

CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO

Per il ciclo di incontri
OFFICINA DEL RACCONTO

interviene

Raul Montanari

coordina

Luca Doninelli

Milano
18/02/1997

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

Doninelli: Trovandoci, l'anno scorso, dopo l'Officina del Racconto, una ragazza, una semplice lettrice, che non aveva nessuna pretesa di fare la scrittrice, ma a cui interessava semplicemente leggere dei libri e che ne leggeva, si è alzata e ha detto: "Ho un problema, quando leggo i libri di trent'anni fa riconosco il mondo di trent'anni fa, quando leggo i libri che si scrivono adesso mi è difficile riconoscere il mondo di oggi anche se i libri sono pieni di computer o di altre cose che fanno parte della nostra vita quotidiana ma evidentemente il problema non è questo". Non è riempiendo le nostre pagine di fatti che riteniamo molto contemporanei che noi facciamo della letteratura realmente contemporanea; allora è sorta questa domanda, che cos'è la contemporaneità? Che cosa significa che uno scrittore racconti cose che a me sono contemporanee? Spero che abbiamo una frequentazione dei classici sufficiente a darci una idea di contemporaneità non borsa. Non so voi come la pensate, ma io chiamo classici quegli autori nei quali si finisce sempre inevitabilmente: cioè, Dante piuttosto che Shakespeare, piuttosto che Sofocle, piuttosto che Kafka o Dostoevskij; questi io chiamo classici, in attesa o fatte salve definizioni più erudite, quello che per noi e per i lettori sono i classici, è questo. Quindi il problema del contemporaneo è un problema complesso: io personalmente penso che sostanzialmente, se mi domandassi che cos'è la letteratura, cioè qual è l'oggetto della letteratura, mi verrebbe da dire che è, detto in termini religiosi, Dio; detto in termini laici l'universo, la totalità: l'universo o la totalità; il problema è questo: la letteratura parla di fatti, parla di cose: un racconto bello non è mai l'esemplificazione di una idea generale che si ha del mondo; quando è così si avverte subito -e a me personalmente dà fastidio-, dove vuole andare a parare l'autore. Quindi il problema è che questo Tutto, questo Dio lo si aggancia attraverso un fatto concreto, quindi racconto, per esempio, di mia mamma, che un giorno non aveva voglia di stare in piedi e allora si è messa a letto dicendo che era malata, e così nasce la storia. La storia consiste sempre di fatti singolari, è sempre un senso che ci raggiunge attraverso dei fatti singolari, con i quali noi ci paragoniamo non perché sono esempi di idee, ma di cose concrete; allora in questo senso la contemporaneità è un problema importante, perché o la cosa, il fatto che viene raccontato mi è contemporaneo, mi riguarda, riguarda il mio tempo, inteso non in senso sociologico (il giorno d'oggi, l'attualità, i problemi politici: questo è un rincorrere le cose che non ha mai fatto bene alla letteratura), ma perché riguarda la realtà come tale nella quale io vivo. Detto in altri termini, perché vale la pena di scrivere, perché ci mettiamo a scrivere dei libri, perché abbiamo la passione di comunicare qualcosa a qualcuno; per questo io avevo scelto come titolo il titolo di una famosa raccolta poetica di Mandel'stam, che questo problema della contemporaneità l'ha pagato in modo che non può immaginare se non chi legge la vita di Mandel'stam. Titolo di una sua raccolta era il "Rumore del tempo". Allora noi volevamo affrontare questo tema ed io invito sempre degli scrittori a parlare di questo, e parlando di questo ovviamente parlano di sé, del loro lavoro. Arbasino è uno dei grandi nomi che avevo invitato: prima mi aveva detto di sì e poi mi ha detto di no, ma penso che sia meglio così, perché in fondo queste non sono conferenze di scrittori e se il grande nome deve venire malvolentieri è meglio che non venga. Ci interessa molto di più lavorare insieme sui temi che ci poniamo e cercare di portare a casa qualcosa di utile. Ho invitato Raul Montanari: uno scrittore che ha con me alcune cose in comune; prima cosa in comune è la discepolanza o figliolanza con Giovanni Testori anche se seguendo vie completamente diverse: tanto vero che Raul Montanari mi fu consigliato caldamente non da Testori ma da Goffredo Fofi, che mi ha detto di leggere la "Perfezione", in quanto uno dei più bei libri usciti in Italia in questi ultimi anni. Ho letto la "Perfezione" e sono stato completamente d'accordo con quello che mi aveva detto Fofi; poi ci siamo incontrati con Raul, che non è solo un romanziere, ma è anche un

traduttore - io ho letto una bellissima traduzione fatta del "Meridiano di sangue" di Cormak McCarty, edito da Einaudi - e quindi affronta il problema letterario da più punti di vista.

Raul, che cos'è per te la contemporaneità? Puoi rispondere a questa domanda oppure raccontarci quello che preferisci.

Montanari: Cercherò di non farvi rimpiangere, per quanto possibile, Arbasino e quindi comincio con una cosa, che Luca è già rassegnato di sentirsi dire, perché esistono autori in ogni epoca che sono enciclopedici, che sembrano avere detto una parola su tutto. Un autore che ha detto una parola su tutto escludendo probabilmente il comportamento sessuale dell'uomo è Borges; per il resto lui ha parlato di tutto, ha parlato molto bene della violenza, della morte, della letteratura. Il tema del rapporto tra la letteratura e la contemporaneità viene affrontato in modo un po' obliquo, ma assolutamente geniale, da Borges in un racconto di "Finzioni", la sua raccolta più famosa, che si intitola "Pierre Menard autore del Chisciotte". Lo scopo di questo racconto è raccontare una impresa impossibile e apparentemente non è una impresa direttamente legata al tema che trattiamo. L'impresa è questa: c'è uno scrittore sconosciuto, che lui si inventa; lui ha questa mania di inventarsi le cose. Borges diceva di essere molto pigro e che piuttosto di scrivere un libro di cinquecento pagine faceva prima ad inventarsi uno che lo ha scritto e poi fare il riassunto del libro o la recensione del libro. Allora lui immagina che questo Pierre Menard abbia scritto alcune cosucce secondarie, quella che lui chiama l'opera visibile di Pierre Menard e che abbia scritto una cosa molto importante che definisce "opera invisibile" (perché mai è stata edita) e si tratta della scrittura di alcuni brani di Don Chisciotte. Cioè: Pierre Menard si mette nelle condizioni - attraverso una disciplina della scrittura e della preparazione alla scrittura - di non riscrivere, ma di scrivere lui alcuni brani del Don Chisciotte che poi alle fine, perché l'operazione sia riuscita, devono risultare perfettamente coincidenti con l'originale. Questa è l'idea fantastica del racconto di Borges, che ci porta vicini al nostro discorso sul tempo perché determina una situazione, il fatto di scrivere una opera antica come fa nella fantasia di Borges questo Menard, che è l'opposto della situazione che si genera normalmente. In questo caso noi abbiamo invariante un testo, e intorno a questo testo cambia il tempo; quindi non è il testo che si adegua al tempo, non ci sono gli scrittori o quell'unico scrittore che Borges dice sono in realtà tutti gli scrittori, che si adeguano a ciò che egli dice, ciò di cui parla al tempo, alle stagioni, alle età e alle epoche che si susseguono, ma c'è un testo che rimane identico. Identico forse, in realtà non identico perché, come Borges dimostra, il tempo che è passato intorno a queste parole rimaste uguali le ha modificate. Infatti Borges fa una analisi comparativa dei due testi, cosa estremamente umoristica tra l'altro, essendo due testi uguali, per cui lui continua a riportare questi due pezzi, uno tratto dal don Chisciotte originale, l'altro tratto da quello di Menard, trovando però nel secondo testo -quello di Menard- altri significati, altri valori aggiunti. Per esempio, a un certo punto dice: "Il testo di Cervantes e quello di Menard sono verbalmente identici, ma il secondo è quasi infinitivamente più ricco. Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore, il primo per esempio scrisse - Don Chisciotte, parte I, cap. IX - : "La verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire". Scritta dal Cervantes nel sec. XVII questa enumerazione è un mero elogio retorico della storia; Menard per contro scrive: "La verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire". La storia, madre della verità: l'idea è grandiosa! Menard, contemporaneo di William James, non vive nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine; la verità storica per lui non è ciò che avvenne, ma ciò che noi giudichiamo che avvenne; le clausole finali, per esempio la notizia del presente, l'avviso dell'avvenire, sono sfacciatamente pragmatiche. Questo

dimostra che noi potremmo anche riscrivere infinitivamente lo stesso testo, la Bibbia, il Corano o qualunque cosa, e in ogni caso il tempo si occuperebbe lui di entrare nel testo, anche se non ce lo facciamo entrare noi. Comunque questa era quasi una provocazione. Esistono due modi antitetici - e qualunque scrittore, o aspirante scrittore, sente molto chiaramente questo problema e questa differenza - di affrontare il problema della scrittura in rapporto al tempo inteso come ciò che è intorno a noi, il mondo che è intorno a noi. Potremmo chiamare il primo il metodo di Kafka e il secondo il metodo di Joyce; naturalmente avremmo potuto mettere due nomi qualunque, il mio e quello di Luca per esempio, ma aspettiamo di crescere un attimo per confrontarci con questi grandi. Il metodo di Kafka consiste nell'eliminare qualunque riferimento, la sua caratteristica è una scrittura priva di nomi di strade, di città, di riferimenti ad avvenimenti storici e di riferimenti geografici; è quindi difficile resistere alla tentazione di definire questa scrittura assoluta, "assoluta", staccata, sciolta. Il metodo di Joyce è l'opposto: egli ha semplicemente descritto la giornata di un uomo includendo in questa giornata di quest'uomo ebreo irlandese tutti i riferimenti possibili e immaginabili, consentendoci di ricostruire la topografia di Dublino di quel giorno preciso includendo tutto, quasi con un'ansia di saziarsi di tutto questo quotidiano e di questo contemporaneo che aveva intorno. Io non vi nascondo che mi riesce un po' difficile non pensare che il metodo di Kafka, volendo lavorare sub-specie aeternitatis, sia più raccomandabile. E' abbastanza evidente che nel momento in cui riesce ad indovinare un tragitto narrativo che abbia una sua compiutezza e perfezione, svolto tra personaggi non necessariamente riconoscibili in una situazione temporale, storica, geografica, la cosa che tu hai scritto verrà letta probabilmente con le stesse vibrazioni, fatto salvo l'effetto tempo, in qualunque epoca; è molto probabile che noi ci sentiamo contemporanei a Kafka quando leggiamo Kafka. Lo stesso Borges riguardo a Kafka dice una cosa veramente interessante, in un lungo saggio-intervista pubblicato qualche anno fa prima che morisse; "Tutte le volte che noi leggiamo un grande scrittore siamo costretti a fare ciò che gli inglesi chiamano *make allowances*, fare delle concessioni; per quanto sublime possa essere ciò che scrive Dostoevskij arriva il momento in cui c'è quella pagina, o quella serie di pagine, o quel centinaio di pagine in cui ci ricordiamo che ci troviamo di fronte ad uno scrittore russo, dal ricriantesimo tormentato, che scrive nella seconda metà dell'Ottocento". Leggiamo Diderot, arriva un momento in cui sono costretto a ricordarmi che sto leggendo un autore francese, della fine del Settecento. Borges dice che questo, con Kafka, non succede mai. Con Kafka non hai mai l'impressione di dovere ad un certo punto distanziarti, perchè senti tu stesso che lui è distante da te, non è lì con te. Borges è sempre lì con te, Kafka non è sempre lì con te. Quello che ha scritto Kafka -dice Borges- esattamente come quello che scrisse Omero, l'Omero di Vico a cui Borges fa riferimento, è universale. Kafka ha parlato per tutti noi, non c'è nessuno di noi che non veda o che non abbia visto la vita con gli occhi di Kafka, attraverso gli occhi della parabola di Kafka. Dice Borges (in maniera che mi emoziona sempre moltissimo): "I libri di Kafka potrebbero essere anonimi. Forse un giorno non ci sarà più Franz Kafka e non interrogheremo più la fotografia di questo ragazzo malinconico con la bombetta (foto che poi si è scoperto fu scattata praticamente in un bordello), non interrogheremo più queste orecchie da ebreo perchè non ci sarà più l'ebreo praghese Frank Kafka; ci saranno sempre "Il Processo", "Il Castello", "America", "La Metamorfofi". I libri di Kafka -dice Borges- potrebbero essere anonimi e forse un giorno meriteranno di esserlo. Forse un giorno Kafka meriterà di scomparire dietro e dentro i suoi libri.

Un ambito in cui si ritrova in modo abbastanza interessante questa distinzione fra inclusione ed esclusione del contemporaneo, è quello della differenza classica fra giallo e noir. Facciamo uno scarto, andiamo un attimo sulla letteratura di genere. La

caratteristica del giallo, intesa come *detective story*, è questa: presuppone un ordine, che viene interrotto traumaticamente da un evento normalmente violento, in certi casi, come nel "La lettera rubata" di Poe, in cui è semplicemente un furto, non necessariamente un omicidio. Tuttavia questo ordine viene interrotto. Il detective, che è l'uomo dell'ordine, l'uomo che presuppone l'ordine e presuppone la capacità della mente umana di indagare e di ricostruire questo ordine, arriva sulla scena del trauma, analizza gli indizi, il fumo che l'incendio ha lasciato, le scorie che non possono non essere rimaste dopo una rottura di ordine, dopo un'esplosione di energia che come nella fissione nucleare avviene quando c'è una rottura di ordine, e analizzando queste scorie come la cenere della sigaretta di cui Sherlock Holmes conosceva tutte le marche, ricostruisce il quadro originario, quello che era prima che accadesse ciò che è accaduto. E' interessante notare che questo procedimento del detective è assolutamente identico a quello dello psicanalista. Il detective e lo psicanalista sono figli della stessa cultura, che è la cultura del Positivismo, la cultura della seconda metà dell'Ottocento, che crede nella capacità della ragione umana, e più ancora che della ragione - dire della ragione sarebbe soltanto Illuminismo - della tecnica, quindi della ragione applicata a problemi specifici, di venire a capo di questi problemi e in ultima analisi anche del problema della vita, del comportamento, della grande domanda dell'uomo.

Freud era un medico, credo un positivista molto robusto. Lo psicanalista agisce come un detective, arriva sulla scena di una situazione in cui c'è stata una rottura traumatica di un ordine; lo psicanalista presuppone questo ordine persistente, quello che lui chiama la normalità -è stranamente ideologica questa posizione dello psicanalista- e lavorando come un detective sugli indizi, lavorando sul materiale di scarto che sono i sogni, i lapsus verbali, gli atti mancati, cose a cui normalmente non si dà importanza come non dà importanza chi non ha lo sguardo del detective, al pelucco messo fuori posto, al bicchiere che è qui invece che essere qui sulla scena del delitto. Attraverso l'analisi di queste scorie arriva a ricostruire il quadro, arriva a ritrovare l'ordine. Per sua natura quindi il giallo è una traiettoria, una geometria di rapporti e di situazioni tra personaggi che esplode ad un certo punto e che deve essere ricomposta, la cui struttura originaria viene ricomposta dalla azione del detective. E' perfettamente concepibile immaginare un giallo in cui non si sente minimamente il rumore della contemporaneità, il rumore del tempo, anzi c'è proprio una fascinazione molto forte che subiscono gli autori di gialli -io ne ho anche scritto qualcuno per cui so di cosa parlano- una fascinazione abbastanza simile alla attrazione che hanno quelli che compongono problemi scacchistici verso la possibilità di costruire un problema con il minimo numero di pezzi possibili, un problema perfetto, limpido, economico, fatto con il minimo spreco di elementi, di materiali; poche cose: due o tre pezzi e la manovra perfetta. Ecco, per il giallo avviene la stessa cosa, per esempio il giallo della camera chiusa, il problema dell'uomo che è stato ucciso in una camera che è chiusa dall'interno, per cui non si capisce come possa essere successo. E' un enigma classico che si è riprodotto diverse volte nella letteratura gialla, ma ce ne sono molti altri: c'è questa vocazione del giallo alla forma chiusa, ad una esclusione del mondo esterno, ad una linearità che tra l'altro ne fa, almeno nell'economia generale del rapporto di fruizione del lettore nei confronti dell'offerta globale del libro, di quello che gli viene proposto, ne fa -lo dico anche con un certo dispiacere- facilmente un genere di mero intrattenimento. E' difficile attraverso il giallo svolgere un discorso di critica sociale, politica, per esempio, attaccare la realtà attraverso il giallo è molto difficile: l'unico che c'è riuscito è stato probabilmente Durrenmat, però egli rappresenta proprio l'anello di congiunzione fra il giallo e il suo terribile, oscuro cugino o fratello che è Noir. Il Noir, secondo me, nasce come il giallo da Edgar Allan Poe e credo che tra i moltissimi

meriti che ha, tra cui il principale, come per qualunque scrittore, è avere scritto cose bellissime; c'è il fatto di essere stato l'archetipo delle due formulazioni moderne, perché il giallo moderno -anche l'Edipo re era un giallo perché ci sono molti precursori di questo tipo di schema: ordine, rottura dell'ordine, ricomposizione riconoscimento- e il Noir, che è moderno per definizione -non c'è Noir prima dei primi Noir, prima della fine dell'Ottocento o inizi Novecento- secondo me è inventato da Edgar Allan Poe: infatti il protagonista del Noir, normalmente non è il detective. E' vero che ci sono grandi detective noir, anzi quasi automaticamente pensando ai noir ci vengono in mente personaggi (di Bremmet per esempio) personaggi girovaganti che vanno a cercare le fila del mistero, estremamente disordinati che sembrano vivere in un ambiente metropolitano, col loro impermeabile, la loro sigaretta, la loro macchina per scrivere e così via. Però in realtà il vero protagonista del Noir, così come il Noir sta chiarendo la sua vocazione sempre più andando verso la fine millenio, è il cattivo: quindi il Noir racconta la storia della rottura presunta di quest'ordine che in realtà il Noir non presuppone affatto, partendo dal cattivo. I grandi noirs sono centrati intorno alla figura del cattivo: Hitchcock che si considerava un regista di noires e non di gialli, aborrisce infatti quello che lui chiama "Hoben It", cioè il giallo in cui bisogna scoprire chi è stato a compiere quella cosa lì, diceva: "Il thriller è tanto più riuscito quanto più riuscito è il cattivo, non il buono o il detective". Quello che a lui interessa è il cattivo. Cosa fa questo cattivo del noir? Fa un tentativo regolarmente fallito di imporre lui al mondo un segmento di ordine che nasce dalla presupposizione che quest'ordine complessivo non ci sia. Il cattivo del noir accetta che il mondo sia un caos e dice: "All'interno di questo caos provo a fare un delitto perfetto, provo a nascondermi tra le pieghe di questo caos e ad uscirne per un attimo con un'azione perfetta, programmata, coordinata e portarla fino in fondo, uccidere o fare la grande rapina alla banca, e poi rientrare nel mondo buio, turbolento e sparire con la mia vendetta portata a termine, con il mio gruzzolo in tasca". Vedete che il rapporto è proprio l'opposto, si parte da questo caos del mondo e si tenta di imporre un ordine parziale al caos, ma non si riesce mai. Non esiste nemmeno un personaggio, un cattivo del noir che alla fine non venga sconfitto: il senso di questa sconfitta se inizialmente poteva essere moralistico -ossia non era possibile proporre una storia, soprattutto a livello cinematografico in cui venisse premiato il male- in realtà probabilmente ha un significato più profondo, cioè il fatto che noi leggiamo, ci appassioniamo e ci identifichiamo con il cattivo e lo amiamo particolarmente nel momento in cui viene sconfitto: è la rappresentazione del senso di scacco, dell'impossibilità di fare un progetto, di portarlo a termine che noi sperimentiamo continuamente nella nostra vita.

Domanda: mi vengono in mente due esempi completamente diversi tra loro; il primo riguarda un famoso thriller che è il "silenzio degli innocenti", dove abbiamo due cattivi uno dei quali finisce bene. Vorrei quindi sapere cosa intendi per "cattivo", perché evidentemente uno solo è il cattivo che intendi tu. La seconda cosa è la mia idea di Euripide, in cui il protagonista è questa donnetta dal caratterino abbastanza pepato che provoca la morte del padre, del fratello, dei due figli della figlia del re... insomma c'è un gran numero di morti e alla fine se la "sfanga alla grande". Vorrei sapere dentro questo meccanismo chi è il cattivo, dov'è.

Risposta: parto da Euripide, e la mia idea è che, come anche l'Edipo re e la Medea, si potrebbe dire che è una precognizione del Noire, è chiaramente una detective story: è la dimostrazione del fatto che nel pensiero greco e nella tragedia greca ci sono anche gli anticorpi di questi meccanismi, c'è l'antimateria. Infatti l'Edipo re teoricamente è un giallo perfetto, del tipo "Ascensore per l'inferno", faccio l'esempio di un film stupido: c'è una persona che incomincia ad indagare e alla fine scopre, indagando su se stesso, che il colpevole e il detective sono la stessa persona. Nell'Edipo re però, esattamente come nella Medea, non si capisce

che parte facciano gli dei, o meglio, la si capisce ma è una parte ben sinistra.

Non si comprende quale sia la colpa originaria di Edipo -sfido chiunque a dirmi quale sia la hybris di Edipo- che cosa ha fatto per essere punito se non aver ucciso il padre non sapendo che lo fosse, fatto che non può essere chiamato ubris, al limite può essere una punizione: il castigo, non il delitto. Qual'è dunque il suo delitto? Si sono impegnati a cercare il delitto di Laio e quindi, per meccanismo transgenerazionale, è passata su Edipo come colpa, macchia.

Luca Doninelli: se non sbaglio Edipo tornava da Delfi quando uccise Laio, perché non tornò da Polibo e Merope?

Montanari: "Perché innocente com'era quell'uomo, avendo sentito che avrebbe ucciso suo padre e ritenendo che i suoi genitori fossero quelli adottivi, i re di Corinto, cercò di allontanarsi il più possibile da loro."

Luca Doninelli: "Non è forse questa la colpa di Edipo?"

Montanari: "Così andiamo sul raffinato, ti sembra forse questa una hybris, un peccato di tracotanza?"

Luca Doninelli: "Sì, perché lui ha voluto fuggire il destino, anche se secondo me ha fatto benissimo."

Montanari: "La tua interpretazione è molto moderna e non giustificabile. Edipo non è un Agamennone né un Aiace.

Quello che c'è di straordinario nell'Edipo re è che quest'opera è "l'Arancia meccanica" dell'Atene di Pericle. All'interno di questo secolo dell'armonia e dell'uomo come misura delle cose, del tempo costruito rispettando le proporzioni del corpo umano, è un urlo lacerante di disperazione e di dolore di fronte al male puro. E' l'evocazione del male che non ha spiegazione e che nel rapporto continuo di interrogazione che l'uomo antico aveva con Dio si traduce in una domanda: perché mi hai fatto questo? Domanda che noi probabilmente non faremmo nemmeno. La Medea è la stessa cosa; infatti Doninelli, in una recente conferenza, molto giustamente ha sottolineato questo delirio divino per cui la Medea, quando fa quello che sente di dover fare, spinta da questo suo carattere violento e barbaro, si trova schierati, compatti alle spalle, gli dei dell'Olimpo che, alla fine, la portano elegantemente fuori dai pasticci. Anche in questo caso c'è un'intuizione da parte del popolo che più ha tentato di spiegare le cose, che ha codificato il sillogismo, che ha creato la logica, e la filosofia dell'Occidente: c'è l'intuizione dell'inspiegabile. Guardate che questa è una domanda grossa a livello proprio antropologico: si tratta dell'interrogativo che ha comportato in Freud un terribile travaglio teorico, perché dal primo Freud della maturità che costruisce tutta la sua teoria intorno all'eros, la pulsione erotica, arriviamo agli scritti drammatici dell'ultimo Freud che è un po' l'ultimo Platone. Questi si ripiega su se stesso nella descrizione di un universo totalitario come unica possibilità di costringere gli uomini a vivere in una maniera sensata; allo stesso modo l'ultimo Freud angosciosamente descrive la rimonta della pulsione di morte come possibilità di spiegare il comportamento umano infinitamente più ricca di potenzialità esplicative rispetto alla semplice pulsione erotica. E' straordinario che già in Euripide e in Sofocle troviamo l'intuizione del male irriducibile, che non può essere ridotto ad una formula logica soggetta all'analisi.

Nel caso del Dottor Lecter, unico esempio nella cinematografia classica, il bisogno di vedere un cattivo che va male viene genialmente risolto con lo sdoppiamento della figura del cattivo. Il fatto che il povero ragazzo, transessuale mancato, finisca male, soddisfa un desiderio per me moralistico nel senso peggiore del termine, cioè rassicurante: non ritorni a casa con l'idea che le forze inferie possano esplodere liberamente senza che un superpoliziotto divino-umano le rimetta nell'armadio dell'inconscio. Al tempo stesso però il cattivo colto è la figura vincente: ce lo possiamo permettere perché un cattivo che finisce male è già in scena.

Quest'altro è un cattivo che ha delle caratteristiche umanistiche, cita i filosofi greci e latini, è un buongustaio in tutti i sensi, è un

cattivo che ascolta Bach mentre sta per fare scempio dei suoi due carcerieri, è un cattivo esteta tale per cui è abbastanza giusto che, non dico vinca, ma abbia a sua disposizione questo finale aperto in cui affonda in questo sole mentre sta andando forse a compiere la sua vendetta nei confronti dei suoi aguzzini carcerieri dell'ospedale psichiatrico, forse più semplicemente a cercare una serena tranquillità.

Tornando al tema del tempo, non presupponendo un ordine ma il disordine -perchè noi sappiamo, almeno io so, perchè sono ateo, che l'ordine non esiste e non esiste nulla che giustifichi questa presunzione di un ordine- si mette nei confronti del contemporaneo e della realtà in un rapporto di interesse, di possibile osmosi, ma anche più che osmosi di possibile divoramento. Infatti non a caso i quadri più interessanti dal punto di vista sociologico (cioè di come vive e di come viveva questa gente) che ci sono stati dati dalla metropoli e dal panorama urbano de Novecento, si trovano principalmente in libri "noir"; il quadro forse più affascinante della metropoli del futuro è contenuto nel "Cacciatore di Androidi" di Philippe Buck che poi diventa "Blade Runner". La scuola contemporanea Italiana dei giovani noireisti a cui del tutto impropriamente tendono di solito a collegarmi, con tutti i limiti che può avere proprio di scrittura, di tecnica di scrittura, è una scuola in cui indubbiamente si trova uno sforzo di rispecchiamento critico della realtà e quindi di forte "invasione del quotidiano", del tempo contemporaneo -in ciò che si scrive- interessante, marcata. Si impara qualcosa da loro, da questo punto di vista, e quindi c'è, è un tempo che è presente, e non è un tempo assoluto quello dello scrittore di "noir", proprio perchè il rapporto con la realtà è un rapporto più aperto, non è mai una forma chiusa, è organico; il "giallo" è minerale, il "noir" è organico; c'è un passaggio in cui tutto diventa più vivo, in cui tutto diventa più osmotico, aggancia. Io ho scritto un "noir" -è stato chiamato "noir"- che si intitola: "La perfezione", in cui curiosamente quello che ho cercato di fare è stato togliere tutti questi riferimenti alla contemporaneità, cioè io ho accettato l'aspetto filosofico dell'appunto "filosofia del noir", cioè il fatto di confrontarsi con una realtà disordinata, e di confrontarsi con l'idea e con il progetto, cioè la linea che da A dovrebbe portare a B e proprio filosoficamente, moralmente destinata a spezzarsi, al tempo stesso: siccome provo fastidio, mi riesce difficile accettare un rapporto con la realtà contemporanea di inclusione non problematica; ho fatto un lavoro che ho fatto sempre, scrivendo, tranne in rarissime circostanze, cioè quello di togliere tutti i riferimenti geografici, tutti i riferimenti alla cronaca; non c'è nessun aggancio reale alla contemporaneità, quindi quello che ho fatto io è stato il tentativo di creare un tragitto che avesse in un certo senso quella perfezione cristallina che si rispecchia anche nel titolo. Insomma, almeno a livello di conato, quella perfezione cristallina che suscita un grande godimento estetico alla lettura, e che è tipico di alcuni grandi gialli e del "noir" classico, ed è la sua vera validità; a me non interessa tanto il fatto che l'identificazione con il cattivo nasca a livello psicologico: io detesto la psicologia e non vedo l'ora che ce ne liberiamo, cosa che finiremo per fare. La psicologia è stata la rovina del Novecento, almeno in una certa misura e adesso noi gradualmente ce ne stiamo staccando. La psicologia che cosa è? La psicologia è il tentativo infantile di giustificare una storia, partendo dalla psiche o anche dal carattere dei personaggi. Allora quella certa persona fa quella cosa perché il carattere ce l'ha così, cioè è portato a fare quella cosa. In questo modo di procedere la definizione è volutamente semplificata, ma se voi guardate bene è così, il concetto è proprio questo: questo modo di procedere, anche non prendendo in considerazione le sue degenerazioni, che sono il romanzo che più che psicologico chiamerei patologico, cioè quello in cui il protagonista è una persona che ha delle patologie psichiche, patologie psichiatriche, per cui noi seguiamo l'instaurarsi di un processo di paranoia, una progressiva scissione della personalità e cose di questo genere e siamo contenti alla fine di aver guardato queste cose, di avere

queste istruzioni per l'uso, inserite nel romanzo oppure nel film, siamo contenti di poter dire "ho visto una bella storia, però a me non capiterà mai, perché io non sono pazzo, io non sono omosessuale, non la penso come lui, non sono paranoico etc.". Questo approccio psicologistico alla narrativa è per definizione antinarrativo: allora qual è il germe della narrativa? Parti dal mito. Il mito che cosa è? E' semplicemente una cosa che succede. Che si chiami Edipo la persona a cui capita involontariamente di uccidere il padre e di andare a letto con la madre, per cui lui alla fine ritiene opportuno accecarsi quando scopre di aver fatto questo, che si chiami Edipo e non si chiami Agamennone, non fa nessuna differenza. Edipo, che pure, siccome abbiamo di fronte un grande drammaturgo (abbiamo di fronte un Sofocle) non è un personaggio a due dimensioni, è un personaggio reale, ma il carattere di Edipo, la psiche di Edipo c'entra pochissimo con quello che capita a Edipo, con la storia di cui Edipo è il protagonista. Lo stesso vale per Agamennone, lo stesso vale per Pollicino: adesso voi ditemi: il carattere di Pollicino qual è? La psicologia di Pollicino o quella di Hansel e Gretel non esiste. Non è psicologia, sono delle proiezioni del cucciolo umano messe all'interno di una storia che accade, cioè all'interno di un mito: qualunque fiaba è un mito. Allora questa tesi del ridicolo, di partire dai meandri, dalle complessità del personaggio (che è sacrosanto che ci siano, ma non con questo approccio) e di giustificare le svolte della trama, le svolte narrative, alla luce della psicologia del personaggio, esclude, rende assolutamente caduchi gli esiti di moltissima narrativa dell'Ottocento e del Novecento in particolare, perché li esclude da una proiezione assoluta, li esclude dal mito, non sono più miti, sono semplicemente delle pillole fondamentalmente rassicuranti, il cui scopo fondamentale è quello di dirti, nel caso del romanzo patologico "guarda pure, divertiti a guardare le sciocchezze che fa questa persona, le follie, i delitti che compie, la sua goffaggine: intanto stai tranquillo, tu sei tu, non sei lui, tuo padre non ti ha violentato quando avevi due anni, è successo a lui, stai tranquillo, tutto si spiega". Il messaggio più violento che sta dietro questo modo di impostare la storia non è poi neanche tanto questo, ma è questa idea che di nuovo tutto si spiega, tutto ha una spiegazione, perché a quattro anni ha incontrato la salamandra e ne è rimasto scioccato. Non pensare che lui possa essere come te, non pensare che anche lui uccida come anche tu puoi uccidere, non pensare che tu sia un assassino. Il punto è proprio questo: il romanzo psicologico ti invita, attraverso la spiegazione del perché lui fa queste cose, a prendere le distanze; questo è il meccanismo della fenomenologia di Mike Bongiorno, è la stessa cosa: Mike si presenta come un cretino, nel momento in cui lui fa il cretino, lui ti rassicura, perchè ti dice "Guarda che cose divertenti che faccio (allegria), stai tranquillo, tu non sei come me, stai tranquillo, goditi lo spettacolo. Quando io ero amico di Busi, prima che il suo cervello sprofondasse nelle tenebre (io devo moltissimo a Busi, che tra l'altro ha dato il titolo alla *Perfezione*, dicendo "il romanzo perfetto si deve intitolare la Perfezione", cosa ancora più meritoria in quanto questo romanzo è agli antipodi di come scrive Busi normalmente, e quindi mi sembra un atto di grande eleganza), io rimproveravo a Busi il fatto di combattere delle battaglie di retroguardia, a scopo puramente rassicurante: gli dicevo "guarda che non è affatto vero che tu sei trasgressivo, la trasgressione è una boiata, la trasgressione sessuale è ridicola, perché noi ormai sappiamo tutto, sappiamo che si può andare a letto con le capre, con i cactus, con Doninelli: non c'è problema, questa è robetta, per esempio di fronte alla morte, non è niente. Se tu entri, o Busi, in un salotto e ti metti a fare le tue capriole e a dire le tue cose, tutti saranno intorno a te. Se io mi metto in un angolo e comincio a raccontare esattamente come è morta mia madre, nessuno mi sta vicino, mi sta vicino solo una persona perché poveretta ho agganciato proprio lei, e sta lì, sposta il peso del corpo ora su un piede e ora sull'altro (sapete come si fa in questi casi) e sta lì, insomma, e poi quando tornerà a casa sarà contenta perché

penserà: “a lui è morta mamma, a me no!”. L’errore che fa Busi secondo me, al di là del fatto che è uno straordinario manipolatore di parole, è che le sue storie sono sempre le stesse. Il motivo del suo successo, per altro calante -perché non vende più nemmeno lui- poveretto, stava in un meccanismo di rassicurazione, che è identico a quello del romanzo psicologico, e anzi, in particolare, del romanzo patologico. La narrazione, il mito, la narrativa vera è tanto più destabilizzante, è tanto più profonda e vera quando ti propone qualcosa che anche tu puoi vivere. Quando è il momento in cui tu ti senti uomo, uomo terenziano che non sente nulla di alieno a sé e a tutto ciò che è umano. Per esempio, voi siete tutti degli assassini, non soltanto dopo che avete comprato il mio libro “*Sei tu l’assassino*” di cui vi dirò poi, siete degli assassini; non c’è nessuno fra di voi che non abbia ucciso o che uccida continuamente, non siete convinti? Tu non sei convinto. Adesso vi spiego perché siete degli assassini. Una volta io ho avuto la fortuna, pur essendo un noto miscredente, di avere dei rapporti eccellenti coi preti che si incontrano da ragazzi, questo è abbastanza inquietante, perché se io ho perduto la fede nonostante l’eccellenza di questi personaggi, vuol dire che proprio non ce n’era. Una volta domandai in confessione ad uno di questi, “capiterà raramente che uno ti venga a confessare un’infrazione al quinto comandamento (non uccidere), sarà una cosa più unica che rara”. La risposta che mi ha dato questo sacerdote è una delle cose che hanno cambiato la mia vita, infatti lui mi rispose “è molto deludente che tu mi dica questo; tu ritieni quindi che la persona sia soltanto un corpo? Prova a dirmi durante la settimana quante volte ti è capitato di mettere uno con le spalle al muro”. “Una o due volte, ma era giustificato”. “Ebbene, tu in quel momento hai ucciso, avevi una volontà omicida nei suoi confronti, tu hai affondato la lama, quello lì a sua volta aveva ucciso (far sentire in colpa gli altri è una delle forme più raffinate di omicidio), noi uccidiamo continuamente, perché qualunque affondo del bisturi della parola, del pensiero, della conoscenza che tu hai dell’altro, dei suoi punti deboli, qualunque atto di questo genere, è identico ad un coltello che entra nella carne; se ipotizziamo che non sia così, cadiamo in una gerarchia fra corpo e persona nel suo complesso assolutamente assurda: la persona è persona, altrimenti andiamo nel Corral insieme ai Bovi e stiamo lì e a questo punto, quando ci danno le bastonate sul groppone ci offendiamo, ci dicono “sei un bove” e ci offendiamo. Se siamo uomini, se siamo persone, siamo anche assassini, perché uccidiamo le altre persone, colpiamo, feriamo le altre persone e proviamo spesso piacere nel farlo.

Nel mio ultimo libro porto all’estremo il paradosso del giallo, una struttura chiusa. Viene compiuto un delitto e il lettore legge il libro e alla fine del libro l’assassino è il lettore, viene sfondato il muro semiologico che era considerato invalicabile. Infatti, l’idea di scrivere questo romanzo mi è venuta leggendo molti anni fa “*Il Nome della rosa*” di Umberto Eco, in cui lui riferiva di una ricerca fatta dal Gruppo M, un gruppo di semiologi francesi di scuola Lackmanniana. Avevano costruito al computer una matrice generativa di tutte le possibili situazioni gialle, quindi situazione di partenza e soluzione. In fondo, dire tutte le possibili situazioni gialle significa dire tutti i possibili assassini. Erano giunti alla conclusione, citata per ironia, che il giallo che era ancora da scrivere era quello in cui l’assassino era il lettore, cosa che Eco, con il suo solito tratto brillante, metteva come scherzo. Io ci ho pensato un po’ sù e mi è venuta un’idea per un meccanismo assolutamente non metafisico, ma ripeto, meccanico, cioè assolutamente stringente, tale per cui, a causa di un piccolo aggancio, ovviamente extra testuale (altrimenti non è possibile che concerna la fisicità dell’oggetto libro) effettivamente la persona che compra e legge questo libro, alla fine si trova ad essere protagonista della storia che viene raccontata, e se non è chiamato per nome e cognome, è chiamato comunque con un elemento identificativo unico, che è soltanto suo, per cui alla fine si scoprirà

che il delitto che è stato compiuto è stato innescato dal lettore. Il lettore involontariamente ha premuto questo grilletto ideale e ha ucciso, è un giallo interattivo. E’ un giallo raccontato come un noir.

Talk Show è un libro molto interessante, perché prende di petto il problema fra narrazione e contemporaneo, risolvendolo con una soluzione ingegnosa. Doninelli parte dal Maurizio Costanzo Show, non lo nomina e non nominandolo compie un atto di assolutizzazione; siamo di fronte al talk show nella sua quintessenza. La cosa straordinaria che fa Luca è di porsi nei confronti di questo spettacolo televisivo con uno sguardo che definirei Withmanniano, cioè lui guarda questa televisione come se fosse il primo uomo al mondo che abbia acceso ipoteticamente il televisore. C’è un tono virginale di scoperta, di stupore riflessivo nei confronti di questa immagine che necessita di uno straordinario controllo della scrittura - perché è difficile non lasciar trapelare un’informazione - cosa che Doninelli ha fatto nei confronti della televisione. Lui è riuscito a rimanere in equilibrio, è riuscito a descrivere queste cose con questo sguardo nuovo che riscatta completamente il punto di partenza, perché lo assolutizza. Nel libro si analizza, per esempio, la pubblicità di uno shampoo. Doninelli osserva le azioni dei protagonisti, ne raccoglie i gesti senza ironizzare fin dall’inizio su di loro. Si nutre di queste immagini che gli vengono offerte senza metterle fra parentesi quadre: questa è la magia e la cosa che uno non ha mai letto prima. L’analisi che fa poi Luca del fatto che il culo della donna e lo shampoo, pur essendo slegati nella realtà, alla fine risultino legati, è un entimema, un falso ragionamento, quello che porta a collegare quel culo a quello shampoo, quindi è molto colto lo sguardo che coglie queste cose, è uno sguardo disarmato e questa è la forza di tutto il libro, è un modo straordinario di includere il contemporaneo, quello che qui viene chiamato lo sguardo zen, lo sguardo di colui che è arrivato a tale punto di maturità, di articolatezza e complessità di visione che può permettersi dialetticamente di tornare indietro alla semplicità dello sguardo di un bambino, uno sguardo virginale.

Il pulp. Il pulp è una boiata e lo sono le operazioni di marketing che stanno dietro ad esso, però nel pulp ci sono almeno due ottimi scrittori. Uno Tiziano Scarpa, l’altro Aldo Nova. Che cos’è il pulp? Il pulp è la gioia del divoramento del quotidiano, esattamente come il minimalismo, a cui è notevolmente imparentato; si nutre di questa oggettistica continuamente riprodotta, per i minimalisti era un’oggettistica molto legata in realtà al corpo, alla persona, quindi erano soprattutto abiti, cravatte, griffes continuamente riproposte, ossessivamente, scarpe, tagli di capelli, ecc. Nel pulp, o meglio nel trash, che è l’anima più radicale del pulp, è invece un affogare proprio dell’uomo, o meglio del ragazzo, perché questi sono sempre giovani ovviamente, in questa marea, in questo mondo fatto di oggetti che sono più importanti, il cellulare, il fax, il modem, internet, che sono più importanti di lui. Nelle forme più estreme, noi naturalmente di qualunque genere, di qualunque movimento, dobbiamo prendere le forme più radicali ed estreme, perché siano più interessanti, quelli che fanno le mezze cose tipo Ammanniti, perché comunque c’è il papà che è amico di Guglielmi (state tranquilli che non ce lo togliamo più di torno Ammanniti). Però le forme estreme, come quelle di Aldo Nova e quelle a livello teorico di Tommaso La Branca, di inclusione del contemporaneo, sono forme interessanti, violente e vi assicuro sinceramente sofferte. Ve lo dico con tutta l’antipatia bestiale che ho per il movimento nel suo insieme e per Aldo Nova in particolare (gli spaccherei la faccia volentieri). Però è così: Aldo Nova è uno scrittore che interpreta perfettamente questo momento e questo movimento. Quello su cui si interrogava sbigottito, non so se Aldo Grasso o chi altro, un critico televisivo - che diceva: “Strano, questa disinvoltura di Tommaso La Branca che è ugualmente a suo agio con I Cannibali e con Anima mia, cioè un programma che celebra proprio l’oggettistica, il bricolage

degli anni settanta “- è dimostrazione di cecità, perchè in realtà il trash è proprio questo, pulp e trash sono questa cosa, cioè sono un rapporto di estrema tensione nei confronti degli oggetti, delle cose, e quindi un citazionismo delirante, continuo, divorante. “La chiusura d’articolo” è un capolavoro, costituisce un mondo a parte, è un mondo separato.

Sono molto più belli però i racconti di Tiziano Scarpa, in cui lui dimostra di essere quello che ne “La chiusura d’articolo” non è, cioè un grande narratore. Ci sono dei racconti di Tiziano Scarpa in cui lui dimostra una padronanza della narrativa pura, classica, e in particolare del rapporto fra il detto e il non detto, che non si possono presagire leggendo soltanto un gran bel libro come “Chiusura d’articolo” in cui sembra soltanto (però ad avercene a quel livello) un funambolo delle parole, delle situazioni, una specie di Umberto Eco virato a Renzo Arbore. Vorrei dire un’ultima cosa, una cosa che dico da collega a collega, dal momento che immagino che molti di voi scrivano: c’è un aspetto molto privato del contemporaneo, che sono le persone che noi conosciamo. Questo aspetto si lega al problema dell’autobiografismo e della narrativa, cioè quanto ha senso e quanto è importante o funziona, per esempio dovendo descrivere un personaggio, prendere di peso un personaggio della realtà che ci sta intorno, io vi confesso che lo faccio sempre, io sono talmente interessato a raccontare delle storie che dei personaggi me ne frega abbastanza poco, cioè non spenderei la mia unica vita ad inventare dei personaggi, perchè non lo trovo interessante. Trovo più interessante inventare dei miti. Il vantaggio straordinario di prendere un personaggio reale e di inserirlo all’interno di una struttura narrativa è questo: il fatto che in questa maniera si ottiene immediatamente una coerenza del personaggio, dei suoi gesti, delle parole che dirà, automaticamente e spontaneamente superiore a quella che si otterrebbe con un personaggio di fantasia. Un personaggio, specialmente scrivendo - mentre noi al cinema abbiamo la fisicità, quindi apprendiamo già dal primo sguardo moltissime informazioni- un personaggio, se questa è la linea informativa di ciò che noi diciamo, non è sempre sopra, non è sempre nudo, esposto come l’uomo di Leonardo, con tutte le sue proporzioni fisiche, le lunghezze, i pensieri, le espressioni, ecc. , si trova normalmente al di sotto, perchè noi intanto parliamo d’altro, non parliamo solo di lui. Ogni tanto il personaggio fa qualcosa e allora in questo grafico ideale c’è un picco da parte del personaggio, di questa linea, la linea verde, mettiamo, di quello che si chiama Giovanni, ha un picco perchè in quel momento lui è protagonista di un piccolo episodio. Una delle cose più difficili, come Luca spero mi confermerà con la sua esperienza nel delineare i personaggi e tenerli insieme al motore narrativo della storia, è fare in modo che questi picchi in cui loro emergono e diventano per un attimo o per una pagina i protagonisti siano coerenti tra di loro, cioè che ogni personaggio abbia un linguaggio, abbia un rapporto con se stesso e con gli altri, abbia una fisicità, abbia delle idee oltre ad avere una parte nella vicenda, che è un’altra faccenda e un altro paio di maniche.

E’ ovvio che se io metto un personaggio come Luca in un mio racconto, in un mio romanzo, a parte la necessità di allargare proprio il formato, è abbastanza ovvio che potendomi riferire a lui, se anche io gli farò fare una cosa a pagina dieci e gliene farò fare una a pagina settantacinque di natura e in un ambiente diverso, siccome sono cose che lui ha fatto, fa abitualmente, o quasi sicuramente farà, questa coerenza, questa caratterizzazione che si mantiene coerentemente in questa irruzione protagonista, si manterrà e avverrà effettivamente.

Quindi io dico che almeno per i personaggi secondari è una scorciatoia veramente interessante e corretta: quella di adoperare persone che conosciamo nella realtà, che possono essere persone pubbliche, se dovessimo descrivere un dittatore prendiamo quello che volete, non so D’Alema, persone che fanno parte di un contemporaneo nostro, di un contemporaneo privato.

Terminerei proprio con questo consiglio buttato lì.

Luca Doninelli: “Io credo che un personaggio sia caratterizzato sempre, anche quando sta zitto, anche quando sappiamo che è lì seduto nella stanza, ma noi non ne parliamo: sono tre persone sedute nella stanza e noi parliamo di due e uno sta lì seduto zitto. Ecco, deve esserci, solo così, nel momento in cui diventerà protagonista della paginetta -lo sarà- che è un altro modo per dire che il personaggio c’è quando obbedisce alla storia (se è la storia che deve obbedire al personaggio e alla sua psicologia siamo fritti!).

Domanda: “Vorrei capire il legame del Positivismo e dell’ Irrazionalismo con la contemporaneità, dal momento che abbiamo parlato anche del giallo, del noir e del teatro greco.”

Montanari: “Irrazionalismo per me è una definizione un po’ limitante; si può considerare l’irrazionalismo in generale una categoria, certe volte è stato anche un movimento all’interno delle varie arti in cui si cristallizzano e si manifestano intenzionalmente certi aspetti di questo modo di approcciare il problema dell’esistente; però il problema è più ampio, l’irrazionalismo è una delle risposte non positiviste, ma se tu metti da una parte il Positivismo dall’altra ci metti non solo l’Irrazionalismo, ci metti molto di più.

Perciò un Positivismo radicale supera il Positivismo e sfocia in questo grande “alter”, in questo modo totalmente alternativo di confrontarsi con la complessità dell’essere.