

22/3/1995

***“L’Officina del Racconto:
Seminario”***

a cura di
Luca Doninelli, Alberto Brasioli

SEMINARIO 2, 22 MARZO 1995

Brasioli: Voi avete sentito l'incontro della Capriolo sulla descrizione, allora io non so se riuscirò a dire tutto quello che devo dire perché ho un mare di questioni da affrontare con voi. Proverò a farlo. La prima di tutte riguarda il tipo di domande che fate, il tipo di domande che uno fa a chi interviene, principalmente ai relatori importanti. Mi sembrano fra l'altro domande interessanti, ciascuna presa in sé, ma molto eterogenee, cioè molto diverse l'una dall'altra. E questo mi pare esiga un minimo di ordine, di *kosmos*, per usare i termini della Capriolo, cioè bisogna rimettere un po' in ordine. L'impressione che io ho quando sento le vostre domande, che ascolto con estrema attenzione, è che siano domande che rispondono a questo tipo di logica. E' come se io vi dicessi: Ragazzi oggi parliamo del cuore; Uno dice: il cuore è bello, bisogna seguirlo dove va. Il cuore è una pompa nel mezzo del..., mio nonno è morto di cuore, e le domande sono sempre sul cuore, cioè se uno gli batte il cuore durante una corsa, cosa vuol dire? Mio fratello è nato con un buco nel cuore, secondo lei cosa c'è. Che in termini logici, cioè in termini di descrizione rispondono a quattro categorie molto diverse. All'università non si studia il cuore, anatomia del cuore, e questa è una cosa, la fisiologia del cuore, cioè come funziona, la patologia del cuore, cioè quando si è sbagliato, la terapia del cuore ed è un'altra cosa. Non può la terapia del cuore occuparsi della fisiologia, perché se no sembra che si parli della stessa cosa, ma non è la stessa. E per questo mi sembrava opportuno mettere un minimo d'ordine. Per esempio c'è quella descrizione che la Capriolo ha fatto dell'Eulalia che vede quel carro di attori e vede tutte quelle cose che nella descrizione vengono chiamate particolari. Perché tutte le cose devono essere illuminate in qualche modo rispetto a un fondo oscuro che emerge. Ma in realtà nel testo succede qualcosa di molto di più di questo e di molto diverso perché è vero che la grande Eulalia vede questi particolari ma nel testo questi particolari non sono detti con gli occhi della grande Eulalia. Certamente la grande Eulalia avrà visto un tamburo con dei chiodi intorno. Non avrà visto la corona di chiodi del tamburo, perché la corona di chiodi del tamburo è una frase che appartiene a chi scrive non a chi vede, non so se è chiaro. E' certo

che l'oggetto è un tamburo che ha intorno i chiodi. Ma se uno parlasse con la lingua di chi la vede, non dice: la corona di chiodi del tamburo. *Un tambur con tuti i chiodi intorno*, o qualcosa del genere. Perché nel testo viene detto la "corona di chiodi"? Perché gli occhi sono quelli della ragazza, ma la scrittura non è la sua, per cui quello non è, rigorosamente parlando, il punto di vista della ragazza. Diciamo, quello che appare sul testo non è il punto di vista della ragazza, è lo sguardo della ragazza, ma il punto di vista che dice quella frase è quello di un altro; e questo introduce il secondo argomento. Il secondo elemento che mi sembra importante è quello che spesso si dice qui sul problema della complessità-semplicità, che viene detto nella forma spontaneità tecnica, cioè uno scrive semplicemente e uno scrive complessamente. Questo problema è un altro grande problema, Perché implica un discorso a monte sulla questione della semplicità e della complessità, che di solito non viene fatto e che risulta determinabile per mezzo di una certa forma concettuale, per spiegare la quale io vorrei ricorrere a una gag di Grillo nel suo spettacolo sulla pubblicità che forse molti di voi avranno visto. In quello spettacolo a un certo punto c'è la questione delle macchine giapponesi, delle telecamere giapponesi e dei registratori giapponesi e lui lì fa morire dal ridere perché dice: ma perché a Milano queste macchine, con tutti quei pulsantini piccolini che ci vorrebbero le dita piccoline dei giapponesi, e anche sul videoregistratore ci sono scritte tutte quelle cose: Rew, aw. Io vorrei un bel videoregistratore con una manopola così con scritto su acc, spagn. e così finalmente risolverei tutto perché questo sarebbe la semplicità, cioè sarebbe più semplice, invece perché complicare così inutilmente la vita con tutti quei cosini. Questa è una cosa che fa molto ridere, ma è sbagliata, cioè è falsa. Perché è falsa? Perché il massimo della semplicità si ottiene con il massimo della tecnologia, cioè per poter fare una cosa massimamente semplice bisognerebbe avere alle spalle una tecnologia massimamente complicata. Che cosa c'è di più semplice di accendere la televisione stando seduti, rispetto al fatto di doversi alzare? Ma la tecnologia che rende possibile accendere la televisione da seduto è molto più complessa di quella che otterrebbe lo stesso risultato facendoti alzare, non so se rendo

l'idea. Se voi ci pensate, ogni tanto si vedono ad esempio alla televisione tutti gli sbaraccamenti che hanno fatto alla Nasa quando hanno tirato via tutti i primi elaboratori, quelli che servivano per fare il progetto Gemini ad esempio, adesso fanno tutto ad esempio con dei calcolatori molto piccoli, quasi personal, che hanno una potenza micidiale, ma quelli là, quelli che occupavano intere stanze non erano più complessi, erano apparentemente più macchinosi ma molto più semplici di quelli di adesso, dove basta che uno vada lì con un mouse e fa duecento milioni di operazioni al secondo. Questo è il problema della scrittura, cioè il massimo della semplicità si ottiene con il massimo della tecnologia, altrimenti viene fuori un prodotto che è sbrodolato. Questo mi sembra un problema teorico non indifferente. Detto in termini banali è quello che succede quando uno impara a sciare. Quando ci sono i bambini piccoli che imparano a sciare con un maestro bravo, in un attimo imparano i movimenti. Un adulto ci mette molto di più perché la complessità del movimento semplice e lineare si ottiene attraverso un lavoro enorme. Non so se vi è mai capitato di andare a vedere le prove di un balletto, quando si esercitano i ballerini. Io accompagnavo un mio amico pianista che faceva questo mestiere e quindi andavo a vedere queste prove. E' una cosa terrificante, perché io pensavo che le ballerine sapessero ballare: assolutamente falso! Sono degli elefanti quasi come me, hanno una maggiore inclinazione e tendenzialmente un maggiore interesse, ma quando devono provare una figura un po' complessa all'inizio cadono, vanno fuori tempo, sembrano grossolane. Solo a forza di imparare quel movimento, quel movimento acquista tendenzialmente quella semplicità e quella leggerezza che senza quell'esercizio e senza quella modificazione dei movimenti istintivi non si otterrebbe mai. Non c'è nessun ballerino che nasca Nureiev. Nureiev ballava sei ore al giorno, quando era già Nureiev, poi a noi sembra che voli, ma quando lui è nato non era così. Questo comporta una certa esercitazione su una base concettuale, cioè è un esercizio fisico, ma l'esercizio fisico si fa sulla base di una struttura concettuale che è quella che a me sembra gravemente carente tutte le volte che voi affrontate il problema del rapporto scrittore-lettore. Voi lì fate una quantità di domande che sono molto interessanti ma che sono così

spontanee e così vere da mostrare in tutto il loro peso le categorie concettuali d'origine. Voi ponete la questione del rapporto lettore-scrittore in termini esattamente settecenteschi. Da allora in poi sembra che non sia successo niente. Perché ponete la questione del punto di vista esattamente come si pone in termini cinquecenteschi. Il modo come voi, e come tutti, concepite la questione del punto di vista e il modo con cui concepite il rapporto tra scrittore e lettore sono strutture vostre, ma sono derivate da cinque secoli di categorizzazione mentale. Esse hanno portato illustri critici, fino a Florenskij, a ritenere, per esempio, che le icone russe, che non rispettavano le regole della prospettiva occidentale, fossero un esempio ingenuo di cultura popolare, quando la prospettiva dell'icona russa risponde a regole estremamente più complesse di quelle della prospettiva occidentale. però, siccome si riteneva che il mondo che sta sotto la parola punto di vista fosse quello legato alla prospettiva rinascimentale, chi vedeva quelle icone tutte sbilenche, alcune un po' più grandi, altre un po' più piccole, con i tavoli e le mense non costruite secondo la nostra prospettiva, diceva che erano ingenuie, rozze. Così, fino a quando non si sono scoperte le leggi della prospettiva binoculare, si è supposto che il Partenone e altri templi greci fossero un po' storti per le carenti capacità costruttive dei greci, quando quell'apparente stortezza, che invece i greci avevano scoperto, è il modo per rendere otticamente dritte le colonne.

Se uno vede il Partenone dice "guarda che bello dritto!", poi va a fare le misure e vede che è storto, non perché non lo sapessero fare bene, ma perché lo sapevano fare meglio di quanto lo sapessero fare nel Quattrocento, per questo lo vediamo dritto, se no lo vedremmo storto. Però se uno non scopre le leggi della prospettiva complessa, dice che quello è storto, perché i greci non sapevano ancora costruire bene. Questa è la questione grossa, perché il problema della prospettiva, cioè del punto di vista, è molto più complesso di come lo si pone in termini settecenteschi. Ed è quello che a mio avviso risolve il problema che voi avete della lettura, che è a sua volta legato ad un'altra grave questione: il modo con cui si pone il rapporto io-tu, il rapporto scrittore-lettore, è anch'esso posto in termini settecenteschi. Mentre il rapporto che lega lo scrittore al testo può essere fatto in maniera molto diversa, che

comporta la ristrutturazione dell'idea di io, per la quale vorrei rileggere con voi quel passo di Amado, che abbiamo forse letto la prima volta; perché spero che oggi si comprenda che quel pezzo non è solo un pezzo divertente dal punto di vista della sua acquisizione. State attenti a come è fatto questo testo e ponetevi di fronte a questa esperienza, che io spero di proporvi adesso, alla luce di quanto ho detto finora, cioè che questo è un problema di rapporto scrittore-lettore: "In quei sei anni non c'era stato neppure un istante a letto col dottore che non fosse di completo piacere e di assoluto diletto. Fin dalla prima notte, quando Emiliano era andato a prenderla al bordello di Cabieggiati" voi lo ricordate no? C'eravate tutti. Al bordello di Cabieggiati se l'era messa in groppa al cavallo e se l'era portata via per i campi.

"Nelle mani di quel maestro raffinato, in quelle mani sapienti e pazienti, Teresa era fiorita, era diventata una donna meravigliosa. Ma in quella notte che le Gardenie erano in fiore, in quella notte piena di fiducia e di illimitata intimità, quando il dottore le aveva aperto il cuore spezzando la dura crosta dell'orgoglio si era fidata apertamente (...). In quella notte unica di pacificazione con la vita, l'affetto pervase di sé il piacere e lo portò al suo culmine (...)".

Questo libro, se uno lo legge perché lo ha comprato al mare, dice "carino", "bello"; c'è questa scena metaforica della cavalcata notturna. Mentre qui c'è un problema teorico di una gravità pazzesca: chi era Teresa Batista? Non -ripeto- anagraficamente, ma pensate a che cosa è successo: Teresa Batista, sotto le mani pazienti del dottore, era diventata una donna meravigliosa. Che cosa vuol dire? Teresa Batista sarebbe stata la stessa Teresa Batista se non avesse incontrato il dottore? Sì, perché era sempre Teresa Batista, non era diventata un'altra, ma le mani del dottore l'hanno *fatta diventare* una donna meravigliosa. Quindi, Teresa Batista è diventata quello che lei era o non era? Che era, perché altrimenti non sarebbe potuta diventare. Ma è diventata quello che lei era perché l'altro l'ha fatta diventare quello che lei era. Non solo, ma c'è un altro problema ancora: lei solo adesso ("quella notte che le gardenie erano in fiore") si accorge di averlo amato fin dal primo momento. Se ne accorge *adesso* di averlo amato da prima. Cioè lei lo aveva sempre amato, ma se ne accorge ora. Solo l'evento posteriore la fa accorgere di qualcosa che lei era, che lei stava

vivendo, ma senza che lei se ne accorgesse. Voi avete le categorie, in termini settecenteschi, per dire “allora chi era Teresa Batista”? No, perché in termini settecenteschi, cioè normali, Teresa Batista è Teresa Batista da sola, ma qui il testo dice che Teresa Batista diventa Teresa Batista perché intrattiene un rapporto particolare col dottore, il quale non potrebbe essere lui se non ci fosse Teresa. Dal che si desume, in maniera logicamente conseguente, che l'io dipende da una relazione, l'io è una relazione, l'io non è un'autonomia, l'io qui è una relazione, ed è una relazione che si sviluppa nel tempo. Mentre tutta l'ipotesi che sta sotto una certa serie di domande presenta l'io come io che si costituisce indipendentemente dal fatto che incontra. Nel momento in cui uno legge, e nel momento in cui uno è letto, si stabilisce lo stesso rapporto che c'è fra Teresa Batista e il dottore. Questo è il problema, perché significa ristrutturare la nozione di io, cioè ristrutturare la nozione di lettore e di scrittore. Come dice quel maestro Zen: “che cos'è lo Zen?”, chiese un ragazzo al maestro, e il maestro disse: “prima di fare lo Zen, le colline sono colline, i fiumi fiumi e i laghi laghi. Quando uno impara lo Zen le colline non sono più colline, i laghi non sono più laghi e i fiumi non sono più fiumi. Dopo che ha imparato, le colline ritornano colline, i laghi ritornano laghi e i fiumi fiumi”. “Ma allora -disse il ragazzo- non c'è più differenza tra l'uomo comune e l'uomo illuminato”. “Proprio così -rispose il maestro-, solo che l'uomo illuminato è ad una spanna da terra”. Significa che le colline, che sono ritornate colline, non sono le colline ingenuamente colline del non illuminato; per cui è bene a mio avviso fare il passaggio di un po' di macello perché poi ritorni la semplicità, ma la semplicità di una spanna da terra. Finora la questione che io ho posto è esattamente questa: io credo che, per poter risolvere la questione scrittore-lettore e quindi la questione del testo, sia assolutamente necessario assumere come forma logica dell'io quella che metaforicamente è qui detta nella forma della relazione amorosa, cioè io non sono io fin quando non c'è un tu con cui il mio io diventa tale e viceversa. Perché a questo punto si capisce il problema del fatto che l'opera sia aperta, che l'opera sia chiusa, ecc. In fondo non esistono opere aperte né chiuse, esistono all'interno di un'altra forma dell'io. Però detto questo che è l'assunto, tutto il guaio che si può fare facciamolo.

DOMANDA: Come si spiega che tanti si isolino per ricercare il proprio io? E' in netto contrasto con quanto sta emergendo adesso.

RISPOSTA: Questa domanda è stupenda! Grazie; la domanda era: come mai tanti si isolano per cercare il proprio io? Perché chi si isola per cercare il proprio io, nel momento in cui mette in atto questo tipo di ricerca, suppone che l'io sia trovabile al di fuori della relazione. Chi si mette a cercare il proprio io isolandosi? solo chi può supporre che lo troverà se spezza tutti i legami. Come farebbe a trovare il proprio io uno che supponesse una cosa diversa? Si immergerebbe di più nei rapporti. Faccio un esempio: c'è un punto in cui nella nostra storia occidentale questo elemento viene fuori in maniera chiara: ne *la vita è sogno* di Calderon de La Barca l'io viene formato nell'isolamento; questo è il primo testo nel quale viene affrontata la questione della formazione educativa come formazione dell'io isolato, che crea poi tutti i drammi che crea. Però è un modo di pensare alla formazione dell'io, ma risponde ad una concezione intellettuale per cui l'io è privo di legami.

DOMANDA: ma è impossibile che l'io sia privo di legami: se uno si isola dentro di sé, questa è già una relazione.

RISPOSTA: lei ha perfettamente ragione, è impossibile. Ma il fatto che sia materialmente impossibile non significa che questa via non sia stata ideologicamente percorsa. E' vero che è impossibile storicamente, se no uno non mangia nemmeno.

- No, non dico storicamente, ma come tipo di percorso ideologico.

BRASIOLI- Certo! Ma ideologicamente è stata percorsa questa via: formare qualcuno forma come solitudine.

- anche religiosamente.

BRASIOLI- Anche religiosamente, certo. Bisognerà che ti formi da solo. Questo poi comporta una ricategorizzazione della nozione di

solitudine: è poi vero che uno può essere solo, ma chi è solo in relazione è uno che è da solo in maniera molto diversa, rispetto a uno che è solo nella solitudine.

DOMANDA- ...

BRASIOLI- Certamente! Questo per esempio è uno dei ... Prendiamo il caso della tentazione Zen: non so se lo Zen sia perché io so solo qualche favoletta, non so se la soluzione Zen sia effettivamente quello che si pensa, ma certo l'idea della meditazione come evento solitario, è perché è stata letta così, per questa ragione è la tentazione di molti. Ripeto: non so se lo Zen sia questo.

- Non sono d'accordo, perché lo scopo della meditazione Zen è di raggiungere una percezione, una illuminazione di noi come una conformazione diversa della stessa unica materia di cui fa parte tutto l'universo.

BRASIOLI- Però la tentazione dell'immaginario normale è di uno che crede di formarsi autonomamente, il desiderio è quello. Questo che lei ha detto è perfettamente ragionevole. Se uno pensa che per fare se stesso si faccia da solo, in quella solitudine individuale di stampo settecentesco (adesso noi lo chiamiamo così), il *self made man*, chi crede questo può cercarsi nella solitudine; chi invece pensa che l'io sia un'altra cosa, cambia. Il che significa che se si pone la questione dei rapporti in termini individuali, cioè io sono un individuo, tu sei un individuo, ecc., qui c'è un testo vediamo che se ne può fare, la questione si pone in un certo modo. Se si pone la questione interpersonale in termini personali, che è la questione di Amado, la questione cambia molto.

DOMANDA- Forse l'assunzione del fatto è che il "me" ritiene che l'"io" sia propulsione dissolta, è proprio quello che si vuole ottenere, cioè che in quel modo l'io si disfa.

BRASIOLI- Esatto! Perché non riesce a cogliere il problema della relazione. Questo per chi lo volesse bene studiare c'è un bellissimo saggio di Ruspienskij sulle forme del sistema segnico nelle culture

russe prima del XIX secolo, dove lui pone in maniera molto chiara e molto diversa rispetto alle forme occidentali anche il problema del rapporto fra il particolare e la totalità: è lo stesso, perché il rapporto particolare-totale, che nella narrazione veniva fuori tra un particolare e il rapporto a tutta la narrazione, il rapporto tra il particolare e la totalità così come viene percepito normalmente è già culturalizzato. Ci sono molti altri rapporti tra il particolare e la totalità che non sono affatto quelli occidentali. C'è un bellissimo punto che cita sempre Mara Andreini ne *Il padre della sposa*, quel film con Spencer Tracy che comincia dicendo: "Tutto m'avevano detto: che si sposavano (...) ma una cosa non mi avevano detto: la cerimonia". Allora c'è tutta questa storia della cerimonia. Quando il padre della sposa, cioè Spencer Tracy, accetta che la figlia si sposi, e dice a sua moglie: "non so se si vorranno bene come ci siamo voluti noi due, ma anche se si volessero bene la metà sarebbe comunque tutto".

Come fa la metà ad essere tutto? Però in molti casi la metà è tutto, anche un particolare è tutto, perché il rapporto tra il particolare e la totalità non è necessariamente in termini hegeliani, cioè che il particolare è il particolare e la totalità è la totalità. Ci sono alcuni particolari che sono la totalità, per esempio nella frase d'amore più normale: "sei tutto per me". "Sei tutto per me" cosa vuol dire? Vuol dire che questo particolare è la totalità perché mi fa consistere. Se non si pensa "sei tutto per me" si hanno dei rapporti come per esempio a scuola. Perché a scuola ci sono le graduatorie per cui un professore vale l'altro. Ma con la moglie non si può mica fare così! Perché il rapporto fra me e lei non è lo stesso che c'è fra un ragazzo e l'altro: è proprio diverso, perché è diversa la forma del rapporto fra il particolare e la totalità. E questa è un'altra modalità di pensiero, è proprio un'altra strutturalmente.

DONINELLI: Per esempio la pittura: tu dicevi che siamo rimasti fermi al Rinascimento: la pittura contemporanea tira fuori questa cosa qui in maniera clamorosa

BRASIOLI: Picasso è su questo: il rapporto fra il particolare (il naso) e il resto del corpo non è soggetto ai legami puramente sintattici di tipo lineare a cui li riduce la prospettiva tradizionale.

DOMANDA: è come quando si cambiano i codici di lettura: ci si trova imbarazzati

BRASIOLI: lei adesso ha usato una parola di quelle pesanti, che è la questione del codice, che poi vedremo. Però intanto facciamo questo primo break. Adesso, dopo che vi ho detto tutte le cose che vi ho detto, questo pezzo dovrebbe essere cambiato, cioè non è più lo stesso, eppure è sempre lui: il pezzo non è cambiato, però è molto cambiato!

DOMANDA: prima era in mono, adesso è in stereo!

BRASIOLI: ma questo cambia, perché uno dice: “ non lo leggo perché mi interessa sapere questa descrizione un po’ solluccherosa” : questo è un occhio del lettore. L’altro occhio è questa struttura. L’altro giorno mia figlia mi ha coinvolto in una questione... dicevo che questa struttura è in realtà, come dice Ginsborg, propria dei paradigmi scientifici indiziari rispetto a quelli galileiani. Questa struttura che io sto dicendo è molto più operante di quanto non sia descritta e il problema così come voi lo ponete, lo ponete perché tentate di risolvere un problema che voi avete, che è vero, reale, con una logica discorsiva che non gli corrisponde. Chiunque sa, ovviamente, che lui non è più lui dopo una certa esperienza: dopo un evento importante noi non siamo più gli stessi di prima. Però questo sembra che non sia una cosa importante dal punto di vista delle descrizioni, invece lo è. Pensate per esempio che mia figlia mi ha coinvolto l’altro giorno, a proposito di questo, a vedere un film molto interessante che si chiama *Paura di amare*, con Michelle Pfeiffer e Al Pacino.

Il grande Al Pacino si innamora di Michelle Pfeiffer e cerca di andarci insieme. Sono uno un cuoco e una una cameriera in un negozio. Lui dice a lei dopo due minuti che si son visti: “Vieni a cena con me?”. E poi dopo un giorno le dice: “Io ti voglio, voglio te”. E questa un po’ dice sì, un po’ dice no, poi finalmente decidono che vanno a casa di lei, però per due volte “vanno in bianco”, e lui è tutto preoccupato perché pensa “forse non mi vuole, perché non sono bello a sufficienza”; insomma si pone una

serie di questioni, ma alla fine lei si decide e dice: “vedi, io sto con te, perché voglio te comunque, a qualunque costo”. Dopo che si sono detti quanti anni hanno e dopo che pian piano a un certo punto lui la obbliga ad aprirsi la vestaglia e lei gli racconta, gli fa vedere il suo corpo nudo. Ma questo non è ancora tutto, perché quello che gli doveva far vedere non era quello (quella è la superficie), ma è una ferita dietro la schiena e gli dice: “vedi, questa ferita qui me l’ha fatta uno che è quello che mi ha fatto perdere il bambino, perché io ero incinta e lui mi ha preso a calci e adesso non posso più avere bambini”. Allora lui comincia a ripensare che lui credeva che non volesse andare con lui perché aveva paura dell’AIDS e di tutte queste cose. E lei gli chiede: “Tu non mi picchierai?” E lui gli dice: “No, perché io sto con te sempre e a qualunque condizione, io voglio te”. Ma nel momento in cui dice “voglio te”, rispetto al “voglio te” iniziale, dice ben altra cosa, perché che cosa c’è dentro questo pronome “te”? Perché uno può dire “te”, ma quando dice “te” non nomina la totalità dell’altro e il bello di Al Pacino è che sta a lei non per quello che lui sa di lei, ma anche per tutto ciò che non sa, cioè ci sta come sta un lettore a un testo: ci sto nell’attesa che questo testo diventi nel nostro rapporto reciproco qualcosa di più di quello che appare immediatamente. C’è qualcosa di più segreto nel testo che non l’esposizione del proprio corpo nudo: c’è una ferita segreta, lì si discute la questione. Ma uno ci sta non per il contenuto dell’altro già identificato prima, ma perché l’altro, cioè il testo e il suo autore sono diventati l’ambito di un rapporto in cui ciascuno diventa sé, cioè diventa una totalità di sé, di un ordine più grande di quello di prima. Ed è l’aspetto drammatico che c’è per esempio in *Ufficiale e gentiluomo*, con Richard Gear. C’è l’amico di Richard Gear che fa anche lui l’accademia e si innamora di una ragazza e gli racconta che lui ha una fattoria nel West Consin e compagnia bella. Lui però non vuole che lei lo sposi perché è un ufficiale dell’Aviazione, ma perché è lui. E c’è lì una sequenza di un minuto e mezzo micidiale in cui seduti in giardino, lui comincia a dire: “Vedi, io sto con te perché tu sei l’unica che mi ha capito, io da te mi sono sentito capito come da nessun altro, sei l’unica con cui posso vivere perché nessuno mi ha mai voluto bene e per questo ti annuncio che ho lasciato l’Accademia e andremo a vivere nell’Hilly Nois” e

lei gli dice: "Non m'importa dell'Hilly Nois, io volevo vivere con un ufficiale dell'Aviazione". Questo qui, che gli aveva raccontato tutto e si era sentito capito, si accorge a quel punto che lei lo aveva lasciato raccontare perché era giusto che lui raccontasse, ma lei aveva un altro interesse, infatti nella scena dopo (il montaggio è rapidissimo) questo qui si impicca in un Motel. E io mi dico sempre che questa è una relazione micidiale, il contrario di quell'altra, perché ciascuno si rapporta con l'altro per l'immagine, anche se uno nel momento in cui parla con l'altro dice "tu mi hai capito", perché non sa come l'altro l'ha letto. Queste sono forme di rapporto, che è la stessa cosa di uno che dice: "l'hai letto Teresa Batista?", "sì, sì, c'è quella scena della galoppata...". E' vero che c'è la scena della galoppata, ma è come *Ufficiale e gentiluomo*. Per fare questo quindi bisogna a mio avviso ristrutturare le categorie, perché che cosa vuol dire a questo punto scrivere per il lettore? Il lettore chi è? Bisogna dire: scrivere sapendo che io e il mio testo viviamo di una possibile relazione (perché questa è la natura del testo: il luogo di una relazione) all'interno della quale io e te, lettore e autore, non ci confrontiamo per i rispettivi punti di vista, ma per la relazione che stabiliamo, perché altrimenti non ci si capisce più. Per esempio la forma di lettura più consueta del teatro pirandelliano è proprio questa, per cui si dice che Pirandello dice che le persone non si capiscono; in realtà Pirandello dice, secondo me, che le persone non si capiscono perché hanno assunto una forma sbagliata dell'identità. Pirandello non dice che non ci si capisce; dice che non ci si capisce quando, all'interno della società borghese, si stabiliscono relazioni nei termini della individualità, non che non sia possibile riconoscersi in termini personali, perché in termini personali ci si può riconoscere. Tanto è vero che *Ufficiale e gentiluomo* e altri film dicono tutti così. In realtà qual è la cosa più bella che può capitare ad un uomo e, viceversa, ad una donna? Quella cosa che si capisce che il rapporto tra me e te non è il rapporto che intercorre tra me e l'ufficiale dell'anagrafe. Perché questo è il desiderio; la difficoltà è che noi non abbiamo le parole per dirlo, non abbiamo le parole per descriverlo, non so se ho reso l'idea.

Ricategorizzare questo significa, secondo me, riimparare una forma di atteggiamento nei confronti del testo, perché, se non si fa questa

operazione, si vive sempre in una forma di disagio di fronte a domande che, se vengono poste in quel linguaggio là, non hanno risposta. Le domande che voi fate sono domande che si pongono da due secoli a questa parte e che regolarmente non hanno risposta. Perché io credo che, quando si lavora, si deve lavorare come i fisici o come i matematici, non come i chimici; dico una metafora generale. I matematici e i fisici, ma soprattutto i matematici, hanno un grande vantaggio nella storia della loro tradizione, quello di avere identificato i teoremi di insolubilità. Eulero è uno che ha fatto un'invenzione, secondo me, pazzesca, cioè quella di scoprire che ci sono dei teoremi che non possono essere posti perché non sono solubili. E questa è una di quelle questioni gigantesche perché impedisce che uno vada avanti a cercare della roba dove uno non trova risposta, per cui, data una certa struttura, certe cose non possono succedere. I chimici non dispongono tutt'oggi dei criteri né di insolubilità, né di funzionamento delle molecole, per cui si dice, in un linguaggio noto all'interno della scienza, che i chimici "pastrugnano", cioè vanno a caso, tranne i chimico-fisici. Come fanno a fare, per esempio, i "semi conduttori"? Ci provano! Cioè mettono dentro un po' più di titanio, mettono a compressione, mettono un po' di bario qua e là, poi trovano, e magari trovano delle cose stupende, ma c'è un dispendio di energie incredibile perché non hanno il criterio per definire se una certa reazione messa in atto funziona o non funziona. Mentre in matematica si sa: se tu ti metti in un certo campo, non vai avanti, quindi occupati d'altro! Io credo che, esattamente come nel campo dei semi conduttori, ci sono dei grandissimi libri che sono venuti fuori. I semi conduttori producono alla fine dei risultati economici di grande utilità. Per cui ci sono tanti libri che sono venuti fuori e che oggettivamente funzionano, ma è come se fossero stati un po' "pastrugnati", cioè come se fossero venuti fuori da una serie di combinazioni non precedentemente definite: il caso della descrizione è molto interessante da questo punto di vista; perché una cosa è come si fa a descrivere, un'altra cosa è che funzione ha la descrizione nel complesso interno, e sono due cose diverse; cioè una descrizione fatta per descrivere e una descrizione fatta per dimostrare sono due cose molto diverse. Una descrizione fatta per mostrare un

personaggio, poi, è un'altra ancora. Ma questo non dipende dall'anatomia della descrizione, dipende dalla funzione, cioè dipende dal rapporto con il romanzo. Ora, se non si stabiliscono bene questi elementi, quando poi voi vi trovate a scrivere, andate per tentativi, inevitabilmente andate per tentativi, cosa che non impedisce che facciate delle cose stupende.

DONINELLI- E' un po' più difficile.

BRASIOLI- E' un po' più difficile, ma queste cose qui uno poi le capisce, cioè serve trovare un critico intelligente, perché lo aiuta a capirle. Il critico è quello che ti deve dire "guarda cosa hai fatto".

DONINELLI- Ridì la grande frase di Oscar Wilde che hai detto ieri.

BRASIOLI- La frase di Oscar Wilde dice che per essere dei grandi scrittori ci vuole del talento, per essere un critico ci vuole del genio, per questo lui aveva fatto lo scrittore. Perché il critico -non nel linguaggio comune- è quello che ti aiuta a capire che cosa hai fatto. Io ricordo che una volta fui fulminato da una trasmissione radiofonica delle 5 del pomeriggio, quando ancora facevano cose serie invece di mandare canzoni, in cui Franco Citti, attore pasoliniano, poi diventato regista a sua volta, raccontava che cosa era stato per lui Pasolini, e disse questa cosa bellissima: "Pierpaolo è stato per noi come un padre. Era un maestro per noi". "Ma perché era un maestro?" domandarono. "Perché noi facevamo le cose nostre, avevamo le nostre storie da raccontare -rispose-, gliel dicevamo e lui ci diceva qual era il loro valore". Stupendo! Loro andavano da lui e lui li aiutava a capire, li aiutava a capire quello che loro vivevano. Oppure la bellissima introduzione, che io continuo a consigliare, sul carteggio James-Stevenson. L'edizione francese ha un'introduzione stupenda in cui si dice che il primo a capire Stevenson fu Marcel Schwob, un grande critico francese che alcuni di voi conosceranno e che a 20 anni capì subito quale complessità teorica era necessaria per fare un libro come *L'isola del tesoro*, quale complessa idea della letteratura era necessaria per fare un libro come *L'isola del tesoro*, e senza capire questo -lui dice- le case che tengono James in salotto mettono Stevenson nella

camera dei bambini, e quelli che tengono Stevenson in salotto, James non lo comprano neanche. Mentre lui dice: l'amicizia tra Stevenson e James è proprio importante perché la coscienza dei movimenti della complessità che rende possibile la semplicità rende poi possibile il colloquio anche tra persone che fanno scelte tecnicamente molto diverse. Stevenson e James si riconobbero su quello che stiamo dicendo noi oggi, cioè su che rapporto c'è fra l'autore e il suo testo e il lettore, poi avevano idee diverse su questo perché uno (Stevenson) pensava che la letteratura dovesse semplificare la vita come una geometria, l'altro (James) pensava invece che dovesse prendere tutti gli attimi come il pulviscolo della vita e quindi quasi emularla; idee quindi diametralmente opposte, ma si potevano capire mentre sostenevano queste idee, non parlavano come nei Talk Show, perché si erano messi d'accordo su quanto noi oggi stiamo cercando di balbettare, cioè qual è la nozione di testo, qual è il compito che uno scrittore affida al suo testo. Perché se noi poniamo il problema del rapporto fra autore-testo-lettore in termini individuali, allora si pone il problema di che cosa devo dire io, devo essere comprensibile, non comprensibile, cosa devo fare per farmi capire, cosa non devo fare per farmi capire, ecc. Se io pongo il problema in termini personali, cioè se uno suppone che lui in realtà non è totalmente lui fino a quando non stabilisce un legame privilegiato con qualcuno e diventa lui in questo rapporto, allora ci sono le due grandi aree della letteratura: coloro che credono che l'altro sia il testo, per cui io imparo ad essere me stesso scrivendo, come nella frase della Capriolo "io sono un'altra alla fine della frase", ma è il testo il luogo in cui io divento me stesso; e ci sono quelli che dicono invece che il luogo in cui io divento me stesso è il rapporto reale, il testo diventa un luogo nel quale metto in atto questa dinamica e esso come testo entra a far parte di questa dinamica stessa, cioè modifica le forme di relazione. Per esempio un tipo come Mallarmé: camera buia, finestre abbassate e tutto il resto. Un tipo come Stevenson è aperto al mondo e il testo diventa il luogo dove viene detto questo rapporto, ma nel momento in cui il testo viene fatto lo modifica. Oppure ci sono quelli che dicono: il problema è il rapporto con il mondo, il testo non interviene in questo rapporto,

io dico nel testo quello che succede fuori dal testo. Ma tutte queste cose si vedono, si sentono.

DONINELLI- Invece se tu dici che un testo è un testo menti. Io credo che se tu fai un vero testo e teorizzi che il testo però non è importante, perché rovescia solo quello che c'è nel mondo, un po' menti. Mentre cioè i primi due mi sembrano due opzioni su cui si gioca la vita e la morte, questo testo mi sembra un po' una cosa "veltroniana".

BRASIOLI- Però qualcuno ci pensa! Per esempio quando Lawrence D'Arabia decide di scrivere *I sette pilastri della saggezza*, dichiara che sceglie quest'arte senza tecnica che è la scrittura, dice lui; per cui lui a se stesso dice così, poi non è assolutamente vero, però lui a se stesso lo dice. Crede che sia così, poi non è vero niente.

Non so se sono stato chiaro. Per essere molto semplici bisogna essere molto complessi, e l'apparente complessità della vicenda qual è? Tutto parte da una ricategorizzazione, cioè da una ripresa in altre forme della questione della nozione di io. Chiarire questo stabilisce una relazione diversa tra chi scrive il suo testo e il lettore, ma capire questo consente di vedere che i testi, quelli "testosi" in realtà dicono essenzialmente, non a livello superficiale della cavalcata, il desiderio fondamentale che sia possibile vivere un rapporto con gli altri nella forma che abbiamo descritto oggi, anche se uno non ha le parole per dircelo.

Faccio l'ultimo esempio per chiarirci: Leopardi perché si è inguaiato di brutto come si è inguaiato? Pensate al problema che ha Leopardi del piacere. Leopardi dice che il piacere deve essere infinito, d'altra parte il piacere, per essere infinito sembra che non debba avere luogo da nessuna parte; mentre invece il problema dell'infinito, il problema del piacere, siccome deve trovarsi da qualche parte, deve essere necessariamente finito, allora non può esserci un piacere che sia nello stesso tempo finito e infinito, e lui questo non lo risolve perché il problema del rapporto tra finito e infinito lui lo sapeva dire in quel modo lì, ma non è mica vero. Che il finito sia il contrario dell'infinito, questo non l'ha mai detto nessuno, cioè sì, l'hanno detto, purtroppo. O per esempio il problema dei numeri: avete il problema dell'ordine, del cosmo; ma

c'è una cosa più -scusate il termine- "incasinata" di quella cosa sommamente ordinata che è la serie numerica? Io sfido chiunque a sapere come mai i numeri primi sono messi nel posto in cui sono, non lo sa nessuno; io sfido chiunque a sapere come mai i numeri irrazionali (3, 14, ecc.) sono messi nel posto in cui sono, non lo sa nessuno. Non si riesce a capire come mai tra 2 e 3 ci sia la stessa quantità di numeri che c'è tra 2 e 7.999.000... Eppure dire 1, 2, 3, 4... sembra l'ordine più grande; si tratta di definire che cos'è quest'ordine. Voglio dire che questa operazione nella quale vi ho inopinatamente trascinato mi sembra una operazione che, come nella favoletta Zen si diceva prima, sembra che faccia sì che le colline non siano più colline ecc., però io credo, per l'esperienza che ho, che rimettere a posto questo renda possibile affrontare una serie di temi come quelli che abbiamo qui in una maniera, per così dire, meno "chimica".

DOMANDA- Che cosa vuol dire, secondo lei, rimettere a posto?

BRASIOLI- E' una bellissima domanda. Io uso sempre questa metafora: rimettere a posto significa piantare un seme, perché un seme è una totalità ordinata, ha una dimensione diacronica, cioè lo sviluppo di quel seme fa sì che quel seme corrisponda, come Teresa Batista, alla rosa o alla quercia fiorita. L'ordine è l'identificazione della legge dinamica che permette a ciò che c'è di diventare se stesso; l'ordine è l'identificazione della dinamica che permette a ciò che esiste, cioè al seme, di diventare sé. Questa identificazione della legge passa attraverso una complessità che non è solamente di tipo diacronico, come nello schema didattico si è brevemente annunciato, ma passa attraverso l'identificazione che quell'elemento, in quel caso seme o quercia, intrattiene con il contesto - chiamiamolo pure così- senza il quale non potrebbe essere se stesso, perché la legge di costruzione della quercia passa inevitabilmente attraverso la natura del terreno, le condizioni atmosferiche, ecc., senza le quali la sua "semità" sarebbe assolutamente insignificante.

DONINELLI- Per prendere l'esempio di Teresa: Teresa era più Teresa quando era nel bordello di Gabi, o quando si accorge di

amarlo dopo essere diventata una donna meravigliosa sotto le mani di lui? Tra l'altro mi colpisce che avvengano due cose; noi tutti diciamo che, certo, è più se stessa adesso, perché magari prima era dimentica di se stessa e invece qui arriva ad accorgersi di tante cose, fino ad accorgersi di questa cosa importantissima. A me colpisce che prima di tutto quest'uomo la fa diventare una donna meravigliosa e, secondo, che lei si accorge di amarlo, quindi raggiunge il culmine e probabilmente in quel momento si accorge anche di essere una donna meravigliosa, come mai se ne era accorta prima, però guardando lui; non si è guardata allo specchio. E' diventata se stessa in una maniera straordinaria guardando lui che faceva cose che aveva già fatto. Il seme era cresciuto, ma è un evento, e quindi un rapporto che rende possibile questo. Credo si possa dire così.

BRASIOLI- La domanda ce la teniamo in serbo, però, visto che lui ha fatto questa annotazione, la metafora tradizionale dentro la quale qualcuno suppone di poter diventare se stesso è quella dello specchio. Tanto è vero che nella mitologia, soprattutto orientale, gli dei addirittura sono lo specchio. Ci sono miti indiani in cui gli dei tengono la faretra da destra verso sinistra, invece che da sinistra verso destra, che è il luogo dello specchio. Poi c'è tutta la storia di Medusa. Il problema è che la grandezza del discorso che stiamo facendo è che la legge di identificazione dell'io è la possibilità di scoprire sé vedendosi nel volto dell'altro, cioè è il volto dell'altro che è il volto mio.

DOMANDA- Si diceva che il testo è l'ambito di una possibile relazione

BRASIOLI- Se io e il mio testo viviamo per una possibile relazione non si pone la questione del fatto di scrivere cercando di essere comprensibile ad un lettore, perché che cosa capisce il lettore di ciò che io dico?

INTERVENTO- Ma non importa, se mi accetta mi accetta.

BRASIOLI- Non solo, ma poi non si sa che cosa il lettore capisca di quello che io dico. Se io, “a questo punto, comincio a parlare con sua moglie di queste cose, parlando esattamente delle stesse cose; io penso che tutti voi stiate attenti a quello che dico” (Brasioli simula qui l’accento tedesco); mentre voi pensate dentro di voi “questo è cruccio”, voi lo pensate perché il mio testo lo dice, non perché io dico che sono venuto di là, lo dice il mio testo nella sua materialità. Che cosa uno guarda nel testo che un altro gli propone? E’ quello che c’è, ma quello che c’è eccede di mille volte l’intenzione che uno ha. E’ la questione che per esempio Calvino si pone sempre: questo dramma che qualcuno veda in ciò che io ho scritto, tranne la materialità di ciò che io scrivo, qualcos’altro rispetto a quello che io penso perché è un lettore più adeguato.

Io facevo ai miei scolari questo esempio: se io scrivo alla lavagna, “io dico sempre la verità”, lo scrivo con un gessetto e c’è un grafologo tra di noi che dice “guarda come fa la n, bugiardo maledetto”, perché il grafologo legge nella materialità, quello è un bugiardo maledetto; il grafologo dice che “io dico sempre la verità” è la prova del fatto che sono bugiardo, che anche questa volta ho mentito. Se invece uno non è grafologo, dice questo sta parlando di sé, dice la verità. E’una metafora per indicare che il corpo del testo dice molto di più di quello che uno ha intenzione di dire. Ai miei ragazzi, quando ero alla quinta ora, facevo un’altra metafora della signora che è sotto la doccia, sente suonare alla porta, va ed è il postino, allora si copre con l’asciugamano e apre, poi quando rientra nella doccia vede due signore alla finestra davanti che hanno assistito alla scena in maniera tale da vedere quello che lei non pensava di avere svelato. Perché la totalità dell’oggetto eccede qualunque possibilità di disposizione da parte di chi parla. L’oggetto eccede, allora la totalità del testo diventa interessante per la relazione perché contiene di più di quello che noi possiamo pensare.

DININELLI- Lo scrittore non può essere allora uno che pensa di aver fatto tutto facendo il libro.

INTERVENTO- Una volta mio padre è stato in Giappone e mi raccontò di aver visto un giardino e c’era un rettangolo per terra ,

dove c'erano dei sassi, distribuiti in modo che da qualsiasi punto intorno al rettangolo ci si mettesse non si riuscisse mai a vederli tutti, questo voleva dire che la verità è una, ed è quella lì, però è molteplice il punto di vista.

BRASIOLI- Ma questa è la questione della persona, ti ringrazio di questo esempio, perché questa è la questione della persona, nel senso che io sono marito di mia moglie e padre dei miei figli e io sono sempre io; è inevitabile che nel rapporto con i figli ci sia il rapporto che c'è con mia moglie e viceversa. Ma mia moglie non saprà mai come io sono un padre, non lo potrà mai sapere, eppure io sono sempre io.

INTERVENTO- In un brano di Testori, c'è un uomo ricco che si innamora di una ragazza più povera. Lui le dice "tu ti innamori di me perché io sono ricco". "Tu sei ricco, non c'è niente da fare è inevitabile! Di modo che io non potrò mai sapere perché veramente mi sono innamorata di te". Quindi c'è qualcosa che sfugge, non solo il testo e la totalità, il rapporto è quello che è.

BRASIOLI- Me la ripeta questa frase capitale: "Il rapporto è quello che è", se si riuscisse a capire questo! Perché tu sei quello.

INTERVENTO- Infatti la Capriolo ha fatto secondo me un esempio stupendo per identificare questo concetto: bisogna mettersi, lei ha detto, in un atteggiamento mentale per il quale non ha senso considerare un fenomeno scisso dal suo osservatore; cioè osservatore e fenomeno interagiscono reciprocamente codificandosi. Il fatto di osservare un fenomeno gli dà realtà

BRASIOLI- Non è il fatto di osservarlo che dà realtà, prende realtà la relazione: questo è il fatto essenziale! Prende realtà la relazione, perché altrimenti esisterebbe solo il relativismo sciocco per cui una cosa esiste solo perché io la vedo.

INTERVENTO- Però ci vuole del coraggio, perché ci può essere una relazione di odio.

BRASIOLI- Quale grande romanzo si conclude così? *L'étranger*. *Lo straniero* di Camus finisce perché lui che è straniero a tutto vede un rapporto ed è quello del suo coinquilino col suo cane. Un rapporto d'odio, ma senza il quale nessuno dei due poteva vivere, ma almeno era un rapporto.