerò in vacanza». Anche lo scrittore, come ogni lettore, talvolta fa così. Solitamente si tratta di libri lunghissimi, difficilissimi e di grande formato. Quindi: pesanti da trasportare, duri da leggere, e scomodi da maneggiare sulla sedia a sdraio.

Lo scrittore porta con sé in vacanza questi libri soprattutto a causa del suo senso di colpa. «Come posso prendere la parola», si dice lo scrittore, «se prima non ho letto tutto ciò che è stato scritto? Come posso scrivere un romanzo sugli anacardi se non ho prima letto tutto ciò che è stato scritto sugli anacardi? Come

posso ambire a diventare un *classico* se prima non ho letti tutti i libri ritenuti classici?», e così via. Quasi tutti gli scrittori si fanno di queste domande, e di conseguenza, hanno dei sensi di colpa. Perché, com'è noto, leggere *tutto* non è possibile.

Fortunatamente lo scrittore, benché in vacanza e dotato di sensi di colpa, tende a conservare la sua naturale intelligenza. E così, a prescindere dai libri punitivi che ha portato con sé, gli capita di comperare, mentre vacanzeggia qua e là, altri libri, molto più effettivamente vacanzieri: che finirà col leggere avidamente, scordando gli altri e tamponando a suon di godimento il senso di colpa.

Io, ad esempio, ho comperato, al mercatino dei bambini di Porto san Giorgio (Ap), un interessantissimo libretto intitolato: *I prodigiosi panini di S. Nicola da Tolentino*. Pubblicato dalle Edizioni Agostiniane nel 1960, il libretto è di piccolo formato, ha solo 32 pagine, ed è ornato da una bella, benché scolorata, immagine di san Nicola da Tolentino.

Il libretto raccoglie una quantità di testimonianze di persone che, rivoltesi a san Nicola, hanno ricevuto un aiuto. Le *grazie* sono divise con una classificazione rigorosa: ci sono prima le «Grazie spirituali», poi gli «Aiuti provvidenziali», la «Sospirata prole», i «Bambini graziatiti» e, per ben dieci pagine, le «Sorprendenti guarigioni». Le testimonianze sono brevi, poche righe; quasi mai c'è una data o un luogo.

«*Senza figli*. Ero da molti anni sposata e non avevo figli. Avendo sentito parlare delle grazie fatte da S. Nicola, mi rivolsi a lui domandandogli un bambino che rallegrasse il mio focolare; e subito il Santo mi ascoltò e oggi abbiamo un bambino al quale abbiamo dato il nome di Nicola come segno di riconoscenza».

«*I panini sotto il cuscino*. Un babbo racconta: Mio figlio appena nato fu giudicato dai medici in imminente pericolo di vita senza speranza di salvarlo. Sono andato dai Padri che m'hanno dato le preghiere per la novena di S. Nicola ed alcuni panini benedetti che ho messi sotto il cuscino di mio figlio. Con mia moglie e con gli altri figli abbiamo fatto la novena e da quel giorno il nostro beniamino guarì».

È curioso notare come san Nicola, per venire incontro alle esigenze dei suoi devoti, non disdegni di servirsi di mezzi molto terreni: per esempio, delle vincite alla lotteria:

«Aiuto economico. Con grande devozione stavo facendo i lunedì di S. Nicola per varie mie necessità, fra cui quella economica. Acquistai una cartella della lotteria e offrii una buona elemosina per la costruzione del suo altare. La cartella con grande mia gioia ebbe il premio maggiore. Grato, compio la mia promessa con la pubblicazione di un tanto favore».

«Molti debiti. Trovandomi in una situazione difficilissima per i molti debiti che mi opprimevano e non avendo altri rifugio, mi rivolsi pieno di fede a S. Nicola da Tolentino, eseguendo la devozione dei lunedì senza interruzione. Comprai alcune cartelle della Lotteria di Medellin e S. Nicola mi favorì facendomi vincere il primo premio del prezzo di ventimila pesos e così mi liberai dai debiti. Grazie infinite a S. Nicola».

Ma, direte voi, perché mai uno scrittore in vacanza si mette a leggere di questa roba? Rispondo: perché lo scrittore in vacanza, dopo avere preso in mano in libretto a causa del suo titolo curioso (che cosa saranno mai, questi «prodigiosi panini?») si è reso conto di avere davanti un campione (anzi, una collezione di campioni) di un genere letterario del tutto particolare.

Nei ringraziamenti a san Nicola (e penso che la faccenda si possa estendere a tanti altri santi e sante) le circostanze sono sempre vaghe, vaghissime. C'è chi è pieno di debiti, chi è in prigione, chi è malato, chi viene osteggiato dalla famiglia, chi gli rubano l'automobile, chi ha una malattia che nessun medico può curare: ma niente mai viene detto sulla provenienza del male o sulle cause della disgrazia. Tutti coloro che scrivono e ringraziano sembrano, per così dire, appena nati. Sono appena nati, e sono pieni di debiti (o accusati ingiustamente o malati eccetera). Si rivolgono a san Nicola, con enorme fede (e da do-

ve verrà loro questa fede? non viene detto), e san Nicola provvede. Non c'è altro.

La purezza di questi racconti, io la trovo commovente. Sembrano dei minuscoli soggetti da film - da film che si piange un sacco, naturalmente, e poi alla fine però si risolve tutto e si sorride.

Mi viene in mente Dino Buzzati. Che, un bel giorno, s'inventò, essendo buon pittore oltre che eccellente scrittore, di dipingere una sequenza di ex voto (i brevi testi del mio libretto sono, per così dire, degli ex voto scritti). Ne dipinse una trentina che diventarono, con l'aggiunta di note filologiche di dubbia credibilità, prima una mostra e poi un libro (oggi quasi introvabile) intitolati entrambi *I miracoli di val Morel*. Ma ne riparleremo.

Intanto, se volete sapere qualcosa di più sui «prodigiosi panini», vi consiglio un'escursione nel web: all'indirizzo <http://www.sannicoladatoentino.it> troverete tutte le informazioni.

Chiacchierata numero 79

Lo scrittore in vacanza, 3. È difficile meditare su un tema come: «Lo scrittore in vacanza» senza ripensare alle celebri (credo, almeno, che siano celebri) pagine di Pier Vittorio Tondelli intitolate: «Frammenti dell'autore inattivo» (in *L'abbandono*, Bompiani). In effetti Tondelli non parlava della vacanza. Parlava dell'inattività.

«Può trattarsi di un periodo conseguente alla pubblicazione di un testo, periodo in cui egli [lo scrittore] non scrive un po' per riposarsi, un po' per riprendersi dalle fatiche delle stesure, un po' per godersi i frutti e le chiacchiere di ciò che ha fatto. In questo caso l'inattività, cioè la mancanza di scrittura, appare un momento assai piacevole. [...] Nei momenti di inattività è probabile che [...] uno scrittore, lavori semplicemente al recupero di se stesso, a ricostruire quello che la scrittura gli ha frantumato dentro».

Tondelli, in questo come in altri testi, racconta la scrittura come una faccenda che si *affronta di petto*. Non un relax, uno svago, un concedersi al piacere di fare: ma una cosa che si può affrontare solo mettendo in gioco la persona intera, come in una guerra, una cosa che ti fa dimenticare il mondo e le altre persone, nella quale ti immergi, in solitudine, e dalla quale riemergere, se tutto è andato bene, dopo un certo tempo (mesi, anni), forse felice ma soprattutto stremato e bisognoso di riposo.

Conosco alcuni miei «colleghi» che vivono lo scrivere in questo modo. Le loro *immersioni* a volte mi spaventano. E quando *emergono*, e hanno la faccia e i modi di vita di chi sembra appena scampato alla morte, mi spavento altrettanto.

Io (sarà che da più di vent'anni sono abituato, per i vari mestieri che ho fatti, a scrivere ogni giorno, e talvolta a scrivere *parecchio* ogni giorno; sarà, più probabilmente, che loro sono degli scrittori *veri*, delle persone con la vocazione dello scrittore; mentre io sono uno al quale è capitato, in un certo momento della vita, di avere delle cose da raccontare e, per circostanze fortunate, quel minimo di capacità tecnica che serve a raccontare), io non me la vivo così. Conosco però, nonostante l'abitudine a scrivere ogni giorno, l'altra forma dell'inattività. Tondelli:

«Nel secondo caso, l'inattività dello scrittore è cosa assai diversa. Non scrive perché non riesce a scrivere. Non scrive perché *non ne ha voglia*. [...] La sua inattività che in un primo momento, come si è detto, era un ritorno alla vita, alla luce, diventa ora un ritorno nell'ombra. Non scriveva prima, e non scrive ora. Per gli altri, non fa differenza. Ma per lui sì. Il riposo è diventato ozio, e l'ozio nevrosi, e la nevrosi impossibilità di amare, quindi di scrivere e di lavorare».

Conosco un sacco di scrittori *inattivi* che scrivono moltissimo. Io stesso sono un buon caso. Scrivo settimanalmente queste paginette per *Stilos* (un vero piacere), scrivo quasi tutti i giorni il

mio *diario in pubblico* (che si legge qui: <http://www.giulio mozzi.com>), scrivo spesso (su commissione) brevi racconti o descrizioni di luoghi o di edifici (una mia specialità, quest'ultima); eppure, eppure, ormai da diversi anni sono uno scrittore *inattivo*.

C'è un segnale ben preciso, del quale anche Tondelli parla. In tanti si sentono liberi di farti, così all'improvviso, la domanda faticosa: «Che cosa stai scrivendo?». «Imbarazzati», scrive Tondelli, «si può rispondere che si sta facendo altro, oppure che si sta studiando o leggendo dei manoscritti». Io me la cavo dicendo: «Be', scrivo il diario», che è una risposta quasi perfetta: perché il diario, fino a controprova, è pur sempre scrittura (anche se, ultimamente, grazie a una macchina fotografica digitale vinta in un concorso delle Ferrovie dello stato, sempre più spesso mi appoggio alle immagini...).

Il mio ultimo libro di racconti è uscito nel 2001. L'ultimo racconto l'ho scritto alla fine del 1999. Da allora, questo è il punto, non ho più immaginato un preciso *progetto di scrittura*. Il diario in pubblico, nonostante la sua mole (dal 26 maggio 2003 al 29 agosto 2004, giorno in cui scrivo questo articolo, ci ho pubblicati dentro 695 tra annotazioni, pagine di diario, raccontini, riflessioni, commenti all'attualità, poesie eccetera) è tutto fuorché *scrittura progettata*.

Immaginate un musicista che tutti i giorni prenda lo strumento e per due ore suoni, suoni, liberamente improvvisando. Lui suona, no? Fa musica, no? Però da quattro anni non mette per iscritto una sola nota, da quattro anni non registra le sue improvvisazioni per riscoltarle ed, eventualmente, scegliere le più riuscite per compilare un disco; in somma, da quattro anni si tiene lontano dalla *dimensione progettuale della scrittura*.

Mi succede spesso di parlare con persone che dicono: «Ah, io non so fare a meno della scrittura. Io bisogna che tutti i giorni scriva qualcosa, anche più volte al giorno. Ho sempre con me questo quadernino, vede?, che ogni volta che mi viene in mente qualcosa ce la scrivo dentro». Queste persone, mi pare, identificano la compulsione alla scrittura con la vocazione alla scrittura (e sbagliano); e in più

non si rendono conto che proprio tutto quel loro gran fervore di scrittura, in quanto è una negazione della dimensione progettuale della scrittura, è tendenzialmente nullo.

In queste settimane di vacanza, l'incontro con alcune scritture del tutto prive di arte (come quelle di cui parlavo ieri: i ringraziamenti dei beneficiari da san Nicola da Tolentino) è stato per me ristoratore. Ho la sensazione che, forse, sto uscendo da questa lunga *inattività iperattiva*. La cosa, devo dirlo, mi conforta.

Ho sempre detto: «Perché ho fatto un libro o due, non sarò mica condannato a *fare lo scrittore* per tutta la vita». Oggi comincio a pensare che dalla scrittura o ci si libera del tutto, o se ne fa una questione di vita o di morte. Confesso che di fronte a questo mio pensiero sono riluttante, e preferirei evitarlo. Ma tant'è: ormai è un pensiero fatto, è dentro la mia testa, e sarà ben difficile farlo uscire.

Perché i pensieri, come noto, godono di vita propria.

Chiacchierata numero 80

Libri che insegnano a scrivere, 1. Comincio questa settimana una rassegna di libri che parlano, con intenzioni più o meno didattiche, dello scrivere. Negli ultimi dieci anni ne sono stati pubblicati (scritti appositamente da autori italiani o tradotti) moltissimi. Alcuni dei libri dei quali parlerò sono facilmente trovabili. Altri sono più difficili da trovare in libreria (per il mercato editoriale, un libro di tre anni fa è *vecchio*), ma probabilmente disponibili in biblioteca.

Giuseppe Conte è un notevole poeta. Nel 1995 ha pubblicato per l'editore Guanda un *Manuale di poesia*. Se volete avere un'idea della poesia di Conte, prima di prendere in mano il suo manuale, vi consiglio la raccolta *L'Oceano e il ragazzo*, Tea (costa sette euro e venti). Il *Manuale di poesia* dovrebbe essere ancora in

commercio; se non lo trovate in libreria, provate a ordinarlo. Io, che credevo di averlo ma non me lo trovavo più in casa (sapete, sono uno di quello che presta i libri), l'ho ordinato e mi è arrivato in due settimane.

Il *Manuale di poesia* è diviso in due parti. La prima parla dell'ispirazione; la seconda, della tecnica della scrittura poetica. Di solito, nei manuali di scrittura, si dà per scontato che l'ispirazione sia una cosa della quale è imbarazzante parlare; una cosa, per dirla tutta, che non si sa bene di che specie sia e nemmeno se esista davvero; una cosa che, comunque, o c'è o non c'è, o ce l'hai o non ce l'hai; e c'è poco da girarci attorno. Quindi, di solito, i manuali di scrittura liquidano la faccenda dell'ispirazione in poche righe, con espressioni del tipo: «È evidente che l'ispirazione non si può insegnare», oppure: «Come diceva Nonsochi, l'arte è per il 5% ispirazione e per il 95% traspirazione», ossia lavoro e sudore; eccetera. Giuseppe Conte no: delle 140 pagine del suo libro, 64 sono dedicate all'ispirazione.

Bene. E che cosa dice, dell'ispirazione, Giuseppe Conte?

Più che la parola «ispirazione», Conte adopera la parola: «Voci». E dice: «Le Voci che spingono a scrivere poesia ci raggiungono da non sappiamo dove. È difficile capire se arrivino da lontananze misteriose, e ci entrino dentro come punte di frecce, o se stiano addormentate nella zona oscura della nostra anima. [...] Quello che importa è che le Voci parlino e che noi sappiamo innanzitutto ascoltarle. Se non crediamo che le cose apparentemente inanimate o mute possano parlarci, difficilmente ci accingeremo al lavoro della poesia. Voci possono essere [...] quelle delle stelle [...]. Voci quelle dei fiori. [...] Voci quelle dell'amore più puro ma anche dell'amore più violento e brutale. Voci quelle dell'odio, del corrompimento, dell'assenza e della presenza di Dio o degli dèi. Scriviamo spinti da queste Voci, da Tumulti, Domande, Stati di alterazione dell'Anima, da Visioni che le Voci contribuiscono a far balenare in noi» (pp. 16-17).

Conte sa benissimo che parlando di Voci (e di tutte quelle altre cose con l'iniziale maiuscola), e poche pagine dopo addirittura delle

Muse, fa un discorso decisamente inattuale. E allora intitola apposta un paragrafo: «Dove incontrare le Muse oggi» (p. 18). Dove, dunque? Nei «più desolati sobborghi» o nella «più silenziosa biblioteca», o nel «teatro più fastoso», tra le collezioni d'arte «più raffinate». Praticamente ovunque, sembra di capire, purché si tratti di un luogo «più»: un «sobborgo desolato» o un «teatro fastoso» non bastano, ci vogliono un «sobborgo *più* desolato» o un «teatro *più* fastoso».

Badate, non sto prendendo in giro Giuseppe Conte. Questi suoi «più» sono probabilmente la spia di una percezione estetizzante della vita. Bene, Giuseppe Conte ci sta dicendo che per scrivere poesia bisogna avere una percezione estetizzante della vita; o, almeno, che per riuscire a sentire le Voci bisogna avere il coraggio di abbandonarsi, di tanto in tanto, a una percezione estetizzante della vita. (Che la percezione estetizzante della vita abbia le sue perversioni e il suo *kitsch*, Conte lo sa benissimo; e gli pare così ovvio che queste perversioni e questo *kitsch* siano tutt'altra cosa da ciò di cui sta parlando, che non spende neanche una riga a segnare la differenza).

Ma poiché un manuale è un manuale, ecco che Conte fa una cosa stupefacente: ci dà addirittura, in undici brevi paragrafi, «Undici suggerimenti» per riuscire ad ascoltare le Voci. Èccoli: (pp. 23-29): «Aprire varchi nel muro compatto della realtà. Guardare le cose sempre con meraviglia. Accettare la solitudine. Praticare la buona conversazione. Leggere ad alta voce poesia. Essere liberi da ogni pregiudizio morale e ideologico. Benedire le passioni. Avere il gusto degli estremi. Accettare il vuoto. Camminare. Aprirsi all'infinito».

La poesia dunque per Conte non è una “materia”, bensì una “disciplina”. Le sue undici formule possono essere, credo, riassunte in una sola, abbastanza *zen*: «Sii disponibile». Se sarai disponibile, forse le Voci ti parleranno. Se non sarai disponibile, sicuramente le Voci non ti parleranno. Tutto qui.

«Tutto qui?», dirà sicuramente qualcuno. «Tutto così semplice e insieme impossibile, tutto così profondamente arcaico e così modernamente *new age?*». Sì, mi pare di poter dire; tutto qui. E credo che sia un bel merito quello di Giuseppe Conte, che ci mette a confronto con questo «Tutto qui».

Probabilmente non si può voler essere poeti. C'è di esserlo. Anche perché l'essere poeti, secondo Conte, comporta un bel po' di rinuncia al voler essere (all'ideologia, ad esempio; mentre «Benedire le passioni» significa accettare qualcosa che incontrollabilmente ci c'è).

C'è qualcosa di disgustoso, ho pensato rileggendo il libro di Conte per scrivere questo pezzo, c'è qualcosa di disgustoso nell'immagine del poeta, o piuttosto del Poeta, che esce da queste pagine. D'altra parte Giuseppe Conte, con tutto che ha scritto molte poesie bellissime, mi pare un uomo che sprigiona da ogni poro antipatia.

Ma che c'entra? Forse il Poeta è davvero un Completamente Diverso. Uno che suscita inquietudine, antipatia e disgusto. Non uno come noi.

Chiacchierata numero 81

Libri che insegnano a scrivere, 2. Settimana scorsa ho puntato verso l'alto, scrivendo del *Manuale del poeta* di Giuseppe Conte: un libro che parla di Voci, Muse, Ispirazione e compagnia briscola. Oggi puntiamo verso il basso, con un bel libretto di Bice Mortara Garavelli: *Prontuario di punteggiatura* (Laterza, 153 pagine, 10 euro). È uscito l'anno scorso ed è quindi trovabile dappertutto.

«Prontuario» è una parola ancora più umile, più discreta di «manuale». E infatti il *Prontuario* di Bice Mortara Garavelli si apre con una dichiarazione di prudenza tra le più prudenti che abbia mai lette: «Questo libro contiene una scelta di indicazioni pratiche accompagnate da chiarimenti teorici essenziali [che significa: «ridotti all'essenziale,

all'osso]; e non «fondamentali, di grande importanza», ndr] sui fenomeni e gli usi interpuntivi. Chi lo ha scritto non ha preteso di accampare ipotesi innovative o di offrire una panoramica sullo stato degli studi e delle conoscenze in materia. Ha avuto solo la (modesta) ambizione di fare qualcosa di utile, sulla base di un'ovvietà e di ragionevoli constatazioni. È ovvio che con la punteggiatura abbia a che fare chiunque voglia e sappia scrivere. È ragionevole prendere atto che sono abbastanza frequenti i dubbi e le curiosità su una pratica aperta a incertezze, a problemi per i quali talvolta si improvvisano soluzioni arbitrarie - ma non è detto che l'arbitrio e l'improvvisazione portino necessariamente ad errori» (pp. vii-viii).

Tanta prudenza non è fuori luogo. La prima impressione, per chi si metta a riflettere sulla punteggiatura, è che se ne possa dire tutto e il contrario di tutto.

Alle scuole elementari mi avevano insegnato (e ho scoperto negli anni che queste definizioni sono un patrimonio abbastanza diffuso) che la *virgola* indica «una piccola pausa» e il *punto e virgola* «una pausa più lunga»; che i *due punti* «precedono una spiegazione, un elenco o un discorso diretto», e non se ne possono mai mettere due consecutivi; che il *punto* (o *punto fermo*, per la maestra Raule che era più pignola) sta «alla fine della frase»; che si va *a capo* quando «una parte del discorso è conclusa»; e così via.

Ma provate a fare un esperimento. Provate a registrarvi mentre leggete. L'ideale sarebbe registrarsi senza sapere di essere registrati, ma se lo fate da voi stessi è cognitivamente complicato. Scegliete un testo non troppo semplice, magari un testo dalla punteggiatura ricca (una bella pagina manzoniana, ad esempio: *l'addio ai monti* o *la madre di Cecilia*) ma non delirante (evitate Marinetti, in somma). Prima di registrarvi fate delle prove, sempre a voce alta. Cercate di leggere *bene*: immaginate di avere davanti un pubblico che non conosca quel testo, e di doverglielo far ca-

pire e gustare. Registrate dunque, poi mettete tutto da pare qualche giorno (il tempo sufficiente per dimenticare dove erano messe le virgole nel testo che avete letto), e infine trascrivete il testo dalla vostra registrazione. A questo punto, confrontate con l'originale. Scommetto (vado sul sicuro, l'ho fatto tante volte) che la punteggiatura della trascrizione non corrisponderà, se non all'ingrosso, a quella originale. Una volta che feci questo esercizio in un laboratorio di scrittura, un signore lungo lungo con una camicia gialla davvero orribile commentò: «Sono cose che fanno pensare».

Il *Prontuario* di Bice Mortara Garavelli è quindi tutto cosparso di formule prudenziali: «Si usa dire... Ma l'esperienza mostra...» (p. 17); «Un'altra ragione sintattica che *indirizzerebbe* a separare con un segno d'interpunzione...» (p. 18); «L'uso della disgiuntiva "o" può ricadere sotto condizioni *analoghe* a quelle di "sia"» (p. 20); «Si tende, *prevalentemente*, a evitare la virgola quando...» (p. 21); «La presenza o l'assenza di una virgola davanti a un pronome relativo *non dovrebbero* essere casuali» (p. 26); e così via.

«Ma a che cosa serve», potrebbe domandare qualcuno, «un prontuario che non ti dice mai chiaramente *fa' così che fai bene*, ma ti riempie la testa di *forse*, di *prevalentemente*, eccetera eccetera?». La risposta è facile. Ciascuno di noi tende a usare la punteggiatura in modo tutto sommato automatico. È raro che si torni indietro a spostare una virgola, a sostituire un punto con un punto e virgola, a controllare la quantità di puntini di sospensione che abbiamo disseminati nel testo. Leggere questo *Prontuario* produce, e non è poco, l'effetto di costringerci a pensare ogniqualvolta mettiamo giù una virgola, una parentesi, un a capo.

Faccio un esempio. Io produco una varietà di testi scritti: lettere, email, articoli per *Stilos*, progetti didattici, recensioni di libri, lezioni, racconti, pagine del mio diario in rete, e così via. Ultimamente ho assaporato la gioia dello scrivere i verbali dell'assemblea di condominio (ho *preteso* di fare il segretario verbalizzante: sono pur sempre l'unico *scrittore* del condominio). Ciascuna di queste tipologie di testi

fa riferimento, in maniera più o meno esplicita e più o meno rigida, a convenzioni linguistiche: che riguardano il lessico, la sintassi, e anche la punteggiatura.

In una email a un'amica posso scrivere come mi pare. In un pezzo per *Stilos*, no: sarei scortese, se lo facessi. Ma non posso nemmeno scrivere piatto-piatto e banale-banale, come fa (se è bravo) il giornalista di cronaca: chi legge questa rubrica si aspetta, credo, anche una scrittura vivace. Nei verbali dell'assemblea di condominio scrivo piatto-piatto e banale-banale; nei progetti didattici per le scuole medie superiori scrivo in perfetto *scolastichese*; e, in somma, questo è il punto della questione, ciascuna di queste scritture richiede un certo lessico, una certa sintassi, e una certa punteggiatura.

Lo studio del *Prontuario* di Bice Mortara Garavelli (che è autrice anche di un ottimo e chiaro *Manuale di retorica*, pubblicato da Garzanti) ha acuita la mia sensibilità. Ha fatto di me un punteggiatore più pignolo ma anche più variabile, più "personale" ma anche più adattabile. Il che non mi dispiace affatto.

Chiacchierata numero 82

Libri che insegnano a scrivere, 3. Due settimane fa ho presentato un manuale di poesia, settimana scorsa un prontuario di punteggiatura, oggi tocca a un libro sull'argomentare. Le puntate di questa rubrica dedicate ai «libri che insegnano a scrivere» saranno parecchie; e, tanto per non annoiare lettori e lettrici eventualmente disinteressati/e alla poesia o alla prosa o alla narrazione o all'argomentazione eccetera, saltabeccherò disinvoltamente, di puntata in puntata, da un argomento all'altro.

Il gioco dell'argomentare di Cristina Pennavaja (Franco Angeli 1997, 190 pagine) è un buon libro semplice e introduttivo. Ha un sottotitolo che può stupire: *Percorso creativo per migliorare lo stile*,

la scrittura, la vita. «Lo stile e la scrittura, vabbè», dirà qualcuno, «ma la vita? Non è un po' troppo, per un manuale sull'argomentazione, pretendere di migliorare la vita?». Ebbene, no, non è *un po' troppo*; è semplicemente indispensabile. Poi vedremo perché.

I pregi del libro sono: ordine, chiarezza, completezza nell'essenzialità, efficacia degli esercizi, umiltà, moralità. La teoria dell'argomentazione è una disciplina antichissima (il suo nome più nobile è «retorica»), che per molti secoli ha sofferto di elefantiasi della materia e di ipertecnicismo del linguaggio: Pennavaja riesce a esporla con ordine e chiarezza, sfrondando con intelligenza, introducendo i tecnicismi solo quando servono davvero.

Un paio di esempi. Il capitolo «Le sei funzioni fondamentali della comunicazione verbale» (pp. 31-37) non comincia (diversamente da pressoché tutti gli altri manuali che conosco) con l'elenco e la definizione delle sei funzioni, bensì con una breve scena di dialogo in cui tutte le funzioni entrano in gioco; prosegue con la presentazione e spiegazione di alcuni termini indispensabili (contesto, messaggio, codice, canale) e con il davvero inevitabile schemino «Emittente-Messaggio-Destinatario»; torna alla scena di dialogo, la analizza e fa vedere le sei funzioni *in azione*; e si conclude con altri brevi esempi puntualizzanti. Pennavaja poi non chiama le sei funzioni non con i nomi in uso nei trattati di linguistica e di retorica, ma con nomi più intuitivi: la funzione «conativa» diventa così «persuasiva», la funzione «fatica» diventa «di contatto» (i nomi tecnici, comunque, sono in nota).

Altro esempio. C'è un capitolo sulle figure retoriche. Si intitola: «Gli effetti delle figure retoriche nel testo» (pp. 92-102). Pennavaja non si cura della natura delle figure retoriche, va diritta al sodo occupandosi degli effetti che il loro impiego produce sul lettore o ascoltatore del testo. Così tutto risulta molto più chiaro che nei tradizionali trattati di linguistica e di retorica, dove le figure sono di solito, ahimè, catalogate secondo la loro natura (figure di parola, di pensiero, di posizione, di sostituzione eccetera), indipendentemente

da ciò a cui servono: come se in un libro di cucina le ricette non fossero ordinate secondo la funzione dei singoli piatti all'interno del pasto (antipasti, primi, secondi, contorni, dolci) ma secondo gli ingredienti necessari a confezionarli.

Dicevo: questo è anche un libro umile. A pagina 28, ad esempio, Pennavaja cita in nota il *Trattato dell'argomentazione* di Chaim Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca («opera fondamentale, purtroppo talora di difficile lettura») e i *Saggi di linguistica generale* di Roman Jakobson, e dice: «Il mio testo si propone di esporre in modo semplice gran parte della teoria di Perelman, saldandola con il modello delle funzioni comunicative di Roman Jakobson. Ritengo infatti che attraverso questa saldatura cada finalmente la separazione fra retorica delle argomentazioni e retorica delle figure di stile». Pennavaja presenta il suo lavoro, in somma, quasi come se fosse un "bignami"; in realtà la materia del *Trattato* di Perelman (che è davvero fondamentale ed è davvero di difficile lettura; ne parlerò prossimamente) è nel libro di Pennavaja completamente riorganizzata; e la «saldatura con il modello delle funzioni comunicative» è un'innovazione, quantomeno a livello didattico, non da poco.

Dicevo infine che *Il gioco dell'argomentare* è anche un libro morale. Sempre a pagina 28 leggiamo la seguente dichiarazione: «Questo libro vuole essere soprattutto la prova che tutti possono imparare ad argomentare in maniera adeguata, utilizzando pensieri e parole aperti al dialogo con il prossimo, senza cadere nel ridicolo né mettere in ridicolo l'altro, evitando una inutile modestia e abbracciando invece la fruttuosa umiltà». La retorica, ai suoi inizi, fu guardata spesso, e non a torto, con diffidenza. I temibili «sofisti» erano filosofi, o retori, che si dichiaravano disponibili a sostenere indifferentemente una causa o la causa opposta, ad affermare indifferentemente la verità o la falsità di qualunque testi. Nell'antica Atene poteva accadere che un uomo politico di primo piano fosse ostracizzato, ossia mandato in

esilio, semplicemente a causa delle sue grandi capacità retoriche: perché chi è troppo bravo a convincere, chi è un troppo bravo venditore di sé stesso e delle proprie idee, chi ha con l'altro un approccio non dialogante ma manipolatorio, mina la democrazia.

Diffidate, vi prego, di qualunque libro che parli di scrittura, narrazione, argomentazione, poesia, drammaturgia eccetera in termini di pura tecnica. Anche scrivere un annuncio del tipo: «Nel mese di agosto l'edicola dei giornali resterà aperta solo nell'orario mattutino» richiede, magari in misura minima, una riflessione morale.

In questo, dunque, consiste il «miglioramento della vita» auspicato da Caterina Pennavaja nel sottotitolo del *Gioco dell'argomentazione*: nell'imparare a percepire, in tutti gli atti di comunicazione che concernono decisioni, e in generale in tutti gli atti di comunicazione della vita quotidiana, la presenza di una questione morale interna alla comunicazione stessa, ai suoi modi e al suo stile.

Chiacchierata numero 83

Libri che insegnano a scrivere, 4. Un libro nuovo, nuovissimo: *Come si fa un blog* di Sergio Maistrello (Tecniche Nuove, pp. 173, euro 9,90). In questa rubrica ho parlato varie volte dei blog. Ma ripigliamo il discorso dal principio. Che cos'è un blog? Maistrello: «Un blog è un sito Web che richiede al suo autore capacità tecniche minime per pubblicare contenuti. Ti consente di diventare editore di te stesso nel giro di pochi minuti». E: «La parola *blog* nasce dall'unione e contrazione di *Web* e *log*, dove *log* è il termine inglese che identifica i registri in cui sono annotati gli eventi. La traduzione utilizzata più di frequente è *diario di bordo*, una definizione coerente con la metafora della navigazione utilizzata a proposito di Internet e fedele alla predominanza dell'elemento temporale in questo genere di pubblicazioni» (pp. 1-2).

Immaginatevi un programma televisivo o radiofonico, quotidiano, della durata di dieci minuti. Immaginate di essere voi gli autori e i conduttori di questo programma. Immaginate che la struttura del programma sia semplicemente questa: che voi andate in onda, e dite quello che vi pare. Un giorno raccontate una cosa che vi è successa. Un giorno raccontate una storia inventata. Un giorno esprimete un'opinione su qualcosa che è accaduto dall'altra parte del mondo o a vostro cugino. Un giorno leggete un articolo di giornale e lo commentate. Un giorno parlate di un libro che avete letto e che vi ha entusiasmato o disgustato. E così via.

Negli ultimi tre-quattro anni, migliaia di persone in Italia hanno cominciato a pubblicare dei blog. Altri, parecchi, sono in forma di diario; altri si occupano di argomenti specifici (molti sono dedicati alla letteratura, al cinema, alla musica); altri contengono esclusivamente poesie; altri commentano l'attualità; altri sono luoghi d'incontro per piccole comunità; eccetera.

La cosa interessante della tecnologia blog, nonché la ragione per cui vi parlo di questo libro, è che con essa si diventa facilissimamente, come dice Maistrello, «editori di se stessi». Ma attenzione: nell'essere «editori di se stessi», non c'è solo la libertà; c'è anche la responsabilità.

Lo scrittore che vede il suo libro pubblicato da un editore, di fatto gli delega una serie di questioni (il rischio economico, ad esempio; la confezione grafica; la distribuzione); chi si fa editore di sé stesso deve arrangiarsi. Se il pubblicare un blog costa qualcosa (in termini di bolletta telefonica per la connessione all'internet; ma anche come acquisto di spazio in un server, abbonamenti a certi servizi, eccetera: tutte cose che Maistrello spiega assai bene nel suo libro), il rischio economico è tutto dell'autore-editore. Difficilmente si faranno soldi con un blog; ma l'autore-editore è comunque costretto a confrontare ciò che spende (denaro, tempo) e il risultato che ottiene. Quando si

apre un blog si possono acquistare, o anche ottenere gratis, delle «gabbie grafiche» preconfezionate: ma è così facile, trasformare e manipolare le pagine web (Maistrello dà un po' di consigli e di istruzioni), che difatto l'autore-editore è responsabile anche dell'aspetto grafico del suo prodotto. Pubblicare nel web significa aprirsi a «una platea potenziale di milioni di persone», ma l'autore-editore scoprirà quanto è difficile (e, quindi, quanta soddisfazione dà) trovarsi dei lettori, affezionarli, convincerli a visitare il suo blog ogni volta che ci pubblica qualcosa di nuovo.

Il libro di Sergio Maistrello, tra i tanti che sono stati pubblicati sull'argomento in questi ultimi anni (e consiglio a tutti *Mondoblog* di Eloisa Di Rocco, Hops Libri), ha il pregio di essere introduttivo, bene scritto, assai bene equilibrato tra faccende prettamente tecniche e questioni inerenti appunto l'essere autore ed editore di sé stesso. Tutta la sezione di *Come si fa un blog* intitolata «Come si gestisce un blog» è dedicata a questi argomenti. Scrive Maistrello: «Il blog è un atto di generosità verso te stesso e verso gli altri. Consideralo prima di tutto un servizio a quanti verranno a visitare il tuo sito: scrivendo di te, della tua esperienza, delle tue competenze, metti a disposizione un patrimonio di informazioni che prima o poi potrebbe essere utile a qualcun altro. [...] Rileggendo a mesi di distanza i tuoi archivi [*dove si conservano i materiali pubblicati*] ti renderai conto di quanto dedicare del tempo al sito ti avrà arricchito: noterai l'evoluzione dello stile di scrittura, rileggerai i tuoi stessi spunti biografici in una nuova prospettiva dopo averli lasciati decantare per qualche tempo, costruirai un'identità digitale che farà da specchio alla tua vita reale, metterai ordine nelle tue idee e nel modo di presentarle al prossimo» (p. 115).

In altri termini: scrivere e pubblicare in rete costringe a pensare alla scrittura, sia essa informativa o narrativa, diaristica o cazzeggistica, tecnica o poetica, come a una *attività relazionale*. Scrivere e pubblicare nella rete costringe a *pensare al lettore*, a capire come l'oggetto indispensabile al testo non sono tanto io, l'autore, quanto l'altro, il lettore. Nei blog, tra l'altro, è possibile permettere ai lettori di inserire, in

calce alle cose scritte dall'autore-editore, dei cosiddetti «commenti». Potrà capitare, quindi, di esprimere un'opinione e di trovarsi pochi minuti dopo a discuterla con altri; di raccontare la propria giornata e di incontrare qualcuno che dice: «Ma guarda, anche a me è successo...»; di pubblicare una poesia e di trovarsi coperti di elogi o di sberleffi.

Ma prima di aprire un blog, magari conviene andarsene a leggere un po'. Ecco qualche arbitrario consiglio: il blog di Sergio Maistrello, <http://www.sergiomaistrello.it>; il blog di Eloisa Di Rocco (l'autrice di *Mondoblog*), <http://x.lapizia.net>; il blog di Princess Proserpina, <http://www.pproserpina.net>; il blog collettivo Macchianera, <http://www.macchianera.net>; il blog letterario Nazione Indiana, <http://www.nazioneindiana.com>; e il blog del simpaticissimo Gattostanco: <http://gattostanco.diludovico.it>.

Chiacchierata numero 84

Libri che insegnano a scrivere, 5. Ai bambini, si sa, i libri piacciono parecchio. Il bambino italiano medio legge più libri dell'adulto italiano medio. Magari, specie se è un bambino piccolo, ciò che fa con i libri non è esattamente *leggere*: manipola, guarda, gioca, succhia, mordicchia, lancia in aria o in terra, eccetera. Fa' quello che deve fare, in somma.

Il libro dei libri di Niccolò Barbiero e Giulia Orecchia (Salani, pp. 151, euro 9,50) è, come dice il sottotitolo, un *Manuale per giocare a costruire libri*. Non è quindi esattamente un libro che «insegna a scrivere»; ma poiché chiunque si metta d'impegno a scrivere un romanzo o un poema o una collezione di liriche o di racconti (o qualunque altra cosa) ha generalmente lo scopo di arrivare prima o poi a *fare un libro*, tanto vale esercitarsi a *fare libri* fin da piccoli.

Attenzione: c'è una bella differenza tra *scrivere* un libro, e *farlo*. Per *fare* un libro bisogna occuparsi di carta, di inchiostro, di caratteri e corpi (oggi si chiamano *font*), di copertina, di illustrazioni, di paratesti (risvolto, quarta di copertina, biografia dell'autore) e così via; senza contare poi che *una volta fatto il libro* bisogna distribuirlo e venderlo, ed è tutta un'altra storia. Nel mio ormai pluriennale lavoro di lettore di dattiloscritti inediti, e destinati nella stragrande maggioranza a restare inediti, mi sono reso conto che ci sono persone che si rendono conto di che cos'è un libro, e persone che non se ne rendono conto. Basta, appunto, guardare il dattiloscritto. Un dattiloscritto curato, leggibile, ben marginato, con un font non bizzarro, stampato senza tirchieria d'inchiostri, fotocopiato con cura, appartiene sicuramente a una persona che sa che cos'è un libro. Ed è molto diverso, nei casi in cui si decide di «fare il libro», avere che fare con un autore che sa che cos'è un libro o con uno che non sa che cos'è.

Un libro è un oggetto che altre persone prenderanno in mano; e soppesandolo dovranno decidere se acquistarlo o no, se leggerlo o no. Il libro quindi deve essere, per così dire, rappresentativo di sé stesso (deve dare l'idea di essere una certa cosa, ed essere effettivamente quella cosa); deve essere comodo e maneggevole nella giusta misura; deve essere leggibile; deve avere delle partizioni interne che corrispondano ai prevedibili tempi di lettura; deve essere illustrato efficacemente, se è un libro che prevede illustrazioni; deve giustificarsi da sé, saper stare al mondo, avere un'evidenza propria, occupare sensatamente il proprio posto sullo scaffale o sul tavolo.

Ecco: fabbricare libri, significa imparare tutte queste cose. E cominciare dai libri per bambini non è una cattiva idea. I libri per bambini sono oggetti assai più ricchi e liberi dei libri per adulti. Un libro per bambini può essere rotondo o addirittura sferico, può avere il becco, può suonare o fare le puzze, può avere forma di scatola o di balena, può essere più grande del suo lettore o più piccolo di un pacchetto di fiammiferi svedesi. Fabbricare libri per i bambini (meglio ancora: con i bambini) porta ad assaporare questa grande liber-

tà, e a capire che non è certo una libertà sfrenata: perché comunque, come dicevo, una volta fabbricato il libro dovrà, almeno ogni tanto (è lecito concedere i bambini di conservare i libri fabbricati da loro stessi) andare incontro a un lettore estraneo, od almeno non coincidente con l'autore stesso.

Finito tutto questo pistolotto, del *Libro dei libri* devo dire che mi sembra assai ben fatto. La varietà di libri proposta non è né eccessiva né scarsa. Le idee sono per lo più tradizionali (il che va benissimo), con qualche innovazione (bene!). I disegni sono chiarissimi (migliori dei testi, che sono comunque assai buoni). Ogni proposta per fare un libro contiene una vivace descrizione di come dovrà essere il lavoro finito, l'elenco dei materiali necessari, le istruzioni per costruire, suggerimenti per variare o ampliare il modello.

Io sono particolarmente affezionato al *Libro postale*: «Ogni pagina di questo libro è in realtà una busta dove si raccolgono banconote di un certo valore, un dente caduto in battaglia, lettere segrete, fotografie e anche biglietti del treno usati o nuovi. Le buste possono essere di diverse dimensioni, di plastica, trasparenti o colorate, basta che la copertina del *Libro postale* sia più grande di tutte le altre buste. Una volta pronto, il libro si chiude in una busta ancora più grossa e ce lo si può spedire a casa» (p. 52). Per non parlare del *Libro ingessato*, il Libro 007, il Libro da appendere, il Libro con la bocca, il Libro teatro, e chi più ne ha più ne metta. Ovviamente il *Libro dei libri* si occupa prevalentemente del supporto: che cosa ci vada scritto o disegnato dentro, in questi libri, è affare secondario (ci sono però buoni suggerimenti e stimoli curiosi).

Dopo pagina 100 il *Libro dei libri* abbandona, come se ne avesse abbastanza, il tema della produzione dei libri, e va a toccare velocemente vari altri aspetti: inventare un marchio editoriale («Edizioni *Asino chi legge*» mi pare il suggerimento più grazioso), applicare ai libri etichette di genere o di proprietà, districarsi tra

l'enorme varietà di alfabeti a stampa, fabbricare segnalibri personalizzati, prodursi da sé la carta (riciclando altra carta), organizzare una mostra-mercato delle proprie opere. E non manca un adeguato repertorio di mostre-mercati di libri per bambini, nonché un'interessante scelta di pubblicazioni nel web interamente o parzialmente consacrata all'arte di fare libri con i bambini (da affrontare con un adulto accanto, anche perché parecchie sono in lingua inglese).

In somma, questo *Libro dei libri* mi è sembrato proprio un fior di libro, utile e divertente. E ne consiglierei la lettura non solo ai piccoli, ma anche ai grandi. Perché si rendano conto di quanto lavoro, di quanti sforzi di invenzione e di armonia, ci siano dentro quel parallelepipedo di carta stampata che chiamiamo «libro».

Alla prossima.

Chiacchierata numero 85

Libri che insegnano a scrivere, 6. Questa settimana non vi parlo di un libro, ma di una rivista. Si chiama *Quaderni di didattica della scrittura*, è un semestrale, e il numero 1 è appena uscito (146 pp., editore Carocci, un numero 16 euro, per abbonamenti: 06 420 142 60, riviste@carocci.it). I *Quaderni* sono curati dal Dipartimento di scienze pedagogiche e didattiche dell'Università di Bari, presso il quale è attivo da più di dieci anni un «Corso di alta formazione in didattica della scrittura»; non si rivolgono all'*aspirante scrittore* ma ai professionisti della scrittura (giornalisti, saggisti), agli insegnanti di Italiano delle scuole medie superiori e ai docenti universitari.

Il primo *Quaderno* contiene delle cose piuttosto interessanti. Lo scrittore Raffaele Nigro racconta in un lungo intervento («Così ho scritto, così scrivo») il suo "percorso di avvicinamento" alla scrittura attraverso contraddittorie esperienze letterarie e antropologiche (dalla trascrizione delle fiabe tradizionali agli entusiasmi neoavan-

guardistici, per approdare a quello stile quasi ipnotico, raffinato e popolare insieme, che gli è caratteristico). Roberto Maragliano (già autore di un importante *Manuale di didattica multimediale* pubblicato da Laterza) affronta con piglio dinamico e tono un po' profetico la questione dell'«Insegnare a scrivere con il computer», individuando nella scrittura con il computer tre tratti nettamente distintivi rispetto alla scrittura con carta e penna: la *perfettibilità*, la *connettività* e la *dialogicità*. Il saggio di Pasquale Guagnella «Apologia e confutazione nella prosa di Galileo», di taglio sostanzialmente storico-descrittivo, è un bel saggio istruttivo e divertente, ma è un saggio che sarebbe potuto apparire in qualunque rivista di storia e critica letteraria.

La sezione «Interventi ed esperienze» si apre con un saggio di Giuseppe Fiori («Una penna per gli *under 18*») che pone una questione assai interessante: «Oggi non è facile per uno scrittore per adulti vestire i panni dello scrittore per l'infanzia o per i giovani. Perché si è abituati ad un'altra scrittura, ma soprattutto perché il mondo dell'infanzia di oggi cambia più rapidamente di quello di cento anni fa. Non è facile essere aggiornati sui mutevoli miti, giochi e linguaggi delle nuove generazioni. Segnatamente è difficile (anche per gli psicologi) comprendere lo spettro percettivo che un bambino/ragazzo ha del mondo e che gli arriva attraverso i media, l'elettronica, per non parlare delle "rivoluzioni" private familiari e sociali (disoccupazione, emigrazione, nuove povertà, separazioni ecc.)» (p. 63). Giuseppe Fiori, un po' a volo d'uccello (questo è un *saggio* che sembra proprio un *assaggio*), prova a vedere come si sono posti il problema, e quali soluzioni hanno adottate, alcuni narratori di successo, da Tahar Ben Jelloun a Daniel Pennac, da Roddy Doyle a J. K. Rowling.

Il cospicuo saggio di Loredana Perla («Competenza e scrittura», 25 pagine) tenta con successo di fare il punto sull'approccio d'ispirazione cognitivista alla didattica della scrittura

(senz'altro il più proficuo), passato nel giro di un ventennio circa da una «concezione ipertroficamente intellettuale dei processi connessi all'apprendimento dello scrivere» a una più opportuna considerazione dei «fattori motivazionali» (p. 82). La mia impressione è che questo saggio fissi i punti di riferimento di tutto il *Quaderno*.

«Criteri e indicazioni per la tesi di laurea» di Vanna Zaccaro prende le mosse dal celeberrimo *Come si fa una tesi di laurea* di Umberto Eco (Bompiani) e, sinceramente, ho l'impressione che non vada molto più in là. «Scrivere l'attimo, ovvero il telegiornale» di Francesco Giorgino è un'introduzione all'argomento molto brillante e suggestiva, ricca di molte informazioni in poche pagine. «In treno con il block-notes», di Daniele Giancane, è un testo curioso e ondivago. «Scrivere in treno è una delle cose più belle e naturali del mondo, perché viaggiare in treno vuol dire osservare l'umanità attorno a noi e al contempo il paesaggio che corre dal finestrino. Visto che si deve star fermi, o quasi, è un buon tempo per riflettere, fare bilanci, persino meditare. Forse pregare» (p. 126). Partendo da qui, Giancane arriva... Non ho capito. Non ho capito dove arriva. Verso la fine scrive: «La mia finalità è quella di riflettere sulla scrittura in un non-luogo come il treno; sulla sua possibilità e la sua "bellezza", anzitutto per chi la pratica. Scrivere (nel mio caso poesie) sul treno può sembrare quasi incredibile - per chi ha una concezione "classica" della scrittura, perlomeno nel senso anche dei mezzi e dei luoghi [...]. Può sembrare atto quasi sacrilego scrivere una poesia in treno, una "caduta" dalla serietà dello scrittoio attorniato da una robusta biblioteca (ognuno pensa alla biblioteca di casa Leopardi) alla vile laicità di uno scompartimento» (p. 132). Ma, non so. Ho l'impressione che si sfondino porte aperte. Il primo *Quaderno di didattica della scrittura* si conclude infine con un racconto di Raffaele Crovi.

In sostanza: come in ogni rivista ci sono cose più interessanti e altre meno, ma credo che soprattutto gli insegnanti di Italiano nelle scuole medie superiori farebbero bene a dare un'occhiata a questo

Quaderno, e magari ad abbonarsi. Io mi sono abbonato. Di una rivista come questa, da anni sentivo la mancanza.

La settimana scorsa ho parlato del *Libro dei libri. Manuale per giocare a costruire libri* di Niccolò Barbiero e Giulia Orecchia (Salani). Avrei dovuto almeno citare (me ne sono dimenticato) un altro aureo libretto sullo stesso argomento: *Guida pratica per fare libri con i bambini*, di Maria Pia Alignani (ed. Sonda, pp. 102, euro 10,50). La *Guida* (diversamente dal *Libro dei libri*) non si rivolge direttamente ai bambini bensì agli adulti, e si ispira al Book Art Project di Paul Johnson, è a sua volta autore dell'ottimo *Facciamo un libro* (ugualmente pubblicato da Sonda). Ma su libri & bambini riprenderemo il discorso.

Chiacchierata numero 86

Libri che insegnano a scrivere, 7. Credo che il libro di cui vi parlo oggi sia assai difficile da trovare. La persona che me l'ha prestato l'ha trovato in una libreria di libri usati. L'editore non esiste più. Si tratta di *Come scrivere romanzi rosa. Guida alla narrativa sentimentale: personaggi, ambienti, dialoghi, sentimento, passione, conflitto*, di Phyllis Taylor Pianka (Spazio Libri Editori, 1993 [ma l'edizione originale americana è del 1988], pp. 160, 28.000 lire). Il libro è interessante, secondo me, per tre ragioni: primo, perché non mi risulta che esistano in lingua italiana altri manuali di scrittura relativi a questo genere di romanzi (ma, se sapete l'inglese, lo potete comperarlo per soli due dollari su www.amazon.com); secondo, perché è un libro interessante e divertente; terzo, perché i romanzi rosa sono un genere letterario sempre denigrato, e a me invece stanno simpatici.

La signora Pianka è un'autrice, da quel che ho potuto capire, abbastanza affermata (ma non tradotta in Italia). Ha pubblicato qualche dozzina di romanzi quasi tutti di genere rosa, distribuiti tra i vari sottogeneri: rosa contemporaneo, rosa d'ambientazione storica, rosa-gotico, e così via. È in somma una seria professionista. E infatti il libro fa capire fin dalla prima pagina che il romanzo rosa è, prima di tutto, un prodotto industriale: «I romanzi di "genere" vengono di solito stampati in particolari collane, con un preciso numero di titoli, sono pubblicati mensilmente e si rivolgono a una precisa fascia di lettori. [...] Si tratta di libri di formato ridotto, di una lunghezza standard che varia dalle 55 mila alle 85 mila parole. [...] Alcune case americane si avvalgono dei servizi di produttori editoriali [...]: si tratta di società che presentano all'editore pacchetti per le nuove serie, nuovi libri o semplicemente nuove idee. Se l'editore decide di acquistare, offre al produttore editoriale una cifra prefissata per la produzione dei libri. Il produttore ingaggia allora degli autori per scrivere i libri, di solito in conformità con le direttive o le trame da lui stesso fornite» (p. 13). Queste cose possono sembrare bizzarre all'aspirante narratore italiano. Proprio per questo gli farà bene impararle.

Ciò detto, il libro della signora Pianka è, tutto sommato, un libro assai ben fatto. L'articolazione in capitoli è piuttosto chiara ed efficace: accanto a capitoli che potreste trovare in qualsiasi manuale di narrazione («Il punto di vista», «I personaggi», «Come scrivere dialoghi credibili», ecc.), ci sono quelli specifici: «Costruire la trama romantica», «Sensualità e sessualità», «Il romanzo rosa storico», e così via.

La signora Pianka non si fa scrupoli ad essere severamente prescrittiva. Nel capitolo «La costruzione delle scene» (pp. 88-100) elenca nove «tipi di scene» che «dovrebbero essere presenti in ogni racconto rosa»: la scena d'apertura, le scene-situazione (dove «si organizzano dati informativi sull'antefatto principale» e «si impostano personaggi per giustificare l'azione che logicamente seguirà»), le sce-

ne di verifica (dove dovremo «vedere al lavoro» il personaggio, qualunque sia il suo lavoro), le scene di conflitto (il conflitto è «la messa in funzione di idee o desideri incompatibili»), le scene di arresto e scene di progressione («nel condurre i personaggi verso una meta, l'autore dovrà evitare di semplificare eccessivamente la trama»), la scena del voltafaccia («definita anche "il momento più cupo", poiché si pone come se non ci fosse soluzione al problema»), il *flashback* e il *flashforward* (due «tecniche per fermare il tempo»), la scena *clou* («ove viene a ricomporsi il conflitto e ove le mete vengono raggiunte»), la scena conclusiva («il punto dove il bandolo della matassa si dipana, ove si dà ragione di tutti gli indizi disseminati qua e là, in cui il lettore viene appagato dal finale gratificante»). Queste scene ci devono essere, spiega la signora Pianka, non c'è scampo: se non ce le mettete, il vostro romanzo rosa non viene bene - o vi viene un romanzo che non è esattamente un romanzo rosa.

Il capitolo «Sensualità e sessualità» è utilissimo per capire come si incontrano e si legano, nella produzione del romanzo rosa, i desideri delle lettrici, gli obiettivi di mercato delle case editrici, e la fantasia delle autrici e degli autori. Dopo avere descritto la morale un po' bacchettona vigente nel romanzo rosa fino a tutti gli anni Settanta, la signora Pianka scrive: «Poi, con gli anni Ottanta, caddero molte barriere. Una collana di rosa, ad esempio, richiedeva che ci fosse una scena di letto verso il terzo capitolo, ed almeno tre scene di letto in tutto il libro. Uso il termine *scena di letto* con leggerezza, poiché la competitività tra gli autori era feroce, e si cercava chi riuscisse a inventare il posto più esotico (e scomodo) ove gli amanti potessero unirsi. [...] Ma le mode cambiano e fanno il loro tempo. Vi furono delle persone più sagge alla direzione editoriale e si convenne che, in effetti, la fantasia aveva oltrepassato il romantico per sconfinare nel ridicolo. Vennero redatti nuovi orientamenti editoriali, ove si diceva che non era proprio logico che i perso-

naggi saltassero su di un letto dopo essersi conosciuti da appena un'ora. [...] La tendenza al realismo trova spazio in questi libri, ma il loro centro di gravità resta sempre e comunque la fantasia, ove una storia d'amore perfetta ha il ruolo principale. [...] Nessuno di noi deve scordarsi il motivo per cui questi libri godono di così vasta popolarità: [...] perché ci permettono un'evasione dal quotidiano. Benché essi siano parte integrante del mondo in cui si vive, e riflettano il mutato ruolo della donna e il cambiamento dei sogni delle donne stesse, non dovranno essere una riproduzione minuziosa di quel mondo, altrimenti cesseranno di avere la loro funzione nelle aspirazioni delle lettrici» (pp. 102-104).

Avere una funzione nelle aspirazioni delle lettrici. Ecco qualcosa a cui l'aspirante narratore, di qualunque genere egli sia, pensa (secondo me) troppo poco spesso.

Chiacchierata numero 87

Libri che insegnano a scrivere, 8. La pianta del riso di Raffaele Palma (sottotitolo: *Guida alla didattica dello humour*) non è esattamente un libro che insegna a scrivere. (D'altra parte, la maggior parte dei libri che insegnano a scrivere sono, secondo me, libri che parlano di tutto fuorché di scrittura: ma di questo parleremo un'altra volta). Il libro mi è stato regalato da un'amica di Torino insieme a una scelta di prodotti gastronomici piemontesi: e forse c'entrerà, non saprei dire (si tratterebbe, in quel caso, di una freddura), il fatto che in Piemonte (nel Vercellese soprattutto) le risaie abbondano. Chissà.

Non so esattamente chi sia Raffaele Palma. Nella quarta di copertina del libro, Maria Valabrega scrive: «A ridere, o almeno a sorridere, si impara. Da anni Raffaele Palma è impegnato in questa non facile battaglia. Ha cominciato ad esprimere le sue proteste con mascheroni satirici, con ingombranti e complesse sculture realizzate con i materiali più svariati, per passare poi alla satira disegnata.

Composizioni graffianti, un po' ciniche, mai troppo cattive, per sottolineare le ingiustizie sociali, per riflettere con pochi tratti nervosi il velenoso mondo che ci circonda. Perché non insegnare agli altri l'arte liberatoria della satira? Così Palma ha fondato il C. A. U. S., Centro Arti Umoristiche e Satiriche. Di qui sono partite le iniziative: corsi per adulti, per ragazzi, mostre, studi con medici ed esperti per capire fino a che punto una buona risata sia anche una buona medicina». Il libro, in sostanza, raccoglie le sintesi di alcune relazioni tenute a un convegno intitolato «Sorriso e salute» (organizzato da Palma a Torino nel 1989), integrati da una serie di esercizi di scrittura, disegno e scrittura con disegno.

Il tutto, va detto, è un po' goliardico e confuso. Nella frenesia di far stare di tutto dentro il piccolo libro (139 pagine) Palma ha stipati i materiali all'inverosimile. Parecchi esercizi di scrittura sono spiegati così sbrigativamente che, anche a pensarci e ripensarci, non ci si capisce nulla. Alcuni capitoli pretendono di trattare tutte insieme delle forme di testo che a me sembrano molto differenti tra loro (vedi il capitolo dodici: «Slogans, massime, aforismi, proverbi, quiz, test»). Altri capitoli hanno titoli che promettono molto e poi, alla prova della lettura, lasciano delusi e anche un po' sbigottiti: vedi il diciassettesimo capitolo, «Didattica dell'umorismo nelle carceri minorili», dove dal titolo uno si aspetta la relazione accurata (e anche un po' tecnica, per diana!) di un'esperienza, e si trova invece un appuntino di una paginetta e mezza.

Comunque, fatte al libretto tutte le pulci che vanno fatte, bisogna ammettere che è in fin dei conti un libretto interessante: e per più ragioni.

La prima ragione è che, come altre pubblicazioni simili, *La pianta del riso* è un considerevole serbatoio di cose che si possono fare. Io l'ho ricevuto in dono un paio di settimane fa, e ho già cominciato ad adoperare in aula esercizi ed esercizietti che ci

ho trovati dentro. Niente di speciale, per carità: ma il lavoro di insegnare a scrivere (così come quello di imparare) ha bisogno anche di queste cose. L'esempio calzante, l'esercizio divertente, l'aneddoto appropriato, sono strumenti che sveltiscono il lavoro dell'intuizione e facilitano la memorizzazione. Ovviamente, sono utili quando si parli, in aula, della *tecnica* dello scrivere; non quando si parli di tutto quell'altro, che è la parte minore per massa e maggiore per peso, e che *non è tecnica*.

La seconda ragione è che *La pianta del riso* è stato scritto con un entusiasmo che tutto travolge. Non si parla, in questo libro, di allegria letizia felicità: no, si parla del riso proprio come fatto fisico, come movimento improvvisamente e provvisoriamente ingovernabile di certi muscoli della faccia e della pancia. Se una *mens sana* produce un *corpus sanum*, sembra presupporre tutto il libro, allora un *corpus sanum* produrrà senza scampo una *mentem sanam*. E sano per definizione è quel corpo che ride. Magari questa sarà, che ne so, una psicosomatica da quattro soldi, ma è comunque utile per ricordare a chi scriva o voglia scrivere, che non solo la mente e la ragione del lettore vanno catturate, ma pure il suo corpo e la sua anima.

La terza ragione è che il libro è, di per sé, allegramente godibile. Porto ad esempio, scegliendo tra centinaia, questo microracconto onomastico-commerciale, cioè basato su nomi di prodotti in vendita nei supermercati (nello specifico, amari e altri liquori): «Era il 18 Isolabella dell'anno Stock 84 e i due nobili Don Bairo e Don Perignon scendevano la China Martini del Montenegro dopo la vista alla cappella di San Marzano. Si fermarono in un Punt e Mes e Don Bairo disse: "Chivas tu da Julia?". Don Perignon, piuttosto Maraschino in volto, indicando la sua Gambarotta rispose: "Non ci voleva quello scivolone su quella Petrus maledetta... Ma Jesus sa quanto vorrei con ella stare, ma con questo Pastis mi sarebbe difficile far Ferrochina come vorrei". "Aperol, potresti darci tu una Batida al posto mio!". "Jaegermeister", rispose don Bairo, "sono in partenza per la Cynar". Ma, il giorno seguente, scivolando in una Sambuca, si

frantumò il Bocchino. Ne ebbe per tre mesi in un ospedale del Lucano e non si perdonò mai di non aver accettato l'invito dell'Unicum suo amico» (p. 50). Se tutto questo vi fa sorridere, allora *La pianta del riso* fa per voi. Se non vi dice nulla, le possibilità sono due: o siete troppo giovani (il libro è dei primi anni Novanta; e molti liquori allora di moda sono oggi oggetti d'antiquariato), e allora siete perdonati, oppure proprio non siete dotati per le attività inutili e sciocche, e allora non c'è niente da fare.

La cosa più difficile, probabilmente, è procurarsi il libro. L'editore è l'Assessorato all'Istruzione del Comune di Torino. Il Centro Arti Umoristiche e Satiriche è ben rappresentato in Google. E poi i libri, come noto, a chi li cerca ostinatamente, prima o poi gli cascano in braccio.

Chiacchierata numero 88

Libri che insegnano a scrivere, 9. Un lettore mi scrive: «Caro Mozzi, le confesso de da quando ha cominciato a consigliare i "libri che insegnano a scrivere" mi lascia un po' perplesso. Non dubito che i libri che lei consiglia siano ottimi libri (lei è tra l'altro abbastanza accurato da indicarne anche i limiti): ma mi sembra che lei proceda un po' a caso indicando ora un libro d'un tipo e ora un libro d'un altro, senza un sistema preciso, e soprattutto privilegiando libri molto specifici (la punteggiatura, il romanzo rosa, come far fabbricare libri ai bambini...), un po' paradossali, addirittura marginali, talvolta per sua stessa ammissione introvabili; mentre a chi la legge farebbe comodo, magari, un elenchino ragionato dei libri in qualche modo "fondamentali" - che ci saranno, immagino. Oppure in questo campo tutta la bibliografia è fatta di libri strani e bizzarri?».

Il lettore ha naturalmente ragione, molta ragione. Non ci vorrebbe molto a fare una lista breve (un «elenchino», come dice lui) di libri *veramente fondamentali*. Ma io non ne ho voglia.

La pratica della scrittura si può dividere (l'ho già detto più volte, ma portate pazienza) in tre parti. C'è una parte di *tecnica*, una di *consapevolezza*, e una di *genio*. Sul genio (o talento, o bernoccolo, o che altro: dategli il nome che volete) c'è poco da dire. C'è chi le Muse gli parlano, e chi no. Certo: tra chi ha il genio della scrittura ci sarà chi ha un genio grande e chi ha un genio piccolo; ma queste sono variazioni di grado; la differenza sta chi il genio talento bernoccolo ce l'ha, e chi no. Il genio non è insegnabile: spunta dove vuole e quando vuole.

La tecnica è ciò che può essere insegnato a chiunque non sia stupido. Ovviamente si possono raggiungere diversi livelli nel padroneggiamento della tecnica. Possono esservi scrittori dotati di molto genio e poca tecnica, o di poco genio e molta tecnica, di poco di questo e di quella, di molto di questo e di quella.

La consapevolezza è la consapevolezza di una cosa: che la scrittura è un'attività relazionale. Che non si scrive per sé per l'Arte o per i posteri o per il mercato o per il pubblico o per il proprio analista o per sfogarsi eccetera, ma si scrive (banalmente: ma spesso questa banalità risulta difficile da accettare) perché altre persone leggano - perché almeno un'altra persona legga. Che l'oggetto indispensabile, nell'esistenza di una scrittura, non è colui che scrive: bensì colui che legge.

Ora, di manuali che insegnano la tecnica ce n'è tanti; e si trovano facilmente nelle librerie. Volendo fare l'«elenchino», e cercando di indicare pochi titoli di facile lettura e buona qualità, direi: *Come si fa una tesi di laurea* di Umberto Eco (tascabili Bompiani: che è un'introduzione generale alla produzione e all'organizzazione di un testo, saggistico o narrativo che sia); *Il grande manuale di scrittura creativa* (di vari autori, edizioni Nord: traduzione di un'opera statunitense, quindi continuamente riferito a una letteratura molto diversa dalla

nostra, ma utile onesto e chiaro); il *Manuale di retorica* di Bice Mortara Garavelli (tascabili Bompiani: mi raccomando di controllare che sia l'ultima edizione, riveduta e ampliata - e, direi, resa più accessibile); e *L'arte della narrativa* di David Lodge (anche questo nei tascabili Bompiani: non è un caso, ma il risultato della quarantennale collaborazione tra questo editore e Umberto Eco). Fine dell'«elenchino». Si impara tutta la tecnica che serve, da questi quattro libri? No: la tecnica è sterminata. E che altro bisognerebbe leggere, allora? Di tutto, direi. Bisognerebbe leggere un po' di tutto. Anche fumetti o libretti d'istruzione o programmi di sala o discorsi elettorali o il codice civile eccetera. Ma questo, evidentemente, è un altro discorso.

Soddisfatto in questo modo (o almeno spero) l'esigente lettore, passo a dire che a volte si compera un libro pensando che sia un libro e poi, quando lo si legge, si scopre di averne comperati tre. Questo mi è successo con *Il filo d'Arianna (dalla parola al testo)* scritto da Susanna Nugnes, Pier Antonio Pardi e Alessandro Scarpellini (Edizioni Ets, pp. 221, euro 10,33. Sulla copertina c'è scritto anche: *Quaderno di scrittura creativa I*, ma non mi risulta che questo terzetto d'autori abbia prodotto un secondo quaderno; benché nel sito dell'editore (www.edizioniets.com) si possano rintracciare altre pubblicazioni, soprattutto di Pardi, nate nell'ambito dell'attività di «Officina», un laboratorio fondato a Pisa dallo stesso Pardi.

I tre libri sono dunque questi: Il «Trattato enigmistico-grammaticale» di Nugnes (pp. 9-67), «C'era una volta... una pagina bianca» di Pardi (71-131), e «Scrittura profonda / Scrittura sensoriale» di Scarpellini (135-218). L'obiettivo comune, dichiarano gli autori, è di «far entrare i ragazzi nei labirinti magici della scrittura in un modo giocoso e leggermente trasgressivo, lavo-

rando sulla parola e sulle sue infinite e imprevedibili applicazioni». Direi che l'obiettivo è raggiunto.

In sostanza, *Il filo d'Arianna* è uno dei tanti libri che legano l'apprendimento dell'uso della lingua nella scrittura al gioco: gioco enigmistico, gioco verbale, gioco narrativo, gioco di scrittura. È uno dei tanti, ma tra tutti quelli che ho letti a me sembra quello più utile e interessante: un po' perché non è estremistico (provate a leggere l'Atlante di letteratura potenziale dell'Oulipo, pubblicato in Italia dalla Clueb, e ne uscirete con la convinzione che gli autori fossero tutti pazzi), un po' perché non eccede nel puro ludismo (con una «d» sola, ossia: «accentuazione degli aspetti ludici»), ma soprattutto perché è ben consapevole di ciò che è e di ciò che non è. È un libro che «fa entrare nei labirinti magici della scrittura», ma si guarda bene dal promettere di tirarne fuori; è un libro «trasgressivo» sì, ma solo «leggermente»; è dedicato «alla parola e alle sue infinite e imprevedibili applicazioni» ma, per il solo fatto di avere una mole ragionevole, con ogni evidenza non pretende di esaurirle tutte.

Chiacchierata numero 89

Libri (e altre cose) che insegnano a scrivere, 10. In questa puntata non parlo di libri. Parlo di due pubblicazioni in rete. Una volta le «pubblicazioni in rete» si chiamavano «siti web». Credo peraltro che si chiamino ancora «siti web». Però secondo me «pubblicazione in rete» è meglio di «sito web» (che peraltro vuol dire, più o meno, «pubblicazione in rete»).

Dunque, parlo di due pubblicazioni in rete. Una si chiama *Il mestiere di scrivere* (<http://www.mestierediscrivere.com>) ed è curata da Luisa Carrada. L'altra non ha un vero e proprio nome, e consiste delle pagine sulla scrittura creativa curate da Annamaria Manna all'interno del portale SuperEva (http://guide.supereva.it/scrittura_creativa).

«*Il mestiere di scrivere*», spiega Luisa Carrada, «è il sito che mi sarebbe piaciuto trovare su Internet per fare meglio il mio lavoro. E siccome non c'era, alla fine ho deciso di farlo io. Lavoro come *copywriter* ed *editor* in una grande azienda high-tech, un lavoro divertente e ingrato, che consiste nel far esprimere e comunicare l'azienda al meglio attraverso le parole. In pratica, significa scrivere, curare, correggere, seguire una quantità di testi su tanti strumenti di comunicazione diversi: brochure, documenti interni, presentazioni, pubblicità, discorsi del management, la intranet aziendale, il sito Internet, il bilancio annuale. Ma significa farlo dando all'azienda un'unica voce, un unico stile, coerenti con il suo modo di essere, con i suoi obiettivi, con i suoi valori, persino con i suoi problemi.

«Quando ho cominciato, dieci anni fa, il mestiere proprio non lo conoscevo. [...] Qualche idea sulla comunicazione [...] l'avevo, ma mi ero sempre occupata di arte e letteratura, al massimo di cronaca e problemi sociali. Di informatica e tecnologia non sapevo nulla e comunque ciò che mi si chiedeva allora era soprattutto di "scrivere bene in italiano".

«Naturalmente capivo che questo non bastava. Ho cercato di guardarmi intorno e di leggere il più possibile sulla comunicazione di impresa, ho seguito corsi con titoli altisonanti [...], ma era tutto terribilmente teorico. I "ferri del mestiere" - perché di mestiere si tratta - me li sono costruiti sul campo, giorno per giorno.

«Poi è arrivata Internet. Era l'estate del 1994, e l'ho passata a scoprire questo mondo nuovo, a leggere avidamente su monotonici fondi grigi ciò che altri, in tutto il mondo, scrivevano sui problemi della mia professione. Anzi, della nostra professione, perché mi sono sentita finalmente parte di una comunità professionale più vasta. [...] Ho conosciuto altre persone che avevano moltissime cose da insegnarmi, ma soprattutto ho cominciato a riflettere su questo strano e nuovo mezzo di comunica-

zione, che mi chiedeva di lavorare e scrivere in modo del tutto diverso.

«Da allora non mi sono più fermata. Nella mia azienda mi sono dedicata soprattutto alla comunicazione online, collaborando a mettere in piedi il sito internet e un'intranet che ormai funziona egregiamente da cinque anni. Tutto questo mentre proseguiva la mia esplorazione di Internet alla ricerca di studi, suggerimenti, riflessioni, o di altre persone che vivevano le mie stesse avventure.

«A un certo punto ho pensato che tutto questo lavoro poteva diventare un sito, un sito italiano, forse il primo, dedicato alla scrittura professionale. Utile agli editor come me e a chi vuole diventarlo, ma anche a chi nel suo lavoro deve scrivere molto e vuole comunicare bene.

«Nel *Mestiere di scrivere* ci sono le mie letture e le mie esperienze concrete del lavoro di tutti i giorni».

Il *Mestiere di scrivere* si divide in varie sezioni, alcune dedicate alla scrittura in generale e altre alla scrittura per la rete in particolare. Assai interessanti sono i *Quaderni del Mestiere di scrivere*, ossia brevi monografie in formato Pdf, scaricabili gratuitamente.

SuperEva è l'unico portale italiano che offra le «guide». Tutti i portali, quale in un modo quale in un altro, offrono censimenti e classificazioni di pubblicazioni in rete: si propongono, per così dire, come *indici della rete*. Le «guide di SuperEva» sono persone che, appassionate a una materia o a una disciplina o a un'arte o a qualunque cosa, non solo curano degli indici e delle pagine di segnalazioni particolarmente accurate, ma anche dialogano con navigatori e navigatrici, rispondo a richieste, propongono iniziative.

Annamaria Manna, che dall'estate del 2000 (se non ricordo male) è la «guida di SuperEva» per la «scrittura creativa», è riuscita a diventare il punto di riferimento italiano per tutte le attività che ruotano

attorno alla cosiddetta «scrittura creativa». Della quale fornisce addirittura una «definizione ufficiale»: «Lo scopo della scrittura creativa è di sviluppare la nostra capacità di costruire testi in modo creativo ed efficace. Attraverso un'esplorazione attiva e divertente della lingua italiana, si può migliorare la qualità della scrittura di ciascuno. Affrontare un percorso di scrittura creativa significa calarsi in un laboratorio che prevede sperimentazioni brevi e mirate, alla portata di tutti, di un diverso stile di composizione. Ci si riappropria così, con un nuovo spirito decisamente più attivo e protagonista, di tutte le tecniche di composizione, di ogni genere testuale (narrativo, poetico, saggistico, ecc.) e di tutte le fasi del processo di scrittura, dall'ideazione, alla redazione, alla correzione».

La rete è un *mare magnum*, nel quale è molto più facile perdere il proprio tempo che trovare ciò che si cerca. L'eccellente lavoro di Annamaria Manna, che instancabilmente segnala tutto ciò che in Italia avviene, si fa, si dice, si pubblica in carta o in rete, attorno alle pratiche della scrittura, è di grandissima utilità. A tutti coloro che sono alla ricerca di una pubblicazione (di carta o in rete), di un laboratorio, di un corso universitario, in somma di una qualsiasi occasione formativa per la scrittura e la narrazione, non posso che dire: rivolgetevi ad Annamaria.

Chiacchierata numero 90

Libri che insegnano a scrivere, 11. «Non occorre aver passato molto tempo a rivedere e giudicare articoli di cronaca per avere chiara una cosa: un articolo non funziona non per lo stile sciatto, le citazioni sbagliate o la costruzione scadente, ma perché non sono state fatte ricerche adeguate. Nel giornalismo, non c'è linguaggio elaborato che possa nascondere questo fatto: o avete la materia prima su cui lavorare oppure no». Così si leg-

ge a pagina 64 di *Il giornalista quasi perfetto* (*The Universal Journalist*) di David Randall (Laterza 2004, pp. 338, 12 euro, traduzione di Bruna Tortorella e Bruno Giovagnoli), un libro appena pubblicato in Italia (e che, confesso, forse non ho letto del tutto; perché non l'ho letto dal principio alla fine, ma l'ho spilluzzicato qua e là, durante un lungo viaggio notturno in treno, riprendendolo il giorno dopo all'alba, e quello dopo ancora a sera tardi, talvolta leggendo due volte le stesse pagine, talvolta saltandone altre) e che mi è sembrato, lo dico di cuore, un gran bel libro.

David Randall è caporedattore dell'*Independent*, un quotidiano inglese che è di fatto ciò che è di nome: indipendente; che esiste credo da una dozzina d'anni; e che, diversamente da come accade in Italia, si è conquistato un pubblico non grazie alla posizione etico-politica che rappresenta (benché non sia privo di una posizione etico-politica) ma grazie alla qualità del suo lavoro d'inchiesta (io visito quasi tutti i giorni l'edizione in rete: <http://www.independent.co.uk>).

Quando leggo i manuali di giornalismo, spesso mi viene da pensare: «Accidenti, ma qui si sta spiegando l'ovvio». E in effetti è così: i manuali di giornalismo spiegano che ci sono varie fonti delle notizie, che un articolo si scrive così e così, che con le fonti istituzionali ci si relaziona in un certo modo e con le fonti non istituzionali (o anti-istituzionali) ci si relaziona in un altro, che ogni informazione va controllata nei limiti dell'umano possibile, che non è la stessa cosa "passare" un'agenzia o dare un'informazione di prima mano, eccetera. Tutte cose che chiunque, a pensarci due minuti, ci arriva.

Ma il libro di Randall ha un titolo sbagliato. Non è, infatti, un libro sul lavoro del giornalista. È, più precisamente, un libro sul lavoro del cronista. Comincia con queste parole: «Gli eroi del giornalismo sono i cronisti. Quello che fanno è scoprire le cose. Arrivano per primi, nel caos del presente, battendo alle porte chiuse, a volte correndo dei rischi, e catturano l'inizio della verità. Se non lo fanno loro, chi dovrebbe farlo? I direttori? I commentatori? C'è una sola al-

ternativa ai cronisti: accettare la versione ufficiale, quella che i poteri economici, i burocrati e i politici scelgono di darci. Dopotutto, senza i cronisti, che cosa saprebbero i commentatori?» (p. 3). E finisce (cito le ultime parole del capitolo «Lecture consigliate») raccomandando così la lettura di quello che Randall definisce «il più acuto libro sulla stampa che io abbia mai letto», *A Mathematician Read The Newspaper* (*Un matematico legge i giornali*) di John Allen Paulos: «Avendo abbinato all'amore per la matematica un innato interesse per la stampa, Paulos va a caccia di errori logici e statistici nei giornali e ne trova numerosi esempi. Questo libro vi spiegherà il nesso tra la teoria del caos e il valore di notizia, modificando per sempre il vostro modo di leggere un articolo» (p. 332).

Randall è un cronista nato. Il suo problema è: come faccio a sapere il più possibile attorno all'avvenimento X? come faccio a controllare che ciò che so sull'avvenimento X sia vero o almeno decentemente probabile? come faccio a trovare notizie sull'avvenimento X al di fuori delle fonti ufficiali? come faccio a valutare la qualità delle informazioni che le fonti di parte mi danno sull'avvenimento X?

E, cosa molto importante: come faccio, io che sono (in quanto giornalista, cronista, uomo dei *media*) sostanzialmente un mediatore, uno che riporta, un *reporter*, a gestire la diffusione delle notizie con responsabilità, sfuggendo al pericolo (oggi più che ieri concreto) di essere manipolato dalle fonti di notizie, di essere abbagliato dal desiderio dello *scoop* ad ogni costo, di servire come *utile idiota* poteri dei quali nemmeno sospetto l'esistenza?

Il giornalista quasi perfetto è un libro tutto intriso di una moralità squisitamente anglosassone. Il cronista, per Randall, è per definizione un uomo libero: ma non nel senso che egli sia libero, diciamo così, per natura e per principio; piuttosto nel senso che egli deve ogni giorno, a ogni ora, ogni volta che riceve e vaglia

un'informazione, ogni volta che decide che cosa mettere o non mettere in pagina, che cosa scrivere o non scrivere nel pezzo, egli deve senza sosta «invigilare sé stesso» (rubo la formula a Benedetto Croce), porsi in grado di garantire prima appunto a sé stesso, e poi a tutti i suoi lettori, di avere agito e scritto come uomo libero, non influenzato nemmeno inconsapevolmente, uomo autonomo sia materialmente sia spiritualmente.

A chiunque voglia scrivere romanzi e racconti, io consiglierei la lettura di questo libro. Che il lavoro del narratore sia tutt'altra cosa dal lavoro del cronista, questo si può concedere. Ma ho il sospetto che la responsabilità del narratore verso i propri lettori sia simile alla responsabilità del cronista verso i propri lettori. Certo: il narratore narra fatti inventati, il cronista riferisce fatti accaduti. Ma il lettore si aspetta dal narratore una parola di verità, oltre la finzione e (paradossalmente: ma è così) per mezzo di essa; così come il lettore del giornale si aspetta dal cronista che gli racconti una cosa avvenuta così come è avvenuta, così come è stato possibile, adoperandosi al proprio meglio, scoprire che è avvenuta.

Saranno diverse qualità di «parola di verità»; non discuto; sarà anche diversa l'attenzione che il lettore pone al giornale o al libro; non discuto; ma se i narratori si arrogano la capacità (spesso lo fanno) di raccontare verità di un ordine superiore a quello della banale cronaca, la loro responsabilità sarà pure di un ordine superiore. O no?

Chiacchierata numero 91

Libri che insegnano a scrivere, 12. Oggi vi parlo di un libro pressoché introvabile. «Ma se è introvabile», direte voi, «perché mai ce ne parli?». Come libro, non è neanche niente di speciale. «Ma se non è un niente di speciale», direte voi, «perché ce ne parli? Perché non ci parli, piuttosto, di qualche libro veramente importante - e, magari, che si riesca anche a trovare in libreria o in biblioteca?».

Rispondo: perché mi piace tormentarvi, cari miei, e perché il mio vero scopo non è farvi leggere questo o quel libro: quanto persuadervi che di libri che insegnano a scrivere ce n'è un sacco, e di generi e specie che voi nemmeno vi immaginate.

Bene. Il libro è questo: Renato Cesari, *Il libro dei discorsi*, Salani 1928 (pp. 420). L'ho comperato per due soldi, ovviamente usato, a una festa del libro a Como.

Il signor Cesari è molto chiaro nei suoi intenti. Scrive nella prefazione: «Non tutti possono essere oratori, ma quasi tutti possono diventarlo. Molti sentono agitarsi nel cuore i più generosi sentimenti, nella mente affollarsi le più belle idee, ma non trovano la parola adatta ad esprimerli comunicandone agli altri il calore e la forza persuasiva. D'altra parte a tutti può capitare di dover parlare e a nessuno piace o dichiarare la propria incapacità rifiutandosi, o far meschine figure accettando. Ebbene, con questo libro, compilato con delicato senso di opportunità, e frutto in gran parte di personale esperienza, abbiamo voluto offrire a tutti il mezzo di sottrarsi all'imbarazzante dilemma soddisfacendo con onore a questa necessità della vita moderna: il parlare in pubblico. Ma soprattutto abbiamo voluto soccorrere coloro ai quali la loro condizione sociale consente meno che ad altri di dedicar tempo e fatica allo studio e alla preparazione. Il nostro libro, utile a tutti, è per questi indispensabile» (p. 5). Seguono alcune veloci indicazioni (una paginetta e via) su come

leggere, come atteggiare il corpo durante l'orazione, che espressione tenere nel volto.

I discorsi sono divisi in quattro grandi gruppi: «Vita di famiglia» (fidanzamento, matrimonio, nozze d'argento, nozze d'oro, battesimo, cresima, prima comunione, ordinazione sacerdotale, feste varie); «Discorsi funebri»; «Vita di associazione» (circolo ricreativo, società sportiva, circolo patriottico, istituzioni varie, discorsi vari); «Discorsi per circostanze varie». Alcuni esempi di «circostanze varie»: «Per l'inaugurazione di un monumento ai caduti di guerra», «Per la partenza di un collega trasferito» (con una «Risposta del partente»), «Per il felice esito di un processo a un amico calunniato» (con una «Risposta dell'amico festeggiato»), «Al pranzo di addio a un amico che parte per per l'America» (o, in alternativa, «in onore di un amico reduce dall'America»), e così via. I «Discorsi funebri» sono divisi nelle seguenti tipologie: «Davanti alla salma di un amico», «di un collega», «del principale», «di un superiore», «di un subalterno», «di un operaio morto sul lavoro», «di un eroe civile», «di un automobilista perito in una corsa», «di un alpinista perito in un'ascensione», «di un morto in guerra», «di un giovinetto» (una bizzarra *tassonomia delle morti*, mi viene da dire...).

«Ma perché», voi insisterete, «ci parli di questo libro? E ce ne leggi dettagliatamente l'indice?». Vi parlo di questo libro perché è un libro indispensabile. Oggigiorno nessuno (quasi nessuno) scrive più discorsi. Nelle occasioni più svariate si vedono oratori decisamente inetti improvvisare, buttar fuori qualche banalità, impappinarsi, scardinare logica e sintassi, aggrapparsi ai luoghi comuni. Se vi capiterà di dover fare dei discorsi, e se non siete dei Ciceroni naturali, vi consiglio di prepararvi con cura. Questo libro è una raccolta di esempi; di esempi datati, peraltro (ma vi sfido a trovare una raccolta *recente* di esempi di discorsi); ma pur sempre esempi. Il signor Renato Cesari, del quale non so nulla, è un compilatore senza infamia e senza lode; abbonda di retorica in certe circostanze ed è stringato e limpido in altro, con un buon senso dell'opportunità; ha un buon

senso dei tempi, dice quello che nelle varie circostanze va effettivamente detto, ogni tanto ha qualche guizzo d'ingegno (nella chiusa del «Discorso per richiamare i soci d'un circolo a una maggiore attività», prima minaccia l'espulsione degli ignavi e poi concede: «Voglio sperare che nessuno *aspetterà la pedata dell'espulsione per questa volta rimasta a mezz'aria...*», e io m'immagino l'oratore in bilico s'un piede solo).

Poi, il libro certamente vi tornerebbe utile se vi saltasse in capo di raccontare una storia ambientata negli anni Trenta. Nel primo Novecento (per tacer dell'Ottocento) la vita familiare e sociale era tutta segnata da discorsi. Oggi, quando a un certo punto della festa tutti cominciano a gridare «Dis-cor-so! Dis-cor-so!», il festeggiato per lo più si alza e dice, se va bene (se non è ubriaco, ad esempio, o se non è terrorizzato dalla prospettiva di sposarsi l'indomani), quattro parole in croce. Settant'anni fa le cose andavano diversamente. Come vi preoccupereste, per il vostro romanzo d'epoca, di informarvi sugli avvenimenti storici, sulla moda femminile (come veste la protagonista?), sulle abitudini alimentari eccetera, similmente dovrete informarvi sulle modalità di esecuzione di questa allora frequentissima performance sociale: il discorso.

Ma, naturalmente, tutto questo che ho detto finora l'ho detto quasi per scherzo. La verità è che volevo invitarvi a frugare nelle bancarelle dell'usato, a cercare e collezionare (di solito costano pochissimo, sono libri popolari) repertori di frasi fatte, discorsi, lettere. Perché sono letture divertentissime, perché portano la traccia linguistica di situazioni e relazioni sociali delle quali non abbiamo memoria personale, perché leggerli è il modo più pratico per imparare la più vieta retorica. Quella della quale dobbiamo liberarci, ma solo chi la conosce sa liberarsene.

Libri che insegnano a scrivere, 13. Settimana scorsa vi ho parlato di un manuale di discorsi del 1928. Questa settimana ho voglia di parlarvi di un libro che s'intitola addirittura *Oratoria sacra*, di Alfredo Bonfatti (Morcelliana 1964, pp. 233). Che naturalmente non è più in commercio, ma in qualche biblioteca, magari di seminario o vescovile, si troverà. Io l'ho comperato per 6 euro, qualche tempo fa, alla libreria Remainder's in Galleria a Milano; non ricordo se ne fossero altre copie; ma credo di no perché, quando trovo libri del genere, e difficili da trovare, spesso ne prendo più di una copia, con l'idea che prima o poi troverò qualche complice, interessato alla faccenda quanto me, a cui regalarlo.

Ma qui devo raccontare un po' di fatti miei. Da qualche anno ho cominciato a tormentare i librai cattolici d'Italia. Ogni volta che avvisto una libreria cattolica mi ci fiondo dentro, mi piazzò davanti al banco, e domando sfacciatamente: «Buongiorno. Ce l'avreste mica, un trattato di omiletica?».

L'«omiletica» sarebbe, per spiegarsi, la disciplina che studia come si fanno le omelie, volgarmente dette: «prediche». Un nome più alla moda per l'omiletica, un po' in stile corso di laurea in Scienza delle comunicazioni, potrebbe essere qualcosa come: «Teorica e tecnica della predicazione liturgica e pastorale».

Ora, io non so se voi frequentate le messe. Io sì. E non ne posso più, da anni, di sentire prediche fatte male. Non parlo dei contenuti (avrei anche da ridire sui contenuti, a volte; ma non è questo il luogo), ma della forma. Vedo preti che senza neanche saper bene l'italiano sovrabbondano (quasi per ipercorrettismo) nell'ornato; sento prediche disordinate, con l'ordine degli argomenti sconvolto, o addirittura senza né capo né coda; vedo accumulazioni di luoghi comuni (non *loci communes*, quei «punti di comune accordo», quei «minimi comuni denominatori dell'opinione» sui quali il buon oratore edifica il proprio persuasivo discorso: proprio *luoghi comuni* nel

senso più banale del termine), metaforeggiamenti bizzarri, sentimentalismi fuori luogo, patetismi ridicoli. Un campionario del disordine oratorio.

(Una volta il mio parroco buonanima, che peraltro era un discreto predicatore e un sanissimo pensatore, nel commentare una parabola evangelica esclamò: «Questa parabola, è addirittura un'iperbole!». E a me toccava pure stare serio).

Ma vi dicevo: che tormento i librai cattolici d'Italia. Smetterei di tormentarli, vi assicuro, se uno di loro riuscisse a mettermi sotto il naso il tanto sospirato trattato di omiletica. Invece no. Niente da fare. Tirano fuori le raccolte di prediche svolte (uguali in tutto alle raccolte «temi svolti» che saccheggiamo alle medie), i libri con i commenti ai *Vangeli* del giorno, i cd-rom ipertestuali con le prediche in scatola di montaggio; tentano di farmi abbonare alla *Palestra del clero*, più che centenaria rivista, a suo modo meravigliosa, che pubblica settimanalmente prediche svolte, spiegazioni delle letture e tutto ciò che possa servire al povero prete infacondo; e alla fine, dopo tante mie insistenze, gettano le armi e dichiarano: che no, un trattato di omiletica non ce l'hanno, neanche vecchissimo, sono decenni che non ne vedono uno.

(Ho provato a cercare anche in rete. E l'ho trovato, un trattato di omiletica online: un e-book di omiletica. La cosa divertente è che è in rumeno. Se non ci credete, andate a vedere qui: <http://www.unibuc.ro/eBooks/Teologie/omiletica/cuprins.htm>).

Per un paio d'anni ho lavorato accanto a un prete di eccezionali qualità morali, di grande sensibilità umana e di scarsissima istruzione. Questo prete si chiudeva in studio tutti i sabati mattina, tirava giù dallo scaffale i libri di prediche svolte, consultava la *Palestra del clero* della settimana, e cominciava a darsi da fare. Che cosa faceva? Copiava. E non c'è da scandalizzarsi per questo: vorrei vedervi, io, voi, a inventarvi ogni settimana (e pen-

sate sotto le feste!) una predica nuova. Il guaio è che quel povero prete, secondo me per un qualche oscuro senso di colpa, non aveva il coraggio di prendere la predica che gli sembrasse più adatta e ben fatta tra quelle disponibili, e di mandarla a mente. No. Lui doveva *scriverla*, la predica. E così, con tre o quattro libri e riviste aperti davanti, penna in mano e quaderno sotto il naso, prendeva una frase qui, una frase là, un concetto a destra, un *exemplum* a sinistra, e confezionava la *sua* predica. Potete immaginarvi quanto coerente e comprensibile. Un vero pasticcio. Per fortuna, col tempo, prese sicurezza e smise di consultare i *bignami*. Oggi è un predicatore eccellente, perché è un predicatore semplice.

Tutto questo per arrivare a dire che l'omelia, o predica, è un genere letterario ahimè davvero trascurato. Benché decine di migliaia di preti tutte le domeniche si dannano (ma forse non è il verbo più adatto) a recitare la loro brava predica; ma non ricevono (più; una volta sì) nessuna formazione specifica, non hanno testi teorici di riferimento, nessun teorico della letteratura studia analizza viviseziona i testi che essi producono...

Conoscere il «genere letterario omelia» è utile come è utile conoscere qualunque genere letterario. Perciò un'occhiatina a un trattatello di omiletica, se riuscite a trovarlo in biblioteca del seminario, io ve lo consiglieri. Il libro di Alfredo Bonfatti a me è sembrato bello, perché non è un "manuale pratico" ma davvero un trattatello in compendio, una *omiletica in nuce*, ed è scritto da un uomo di ampia (e anche assai laica) cultura. La questione centrale, quella che ritorna in ogni capitolo, è: quale «rapporto» e quale «tensione» vi siano tra «un messaggio divino» e la sua «stilizzazione in un linguaggio umano, regolato dalla retorica». E molto interessante è, all'interno di una succinta storia della predicazione, la connessione tra la qualità del «sentimento religioso» e «le condizioni della cultura riflessa in cui esso si esprime». Ovvero come il sentimento religioso, nel suo mutare storico, incontri (o inventi) specifici mezzi retorici per dirsi.

Chiacchierata numero 93

Libri che insegnano a scrivere, 14. Scusate, la settimana scorsa non c'ero. Portate pazienza. Stavo assai poco bene. Niente di grave, parecchio di fastidioso. Comunque tutto passato. Mi dispiace: non ho potuto farvi gli auguri di Natale. E non posso neanche dire: «Sarà per un'altra volta», perché questa rubrica (c'è già chi prepara i festeggiamenti) al numero 100 si interromperà.

Quest'oggi decido di fare pubblicità a una cosa mia e di fare pubblicità a una pubblicità. Non so quante regole del buon giornalismo sto violando, ma suppongo che a Natale si possa (e comunque io non sono un giornalista; sono stato iscritto all'Ordine, in qualità di pubblicitista, per qualche anno; ma da almeno dieci anni non lo sono più). Come scusante posso solo dire: sono due cose, queste alle quali intendo fare pubblicità, che a modo loro insegnano a scrivere.

La pubblicità alla cosa mia è questa. Fino a poco più di un anno fa mi divertivo a fare una cosa che si chiamava *vibrisse*, e che era un «bollettino di letture e scritture» diffuso gratuitamente, ogni settimana, via posta elettronica. Bastava chiederlo. Un numero di *vibrisse* conteneva, di solito, da due a quattro articoli: sulla scrittura, sulla lettura, sulla didattica della scrittura e della lettura, eccetera; poi conteneva un certo numero, assai variabile, di notizie su incontri pubblici, conferenze, corsi e laboratori di scrittura, festival, eccetera; poi conteneva recensioni e brevi saggi letterari, eccetera; poi conteneva delle rubriche, la più apprezzata delle quali era *Dopo Carosello*, dedicata alla scrittura per la pubblicità; e poi c'erano altre cose, eccetera eccetera. Poco più di un anno fa, quando gli abbonati erano circa duemilacinquecento, ho dovuto sospendere le spedizioni. Ragioni tecniche, ragioni di problemi con i servizi di posta elettronica, eccetera; non mi dilungo. Fattostà che nei giorni scorsi, dopo lunga preparazione, *vibrisse* è rinato. Non più nella forma di bollettino

inviato via posta elettronica, ma nella forma di pubblicazione nel web. L'indirizzo è: www.vibrissebollettino.net. Dentro ci trovate le cose che ho dette prima. E, naturalmente, è tutto gratis.

La pubblicità alla pubblicità, invece, è questa che ora scrivo. In questi giorni ho visto sui tavoli di molte persone un piccolo libro di formato quasi quadrato, intitolato: *TuttiAUTORI. Stampa il tuo libro*; e sottotitolato: *Guida per editare, stampare e pubblicare con facilità un libro in proprio. Include un CD-Rom con modelli ed esempi*. Pubblicato da: Editrice Bibliografica & Lampi di stampa. Costo: 12 euro. Pagine:79. «Bene», pensavo, vedendo questo libretto, «prima o poi bisogna che me la prenda anch'io, 'sta cosa qua». E l'altro giorno ho provveduto.

TuttiAUTORI non è un libro che spiega come si fa a editare, stampare e pubblicare con facilità un libro in proprio. Sì, fa in parte anche questo; ma lo fa quasi per sbaglio. Ma per capire la faccenda, bisogna prima imparare che cos'è Lampi di stampa. Nel sito dell'Editrice Bibliografica si legge: «Ogni anno aumenta il numero dei libri esauriti o posti fuori catalogo dagli editori. Ma oggi, con la stampa digitale si possono riproporre a prezzi convenienti, opere in tiratura limitata: perfino stampare un libro una copia per volta. Lampi di stampa è una società che si è costituita per offrire a tutti questo servizio innovativo. I partner dell'iniziativa sono: Editrice Bibliografica; Legoprint, una delle maggiori aziende grafiche italiane e con un ruolo importante anche nel mercato europeo, assieme al Gruppo L.E.G.O. di cui la società fa parte; Messaggerie Libri, il maggiore distributore italiano. Inoltre Lampi di stampa in collaborazione con la società Libuk offre la possibilità di pubblicare le opere di autori esordienti in formato elettronico (e Book) e cartaceo (*print on demand* e microtiratura). L'offerta prevede un pacchetto di servizi editoriali integrati e modulari che partono dalla fornitura di servizi editoriali di base per la pubblicazione e la vendita delle opere in formato elettronico con la possibilità di scegliere servizi aggiuntivi (es. editing)».

E *TuttiAUTORI* è semplicemente un manualetto che spiega come si usufruisce del servizio di microtiratura di Lampi di stampa. Non che non sia scritto, eh!, nella quarta di copertina. Ma comunque mi sembra curiosa l'idea di *vendere in libreria la pubblicità al proprio servizio*. Fino ad oggi non mi era mai capitato, di pagare per acquistare della pubblicità. E sinceramente ci sono rimasto piuttosto male. Mi sono sentito fregato. Speravo che nel libretto ci fosse qualcosa d'altro, qualcosa in più delle pure e semplici istruzioni per usare i servizi di Lampi di stampa. E invece no.

Ché poi, tra l'altro, c'è la retorica del «tutti autori» che mi dà sui nervi. La quarta di copertina dice: «*TuttiAUTORI* è [e mi fa impressione, quella parola «AUTORI» scritta in tutto maiuscolo; come se diventando degli «AUTORI» (di un libro autopubblicato) si diventasse, che so: più alti, più importanti, più belli, più autoriali...] un set composto da una guida e un CD-Rom che permette a chiunque di stampare con facilità il proprio libro. Un prodotto/servizio appositamente pensato per aspiranti scrittori con un romanzo nel cassetto, studiosi e docenti universitari autori di saggi e dispense, dirigenti d'azienda con relazioni da diffondere», e seguono le informazioni commerciali.

Ora, sia chiaro che a un «aspirante scrittore con un romanzo nel cassetto», farsi stampare il libro da Lampi di stampa è più o meno come farselo stampare dalla copisteria all'angolo. Sarà un lavoro fatto meglio, per carità. Ci sarà la pubblicità nel sito www.lapidistampa.it. Il libro (se non ho capito male) sarà reso disponibile presso InternetBookShop (www.ibs.it), la più nota web-libreria italiana. Ma tutto questo serve a poco, molto poco. Sicuramente non serve a diventare «autori».

Quanto agli «studiosi e docenti universitari, dirigenti d'azienda» eccetera: probabilmente Lampi di stampa è per loro un ottimo servizio. Non l'unico in Italia, peraltro.

Buon anno nuovo.

Chiacchierata numero 94

Libri che insegnano a scrivere, 15. Duccio Demetrio è un professore dell'Università statale di Milano che da tempo si occupa di pedagogia della memoria e di educazione degli adulti. Un suo libro che è stato molto letto tra chi si occupa di scrittura è *Raccontarsi. L'autobiografia come cura di sé* (Raffaello Cortina 1996, 13 euro): una bella introduzione alla, appunto, pedagogia della memoria, e al racconto autobiografico. Demetrio ha girato attorno a questi temi in parecchi libri: alcuni di taglio divulgativo (come quello citato), altri più accademici, altri più bizzarri e stravaganti. Tra questi ultimi (che sono quelli in fondo più interessanti) citerei: *Di che giardino sei? Conoscersi attraverso un simbolo* (Meltemi 2000, 23 euro) *Album di famiglia. Scrivere i ricordi di casa* (Meltemi 2002, 24 euro), due libri riccamente e suggestivamente illustrati che propongono, in maniera molto pratica e - insieme - con profondità teorica, dei percorsi di memoria, conoscenza di sé, racconto e scrittura.

Ma quest'oggi vorrei parlare in particolare del più bizzarro e stravagante di tutti i libri di Duccio Demetrio: *Il gioco della vita. Kit autobiografico. Trenta proposte per il piacere di raccontarsi* (Guerini e Associati 1999, 16 euro). In effetti non si tratta di un puro e semplice libro; forse non si tratta neanche, propriamente parlando, di un libro, ma piuttosto di un «quaderno attivo» (come quelli che usavamo alle scuole elementari, sì).

Ma procediamo con ordine.

Il «quaderno» contiene trenta proposte di esercizi, o giochi, di memoria. Alcuni sono molto semplici (da descrivere; da fare, è un altro paio di maniche). Ad esempio il gioco numero 3, «La prima volta che...», propone di rievocare alcune «prime volte»: «La prima volta che vi siete accorti di essere al mondo, che avete pensato a qualche cosa di importante, che avete fatto qualche cosa degno di nota per voi o per gli altri, che avete voluto bene a qualcuno, che vi

siete sentiti liberi, che avete provato dolore, che avete scoperto l'ingiustizia, che avete scoperta la bellezza...», e così via. Oppure il gioco numero 17, quello delle «coincidenze»: «Non tutto ciò che ci accade è frutto della volontà o del caso. Talvolta sembra si stabilisca una curiosa alleanza tra la prima e il secondo, come se si venissero incontro a nostro vantaggio o svantaggio. È il momento allora di passare in rassegna le circostanze in cui avete provato questa sensazione, piacevole o spiacevole, che possiamo anche chiamare *sensu del destino*...».

Sono esercizi molto semplici, dunque, apparentemente anche banali. Ma la cosa interessante è la proposta di Demetrio di affrontare questi esercizi non come esercizi, ma come «giochi»: da farsi, per di più, in società. Con gli amici. Con i familiari. Con i compagni di un qualche tipo di esperienza (i vostri colleghi, i partecipanti alle attività di un'associazione...). Il «quaderno» non fa che proporre una trentina di «giochi» (ma c'è un'utile introduzione che spiega la logica di tutta la faccenda), toccherà poi all'inventiva del gruppo allargarli, variarli, abbandonarli e riprenderli, mescolarli, stravolgerli e reinventarli.

E sono giochi utili alla scrittura. Non solo alla scrittura di sé, autobiografica, intimistica. Ma alla scrittura *tout-court*. Non per niente quasi ogni gioco fa venire in mente un'opera letteraria che ne sembra per così dire l'esemplificazione. Il «gioco della prima volta» richiama irresistibilmente il celebre *Mi ricordo* di Georges Perec (Bollati Boringhieri 1998, 13 euro), libro tutto composto con minimi, irrilevanti e importantissimi ricordi: «Mi ricordo che un amico di mio cugino Henri quando preparava gli esami restava tutto il giorno in vestaglia. - Mi ricordo del pane giallo che c'è stato per qualche tempo dopo la guerra. - Mi ricordo i vecchi numeri dell'*Illustration*. - Mi ricordo che un giorno mio cugino Henri visitò una fabbrica di sigarette e ne riportò una sigaretta lunga come cinque sigarette. - Mi ricordo di avere ottenuto al Parc des Princes un autografo di Louison

Bobet. - Mi ricordo gli spettacoli del giovedì pomeriggio al cinema Royal-Passy. C'era un film che si intitolava *I tre desperados*, e un altro, *Le cinque pallottole d'argento*, che prevedeva cinque episodi. - Mi ricordo i foulard in seta di paracadute»: e così via, in uno sprofondamento nella memoria che solo a prima vista può apparire futile e del tutto privato: bastano due o tre pagine perché il testo ci rapisca e ci porti con sé fino alla fine del libro (e, tanto per far vedere che l'imitazione *non* è una pratica sconsigliabile, vale la pena di citare l'amabilissimo *Mi ricordo* di Matteo B. Bianchi, appena pubblicato da Fernandel, 10 euro).

Mentre il «gioco delle coincidenze» fa venire in mente, senza scampo, *La musica del caso* di Paul Auster (Guanda 2003, 7,50 euro), romanzo tutto costruito (come parecchi scritti di Auster, a dire il vero, ad esempio *Esperimento di verità*, Einaudi 2001, 9,30 euro) proprio come un impressionante avvistamento su sé stessi, se così posso dire, dell'intenzione e del caso.

Il libro di Demetrio contiene poi anche un divertentissimo ed emozionantissimo «Gioco dell'oca». Che è un normalissimo gioco dell'oca, solo che, come spiegano le istruzioni, «ogni casella è contrassegnata da una parola e da un'immagine; il giocatore deve raccontare l'episodio della sua vita che quella parola gli rievoca. Non è il gioco della verità: si può raccontare anche una storia inventata, purché risulti verosimile agli altri giocatori». Io l'ho collaudato giocando con un gruppo di amici, e sono venute fuori cose sorprendenti. Ci siamo divertiti molto, e ci siamo raccontati con leggerezza, tranquillità, e un pizzico d'invenzione, cose di noi che, altrimenti, sarebbero rimaste nascoste nei doppi fondi dei cassetti interiori...

Duccio Demetrio ha anche fondato ad Anghiari, insieme a Saverio Tutino, una ormai celebre «Libera università dell'autobiografia», sulla quale si possono trovare abbondantissime notizie nel sito www.lua.it.

Chiacchierata numero 95

Libri che insegnano a scrivere, 16. Anche questa settimana, come ho fatto altre volte, vi proporrò un paio di libri che, almeno a prima vista, con lo scrivere hanno poco che fare. Il primo è un libro di Massimo Picozzi e Angelo Zappalà e Massimo Picozzi; s'intitola *Criminal profiling. Dall'analisi della scena del delitto al profilo psicologico del criminale*, è pubblicato da McGraw-Hill (pp. 412, euro 29). Dei due autori, almeno Picozzi dovrete averlo già sentito nominare: è stato perito in alcuni grandi processi recenti, è passato (mi dicono) qualche volta in televisione, insieme a Carlo Lucarelli ha scritto un libro intitolato *Serial killer. Storie di ossessione omicida* (Oscar Mondadori, euro 8.40) che, per gli appassionati del genere, è sicuramente una lettura interessante.

Ma, a uno che voglia raccontare storie, io raccomanderei soprattutto di leggere *Criminal profiling*. Innanzitutto spiego che cos'è. Il *criminal profiling* è un insieme di metodi e procedure che permette di ricavare dall'esame della scena di un delitto informazioni sulle caratteristiche psicologiche dell'autore del delitto stesso. Così come, per dire, dalla dimensione delle impronte di scarpe la polizia scientifica può ricavare una stima dell'altezza del criminale (sempre che quelle impronte siano state impresse dalla scarpa del criminale), similmente l'esperto di *criminal profiling* può ipotizzare, ad esempio, se il criminale era in quel momento sobrio o in preda a qualche droga, se è un tipo metodico o casinista, se il delitto è stato accuratamente preparato o no, se la personalità del criminale è patologica o no, eccetera. Incrociando le ipotesi (che sono solo ipotesi, sia chiaro) dell'esperto di *criminal profiling* con le ipotesi (che sono anch'esse ipotesi) della polizia scientifica, spesso si ricavano informazioni utili alle indagini.

Se volete farvi un'idea approssimativa, ma non inesatta, del lavoro dell'esperto di *criminal profiling*, potete andare all'edicola e

comperare *Julia*, un fumetto della Bonelli che ha per protagonista Julia Kendall, una criminologa consulente dell'immaginaria procura di Garden City. Il personaggio di Julia Kendall, inventato da Giancarlo Berardi, è molto bello; e nel complesso il fumetto è, secondo me, uno dei migliori in circolazione. Nel numero attualmente in edicola, intitolato *La storia di Jason*, Julia Kendall fa un vero e proprio lavoro di *criminal profiling* osservando il filmato di un delitto (registrate da un telecamera di sorveglianza), parlando con i familiari e i colleghi di lavoro del criminale, studiandone l'ambiente sociale e così via. Si tratta di un caso un po' particolare, perché l'identità del criminale è nota fin dall'inizio; ma spesso ciò che si chiede all'esperto di *criminal profiling* non è solo: «Chi è il criminale?», ma è anche, e credo soprattutto: «Come agirà ora il criminale? Che cosa possiamo aspettarci da lui?».

Torniamo al libro di Picozzi e Fragalà. Il libro si apre con un'appassionata difesa del *criminal profiling* (come un po' tutte le discipline criminologiche, è considerato da molti investigatori come una roba da apprendisti stregoni); prosegue raccontando la storia del *criminal profiling* e della sua progressiva accettazione da parte degli investigatori, diffondendosi nell'esposizione di qualche caso celebre (ci fu qualche criminologo che riuscì addirittura ad azzeccare il colore della cravatta del criminale...); e infine arriva al sodo. Alle tecniche. Ed è questo che, a chi vuole raccontare storie, interessa di più.

Una storia avviene sempre in un luogo (o in più luoghi). L'esperto di *criminal profiling* lavora su un luogo dove «una storia è avvenuta», e dal luogo ricava informazioni sulla storia. Sulla sua dinamica, sui personaggi (il criminale, ma anche la vittima: un intero capitolo è dedicato alla «vittimologia»), sugli avvenimenti collaterali che possono aver provocato, aiutato, intralciato l'avvenimento principale. Chi vuole raccontare storie deve fare il lavoro inverso. Ha la storia, deve costruire le relazioni tra la storia che ha in mente e il luogo (i luoghi) dove essa avviene. Certo: non tutte le storie raccontano crimini. Ma l'accuratezza scientifica che l'esperto di *criminal profiling* mette nello

"smontare" la scena del delitto, il narratore deve metterla nel "costruire" la scena della sua narrazione.

Durante i laboratori di scrittura che conduco, spesso provo i partecipanti, durante la discussione dei loro racconti, domandando: «Ma di che colore ha i calzini, questo personaggio? E quest'altro, sotto i pantaloni porta mutande elastiche o braghetto di tela?». Ecco. Queste sono domande che un qualsiasi esperto di *criminal profiling* si pone. E che si pone anche qualunque narratore esperto. Magari non sa nemmeno che se le pone: ha un tale senso della realtà, che istintivamente mette ogni cosa al posto giusto. Però se le pone.

Fate un esercizio. Andatevi a leggere le pagine di *Delitto e castigo* dove Raskolnicov ammazza la vecchia. Poi prendete carta e matita, e provate a disegnare la scena che potrebbero essersi presentata agli investigatori. E, di nuovo, a ritroso, provate a immaginare (come se foste già esperti di *criminal profiling*) quali informazioni sulla personalità dell'ignoto criminale potevano raccogliere, dalla scena del delitto, questi investigatori; e quale profilo psicologico del criminale essi potevano ipotizzare.

Poi, naturalmente, confrontate questo profilo psicologico con ciò che, avendo letto per intero (mi raccomando) *Delitto e castigo*, sapete sul conto di Raskolnicov. Al di là del suo aspetto vagamente macabro, vi assicuro che è un esercizio interessante.

Per l'altro libro mi restano poche righe. S'intitola *Raccontare delitti*. Il ruolo della narrativa nella formazione del processo criminologico; a cura di A. Francia, A. Verde e J. Birkhoff, Franco Angeli, pp. 221, euro 17.50. È un po' la controprova di ciò che vi ho detto finora: un libro di saggi che raccontano come l'abilità immaginativa dei narratori abbia arricchito l'immaginazione dei criminologi. Ma magari ne parlo un'altra volta.

Libri che insegnano a scrivere, 17. Oggi farò una cosa di quelle che non sta tanto bene fare. Parlerò male di un libro che non ho letto. Ne parlerò male, tuttavia, sulla base di un certo numero di informazioni: che mi sono state fornite dall'editore del libro stesso.

Ricevo da Writers Magazine Italia una email intitolata: *Il forum degli scrittori*. La leggo. C'è dentro il rinvio a un sito: www.writersmagazine.it. Clicco. Imparo che Writers Magazine Italia è «La rivista scritta per chi scrive. Tutta da leggere!». Questo è l'inizio della presentazione: «Negli Stati Uniti c'è il *Writers' Journal*, in Inghilterra la *Writing Magazine*, in Francia la *Ecrire Magazine*, in Canada *The Writer*. Tutte pubblicazioni dedicate all'affascinante mestiere di scrivere. In Italia mancava una rivista del genere, anche se su Internet esistono numerose realtà dedicate alla letteratura e alla scrittura, ma finalmente il buco è stato colmato. Con la *Writers Magazine Italia* anche i nostri autori hanno adesso un punto di riferimento, una guida tecnica e culturale a cui potersi appoggiare e un valido approdo critico per le loro opere». Bene: non è vero che in Italia «mancava una rivista del genere». Esiste da dieci anni, si chiama *Inchiostro* (www.rivistainchiostro.it) ed è, così mi pare, ispirata esattamente agli stessi modelli che cita la WMI (permettetemi questo acronimo). Questa dichiarazione non è un'inesattezza, non è una esagerazione pubblicitaria: è una dichiarazione falsa. Mi azzardo a dire: consapevolmente falsa.

(Alla domanda: «Ma tu, li conosci quelli di *Inchiostro*?», rispondo: «Sì, li conosco. Ho anche lavorato con loro, qualche anno fa. Se pensate che io scriva questo articolo perché sono "amico" di *Inchiostro*, smettete pure di leggere. Io scrivo questo articolo perché ho visitato il sito di WMI e la prima cosa che ci ho trovata dentro è una dichiarazione falsa»).

Nella pagina d'apertura del sito del WMI vedo pubblicizzato un libro: *Il Prontuario dello scrittore*. Lo slogan dice: «Un agile manuale per

chi vuole avere sempre a portata di mano tutti i segreti e le tecniche della scrittura». Questo non è niente di più di una deformazione pubblicitaria: nessuno, credo, può credere *veramente* che la pratica della scrittura consista nell'applicazione, come da «prontuario», di «segreti» e di «tecniche».

Clicco. Apro la pagina che parla del libro. Leggo: «Procedendo a piccoli passi questo libro prende in esame tutti gli aspetti della scrittura, dagli elementi cardine quali la grammatica e la sintassi, fino al traguardo di una perfetta revisione secondo i più dettagliati schemi della tecnica editoriale. Non una bibbia per autori privi di talento, e neppure un abbecedario per dilettanti privi di ispirazione e di idee. La tecnica deve essere uno strumento di precisione nelle mani di un chirurgo, e suggerire esattamente quali mosse devono essere eseguite per ottenere il miglior risultato finale». Il che implica, credo, che quale sia «il miglior risultato finale» sia cosa nota a tutti; e che ottenerlo sia (naturalmente per chi non sia un «dilettante privo di talento, di ispirazione e di idee») sia solo una questione di tecnica.

Il sito del WMI offre la possibilità di leggere l'indice del *Prontuario* e l'introduzione. Clicco sull'introduzione. Qui trovo un altro slogan: «Un agile manuale per chi vuole diventare professionista della scrittura». Un «professionista», addirittura? E basta un «agile manuale» per diventare «professionista»?

Comincio a leggere l'introduzione. Prima frase: «Scrivere significa, essenzialmente, saper mutuare talento, stile e tecnica in un prodotto fruibile dal grande pubblico». Il verbo «mutuare» qui sta, credo, nel senso di: «prendere, ricavare da altri: *Canova ha mutuato i canoni figurativi dal classicismo*» (De Mauro). Anche se l'espressione: «mutuare *in*» mi lascia un po' perplesso. Continuo a leggere: «Talento, stile e tecnica. Sono questi gli ingredienti che, se abilmente mescolati e utilizzati nelle giuste proporzioni, possono portare uno scrittore a calcare il palcoscenico del successo. Ma non sempre si tratta di tre discipline (e caratteristiche)

che si possono apprendere con l'operosità e l'applicazione, anche se sopra a tutto vige una regola fondamentale, in grado di offrire la giusta opportunità a tutti: leggere».

A questo punto sono terrorizzato. Scopro che «talento, stile e tecnica» sono «ingredienti», «discipline» e «caratteristiche». Il «talento» è una «caratteristica»? Mah. La «tecnica» è una «disciplina»? Ho l'impressione che ci sia piuttosto un'opposizione tra «tecnica» e «disciplina»; ma forse qui «disciplina» è nel senso di «materia», come si dice: «materia scolastica». E davvero «talento», «stile» e «tecnica» vanno «mescolati e utilizzati nelle giuste proporzioni»? E davvero l'«essenza» della pratica dello scrivere è nel produrre «un prodotto fruibile dal grande pubblico»? E davvero l'importante, per chi voglia dedicarsi alla pratica dello scrivere, è arrivare a «calcare il palcoscenico del successo»?

E, domanda più importante di tutte: ma chi ha scritte queste cose, ha un'idea di che cosa sia la lingua italiana?

Allora, adesso faccio la cosa che non sta tanto bene fare. Vi dico: se vi capita di vedere in edicola il Writers Magazine Italia, evitate di comperarlo. Se vi capita sottomano il *Prontuario dello scrittore*, non compratelo.

Sono quasi dodici anni che conduco corsi e laboratori di scrittura e narrazione. Sono quasi dodici anni che litigo con chi mi dice: «Voi che fate queste cose siete tutti ciarlatani». Il problema è che i ciarlatani esistono davvero. Tuttavia non è difficile distinguere chi è ciarlatano da chi non è tale. Il ciarlatano vi promette la Luna. Il ciarlatano vi dice che è tutto facile. Il ciarlatano vi parla di «segreti» e «trucchi del mestiere». Il ciarlatano fa intendere, o dice addirittura apertamente, che *tutti sono scrittori*; e che se ciò che avete scritto non viene apprezzato dall'universo mondo, è perché il mondo è cattivo. Etcetera.

Il non ciarlatano parla d'altro.

Chiacchierata numero 97

Libri che insegnano a scrivere, 18. Di Annamaria Testa ho letti tre libri: *La parola immaginata* (Pratiche 1988), *Farsi capire. Comunicare con efficacia e creatività nel lavoro e nella vita* (Rizzoli 2000), e adesso questo *Le vie del senso. Come dire cose opposte con le stesse parole* (Carrocci 2004, con Paolo Rossetti, 104 pagine per 18 euro, illustrato). Prima di conoscere questi libri avevo letti diversi suoi articoli in una rivista bellissima, tutta dedicata alla pubblicità, che si chiamava *Nuovo* (nel primo numero, mi ricordo, c'era uno strepitoso servizio fotografico sui bagni delle agenzie di pubblicità; motivato dalla comune constatazione, che le idee migliori vengono sempre in bagno). Ma anche voi, ci scommetterei avete «letto» qualcosa di Annamaria Testa: pur senza averla mai sentita nominare.

Vi ricordate la campagna pubblicitaria del Perlana, quella del «Passaparola»? E la campagna dell'acqua Ferrarelle, quella con le tre Gioconde? E la campagna della Golia, quella del «Ti sfrizzola il velopendolo»? Se ve le ricordate, e se le ricordate con un sorriso, allora siete già dei fan di Annamaria Testa: e non potrete fare a meno di leggere i suoi libri. (Se non le ricordate, probabilmente avete meno di vent'anni).

La parola immaginata è, per quel che ne so, il più interessante libro italiano sulla pubblicità. *Farsi capire* è un ottimo libro sulla (attenti: non «un manuale di») comunicazione. Se vi interessano la pubblicità e la comunicazione, li consiglio di cuore; se non vi interessano (perché vi stanno a cuore soltanto la letteratura e la bellezza), ve li consiglio ugualmente.

In questi libri troverete tutto fuorché il «comuniche» e il «pubblicitese» che si trovano in certi manuali tirati via (la maggioranza, temo) o che si sentono parlare in certi terribili (e molto alla moda, sì) corsi di comunicazione. No, Annamaria Testa è tutta un'altra cosa. E questo *Le vie del senso* ne è la prova.

Immaginate una battuta di conversazione; una battuta qualsiasi, banale, di quelle che si dicono senza pensarci su. Tipo: «Bella

giornata, oggi». E immaginate, ora, di pronunciare questa battuta con intonazioni diverse, in situazioni diverse, calandovi in parti diverse.

Siete un vampiro. Vi avvicinate a una bella fanciulla. Con voce suadente le sussurate: «Bella giornata oggi».

Siete Silvio Berlusconi e avete appena stravinto le elezioni. Vi avvicinate a Fausto Bertinotti, gli posate un braccio sulle spalle e gli dite: «Bella giornata oggi».

Siete un operatore di *call center* con contratto trimestrale. Tornate a casa dopo un turno particolarmente pesante, con la voce roca e le occhiaie nere. La vostra compagna vi guarda e vi dice: «Bella giornata oggi».

Siete Nerone. Mentre Roma brucia vi avvicinate a un pompiere e gli dite: «Bella giornata oggi».

Siete un telegiornalista. Oggi sono deragliati quattro treni, sono precipitati quattro aeroplani, sono stati ammazzati dozzine di innocenti. Decidete di aprire il telegiornale con un servizio sul tempo che fa. La prima battuta è: «Bella giornata oggi».

Ecco: vi rendete ben conto che in ognuno di questi casi la ciò che voi dite vuol dire qualcosa di diverso. «Per esempio secondo il tono di voce secondo cui viene detto», scrive Annamaria Testa, «o il foglio, l'insegna, il manifesto su cui è stampato. E secondo la frase in cui è inserito. E secondo chi lo dice o lo scrive. E secondo chi ascolta o legge. E secondo la loro condizione, sia contingente che permanente. E secondo quanto è successo prima e potrebbe succedere dopo. E secondo quanto chi scrive e chi legge, chi parla e chi ascolta sa o immagina di quanto è successo prima e potrebbe succedere dopo. E secondo quanto sa o immagina del suo interlocutore. E secondo il tempo e il luogo, in una regressione di causa in causa, di contesto in contesto...» (p. 18).

E tutto il libro di Annamaria Testa è una ostinata (e istruttiva, e assai divertente) disamina di tutto ciò che si può dire dicendo o scrivendo: «Bella giornata oggi». Non che sia particolarmente impor-

tante sviscerare il senso di una battuta banale come: «Bella giornata oggi»: ma il libro vale, e vale secondo me parecchio, come esempio di lavoro.

In sei agili capitoletti Annamaria Testa mostra come si possa intervenire su un testo breve: sulla sua *struttura* (cambiando l'ordine degli elementi, aggiungendo elementi, lavorando la punteggiatura); sulla sua *espressione* (cancellando o deformando); sulla sua *forma* (dimensione, colore e tipo dei caratteri); sul *contesto* nel quale appare (definendo il «campo», governando situazioni e paratesti, collocandolo su o accostandolo a oggetti); sul *format* al quale appartiene il messaggio complessivo (testo + tutto il resto).

«Smontare e rimontare pezzi di comunicazione distinguendo tra significanti e significati, parte verbale e parte analogica, strutture e contenuti, è un gioco infinito», scrive Annamaria Testa. «Per giocarlo bastano un po' di immaginazione e un po' di rigore». E continua: «Prestare una giusta attenzione alla forma nella quale si trasmettono i testi, ed essere capaci di leggere le scelte - o le sciocchezze - formali fatte da chi li produce potrebbe (dovrebbe?) essere il segno di un'altrettanto giusta attenzione alla sostanza. A volte, invece, si tende a considerare la forma tanto più disprezzabile o irrilevante quanto più i contenuti sono, o vogliono essere, fondamentali. È un'ingenuità che si può pagare cara» (pp. 102-104).

Non ho potuto fare a meno di pensare, leggendo questo bel libretto, ai dattiloscritti in attesa di lettura che sono impilati qui, a destra del tavolo sul quale sto scrivendo. Di quei dattiloscritti, alcuni mi sembrano addirittura impossibili da leggere. Corpi piccolissimi, margini inesistenti, font bizzarri, impaginazioni irregolari. Uno dei sogni della mia vita (credo di averlo anche già scritto; ma portate pazienza, è l'età) è: scrivere un trattato di psicopatologia dell'impaginazione. Di fronte a un dattiloscritto

semplicemente illeggibile, la mia domanda è: «Ma questa persona, vuole davvero farsi leggere?».

Chiacchierata numero 98

Con Gianni Bonina, direttore di *Stilos*, siamo d'accordo: questa rubrica s'interromperà alla puntata numero 100. Questa è la 98; è quindi la terz'ultima.

Quando Gianni mi propose, circa due anni fa, di pubblicare in *Stilos* «un corso di scrittura a puntate, o qualcosa del genere», io fui molto contento.

Stilos mi sembrava una bella cosa, ben fatta, molto più ruspante e molto meno ingessata di altri supplementi letterari o librari, eccetera.

Di mettere un po' in ordine la mia esperienza sovrabbondante (e, in quando sovrabbondante, un po' confusa) di conduttore di corsi e laboratori di scrittura, avevo proprio voglia.

In somma: ero proprio contento.

Adesso, a distanza di due anni, dico: bene, sono proprio contento. La rubrica termina perché tutte le cose di questo mondo devono terminare (e anche perché, onestamente, non saprei più che cosa raccontarvi); ma sono proprio contento.

Mi ricordo che due anni fa andai in libreria. «Buongiorno», dissi. «Avete mica un libro che spieghi come si fa a tenere una rubrica settimanale in un giornale?».

«Eh?», disse la ragazza.

«Mi è stato chiesto di tenere una rubrica settimanale in un giornale», spiegai. «Io a scrivere un articolo o due non ci ho problemi, figuriamoci, poi mi hanno chiesto di parlare di cose che so, che pratico tutti i giorni, non ho un problema di materiale».

«Dunque?», disse la ragazza.

«Dunque», continuai infervorandomi, «il problema è che scrivere tutte le settimane su un certo argomento è un tipo tutto particolare di scrittura, mi spiego?».

«No», disse la ragazza.

«Le faccio un esempio», dissi. «Questa libreria è frequentata da parecchi docenti universitari, vero?».

«Sì», disse la ragazza.

«Lei avrà notato che i docenti universitari hanno dei tempi», dissi enfatizzando la parola *tempi*, «molto particolari e precisi, nel parlare».

«Certo», disse la ragazza. «Ogni volta che aprono la bocca parlano per quarantacinque minuti. Perché quarantacinque minuti è la durata della lezione universitaria standard».

«Benissimo», dissi. «Lei immagina che cosa succederebbe se così, all'improvviso, Letizia Moratti decidesse che le lezioni universitarie devono durare mezz'ora, o un'ora e un quarto».

«Be'», disse la ragazza. «Penso che andrebbero tutti in crisi».

«Appunto. Il mio è un problema di questo genere», conclusi.

«Mi spieghi bene», disse la ragazza.

«Eh», incominciai, «io nella mia vita ho scritto di tutto. A vent'anni compilavo articoli su articoli per le riviste bimestrali della Confartigianato veneta: *L'autotrasportatore artigiano*, *Unit-Eis Notizie*, *C.re.s.p.e Informazioni*, *Medioveneto*, *Confezioni & maglieria*, *L'acconciatore artigiano*, *Artigianato artistico*».

«Mi spiace», disse la ragazza. «Non volevo suscitare in lei dolorosi ricordi».

«Ma no!», dissi. «Mi divertivo un sacco. Per *L'autotrasportatore artigiano* facevo anche le prove su strada dei camion».

«Dev'essere stato atroce», disse la ragazza.

«Non fraintenda», dissi. «A venticinque anni scrissi il mio primo discorso elettorale».

«E fu eletto?», disse la ragazza.

«Non era per me», dissi. «Era per un candidato della Dc alle elezioni europee».

«E fu eletto?», disse la ragazza.

«No», dissi. «Primo dei non eletti, a 524 voti dall'ultimo degli eletti».

«Be', un bel risultato», disse la ragazza, «per essere il suo primo discorso elettorale».

«Potrei continuare senza essere interrotto?», dissi.

«Prego», disse la ragazza. «Pensavo solo di offrirti un po' di calore umano, mostrando di interessarmi alle sue squallide vicende».

«In somma», dissi tagliando corto, «poi ho compilato manuali scolastici, ho tradotto anche da lingue che non conoscevo, ho fatti i titoli del calcio minore nel quotidiano del martedì, ho scritti racconti, saggi, perfino poemi...».

«Bravo, bravissimo», disse la ragazza, applaudendo.

«Non le dico mica queste cose per farmi bello», dissi. «È che, vede, trovandomi a scrivere tutte queste cose, ho imparato che ogni tipo di scrittura ha un suo specifico e preciso funzionamento».

«Indubbiamente», disse la ragazza.

«E quindi, essendomi stato chiesto di scrivere una rubrica settimanale, mi sono messo in cerca di un qualche testo che parli della scrittura periodica».

«Ma lei pensa che sia una scrittura diversa da tutte le altre?», disse la ragazza.

«Ma, non lo so», dissi agitando le mani. «Magari no. Magari sì. Non ho idea. C'è questa cosa della periodicità settimanale, ad esempio, che mi impensierisce. Bisogna che gli articoli abbiano, che so, un ritmo, un'andatura, un qualcosa che li leghi l'uno all'altro...».

«Un *fil rouge*», suggerì la ragazza.

«Ecco, sì, un *fil rouge*», continuai. «E poi c'è la faccenda della misura fissa: seimila battute, sempre, ovviamente con un margine di libertà, ma comunque seimila battute, sempre».

La ragazza sbatté le palpebre.

«Ma ci sono cose che in seimila battute non so mica se si riesce a dirle», disse anacolutando con garbo. «E altre che tremila bastano e avanzano».

Ha capito, pensai.

«Bene, ecco», dissi. «Vedo che ha capito il problema. A questo punto la domanda è: ce l'ha un libro che parli di questo?».

«No», disse la ragazza.

«Proprio nessuno nessuno?», insistei.

«Può provare a guardare nei manuali di giornalismo», disse stancamente la ragazza.

«Già fatto», dissi. «Quelli che approfondiscono di più la faccenda, dicono che le rubriche settimanali esistono. E nulla più».

La ragazza mi guardò.

Io la guardai.

«Dovrà fare da solo», disse la ragazza.

«Eh sì», dissi.

«Imparare sul campo», disse la ragazza.

«Eh sì», dissi.

«Far tesoro degli errori commessi», disse la ragazza.

«Eh sì», dissi.

«E magari potrebbe anche andar male», disse la ragazza.

«Eh sì», dissi.

Restammo un po' in silenzio.

«Grazie», dissi infine. «Arrivederci».

«Arrivederci», disse la ragazza.

Uscii dalla libreria.

Questo per dire che, se per caso questa rubrica vi è sembrata a tratti confusa o sciatta o disordinata, ci sono delle ragioni.

Quando lavoravo nell'ufficio stampa della Confartigianato del Veneto (negli anni Ottanta) scrivevo tutti i giorni almeno cinque o sei cartelle.

«Cartella» è una gloriosa parola del linguaggio giornalistico. Una «cartella» è un foglio di carta battuto a macchina, con trenta righe di testo, ciascuna lunga - circa - sessanta battute. Milleottocento battute in tutto. In pratica, scrivendo sul foglio di carta standard - che non era l'A4 oggi universalmente diffuso - bastava mettere l'interlinea uno e mezzo, e lasciare due centimetri di margine per parte, e si otteneva una perfetta «cartella». Perché il nome «cartella» - da *charta*, *chartula*: foglio, foglietto - si sia conservato con questo senso solo nel giornalismo, non lo so proprio).

Ogni giorno, dicevo, scrivevo almeno quattro o cinque cartelle. Spesso di più.

Il nostro ufficio produceva vari tipi di testi. Scrivevamo comunicati stampa da spedire ai giornali; discorsi che poi altri avrebbero pronunziati in convegni e congressi; articoli per le sette riviste bimestrali di trentadue pagine ciascuna (rispettivamente: per l'edilizia, i parrucchieri e le estetiste, l'artigianato d'arte, i gelatieri, gli autotrasportatori e i tassisti, gli artigiani del tessile; più una rivista politico-sindacale di taglio generalista) che uscivano in realtà irregolarmente ma erano comunque un bell'impegno; un'agenzia stampa quasi quotidiana (cinque giorni per settimana, ogni uscita con una dozzina di notizie e almeno un approfondimento); manuali e manualetti sugli argomenti più svariati.

In somma, avevamo il nostro bel da fare. Eravamo in due (c'erano dei collaboratori ma, come dire: erano giornalisti ai quali ci conveniva dare uno stipendio, ma non era necessario che lavorassero; anche in questo modo si guadagnava spazio sulla stampa; uno di loro lo vidi forse due volte in sette anni), e per questa mole di lavoro essere in due non è tanto: anche perché le riviste non basta scriverle, biso-

gna anche inventarle, impaginarle, illustrarle, eccetera; e per scrivere su un argomento bisogna pure studiarlo (c'è chi fa a meno, ma non va bene); e poi il lavoro di un ufficio stampa consiste anche nel tenere relazioni, nel fare telefonate, nello spingere di qua e nel tirare di là; nell'inventare gli *slogan* per le idee dell'organizzazione; eccetera.

Eravamo in due: l'altro era il capo, e io ero il giovane. Per ragioni che mi sembrano evidenti il lavoro di relazioni era tutto appannaggio del capo (tra l'altro, è un lavoro per il quale io sono negato). E non è un lavoro che prenda poco tempo. In sostanza, il novanta per cento di quel che si scriveva lo scrivevo io; il capo si riservava i testi più difficili da fare (non necessariamente i più importanti), solitamente perché ricchi di mediazioni, di sottintesi politico-sindacali, di allusioni e di ammiccamenti (un lavoro da servizi segreti, ci dicevamo, ridendo).

Quindi io scrivevo le mie quattro o cinque, ma talvolta anche le mie quindici o venti cartelle quotidiane. Quando si avvicinavano i congressi dell'organizzazione, il lavoro diventava parossistico. La Confartigianato è un'organizzazione che associa imprenditori artigiani. Ai congressi dovevano prendere la parola i presidenti delle associazioni locali e delle unioni di mestiere: persone magari abilissime nel loro lavoro, ma spesso del tutto inette nel parlare in pubblico (spesso anche nel parlare in italiano standard). Mi ricordo le settimane pregressuali come lunghi sogni ad occhi aperti. Telefonavamo a Tizio, gli chiedevamo che cosa intendesse dire al congresso, Tizio ce lo spiegava a modo suo (e in buon dialetto), noi scrivevamo gli interventi, li spedivamo per posta o via fax (la rete era ancora una cosa per specialisti), loro ritelefonavano per aggiustare qualcosa, noi riscrivevamo, eccetera. Tre, quattro, cinque ore al giorno a fare questo. Non era, ovviamente, solo un lavoro di scrittura: era anche un lavoro politico, di mediazione e di moderazione (l'imprenditore artigiano veneto, come tutti coloro che si fanno

da sé, ha facilmente tendenze criminali: basti guardare l'aggressività della Lega, che dal punto di vista antropologico è sicuramente il partito i cui vertici somigliano di più alla base - e viceversa).

La redazione dell'agenzia quotidiana era un altro bell'impegno. Ogni giorno bisognava cavar fuori una dozzina di notizie concernenti l'artigianato: ma questo era il meno. Un'organizzazione genera da sé le sue notizie. Il più era, materialmente, scriverle: spiegando tutti gli aspetti tecnici in modo da renderle comprensibili, potenzialmente, a chiunque; e colorandole, anche le notizie più tecniche, del colore politico-sindacale della nostra organizzazione. Mi ricordo quando scoppiò la polemica sugli acconciatori *unisex*. In Veneto, allora, c'era una legge che regolava il mestiere di acconciatore: e distingueva tra «parrucchieri per signora» e «barbieri». Ma in quegli anni il mercato si stava trasformando; approdavano in Italia le grandi catene di acconciatura, che non facevano più distinzione tra maschi e femmine. Bisognava regolamentare diversamente il mestiere, in modo che gli artigiani più in gamba potessero trasformare la loro bottega in salone di acconciatura... *unisex*. «No», dissi io nel corso di una riunione della Fnapusma (Federazione nazionale acconciatori per uomo e signora & mestieri affini), «non *unisex*. Casomai *bisex*: lavorano per entrambi i sessi». Apriti cielo. Nessuno voleva gli acconciatori *bisex*: sembrava una brutta cosa. Tutti li volevano *unisex*: usando una parola che diceva il contrario di ciò che si voleva dire. (Quella, tra parentesi, per me fu una battaglia persa. Gli acconciatori veneti sono tuttora *unisex*, e lavorano per entrambi i sessi).

Perché vi racconto tutto questo? Perché ogni volta che qualcuno mi domanda: «Ma che cosa devo fare, che cosa devo studiare, per diventare uno scrittore?», a me vengono in mente quei sette anni in Confartigianato. Durante i quali imparai molte cose sulla scrittura: anche, tra le altre cose, a scrivere questo articolo in, aspettate che controllo, diciotto minuti e mezzo. Trecentoventisette battute al minuto.

Chiacchierata numero 100

State leggendo la centesima e ultima puntata di questa rubrica scritta da Giulio Mozzi, che sono io, intitolata *Scriptorium* (nome trovato da Gianni Bonina, direttore di *Stilos*), e annunciata nella sua prima puntata con la frase: «Questa è la prima puntata di un corso di scrittura e narrazione a puntate».

Mi sono riletto le novantanove puntate precedenti e mi sono domandato: «Veramente ho compilato un corso di scrittura e narrazione a puntate?». Mi sono risposto: «Ma, sostanzialmente no. Il concetto di *corso a puntate* contiene, così a occhio, un qualche concetto di *progressione didattica*. Da un corso di scrittura e narrazione, poi, cosa che so bene perché la sento dire da quasi tutti coloro che partecipano ai corsi e laboratori da me condotti, ci si aspetta in genere l'apprendimento di *tecniche* (talvolta degradate a *trucchi del mestiere*): e io non posso dire di avere insegnate delle tecniche. Un corso poi dovrebbe essere un qualcosa di sistematico, di organizzato; mentre questa rubrica è stata vagante e divagante. La stessa serie conclusiva, dedicata ai *Libri che insegnano a scrivere*, è stata tutto fuorché un'ordinata e completa bibliografia». «E allora?», mi sono domandato di nuovo, «Ho forse buttato via il tempo di me che ho scritto, di coloro che hanno letto?». «Spero di no», mi sono risposto, «spero di no ma non posso esserne sicuro. Il fatto è che la riduzione della scrittura e della narrazione a *tecniche* è, così mi sembra, una delle cose più perniciose per il bene della scrittura e della narrazione. Certamente un contenuto tecnico c'è nello scrivere e nel narrare; così come nel fare l'amore c'è un contenuto tecnico, ed è perfino possibile l'apprendimento di tecniche, di operazioni, di procedure, eventualmente con l'adoperamento di strumenti e marchingegni; ma credo che difficilmente si possa credere che il fare l'amore possa essere ridotto al suo contenuto tecnico; tanto

che dei professionisti e delle professioniste del fare l'amore si dice comunemente che con difficoltà abbiano accesso al *vero amore* (comprensivo, mi pare del *vero fare l'amore*), o che, in alternativa, in loro la professionalità nel fare l'amore sia completamente distinta e separata dalla eventuale capacità di vero amore». «Stai dicendo», mi sono detto allora, «che chi si aspetta da un corso di scrittura e narrazione (a puntate o no) esclusivamente o prevalentemente un contenuto tecnico, è un po' come quegli e quelle adolescenti che, terrorizzati dagli aspetti *non tecnici* dell'amore e del fare l'amore, riversano il loro terrore sugli aspetti tecnici, finendo col non capire più che in questione sono sentimenti, senso d'identità, appassionamento per l'altro, disponibilità ad offrirsi; e credendo invece che sia tutta una questione ginnica, di operazioni e prestazioni?». «Sì, più o meno sì», mi sono risposto.

A questo punto, smetto di parlare con me stesso; e mi rivolgo a chi ha seguita questa rubrica durata quasi tre anni. Dico: «Grazie per l'attenzione e la pazienza. Ho cercato di fare il meglio che potevo. Qualche puntata è venuta un po' tirata via; qualche altra è venuta benigna; mi sono ripetuto abbastanza (ma in quasi tre anni, credo sia lecito ripetersi); non mi sono contraddetto troppo; e ho deciso di terminare perché, sinceramente, non sapevo più che cosa raccontarvi. Tutto quello che mi pareva di potervi raccontare, l'ho raccontato. Se vi pare poco o misero, non so che dirvi. Ricordate che nella scrittura e nella narrazione, così come per le altre arti, la cosa più importante e misteriosa è, di solito, proprio sotto il vostro naso. Io ho sperimentato questo; e vi auguro di sperimentarlo».

Naturalmente Gianni Bonina, direttore di *Stilos*, preso atto della mia decisione di fermarmi alla puntata numero 100, ha detto subito. «Sì, certo, va bene. Però mica smetterai di scrivere per *Stilos*, no?». Io allora ho detto: «Be', no. Potrei fare dei pezzi di tanto in tanto. Però dovresti chiedermi tu: perché, quanto a inventare articoli, io non ci so proprio fare». Allora Gianni ha detto: «Potremmo inventare

un'altra rubrica». «Ah sì», ho detto allora io, «potremmo inventarci un'altra rubrica».

(I manuali per discorsi da tenere in varie occasioni sottolineano molto questo punto: non si deve mai dire che una conclusione è una conclusione e basta; ma ogni conclusione deve essere trasformata in un, o almeno nella prefigurazione di un, nuovo inizio).

In sostanza, mi sono venute un po' di idee per un'altra rubrica. Alcune sono bislacche, altre sono sensate, parecchie non saprei come fare a farle: nessuna, lo giuro, è un'idea originale. Le metto qui, e aspetto di sentire delle opinioni (giulio mozzi@gmail.com) e/o delle ulteriori proposte: (a) Recensioni di libri immaginari e inesistenti, (b) Segnalazione, recensione e/o direttamente pubblicazione di testi belli trovati nella grande rete, (c) Brevi excursus su temi e/o parole e/o luoghi ricorrenti e/o situazioni ricorrenti nella narrativa contemporanea, (d) Recensioni di libri recenti ma introvabili, scomparsi dal mercato e dalle biblioteche, (e) Recensioni di copertine di libri, o recensioni di quarte di copertina di libri, o recensioni di recensioni, (f) Recensioni di *cose scritte*, a prescindere dal loro supporto: si potrebbero recensire le istruzioni per l'uso della lavatrice, i foglietti illustrativi delle medicine, i biglietti del bus, le carte da gioco ecc., (g) Brevi biografie, con citazioni dalle opere, di poeti immaginari, (h) Una rubrica di risposte a domande di lettori sulla letteratura, (i) eccetera.

Nessuna di queste idee, ripeto, è originale. La (e) è già stata usata, per dire, almeno da Marco Belpoliti in *Alias*, supplemento del quotidiano *il manifesto*, e da Elio Paoloni, collaboratore di *Stilos*, nella rivista *Fernandel* pubblicata dall'omonima casa editrice. La (a) viene dal divertentissimo libro *Mirabilia*, a cura di Paolo Dall'Acqua, recentemente pubblicato da Zanichelli; e la (g), molto simile, da *La letteratura nazista in America* di Ro-

berto Bolaño, pubblicato da Sellerio. Niente di nuovo sotto il sole,
quindi.

Ma confidiamo nei vostri consiglio. A risentirci.