

cMc
CENTRO CULTURALE DI MILANO

Per il ciclo di incontri
SCUOLA FLANNERY O'CONNOR
SCRITTURA CREATIVA

Lezione n.3

interviene
Luca Doninelli
Scrittore

Milano
08/05/2002

©CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO
Via Zebedia, 2 20123 Milano
tel. 0286455162-68 fax 0286455169
www.cmc.milano.it

Lezione n. 3**di Luca Doninelli**

Siccome è dura volevo sapere come stavate...

Io stasera avevo un paio di cosette da leggervi che mi sono venute in mente dopo aver letto le cose che avete scritto voi: cominciamo a fare il lavoro che ci eravamo detti nei colloqui. Io nei primi due incontri ho cercato di comunicarvi in modo complicato un'idea semplice: cioè che lo scrivere è un problema di efficacia e che noi chiamiamo tecnica semplicemente il modo che uno ha di essere efficace. Quindi per questo non ci sono troppe regole da seguire, nel senso che io vi posso dire 'si fa così' e poi un altro facendo il contrario fa meglio. Quindi non ci sono da questo punto di vista precetti. E l'aiuto è un aiuto che ci diamo sull'efficacia. Una volta stabilito che il ragazzo ha una buona corporatura e un pugno discreto bisogna aiutarlo a far arrivare il pugno con il massimo della forza e della precisione. Poi ognuno ha il suo stile. Io parlo per esempio da appassionato di box: uno può dire che Mike Tyson non ha tecnica se lo confronta ad Ali, ma non è vero niente. Ognuno dei due ha la sua tecnica.

Per cui il lavoro dovrebbe procedere...

Sul giornale di ieri c'era un articolo che avevo scritto su Silvio D'Arzo, che è uno scrittore morto giovanissimo. Lui non si chiamava Silvio D'Arzo, si chiamava Ezio Comparoni però si è sempre firmato con degli pseudonimi e io mi sono chiesto più volte come mai uno scrittore sente il bisogno di firmarsi con uno pseudonimo. Oggi la ragione può apparire una ragione commerciale, cioè che il nome suona male e allora bisogna inventarne un altro. Io però ho trovato sempre sbagliata questa posizione e allora avevo cercato un bellissimo raccontino di uno scrittore argentino che si chiamava Jorge Luis Borges. Si tratta di uno scrittore oggi poco di moda e oggi volevo leggere questo pezzo come inizio di questo incontro perché ci fa capire il **problema dell'altro**. Guardate che io sto dicendo tutte cose che avete fatto anche voi, perché a un certo punto, quando uno inizia a scrivere sul serio, la questione dell'altro comincia a diventare importante. Non solo il fatto che il personaggio di cui parlo è un altro, quindi io comincio ad approfondirlo, comincio a studiarlo, comincio ad aspettarmi da lui qualcosa; per esempio c'è qualcuno di voi che scrive dei racconti in cui alla prima riga si capisce che ha già in mente tutto, e allora il racconto fila via piuttosto noiosamente. Perché? Perché si capisce che chi scrive non è toccato da ciò che sta scrivendo. Quindi non è modificato. Ma a un certo punto quando uno comincia a prendere sul serio i personaggi, e comincia a vedere che sono vivi, che cominciano a muoversi a modo loro, che non è tanto facile tenerli fermi, quando uno inizia ad accorgersi di questo, allora capisce che deve cominciare ad aspettarsi dal personaggio qualcosa che lui non sa. E questa è una caratteristica fondamentale dello scrivere. Manzoni non avrebbe mai pensato certe cose se non ci fosse stato Don Abbondio. Don Abbondio ha permesso a Manzoni di pensare dei pensieri che senza Don Abbondio lui non avrebbe pensato. Questo è uno dei cento milioni di esempi che vi posso fare, ho fatto il più classico perché *I promessi sposi* li abbiamo studiati tutti a scuola.

Ma questo che cosa vuol dire? Cosa vuol dire che io scrivendo comincio a vivere un'avventura per cui l'altro, che pure all'inizio sembrava essere stato un prodotto della mia fantasia, e totalmente manipolato da me, invece comincia a insegnarmi delle cose? Allora uno inizia a capire che il testo che sta scrivendo non è solo una cosa di cui lui è padrone. 'Io sono il signore e padrone di ciò che ho scritto...'. No! Io sperimento una nascita, faccio nascere qualcosa, io stesso in qualche modo nasco lì dentro: nascono dei pensieri, nascono dei sentimenti. E allora io capisco che a un certo punto uno scrittore percepisce lo scrittore che è in lui - perché io non sono solo scrittore, io prima di venire qui ho cambiato l'asse del water, e in quel momento non ero affatto uno scrittore, ero uno

che cambiava l'asse del water- uno comincia a percepire che lo scrittore che è dentro di lui è come qualcosa d'altro, non coincide esattamente. Ecco questo bellissimo racconto di Borges, un po' viziato forse dalla sua mania per i labirinti, per gli specchi paralleli, per i giochi tra fantasia e matematica, definisce bene il punto.

È una paginetta. Si intitola *Borges e io* (io è ancora Borges).

All'altro, a Borges accadono le cose. Io cammino per Buenos Aires e indugio forse ormai meccanicamente a guardare l'arco di un androne e la porta che dà a un cortile. Di Borges ho notizie attraverso la posta, e vedo il suo nome in una terna di professori o in un dizionario biografico. Mi piacciono gli orologi a sabbia, la mappe, la stampa del secolo decimo ottavo, il sapore del caffè e la prosa di Stevenson. L'altro condivide queste preferenze ma in un modo vanitoso, che le muta negli attributi di un attore. Sarebbe esagerato affermare che la nostra relazione è di ostilità. Io vivo, mi lascio vivere perché Borges possa tramare la sua letteratura. E questa, mi giustifica (Doninelli: quindi c'è un rapporto commerciale). Non ho difficoltà a riconoscere che ha dato vita ad alcune pagine valide, ma quelle pagine non possono salvarmi. Forse perché ciò che vi è di buono non appartiene a nessuno, neppure all'altro, ma al linguaggio o alla tradizione (Doninelli: noi diremmo, all'umanità). D'altronde io sono destinato a perdermi definitivamente e solo qualche istante mio potrà sopravvivere nell'altro. A poco a poco vedo cedendogli tutto, sebbene conosca la sua perversa abitudine di falsificare e ingigantire (Doninelli: tipico degli scrittori, cioè dir balle). Spinoza intese che tutte le cose vogliono perseverare nel loro essere, la pietra eternamente vuol essere pietra, e la tigre, tigre. Io resterò in Borges, non in me, seppure sono qualcuno, ma mi riconosco meno nei suoi libri che in molti altri, o nell'elaborato arpeggio di una chitarra. Anni addietro cercai di disfarmi di lui e passai dalle mitologie dei sobborghi ai giochi col tempo e con l'infinito (Doninelli: sta parlando della propria evoluzione di scrittore). Ma codesti giochi ormai sono di Borges, e dovrò ideare altre cose. Così la mia vita è una fuga e io perdo ogni cosa e tutto è dell'oblio o dell'altro. Non so chi dei due stia scrivendo questa pagina.

A parte il gioco, quello che è interessante è questo rapporto. Per cui questo scrittore già avanti con gli anni, a un certo punto capisce di avere consegnato la propria vita, che è fatta di un sacco di cose non letterarie, a questo altro. Io ve l'ho letto innanzi tutto perché è una pagina molto bella e a suo modo commovente. Secondo perché descrive qualcosa che io ho cominciato a vedere balenare in quello che scrivete voi.

E vi devo chiedere scusa, ma voi siete in tanti, e adesso vi sto chiedendo cose più lunghe, per cui potete immaginare che in pochi giorni mi arrivano 300-400 pagine di roba da leggere, e dovete capire che io ne ho molte altre. Io l'ho già detto a Camillo comunque, il corso lo finiamo quando vediamo che è finito. C'è un momento, quando si scrive, in cui si capisce che una cosa è finita. A me è capitato qualche volta, di scrivere un racconto o un romanzo e poi di andare avanti, di continuare a scrivere, e a un certo punto vedo che non mi ritrovo e dico 'ma no, guarda, l'avevo già finito lì'. E così noi stiamo attenti e vediamo quando è finito, magari per uno finisce prima, per uno finisce dopo. Così possiamo tirare avanti anche fino a gennaio, febbraio, andiamo avanti fin quando serve insomma. Fino a quando è utile.

Io vi avevo chiesto di farmi delle domande. Una persona molto gentilmente mi ha anche scritto chiedendomi se può tormentarmi con le sue domande, e io le ho risposto che deve tormentarmi con le sue domande. Per cui se voi ne avete io sarei felice, se no vi leggo una cosuccia. Niente?

Allora adesso chiedo alla Manuela Brevi se per favore posso leggere un pezzo suo. Leggo questo pezzo della Manuela per un motivo: è un pezzo che ha una qualità d'invenzione, un po' nascosta secondo me, molto forte, che si vede in alcuni sprazzi. Nello stesso tempo la Manuela, questo è evidente perché l'apprendistato serve a questo, commette degli errori. Però accanto a degli errori sciocchi, sui quali possiamo chiacchierare tra noi, ce ne sono alcuni invece che sono utili a tutti perché possiamo commettere sempre tutti, io, voi, chiunque.

Guardate che questo testo io lo leggo perché il mio è un giudizio positivo Manu, su quello che hai scritto. Nel senso che se uno scrive una schifezza è ingiudicabile, non posso dirgli neanche dove ha

sbagliato, posso dirgli solo ‘ciao’, oppure posso dirgli solo ‘bravo, guarda hai fatto una bella cosa’, perché non gli si può dire niente. Invece quando tu puoi dire una cosa a uno c’è già il filo tirato.

Qui la Manuela ha inventato un personaggio interessante, però non è per questo che io vi leggo questo testo. Poi io tra un po’, spero per la prossima volta, vi farò anche una piccola antologia di testi scritti da voi che secondo me sono già degni di essere letti da tutti.

Era sabato pomeriggio, pioveva. Davanti all’ingresso di un palazzo grigio dai contorni sfuocati dalla nebbia - ecco qui per esempio ho segnato un piccolo erroretto, nel senso che se sei proprio davanti, i contorni dovresti vederli e poi tra l’altro piove, e piovere con la nebbia... però queste qui sono piccole cose - Davanti a un palazzo grigio dai contorni sfocati dalla nebbia, la sagoma di una donna, esile e un po’ curva, stava immobile al riparo di un ombrello dai bordi sfilacciati. Era lì da circa 10 minuti. Indossava un cappotto beige, scarpe nere, e un paio di calze color carne, macchiate da schizzi di pioggia mista a fango. Quella di destra era scesa sulla gamba rinsecchita e venosa, formando una serie di pieghe che si rincorrevano fino alla caviglia, mentre le stringhe delle scarpe erano slacciate. Era una donna anziana, sulla settantina, e nonostante il suo aspetto un po’ trascurato, dava l’impressione di possedere ancora, nascoste tra le rughe, piccole tracce della bellezza di un tempo. La pioggia ostile cadeva sempre più veloce e obliqua attorno a lei, bagnandole la manica sinistra del cappotto, - molto carina questa... - ma lei sembrava non accorgersene. Anche le sue scarpe stavano per essere inghiottite da una piccola pozzanghera che si ingrandiva sempre più sotto i suoi piedi. Ma anche di questo sembrava non accorgersi - ecco questo lo toglierei perché ripete - Teneva lo sguardo inchiodato all’altezza del quarto piano del palazzo, e sembrava nell’attesa di prendere una decisione difficile, forse terribile. Intanto, nei giardini e nelle strade a ridosso dell’edificio non c’era nessuno. E il silenzio aumentava il senso di gelida inquietudine emanato da quella figura beige. Il palazzo si trovava in un piccolo viottolo della periferia, vicino a un grande e smunto capannone dove d’estate si ballava il valzer. Ma quella non era più la stagione delle feste. Anche se, tutto sommato, era sempre un bel posto.

Commento: Niente “di”

Questo è un inizio con tutta una serie di imperfezioni che generalmente segnalo a voi quando vi scrivo le e-mail. Qui ci sono i bordi sfilacciati dell’ombrello, io di ombrelli con i bordi sfilacciati non ne vedo, secondo me qui la Manu non aveva voglia di dire esattamente com’era quell’ombrello, e allora ha detto i bordi sfilacciati per far capire che faceva un po’ schifo l’ombrello. Ma secondo me lei, mentre scriveva bordi sfilacciati stava un po’ mentendo perché vedeva un’altra cosa, più precisa. Avete presente quegli ombrelli con la bacchetta che viene fuori, di quelli economici, che dopo due volte che si usano sono rotti. Forse anche dire che le scarpe erano slacciate è un po’ troppo, eccetera, ma queste qui sono delle sviste, si possono rimettere a posto. Per esempio qui dice *Era una donna anziana, sulla settantina, e nonostante il suo aspetto un po’ trascurato, dava l’impressione di possedere ancora, nascoste tra le rughe, piccole tracce della bellezza di un tempo.* Non è giusto così, perché non è che dava l’impressione, o ce le aveva o non ce le aveva queste tracce. Allora tu dici rivelava, balenanti tra le rughe ecc...

Però io il punto che volevo toccare era un altro, che è un tipico errore che si fa spessissimo.

Tutto attorno, nelle strade e nei giardini a ridosso dell’edificio, non c’era nessuno. Ecco provate ad ascoltare bene, io rileggo l’ultimo pezzo: ...anche le sue scarpe stavano per essere inghiottite da una piccola pozzanghera che si ingrandiva sempre più sotto i suoi piedi. Teneva lo sguardo - ho tolto ‘anche di questo sembrava non accorgersene’ che non serve - *inchiodato all’altezza del quarto piano del palazzo, e sembrava nell’attesa di prendere una decisione difficile, forse terribile. Tutto attorno, nei giardini e nelle strade a ridosso dell’edificio non c’era nessuno.* Senti Manu come chiude bene, e invece tu hai aggiunto: *E il silenzio aumentava il senso di gelida inquietudine emanato da quella figura beige.* E qui invece non va. Perché non va? Non va perché scrivendo questa frase tu ti trasformi nel lettore. Cioè tu dici una sensazione che il lettore ha già, quando tu dici *Tutto attorno, nelle strade e nei giardini a ridosso dell’edificio, non c’era nessuno* Questa frase, mi seguite, rende inutile la successiva. Nella successiva dici: *E il silenzio aumentava il senso di gelida inquietudine emanato da quella figura beige.* E allora uno pensa: ma allora c’è qualcun altro che prova questo senso di gelida inquietudine! Ma la gelida inquietudine ce l’ha già data la

frase prima. Un errore consueto è che tante volte uno scrivendo cede alla tentazione, anche senza accorgersene, di non andare dritto lungo la strada che sta seguendo ma ha orecchiato un'atmosfera e vuole calcarci sopra. In quel momento lì è come se tu volessi anticipare il lettore e dirgli quello che lui deve provare. Questi sono espedienti che si possono usare per esempio in un racconto quando sta per comparire un fantasma, un racconto un po' gotico, e allora va bene perché lì la retorica, almeno nei vecchi racconti che io non sopporto, devo dir la verità, va bene. I racconti di quel genere dove '...il vento sibilava sinistramente attraverso le finestre, le vecchie giunture delle ante stridendo ricordavano l'urlo di anime in pena...' Ecco capite, allora uno fa questa costruzione barocca, però lì tu hai bisogno di farlo perché devi condurre per mano il lettore in una dimensione che gli è ignota. Qui invece Manu tu hai descritto benissimo la cosa, perché tu ci hai fatto vedere questa donna che è lì davanti a questa casa, che non sa cosa fare, ci hai dato dei particolari interessanti tipo questa calza che va giù, sentite come è carina... *Quella di destra era scesa sulla gamba rinsecchita e venosa, formando una serie di pieghe che si rincorrevano fino alla caviglia.* Come è fatta bene questa descrizione! Questa descrizione non ci dice soltanto che c'era una calza che le è scesa, ma ci parla della difficoltà di questa persona, questa non è una persona che sta bene. Io da quella gamba, da quella calza, capisco che questa donna non sta bene, ha qualcosa che non va, e poi dopo questo qualcosa noi ce lo portiamo dietro. Scusa Manu se ho letto, ma mi serviva per far vedere un tipo di problema, per cui ci si mette a orecchiare la parola e non più a star dietro al testo. Anche quando dici dopo: *Il palazzo si trovava in un piccolo viottolo*, e se è un viottolo... non puoi dire un grande viottolo, ma queste sono disattenzioni che io ti segno perché bisogna cercare di evitare le disattenzioni. *Vicino a un grande e smunto capannone* - l'idea dello smunto capannone è interessante perché secondo me ce lo fa vedere in un certo modo - *dove d'estate si ballava il valzer* - mi sono chiesto se si ballava anche il tango o solo il valzer, forse dovevi accorciare: dove d'estate si ballava. Però il valzer suona, non è sbagliato. La ragazza non è stata stupida a mettere il valzer, perché voi capite che il valzer in questo caso è come una figura retorica, una figura stilistica, che si chiama metonimia, anzi per la verità è una variante della metonimia che si chiama sineddoche, una parte per il tutto. Cioè qui dice si ballava il valzer per dire che si ballava, ma se avesse detto solo che si ballava non avremmo visto il ballo, e invece dicendo che si ballava il valzer vediamo la gente che balla, quindi in questo caso è stato usato bene.

Però poi dici - scusate io vado avanti, vado avanti perché è interessante questo testo - *ma quella non era più la stagione delle feste*: anche qui tu dopo aggiungi una frase, e qui perché è interessante questa frase? Perché non stai più parlando solo del posto dove si balla il valzer, ma stai parlando di lei, è per lei che non è più la stagione delle feste. E dici: *Anche se tutto sommato era sempre un bel posto quello*, questo non suona tanto, perché non è vero che è un bel posto, cioè a questo punto, non era più stagione né per il ballo né per questa donna, allora non è bello, perché un posto bello è un posto per il quale io posso dire: è stagione!

Manuela: l'ho scritto perché mi serviva per attaccare la frase dopo...

Doninelli: Ecco, altra cosa, attenzione ai raccordi! Molto giusta la cosa che sta dicendo la Manu adesso. Attenzione ai raccordi perché questo l'ho visto molte volte in quello che scrivete, dove a un certo punto c'è il pezzo di passaggio, dove si vede il pezzo che è stato scritto non per dire una cosa ma per passare da una parte all'altra. Solo che lo si vede subito. Quindi dovete stare attenti perché il raccordo, o ha la stessa necessità di ciò che viene prima e di ciò che viene dopo, o non funziona. Deve avere la stessa necessità.

Io vado avanti... quindi hai capito Manu, anche perché tu sei brava a chiudere, quindi dovete avere anche l'attenzione, magari rileggendo, di sentire proprio il ritmo. Io addirittura da ragazzo facevo una cosa secondo me abbastanza scorretta, però siccome tutta l'arte è scorretta, è tutta una scorrettezza, andava bene. Io quando rileggevo un mio pezzo, me lo immaginavo sempre letto da un attore che le persone meno giovani se lo ricordano, che era Alberto Lupo. E io mi immaginavo le cose che scrivevo lette con la voce di Alberto Lupo: vi garantisco che mi aiutava tantissimo. Perché mi immaginavo le sue pause. Era un pessimo attore, era un attore con una voce molto grave, era uno che diceva: "è pronta la mineesstra?". Quindi aveva una gravità particolare nel dire cazzate. Però

lui aveva una bella voce e infatti lavorava tanto in televisione perché le donne si innamoravano di lui e di conseguenza gli indici di ascolto salivano. E aveva questa bella voce suadente, e lui tra l'altro faceva anche molto gli spot pubblicitari perché generalmente quando lui diceva una frase tipo: 'il tuo, dentifricio' si comprava di più quel dentifricio. E poi perché lui era bravo, non diceva 'il tuo dentifricio', ma 'il tuo, dentifricio', è diverso! Perché lui aveva studiato e conosceva le cesure e le pause. Allora io dentro di me risentivo la voce di questo cialtrone che però aveva una bella voce e conosceva le pause, conosceva la tecnica, e me lo rileggevo con la sua voce dentro. Vi assicuro che un po' serviva, dovete inventarvi anche voi questi espedienti, io capivo subito quello che dovevo tagliare, capivo subito quando dovevo chiudere! Tu lì hai chiuso bene: *ma quella non era più la stagione delle feste.*

Poi vai avanti: *con il sole i giardini si riempivano di nonni e nipoti e nei giorni caldi schiere di sagome colorate passeggiavano per le strade grezze in fuga dall'asfalto della città – strade grezze... a sud le chiamano strade bianche, strade grezze non è tanto bello – e anche lei, la donna in beige aveva assaporato quei chiassosi momenti facendo lo slalom con la sua bicicletta nera tra quei corpi caldi ed energici. Con quella stessa bicicletta che adesso se ne stava legata al cancello del palazzo con una grossa catena blu, completamente in balia dell'insistente pioggia autunnale.* Anche questa è una bella osservazione perché la bicicletta ci parla di questa donna; se lei avesse detto che la donna se ne stava ancora una volta a prendere l'acqua non sarebbe stata così efficace, ma quella bicicletta lì da sola è un'immagine che rende. Quindi vedete che la ragazza non è che non ci sa fare, sa mettere insieme le cose, cioè sa dove muoversi, e poi ci sono degli errori... per questo l'ho preso, perché è abbastanza chiaro dove cade. Ecco poi un'altra cosa, ecco un altro motivo per cui io ho letto questo testo, adesso vado avanti a leggerlo, adesso vado avanti e poi lo capite voi, ve lo spiego...

Già, con quella stessa bicicletta che adesso se ne stava legata al cancello del palazzo con una grossa catena blu, completamente in balia dell'insistente pioggia autunnale. Improvvisamente, senza che niente di particolare avesse attratto la sua attenzione, la donna si volse verso la sua bicicletta, e provò per quell'oggetto freddo e inanimato qualcosa di simile alla compassione. Se ne stupì per un istante, quasi commossa, ma poi tutto tornò ad esserle indifferente come le era sempre stato e il suo sguardo divenne ancora una volta arido.

Ecco qua la cazzata! No scusate, io lo dico con affetto e dovete credermi che io parto da una posizione di stima, per cui questo è un dato di partenza se no non mi permetterei di fare niente di tutto questo. E poi lo dico anche perché imparo molte cose io, siete voi che mi insegnate le cose che devo dirvi. Qui la Manu introduce una cosa nuova. Introduce un elemento nuovo, ma che è un elemento grossissimo! Questo struggimento, se me lo piazzì così: si è girata, si è commossa della sua bici e poi basta le è passata la commozione. Ma perché me lo dici? Secondo me qui la Manu ha introdotto una cosa nuova, poi non ha saputo come tirarla avanti oppure non aveva tanta voglia perché intanto le era venuta in mente un'altra cosa da dire dopo e allora l'ha tirata via. Però in realtà questa è un'apertura, è una porta che si apre. Mi capisci Manuela, io lo dico a lei ma lo dico a tutti. Cioè tu non puoi mollarmela lì. Tenete conto che questa donna è un'assassina, è una criminale, lo sapremo molto dopo. Però questa donna, sappiamo già che è pazza, che è disturbata, e tra poco sapremo anche che è pericolosa, eppure è una vecchietta, una donnetta. C'è quel pezzo molto bello che hai fatto, ma dopo ci arrivo. Però capisci che una così, che si gira e ha un momento di commozione nei confronti di una bicicletta, che è lì a prendere l'acqua. Cos'è? Perché lei si è commossa così? Perché ha visto la propria vita. Perché quella bicicletta abbiamo già capito prima che è lei, non so se mi spiego. E c'è l'acqua, e ci sono le pozzanghere. E quella bicicletta si specchia nelle pozzanghere. Qui dentro c'è il tema, la questione dello specchio, del guardarsi. Quella bici è uno specchio, in un momento in cui è pieno di specchi, non so se capite, e lo specchio è la grande questione anche della pazzia. Il potersi guardare, il non sapersi guardare. E allora risolvere così semplicemente, come dire, si è aperta una porta e poi si è richiusa. No, non è così! Per cui bisogna scavarci sotto e lì te la lascio tutta a te Manuela, non voglio impicciarmi minimamente del problema, capito?

Manuela: Posso dire una cosa?

Doninelli: Prego, duecento cose!

Manuela: Io l'ho usato perché mi sembrava un elemento in più della pazzia, il fatto che uno possa cambiare dei sentimenti, possa provare delle cose così profonde, e subito dopo non provare più niente...

Doninelli: Però devi dirla la cosa profonda, non l'hai detta, questo è il problema. Se tu dici: *la donna si volse verso la sua bicicletta, e provò per quell'oggetto freddo e inanimato – che non è mica vero – qualcosa di simile alla compassione. Se ne stupì per un istante*, - ma tu dici questa cosa qui e in realtà c'è la rivoluzione francese dentro questa donna. Che è vero che dura un istante, e si chiude, però o vai dentro questa dinamica, che mi interessa, oppure io dico: porca miseria poteva dirmela e non me l'ha detta! Mentre è un'apertura molto interessante, è bella.

Poi ci sono altre cose, c'è un'invenzione fatta molto bene, che è quando tu cominci a descrivere la sua pazzia, e c'è tutto questo discorso sulla Pietà di Michelangelo. Questa donna aveva un figlio, ma era già grande anche questo figlio, diciamo che lei aveva 75 anni e lui sarà stato sulla cinquantina e passa, e questo figlio sta sempre lontano e viene da lei a mangiare una volta all'anno. Questa donna però all'inizio era una mamma normale, solo che a un certo punto succede qualcosa. Lei vede alla televisione un documentario sulla Pietà di Michelangelo, quella di San Pietro, e in quel momento non si sa cosa succeda, per questa donna la maternità diventa una pazzia. C'è una bellissima frase finale che usi: *Strano paradosso dove l'immagine della pietà e della bellezza suprema può scatenare suo malgrado un baratro di dolore e di delirio. Perché il cuore umano – c'è* diciamo questa frase importante, puoi anche eclissare un po', puoi dire perché si può essere così strani... - *così poco incline a seguire le indicazioni della realtà, così indipendente e assoluto, che dal mostruoso possono fiorire come stelle alpine sulla roccia, aneliti di grazia, e la visione del bello scatenare in noi l'estremo disagio o la più torbida delle passioni.*

Mi sembra che abbia affrontato un tema interessante. Ecco io vi ho letto questi pezzi, poi io ti ho fatto un sacco di pulci Manu, ma proprio tante! Però vi ho letto questi pezzi perché mi sembrava ci fossero dentro, isolati bene, staccati bene, dei problemi che secondo me incontriamo tutti noi quando scriviamo.

Detto questo, io la seconda cosa ve l'ho letta. Avete altre domande per favore?

Francesco: L'ultimo pezzo che hai letto, quello del cuore umano. Questa è una cosa che mi sembra che anche tu ogni tanto inserisci nei tuoi romanzi, cioè metti una frase, un pezzettino dove spieghi una cosa che è, diciamo, una verità più o meno assoluta. Cosa centra questo, cosa ha a che fare con la narrazione, con il racconto? Mi sembra una cosa che stia fuori, che non lo struttura...

Doninelli: Grazie. Avete capito? Cioè la funzione narrativa della gnomica. Io, caro Francesco, posso dirti questo: che introdurre questo tipo di cose funziona quando funziona. Cioè tutto è narrativo e niente è narrativo. Non so se qualcuno di voi ha visto un vecchio film, che si chiamava *Piccolo grande uomo* con Dustin Hoffman. Ecco quel film a me non piace proprio neanche un po'. Perché è una narrazione, racconta una serie di eventi in cui a questo personaggio ne capitano di tutte, a un certo punto diventa perfino un pellerossa, lui che non lo era a un certo punto lo diventa. Ma alla fine del film ci accorgiamo che non gli è successo niente. Nel senso che tutto quello che gli è successo non lo ha modificato per niente, noi continuiamo a vedere lo stesso personaggio vestito da ricco, da povero, da pellerossa, da occidentale, ma è sempre quello. In questo senso noi non percepiamo un'avventura, perché noi non percepiamo una modificazione. È un film in cui gliene capitano veramente di tutte, ma in realtà capitano veramente a lui? Perché lui poi è sempre quello, quindi non so se sono capitate a lui o se gli passano sempre un millimetro a fianco. Noi non percepiamo una ferita, eppure lì il flusso narrativo è rispettato, anzi è ottimo. Sullo sceneggiatore, niente da dire. Però io, come avevo detto la prima volta, quello che importa in un testo narrativo, è la sua efficacia. Per cui il testo narrativo ha questa capacità inglobante secondo me, quando uno è un vero narratore. Perché il vero narratore lo si distingue dal finto narratore proprio da questo. Uno può non avere il dono di essere narratore, ci possono essere scrittori bravissimi che non hanno il dono della narrazione, per esempio Cesare Pavese. Pavese è un grande scrittore, nel senso che nei

suoi libri dice cose importanti, si prende il rischio e la responsabilità di dire cose importanti, e per me questo è un grande scrittore, ma non è un bravo narratore. Cioè non sa raccontare. Quindi fatto salvo che uno può essere un grande scrittore senza essere un grande narratore. Però il grande narratore è uno che usa tutti i materiali, cioè riesce nel suo testo a inglobare tutti i materiali. Perché che senso ha inserire una sentenza così? Perché l'obiezione di Francesco è: fino adesso ci ha raccontato una cosa poi ha bisogno di dire: 'ecco adesso ci fermiamo, vi dico la morale della favola e poi se mai proseguiamo oppure ci fermiamo e non andiamo più avanti'. E lui dice: "Che cavolo centra questo con il raccontare?" Giusto! È giusta la tua osservazione, però io dico: "che differenza ci sarebbe stata se per esempio questa frase o una frase analoga fosse stata detta da un personaggio in una chiacchierata?"

Francesco: Non si chiacchiera così...

Doninelli: E però può succedere. Io ho passato gli anni dell'università a chiacchierare così. Però immaginiamo una sequenza cinematografica per esempio come le faceva Fellini, i due che parlano stando sul ponte della nave e guardando le onde (...).

Certe volte ti sembra di essere sul punto in cui una cosa che vuoi dire da tutta la vita, sei lì che stai per dirla, apri la bocca e non te la ricordi più. Immaginiamo una cosa del genere ascoltando la Callas che canta *Casta diva*, perché se voi ascoltate le registrazioni di quel brano cantato da lei sentite che c'è questa voce che continua a salire, salire, salire e non si capisce come faccia a salire così, senza fatica, come se la voce non dovesse uscire da uno sforzo vocale, ma fosse qualcosa che esiste già da sempre da sola. E immaginiamo quindi una scena così. E immaginiamo che dopo avvenga qualcosa di completamente diverso (queste sono più sequenze cinematografiche) che in qualche modo mi dice in un modo totalmente diverso questa cosa. Si può fare, è un montaggio, è una cosa più cinematografica che narrativa, però si può fare, poi io non faccio film per cui vi assicuro che non lo farò. Ecco, quello che io voglio dire è questo, che secondo me non è che non si possano fare queste cose qui, tu guarda Manzoni quante volte le fa...

Francesco: appunto Manzoni sulla questione del cuore umano a lui basta la parola guazzabuglio per dire tutto...

Doninelli: Sì, però quando dice 'l'uomo onesto in faccia al malvagio' allora invece lì ne dice tante di cose. Ma io infatti auguro alla Manuela di arrivare a condensare tutto nella parola guazzabuglio. Qui, io però capisco la Manuela perché lei si è segnata questa frase perché aveva bisogno di fissare un'idea narrativa che le era venuta. Allora ha tirato fuori questa frase che magari poi toglierà, io non lo so. Non è importante questo.

Un altro problema che io ho sempre sentito e che si avverte scrivendo è il **rapporto che c'è tra discorso diretto e discorso indiretto**. Il passare dal discorso diretto al discorso indiretto è un casino. Per questo rimando a chi vuole imparare, al più bravo di tutti in questo, Corman McCarthy. Compratevi un libro intitolato *Città della pianura* di Corman McCarthy, grandissimo scrittore texano, secondo me il più grande scrittore vivente, tradotto da quell'immenso traduttore che è Raul Montanari, edito da Einaudi, e lì vedete che cosa vuol dire mettere insieme discorso diretto e discorso indiretto e vedete che lavoro c'è. È una trilogia che lui ha fatto, il primo libro si chiama *Cavalli selvaggi*, il secondo *Oltre il confine*, e il terzo *Città della pianura*.

Così come un altro problema è quello **tra narrazione e descrizione**. Perché quando tu descrivi, ti fermi. Cioè all'interno di una successione, introduci un elemento invece sincronico. Tuttavia io credo, Francesco, che questi sono tutti problemi la cui risoluzione è qualcosa che si dà nel testo. Tu sai che Manzoni, nell'ultima parte della sua vita, rinnegò *I Promessi Sposi*. Rinnegò *I Promessi sposi* perché lui aveva un grande problema: raccontare la storia. E allora se tu racconti la storia, non puoi scrivere un romanzo. Lui a un certo punto raggiunse dei livelli di nevrosi su questo punto. Non è che l'abbia rinnegato pubblicamente, ma disse che non avrebbe mai più scritto romanzi, e infatti non ne ha più scritti. Perché c'era in lui lo storiografo che è quello che deve dire i fatti come si sono verificati. E allora il fatto di scrivere un romanzo in cui venivano messi insieme fatti storici e fatti di fantasia, a lui a un certo punto lo faceva diventare matto. Diventava una sorta di mostruosità estetica.

Ecco noi possiamo dire, senza essere il Manzoni, che il **romanzo** è una mostruosità estetica, perché bisogna **mettere insieme discorso diretto e discorso indiretto, narrazione e descrizione**, diacronico e sincronico (che poi è la stessa questione), e poi ci sono i momenti in cui un personaggio o l'autore in prima persona, o il narratore che l'autore finge di essere, deve dire a un certo punto una frase grossa. Deve dire cos'è per lui la vita, cos'è la morte, cos'è l'amore... perché viene il momento di dirlo. Poi più scrivete un romanzo lungo, e più ai personaggi capita un momentaccio in cui va detto. Se scrivete tre pagine non vi capita, ma se ne scrivete trecento, capita che a un certo punto uno deve dirla. E allora che sia il narratore, che sia il personaggio, che sia la maschera del narratore, bisogna tirarla fuori.

Io credo che in questo stia anche un po' la meraviglia del leggere. Nel senso che non esiste mai una soluzione data prima. È anche il bello della lettura il vedere che qualcuno ha fatto delle cose che non si possono fare. Io la prima cosa che ho fatto in questo corso è stata leggere quel - secondo me stupendo - raccontino sulla torta che aveva fatto la Silvia e prima di allora io non avevo mai pensato che una persona potesse parlare di sé dicendo la ricetta di una torta, finché qualcuno non l'ha fatto.

E in questo senso è l'esperienza che ci mette davanti la soluzione del problema e allora uno dice: ecco vedi, l'ha risolta. Allora per esempio nel Manzoni c'è un ritmo tale per cui anche il paesaggio è una meditazione, e ha preso quella velocità giusta per cui l'inserire la sentenza, la descrizione, il dialogo funziona. Potremmo passare un anno parlando de *I Promessi Sposi*! Quello che non fa ne *I Promessi Sposi* il Manzoni! Non so se avete presente... voi lo conoscete *I Promessi Sposi*?! Ve li hanno fatti odiare a scuola, ma sono ugualmente una delle cose più belle che un uomo possa leggere! Il bello è che a scuola li fanno leggere per questo.

Vi faccio degli esempi che mi vengono in mente... quando parla della carestia, usa la lingua di Plutarco, cioè usa la lingua degli storiografi antichi; quando parla della peste usa la lingua degli storiografi moderni. È chiaro che vuol dire due cose: c'è la carestia che è un male antico e c'è la peste che è un male moderno. E da qui noi possiamo riflettere per anni su questa cosa. A volte usa un linguaggio completamente distaccato: noi vediamo che il Manzoni sta qui e i fatti succedono là in fondo. A volte di colpo, avete presente per esempio quando Renzo e Lucia tentano di sposarsi di notte e vanno a svegliare Don Abbondio che sta leggendo (...) e voi sapete che nel frattempo i Bravi vanno a casa di Lucia per rapirla e non la trovano. Ora voi andate a rilegervi quella pagina quando i Bravi entrano in casa: di colpo lui abolisce tutta la distanza, il suo linguaggio diventa mimetico; Manzoni diventa il legno degli scalini su cui questi salgono, diventa le loro scarpe. In una immedesimazione, in una vicinanza con l'oggetto narrato strepitosa, incredibile. Per cui Manzoni mette insieme stili, linguaggi, procedimenti narrativi, talvolta opposti tra loro. Riuscendo in una maniera mirabile. Alla fine noi perché lo promuoviamo? Lo promuoviamo perché è riuscito a farcela, quindi se ce l'ha fatta ha vinto. Allora da qui noi possiamo dedurre che bisogna fare così? No! Vedi: Manzoni fa così e allora faccio così anch'io... no! (citazione in latino). 'Ciò che è lecito a Giove non è lecito al bove' dicevano i latini. Per cui non ne traiamo mai delle regole. Per questo io dico che la cosa fondamentale non è che noi ci aiutiamo a regolarci, ma ci aiutiamo a spingere di più l'acceleratore! Come il pezzo del Vangelo quando la Maddalena profuma i piedi di Gesù... non è che da questo noi deduciamo il principio morale che bisogna profumare i piedi della gente. Quello è un atto eccezionale. Allo stesso modo la letteratura, tutto ciò che è interessante in letteratura è ciò che è eccezionale. La normalità non ci interessa. Il problema lo si capisce sempre quando c'è qualcuno che lo risolve. Alla tua domanda, Francesco, se si può far così, io rispondo di no. Lui chiede: ma si può introdurre una cosa così, una sentenza, all'interno di un flusso narrativo? No! Però qualsiasi cosa voi mi chiediate di questo tipo qui io tendo a rispondere di no. Nel senso che quando poi uno lo fa, e funziona, va bene. Io non vi chiedo di fare quello che vi dico io, io vi chiedo di smentirmi. Allora io preferisco dire che non si può fare. Perché in questo senso si può far tutto, basta farcela, basta centrare il pugno. Nessuna domanda? Prego.

Pietro: è una limitazione non saper parlare di altri luoghi, di altri tempi? Per esempio invidio un Ken Follet che mi sa parlare di fantaspionaggio e di Medioevo allo stesso modo in cui parla del suo tempo. Io non saprei mai parlare di un altro posto e di un altro tempo.

Doninelli: allora, altra questione molto importante, grazie Pietro, grazie mille della tua domanda. Lui dice 'io non so parlare d'altro che dei miei posti'. Voi mi mandate i vostri racconti di tre pagine. Io vi dico: "con tre pagine non andrete da nessuna parte". A meno che, come intravedo in alcune persone tra di voi che mi mandano cose diverse e io vedo che sono tutti pezzi dello stesso romanzo, che ancora non ha preso forma. Per esempio Davide è uno così. Davide mi manda moltissime cose e io vedo che sono come capitoli un po' caotici, ma pieni di forza dello stesso romanzo. Un'altra è la Veronica, in cui si capisce che c'è una cosa che continua a mettere in moto tutto e produce storie, immagini. Un altro per esempio è il grande Andrea, che secondo me ha questa caratteristica.

Se uno dice: la mia forma è il racconto breve, allora io ti posso dire 'ciao'! Perché se la tua forma è il racconto breve ti dico che oggi gli editori non pubblicano racconti brevi. A meno che non siano racconti brevi in cui tu racconti un'avventura sessuale tra l'onorevole Fassino e una giraffa, allora forse questo tipo di prurigine genera interesse. Però generalmente il racconto non si pubblica perché il racconto non vende. Allora l'editore ti dice: 'amico mio, torna con un romanzo (come dicono sempre) e ne riparliamo'. Qui si vede se uno è scrittore o no. Per questo io vi dico: adesso voglio 10 pagine! Non è che lo faccio perché io sono sadico, ma lo faccio perché dovete farmele. A parte che ad alcuni di voi fa benissimo, perché ci sono persone brave, che secondo me scrivono bene, che hanno idee, ma che vogliono starsene rincantucciate nella loro misura. Allora no! Lì bisogna spaccare. Ma che cos'è che provoca la rottura? Non è un imperativo categorico (devo fare, devo fare), ma sono delle circostanze. Tu prova ad andare da un editore con i tuoi racconti e l'editore ti dice: "torna con un romanzo". E tu puoi dire allora vado da un altro editore... e questo ti dice: "torna con un romanzo". Quando dopo 10 volte che te lo senti dire tu capisci che ti devi mettere lì e fare un romanzo. Quindi è la realtà che ti sollecita a questo. Lo scrittore è uno che cerca di trarre vantaggio dalle sollecitazioni della realtà. E questo è tutto. E quando dico tutto dico che è la risposta adeguata alla tua domanda, perché lo stesso vale per il tuo discorso. È giusto che tu sia radicato nel posto dove sei nato, dove vivi, nei luoghi che sono i luoghi della tua vita. Nello stesso tempo io ti dico: tu sii fedele a questo, ma non precluderti la possibilità che un giorno avvenga un'altra cosa. Allora io non so se Ken Follet a 20 anni sapeva far così. Magari Ken Follet a 20 anni scriveva tutti raccontini ambientati nella sua contea. E questo fa parte dell'uomo intelligente e realista che sta alle sollecitazioni della realtà. Per cui da un lato è giustissimo che uno sia radicato come te, infatti i tuoi racconti sono molto belli. Quello che mi ha colpito e che ha fatto sì che io invitassi Pietro a questi incontri, è stata la tonalità. C'è una tonalità molto precisa che è un insieme di ironia, malinconia, c'è una tonalità molto chiara nei tuoi racconti. È giusto che tu stai alla tua tonalità, nello stesso tempo però non bisogna starci come uno che dice io mi occupo solo di questo! Sarebbe come dire: non mi interessa la politica perché io mi occupo di letteratura. Non è giusto dire così. Il punto dove tu sei poi diventa una finestra che ti apre...

Davide: Quando tu parlavi di Alberto Lupo... io invece quando mi rileggo non ho questo personaggio così, che mi può aiutare: allora dove vado a cercarlo?

Doninelli: Io non lo so. Ognuno deve fare come gli pare a lui. È solo il fatto di ascoltare bene e sentire quando una frase è finita, quando una parola è di troppo.

Davide: A proposito di una frase che dovrebbe essere finita, e uno invece ci fa una aggiunta: magari la fa perché gli stava cara, perché era quello da cui è nato tutto...

Doninelli: Questo è giusto, però questo lo si vede. Avete capito quello che ha detto? Lui dice: insomma, io racconto una storia e alla fine scrivo 'tanto va la gatta al largo che ci lascia lo zampino'. E allora io (Doninelli) vado da lui e gli dico: Davide tira via quel pezzo... e lui dice: ma no! Tutto quello che io ho scritto è una riflessione nata da questo. Perché io finalmente dopo 30 anni che mi sono sentito ripetere questa frase, un giorno l'ho capita davvero. Può succedere. Io ho avuto l'onore, quando insegnavo storia e filosofia, di avere un allievo genio. Uno che adesso fa il matematico di mestiere e che ha già risolto 2 teoremi che erano considerati insolubili. E lui un giorno mi disse, quando faceva già l'università, che finalmente aveva capito $2+2=4$. E che per lui era stata una rivoluzione nella sua vita. Un giorno, vedendo uno che camminava male, ha capito

2+2=4. Per cui, una cosa che sembra la più banale del mondo, in realtà noi ci stiamo un po' fuori, poi viene il momento in cui succede qualcosa che mi ci fa entrare. Questo è verissimo. Ma io ti posso dire, Davide, che se c'è questa cosa qui, la si vede e non mi appare di troppo. Comunque sul 'troppo' e sul 'troppo poco' c'è un bellissimo racconto di Edgar Allan Poe che si intitola *Lo scarabeo d'oro*, che è una storia che è tutta una decifrazione attraverso questo gioiello, che è uno scarabeo d'oro, e alla fine, quando il mistero è finito, lo scarabeo è inutile, cioè diventa una cosa in più. Per cui in questo senso c'è come una voce che dice: questa cosa è stata già detta! E quando tu aggiungi una frase, magari per precisare, bisogna che la precisazione sia un'altra cosa. Perché quando una cosa è detta, è detta. Quando Leopardi ha detto 'naufragar m'è dolce in questo mare', basta. Quella cosa lì l'ha detta, non dovrà dirla mai più, nessuno dovrà dirla mai più. Io, la flagellazione di Piero della Francesca che c'è a Urbino, che è il quadro che io personalmente amo di più, ci ho messo tanto a capirci dentro qualcosa, ma a un certo punto, standoci 3 ore davanti ho detto: ecco questa è la flagellazione, non una flagellazione. Così questo è vero per quando noi scriviamo. A un certo punto dici: "ecco la cosa è detta!". Allora tu puoi benissimo usare le formule del tipo: 'mi spiego', oppure puoi giocare, dopo aver detto una cosa talmente bene, e dire: 'non mi sono spiegato bene'... invece sai di esserti spiegato benissimo! Ma allora in quel modo lì tu ci giochi. Non prendiamoci tanto sul serio quando scriviamo! Ricordiamoci che scrivere è qualcosa che evidentemente riguarda il destino, ma nello stesso tempo non possiamo pensarci su troppo. Quante volte soprattutto nella letteratura inglese e russa si dice: 'sciocchezze'... Per esempio Dostoevskij ha questa mania, che è abbastanza comica e a me diverte molto, quando dice: 'oh, che sciocchezze!', e ti accorgi che quella lì è la cosa importante. E lui dicendo 'che sciocchezze' in realtà la sottolinea. Per cui c'è anche questo modo di scrivere, ma per questo **dovete leggere!** Più leggete più vi accorgete che c'è un sacco di gente che fa un sacco di belle cose. Quindi vi lascio a questa bellissima attività...