

28/2/1995

***L'Officina del Racconto:
"Il Punto di Vista"***

***a cura di
Paola Capriolo***

PAOLA CAPRIOLO - IL PUNTO DI VISTA

Quando Luca Doninelli mi ha proposto di dedicare questo incontro con voi al tema del punto di vista ,ho subito accettato con gioia.Per me infatti il punto di vista riveste un'importanza particolare,non é un aspetto tra gli altri della narrazione ,ma quello dal quale tutti dipendono, tanto che di solito proprio l'esatta determinazione del punto di vista segna il momento in cui della fase della progettazione di un racconto o di un romanzo passo a quella della scrittura.

Credo che la testimonianza più evidente di questa centralità sia costituita dagli ultimi due racconti del mio libro d'esordio, *La grande Eulalia*, dove la stessa vicenda è narrata da due punti di vista differenti. Si tratta della storia di una sorta di fascinazione musicale che lega tra loro l'unico prigioniero di un carcere e la moglie del comandante: i due suonano insieme, lei il pianoforte, lui il violino, senza potersi mai vedere e ignorando tutto l'uno dell'altra. Il primo racconto, *Il gigante*, è narrato dal comandante della prigione ,che non può entrare nelle celle del prigioniero ,che non può entrare nelle celle del prigioniero né sapere nulla di quanto vi accade. L'unico segno, per lui come per il lettore, è dato dalle note del violino che echeggiano nel cortile del carcere nelle sere d'estate, quando il prigioniero tiene aperte le lunette delle sue finestre dai vetri opachi, smerigliati.Nel secondo racconto, *Lettere a Luisa*, è invece il prigioniero a narrare in prima persona, e naturalmente la situazione si inverte:come gli altri non potevano guardare dentro, così lui non può guardare fuori, e la pianista che lo segue nelle sue avventure musicali resta ai suoi occhi una figura misteriosa.

Già questi accenni dovrebbero bastare a chiarire quella che a mio parere é una funzione fondamentale del punto di vista: non tanto il far vedere, quanto l'escludere dalla visione, non il mostrare ma il nascondere. Determinare

attraverso quali occhi una vicenda sia vista significa perciò stesso stabilire che cosa, di essa, non possa essere visto, e cosa quindi debba costituire quel fondo oscuro dal quale ciò che si mostra trae la sua linfa, nel quale affonda le sue radici. Proprio qui per me sta l'aspetto essenziale, perché tutte le mie storie si costruiscono in un certo senso intorno a una zona d'ombra, a una lacuna della visione. Forse per questo (con un' apparente eccezione di cui parlerò più avanti) non sono mai ricorsa al cosiddetto narratore onnisciente: perché una storia di cui si sa tutto è per me, come scrittrice, una storia priva di significato.

Questo naturalmente non vuol dire che abbia scritto sempre "in prima persona", cioè affidando la narrazione a una dei personaggi. Il mio primo romanzo, *Il nocchiero*, è raccontato dall'esterno, "in terza persona", ma la voce narrante, pur tenendosene separata, guarda la vicenda attraverso gli occhi del protagonista, Walter, ne vede ciò che lui vede, ne sa quanto lui. Insomma, anche se il romanzo non è in prima persona, il punto di vista è sempre esclusivamente quello di uno dei personaggi. Al tempo stesso, la non coincidenza tra voce e sguardo, tra chi narra e chi vede, permette di mantenere una certa distanza ironica. Come esempio vorrei citare un passo dall'inizio de *Il nocchiero* :

"Il caffè dell'Excelsior era il più elegante della città. Non lontano dal porto, gli dava tuttavia le spalle con indifferenza, e quelle salette rivestite di damasco, quell'ampia terrazza dalla balaustra di marmo sembravano a Walter l'avamposto di un mondo più nobile e sereno, per sua natura sottratto a qualsiasi preoccupazione materiale. / Signori del luogo, turisti, ufficiali di vascello, splendidi nelle loro uniformi, sorseggiavano chi un liquore, chi una tazza di té, ma lo facevano come creature disincarnate che per gioco fingessero di avere ancora un corpo. Walter li guardava bere, ne osservava i gesti e capiva che a spingerli non era sete. Obbedivano piuttosto alle norme di un rituale magnifico e futile, infinitamente lontano dal porto e dalla sua gente."

Qui tutto è visto non solo attraverso gli occhi di Walter, ma anche attraverso i suoi pensieri, i suoi sentimenti, a sua scala di valori; tutto, comprese le frasi in cui Walter non viene menzionato esplicitamente, va messo sul suo conto, non su quello del narratore né meno che mai dell'autore. In breve, non si tratta di una descrizione oggettiva, ma puramente soggettiva. La voce narrante non sovrappone alla verità del personaggio una sua verità assoluta, però è fuori dalla verità del personaggio, la osserva e la riferisce: così l'oggetto di questo brano non è l'Hotel Excelsior, come sarebbe in una descrizione in prima persona dove il soggetto che guarda non fosse a sua volta osservato, ma l'Excelsior secondo Walter, cioè Walter e l'Excelsior insieme. Credo che in prima persona si possa ottenere qualcosa di analogo solo presupponendo una grande distanza temporale: ad esempio un Walter ormai vecchio e rinsavito che rievocasse con affettuoso compatimento la sua infatuazione giovanile per quel caffè. Ma in un caso del genere, il distacco si trasformerebbe necessariamente in critica esplicita, in un "non condividere più" quanto un tempo si pensava e si sentiva, e il narratore non potrebbe far a meno di esprimere una sua verità, che sarebbe poi quella autentica e definitiva, contrapposta alla "verità" illusoria del personaggio. Un'altra possibilità, ma su un piano completamente diverso, è che il personaggio possieda per così dire un'ironia intrinseca, che sia cioè quello che in teatro si definisce una "caratteristica". E' il caso di Scarpia, protagonista e voce narrante del mio terzo romanzo, *Vissi d'amore*. Il suo modo di esprimersi e di pensare appaiono così nettamente individualizzati, così bizzarri, da costituire di per se stessi quel filtro e quella distanza che secondo me sono indispensabili per dare forma letteraria ai prodotti della nostra immaginazione. Io sono del parere che lo stile sia di per sé filtro, mediazione, e che sia tale anche nei casi in cui si presenta come immediatezza. Per citare un esempio molto illustre, credo non vi sia libro più costruito, controllato, premeditato dei *Dolori del giovane Werther*, che pure dà l'illusione di trovarsi di fronte ad uno sfogo del tutto spontaneo del sentimento.

Il problema della distanza e quello, cui accennavo prima, del mantenimento di una zona d'ombra, sono state le due grandi difficoltà con le quali ho dovuto combattere scrivendo il mio secondo romanzo, *Il doppio regno*. Qui infatti avevo una protagonista che narrava in prima persona e che fondamentalmente era l'unico personaggio, e per giunta tutti gli eventi del libro erano eventi interiori di questa narratrice-protagonista. Non credo di aver mai pensato di eludere la difficoltà ricorrendo alla terza persona, separando voce e sguardo come avevo fatto nel *Nocchiero*: questa volta dovevo raccontare l'autodissoluzione di un io, e mi era chiaro che avrei potuto farlo soltanto dicendo "io", che cioè questo svanire del soggetto doveva accadere all'interno delle forme espressive proprie del soggetto, il diario, la rievocazione autobiografica. Al tempo stesso mi sgomentava questa prossimità assoluta, senza vie di scampo, questo coincidere totale e obbligato con il personaggio; temevo cioè di "vedere" troppo. Ma proprio perché si trattava della storia di una progressiva perdita di identità, la zona d'ombra poteva e doveva trasferirsi nel personaggio stesso: era appunto il personaggio a non sapere, a non vedere tutto del suo passato e della sua vita, l'accanita introspezione cui si dedicava finiva sempre con l'infrangersi contro un muro di oblio. Insomma, questo io assoluto, voce, sguardo e oggetto contemporaneamente, costituiva esso stesso la zona d'ombra. Era un io evanescente che tentava invano di arginare la propria dispersione, fissando sulla pagina memorie sempre più rare, confuse, frammentarie, un io senza continuità, mille miglia lontano da qualsiasi naturalismo psicologico. All'inizio del diario descrive in questi termini le sue intenzioni: "...registrare con veridicità, del mio passato, quanto ancora si sottrae alla contaminazione del presente, e serbare così a me stessa memoria di me stessa".

Ma più avanti, un simile proposito le si rivela illusorio: "... una buona volta dovrei decidere *chi* sta scrivendo queste note, se l'io di oggi o quello di ieri. Io che in questo momento ricopro i fogli del quaderno di un corsivo largo, infantile,

diverso dalla grafia più allungata delle prime pagine; oppure quell'io che una sera capitò nelle stanze dell' albergo senza bagagli, ma con un corredo ormai perduto di ricordi, criteri di valutazione, sensazioni e affetti riferiti ad altri luoghi e privati qui dentro di ogni ragion d'essere. / Scrivo di me stessa, ma non sono più colei di cui scrivo, e ciò non avviene soltanto quando tento di registrare le rade memorie della mia vita fuori di qui. Avviene settimana dopo settimana, giorno dopo giorno, e forse sarei più onesta e più coraggiosa se anziché con la prima indicassi sempre me stessa con la terza persona. 'Io' che inizia questa frase sarà già 'lei' alla fine di essa."

Forse si potrebbe dire che *Il doppio regno* non è tanto un romanzo in prima persona, quanto un romanzo *sulla* prima persona, sulle sue insidie, sui suoi paradossi, sulla sua problematicità. Una problematicità che ai miei occhi si collega strettamente con quella dell'io in quanto tale, di questo universo labile ed effimero, di questa totalità rinchiusa in se stessa e insieme affannosamente protesa oltre se stessa.

Ma tra i miei libri, quello in cui la questione del punto di vista si presenta nella massima varietà di aspetti è l'ultimo, *La spettatrice*. Qui abbiamo un narratore anonimo, esterno alla vicenda, il cui sguardo non coincide in modo stabile con quello di un personaggio come avveniva nel *Nocchiero*, ma si sposta con estrema libertà, immedesimandosi ora nell'uno ora nell'altro, e a volte osserva anche la storia dal di fuori. Sembrerebbe quindi trattarsi del cosiddetto narratore onnisciente, ma in realtà non è esattamente così. Rileggendo gli appunti che ho steso durante la fase del romanzo, ho trovato questa annotazione a proposito della voce narrante: "Una terza persona perplessa, un narratore che dice 'io' ma non è un personaggio e presenta la sua storia come una ricostruzione possibile".

Ho incominciato a scrivere il libro proprio quando ho capito che la sua forma doveva essere questa, in un certo senso affine al contenuto, perché *La spettatrice* è un romanzo sul teatro, sulla finzione teatrale, e la "terza persona perplessa", cioè la presentazione della storia possibile, avrebbe rispecchiato tale carattere sottolineando l'aspetto dell'artificio ed evitando qualsiasi caduta nel naturalismo.

Mentre scrivevo, questa intuizione si è precisata meglio e il narratore è diventato un autore (naturalmente fittizio) che costruisce il suo racconto sotto gli occhi di chi legge, "a vista", come si direbbe in teatro, scegliendo tra diverse alternative, ponendo spesso in maniera esplicita il problema del punto di vista da assumere. Ho affermato che si tratta di un autore fittizio, e infatti mi sono preoccupata di evitare tutte le espressioni in cui si dovesse usare o il maschile o il femminile per impedire ogni frettolosa identificazione con l'autore reale, senza tuttavia escludere completamente questa possibilità. In ogni caso, alcune delle riflessioni che il mio narratore fa sul suo raccontare rispecchiano pensieri, esitazioni, perplessità emerse davvero nel corso del lavoro di scrittura. Voglio citare qualche altra riga dei miei appunti, che si riferisce a quanto deve accadere nella seconda parte del libro, dopo la morte di Dora, la protagonista femminile:

"Finora siamo stati in terza persona, vedendo sempre il protagonista un po' dall'esterno, spesso dal punto di vista della ragazza. Ora siamo nella sua mente, ciò che segue è l'enunciazione diretta, in prima persona, dei pensieri e del delirio del personaggio".

Evidentemente questa soluzione mi lasciava perplessa fin dall'inizio, perché le parole: "in prima persona" sono cancellate e sostituite da un prudente: "forse *non* in prima persona". In effetti scrivendo ho poi abbandonato del tutto l'idea di far parlare Vulpius direttamente, ma nel libro ne rimane una traccia, la mia indecisione iniziale è diventata un'indecisione del narratore. Ecco il risultato di questa trasformazione:

“Così Dora si è allontanata definitivamente dalla cerchia dei vivi, lasciando di sé nient'altro che una affettuosa memoria e pochi cimeli dispersi qua e là tra oggetti estranei, e noi ci troviamo soli con Vulpius, con questo personaggio oscuro e scostante, privati all'improvviso dello schermo che ci consentiva di gettare uno sguardo indiretto sulla sua ossessione. Adesso dovremo fissarla direttamente, poiché Vulpius è ormai al centro della scena, pronto ad assumere il ruolo di protagonista assoluto. Rimangono, è vero, il capocomico, il sovrintendente, Donna Elvira, e altri che potrei fare emergere dal coro indistinto della compagnia, ma si tratta comunque di figure secondarie e destinate ad essere sospinte sempre più ai margini dall'ulteriore sviluppo della vicenda. Perciò sembra inevitabile che a questo punto l'angolo visuale dell'autore coincida con quello di Vulpius, e ho quasi la tentazione di identificarmi con lui, di sovrapporre alla mia la sua voce, sicché a dire 'io' sia d'ora in poi l'eroe stesso e i suoi pensieri e moti dell'animo si trasferiscano sulla pagina senza nessuna mediazione. / Tuttavia una radicata diffidenza verso l'immediatezza, che di sicuro Vulpius condividerebbe, mi vieta di compiere una scelta del genere. In fondo devo raccontare un delirio, non delirare, e se gli altri schermi sono caduti l'uso della terza persona consente pur sempre di mantenere un salutare distacco, di dare ordine e forma al magma interiore del protagonista. Perseo non guardò nella sua realtà il volto pietrificante di Medusa, ma ne contemplò l'immagine in uno specchio, e in tal modo riuscì ad avvicinarla senza perdere se stesso; adottando una precauzione non dissimile, noi seguiremo fino al compimento la storia di Vulpius nel riflesso di una voce narrante, penetreremo le pieghe più riposte della sua anima e rimarremo però separati, in quella posizione di estraneità e onniscienza dalla quale, fuori della convenzione romanzesca, solo Dio o gli dei possono osservare le vicissitudini umane.”

Ho voluto leggersi questo brano perché mi sembra particolarmente significativo per i temi che fin qui ho tentato di sviluppare.

Come avete sentito, c'è un riferimento alla funzione allontanante del punto di vista, a quella necessità dello schermo o del filtro di cui ho già parlato. C'è anche un riferimento all'"onniscenza", attribuita però alla "convenzione romanzesca": una convenzione che viene a tratti adottata, ma in modo esplicito, non implicito come avviene nella grande tradizione del romanzo ottocentesco, sottolineandone appunto il carattere convenzionale e letterario e sottoponendola a volte all'ironia. Per esempio a un certo punto, dopo aver raccontato che il protagonista, geloso della sua solitudine, trascorre le giornate chiuso in camerino rendendosi inaccessibile agli altri attori, proseguo dicendo:

"A noi però è dato di oltrepassare quella porta, contro il nostro sguardo onnisciente non c'è precauzione che tenga, e per quanto egli si creda inosservato possiamo vederlo benissimo mentre siede dinanzi allo specchio, gli occhi fissi sulla propria immagine, ed è così assorto da non udire gli eventuali rumori provenienti dal corridoio."

Questo è solo uno dei molti casi in cui nel romanzo il problema del punto di vista viene tematizzato. La voce narrante della *Spettatrice* non fa mistero della prerogativa che ha virtualmente in comune non solo con gli dei, ma anche con il tipo più tradizionale di narratore, ossia l'ubiquità. Così può passare repentinamente da una prospettiva a un'altra, come in questo passo sulla fuga di Dora:

"Guardando il mondo con i suoi occhi, vedremmo un susseguirsi concitato di piazze, strade e vicoli dove le facciate delle cose ora si fronteggiano vicinissime, quasi sul punto di congiungersi seppellendola nella pietra, ora improvvisamente si discostano e la lasciano smarrita in grandi spazi aperti, sferzati dal vento. Da lontano invece, con lo sguardo dei rari passanti che assistevano stupefatti alla sua apparizione, vedremmo una rabbrivente figurina vestita di una tunica leggera, le braccia nude, calzata di sandali, percorrere a rotta di collo i marciapiedi sui quali la neve squagliandosi si è trasformata in una poltiglia grigiasta, attraversare con passo più esitante i

larghi cerchi di luce creati dai lampioni, arrestarsi per un attimo a ogni incrocio indecisa sulla direzione da prendere, e forse prima che scompaia dietro il prossimo angolo faremmo anche in tempo a notare sul suo volto una specie di maschera, una truccatura singolarmente macabra.”

A rendere possibile un gioco del genere è l'esibizione dell'artificio: altrimenti all'onniscienza ironica del narratore-autore che "sa" perché inventa si sostituirebbe quella del narratore ottocentesco, flaubertiano, uno sguardo assoluto su qualcosa che viene presentato a sua volta come realtà assoluta. E' evidente che anche in quest'ultimo caso si tratta di una convenzione, di un artificio, anzi, forse addirittura del culmine dell'artificio, quello che nasconde se stesso. Sotto questo aspetto, *La spettatrice* è invece più vicina all'idea di romanzo di certi autori settecenteschi o novecenteschi; ma nel decidere di giocare come ho fatto con la voce narrante non mi sono ispirata a nessun modello letterario, né tantomeno alla concezione del metaromanzo: mi sembrava piuttosto che una scelta simile fosse dettata dalla materia stessa, che alle quinte e alla cartapesta del teatro dovessero corrispondere le quinte e la cartapesta della letteratura. In un certo senso però in questo gioco si esprime effettivamente in modo più consapevole che altrove quanto potrei definire la mia poetica, una poetica che privilegia la categoria della possibilità rispetto a quella della realtà, la costruzione di mondi rispetto all'imitazione del mondo che quotidianamente ci è dato.

Paola Capriolo

Doninelli: lo spero che l'attenzione dell'ascolto sia stata pari alla intensità e, secondo me, alla ricchezza oserei dire eccessiva delle cose che Paola ci ha detto, nel senso che su ogni frase che ha detto valeva la pena di soffermarsi. Io cerco un filo da cui partire, poi fate anche voi le domande che ritenete opportune. La prima cosa che mi ha colpito con forza, quello che mi pare anche più immediatamente recuperabile è proprio il discorso che facevi sulla mediazione, vale a dire: una delle ultime frasi che mi sono annotato, è un concetto che in forme diverse hai continuamente riproposto in tutta la tua relazione il culmine dell'artificio sta nel nascondere l'artificio stesso. Quando hai parlato della naturalezza tu citavi il Werther.

Capriolo: Lì parlava più di immediatezza che di naturalezza, di spontaneità, perchè in effetti non ha tanta naturalezza .

Doninelli: Sì, scusi dell'immediatezza. L'immediatezza é in realtà il culmine dell'artificio: addirittura a me veniva da fare una citazione più violenta della tua, cioè Celine, che io trovo somigli molto più a Goethe di quanto non appaia a prima vista. Ti chiederei di chiarire: dicendo un po' quello che ti viene in mente su questo punto, perchè mi sembra che sia assolutamente vero e che sia un problema, siccome questa é una platea in cui ci sono molte persone che scrivono, che vogliono scrivere, che cercano di scrivere. Secondo me coglie per esempio un errore in cui é facile incorrere, cioè quello della ricerca a tutti i costi della naturalezza, mentre lei dice: l'immediatezza é in realtà un raffinatissimo esercizio (questo lo diceva anche Oscar Wilde, tanto per sdrammatizzare). A me interessa molto questo, nel senso che pone l'accento su una cosa di cui si sente molto parlare dai critici: il problema della finzione, non nel senso borghesiano del termine, ma della finzione per cui si dice:"Come é finto questo libro!" che si contrappone a : " Come é spontaneo, come é vero!". Mi pare che tu invece sposti, volutamente e giustamente, il problema su un altro piano .

Quando si scrive il problema non é imitare brutalmente, come hai detto proprio nell' ultima frase (non credo sia solo una questione del tuo gusto personale per cui preferisci inventare mondi possibili piuttosto che non imitare), ma rincorrere il mondo, quindi rincorrere l'immediatezza, il fiotto nativo. È in realtà una operazione che, se viene fatta ingenuamente come una ricerca nativa, diventa in realtà una follia assoluta....., perchè é come un rincorrere quello che non deve essere rincorso ma quello da cui lo scrittore deve farsi rincorrere, semmai.

Capriolo: Tu citavi Celine. Mi ricordo una bellissima frase di Celine a questo proposito, non ricordo più dove, in cui diceva che per fare vedere la deformazione prospettica: se vuoi fare vedere le rotaie del tram diritte devi distorcerle, per cui lo stesso naturalismo é una serie di artifici letterari. Quando un libro non ci piace tante volte diciamo: "Che libro finto, che libro fasullo!" ma il senso di questa frase é secondo me: la finzione non é riuscita. Al di là della finzione non riuscita, io credo che sia assolutamente assurdo e inutile voler scrivere un libro senza preoccuparsi del come, dell' aspetto formale . Non bisogna dire solo: Bene. "C'è questa storia che trovo interessante, che mi sta a cuore, che mi affascina, che magari ho vissuto, che ho sentito raccontare, la racconto, la narro", ma secondo me é bene non scrivere nemmeno una riga finché non si ha una qualche intuizione su cosa può fare di questa storia letteratura, perché é quello il punto di passaggio.

Doninelli: Due cose innanzitutto. La prima: sul finire della sua splendida relazione, dice una frase: "È meglio non staccarsi dal mondo contemporaneo che tutti conosciamo....." ...se la riprende..

Capriolo: Questa é la mia sottolineatura, nemmeno la mia opinione, é la mia identità di scrittrice: non ho assolutamente nessuna teoria universale a questo riguardo... Secondo me, quello che diceva Doninelli resta vero: si può parlare della realtà quotidiana, in un certo senso, trasformando il mondo reale in un mondo possibile, cioè facendo questo giro lungo , questa via traversa di cui parlava lui. Comunque, scusi se l' ho interrotta.

D.: Parlando di lei, mi stanno benissimo tutti i ragionamenti che ha fatto sul punto di vista, però concentrandosi, mi perdoni su questi punti di vista. Andando a zizzagare nel suo ultimo libro, onestamente mi sembrava un'aria molto déjà vue nel senso di fumetto ottocentesco che ho già ritrovato in molti romanzi...

Capriolo: Può averlo ritrovato ma non nel fumettone tardo ottocentesco, questo lo escluderei nella maniera più categorica perché appunto non è un tipo di attenzione propria del romanziere della grande tradizione ottocentesca, a meno che non mi sia sfuggito qualche esempio, se vuole, consideriamo l'inizio novecento.

D: Partendo da questa considerazione sul campo ho avuto l'impressione tenendo conto dell'ultimo fase di Borges, Artcioè l'arte accade indipendentemente dagli schematismi, con tutto quello che vuole apportare non rischia di porre dei limiti a se stessa con questa paranoica focalità su quel lato.

Capriolo: No, perché, in primo luogo, in questa relazione io ho affrontato i procedimenti della mia creazione letteraria facendo il critico di me stesso; ma evidentemente tutto si svolge in maniera molto più istintiva e immediata di quanto possa apparire in un discorso di questo genere. In secondo luogo se si considera lo stile sia, di per sé, la ricerca stilistica sia una limitazione: può essere anche vero. Io credo che nessuna creazione artistica possa prescindere dall'autolimitazione per scoprire quali sono le proprie leggi e nel seguirle magari mutandole di volta in volta; c'è una sorta di auscultazione della propria capacità, dei propri istinti, delle proprie immagini del mondo interiore che fa sì che gli strumenti formali che si cercano di far corrispondere a questo mondo interiore e le due cose reagiscano l'una sull'altra. Evidentemente sarebbe assurdo dire: "bene io ritengo di essere una scrittrice che deve per forza mettere in primo piano la questione dal punto di vista, per cui adesso scriverò un altro romanzo". Questo sarebbe un partito preso, castrante, limitativo, ecc. Ma il credere che essere scrittore potrebbe significare seguire sbrigliatamente

una fantasia sbagliata, è un errore veramente assurdo perché la fantasia di uno scrittore si caratterizza per il fatto di essere una fantasia rigorosa e necessaria in cui c'è un numero limitato di temi e elementi di cose che stanno a cuore, la capacità dello scrittore sta nel focalizzare, individuare questi temi, queste parole, c'è persino quasi un vocabolario, capisce?

Doninelli: Oppure come dice il professor Brasioli che tiene il Seminario, questa fantasia ci interessa letterariamente quando diventa testo.

Capriolo: E quindi quando lo scrittore riesce a trovare le leggi che rendono comunicabile questa fantasia.

Doninelli: Certo questo può essere fluviale come Jorge Amado o può essere minerale come certe pagine di Paola.

Capriolo: O anche nei casi in cui c'è questo senso di sfrenatezza, ma è una sfrenatezza che non può prescindere da un filtro stilistico formale altrimenti il vaneggiamento di qualsiasi ubriaco sarebbe alta letteratura.

Doninelli: lo volevo rileggere un pezzo splendido del libro di Paola perché secondo me illustra meglio. Infatti quando tu li rileggevi le mettevi ad esempio del discorso che stavi facendo mentre invece sono un esempio così forte che in qualche modo rende presente fisicamente i pensieri che tu stavi esprimendo. Io vorrei riproporlo in questa chiave fisica perché mi sembra che in questo brano risulti molto chiaramente come la scrittura sia in primis non la riproduzione del mondo ma deve essere se stessa, quindi essere. Questo brano non ha bisogno di niente altro, alcun mondo a noi noto, sia essa l'America delle Metropoli o qualche immagine di campagna per colpirci. Sentite come il problema che viene posto non è affatto concettuale, ma si realizza nel suo porsi del suo stile: "Una buona volta dovrei decidere chi sta scrivendo queste note, se l'io di oggi, quello di ieri. Io che in questo momento ricopro i fogli del quaderno con un corsivo largo, infantile, diverso dalla grafia più allungata delle prime pagine, oppure quell'io che una sera capitò nelle stanze dell'albergo senza bagagli ma

con un corredo ormai perduto di ricordi, criteri di valutazione, sensazione, affetti riferiti ad altri luoghi e privati qui dentro di ogni ragione d'essere.”

Sentite il rigore che non cancella affatto l'emozione della scrittura quando dice *corredo ormai perduto e privati qui dentro di ogni ragion d'essere*. È una ripetizione che pone l'accento su una forma emotiva che si traduce nel ritmo della frase, nella scansione.

“Scrivo di me stessa ma non sono più colei di cui scrivo e ciò non avviene soltanto quando tento di registrare le rade memorie della mia vita fuori di qui. Viene settimana dopo settimana, giorno dopo giorno e forse sarei più onesta e più coraggiosa se anziché con la prima indicassi sempre me stessa con la terza persona. Io che inizia questa frase sarà già lei alla fine di essa”.

Potete sentire come il problema che lei ha trattato sia quello che permette l'ingresso dello stile nella scrittura, perché lo stile è esattamente la via che porta dall'idea al romanzo. La prima frase che Paola ha detto è, l'esatta determinazione del punto di vista segna la differenza, (io l'ho scritto così) tra l'ideazione del romanzo e la scrittura. Voi vedete che a un certo punto, in un testo come questo Paola non cita, non riferisce dei pensieri, non fa opera di teoria, ma descrive uno stato che oserei dire corporeo, perché il corpo di chi scrive è la scrittura stessa, mi pare. Vorrei chiederti un'altra cosa, cosa c'entra la musica con quello che scrivi? Tu parli molto di musica e siccome l'ascolto molto ma non credo di capirne niente: mi sembra che il legame sia essenziale, al di là che tu hai dedicati un romanzo a questo tema.

Capriolo: Potrei dire molte cose non tanto pertinenti con quello che stiamo dicendo, perché per me la musica ha un'importanza fondamentale, c'è una sorta di dimensione quasi mistica della musica per me che ne fa una materia fondamentale del mio scrivere, c'è nella grande Eulalia nel doppio regno che tu citavi prima. Le tappe fondamentali di questo regno di spogliazione di sè, di questo itinerario che è un itinerario e che è in un certo senso mistico che la protagonista compie - sono segnate da avvenimenti musicali. Per quanto

riguarda la questione della scrittura che è quello su cui questa sera ci dovremmo leggermente concentrare. Per me la musica in un certo senso rappresenta il modello di un linguaggio assoluto. Credo che lavorando a Eulalia questo sia anche abbastanza esplicito, cioè di un linguaggio che è, secondo me, significativo all'estremo pur senza riferimento all'oggetto, cioè un mondo espressivo, assolutamente puro, che non ha bisogno di corrispondere a fatti, oggetti e persone del mondo reale per esistere.

Doninelli: A me colpiva il fatto che nei racconti della grande Eulalia la musica mettesse in correlazione due persone che non si potevano vedere. Come tu adesso, rileggendo il brano della spettatrice, dicevi e parlavi dell'esibizione, della finzione, dicevi il personaggio si ferma davanti alla porta, noi però possiamo andare oltre e quindi in questo senso siccome la musica va oltre i muri, così l'occhio dello scrittore, che mostra con allegria innocente la sua finzione va al di là dei muri: in questo senso mi pareva che questa esibizione di questa finzione coincidesse nella musica con un evento fisico e quindi diventasse un modo di (è una bruttissima parola) concrezione.

Capriolo: Certo, infatti, il paradosso sublime, direi, del linguaggio musicale di essere contemporaneamente, ma lo dico in modo astratto, totalmente astratto e totalmente concreto. Di una concretezza che forse nessuna altra arte possiede in quella misura. Credo che sia molto giusto quello che hai detto.

Domanda: Nella scelta delle parole - visto che è così appassionata di musica, io sono pronipote di Giuseppe Verdi, quindi qualcosa penso di capirne - sta attenta anche al suono musicale?

Capriolo: Certo.

Domanda: Un'altra cosa che mi ha colpito. Lei intanto diceva: "Non voglio che il mio lettore abbia un genere, quindi non voglio che si identifichino le donne piuttosto che gli uomini. E anche quando parla di sè, a volte parla al maschile, a volte al femminile; a volte dice scrittrice, a volte dice scrittore.

Capriolo: Ma perché io non considero il fatto di essere donna come un cosa di primaria importanza nel mio essere scrittrice o scrittore. Non mi sembra di scrivere i problemi di cui parlo, che poi sono i problemi che mi stanno più a cuore come persona, sono problemi che secondo me sono comuni ai due sessi, non sono problemi femminili, in questo senso sì.

Per quanto riguarda la prima domanda sì, anche se ci sono delle parole che mai userei, altre che uso con frequenza perché le amo particolarmente. Nella costruzione della frase faccio molta attenzione al ritmo, al suono, tanto che leggo sempre tutto il testo ad alta voce prima della stesura per sentire appunto, a volte scopro delle cacofonie o delle rime, cose che secondo me è più facile, scoprire, leggendo ad alta voce.

Domanda: prima ha detto una frase che mi è piaciuta molto: prima di mettersi a scrivere qualcosa bisogna avere bene in mente come lo si vuole scrivere, quindi quale sarà la struttura formale all'interno della quale scrivere quel qualcosa che si vuole scrivere. Questo vale anche per il contenuto in linea di massima, oppure no? Cioè, iniziando a scrivere e volendo scrivere un determinato aspetto, sentimento, rapporto fra il personaggio e la vita, fra il personaggio e l'emozione, esiste già la trama fin dalla prima pagina oppure la trama si scrive man mano che si procede a livello di questa scrittura rispetto a....

Capriolo: Lei mi fa una domanda che riguarda la mia scrittura, perché molti cominciano a scrivere senza avere una idea precisa della trama. Io di solito parto da un'idea precisa e del contenuto e della forma, ma come dire dal punto in cui queste due idee mi appaiono avere un legame necessario tra di loro, che la forma non sia un arbitrio imposto al contenuto ma la forma di quel contenuto. Però poi non è un percorso così liscio, così tranquillo: a volte sia il contenuto sia la forma subiscono delle profonde modificazioni nel corso della scrittura. Mi è capitato di scrivere delle storie di cui il significato stesso..., per esempio // *Doppio regno*: all'inizio di questo personaggio femminile che si trova

improvvisamente, per una sorta di evento sconvolgente al quale assiste, a fuggire e a rifugiarsi in un enorme albergo senza clienti, di cui lei é l'unico abitante salvo alcune figure un po' sfuggenti di camerieri, e dal quale non riesce più a uscire, non trova più una via d'uscita. Inizialmente l'aspetto di incubo di questo luogo prevaleva nella mia mente, tanto che uno dei primi titoli che avevo pensato per questo libro mi pare fosse stato *La trappola*. E scrivendo a poco a poco mi sono accorta che invece non era così: era certamente anche una trappola, un luogo inquietante ma era anche un luogo seducente e ciò che accadeva a questo personaggio non era quello di non poter più uscire ma di non volere più uscire. Quindi, si é capovolto completamente il significato proprio nel corso della scrittura.

Domanda: Sul finale di quel libro c'è una luce tra virgolette erotica.

Capriolo: Sul finale del libro? Io non me ne sono accorta.

Domanda: Lei nella sua scrittura richiama proprio alla eroticità, perché in alcuni punti anche della Trappola...

Capriolo: Sì, ho capito quello che vuol dire, credo almeno, spero di aver capito. Direi che é un tema abbastanza ricorrente nei miei libri quello dell'eros come trappola, come ossessione che si impadronisce di una persona; anche di Vupis, anche se la sua non é un'ossessione erotica, in realtà, però certamente é l'eros che la fa scattare, poi diventa qualcosa di diverso, un'attrazione verso la morte, verso il nulla, o verso una dimensione assoluta che però coincide con l'autoannientamento. Però effettivamente questa idea dell'eros come di un irretimento dagli esiti spesso funesti é molto presente nei miei libri.

Domanda: Rispetto ai punti di vista, quali sono i punti di riferimento letterari che le sono serviti da modello?

Capriolo: Nessuno, non é che mi sia rifatta a qualche modello letterario.

Domanda: Musicalità [...]

Capriolo: Io penso che quando si parla di musicalità della parola, se ne parli sempre in senso metaforico. Non é che si tratta di riprodurre la musicalità

della musica, però la parola ha una sua musicalità, ce l'ha la poesia e in forma diversa anche la prosa. È una cosa che rimane interna all'arte della parola, credo che sia imprescindibile, penso che nessuno abbia mai scritto senza questo tipo di considerazione.

Domanda: [...] Come può conciliare questo atteggiamento, questo senso di rispetto per la forma musicale a sé stante e la letteratura come forma a sé stante?

Capriolo: Non sono sicura di averla capita bene. Però se ho capito quello che vuol dire forse sono io che mi sono espressa male: perché non c'è un fare della musica lo stile della letteratura, non è questo. Semplicemente cercavo di chiarire perché ai miei occhi la musica in quanto tale, indipendentemente dal rapporto con la mia scrittura, ha un'importanza fondamentale, che ne fa, in un certo senso, un'idea limite che le altre arti non possono né accogliere in sé né inseguire, ma alla quale devono commisurarsi per conoscere i propri confini, proprio perché l'assolutezza del linguaggio musicale è un'assolutezza che è negata alle altre forme d'arte. Però l'aver presente questa sorta di..., come quei punti all'infinito in cui convergono, cose che invece non convergono, asintoto forse... la musica rispetto alla letteratura è qualcosa di questo genere. Mi scuso della mia scarsa cultura matematica.

Doninelli: lo volevo fare una precisazione che mi sembra necessaria: il nostro lavoro ha come scopo quello di imparare qualcosa, per cui si può parlare di tutto -non dobbiamo diventare schematici- però tenere presente il punto di partenza sì, che è trarne delle indicazioni su come leggere un libro e su come scrivere, quando ci mettiamo a scrivere. Questo è importante, perché i nostri interessi personali (erotismo, musica, paesaggi) non diventino un polo di attrazione troppo forte. A me ha colpito molto la relazione di Paola per gli aspetti tecnici che richiama, esempio: "l'onniscienza va attribuita alla convenzione romanzesca". Secondo me è una cosa importantissima. Mi ricordava certe cose che scriveva Holderlin sull'essenza del tragico, quando

parlando della forma diceva che il contenuto tragico deve essere posto come in una forma estranea che lo esibisca [...]; uno scrittore tragico non può essere tragico mentre scrive una tragedia, altrimenti diventa semplicemente ridondante, ultimamente ridicolo; non può imitare il pathos, deve usare un altro metodo. Allora mi colpisce molto che la funzione che nel mondo è di Dio, in letteratura è della convenzione romanzesca, di determinate regole. A me sembra molto importante perché è uno di quei suggerimenti che possono aprire la porta della scrittura letteraria. Paola ha detto tantissime cose: quando parlando della funzione allontanante del punto di vista, del proprio personale modo di intendere la letteratura. Diceva che lo scrivere non parte da un far vedere ma un non far vedere, da un'esclusione dalla visione. Sono tracce che ci aprono alla natura tecnica, che però non è una cosa arida, non sono degli strumenti neutri ma è come la risposta all'urgenza che la materia, che la cosa da scrivere sia la nostra vita, sia la guerra in Bosnia sia la vispa Teresa, perché un artista è serio facendo qualunque di queste cose, non solo quando parla della Bosnia. Per questo teniamo presente questo aspetto perché è utile per parlare di qualunque cosa.

Domanda: Mi sono segnato più volte la parola "zona d'ombra", perché mi ha colpito particolarmente e perché si ricollega anche ad un discorso fatto la scorsa volta da Orengo. Per non limitare il discorso tecnico che lei ha fatto a un tecnicismo, ma a un modo per creare uno stile, che mi sembra molto importante per una persona che voglia sia leggere sia scrivere, vorrei che lei approfondisse il discorso delle zone d'ombra e perché ci vogliono le zone d'ombra.

La seconda: c'è un bel passaggio in cui lei paragona lo stile letterario di chi deve scrivere al Giasone che con lo scudo vede Medusa riflessa e allora può ucciderla e non restarne ucciso. Vorrei sapere se questa è una zona d'ombra e quale rapporto lei mette tra il mito (non per forza delle cose classiche), la zona d'ombra e il punto di vista. La terza domanda: si è discusso, sia al seminario

che con Orengo, sul fatto che in effetti uno può iniziare a scrivere qualche cosa quando la vede come se fosse una cosa nuova, quando uno vede la sua casa, la sua famiglia, la sua bicicletta improvvisamente come nuova, allora può descriverla, perché se invece non la vede come nuova non ha niente da dire. Vorrei sapere il punto di vista è uno sfruttare questa idea o no? Lei quando si pone col punto di vista di un suo personaggio, e quindi limita la sua visione a quella del personaggio, la sua visione diventa nuova, fresca, innovativa, cioè vede il mondo con gli occhi di fanciulla, tanto per dire, o è una cosa diversa?

Capriolo: Quest'ultima cosa della novità su di me non ha questa presa. Io non parto mai da qualcosa che vedo, ma questo è un fatto del tutto personale. Certamente c'è una grandissima tradizione letteraria che parte da spunti esterni, io personalmente di solito parto da spunti di genere diverso, se vogliamo più dall'interno che dall'esterno. Una cosa mi sembra degna di essere scritta quando improvvisamente mi appare evidente, vera. Io non credo che siano tante le cose che ci appaiono vere, in quanto improvvisamente di fronte ad un'immagine, ad un pensiero, si ha l'impressione di trovarsi di fronte a qualcosa di vero, che possiede una sua realtà, anche se questa non è ciò che è toccabile con mano, in quel momento mi sembra che valga la pena di scriverne. Da questo punto di vista sono strettamente collegati, dal punto di vista cioè dell'escludere, salvo nella posizione dello scrittore onnisciente che può entrare nella testa di questo o di quello, uscirne, vederne le cose dall'alto, dal basso, da destra, da sinistra, da sopra e da sotto, ma al di là di questo questo è un onnipunto di vista, per cui di fatto non lo è, altrimenti la determinazione del punto di vista è anche un dire:- Bene, queste cose non si possono sapere, il protagonista non le sa, l'io narrante non le sa-. Quindi la determinazione del punto di vista deve coincidere, affinché non sia un tecnicismo e la cosa abbia un senso, con la zona d'ombra del racconto, cioè deve avere un senso il fatto che certe cose non si sappiano e non si vedano, non può essere un sadismo dell'autore verso il lettore, capisce?

D. Il realismo,..... se il signor Bianchi; a lei interessa di più che il signor Biachi sia verosimile oppure che la parruca sia qualcosa di più profondo?

Capriolo: E' quello che stavo cercando di dire, appunto: é necessario che il punto di vista sia scelto in modo da rispettare quella che é la zona d'ombra creata dal punto di vista, ma é soprattutto la zona d'ombra del racconto, della storia; almeno per me é cosí. In questo senso per me c'è rapporto tra forma e contenuto. Ci sono delle storie che io ho raccontato che io stessa non so come autrice e il punto di vista dal quale io racconto queste storie é il punto di vista di colui che queste cose non può sapere. Questa é una domanda molto interessante, quella sulla verosimiglianza, ed é difficile da capire. Io non credo di seguire questo criterio, però il fatto che il romanzo sia una visione che presuppone un occhio che guarda, pone delle restrizioni dalle quali si può evadere; ci possono essere stati onirici, qualunque cosa , però c'è comunque un occhio che guarda e una realtà che viene guardata, capisce? In questo senso io voglio rispettare questa logica per cui la realtà é guardata da quest'occhio, oppure il fatto di amarla consapevolmente, se c'è una ragione precisa, sia una cosa importante quando si scrive. Quando dicevo che questo romanzo é per me anche una poetica, quella frase é una di quelle che mi hanno fatto pensare di più a questa coincidenza: credo che tutto quello che ho cercato di dire fino adesso sullo stile, sulla forma, é espresso da quell'immagine.

Doninelli: La domanda sul mito é una questione aperta e molto interessante, perché i tuoi libri sono pieni di questi riferimenti voluti o no al mito, nella "Storia della grande Eulalia" mi sembra evidente.

Intervento: Più che al mito sembra far riferimento al patrimonio dei simboli che é più interiore.

Capriolo: Lei riproponeva la domanda mito-zona d'ombra ed é la ricchezza del mito che é simbolo, non é allegoria proprio per questo. C'è sempre un fondo

non razionalizzabile, e in questo senso una storia e un personaggio hanno una valenza mitica o simbolica, proprio quando contiene la zona d'ombra.

Doninelli: Teniamo presente che prima si parlava del romanziere ottocentesco e di cui tu dicevi che quello è un punto di vista onnicomprensivo e che quindi non è nemmeno più un punto di vista.

Però ripensavo ai "Promessi sposi" dove in realtà continuamente a seconda della situazione l'autore sceglie un punto di vista ma che c'è sempre. Faccio un esempio: quando i bravi vanno a cercare Lucia per rapirla e non la trovano perché lei sta per sposarsi, lui usa un punto di vista mimetico. Oppure quando parla della peste ne tratta con uno stile storiografico, quando parla della carestia ne parla con lo stile di Plutarco.

Capriolo: Comunque lui era libero di passare da uno stile ad un altro. Per esempio Henri James che era un purista, da questo punto di vista, scrive "La coppa d'oro" cambiando punto di vista, ma nella prima parte dal punto di vista del principe e nella seconda da quello della principessa; e non è possibile che nella prima parte si metta nella testa della principessa e nella seconda in quella del principe; lì non c'è un narratore onniscente, in Manzoni c'è il potersi calare in qualunque punto di vista o in nessuno.

Intervento: il punto in cui convergono le linee si chiama punto di fuga o anche punto di vista.

Capriolo: E' bizzarro. Questo è un fatto nuovo, non mi sembra di averlo mai sentito come designazione.

Toninelli: Credo che sia vero.

Domanda: Volevo sapere in che misura la scelta dei punti di vista influisca sullo stile e le parole.

Capriolo: Per esempio: quando si parla in prima persona è evidente che un personaggio ha il proprio linguaggio e quindi potrebbe essere poco verosimile - anche in senso letterario - non per voler inseguire a tutti i costi la realtà, e quindi un personaggio che fa il minatore si esprima come un docente

universitario e viceversa. E' chiaro che l'io narrante ha una voce e questa voce può comportare delle parole, può comportare frasi ricorrenti e anche un modo di pensare e di guardare, non é esclusivamente un fatto linguistico.

Poi ci sono casi in cui é più interessante dare una caratterizzazione molto netta del modo di parlare del personaggio narratore, altre in cui questo può non essere rilevante e il narratore può servirsi di un linguaggio più o meno neutro com'è quello che userebbe un narratore in terza persona, però certamente un legame ci può essere .

Domanda: Tempo fa leggevo su un vecchio libro che parlava di un'ascesa di un gruppo di alpinisti e descriveva il punto di vista e le sensazioni che ognuno di loro provava: era molto bello però ho avuto la sensazione, ascoltando questi vari punti di vista, che si perdesse un pò la sensazione di come procedeva questo viaggio e poi che l'autore quando descriveva personaggi appartenenti a gruppi socioeconomici diversi rischiasse di fare cose troppo simili: é difficile descrivere i vari modi di sentire

Capriolo: Penso che stiamo parlando di due cose diverse. Lei si riferisce al resoconto di una scalata alpinistica in cui l'autore, stando alla sua parola, ha ecceduto in questo gioco di specchi nel guardare alla realtà. Questo é possibile, anche in un romanzo ci può essere un compiacimento eccessivo nell'uso di un punto di vista, ciò non toglie che quando si scrive un'opera di immaginazione non si può non porsi il problema di chi la racconta e questo inevitabilmente porta al problema del punto di vista perché non esiste una cosa in sé che non possa essere esibita al lettore al di fuori di una voce , di uno sguardo che la veda e di una voce che la narri. Ci possono essere degli eccessi si può peccare anche di difetto in questo senso, ma non é eludibile; un romanzo, un racconto é qualcosa in cui c'è una storia che viene narrata da qualcuno o appunto da un autore che si nasconde dietro alla narrazione ed é come non fosse narrata da nessuno, però ci sono degli occhi che la vedono. Anzi quando c'è il narratore che si nasconde dalla narrazione e non c'è nessun

personaggio che lo vede, é una narrazione vista dagli occhi di Dio , la posizione é divina. Non si può non porsi questa domanda prima di cominciare a scrivere o magari anche scrivendo, perché appunto nella scrittura, come nelle altre attività umane, si può sempre cambiare idea, cosa che é sempre un grande conforto quando si intraprende qualcosa .

Doninelli: lo con questo chiuderei anche per non stancare Paola.

A mio parere l'incontro bello é bello perché é un incontro , non perché esaurisce tutte le domande. Io ne avevo altre 5 o 6 , ci ritroveremo con Paola e gliele faremo. Ringraziamo con un applauso. La prossima volta ci sarà De Carlo .