



Scuola
Flannery O'Connor

Scrittura Creativa

Seminari di scrittura con
Davide Rondoni

“Il problema dell'autore”

Interviene

Luca Doninelli
scrittore

Milano
7 marzo 2005

©CMC

CENTRO CULTURALE DI MILANO

Via Zebedia, 2 20123 Milano

tel. 0286455162-68 fax 0286455169

www.cmc.milano.it

RONDONI – Oggi faremo una specie di esercizio vivente e un esercizio cartaceo. Quello vivente è lui, Luca Doninelli, l'inventore primario di questa scuola-laboratorio, che stasera dovrà partire abbastanza velocemente per una conferenza a Gallarate, per cui lo ringrazio di essere qui. Gli ho chiesto di stare con noi per discutere su quel che ci siamo detti finora. E poi faremo, invece, un esercizio di lettura, che completeremo la prossima volta, sull'inizio de *I promessi sposi*, primo Capitolo, non l'introduzione con il testo spagnolo, ma “Quel ramo del lago di Como...”, testo famosissimo.

Il lavoro di adesso è di provare a rimettere a fuoco, anche con l'angolatura diversa che Luca darà, alcune delle cose che abbiamo buttato sul tappeto le due volte scorse. Una delle cose più interessanti che mi è capitato di guardare in questo periodo è la messa in questione della nozione di 'autore'. E l'ho proposta qui non tanto per affrontarla in modo teoretico, il che risulterebbe poco interessante, quanto perché, trattandosi qui di persone che vogliono essere autori, l'affrontare questo problema può essere stimolante.

Ho portato quelle pagine di Sergej Averincev di cui vi avevo parlato, che dicono all'incirca: Quando parliamo di letteratura, in genere intendiamo letteratura di stampo ellenico, dove l'autore è uno che ha la patria potestà dell'opera, è un genio creativo solitario. C'è invece tutta una parte della storia del mondo non riducibile al semplice precedente giunto poi a maturazione nella storia ellenica: è un'altra realtà, imparagonabile, in cui l'autore è un'altra cosa. È uno che ha un principio di autorevolezza, di 'aumento' di 'autorità' (parole con la medesima radice latina), che non risiede nel fare per mestiere l'artista o nell'averne una propria posizione particolare nella biblioteca. L'autore ha un'altra 'cosa', tanto che in molti casi non ha la patria potestà di un'opera. Così Davide non è l'autore dei Salmi di Davide, ma probabilmente ha una funzione cui viene fatta risalire una serie di testi. E nessuno, all'interno di quella cultura, si è mai sognato di dire “No, l'autore vero sono io”: era chiaro che l'autore, in quel caso, era un insieme, una folla, era una funzione diversa da quella dell'individuo che esprime se stesso. Averincev in quelle sue pagine ci avverte: Quando parliamo di letteratura molto spesso parliamo di fenomeni che non sono paragonabili. Un autore come Ezechiele, autore di testi sacri, cioè un cosiddetto 'letterato' per la sua cultura, non è paragonabile a Sofocle. Abbiamo queste due possibilità, dalle quali noi veniamo: prestiamo attenzione quando parliamo di autore, poiché dobbiamo tener conto di questo 'doppio attore in scena', per tornare alla nostra metafora iniziale del teatro.

Questa lunga introduzione, utile anche per riassumere quello che ci siamo detti, serve per girare a Luca la domanda in questo senso: siccome per lui essere autore è un dato di fatto ormai acquisito, che coscienza ha lui di questo fatto? Cosa vuol dire per lui essere un autore? Quando pensa a se stesso come autore, cosa pensa? È una domanda che gli faccio perché sono curioso di sentire la risposta.

DONINELLI - Grazie della domanda; cerco di rispondere - siccome mi sono preparato - partendo dal fatto che bisogna tener conto che il primo errore che uno può fare è tentare di ricordarsi quello che ha scritto, e così diventa un pasticcio. Mentre parlavi mi veniva in mente Caetano Veloso, un grande cantante brasiliano che, a un certo punto, ha cantato anche canzoni napoletane. Poi ha cantato un'altra grande canzone che dice di avere inciso lui e che gli cantava sempre sua madre. Alla fine ha detto: “In fondo queste canzoni le ho cantate fin da quando ero bambino: vi siete mai chiesti perché molte canzoni brasiliane assomiglino a quelle napoletane? È molto semplice: perché la canzone era la canzone napoletana, l'hanno inventata loro; le nostre mamme cantavano quelle canzoni, e noi con quelle siamo cresciuti”. Ha concluso dicendo: “Comunque, quando io canto una canzone, non mi chiedo se l'ho composta io, tanto che dopo un po' me lo dimentico: queste canzoni sono comunque mie, sono mie allo stesso modo sia che le abbia fatte io sia che non le abbia fatte io”. Mi sembra una risposta molto giusta, che abbia centrato la questione. Mi chiedono a volte: “Ma i personaggi dei tuoi romanzi te li inventi oppure li prendi dalla realtà?”. Tentare di rispondere seriamente a questa domanda è una perdita di tempo: certi personaggi li prendo dalla realtà, certi no,

certi me li invento e di certi dico: “Guarda, mi piace quello lì”... su queste cose non ci sono delle regole, dei criteri cui ci si debba attenere.

Siamo eredi di entrambe le tradizioni, ed è bello, perché l'una ti aiuta a capire i pregi, ed anche i limiti, dell'altra. Per esempio, tra Davide-Gerusalemme e Atene-Sofocle io immediatamente sto dalla parte di Davide; in realtà io vengo più da Sofocle, anche per gli studi che ho fatto.

La cosa che vorrei è raccontare brevissimamente la mia esperienza in proposito. Prima mi hai chiesto cos'è un autore, e per me vuol dire se io mi sento autore di qualcosa. E allora mi sono venute in mente delle volte in cui scrivo una cosa e alla fine mi sento come vuoto, scontento; l'impressione è quella di aver perso il mio tempo, magari dicendo anche cose intelligenti, non è detto che io dica sempre cose stupide... però l'impressione è di non essere andato oltre una sorta di esibizione di me, di una mia bravura nell'organizzare dei pensieri, o nel dire cose acute, eccetera. Ho avuto però la fortuna, nel corso della mia vita, di incontrare persone che mi hanno fatto capire come tutto questo non basta a vivere; una di queste persone è stato sicuramente Mario Luzi. Diceva che uno dei grandi problemi della letteratura italiana del Novecento è stata quella che lui chiamava 'egolatria': una sorta di adorazione dell'io, di messa in scena, per cui la poesia sarebbe parlare dei propri problemi esistenziali, dire di sé: cioè il poeta, l'artista, lo scrittore sarebbero come colui che ha un mondo di cui è demiurgo, organizzatore, architetto, e avrebbe la capacità di elevarsi al di sopra delle passioni umane, di riguardarle tutte come da un'altra situazione, da più in alto. Luzi diceva di fare attenzione “perché non è così”: lui la vedeva, la sentiva in un altro modo. Diceva: “In realtà noi siamo continuamente in gioco”. Avevo ventun'anni la prima volta che sono andato a trovarlo, era il 1977, e lui mi ha detto proprio questo: che la letteratura è una questione di continua rimessa in gioco, che non c'è mai un momento in cui hai toccato la definitività; la definitività in questo senso è come un'astrazione, è come una moneta che tu guadagni per rimetterla in gioco. Da lì, maturando e riflettendo - ciò che qualcuno ti dice quando hai vent'anni magari lo capisci quando ne hai quaranta: se abbiamo un minimo di serietà, il tempo lavora a nostro favore - mi è parso di capire che era una cosa seria quella che Luzi diceva: era una cosa che valeva la pena di ascoltare e che mi interpellava di più.

Quando penso alla parola 'autore' mi piace partire dal fatto che deriva da *auctor*, cioè 'colui che fa crescere'. In fondo, cos'è che possiamo far crescere? Far crescere vuol dire aumentare l'essere, vuol dire che una cosa che prima non c'era adesso c'è. Vi faccio un esempio: *Il sabato del villaggio* è una poesia che ha determinato molto della mia vita: l'ho imparata quando facevo la quarta elementare ed è stata un evento fondamentale nella mia vita. Per me *Il sabato del villaggio* è stata una realtà, come un fiume, una montagna, un oggetto: una realtà non si riduce a una fila di parole, ma è un avvenimento, è qualcosa che è accaduto. In che senso Leopardi è l'autore de *Il sabato del villaggio*? Non perché è un genio – anche: noi dobbiamo ringraziare il fatto che Leopardi fosse un genio, perché altrimenti non avremmo *Il sabato del villaggio*, ma non è questo il motivo. In che senso Leopardi è un genio nello scrivere *Il sabato del villaggio*? È un genio perché l'ha lasciata succedere, l'ha fatto succedere.

Uno dei più gravi errori che uno può fare quando si mette a scrivere è quello di pensare di dover avere tutto in testa prima, quando comincia; invece io so che non è così, vedendo la genesi di tantissimi capolavori. Anzi, di solito diventa un problema quando uno ha già tutto in testa: è dura vivere il momento della scrittura, quello che ti occupa la maggior parte del tempo, come una trascrizione, come un passaparola! La scrittura non è più un'esperienza ma diventa un passaggio, è come sbobinare, è una cosa noiosa, è il tirare le somme di quello che si è messo lì. Non è così! Non è così perché la letteratura non è una questione di ragioneria.

In che senso allora Leopardi è autore de *Il sabato del villaggio*? Nel senso che l'ha lasciata succedere, l'ha fatta succedere; e per far succedere le cose ci vuole una grande dedizione, ci vuole una grande adesione, una grande capacità di abbraccio; bisogna avere un senso - adesso non so teorizzarlo - di appartenenza a quella cosa che si scrive. E infatti la scrittura di un romanzo scatta, se uno è un vero scrittore, non quando ha tutto a posto in testa. Quando uno pensa così vuol dire che non è uno scrittore: secondo me è una buona verifica per capire che è meglio che non faccia lo

scrittore. La scrittura scatta tra te e un "punto". Quando Dostoevskij ha cominciato a scrivere *I Demoni* che cosa aveva in testa? Il tonfo del corpo di Satov gettato nella palude. Era un fatto di cronaca: la storia di un sedicente rivoluzionario che, per paura che l'affiliato tradisse, lo uccide, e poi sembrava che avesse cambiato idea. A Dostoevskij, leggendo questa notizia, la prima immagine che venne fu questa, di un corpo gettato in una palude. Dopo un sacco di prove (aveva scritto cinquanta volte la trama, non gli piaceva...), ad un certo punto si è messo a scrivere, obbedendo a quella cosa lì.

In che senso uno può essere autore? Uno è autore perché è collaboratore. Io mi sento autore quando collaboro - poi in realtà è un altro a dirmi se ho collaborato o no, io non lo so; io collaboro quando dico "Toh, è venuta fuori questa cosa qui!". Un poeta, se avesse la chiave per stendere bellissimi tutti i suoi versi, non si sorprenderebbe al farne uno bello; invece uno dice "Ma guarda! Guarda che verso, guarda che aggettivo!": l'autore è il primo che si sorprende! Diventa uno spettacolo per il lettore ma perché è uno spettacolo prima per me, che sono il primo lettore. Io credo che essere autori sia una questione di appartenenza, una questione di collaborazione.

Difficilmente uno è autore se pensa di essere lui che fa succedere le cose: non è vero! Anche perché è una noia mortale, anche se magari ti dà dei soldi. Oggi c'è una concezione dell'autore e dell'artista completamente diversa. Abbiamo, da un lato, l'idea dello scrittore come di uno che deve applicare delle istruzioni e poi avrà successo. Ci sono scuole che ti dicono in quale pagina ci deve essere il primo morto, in quale la prima scena erotica... ci sono studi su come tener viva l'attenzione del lettore con una scansione rapida, i cui parametri cambiano ogni dieci anni perché si è scoperto che noi siamo sempre meno capaci di stare attenti: un romanzo deve essere sempre più pieno di eventi per risollevarne l'attenzione, che tende a calare. Tutto ciò ha secondo me quanto meno una sua quieta giustificazione commerciale: se voglio fare il giallista, o scrivere romanzi giudiziari, devo applicare determinate regole e questo in fondo va bene.

D'altra parte, cosa per me un po' più grave, è quest'idea che c'è nell'arte contemporanea, dove l'artista è talmente solo che gli viene data, per modo di dire, 'licenza di uccidere': tu puoi fare tutto quello che vuoi. Pensiamo alle gallerie di New York, dove sono state esposte Madonne immerse nell'urina e ricoperte di cacca perché questa è la libertà dell'artista. Quello che mi impressiona è uno è autore nel momento in cui è quantificabile la sua provocatorietà: come in una scala della provocazione, nell'essere provocatori è tutta una questione quantitativa, è tutta una questione di calcolo, di quantità doppia, di ragioneria. Io penso che tutta quest'idea dell'artista demiurgo, dell'artista o del poeta o dello scrittore dominatore del proprio mondo, creatore di eventi, alla fine coincida in fondo con il ragioniere; c'è una parabola maligna che porta da Sofocle al ragioniere.

Io credo invece che l'autore sia quello che assiste, che cerca di assistere, che cerca di mettersi nelle condizioni di essere il primo spettatore di qualcosa che accade, e che cerca il più possibile di non impedire che questo accada.

INTERVENTO – Come intende la parola 'ispirazione'?

DONINELLI – Dovremmo probabilmente fare un corso di un anno sul suo significato. Io non l'ho usata. Non è questione di lasciarsi trasportare o meno. Queste non sono istruzioni per l'uso! Io capisco che viviamo in un sistema di valori e di leggi, in cui lo scrittore ha uno statuto: "quello che crea". Ho fatto l'esempio iniziale di Caetano Veloso perché a me sembrava molto più vera la sua posizione: quella di uno che dice "in fondo io non so nemmeno tanto bene, quando canto una canzone, se l'ho fatta io o l'ha fatta un altro... sono tutte mie". 'Sono tutte mie' non vuol dire che me ne sono appropriato o che mi vengono pagati i diritti d'autore, per esempio siamo in un mondo in cui esiste una società degli autori-editori, quindi come autore vengo retribuito a seconda del successo che fa la mia opera, in base a una percentuale prestabilita. Quello che volevo dire facendo l'esempio di Dostoevskij è che a me sembra che ci sia differenza se io scrivendo faccio l'esperienza di qualcosa oppure no. Se io devo solo mettere giù tutto quello che ho in testa non faccio esperienza di qualcosa, faccio il passaparola! Quello che io rivendico è che la

scrittura è un'esperienza: non ci sono io da solo, perché da soli si fa quello che viene chiamato in termini tecnici onanismo. Da soli non si fa esperienza: l'esperienza è la mia esperienza di qualcos'altro che mi accade, altrimenti non c'è esperienza. Per questo tante volte mi capita di scrivere qualcosa e di sentire un vuoto: perché non ho affermato niente, perché alla fine ho cercato solo di sembrare intelligente. E questa è una grande ipocrisia, perché si raccontano balle facendo così; possono anche essere balle rivestite di verità, anche perché tante volte la verità uno non ha molta voglia di dirla, allora s'inventa degli espedienti narrativi, così da poter dire Ho fatto un bel meccanismo narrativo, in questo modo me la cavo.

Qual è in fondo una ragione sufficiente per cominciare a scrivere un romanzo o un racconto? E' l'idea che, facendolo, non si sa come ma ti senti dire qualcosa di importante su di te. Davide prima diceva che Stephen King, quando inizia un racconto, parte dalla domanda "e se...?" che è un po' la domanda che io e Davide ci facciamo per telefono: "perché non fai questa cosa?". Lanciare un'idea parte da un 'perché non', da un 'e se...?'. Ripeto: per fare esperienza ci vuole qualcosa d'altro. Anche l'immaginazione è utile e bella.

Pensate a Don Abbondio. Don Abbondio è un sasso nella scarpa che Manzoni non riesce a togliersi, si capisce subito che gli è antipatico fin dall'inizio. Ma il fatto decisivo lo fa succedere a lui: la persona meno adatta del mondo si trova davanti due bravi col fucile spianato. Questo è già un fatto interessante: fosse stato Pecos Bill avrebbe spianato la pistola e li avrebbe ammazzati prima che loro potessero premere il grilletto, e sarebbe finita lì. Poi Manzoni comincia ad insultarlo, e se lo porta dietro - Don Abbondio resisterà anche alla peste e alla fine celebrerà lui il matrimonio. Non solo, ma nel dialogo davanti al Cardinal Federigo Borromeo, che lo massakra, chiedetevi chi ha vinto; ha vinto proprio Don Abbondio, perché a un certo punto fa una domanda cui il Cardinale non sa rispondere - dice "però doveva esserci lei davanti allo schioppo", e il Cardinale risponde "è vero, purtroppo". Questo è molto interessante: i personaggi sono una funzione straordinaria nella narrativa. Vengono fuori così come sono e il narratore bravo capisce che questi sono dei corpi anche refrattari: tante volte un personaggio è impenetrabile. Io e mia moglie, dopo aver letto il mio ultimo romanzo, abbiamo incominciato a parlare della protagonista, Ester, e alla fine lei mi dice: Guarda che Ester non è come dici tu. Ma come? l'ho fatta io! Mi sono accorto che lei conosceva Ester meglio di me. Questa è una differenza fra l'uomo e Dio: Dio ci conosce perché ci ha fatto, noi possiamo fare una cosa e magari la conosce meglio un altro. Il personaggio è un refrattario, cioè è una realtà fisica che va dove vuole lui. Se lo scrittore è sensibile si accorge che un personaggio comincia a vivere di vita propria. E tu sei costretto a lasciarlo andare dove vuole lui, e sei curioso di vedere dove va. Ma c'è un presentimento, almeno che guida me: io non so che strada fa, ma so che alla fine del cammino mi dirà una cosa che non voglio sentirmi dire. Questo suo andare non è un vagare; quando io scopro di aver prodotto un Don Abbondio so che alla fine mi arriverà una notizia su di me, che in realtà vorrei evitare. Questo è un esempio dell'esperienza che come autore faccio, ma credo sia vero per tutti. Io credo che anche il bel verso che scrive un poeta - qui abbiamo uno che ne ha scritti tanti - sia anche una ferita, ma non che mi infliggo io: è una ferita che mi viene. C'è un aspetto doloroso in questo senso. Questo va un po' contro una certa idea tronfia, ma non voglio mettere in ballo Sofocle. Se c'è uno che ha scritto delle cose che somigliano ai salmi questo è proprio Sofocle, ad esempio nei cori dell' *Antigone* o dell' *Edipo a Colono*, quando la meraviglia dell'uomo ("Molti sono i prodigi, e nulla è più prodigioso dell'uomo") è come un eco di quel salmo, che probabilmente è uno dei vertici della poesia e del genio umano: "Quando guardo tutte le Tue opere io penso: che cos'è l'uomo perché te ne ricordi, il figlio dell'uomo perché Tu te ne curi? Eppure l'hai fatto poco meno di Te". Come quel ragazzo che io non conoscevo e che è morto un mese fa di meningite fulminante. Era sano, e adesso non c'è più, guarda che cos'è l'uomo; eppure, che meraviglia! In questo senso Sofocle è un grande. Quando dico che da Sofocle si arriva alla ragioneria è perché, nell'idea dello scrittore come dio della propria opera, che domina tutto e fa succedere tutto, c'è l'idea un po' meschina del calcolo, del voler mettere a posto le cose, del non voler aver gente che mi disturbi, per aver tutto sistemato ed essere poi stimato, onorato e riverito per aver messo su le antologie, i mezzibusti etc. Io penso invece che quando uno scrive voglia

vedere anche lui cosa succede: c'è una curiosità che ci muove, perché quello che succede è diverso da me. Io mi imbatto in una dinamica delle cose - da cui non è detto che lo scrittore esca vincitore, anzi mi sembra di poter dire che mi sento autore quando ne esco sconfitto, perché vuol dire che mi è stato detto qualcosa e ho imparato una lezione, mentre tante volte uno fa le cose e non impara niente. A me in certi periodi piace più leggere che scrivere, perché il bello è imparare. Però secondo me la lettura si è un po' inquinata: c'è un modo di dire cosa sia la lettura sui giornali, sulle riviste femminili, che la presenta come un fattore di moda.

RONDONI – Noi eravamo partiti da quella situazione di Dante quando nel Purgatorio gli chiedono cosa vuol dire scrivere, cosa vuol dire la poesia e lui risponde “I’ mi son un che quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch’e’ ditta dentro vo significando”. Nell’avventura di scrivere io aderisco a qualcos’altro, imparo, mi viene detto qualcosa su di me; accade di *ob audire*, di sentire molto, non è il creare l’orizzonte dell’azione.

Mi ha colpito quando dicevi che quest’adesione non è dare un consenso, non vuol dire ascoltare una cosa che ti dà ragione, seguire una cosa che ti conferma. Un poeta anglosassone, Auden, cita un poeta importante, Robert Frost, autore di un’interessante descrizione dell’essere scrittore: “Vorrei che sulla mia pietra scrivessero / che ho avuto con il mondo un litigio da innamorato”. Dice di un’adesione che ha dentro uno scontro. Mario Luzi elabora quest’idea della naturalezza del poeta, riprendendo Leopardi (“bisogna imitare la natura con naturalezza”), e dice :“Sì, bisogna imitare la natura: il che vuol dire ascoltare qualcosa d’altro”. È sempre stata data, come idea della creazione, la legge dell’*imitatio naturae*: non per avere un soggetto di cui parlare, la natura non è una specie di magazzino dove io vado dentro e prendo le cose. C’è qualcosa che tu devi fare, che in te deve accadere: la cosiddetta naturalezza, che significa che l’imitazione è un rapporto - un rapporto adeguato: essere naturali con la natura.

C’è un famoso racconto di Borges in cui Pierre Menard riscrive il *Don Chisciotte* così com’è, parola per parola, come un grande copista. Ma poi la critica, nel *Don Chisciotte* di Menard, trova cose diverse da quello di Cervantes.

Cosa vuol dire che uno imita come un figlio imita un padre? Abbiamo sentito Petrarca parlare di Dante e dell’aemulatio così da avere un’ “aria”. Vuol dire che nell’imitazione, anche se tu riscrivi parola per parola o leggi (che è ripetersi le parole di un altro) entra in gioco qualcosa che sei tu, non può essere altrimenti. L’idea dell’adesione o dell’obbedienza non è quella di una bacinella che si fa riempire: è il problema dell’adeguatezza di un rapporto, del fatto che uno trova la giusta lunghezza d’onda. Non è scontato. Il lavoro dello scrittore è quello di affinare l’orecchio, di mettersi sulla lunghezza d’onda per poter aderire a qualcosa di diverso da sé. Luca ha detto, sulla genesi dei suoi romanzi e sulla vita dei suoi personaggi, le stesse cose che dice Stephen King, e io penso che non esista scrittore più lontano, per certi aspetti, da Doninelli: ma ci sono elementi sempre comuni all’esperienza della scrittura - aderire a qualcosa d’altro e il fatto che l’opera ti dica qualcosa che tu non sai sono fattori dell’esperienza dello scrivere, in assenza dei quali è bene chiedersi se scrivere è quello che dobbiamo fare.

INTERVENTO - Lei ha detto che c’è un fatto, come punto di partenza, che scatena la ragione: è come un’ossessione?

RONDONI – Sì, se vogliamo possiamo chiamarla ossessione.

DONINELLI – Ma dipende, non limitiamo il discorso ai temperamenti. Se noi guardiamo le vite degli scrittori, le facce che avevano, ne troviamo veramente di tutti i tipi... un po’ come i preti.

INTERVENTO – Quando la storia è autobiografica anziché “venire dal di fuori” qual è il punto di partenza scatenante?

DONINELLI - La scrittura autobiografica ha un difetto narrativo di fondo: si genera un cortocircuito per cui io mi faccio trasportare. Scrivere è cercare di aiutare un altro a fare un'esperienza che sto facendo io. Se mi sono accorto di essermi innamorato perché la tizia mi ha offerto una caramella e racconto una cosa così faccio ridere i polli. Però a me attraverso quella caramella è successa una cosa seria, allora devo trovare un ponte. Questo è un caso autobiografico, ce ne sono sempre quando ci si mette a scrivere. Quando ho iniziato il mio ultimo romanzo, *Tornavamo dal mare*, tutto quello che avevo in mente era la scena di una madre che entra spaventata in casa e della figlia che le chiede che cosa è successo, e lei risponde: “Niente!”. Percepivo che c'era qualcosa che dovevo tirar fuori, che mi riguardava, ma non capivo perché; allora ho cominciato a raccontare quella storia per capire perché c'entrasse con me. In breve la cosa ha cominciato a farsi chiara, anche perché se bisogna aspettare la fine del romanzo per capire la cosa diventa un po' frustrante; però una cosa importante l'ho capita proprio alla fine.

Generalmente, quando uno comincia a raccontare i propri ricordi, è un casino perché presupponi che l'altro sappia le cose che ricordi tu: uno pensa che siccome sono i suoi ricordi tutti debbano averli. È molto facile commettere questo errore. L'unica raccomandazione da fare è trattare questa cosa come tutto il resto: quando io comincio a raccontare la mia vita ci deve essere qualcosa di importante per cui io comincio a raccontare, perché se è solo per raccontare quanto hai vissuto, non dovrebbe importare a nessuno.

DOMANDA - Lei quando ha iniziato a scrivere **il racconto xxx** aveva in mente solo i fatti?

DONINELLI – Avevo in mente solo: “Ih, ih, ih”, da cui subito è nato questo vecchio che camminava con il passo rattrappito perché aveva avuto un ictus, e a poco a poco c'era sua sorella che lo stava aiutando a riprendere contatto con il mondo, facendogli delle domande su quello che vedevano. C'era già una Milano autunnale, c'era già quest'uomo sofferente, quindi anche se era solo un “Ih, ih, ih” c'erano dentro molte cose; non c'era tutta la storia, però c'era uno strazio, un bisogno d'amore, cui si cerca nel modo più onesto di dare voce - cercando di fare in modo che la voce non sia troppo la mia, ma quella di quella cosa lì, che le cose non siano illuminate dal mio faretto, ma dalla loro luce. Questa è la difficoltà ma anche il bello, il sorprendersi di una cosa che succede.

RONDONI – ESERCIZIO DI LETTURA.

Leggendo con attenzione non si conosce soltanto il testo: i lettori conoscono anche se stessi come praticanti che danno vita al testo. Il respiro non è un fatto intellettuale, ma qualcosa di profondamente fisico. Chiaro che quella che facciamo è un'estrapolazione un po' violenta, ma trattandosi di un romanzo conosciuto ci si orienta meglio. Vorrei che per la prossima volta portaste delle annotazioni di lettura sul testo, se riusciamo ne facciamo alcune già ora. Legge a voce alta chi io chiamo.

***I promessi sposi*, parte del CAPITOLO I**

Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. La costiera, formata dal deposito di tre grossi torrenti, scende appoggiata a due monti contigui, l'uno detto di san Martino, l'altro, con voce lombarda, il *Resegone*, dai molti suoi cocuzzoli in fila, che in vero lo fanno somigliare a una sega: talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte, come per esempio di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto, a un tal contrassegno, in quella lunga e vasta giogaia, dagli altri monti di

nome più oscuro e di forma più comune. Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in ispianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque. Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. Lecco, la principale di quelle terre, e che dà nome al territorio, giace poco discosto dal ponte, alla riva del lago, anzi viene in parte a trovarsi nel lago stesso, quando questo ingrossa: un gran borgo al giorno d'oggi, e che s'incammina a diventar città. Ai tempi in cui accaddero i fatti che prendiamo a raccontare, quel borgo, già considerabile, era anche un castello, e aveva perciò l'onore d'alloggiare un comandante, e il vantaggio di possedere una stabile guarnigione di soldati spagnoli, che insegnavan la modestia alle fanciulle e alle donne del paese, accarezzavan di tempo in tempo le spalle a qualche marito, a qualche padre; e, sul finir dell'estate, non mancavan mai di spandersi nelle vigne, per diradar l'uve, e alleggerire a' contadini le fatiche della vendemmia. Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, donde, alzando lo sguardo, non iscoprite che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, secondo che i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o sparisce a vicenda. Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne, e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano, a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti, co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume ancora, che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra' monti che l'accompagnano, degradando via via, e perdendosi quasi anch'essi nell'orizzonte. Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiare le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetta ciò che poco innanzi vi si rappresentava sulla costa: e l'ameno, il domestico di quelle falde tempera gradevolmente il selvaggio, e orna vie più il magnifico dell'altre vedute.

Per una di queste stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre dell'anno 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra: il nome di questa, né il casato del personaggio, non si trovan nel manoscritto, né a questo luogo né altrove. Diceva tranquillamente il suo ufizio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, guardando a terra, e buttando con un piede verso il muro i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero: poi alzava il viso, e, girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. Aperto poi di nuovo il breviario, e recitato un altro squarcio, giunse a una voltata della stradetta, dov'era solito d'alzar sempre gli occhi dal libro, e di guardarsi dinanzi: e così fece anche quel giorno. Dopo la voltata, la strada correva diritta, forse un sessanta passi, e poi si divideva in due viottole, a foggia d'un *ipsilon*: quella a destra saliva verso il monte, e menava alla cura: l'altra scendeva nella valle fino a un torrente; e da questa parte il muro non arrivava che all'anche del passeggiere. I muri interni delle due viottole, in vece di riunirsi ad angolo, terminavano in un tabernacolo, sul quale eran dipinte certe figure lunghe, serpeggianti, che finivano in punta, e che, nell'intenzion dell'artista, e agli occhi degli abitanti del vicinato, volevan dir fiamme; e, alternate con le fiamme, cert'altre figure da non potersi descrivere, che volevan dire anime del purgatorio: anime e fiamme a color di mattone, sur un fondo bigiognolo, con qualche scalcinatura qua e là. Il curato, voltata la stradetta, e dirizzando, com'era solito, lo sguardo al tabernacolo, vide una cosa che non s'aspettava, e che non avrebbe voluto vedere. Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente, per dir così, delle due viottole: un di costoro, a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori, e l'altro piede posato sul terreno della strada; il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto. L'abito, il portamento, e quello che, dal luogo ov'era giunto il curato, si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio intorno alla lor condizione. Avevano entrambi intorno al capo una reticella verde, che cadeva sull'omero sinistro, terminata in una gran nappa, e dalla quale usciva sulla fronte un enorme ciuffo: due lunghi mustacchi arricciati in punta: una cintura lucida di cuoio, e a quella attaccate due pistole: un piccol corno ripieno di polvere, cascante sul petto, come una collana: un manico di coltellaccio che spuntava fuori d'un taschino degli ampi e gonfi calzoni: uno spadone, con una gran guardia traforata a lamine d'ottone, congegnate come in cifra, forbite e lucenti: a prima vista si davano a conoscere per individui della specie de' *bravi*.

RONDONI - Penso che per molti questa lettura sia sembrata una cosa un po' nuova, non so chi di voi avesse letto attentamente queste pagine. Penso vi siate resi conto che sono delle pagine veramente interessanti. Adesso vorrei che provassimo a fare a caldo delle annotazioni anche alla rinfusa.

INTERVENTI - capacità di sintesi, non c'è una parola fuori posto né di troppo.
- visività, è una pagina che fa vedere, fa vedere in maniera esatta.

- questo testo è una “zoomata” tutt'altro che veloce, è sintetica nel senso dell'esattezza, però arriva lentamente.
- c'è un andamento arioso, non è una prosa moderna nel senso del “nervoso moderno”, ti tiene ma con volute larghe.
- è recitabile e musicabile.

RONDONI - Cosa vuol dire? Da cosa dipende? Perché una lingua può essere così? È un romanzo, non ha sicuramente i ritmi che abbiamo in mente, però lo troviamo musicale e ritmico. Le frasi hanno una loro tensione, un loro tornare, si chiama movimento (si ottiene con la punteggiatura), ma è anche una lingua ricca, che non significa ampollosa: ha precisione, che non significa frigidità. *Girati oziosamente gli occhi all'intorno, li fissava alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora. [...] Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte: il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili.* Sono descrizioni fatte da una lingua precisa e ricca. Si riesce a vedere che ha ritmo e musicalità, ma perché? Vi fermate all'effetto, ma bisogna cercare la causa. È una lingua ricca, usata da uno che la conosce, perché dice: *le sue cime e le balze*, e son già due cose diverse; *distinte, rilevate*, che è “distinte” ma non solo, “in rilievo”; *mutabili*. Sono parole ricche di tradizione, sapore, ritmo.

Si vede che è uno che ha un rapporto con questo posto: difficilmente uno, descrivendolo così, non ha passione per questo posto.

È un capitolo in cui c'è spazio anche per dire che c'è l'indice di don Abbondio che si muove così.

Una delle cose che a me ha colpito è che ci sono molti movimenti: il panorama non è descritto nel suo stare, ma nel suo muoversi. *Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno... e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago... c'è tutto un movimento di acque e di monti: Per un buon pezzo, la costa sale con un pendio lento e continuo; poi si rompe in poggi e in valloncelli, in erte e in is pianate, secondo l'ossatura de' due monti, e il lavoro dell'acque... Il lembo estremo, tagliato dalle foci de' torrenti, è quasi tutto ghiaia e ciottoloni; il resto, campi e vigne, sparse di terre, di ville, di casali; in qualche parte boschi, che si prolungano su per la montagna. C'è un sacco di azione! C'è un gran muoversi del panorama. Dall'una all'altra di quelle terre, dall'alture alla riva, da un poggio all'altro, correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette. Si è mossa l'acqua, si son mosse le pianure, poi le strade, le stradette che corrono e continuano a correre. È tutto movimentato, non è bella descrizione di un panorama, ma abbiamo davanti un vortice di cose in movimento. “i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o sparisce a vicenda” sentite i verbi! Perché li usa? Questi verbi stanno inseguendo un movimento della realtà che descrivono. La lingua si sta muovendo con le cose, per questo è viva questa parte! *Dove un pezzo, dove un altro, dove una lunga distesa di quel vasto e variato specchio dell'acqua; di qua lago, chiuso all'estremità o piuttosto smarrito in un gruppo, in un andirivieni di montagne: un “andirivieni di montagne”: è come se fosse un mezzo delirio! e di mano in mano più allargato tra altri monti che si spiegano – i monti non è che stanno, si spiegano; a uno a uno, allo sguardo, e che l'acqua riflette capovolti, co' paesetti posti sulle rive; di là braccio di fiume, poi lago, poi fiume ancora, che va a perdersi in lucido serpeggiamento pur tra' monti che l'accompagnano - qui non sta fermo niente, i monti non è che si specchiano nel fiume, ma l'accompagnano; degradando via via, e perdendosi quasi anch'essi nell'orizzonte. Il luogo stesso da dove contemplate que' vari spettacoli, vi fa spettacolo da ogni parte - questo è interessantissimo. Spectaculus in latino è qualcosa che tu vedi, che è ammirabile. Sei dentro uno spettacolo, e lo vedi da un punto di vista che è spettacolo esso stesso. Come per dire: “Amico, sei dentro una cosa enormemente mossa ed enormemente spettacolare”. Non è descrizione di un panorama, qui Manzoni ha messo in moto il mondo. Cosa vuol dire *vi fa spettacolo da ogni parte*? Vuol dire il monte di cui passeggiate le falde, vi svolge, al di sopra, d'intorno, le sue cime e le balze, distinte, rilevate, mutabili quasi a ogni passo, aprendosi e contornandosi in gioghi ciò che v'era sembrato prima un sol giogo, e comparando in vetta... . Sta parlando di un posto piccolissimo, però ci sta facendo vedere questo posto com'è movimentato. L'altro giorno ho scritto un pezzo per il catalogo d'arte di un pittore che dipinge, in quadri enormi, pezzettini di terra e ti fa vedere quanto movimento c'è in un pezzettino di terra. È la stessa cosa.**

Per una di queste straducce tornava bel bello... don Abbondio e anche questo qui ha il suo movimento: l'indice! Tutto il mondo che vortica, e lui ha il suo ditino! Questo è il modo in cui giustamente la scena arriva al suo punto. Tutto questo spettacolo intorno, i laghi, le montagne e il ditino di don Abbondio.

INTERVENTO - Ma è introduzione alla scena o a tutto il romanzo?

RONDONI - Sì, però tutto il romanzo passa per un particolare, cioè il ditino di Don Abbondio. Tutto il mondo vortica e c'è don Abbondio con il suo ditino che guarda qua e là... e tac: una cosa! “E se...” un curato di campagna che passeggiando con il ditino sul libretto a un certo punto alzasse gli occhi e vedesse due bravi? Partono *I promessi sposi*! E se i due bravi impedissero il matrimonio? Questo è il collo di bottiglia, il momento a cui stiamo arrivando! È vero che è introduzione al romanzo, ma come avviene l'introduzione? Chiunque di noi avrebbe detto: Facciamo una bella introduzione in cui descriviamo tutto il movimento della natura, e poi messo in evidenza il grande personaggio. Invece no: e se nel mondo che si sta muovendo succedesse questo incontro? Tant'è vero che i due bravi sono presentati per la loro posizione, per la loro mossa: in tutto quel movimento, due stavano *l'uno dirimpetto all'altro sulla strada... un di costoro, a cavalcioni sul muricciolo basso, con una gamba spenzolata al di fuori... il compagno, in piedi, appoggiato al muro, con le braccia incrociate sul petto* I personaggi vengono presentati per come stanno in mezzo a tutto questo movimento. Graficamente, se fosse un disegno, i personaggi sono presentati secondo il loro tratto.

INTERVENTO – Come si colloca Manzoni sul piano dell'aderire a qualcosa d'altro?

RONDONI - Dicevamo di Dante: l'ascoltare qualcos'altro non significa che tu non esisti, che non c'è un'azione da parte tua. L'ascolto presuppone qualcuno che ascolti, un'attività da parte di chi ascolta. Non esiste secondo me l'alternativa attivo/passivo, sono termini che non ho usato. Il problema è se quest'azione dello scrivere è esattamente il modo con cui Manzoni sta lavorando all'ascolto della cosa che arriverà da dire, della cosa che lo ha mosso a scrivere.

Non esiste ascolto passivo. L'autore è uno che ascolta: non è azione passiva, tutt'altro, è attivissima. È dimostrabile psicologicamente che ascoltare è più impegnativo che parlare. Io sono d'accordo che Manzoni per scrivere due pagine così si è ben dato una mossa e si è fatto regista di questo panorama, ha fatto la sua parte, alla grande; ma che cos'è questa parte? Questo è il problema. È l'azione che sta facendo per ascoltare meglio quello che l'ha mosso a scrivere. Io sono convinto che il fine del lavoro più specifico sulla singola parola è il modo con cui metti a fuoco quello che ti ha mosso; la tua attività è proprio nel mettere a fuoco attraverso il lavoro della parola e la regia della pagina, evidente in quest'apertura del romanzo (la zoomata è proprio “fatta apposta”)

Per fare “scuola di scrittura” io vi propongo di leggere bene questa pagina!

Per la prossima volta vorrei che continuaste la lettura per conto vostro, annotandovi le cose interessanti: discuteremo sulle vostre osservazioni. Non mi interessa il ritratto psicologico del Manzoni, ma che, leggendo questa pagina, uno che vuol imparare a scrivere dica cosa gli colpisce.

Il primo capitolo dei Promessi Sposi è anche consultabile sul seguente sito:

<http://www.softwareparadiso.it/studio/letteratura/Promessi%20Sposi/Cap01.html>