



## seconda lezione della scuola di scrittura "Insieme a presidiare la fortezza"

## "Il patto tra lo scrittore e i suoi personaggi"

Interviene

Luca Doninelli, scrittore

Milano 4 marzo 2008

 ${}^{\circ}\mathrm{CMC}$ 

CENTRO CULTURALE DI MILANO

Via Zebedia, 2 20123 Milano tel. 0286455162-68 fax 0286455169

www.cmc.milano.it

DONINELLI – Io avevo inizialmente l'intenzione di chiedervi qual è la domanda per la quale siete venuti qua. Ognuno ha la propria domanda particolare e sono tutte differenti fra loro. Ad esempio c'è chi è qui dicendo "ho sempre scritto male e vorrei migliorare" o chi dice "dentro di me c'è un romanzo e vorrei essere aiutato a tirarlo fuori" o chi dice "a me scrivere riesce bene e vorrei sapere cosa farmene di questo dono che ho". Ad esempio, io appartengo a una famiglia in cui a tutti lo scrivere riesce bene e questo probabilmente appartiene al nostro DNA. Il vero problema è che l'individuare il dono non è tanto facile: infatti sono molti quelli che pensano di avere la capacità di scrivere bene e poi invece non la posseggono e viceversa. Un mio amico pittore, riguardo al dipingere, sostiene che il primo segno di un dono non è tanto la capacità di disegnare o di stendere il colore sulla tela, ma è invece il sentire la necessità di coltivare tale capacità. Per questo ho rinunciato a fare questo interrogatorio, in quanto è ultimamente inutile: infatti qualunque sia la domanda che vi preme, voi siete qui ed il fatto che uno si muova, è segno che c'è questa domanda più profonda e che è manifesta nella stessa vostra presenza. Questa domanda c'entra molto con la scrittura. Io vi confesso che con il passare degli anni è diventato sempre più difficile parlare di scrittura. Venti anni fa era un'epoca molto più "teorica", da allora di "scrittori-teorici" ne ho letti parecchi, ne ho amati vari ed alcuni mi piacciono ancora oggi. Mi piaceva riflettere sulla mia scrittura, ma con il tempo mi sono accorto che dentro tutto questo c'è un inganno. Perché uno scrittore parla della scrittura? Cioè, è giusto che uno parli di quello che fa e del contenuto di quello che fa, ma il vero contenuto non è la scrittura stessa, ma bensì volti, destini, città, alberi, e tutto quell'intreccio che ne viene, quindi sarebbe stupendo parlare di questo. Tuttavia ci sono alcuni buoni motivi per farlo e Braga, la volta scorsa, ha detto che nelle sue esercitazione vi obbligherà a non usare gli avverbi. Quindi se voi scrivete "dove sei? Sono qui sotto" ne avete usati tre, ma se invece vi dice di seguire questo metodo voi lo dovete seguire. Io vi dico una buona ragione per cui vale la pena di farlo. Facciamo un esempio, prendiamo il teatro: cos'è necessario perché ci sia del teatro? Se uno entra, attraversa questa sala vuota, non c'è nessun teatro, ma se ci sono due persone, una che è seduta qui e vede un'altra figura che entra, che fa quello che deve fare ed esce, c'è del teatro perché c'è l'incontro di due azioni: uno che entra e uno che guarda. Dal greco la parola teatro significa guardare, cioè si realizza ,in questa azione, quella che è la caratteristica minimale del teatro, ossia che ci sia uno che guarda qualcosa. Mettiamo che io continui ad essere il medesimo spettatore e che oltre a me sia anche presente il regista di uno spettacolo ed il suo attore. Questa rappresentazione consiste in un uomo che entra, attraversa la stanza ed esce, cioè la stessa cosa di prima, solo che non è più una cosa casuale :è voluta. Allora il regista che istruisce l'attore dovrà preoccuparsi di un po' di cose di cui l'azione spontanea non si occupava, ad esempio di come è vestito l'attore, come cammina, l'aspetto fisico, la sua andatura, quanta luce c'è...questo perché il regista sta cercando di allestire l'effetto, che tutte queste cose avranno su di me spettatore. Allora al regista non basterà dire :"tu entra, attraversa la sala ed esci", perché il vero problema è quello di trasmettere in chi guarda qualcosa di preciso. Non mi basta che lo spettatore veda qualcosa, ma è necessario che lo spettatore veda quello che ho visto io, quindi la comunicazione artistica non è come la comunicazione giornalistica. Ad esempio l'episodio di Molfetta, dei cinque operai morti per l'esalazione di zolfo: l'ANSA comunica la notizia, in questo caso la notizia basta, ma notate bene: il giornalista non vuole produrre dei sentimenti. Deve dare una notizia ed il giornalismo è questo. Quando ci fu la prima guerra del Golfo, per giorni hanno fatto vedere l'immagine di un cormorano impiastricciato di petrolio. Dopo un po' di mesi si seppe che era stato ripreso in Venezuela e ciò sta ad indicare che le immagini utilizzate per l'informazione dicono quello che vuole dire il giornalista. Un artista invece vuole fare un'altra cosa, cioè vedere qualcosa dentro di sé. Infatti non chiedete mai ad uno scrittore se quello che scrive è realmente accaduto o se l'ha inventato perché io, ad esempio, non mi ricordo se è veramente accaduto, cioè è un interesse nozionistico, perché la realtà che uno ha davanti è il testo, è quella storia lì. L'altra volta Paccagnini diceva a me "tu parli di racconto ed io di storia, ma attenzione che racconto e storia sono due cose che non c'entrano niente l'una con l'altra". A me le storie interessano poco, è bello leggere una bella storia, ma non è la prima cosa che conta, perché la prima cosa che conta è che: l'artista vuole che qualcun altro veda qualcosa, qualcosa che vede lui. In questa azione un artista deve prendere ciò che lo tormenta. Ad esempio io scrivo le mie ossessioni, eventi, situazioni che non riesco a dimenticare, e questo significa che con questa cosa devo farci i conti, però magari non so ancora bene quali sono questi conti. Racconto sempre di una volta che, attraversando il viale dove abito, ho visto un ragazzo con la faccia un po' da scemo che stava lì imbambolato, poi proseguo e passa una ragazza carina e intercetto la sua figura, che cammina, nel momento in cui si accorge dell'altro tipo, si ferma, gira la testa e viene illuminata da un sorriso cattivo. Attraversa la strada e va verso di lui ed io vado via con questa scena che ho catturato. A questa scena ho continuato a pensare. E ho detto "proviamo a scriverla questa cosa". Quella scena, che l'artista ha, va smontata, perché da quella cosa, per raccontarla a te, devo tirarne fuori tutti i particolari : i vestiti della ragazza, il colore dei suoi occhi. Sono particolari che non avevo nemmeno visto nel svolgersi della scena; ma che, nel momento in cui mi trovo a raccontarli a qualcuno, mi rendo conto che sono essenziali. Questo perché voi riceviate quello che io vi dico, nel modo maggiormente simile a come tormenta me. È inevitabile che se io voglio riprodurre una scena naturale e voglio farla diventare uno spettacolo: come questo cammina, il suo aspetto fisico oppure la luce, diventano elementi che di colpo cambiano il quadro. Io devo dirvi com'è quel quadro perché mi ossessiona perché essa è così. Nel momento in cui scrivo devo esplicitare com'era quella ragazza e che faccia da scemo ha l'altro ragazzo: c'è un'infinità di gradazioni e mi rendo conto scrivendo, che l'effetto particolare che questa scena mi da, nasce dall'incontro della faccia scema di lui con il sorriso di lei e che questi sono i due elementi fondamentali dello scenario. Sono i due fattori decisivi e per questo devo dirli bene, ma non dedicare alla faccia del ragazzo cinquanta pagine ed altrettante pagine al sorriso di lei, altrimenti uno chiude il libro. Io devo fare in modo che tu ti appassioni, cioè devo fare in modo che la tensione che io ho rispetto alla scena diventi la tua passione, quindi c'è un terzo elemento da valorizzare per rendere possibile ciò: i tempi. Non c'è niente di peggio che leggere una lettura fuori tempo. Noi e voi, apparteniamo ad una generazione un po' disgraziata. Ciò dipende dal fatto che la maggior parte dei libri che leggiamo sono testi stranieri che vengono tradotti. È vero che un bellissimo libro porta il suo traduttore a tradurlo meglio, perché traducendolo tu ricevi tutte le indicazioni di cui hai bisogno dall'autore. Ci sono però anche casi di autori come per esempio Raimond Carver, molto citato nella scuola di scrittura, che è uno scrittore, che ha delle sue idee di ritmica della prosa, però sono idee che sono tanto semplici nella realizzazione, quanto complesse nella messa a punto. Spesso succede che il traduttore non capisce questo, (anche se devo dire che il Carter tradotto adesso da Duranti è riportato bene). Questo è un esempio per dire che quando il ritmo della narrazione prende una certa importanza, la traduzione a volte non è così attenta all'esattezza. L'esattezza è l'essenza fondamentale della letteratura perché una cosa è quella lì e basta. Il mio vecchio prof quando gli chiedevamo se potevamo fare una traduzione libera di un testo, lui ci diceva no. Esiste la traduzione libera ce ne sono due tipi quella corretta e quella sbagliata, io sono grato a lui perché mi ha ricordato che c'è un'inesorabilità nella letteratura. Voi capite perché è importante il metodo e perché quando si fa una scuola di scrittura è anche importante giocare un po'. Ad esempio il più grande critico d'arte del XX secolo sicuramente italiano, ma forse anche qualcosa di più, Roberto Longhi ai suoi allievi, quando dirigeva la rivista Paragone, faceva un gioco che era questo: prendeva la riproduzione di un dipinto e la copriva. C'erano lì attorno i suoi allievi e lui cominciava a scoprire un angolino e chiedeva: "cosa vedete qui?" e uno cominciava a dire tutte le caratteristiche. ne scopriva poi un altro pezzetto e comparivano altri caratteri messi in relazione con i precedenti: lo scopo del gioco era indovinare prima possibile l'autore. Questo è interessante perché persone che erano accanto a lui, si chiamavano Mina Gregari, Arcangeli e Testori che poi sono diventati importati capi scuola ognuno nel suo ambito. Da qui è nata la principale scuola attribuzionista; tutto questo per dire quanto il gioco sia utile. È un gioco che però è pieno di metodo: lo smontaggio, utile per prendere in considerazione quegli elementi fondamentali, di cui non mi sarei accorto se non ci fosse stata un'ossessione nella mia testa. Nel momento in cui la esplicito per farla conoscere agli altri però,

questa azione la faccio vedere a me stesso. La vera questione è la rivelazione a me, almeno nella prima cosa che si scrive, cioè io comincio a scrivere qualcosa, non tanto, siccome come diceva Italo Calvino è importante la prima cosa che si fa perché nell'inizio c'è un'origine, una forza di origine, che poi magari, pur crescendo la qualità, non c'è più. Peguy parlò delle ninfee di Monet. Voi sapete che Monet passò più di trent'anni della sua vita a dipingere ninfee, facendo qualcosa di assolutamente inaudito, unico, straordinario e pazzesco nella storia dell'arte. Le ninfee soprattutto le ultime sono qualcosa di straordinario, è difficile trovare in pittura qualcosa che va oltre: se andate a vedere un po' di ninfee vi chiedete "ma la pittura dove è andata dopo questo?" e c'è da chiedersi se la pittura può andare da qualche parte dopo quelle opere lì. Ne dipinse centinaia, tra le quali la prima, che ci racconta più cose, perché porta dentro di sé la sorpresa di una forma, e quindi in qualche modo racchiude la forma in sé, più delle altre. Ogni scrittore parla del primo libro con affetto speciale: non perché è quello che li ha rivelati, ma perché tutto quello che esisteva prima era inchiostro sulla carta, con le macchie di caffè... non so se capite; cioè era una sorta di commistione, una mescolanza tra la parola scritta e la vita. Quando riguardo i quaderni su cui scrissi il mio primo romanzo riconosco la macchia di caffè che ho fatto in quel certo posto, e la goccia d'acqua caduta quando mi trovavo fuori sul balconcino a scrivere e si mise a piovere... C'è tutta una sorta di rapporto con la quotidianità, che poi lo scrittore, quando diventa uno di mestiere, magari uno bravissimo, magari i suoi capolavori escono in un altro modo (ma anche il capolavoro è la continuazione di qualcosa, lo sviluppo di qualcosa), se ne dimentica. Questo vuol dire che lo scrittore è diventato un po' un mestierante; allora è sempre bello arrivare al primo momento perché è sempre il più bello, quello più rivelatore. Si è come intuito che una certa immagine che abbiamo dentro, una certa storia, può diventare una forma, cioè qualcosa di finito, dentro cui continua a pulsare quell'infinito, che era quello della nostra passione, del nostro amore, del nostro tormento, di tutto ciò che può averci fatto nascere dentro la voglia di metterci a scrivere: un tormento infinito, che non ha fine e lo sentiamo incessante. La grandezza di un'opera d'arte sta poi nel fatto che l'autore riassume in una forma totalmente perfetta (cioè finita, chiusa) questo infinito che continua ad esistere. Ad esempio quello che viene considerato il primo dipinto di Piero della Francesca :"Il battesimo di Cristo", che si trova alla National Gallery, non esistono parole: se noi dovessimo descrivere, raccontare a parole quel quadro, penso che dieci volumi non basterebbero, per la quantità di relazioni e di rapporti che troviamo tra qualunque punto di questo quadro e qualunque altro punto di questo quadro: le ali degli angeli con i piedi di Cristo... tutto, tutto ha una corrispondenza così straordinaria che potremmo parlarne per sempre, e nello stesso tempo questo infinito ci viene raccontato attraverso un numero assolutamente finito di elementi. Nel battesimo di Cristo poi, l'iconografia precede l'opera: voi sapete che quando un pittore dipingeva il battesimo di Cristo gli elementi erano sempre quelli: Gesù, il fiume Giordano, la colomba della Spirito Santo e Giovanni Battista vestito di pelli. Eppure se voi vedete quel battesimo di Piero della Francesca capite che c'è l'universo.

Nel momento in cui uno comincia ad intuire che quell'avventura, quella storia, quel romanzo che ha in testa può cominciare a diventare una forma, allora è il momento di divertirsi, di incominciare a giocare. Per esempio un errore che si fa è quello di pensare di mettersi lì e dover scrivere le cose esattamente come le abbiamo in testa. Questo è un consiglio pratico che vi do: prendetevi una camomilla, prendetevi un Martini, fatevi un aperitivo, fatevi una passeggiata, fate la cosa che vi diverte di più e distraetevi, perché non è così che si deve fare. C'è un bellissimo romanzo di Thomas Bernard che si chiama "La fornace", il quale racconta l'ossessione di un uomo che ha un romanzo già totalmente e perfettamente scritto nella testa che deve solo rovesciare sulla carta e questa diventa l'impresa più impossibile di questo mondo, tant'è vero che non la può fare, per quanto lui addirittura cambi casa, perché ritiene che solo in quel posto può riuscirvi... diventa addirittura una nevrosi. Noi non vogliamo essere nevrotici, per questo il primo lavoro di un artista sta in questo smontaggio, (che può essere cinico, perché uno smonta il suo sentimento, smonta la passione), perché quello che hai in mente deve diventare soggetti, predicati, frasi principali, frasi derivate, deve diventare colore, una linea, rosso, giallo, deve diventare vestito, occhiali, alberi, cioè deve diventare "delle cose", e deve trasformarsi in una sintassi. Per questo il primo consiglio resta quello che vi ha dato Paccagnini la volta scorsa, cioè leggere: e cercare di ottimizzare la lettura cercando di capire cos'è quello che la fantasia vi suggerisce. Ad esempio io non avevo maestri, il mio primo maestro l'ho incontrato a ventitrè anni, quando avevo già scritto tantissimo, quindi parto molto autodidatta nella scrittura. Quando facevo il liceo i libri che leggevo e che mi colpivano cercavo subito di imitarli, di appropriarmi della scrittura, e secondo me questo è un buon segno: ero molto incuriosito, più che dalla storia, dal contenuto, eccetera, mi interessava molto di più come veniva raccontata: perché le parole erano quelle lì, perché la struttura delle frasi era quella lì... mi ricordo che dopo aver letto La cognizione del dolore (?) mi dicevo: adesso voglio descrivere la mia passeggiata lungo la via di casa mia come la scriverebbe Gadda. Allora lì diventa interessante, perché gli stili hanno una loro memoria: una delle cose belle della letteratura è quella di essere una moltiplicatrice di pensieri e di memorie. Ad esempio, se io mi metto a raccontare una mia passeggiata come la racconterebbe Gadda, immedesimandomi nel suo stile, immediatamente cominciano a venirmi osservazioni gaddiane: il cane che mi attraversa la strada davanti diventa un cane gaddiano, e immediatamente io creo relazioni tra il cane, la strada, la persona che urla... diverse da quelle che sarebbero se scrivessi nello stile di Italo Calvino o in quello di Cesare Pavese. Per questo dico che gli stili hanno dentro di se una memoria, ci fanno guardare, sono come delle

finestre che ci offrono punti di vista sul mondo. Per esempio, i miei romanzi non brillano per senso di humor, però tutte le volte che scrivevo per il teatro il comico compariva. E io capivo che il comico non consisteva tanto nel fatto che io avevo un grande senso dell'umorismo, non era una qualità mia, era una qualità del tono che sceglievo. In questo senso la scrittura è moltiplicatrice, ad esempio nell'esercizio di immedesimazione con gli stili, di imitazione, anche di scimmiottamento degli stili dove...prego?

DOMANDA: per lei è stato necessario scimmiottare con gli stili?

Assolutamente no, io sto solo dicendo quello che ho fatto io

DOMANDA: è solo una domanda!

Sì, e io sto rispondendo, ho risposto decisamente affinché sia chiaro a tutti: non c'è nulla di necessario, la necessità è una cosa che noi scopriamo con il duro lavoro, non pensiamo neanche che la necessità sia la cosa che dobbiamo assolutamente dire, perché non possiamo confondere la necessità con lo sfogo. Se uno ha la necessità di sfogarsi può andare dallo psicanalista, o dallo psicologo. Quando noi parliamo di letteratura necessaria, parliamo di una necessità che appartiene alla cosa, non a noi. Cioè "Nel mezzo del cammin di nostra vita" è un verso necessario al mondo, che Dante avesse l'assoluta necessità di scriverlo così è un problema che a noi non interessa tanto, allo stesso modo, io ho detto semplicemente quello che è stato un mio modo, però sto anche dicendo che ho trovato qualcosa di buono. In questo mio espediente, avevo 17, 18 anni, quando facevo queste cose, io ho scoperto questa cosa: perché gli stili non sono solo degli strumenti vuoti, portano dentro di sé un patrimonio, una sensibilità. Scrivere come Gadda significa anche appropriarsi del suo tormento, cercare di farlo nostro. Allo stesso modo un personaggio; se noi scriviamo un racconto mettiamo dei personaggi. Creare i personaggi è la cosa più piacevole, più bella, cioè il divertimento maggiore è quando tu fai un personaggio, questo nasce e tu ti accorgi subito che non ha la tua voce, ma ha la sua. Comincia ad avere una sua vita e dei suoi pensieri, io faccio sempre l'esempio del rapporto strano e molto vitale tra Manzoni e don Abbondio. Che don Abbondio sia antipatico al Manzoni non c'è nessun dubbio, Manzoni lo detesta fin dalla prima riga, dalla prima parola che ce lo rappresenta e appena può ne parla male. Ciò nonostante Manzoni sa benissimo e lo sa sempre di più, che Manzoni centra con lui profondamente tant'è vero che non riesce ad eliminarlo mai; ci sono quadretti piccoli e deliziosi dei Promessi Sposi, come Fra Galdino, sul Furer il conte zio, a grandi quadri quali la monaca di Monza o l'Innominato. Quadri dove la vena sardonica di Manzoni è più presente, come ad esempio con don Ferrante o donna Prassede. È pieno di quadri più grandi o più piccoli, tutti generalmente molto belli. Ma don Abbondio non è qualcosa che si apre e si chiude. L'Innominato compare ad un certo punto e poi scompare. La monaca di Monza compare ad un certo punto e poi scompare. Don Abbondio c'è dall'inizio alla fine e benché Manzoni lo odi non riesce a farlo fuori. Non riesce a farlo fuori per una duplice ragione: secondo me, la prima, molto semplice, è che si rende conto che don Abbondio infondo è lui e se ne rende conto perché è un grande scrittore, e un grande scrittore, proprio perché non è un venditore di fumo, sa benissimo di non essere l'eroe della situazione. Quando io scrivo una storia io non so quando mi imbatterò in me stesso. Se racconto la storia di Cristoforo Colombo non è detto che io sia Cristoforo Colombo anche se faccio di tutto per immedesimarmi in lui, non so se mi capite. Tante volte la tua faccia viene fuori come vuol lei. D'altronde è necessario perché tutto ciò che noi cerchiamo scrivendo siamo noi stessi. Quindi noi scriviamo perché ad un certo punto ci si riveli qualcosa, qualcosa che non sapevamo di noi perché io incomincio a scrivere perché non so perché mi ossessiona quella tal cosa e quindi scrivo perché voglio saperlo. In questo senso il punto ultimo, il destinatario ultimo di questa lettera che il racconto, il romanzo, etc...sono io. D'altronde trattando il tema che mi tocca che mi va di trattare se io sono un vero scrittore non so quando comparirò. Avete presente Hitchcock che aveva l'abitudine di comparire nei suoi film, (e non solo lui anche altri, magari per un istante o per alcuni fotogrammi), è un modo molto carino, simpatico e ironico di lanciare allo spettatore un indovinello. Come mai la letteratura poliziesca funziona così tanto, al di là che alimenta il cinema oggi per cui è diventata un po' di moda, rivela qualcosa che appartiene a tutta la letteratura cioè il fatto che è anche un indovinello, un romanzo è anche un "Cu cu!", "Dove sono?", "Vieni a prendermi!". Il lettore poi si getta (a meno che non sia un lettore formato con il gusto standard delle case editrici che ha bisogno solo di buoni sentimenti e vuole solo questo, però se un lettore è bravo invece sa che un romanzo è anche un indovinello). Questo lo si capisce anche dalle prime righe perché dalle prime righe uno dice "Ma questo qui mi sta raccontando i fatti suoi" oppure dice "Toh! Mi intriga, c'è un mistero qua dentro, un segreto. Ho voglia di buttarmici dentro". Però questa dinamica del segreto dell'indovinello, del segreto è una dinamica di tutta la letteratura, (non c'è bisogno di fare i polizieschi a posta), ed è anche una dinamica dello scrittore. La cosa bella è questa: certe cose Manzoni non le avrebbe mai dette senza don Abbondio. Questo avviene perché la cosa bella di un personaggio è che pensa con la sua testa. Voi direte: "Ma l'ho creato io". Però voi vi rendete conto che c'è una differenza fondamentale tra quando il personaggio è un vuoto che io riempio con le mie parole, da cui faccio dire quello che voglio io, e quando il personaggio comincia a dire quello che vuol lui. Sicuramente don Abbondio è stato così perché Manzoni voleva farlo fuori. Don Abbondio non solo è sopravvissuto a tutti,

perfino alla peste ma ha perfino sposato lui Renzo e Lucia. Quelli poi hanno cambiato paese perché hanno detto basta e in questo li capisco. Però è interessante che alla fine di tutta la storia sia proprio don Abbondio a sposare Renzo e Lucia. Come dire, c'è come una tenuta perché Manzoni si era reso conto che con don Abbondio i conti non erano mai finiti. Voi avete in mente, sempre per restare ai Promessi Sposi la conversazione di don Abbondio con il cardinale Federico Borromeo. Federico avendo saputo che tutto era nato dalla vigliaccheria di don Abbondio, gli fa un mazzo tanto. Lì la cosa interessante è che alla fine, il cardinale Federico continua ad insultare don Abbondio, però quando vi chiedete "ma chi è il vincitore tra don Abbondio e il cardinal Federico?" vi rendete conto che ha vinto don Abbondio. Questa è la beffa: alla fine come dire da un lato tanto tuonò che piove e dall'altra quando don Abbondio dice "sì, sì tutto giusto quello che lei dice ma però doveva esserci lei davanti ai fucili di quelli lì perché gli schioppi li ho visti io non li ha mica visti lei" e lì, come voi ricorderete, il cardinal Federico accusa il colpo. Nel linguaggio pugilistico l'unico pugno veramente assestato di tutto l'incontro, l'unico pugno andato a segno è quello lì. Quindi vince ai punti don Abbondio. Questo è interessante. Naturalmente Manzoni, che avrebbe volentieri fatto a meno di don Abbondio, si accorge però del vantaggio che gli porta e quindi non lo uccide. Guardate che la letteratura è piena di scelte di questo tipo. Un bel giochetto che potremmo fare è: "quanti omicidi ci sono in letteratura proprio di per sé?". Per esempio, quante volte un personaggio viene fatto morire perché altrimenti ruberebbe la scena al protagonista. Se voi andate a leggervi Romeo and Juliet, quello di Shakespeare, quello vero, c'è un personaggio che sta rovinando tutto che è Mercutius perché è il personaggio più bello e Shakespere si accorge benissimo che finché c'è Mercutius la sua storia di Romeo e Giulietta va a quel paese. Allora lo fa ammazzare, deve morire subito Mercutius perché è venuto troppo bene. Ma lui lì aveva dei committenti, aveva gente che lo pagava, non poteva dirgli: "Ah no, mi avete ordinato Romeo e Giulietta, invece mi è venuta fuori la storia di Mercutius!". Lo avrebbero licenziato. Quindi lui è stato costretto a uccidere Mercutius. E così ce ne sono molti altri di omicidi eccellenti. Grazie a Dio Manzoni non fa così su don Abbondio e noi abbiamo la meraviglia di questo personaggio, non solo lui ma anche molti altri, che dice cose che non ci sono mai state nella testa di Manzoni senza di lui. Pensa concetti che Manzoni non ha mai pensato. Questo ci da il suggerimento che un personaggio letterario prima di essere un'idea è innanzitutto un corpo. Un corpo che cammina, che mangia..., è un corpo con cui si ha a che fare. È interessante perché si capisce, leggendo i Promessi Sposi, il rapporto di Manzoni con il corpo di don Abbondio. Ma tutti i personaggi sono così. Io ho fatto l'esempio di don Abbondio perché è l'esempio di un omicidio non riuscito, cioè di un omicidio che è andato a buca, come dire.

Io vi ho detto un po' di cose che sono importanti, che sono belle per me e sono molto contento che Braga abbia pensato, abbia voglia ed energia per farvi fare delle esercitazioni curiose. Perché secondo me è molto importante avere qualcuno. Io ritengo che negli anni della mia formazione sia stata poi una mancanza e forse, se non avessi avuto tutta quella solitudine che ho avuto sarei arrivato prima a fare certe cose e forse le avrei fatte meglio. Nel senso che avere uno che ti provoca, io poi l'ho avuto dopo, avrei forse dovuto averlo cinque o sei anni prima; non avete idea di come è bello andare lì da uno e dirgli "ah, io ho in mente il grande romanzo che rivoluzionerà la storia della letteratura" e lui "ok, adesso tu mi fai la storia di Pierino che esce fuori di casa a prendere le sigarette a suo papà e non usi gli avverbi". Voi non sapete quante cose si scoprono facendo queste cose stando dentro a delle indicazioni. È un po' come gli amori che scoppiano a scuola, tante passioni che nascono sui banchi di scuola nascono anche perché si è costretti a stare lì tutti insieme. Quindi il fatto di essere costretti a stringere le nostre doti, i nostri pensieri appunto, noi volevamo scrivere la vera storia di Cristoforo Colombo invece siamo costretti a scrivere la storia di Pierino che va a prendere le sigarette a papà. Benedite questa opportunità perché poi nessuno sa se diventerà uno scrittore oppure no. Io devo dire che questa scuola ne ha prodotti oserei dire troppi. Secondo me se facciamo i conti di questa scuoletta scalcagnata e la scuola Holden di Baricco non so chi ha prodotto poi più autori che hanno pubblicato e hanno avuto mercato. Sarebbe da vedere insomma, perché non c'è niente come una costrizione giocosa che vi obbliga a rimettere in gioco. Il problema che voi abbiate il romanzo della vita in testa o niente, qualunque cosa abbiate intesta o crediate di avere, magari pensate di averne una e ne avete un'altra chi lo sa, (questo anche uno scrittore affermato non lo saprà mai), succede a volte che magari incominci a scrivere un romanzo poi ti accorgi che ne devi fare un altro, questo poi succede sempre perché è l'esperienza, la vita che se lavori bene ti dice in che direzione devi andare, cosa devi diminuire, insomma il lavoro da fare. Però è bello perché secondo me "il gioco" non vuol dire che la letteratura sia un gioco, la letteratura è una cosa serissima però usando questa serietà dentro delle provocazioni che ci vengono date, facendo una cosa piuttosto che un'altra, noi siamo costretti a rimettere tutto in gioco e questa è una cosa bella, perché la letteratura non esisterebbe senza che noi mettessimo in gioco quello che siamo. Noi non sappiamo quello che siamo.

Bisogna capire qual è il senso del gioco. C'era il motto del maggio francese: quando il dito indica la luna, cosa fa l'imbecille? Guarda il dito. Volevo far capire questo punto perché uno potrebbe giocare con i vincoli e rimanerci sempre dentro. Bisogna sempre prendere il bello, il vantaggio, come nel matrimonio: ti sposi una persona che ha difetti, il bello è quando riesci a prendere i difetti dell'altra persona come vantaggiosi per te, altrimenti si finisce in una recriminazione senza fine. Il primo vantaggio allora è che ci costringe a metterci in gioco, a metterci allo scoperto. Noi non presentiamo la parte di noi sulla quale siamo più sicuri, ma la parte che ci dice un altro. Uno ci dice: "Fammi un dialogo!", rispondiamo: "No, ma io sul dialogo...", "No, no! Un dialogo!"; oppure:

"Fammi un racconto di tre pagine!" "Ne ho fatto due di una pagina e mezza ciascuno", "No, no! Uno da tre pagine!". Sono dei vincoli che proprio perché sono detti da un altro, proprio perché sono un'altra cosa e non fanno parte del nostro sistema di attese, ci costringono a metterci continuamente in gioco quello che noi credevamo di sapere, quello che noi credevamo di essere, quello su cui noi credevamo di essere più bravi. Secondo me non esiste niente di più salutare di questo anche perché appartiene alla natura più profonda della letteratura che è aiutarci a capire chi siamo noi e aiutarci ad essere un po' di più noi stessi. L'arte, la letteratura, la cultura, non servono ad altro se non a questo. Vi ricordate qualche anno fa quando vi fu a Brescia la mostra di Monet e delle Ninfee, partivano da Milano pullman pieni di persone che andavano a vedere la mostra. Se chiedevi a qualcuno se aveva mai visto la Pinacoteca di Brera, scoprivi che non si era neanche mai sognato di vederla. Se andate a Firenze o a Venezia - io ho parentele fiorentine, per cui Firenze è una città che conosco fin dall'infanzia e che frequento – accade la stessa cosa. Ci sono dei posti a Firenze, come l'Accademia dove c'è il David di Michelangelo, nei quali fai una fila inenarrabile per entrare, anche in un giorno feriale qualunque alle otto di mattina; per andare al museo di San Marco a vedere l'annunciazione del Beato Angelico, ci sono file e file pazzesche; vale anche per la cappella Brancacci. Ma se voi andate alla Galleria Palatina, dove ci sono alcuni dei quadri più belli fatti dall'uomo, potete entrare, prendervi sottobraccio un quadro, andarvene con un Raffaello, un Tiziano, e nessuno vi dice niente! Quando sono andato a Firenze nel maggio scorso, era piena, tutte le scolaresche, poi, andando in piazza SS. Annunziata – e per chi non lo sapesse, se ci fosse un campionato della piazza più bella del mondo, piazza SS Annunziata arriverebbe di certo in finale, anche perché è del Brunelleschi -non c'era nessuno: solo un signore che scavava per sistemare un tubo e che dato che c'ero solo io, mi ha chiesto se gli passavo il sacco di cemento che c'era lì vicino, così ho cominciato a chiacchierare con lui. Mi racconta delle sue disgrazie, soprattutto di suo figlio, che a sua volta aveva un figlio al quale aveva fatto crescere il codino e lui non la sopportava questa cosa. Ad un certo punto entrano in piazza due signori, due giapponesi, di mezza età, marito e moglie. Se ne stavano stretti uno attaccato all'altro, guardavano la guida e alzavano lo sguardo giusto fino all'altezza del cartello che recava il nome della piazza. Li vedevo in difficoltà, perché non sapevano cosa fare, allora vado da loro e gli chiedo se potevo aiutarli. Cercavano piazza San Marco e si erano persi. Piazza San Marco è lì a cinquanta metri. Per un attimo volevo dirgli: "Alzate lo sguardo e guadate cosa c'è qui!", ma ho capito che era inutile perché non erano venuti lì per costruire qualcosa dentro di sé, erano venuti lì per vedere quello che c'era nella guida. In quel momento ho capito quelle mode culturali, quel turismo artistico per il quale bisogna andare a vedere quella mostra, quei monumenti, determinate opere. Come mai l'Annunciazione del Beato Angelico sì e "Il giovane dagli occhi glauchi" di Tiziano no? Perché? Non ha senso! Quando un'opera meno

bella di Tiziano al National Gallery fa delle file... Da lì ho capito - ma forse lo avevo già capito prima – come la moda non ci aiuta, perché la moda culturale non ci metter in un rapporto con l'arte, con la letteratura costruttivo per noi, nel quale usiamo queste cose per star meglio. Lo diceva anche Camilla Baresani l'anno scorso, quando ha voluto venire all'introduzione di questo corso, lei che aveva iniziato qui, che poi è diventata famosa, adesso è una critica enogastronomia, scrive libri con ALLAMBEI, molto simpatica di una grandissima gentilezza. È venuta pochi giorni dopo essere stata operata, per cui non stava tanto bene, ma è venuta unicamente per comunicare a quanti c'erano, quanto è bello parlare di letteratura in un clima come il nostro, nel quale siamo costretti dalla mattina alla sera soprattutto ad avere a che fare con cose brutte. Lei aveva colto in modo molto semplice l'umanità di quello che si fa. Vedrete che far bene una cosa come questa, per quanto potrete farla, per quanto tempo riuscite a darle, ecc., - certo nessuno vi chiederà mai di diventare degli scrittori, non bisogna fare calcoli su questo, non fate calcoli, ma divertitevi: scoprirete che il divertimento più bello è mettersi in gioco. Credo di aver finito il mio discorso, che è stato piuttosto una testimonianza di uno che fa volentieri queste cose. La prossima volta che ci vediamo voi fatemi tutte le domande che volete, tutto quello che avete in testa, in cuore, tutto quello che non avete capito, tutto quello su cui non siete d'accordo. Ma anche altre cose, non è necessario che l'oggetto siano le cose che vi ho detto io, perché tutto può essere uno spunto. Secondo me è molto importante che la prossima volta che ci vediamo uno tiri realmente fuori quello che ha da dire. Ultima raccomandazione: non cercate mai di sembrare intelligenti. Quello che non sopporto quando leggo certi romanzi di autori italiani è che devono sembrare intelligenti a tutte le parole che dicono: hanno il terrore di sembrare stupidi, il che vuol dire che probabilmente lo sono. Tolstoj riempiva decine e centinaia di pagine di banalità. E sto parlando di quello che è probabilmente, insieme a Omero, il più grande narratore di tutti i tempi. Lui non aveva paura della banalità, perché la banalità esiste e banali siamo tutti noi. Quindi possiamo fare i conti con la banalità, accettare la banalità che siamo. L'importante è che la domanda sia vera, che uno ponga la domanda che ha realmente, tanto ci si accorge subito se la domanda è finta o no. Quindi la prossima volta, con semplicità potete porre le vostre domande. Arrivederci, grazie