

CMC
CENTRO CULTURALE DI MILANO



Scuola
Flannery O'Connor

Scrittura Creativa

**Seminari di scrittura con
Davide Rondoni**

Interviene

Guido Conti
Scrittore

Milano
04 aprile 2005

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

RONDONI - Ringrazio Guido, che oltre ad essere uno dei migliori scrittori italiani di romanzi e racconti è un amico di vecchia data: abbiamo fatto l'università insieme e io ho pubblicato un suo lavoro (era il suo primo racconto su rivista): sono una sorta di suo antesignano scopritore. Poi per fortuna molti altri editori e scrittori importanti, tra cui Tondelli, si sono accorti di lui, e oggi è sicuramente una delle voci più significative della narrativa italiana. Ha appena pubblicato un romanzo e sta pubblicando un volume di racconti; è appena uscito con Guanda *Il tramonto sulla pianura*, titolo vieppiù "contiano" - lo dico perché il primo libretto dei suoi racconti, che uscì con l'editore Guaraldi nel 1995, aveva sempre a che fare con la pianura, si chiamava *Della pianura e del sangue*. Io sono contento che lui sia qui, perché l'incontro con Pardini della volta scorsa ci aveva lasciato tante suggestioni ed indicazioni importanti, che abbiamo riassunto e che non sto a ripetere. Le cose emerse dalla conversazione con Vincenzo, che vorrei usare per avviare la chiacchierata con Guido, sono due. Una che (ricordate l'espressione italiana forte che Vincenzo ha usato più volte?) "Scrivere è durar fatica"; se vi divertite scrivendo c'è qualcosa che non funziona. Allo stesso modo leggendo i racconti di Guido non si ha mai l'impressione di un tavolo su cui lo scrittore sta scrivendo con sforzo, non c'è una storia di cui si sente la fatica dell'invenzione. Questo è uno dei caratteri che fa riconoscere lo scrittore autentico da chi ci prova: il fatto che non senti la fatica dell'invenzione, quando leggi non senti le rotelle dello scrittore che "cigolano" - ricordate la cosa di cui abbiamo parlato citando Stephen King, il marchingegno per cercare la trama? Non senti la fatica della tessitura della trama, ma senti piuttosto come un'ossessione, una visione che si dilata, un punto del reale che chiama a qualcosa cui lo scrittore sta andando dietro e cui ti chiama come lettore. E'una caratteristica che nei racconti di Guido ho sempre trovato, e che ha segnalato lui a me e a tanti come un narratore potente e importante.

La seconda questione è quello che Vincenzo chiamava "l'abbandono", la famosa "passività" su cui siamo tornati più volte, la "passività attiva" dello scrittore: è un artigianato vero, un artigianato reale, uno scrivere nel senso di consegnare l'opera a qualcun altro, la cura di qualcosa.

Sono due caratteristiche che nella scrittura di Guido ho sempre trovato, oltre questa sua visionarietà per un mondo costituito di grandi dolcezze e di grandi asprezze, come la pianura di cui vi parla sempre o quasi sempre, e di un'umanità mai rassegnata, o meglio, nel caso, rassegnata con una grande dignità: per questo è una rassegnazione non in perdita, ma una rassegnazione che ha sapore di una grande dignità. Non voglio soffermarmi oltre, è solo per introdurre qualcosa della sua opera che mi colpisce. Lo ringrazio per aver fatto il sacrificio di essere qui con noi e gli cedo la parola per il primo intervento.

CONTI - Bene, dovrei parlare due o tre ore perché tengo sempre corsi di scrittura... io ci credo in questi corsi, sono fondamentali. Ho avuto la fortuna di farli personalmente con degli scrittori, quasi a tu per tu con loro, quando ho cominciato l'università, quando appunto frequentavo lo stesso corso di Davide a metà degli anni ottanta. Ho avuto la fortuna di fare tre università. Avevo seguito i corsi di Raimondi, che mi dava un'idea, una cartografia della letteratura in generale, importante per me, per capire, per orientarmi - venivo dalle magistrali, non sapevo niente, non sapevo neanche scrivere, ve lo dico sinceramente, però avevo scritto un romanzo di circa 180 pagine perché io volevo fare lo scrittore. Nella mia vita pensavo di essere uno scrittore: avevo avuto una specie di fulminazione intorno ai diciotto anni. Ero un cattivo lettore, tardo: ho cominciato a leggere all'università, quando ho cominciato a fare lettere. Seguivo le lezioni di Raimondi che aveva impostato in un certo modo la letteratura; poi ho seguito le lezioni di Guido Guglielmi, con cui mi sono laureato: sulla poesia, su un'analisi stilistica di Sbarbaro, che poi non ho fatto la prosa, ho fatto la poesia. Poi ho avuto la fortuna di incontrare un professore, Fabrizio Frasnedi, che insegna ancora oggi a Bologna e a Forlì, che mi ha dato la possibilità di capire, di leggere; lui ci insegnava a leggere le scritture, a capire come funziona una scrittura: ci metteva davanti quattro o cinque tipi di scritture completamente diverse, c'erano degli abissi tra una e l'altra e tu dovevi capire immediatamente come funzionava quella scrittura rispetto a un'altra. Non si capiva niente subito, ci ho messo quindici anni per capire quello che avevo fatto realmente con quel romanzo scritto a diciotto anni. Frasnedi dopo queste

lezioni diceva di provate a scrivere quello che avevamo capito sulla scrittura. Quando gli ho portato il mio dattiloscritto mi ha detto: “Questa è la più bella cosa che abbia mai letto da quando sono qui, ma non sai scrivere; sei uno scrittore, ma non hai ancora in mano tutti gli strumenti per guidare bene la tua scrittura, devi imparare a guidare i tuoi cavalli”.

In tutti questi circa vent’anni ho lavorato per imparare alcune cose della letteratura.

Sono abbastanza bravo a scrivere racconti brevi e brevissimi, sono molto abile, ormai ho imparato quasi tutte le tecniche; ho letto un sacco di racconti di questo genere e sto costruendo un’antologia di racconti – mi piace molto l’idea: racconti brevi e brevissimi tra ’800 e ’900, tutti umoristici, da Collodi alla scapigliatura, passando per Fellini e Zavattini fino ai contemporanei (ho trovato un libro bellissimo che racchiude racconti gialli di una pagina) - che si intollererà *Bravo, brevissimo*, scimmiettando un titolo di Mike Bongiorno. Lavorando su questa idea e per questa strada, quel romanzo che ha visto circa una quarantina di revisioni e quindici anni di sedimentazione è arrivato secondo al premio Campiello e l’ho pubblicato come quarto libro della mia produzione.

Frasnedi mi mandò da Pier Vittorio Tondelli, dicendomi: “Vai da Tondelli”. E’ uno scrittore di Correggio che io assolutamente non conoscevo; aveva già fatto il botto negli anni Ottanta con *Altri libertini* e stava già producendo *Under 25*, la famosa antologia di giovani scrittori da cui uscirono Silvia Ballestra, Giuseppe Culicchia e tutti gli scrittori romagnoli della mia generazione. Vado da lui, gli mando il dattiloscritto del romanzo *I cieli di vetro* e mi dice: “tu non sei uno scrittore di romanzi, sei uno scrittore di racconti. Mi devi scrivere un racconto per l’antologia”. Lo incuriosiva il fatto che raccontassi di contadini; per dieci anni ho lavorato in campagna e raccolto i pomodori per mantenermi agli studi, e ho raccolto un sacco di aneddoti, notizie e storie del mondo contadino che sono meravigliosi. Nello stesso tempo mio padre era la memoria ancora viva (vive ancora) di un mondo completamente morto - per esempio mio padre non sa leggere, sa appena appena fare la sua firma e non ha mai letto i miei libri; è un personaggio incredibile, perché è un narratore orale. Quando mi raccontava sempre queste storie capivo che in quel mondo c’era qualcosa da salvare e raccontare. Allora ho cominciato a raccontare le storie che sentivo sempre in giro. Non sono uno scrittore autobiografico, cioè non racconto di me, non me ne può fregare di meno di raccontare la mia storia; si potrebbe ora discutere sull’autobiografia, ma sta di fatto che racconto sempre storie altrui. Mi interessano storie che sento in giro, che mi si calamitano addosso e che quindi racconto. Per esempio: mio padre un giorno mi raccontò la storia di suo nonno - il mio trisnonno, che si chiamava Eugenio e Massimino, di cui porto i nomi - che un giorno si siede a tavola. C’era uno zio di mio padre che puliva sempre la forchetta. Allora il nonno di mio padre grida “Basta, adesso è ora di piantarla!” (non lo dico in dialetto parmigiano se no diventa difficile). Va nel pollaio, prende una padella sporca, ci butta dentro due uova, mangia tutto, pulisce col pane e poi dice: “Ringraziate Dio se vi fa mangiare della merda tutti i giorni”. È bellissimo! È una storia da raccontare, ho detto. E ho scritto un racconto, *Il rosario*, dove c’è una storia di questo genere.

Ci sono sempre delle cose che mi colpiscono profondamente. Durante il periodo della fabbrica ho conosciuto un personaggio incredibile, una specie di bestia, tanto che l’ho chiamato Bestia poi nel racconto. Era un camionista; si vantava di bracconare di notte i cinghiali nei boschi. Alcuni seminano nel bosco del granoturco: quando diventa maturo sanno che i cinghiali vengono lì a mangiare, allora si appostano sugli alberi, li aspettano di notte e poi sparano. Straordinario, dico, questo è un racconto. Scrivo *Cinghiali*, la storia di un bambino che viene iniziato alla caccia dei cinghiali da questo personaggio che è il Bestia, che poi si perderà nei meandri del bosco. Un’altra cosa che mi ha colpito profondamente è il fatto che quando spari ad un cinghiale, se non lo uccidi subito non lo trovi più. Raramente si trova il cinghiale ferito, che muore dopo due chilometri: fuggono e non si capisce dove vadano a morire. Questo mi ha dato poi la possibilità di fare il finale del racconto.

Vengo poi a sapere di un coccodrillo in una chiesa della Bassa mantovana che è alle grazie. Quando vengo a saperlo mi dico che non è possibile, non esistono coccodrilli nelle chiese. Vado a Santa Maria delle Grazie e vedo che c’è un bellissimo coccodrillo impagliato, in questa chiesa barocca stranissima, senza immagini di Cristo né della Madonna, piena di nicchie con molti personaggi, dei

pupazzi del Seicento: è tutta fatta di legno con delle mani, dei seni, dei piedi, degli occhi fatti per decorare la chiesa. Uno di questi pupazzi per è dentro un pozzo con una corda al collo e la testa che sbucca dal pozzo, e dice: “Grazie Madonnina che m’hai salvato dal supplizio”. Non racconto balle, andate alla Madonna delle Grazie e vedrete: sono degli ex voto, ma molto strani. Il cocodrillo è l’idea, poi l’ho capito, del male incatenato; torna continuamente nelle chiese medievali, e se guardate le immagini della Madonna molto spesso schiaccia un drago con aspetto di serpente o di cocodrillo. E’ l’idea del male incatenato: lì dentro il male non ha alcun potere, è l’intervento della grazia nel momento del massimo dolore. Questo m’ha colpito profondamente, fa parte della nostra religiosità, forse non propriamente cattolica, forse pre-cattolica. Sta di fatto che era una cosa molto forte, e l’ho recuperata, dicendo: io sono questo. Perché mi si attaccano addosso queste storie? Io sono andato in discoteca qualche volta, non lo rinnego; non ho mai fumato e non mi sono mai drogato perché non me ne importa niente; di tutto quello che saltava fuori dai narratori fine anni Ottanta - primi anni Novanta, i pulp e tutti questi tipi di scritture nuove, giovanilistiche e simili, non me ne poteva fregare di meno.

Tondelli avverte questa novità: ma come, tu scrivi questi racconti? E poi lui stava tornando a casa, perché per esempio in *Camere separate* ci sono le scene della processione in cui si ricorda di un certa religiosità e si pone dei problemi molto seri, come quello della sua identità di scrittore. Uno dei grossi problemi di Tondelli, su cui sto lavorando e continuo a lavorare come scrittura, è: qual è la nostra modernità? Siamo sicuri che la nostra modernità sia la discoteca o un certo tipo di società molto superficiale? o non c’è un’identità molto più profonda, che ci racconta molto più di noi e che noi stiamo trascurando per tutta una serie di motivi - anche editoriali, o di distrazione, o non so...? O forse sto facendo un discorso vecchio io? Non è una cosa strana: guardate che il problema me lo pongo anch’io.

Io sono un lettore tardo, leggo tardi, ma bisogna imparare bene a leggere per rubare bene agli scrittori: vi dò un’indicazione ben precisa su come si fa a scrivere, perché non è che uno soltanto si sogni l’ispirazione di notte, dà pienamente ragione a Pardini a tal proposito. Scordatevi le romantiche intorno alla figura dello scrittore che la notte scrive al lume di candela mentre fuori piove e tuona. Scordatevi uno scrittore come Hemingway e tutti gli ubriaconi che fino alle quattro di mattina mangiano, bevono, dormono e alle sei si svegliano e scrivono. Non ci credo neanche se me lo si racconta in giapponese. Se voi leggete Hemingway, è lucidissimo: si alzava alle sei di mattina, scriveva fino alle due del pomeriggio e poi faceva altro. Lo faceva anche Moravia, solo che Moravia veniva tacciato di essere un impiegatuccio della letteratura italiana. Ma avevano ragione loro due. Ci vuole cioè una sistematicità di lavoro che fa paura. Scordatevi dunque l’idea “sono ispirato, adesso scrivo”: l’ispirazione è una materia molto complessa credo. Ispirarsi vuol dire far ricerca, fare studio, lavorare sulla lettura, che spesso porta a ispirarsi, a dire “ma pensa, questa cosa la potrei scrivere anche io”. L’ispirazione è una cosa che si cerca, non che ti capita dall’alto perché ti vola sulla testa: è una cosa che va costruita, che va seminata. Vi spiegherò anche facendovi degli esempi. Questo è come lavoro io, perché chiaramente ognuno ha il suo metodo di lavoro: però credo che sia fondamentale ed importante questo: l’ispirazione va costruita e va guidata. Me l’hanno insegnato i grandi scrittori. Oggi come scrittori di riferimento ho Alberto Bevilacqua, un parmigiano, sono diventato una specie suo figlioccio, anche se io sono il primo a dire che è insopportabile in TV e quando lo vedo volto canale: fa tutto il pietoso, in realtà a quattr’occhi è un personaggio meraviglioso. M’ha dato delle indicazioni di lavoro, di metodo, di ricerca incredibili; io credo che uno scrittore debba andare dagli scrittori ad imparare, per cui io credo nei corsi di scrittura. Perché i pianisti devono andare dai grandi pianisti, o i violinisti dai grandi violinisti e perfezionarsi, e non dovrebbero fare altrettanto gli scrittori? Vado a studiare la letteratura italiana e vedo che Manzoni aveva Visconti, il quale chiosava tutti *I promessi sposi* e gli diceva: guarda che qui sei bravo, guarda, qui no. Ci sarà un motivo. Poi vengo a sapere che Maupassant ha come grande lettore Flaubert, il quale gli dice “guarda che hai scritto un racconto straordinario, guarda che è al livello di quest’altro mio”. E si leggono e si correggono. C’è qualcosa che abbiamo perso, abbiamo un’idea di scrittura molto complessa.

E' quello che sto cercando di portare nelle scuole, dove c'è un'idea di scrittura sbagliata. Noi scriviamo il tema – l'unica cosa che sapremo scrivere usciti di scuola – e all'università non scriveremo più. Non abbiamo l'idea della responsabilità della scrittura: io scrivo il mio dattiloscritto, poi lo dò ad almeno tre o quattro lettori di fiducia (tra cui gente che non sa assolutamente nulla di letteratura, critici importanti, scrittori come Bevilacqua). Loro mi dicono qui bello, lì brutto; qui funziona e lì non funziona. Raccolgo tutte le indicazioni sulla mia scrittura, poi faccio altre due o tre edizioni, porto tutto all'editore e nel passaggio dall'editore alla pubblicazione passano ancora due o tre anni di revisione del testo, cioè di lavoro. Quello che ho tra le mani ho impiegato dodici anni a scriverlo; era di seicento pagine, ora è di quattrocento e ho dovuto toglierne duecento non per motivi editoriali, ma perché era scrittura in cui mi compiacevo di scrivere, e quindi era inutile. Quindi il lavoro di scrittura è stato togliere dove uno si compiace a scrivere, dove dice: guarda come sono bravo qua. Lì è meglio togliere, meglio essere essenziali nella scrittura. Non l'avevo mai scritto prima un romanzo vero, questo è un romanzo-romanzo, e allora mi sono studiato il romanzo italiano. Che tipo di romanzo è quello italiano? Ponetevelo il problema, se volete fare un romanzo veramente italiano. Allora mi sono letto la storia del romanzo italiano, mi sono letto i romanzi italiani, da Collodi, ai romanzi a puntate sui giornali, a Manzoni. Mi accorgo allora che il romanzo italiano è già un romanzo europeo prima di nascere. Questa è un'indicazione importante: non posso fare un romanzo locale, devo fare un romanzo europeo. Su che strutture si gioca il romanzo? Leggetevi assolutamente i due saggi di Milan Kundera sul romanzo, l'ultimo che è uscito si chiama *Il sipario*: due libri straordinari sull'idea del romanzo, dove si pone l'idea, nuova, di romanzo non come genere letterario, bensì come arte a sé. E allora io italiano cosa scrivo romanzi a fare? Qual è la tradizione del romanzesco in Italia?

Per capire che cos'è l'ispirazione, come nasce e come si costruisce l'idea di un romanzo, cominciai a studiare gli autori della mia terra. Chi sono gli scrittori della mia terra? Sono circa una trentina solo a Parma: Bevilacqua, Malerba, Bertoli, Mario Colombi Guidotti, Bertolucci padre - che ebbe due figli registri, mentre Malerba fece del cinema e Zavattini fu il loro papà perché era l'istitutore di Guareschi e di Bertolucci al "Maria Luigia" di Parma, quando aveva ventisei anni e gli altri erano sui diciotto. Bertolucci nel 1929 traduce, a diciassette anni, Proust, su un giornale locale, *La voce di Parma*. Allora, che tradizione ho in città di letteratura? Molto forte, più di quanto uno non pensi dal punto di vista letterario a livello nazionale. Allora il mio lavoro di scrittore è stato rendermi consapevole non solo di una tradizione, ma di più tradizioni. Intanto la mia locale, che non è isolata perché Bevilacqua è famoso in tutto il mondo, Malerba anche (è tradotto in cinquanta lingue) e più in Francia che in Italia, Bertolucci è uno straordinario poeta autore di uno dei grandi poemi del Novecento, e dà vita a due figli che lavorano nel cinema e quindi raccontano storie anche loro, in maniera diversa. E' una città di straordinari scrittori: devo rendermi conto del perché io faccia lo scrittore in un città di scrittori.

Iniziai a scrivere, in maniera assolutamente inconsapevole. Andavo dietro a un ritmo di scrittura che mi dava la macchina da scrivere, e che ho perso con il computer; adesso addirittura sono tornato a scrivere a mano, per avere proprio una velocità diversa e un modo di riflettere diverso con lo scrivere. Mi accorsi che c'erano degli scrittori a Parma, che io non avevo mai letto, che scrivono come me: leggo delle aggettivazioni di Guareschi e Guareschi aggettiva come me, vado a leggere Ubaldo Bertoli e trovo certe immagini che uso: ma perché scrivono come me? Ma io non ho copiato loro! Si pone un problema molto più complesso, cioè che probabilmente io faccio parte di una tradizione di scrittori che scrivono come me, che hanno delle idee e un modo di gestire la scrittura molto simili ai miei, in tempi anche lontani, non sono soltanto nel Novecento. Io leggo Teofilo Folengo perché ha studiato a Parma anche se era mantovano e per me il *Baldus* resta un punto fondamentale nella storia della mia costruzione narrativa. La comicità è un elemento determinante della storia della mia cultura locale; per esempio Malerba è un grandissimo scrittore comico: *Il pataffio*, scritto intorno gli anni Settanta quando c'è la famosa armata Brancaleone è uno straordinario romanzo in cui recupera, in cui rifà il poema eroicomico. Così fecero anche Calvino e Celati che riscrivono i poemi eroicomici: perché? non perché piaccia loro semplicemente, ma

perché cominciano a capire che lì dentro c'è un'idea di romanzesco che ci riguarda. I grandi poemi eroicomici sono tutti di scrittori emiliano-romagnoli: Boiardo è di Reggio, Ariosto, che segue Boiardo, lavora tra Reggio e Quattro Castella... tutte zone che io frequento la domenica andando per mercatini con la mia morosa. Lì c'è il romanzesco nostro, c'è il romanzesco italiano: non a caso il *Baldus* diventerà uno dei fondamentali elementi di ispirazione per François Rabelais, che, come dice nelle tesi nel suo lavoro di scrittura Kundera, è il padre del romanzo: è lui a iniziare con il romanzesco, i romanzieri in seguito lo riconosceranno come punto di riferimento. Ma Rabelais ha imparato dai poemi dei nostri scrittori eroicomici. Poi arrivarono Cervantes e il fiorire del romanzo. C'è una tradizione che arriva qui, nella nostra zona. C'è una scrittura comica che funziona. Per certi aspetti capivo che dentro al mio tragico c'erano alcuni elementi di scrittura comica. Sapevo far ridere raccontando storielle e mi dissi Vediamo se riesco anche a scriverle: ho provato e funziona, ho imparato a usare gli strumenti della scrittura comica. Esistono per esempio degli elementi di scrittura comica: se avessi una lavagna vi farei vedere come tecnicamente si fa ridere. Poi ho avuto la fortuna di incontrare Marco Messeri (con cui ho scritto per un anno un film che non è mai andato in porto perché costava miliardi) che aveva lavorato con Troisi e Benigni e che mi insegnò a scrivere le gag. Ci sono dei meccanismi che funzionano e fanno sempre ridere.

Ad un certo momento io sono stato messo e mi sono messo di fronte ad una tradizione: è una cosa che ho fatto mentre leggevo, mentre mi accorgevo che c'erano degli scrittori, non solo del Novecento, che mi assomigliavano non perché io li copiassi, ma perché c'era una tradizione con cui mi dovevo confrontare, molto simile a me e che mi poneva dei problemi di identità mia.

Ma dove si va a cacciare allora la mia originalità? Quando scrissi la storia del cocodrillo sull'altare - mi inventai due bambini che camminano sul Po e ad un certo momento uno viene mangiato da un cocodrillo (era un periodo in cui in Italia c'erano vari avvistamenti) - venni casualmente a sapere di un libro su Santa Maria delle Grazie di Mantova dove c'era una leggenda simile alla mia, ma io me l'ero completamente inventata! ma perché vado a trovare della roba del genere? La scrittura in realtà pone dei problemi giganti. Intanto cos'è una tradizione: siamo sicuri che la tradizione che vi insegnano a scuola, e quindi i vari "-ismi" del Novecento, sia quello che veramente vale per uno scrittore? 'Verismo' e 'Futurismo' sono importanti, ma vi posso garantire che sono molto più importanti certi scrittori anche minori del Novecento che io leggo e capisco che fanno parte della mia tradizione, perché scrivono nella mia maniera, o in maniera simile alla mia. Perché questi scrittori scrivono in questo modo? Questi scrittori emiliano-romagnoli o comunque padani scrivono in maniera molto diversa dai siciliani, in maniera diversa dagli scrittori liguri. Perché ad un certo momento la mia storia della letteratura, di lettore, personale, in cui io mi confronto con questi scrittori, si pone a tutta una serie di puzzles sulla letteratura romanesca, sulla letteratura milanese, addirittura diventa quasi una letteratura di città? ma allora come si ricompono tutta la divisione di DeSanctis? In realtà io sono un "dionisottiano": esiste una storia della letteratura italiana alla DeSanctis, ma sono più profondamente convinto che esista una storia di regionalità, di tradizioni letterarie italiane - che non vuol dire poi perdere un'identità italiana molto più ampia e più vasta.

Ve lo dico perché ad un certo momento, quando mi posi il problema di scrivere un romanzo, dove andai a pescare l'idea di romanzo? Sembra semplice, ma non lo è. Ci sono i vari Baricco, che io considero tecnicamente un grandissimo scrittore, ma senza niente da dire: vanno a prendere modelli di tipo americano e quando citano gli scrittori dicono: "Ah, grandissimo John Fante!". Intanto John Fante è uno scrittore che in Italia già conoscevamo nel '42, quando uscì *Americana* di Elio Vittorini; poi viene riscoperto negli anni '80 e diventa oggi "di culto". Vado a leggere tutta la cultura americana, che oggi è imperante, perché se non si fa un romanzo alla Don De Lillo, o i giovani scrittori non citano uno scrittore americano come punto di riferimento per narrativa, si è scrittori di serie B. Ma chi l'ha detto? Noi viviamo in un posto che non è assolutamente l'America. Neanche Milano è una metropoli, rispetto a quelle americane, ma una piccola cittadina. Perché ve lo dico? Perché noi in realtà viviamo in un museo a cielo aperto, che è l'Italia, e l'Italia è un paese diverso dall'America. Qual è il problema centrale di Tondelli? Ho fatto tutto questo discorso per farvi riflettere seriamente su quello che state facendo e che dovrete fare secondo me: poi ognuno

studia e fa quello che vuole, e può anche contestarmi la mia idea di letteratura. Però vi posso dire questo: nel contesto italiano trovo più provinciale prendere dei modelli di riferimento americani o inglesi perché sono “all'avanguardia” rispetto a scrittori italiani tipici della nostra tradizione letteraria. Studiando la tradizione della letteratura, non sui modelli che mi hanno dato a scuola o all'Università, ma rifacendomi al mio lavoro di scrittore, al mio lavoro di recupero, di ricerca e di studio, mi accorgo che in realtà la mia tradizione letteraria locale non è locale, non è provinciale, ma è stata frutto di riflessioni, e poi modello, di grandi scrittori a livello internazionale: perché non dovrei andare a recuperarla? Perché devo considerarla di serie B? Solo perché ci sono dei modelli prefissati e perché bisogna “fare gli americani” per essere moderni? È sbagliato. A me, sinceramente, dell'11 settembre non interessa nulla dal punto di vista narrativo; non lo considero nemmeno un grosso avvenimento dal punto di vista storico, se devo essere sincero. Dopo l'11 settembre uscì tutta una serie di libri dove si diceva “Ah, è cambiato il modo di fare scrittura, di fare narrativa...”: è un incidente storico di una guerra, ma non ti sconvolgerà certamente il modo di scrivere. Non credo che gli avvenimenti in Iraq ci cambieranno il modo di scrivere. Credo sia stata molto più importante la rivoluzione del 1989, quello sì che è stato un cambiamento radicale nella storia della politica del '900. Voglio farvi capire che la letteratura ha dei tempi più lunghi rispetto a quel che succede storicamente oggi. Ci sono dei tempi lunghi nella letteratura che hanno delle persistenze: vogliamo chiamarle “tradizione”? Ma che cos'è “tradizione”? Perché gli scrittori in un certo luogo scrivono in un certo modo e non in un altro? L'ho visto sulla mia pelle questo, non me lo sono inventato. Perché devo tornare a recuperare questo genere di riflessioni sul “genius loci”, sulla tradizione, su che cos'è l'identità italiana della scrittura, se fa parte di un riflesso della globalizzazione ecc? Non lo so, sta di fatto che pone il problema della mia identità di scrittore, di che cosa sono io quando scrivo. Di questo non sentirete quasi mai parlare da altri scrittori. Oggi addirittura giocano sull'idea della scomparsa dello scrittore, falsificandolo. Scrivono a quattro mani, si nascondono dietro una sigla e poi vanno a presentare i loro libri. Ma mandaci altri, perché devi essere tu ad andarci? Che fai finta di essere uno scrittore, e poi ti nascondi dietro una sigla? Allora sei anche un bugiardo, e costruisci delle idee finte di scrittura. Carlo Fruttero e Franco Lucentini scrivevano a quattro mani, ma la loro firma era Fruttero&Lucentini. Se invece devi chiamarti con una sigla, benissimo, però non andare a presentare i tuoi libri, se dici che lo scrittore deve scomparire. Questa è un'ideologia di scrittura, come quella per cui la scrittura è la scrittura sulla rete, ecc...Io non ci credo in quelle cose lì: sono buffonate, sono bufale, sono tendenze della cultura contemporanea - chi se ne importa? Le discuto perché le contesto, poi alla fine ho ragione io, non perché lo voglio io, ma perché poi si presentano a presentare i loro libri. È la tendenza della letteratura, non fatevi abbindolare da queste cose! Credo che sia importante che ci riflettiate.

Credo che sia fondamentale scrivere. Ad un certo momento mi ritrovo a fare un certo tipo di scrittura che potrebbe sembrare vecchia, ma in realtà non lo è. Perché? Il problema di Tondelli è il problema di Zavattini, che è del 1930: quindi non è un problema contemporaneo, ma un problema che si propone per tutto il Novecento. Noi siamo autori italiani e abbiamo la nostra tradizione, però viviamo in un mondo in cui arriva la modernità. La modernità ci arriva da fuori, non da dentro. Zavattini si pone il problema nel 1929, sulla gazzetta di Parma. Io l'ho studiato, è un autore di riferimento per me, che ha scritto di cinema, che ha rivoluzionato il modo di fare cinema; è e resta uno scrittore di Luzzara, uno scrittore padano, che però ha modificato il modo di fare cinema nel mondo. E oggi un autore americano come Scorsese, a proposito dei suoi documentari sul cinema italiano, dice che Zavattini è fondamentale nella storia del cinema, e che i modelli della storia del nostro cinema, che sono autori locali, che vengono dalla provincia, diventano punto di riferimento per la scrittura del cinema americano.

Un altro esempio: García Márquez venne in Italia nel 1960 e andò a scuola da Zavattini per il cinema, perché Zavattini lavorava nel cinema.

C'è poi tutta una serie di modi di rivedere la diffusione della nostra cultura a livello internazionale, molto più complessi di quanto non si pensi. E questo è fondamentale per capire che attingere alla

cultura del nostro territorio vuol dire attingere a delle possibilità diciamo così, “provinciali”, ma molto più complesse.

Zavattini nel 1930 comincia a scrivere di record. Quando mai si è scritto di record? Si leggeva in America “Una donna è rimasta su un palo tre ore”. Così Zavattini commentò la notizia: “Benissimo, noi eravamo là e le guardavamo le mutande”- questo è Zavattini! Fanno la gara a chi trattiene i record. Attraverso la chiave del surrealismo, del comico e dell’umorismo mette in ridicolo tutta una serie di fenomeni moderni che arrivano in Italia: i record, le auto, il fenomeno del turismo di massa che intuì già nel 1930... e solo adesso comincio a capire che Zavattini è uno scrittore di avanguardia perché intuisce tutta una serie di novità che entreranno nel mondo contemporaneo intorno agli anni Sessanta e Settanta. Si poneva il problema della modernità. Allora la modernità era Chaplin e il cinema. Nel 1929 il cinema è ancora muto, ma lui capisce che il cinema è una forma d’arte, mentre in quel periodo in Italia era considerato una forma degradata di teatro (ricordatevelo se fate la storia del cinema) tanto che i sente dire “Andate pure al cinema, tanto è una forma di divertimento per sartine e soldatini in licenza!”. Zavattini va al cinema con Bertolucci e con Pietro Bianchi a vedere *La febbre dell’oro*: capiscono che Chaplin fa diventare arte il cinema.

Come filtrano tutto l’americanismo che arriva negli anni Trenta?

Lo stesso problema nel 1980 si pone Tondelli, quando in macchina gira per la bassa reggiana, a Correggio, a casa sua, a venti chilometri da casa mia, col finestrino aperto e ascoltando Joe Jackson e i Cure: sente l’odore del concime dei campi e dice: “Ma io dove vivo? Chi sono io, Tondelli, che vivo in mezzo a questi campi e nello stesso tempo ascolto la cultura americana? Io sono la cultura che ascolto, la cultura inglese, il teatro inglese che arrivano in Italia: sono questa cultura, la riconosco, mi piace, è bella, mi piace quella bellezza lì; però nello stesso tempo sono anche l’uomo che vive in questi posti. Come faccio a mettere insieme queste due realtà?”. Se lo chiede Zavattini di Luzzara (a venti km da me e da Correggio: non cambia la zona geografica), che si pone il mio stesso problema: sono uno scrittore padano, emiliano, provinciale o sono uno scrittore europeo? O voglio essere uno scrittore europeo? Questo è il mio grande dilemma.

Spero di essere stato chiaro. Io vado contro tutte le linee editoriali possibili e immaginabili, e ho un editore che devo ringraziare in ginocchio perché mi pubblica, che è Brioschi. Nel 1990 sono stato chiamato da Einaudi, che legge i miei libri e mi ha detto che i miei racconti sono bellissimi. È stata una fortuna che non mi abbiano preso, perché non ero ancora maturo per la grande editoria: ho avuto bisogno di fare una serie di passaggi. Solo oggi inizio ad essere veramente maturo, dopo vent’anni di durissimo lavoro, di studio. Sono bravo a scrivere racconti brevi e brevissimi, sono abbastanza bravo a scrivere racconti di dieci, dodici cartelle; ho provato a scrivere un racconto di ottanta pagine ma mi sono trovato in grosse difficoltà: c’ho messo un anno, però dopo ho capito la macchina. Non sono stato capace di scrivere un radiodramma. Sto diventando bravo a scrivere monologhi di una pagina, in prima persona, che fanno anche ridere: ne ho scritti tre o quattro, li ho letti e funzionano, perché il pubblico ride, e sono andato da un regista che li sta mettendo a posto. Ho scritto la mia prima commedia su Saddam, si intitola *Il buco del ragno*, dove lui si era nascosto. L’ho scritta perché mi piace il teatro, e forse funziona, riesco a muovermi abbastanza bene. Sul romanzo non ero capace, tutti mi dicevano che ero uno scrittore di racconti... Poi mi sono detto: Adesso faccio un romanzo come si deve. Allora ho fatto un “romanzo-romanzo”.

Ci sono due grandi tipologie di romanzo. La prima è quello ‘a scatola chiusa’ - *Arcipelago Gulag* di Solženicyn, *La casa dei morti* di Dostoevskij, tutti i gialli di Ellery Queen che si chiudono dentro una stanza, il primo grande romanzo giallo di Edgar Allan Poe, *I delitti di Rue Morgue*, una stanza chiusa dove avviene un delitto, Poirot che racchiude tutti in una stanza chiusa a fare i gialli, e *La montagna incantata* di Thomas Mann. Quello è un modello: sono tutti posti dove viene recitato il luogo dove si svolge l’azione. L’altro modello è quando il protagonista esce di casa e gira il mondo: tutti i romanzi picareschi, di mare, d’avventure. Le tipologie dei racconti sono tre: uno esce di casa e vuole tornare a casa (come Ulisse), i due gemelli che litigano (come Caino e Abele), il triangolo amoroso: io amo lei ma lei ama l’altro. I modelli su cui si lavora sono più o meno sempre quelli. Il mio romanzo è la storia di un ospizio. Mi piaceva l’idea di raccontare la storia del Novecento: mi

dicevo Devo trovare il modo, in tanti lo hanno fatto (verso la fine degli anni '80 tutti si ponevano il problema di scrivere il grande romanzo del Novecento); perché non ci devo provare anch'io? Ho impiegato dodici anni per scriverlo. Il primo nucleo, un racconto con un funerale, l'ho pubblicato al convegno de I nuovi selvaggi del 1996, in un'antologia. Quasi dieci anni fa: quindi lo avevo già scritto, per cui c'erano già dietro alcuni anni di lavoro. Si è modificato profondamente. Per esempio, non sapendo scrivere un romanzo ho cominciato a scrivere in prima persona. Arrivato a pagina trecento mi sono bloccato, perché ho capito che forse avevo sbagliato modello di scrittura. Allora sono tornato indietro e ho riscritto trecento pagine in terza persona. Quando ho cominciato ho iniziato a vedere come veniva bene, perché mi dava un sacco di potenzialità, potevo diventare ironico... avevo capito che la prima persona limitava profondamente la prima scrittura. Lavorando nella scrittura vi accorgete di sbagliare pensando di fare la strada giusta, vi accorgete che si blocca il racconto e dovete tornare indietro. Ci vuole molto coraggio per riscrivere trecento pagine, però mentre scrivevo mi nasceva un altro romanzo, nascevano altre possibilità, altri personaggi. Io attingo alle notizie che mi giungono da mia mamma che è sarta, dalla parrucchiera che viene a casa... è da lì che bisogna attingere. E vengo a sapere di nuore terribili. La nuora è un personaggio decisivo all'interno di questo romanzo, *Il tramonto sulla pianura*, perché racconta la storia di un vecchio, Eugenio, che ritorna a casa dopo dieci anni, quando viene a sapere da uno dei figli che la moglie sta morendo. Era partito dieci anni prima, mollando tutto, senza dare spiegazioni, ed era scomparso. Io non dò ragione del perché lui va via. Non gliel'ho neanche chiesto, e lui non l'ha voluto scrivere. I personaggi sono personaggi a sé: non sono io che dò vita a loro, ma sono loro che danno vita a me. Questo Eugenio non mi ha detto perché è andato via di casa, in non l'ho scritto e non ho neanche cercato di bluffare. Non me ne importava: se quel personaggio non voleva raccontare quella storia io non la racconto. Torna dopo dieci anni, sta a casa del figlio tre mesi. La nuora non lo sopporta e vuole mandarlo fuori di casa. Lui doveva andare all'ospizio a trovare sua moglie che stava male, e non ci va mai. Gira per la città facendone di cotte e di crude, gli capitano situazioni comiche; è un'estate caldissima e spesso va nei supermercati a prendere il fresco (come peraltro succede davvero). Alla fine la moglie muore. Dato che sono già stati pagati tre mesi di rette, la nuora, che lavora nell'ospizio, lo mette lì tre mesi. Eugenio entra nell'ospizio e ad un certo momento da una porta entra un personaggio - ma è capitato a me: mentre stavo scrivendo si apre la porta ed esce il personaggio, non è che me lo sono inventato io. Questo duca mi stava prendendo la mano, stava diventando il protagonista del romanzo. E' stata una delle cose che Bevilacqua mi ha fatto notare: che non potevo avere due protagonisti. Devi tenerne uno a bada, e se questo chiacchiera, taglialo. Sono cose incredibili, sono esperienze stranissime. Questo perché (e se vi capita siete sulla strada giusta) quando scrivete andate in una specie di trans-vero, per cui scrivete cose che voi vedete. Almeno, io sono uno scrittore visivo, cioè io mi vedo davanti le scene e trascrivo quello che vedo, quello che capita. Non è che mi invento che il personaggio deve andare in montagna, perché se quello non ci vuole andare io vi garantisco che il romanzo si blocca e io non riesco più a scrivere. I personaggi fanno quello che vogliono loro, dicono quello che vogliono loro, dicono delle castronerie che io non mi sogno nemmeno di trascrivere, però lo devo fare se voglio dargli vita veramente. Però molto spesso io non condivido le cose che scrivo e che dicono i miei personaggi. Non so se sembra strano, però io quando leggo Anton Cechov e questi grandi scrittori trovo che loro hanno continuamente questa sensazione: si trovano di fronte a personaggi che fanno i cavoli loro. Un grande scrittore, Queneau, ha scritto *Icaro involato*, in cui c'è un personaggio che esce dal libro e vive di vita propria. Attraverso quel libro l'autore dà l'esperienza di che cosa vuole dire scrivere un romanzo, cioè scrivere veramente: vuol dire dar vita ai fantasmi. Almeno, a me capita questo. Io non voglio scrivere dei personaggi: ad un certo momento saltano fuori loro, e fanno, e si muovono.

Allora ho scoperto un'altra cosa: la scrittura è come andare a caccia di un serpente e andare con un bastone a tentare il buco per vedere se il serpente esce. Per me la scrittura è questa esperienza. Quando i serpenti saltano fuori vuol dire che è il momento giusto: prendono vita e dicono delle castronerie terribili. In questo romanzo c'è un personaggio che si chiama Frusta. È un poeta,

completamente calvo, che racconta la sua storia attraverso uno di questi personaggi: sogna che di notte Gesù gli accarezza la testa, e la mattina dopo si trova con i capelli. E tutti si chiedono che miracolo è: di solito un miracolo è quando si guarisce, quando accade qualcosa di eclatante... È un miracolo inutile. E tutti gli contestano la veridicità di quella chioma, lo accusano che sia finta. Ma un miracolo banale è sempre un miracolo, crea uno sconvolgimento, a tal punto che il poeta deve rasarsi di nuovo, perché dà fastidio. La coscienza del fatto che Dio lo ha toccato gli fa dire che lui è libero di fare quello che vuole, e si mette a riscrivere il vangelo: ci sono dieci parabole riscritte da lui: è una profanazione gigantesca. Chi ti permette di fare questo? In un mio racconto, *Il toro*, c'è un personaggio che bestemmia. Io non bestemmio mai. Un giorno mi arriva la lettera di un prete: "Non le trema la mano quando scrive? Come si permette di bestemmiare?". Con tutti i giovani autori che sperperano parolacce questo fa le pulci a me? Ma poi ho capito, perché di quella bestemmia ne basta una, tanto è potente nell'idea della parola - io considero la parola tra la preghiera e la bestemmia, è il mio gioco. Perciò non so fino a che punto sia una scrittura sacra la mia, cioè dove vada a tentare continuamente queste cose, è una cosa che mi chiedo anch'io. Capivo che avevo toccato un nervo forte lì, bastava una sola bestemmia; poi mi è venuta anche l'idea di toglierla, ma ero dubbioso. Una volta Bevilaqua mi ha chiesto se volevo fare lo scrittore, e io gli risposi di sì; poi, se mi rendevo conto di quello che scrivevo, e di nuovo la mia risposta è stata affermativa. "Brucia tutto, smetti e vai a fare quello che vuoi, ma non scrivere; oppure, scrivi, ma assumiti la responsabilità parziale di quello che dicono i tuoi personaggi". "Parziale" perché in realtà tu dai loro voce ma sono loro che parlano; io non mi permetterei mai di condividere quel che loro dicono. Dove lavoro io le mie colleghe iniziano a leggere il romanzo e mi dicono che sono Frusta o qualcun altro, ma io non lo sono (e continuo a ribadirglielo), anche se dico le loro battute. Non è un modo per togliersi dalle grane; questo è il mondo della scrittura per me, un mondo molto sciamanico, come la lettura. Cechov per me resta un modello straordinario di scrittura (se volete imparare a scrivere leggetevi le sue lettere, veri manuali di scrittura dove dà consigli al fratello e all'editore. Dice Cechov: "È più difficile far parlare una serva che un sovrano". Ha ragione! Allora mi sono posto il problema. Un giorno vado a Vigevano e chiedo in giro cosa sia successo in quel paese: alcuni mi indicano la casa di Eleonora Duse, che a me non interessava, da altri vengo a sapere che chiamavano "la Tora" una prostituta di lì, perché era piccola e tozza, quasi nana, e ne aveva uccisi due mentre stava facendo il suo lavoro. E scrissi il racconto *La Tora di Vigevano*, una storia vera. Mi sono posto il problema di come parlasse la prostituta nana. Il problema di come parla una prostituta è un problema serio, perché secondo me non è volgare; allora mi sono chiesto che cos'è un rapporto amoroso, che cosa cercano gli uomini con questa donna: cercano la finzione del rapporto, anche del parlare, per cui ho visto lei che parlava a seconda del cliente in maniera diversa. Continuamente la scrittura e la lettura pongono il problema di mettere in discussione voi. Nel rapporto con una persona la cosa che vi lega è il linguaggio che usate con lei: tra le persone si costruiscono dei modi di parlare, dei linguaggi privati, che sono loro e non di altri. La prostituta nana costruiva dei linguaggi diversi a seconda dei clienti, diventava una specie di metamorfosi della prostituta. È stato molto divertente scrivere una cosa così, lei mi ha divertito tantissimo; tant'è che ci sto lavorando per farla diventare una commedia, perché racconta ad esempio di quando le muore un personaggio di due quintali nel letto, un suo amante da vent'anni; quindi tutto il problema è portare fuori questo vecchio scarpaio industriale dalla stanza.

Questo racconto mi poneva il problema di Cechov. Cechov è straordinario nei racconti brevi, è illuminante, perché aveva il problema di star chiuso dentro centocinquanta righe, che erano quelle dei giornali umoristici russi di quel periodo, cosa che poi faceva Zavattini negli anni Trenta. Erano tutti parte della stessa cultura europea di scrittori umoristici che scrivevano su giornali umoristici (solo in seguito raccogliessero la loro opera in volumi), come Collodi, che scrive racconti umoristici straordinari: leggetevi *Occhi e nasi*, fa ridere, è perfino preveggenza, come i pezzi sui magistrati.

Cominciate a riflettere seriamente su come si costruisce un racconto e bene, e su come si impara a leggere bene. Io ho cercato di capire come scrivono gli scrittori e qual'è la loro macchina narrativa.

Dovete anche leggersi i taccuini degli scrittori: dove loro lavorano, dove cuciono e buttano via, dove riflettono sul loro lavoro, dove prendono spunto. Ho riscritto racconti di scrittori che non li hanno più scritti. Arturo Loria, scrittore carpigiano degli anni '30, ha scritto tre libri importantissimi di racconti tra i più belli del Novecento. Nessuno li ha mai letti: perché nessuno legge questi scrittori, importanti per gli scrittori ma non per la storia della letteratura. E' possibile costruire un contro-Novecento di scrittori importanti per gli scrittori, ma che non vengono letti a scuola e non ci sono in libreria? Loria ha scritto tre raccolte: *Il cieco e la bellona*, *La scuola di ballo* e *Fannias Ventosca*. E' grande scrittore di racconti; non riesce a scrivere romanzi, si blocca: è il suo stesso impianto ideologico che lo porta a rinchiudersi nel racconto senza svilupparsi nel romanzo. Ad un certo momento smette di scrivere libri e racconti: fa tutt'altro, scrive favolette e poesie ma muore come scrittore, perde l'ispirazione del racconto e comincia a lavorare su dei diari. Leggo i diari e trovo i cosiddetti "libri dei sogni": sono indici di libri di racconti che lui avrebbe voluto scrivere. C'è un titolo bellissimo di Loria, *Il nano e la spilungona*: Loria non l'ha mai scritto, l'ho scritto io. Questo è un modo per riscrivere la tradizione: entrar dentro nella macchina di uno scrittore e lavorare sulle sue scritture è un modo per ispirarsi e lavorare sulla scrittura. Così dai voce a Loria. È molto più che fare degli omaggi: è quasi ridargli una voce. Pensate a queste cose, a che cos'è la scrittura. È una domanda molto complessa, questa è una delle risposte.

Faccio un altro esempio. Questo libro è costruito a capitoletti; siccome sono uno scrittore di racconti, mi son detto: "Frego il romanziere! Faccio un romanzo a racconti, dove ci siano tutti gli stessi personaggi." Chi ha fatto questo nella mia tradizione? Guareschi, autore della più grande epopea del '900: Don Camillo, Peppone e il Crocifisso che parla. Pensate solamente al Crocifisso che parla: che invenzione straordinaria dal punto di vista letterario e narrativo! perché Don Camillo e Peppone non funzionerebbero se non ci fosse il Crocifisso che alla fine tira la morale! E' un movimento a tre quello di Guareschi, non a due, un movimento fondamentale per capire come muove il suo racconto; è un modello per me, lo recupero ma non lo faccio vedere. Metto un titolo per ogni capitolo: a *Funerali ridicoli* aggiungo *ovvero: dove si racconta di come Eugenio incontrò sua moglie dopo dieci anni*. Secondo capitolo: *La rivoluzione della dentiera*: qui invece riderete delle *tragicomiche avventure di Eugenio in giro per la città estiva*. Tutto l'indice l'ho costruito su questi capitoletti, che sono poi boccacceschi... ma non sono boccacceschi, sono di tutta la tradizione europea del racconto, di tutta la novellistica, italiana ed europea insieme. Io recupero questa tradizione: è straordinaria per me, mi fa ridere, ci gioco dentro, scrivo cose umoristiche che mi danno la possibilità di potenziare la mia scrittura, non me la diminuiscono; nello stesso tempo mi riallaccio ad una tradizione molto italiana, che però potrebbe essere insieme europea. Il personaggio tedesco scioccone che ritorna continuamente in tanti racconti è un modello europeo, ma nello stesso tempo è la tradizione novellistica nostra; che si può recuperare per metterla dentro ad un romanzo. Questo significa lavorare sulla tradizione: ti dà degli strumenti straordinari di scrittura: non diminuisce affatto il tuo lavoro, ma te lo potenzia a livelli che voi non sognate nemmeno. Arrigo Frusta scrive sonetti satirici: ci ho provato anch'io, prima in maniera molto difficoltosa, oggi ne ho scritti già un centinaio. Vi posso garantire che il sonetto satirico italiano, pur avendo il Belli, il Porta etc., tutti dotati di strumenti del sonetto satirico, non può essere veramente comico, perché non ha la rima baciata in fondo: essa è infatti uno strumento di comico. Dove si usa la rima baciata? Nell'ottava. E guarda caso i poemi eroicomici sono in ottave, e in essi la battuta che fa ridere viene quasi sempre in fondo. Parlo di questo problema a Gianni Celati: "Sai, sto scrivendo sonetti satirici: ma tu hai difficoltà?". E lui: "Ma io non li uso: uso il sonetto inglese, che ha la rima baciata in fondo...però ci sono passato anch'io". Allora che faccio? Uso il sonetto caudato. Vuol dire recuperare tutti gli studi letterari dell'università, quando non capivi l'utilità degli schemi metrici: in realtà vogliono dire che tutte le rime ti servono per scrivere il sonetto, perché il sonetto satirico si scrive dal fondo, guidati dalle rime. Se non hai la frusta in fondo, il pezzo che ti picchia, il verso finale, non puoi ricostruire il sonetto. Sarebbe bello fare corsi per imparare a scrivere sonetti satirici in questo modo. E l'ho anche fatto, a Collecchio: ci siamo divertiti, hanno capito com'è difficile scrivere un sonetto. Siamo andati a leggerci i sonetti per capire come li correggono. Lavorando

sull'*Infinito* abbiamo capito perché quella macchina funziona, e facendo le correzioni abbiamo visto come Leopardi scrive. Ma non sono lezioni di filologia, sono lezioni di scrittura. Nello stesso tempo recuperate i vostri studi in maniera diversa, perché li vedete dal di dentro, cioè dal vostro modo di scrivere. Questo lo sto portando dentro le scuole e le università, perché cerco di far capire come in realtà la scrittura è una cosa straordinaria, è di una bellezza incredibile. In questo è la lettura. Quando leggo Cechov sento il suo riso dietro: Cechov è uno che ti prende in giro quando scrive, e si sente il suo riso! La scrittura e la lettura sono veramente quello che diceva Raimondi quando parlava di "doppie voci": quando leggete in silenzio, se state attenti, non c'è solo la vostra voce, sentite anche la voce dello scrittore. E molto spesso la voce dello scrittore diventa un riso in Cechov. Lo sentite ridere, se state attenti e avete questa finezza. Questa è l'esperienza della lettura: vuol dire dare voce ai morti, veramente, attraverso la vostra voce. Leggere vuol dire imparare a rubare bene dagli scrittori, imparare bene le tecniche di scrittura come il sonetto e la rima baciata. Se non la sapete usare, avete una pistola scarica. Le tradizioni e gli strumenti della scrittura sono straordinari perché vi danno delle potenzialità enormi nella scrittura vostra.

Faccio un altro esempio. Questo libro di racconti contiene un romanzo di 100 pagine. Vengo a sapere che nel 1902 a Gualtieri, nella bassa parmigiana, Benito Mussolini viene a fare il maestro elementare (io ho fatto anche il maestro elementare: mi sono divertito molto, sono le esperienze più belle). Benito Mussolini viene a Guastalla e ne fa di cotte e di crude (non mi invento niente mi sono letto delle biografie e vengo a sapere tutta l'aneddotica): un giorno che si tuffa per un bagno sta per morire affogato, a 18 anni, e ci sono due che lo prendono e lo salvano; poi ha un rapporto con una donna cui ne fa di tutti i colori (la morsica, tira una coltellata). A Gualtieri molto dopo istituisce la "Camicia nera dei lavoratori". Vengo a sapere che cammina scalzo sui binari per non rovinarsi i piedi, e che quando entra a scuola si mette le scarpe: straordinario gesto di rispetto nei confronti delle istituzioni. Questo mi fa scattare una molla: cercavo questo, la possibilità di raccontare la storia di Mussolini vista attraverso il suo allievo bambino a Gualtieri. Il mio *Il destino si chiama Mussolini*, parodia de *Il destino si chiama Clotilde* di Guareschi, è la storia di Mussolini vista attraverso questo bambino, che diventa grande, fino a piazzale Loreto dove vedrà il suo maestro calpestato (maltrattarono tanto lui e la Petacci dopo averli uccisi che per salvarli dalla devastazione del popolo li piccarono alla pompa di benzina).

E' pieno di aneddoti questo libro, ma me la sono andata a cercare l'ispirazione per scriverlo: mi sono letto venti biografie di Mussolini, prendendo appunti su quelli che potevano essere gli spunti per scrivere. Vengo a sapere che Mussolini tenta di attraversare il Po. E' molto pericoloso attraversare il Po: arrivati in centro la corrente è talmente forte che vi porta giù. Se vi fate prendere dal panico, o affogate o vi trovate tre chilometri più in giù, a meno che non siate talmente forti da attraversarlo a nuoto in diagonale. D'estate la gara dei ragazzi, fino agli anni '50, era quella di far vedere alle ragazze che loro attraversavano il Po. Il direttore che aveva scritto le musiche della commedia si è salvato dai campi di concentramento perché, mentre i soldati traghettavano lui e tutti i suoi amici di là dal Po, lui e un suo amico si sono buttati, sapendo di questa cosa, nel centro del Po. Questo lo scriverò in un racconto! Erano sopra la piattaforma e d'improvviso si buttano giù a piombo, dove la corrente è talmente forte che li ha portati immediatamente via. I tedeschi sparavano lì, ma loro si sono salvati. Oggi per fortuna mi fa le musiche! Ricordando tutte queste cose ho scritto di quando Mussolini cerca di attraversare il Po. Poi vengo a sapere che un giorno Mussolini, in macchina con Farinacci e altri, grida "Fermi tutti! - sembrano cose da farsa ma sono fatti realmente accaduti - gara di nuoto! A Siracusa smontano, fanno la gara di nuoto, vince Mussolini perché lo devono far vincere... e la stessa cosa fa in Po da giovane. E dico: Ma pensa, io mi sono inventato una cosa e poi la ritrovo vera nei racconti.

"Ispirazione" vuol dire andarsi a cercare le notizie. Vi dicevo di piazzale Loreto: notizie come il fatto che la Petacci era senza mutande, le agganciarono una spilla per rispetto perché appendendola a testa in giù le sarebbe caduta la sottana; o che, nessuno sapeva come, entrasse coricata dentro al sidecar in piazza Venezia, le ho trovate in un libro, *Il cameriere di Mussolini*, scritto da Quinto Navarra, il suo cameriere, che si diceva fosse uno di quei quattro impiccati alla pompa di benzina.

E' incredibile ma è vero, scrisse le sue memorie e raccontò tutto quello che succedeva a piazza Venezia. E' il libro cui mi sono ispirato per scrivere questo. Ve lo dico per farvi capire che "ispirazione" vuol dire prima di tutto documentarsi, documentarsi, documentarsi. Fare i romanzi storici è molto difficile, perché bisogna documentarsi anche sulla mentalità.

Bisogna stare molto attenti a scrivere.

Faccio un altro piccolo esempio. Sto scrivendo la storia di due ragazze. A Buenos Aires le ragazze negli anni '50 non potevano camminare da sole per strada, perché venivano considerate delle prostitute. L'ho saputo per caso scrivendo un racconto di questo genere. Le ragazze andavano sempre accompagnate: non puoi scrivere un racconto in cui una ragazza, a meno che non sia una prostituta, cammina da sola. Sono piccoli segni, piccoli dettagli della difficoltà di costruire una storia. La storia va costruita, va pensata, va rimodellata, per questo vi dico: l'ispirazione vi nasce nel momento in cui scrivete, nel momento in cui mettete giù la frase o l'episodio, nel modo in cui lo cominciate. Ma prima di questo dovete, se volete fare un certo tipo di lavoro, documentarvi. Poi nascono le cose di invenzione vera, cioè i personaggi che entrano dalla porta: anche quella è la bellezza della scrittura, vengono fuori delle cose che non ti saresti mai immaginato. Lì è veramente tentare il serpente. Avete domande da farmi? se no parlerei delle ore...

INTERVENTO – Qual è il suo metodo di lavoro?

CONTI - Solitamente butto giù una prima stesura, non guardo come viene, come non viene; poi su questa stesura comincio a lavorare. Solitamente mi veniva bene quando lavoravo con la macchina da scrivere, perché siccome viene fuori piena di sbagli, dovevo riscrivere continuamente la pagina. Il computer oggi facilita, velocizza tutto questo. Per fortuna bene o male tengo già le redini della mia scrittura (delle volte mi scappa, non bisogna credere che sia così semplice) e riesco a tenere la mia scrittura dove voglio. È segno di maturità, ma soprattutto mi dà la possibilità, mentre scrivo a computer, di non preoccuparmi di mettere le virgole al loro posto: mi interessa di più una scrittura materia, dove poter lavorare, scrivere, cancellare. Il vero lavoro della scrittura creativa non è nella prima stesura, che non è mai la cosa pronta, ma il momento in cui si parte per fare la torta, è la base, sono gli ingredienti. Da lì si parte per la vera scrittura creativa, dove cominci a riflettere su quello che hai fatto.

Non lavoro mai su 'tavolo unico': sto scrivendo, ad oggi, tre romanzi, perché mi aiuta a lavorare meglio, mi fa frullare il cervello. Io sono un iper-cinetico, devo fare mille cose altrimenti non sto bene fisicamente. Lavorare su più piani, su più progetti, mi dà la possibilità di essere più malleabile nella scrittura, che lascio sedimentare molto: scrivo, stampo e lascio lì. Vado a leggere dopo un po' di tempo e dico "cosa cavolo ho scritto? che orrore", e cancello o butto via.

Scrivo racconti brevi per giornali che non mi pagano, come "Il grande fiume": ne pubblico moltissimi, circa uno ogni tre-quattro mesi, primo perché mi costringe a scrivere: io credo molto nella commissione dei testi, chiedo sempre all'editore di commissionarmi dei testi o dei romanzi, per vedere se sono capace di farlo. Perché tutta la grande arte deve essere commissionata e la letteratura no? I grandi racconti vengono fuori anche perché si scrive per il tal concorso, anch'io partecipo ogni tanto. A volte pubblico racconti su giornali o riviste e quando dopo mesi li vado a rileggere dico: Che brutta cosa che ho scritto... e cancello, e lo stesso sui racconti usciti, proprio sulla stampata. Per esempio l'ultimo libro di racconti che ho pubblicato, *Il medico all'Opera*, è frutto di edizioni diverse. Prima alcuni racconti sono usciti su giornali che non si sa nemmeno dove siano usciti, poi li ho recuperati in piccole antologie, poi ho fatto un'antologia diversa e poi ho fatto *Il medico all'Opera*. Anche per l'antologia avviene questa sedimentazione su più piani: prima io pubblico, poi vado a vedere come si pubblica, poi faccio l'indice – il che è un problema complesso, perché spesso l'indice ti costringe a mettere insieme i racconti, a scriverne dove ci sono dei buchi, a ripulire, a rimettere in ordine il tuo libro e quindi a unificare lo stile (non puoi pubblicare un libro con alti e bassi perché hai scritto i racconti per occasioni e magari ispirazioni diverse). La

sedimentazione de *Il coccodrillo sull'altare*, il libro che mi ha dato la fortuna, nasce da un lavoro decennale.

Il primo racconto l'ho pubblicato con Tondelli, un altro, *I cinghiali* sulla rivista di Davide, molti li ho pubblicati su riviste. Fatelo anche voi, molti scrittori contemporanei nascono dalle riviste. Io ho una rivista di letteratura, di racconto: "La luna di traverso". Cercate su internet e mandate dei racconti. Molti di quegli autori oggi sono in uscita, ad esempio abbiamo pubblicato Morozzi prima che uscisse da Guanda o da Fernandel. Conoscevo Diego De Silva, prima che diventasse Diego De Silva, perché pubblicava su riviste. Piersandro Pallavicini, che ha scritto *Atomico dandy* con Feltrinelli, lo conosco da dieci anni, perché scrive racconti per riviste e pubblica su Fernandel. Ci sono delle riviste - "Clandestino", "Fernandel", "Versodove", "La luna di traverso" - che servono per fare 'cantiere', dove gli autori scrivono. Vi posso garantire che tutto questo lavoro sulle riviste è fondamentale: dopo sei o sette volte che si legge un autore su una rivista spesso quell'autore lì pubblica per una piccola casa editrice e poi arriva alla grande casa editrice. Vuol dire che queste riviste hanno riconosciuto il suo valore; chi pubblica i primi racconti dice 'Hai pubblicato sulle riviste, quindi c'è già una qualità di lavoro' e fa la prima antologia; e solitamente quell'antologia viene portata dentro dalla grossa casa editrice. I piccoli racconti che avevo pubblicato sulle varie antologie poi sono usciti nella *Pianura del sangue*, da cui poi ne ho tolti quattro e ne ho aggiunti otto: è uscito *Il coccodrillo sull'altare*, che quindi, prima di essere tale, ha avuto almeno due edizioni, e alcuni suoi racconti hanno avuto almeno sei, sette edizioni. Capite cosa vuol dire arrivare a un libro di racconti? Si arriva alla pubblicazione di un'antologia di racconti quando c'è questo tipo di progettazione, un lavoro di sedimentazione degli anni in cui fai un lavoro fatto bene. Oggi ci sono molti scrittori, che ho seguito in questa fase di elaborazione, che stanno diventando dei buoni scrittori. La trafila è quella giusta, per durare nel tempo.

La scrittura non è mai la prima stesura. Dalla prima stesura il vero lavoro creativo è la correzione, il vero lavoro di scrittura è la correzione. Correggersi è difficilissimo, tant'è vero che ho bisogno anch'io di autori che mi correggano..

INTERVENTO – Si avvale di lettori durante il lavoro di scrittura?

CONTI – Prima della pubblicazione c'è ad esempio Tondelli fra i lettori privilegiati – categoria che non ti corregge mai, ti dà solo dei consigli di correzione; dipende poi dalla tua intelligenza accettare o meno. Dopo che hai pubblicato, il libro bene o male sta in piedi da solo. Però nel primo lavoro di stesura credo sia proprio bello il fatto che possano collaborare tante persone alla realizzazione di un tuo libro. Ad esempio quello che ho mandato una settimana fa ai vari personaggi che mi hanno aiutato a scriverlo è, a loro detta, "molto diverso da come ce lo avevi fatto leggere".

Bisogna essere molto umili, anche nei confronti della propria scrittura; c'è invece chi ha scrupoli a toccare anche solo una riga (a meno che uno non sia Manganelli, che comunque è arrivato alla perfezione dopo trent'anni di lavoro). Raramente trovo un autore che sia già pronto, perché molto spesso ci si compiace di scrivere. In alcuni dialoghi i miei personaggi si divertivano a chiacchierare, io mi divertivo a lasciare che si inoltrassero in discussioni filosofiche, e l'editore mi ha detto: "Però io in queste pagine mi annoio molto". "Era bello scrivere queste cose", risposi. "Sì, ma sono inutili. Rimettile nel cassetto". E io ho buttato via duecento pagine. Però, nel momento in cui facevo questi tagli, risistemavo e capivo che il romanzo cominciava a bilanciarsi, ad acquistare una forza e una tensione tale per cui stava in piedi. È come quando si costruisce un ponte: ad un certo momento lo si mette in tensione ed è una meraviglia: avete una grande soddisfazione perché capite che sta andando tutto a posto. E vi posso garantire che la scrittura, se lavorate bene, si tende dentro e si stabilizza, ed è perfetta. Mi è capitato nell'ultimo romanzo, dopo otto mesi di lavoro, dopo averlo scritto per quasi dodici anni e aver tagliato e riscritto. È più facile lavorare sui racconti, bisognerebbe farlo molto, prima di un romanzo, perché è più bello e immediato. Molti dicono sia più difficile, ma in realtà il racconto breve dà delle potenzialità enormi. Ci sono molte modalità e bisognerebbe leggerne molti. Con il pubblico io leggo moltissimo, cercando di far capire come nella

lettura ci sia la possibilità di rubare agli scrittori. Vi faccio un esempio perché vediate anche le mie armi. Colette ha una scrittura seducente, meravigliosa: leggetevi *Il grano in erba*, storia di due ragazzini di quindici-sedici anni. Leggo sempre, alle superiori, la scena in cui fanno il bagno - solo quella, senza dir loro niente: e tutti se lo vanno a leggere. Lei chiude sempre in maniera meravigliosa i capitoli (scriveva a puntate su un giornale, quindi doveva catturare il lettore) con una chiave di rilancio, una frase ad effetto - e io ho imparato a farlo, perché non è una cosa difficile. Imparate a rubare da Colette cosa vuol dire la scrittura seducente, quella che ti fa innamorare di chi ti scrive la storia.

In questo Baricco è bravissimo. C'è per esempio un sistema: sottolineare nella frase l'ultima parola attraverso il punto. Faccio l'esempio di un racconto di Parise in cui compare una donna con le unghie tozze, i capelli sporchi color carota, con addosso una specie di palandrana che sembra un pigiama e quindi tutt'altro che bella. Però lui scrive: "e questa signora, vestita in questo modo, in quel momento, seduta in quel posto e in quella luce, era bellissima. Meravigliosa". Quel "meravigliosa" è fantastico, è una bomba, perché crea la tensione: dopo una frase lunga, in chiusa un aggettivo isolato. Baricco in questo è bravissimo, io gliela smonto sempre la scrittura; non lo vede nessuno eppure è evidentissima e facilissima da smontare. Perché è uno scrittore di testa, non è uno scrittore di budella, come dico io. E' uno scrittore mentale, per cui è tutto costruito, è finto. Non certo per dargli colpa, anzi lo stimo moltissimo, però è facile da smontare.

Un altro esempio è l'uso di frasi ternarie. Cechov è famosissimo per questo tipo di scrittura; dice per esempio: "la moglie svenne, il candelabro cadde e la luce si spense". Questo è un tipo di frase molto dinamica, e poi c'è una logica dentro. Oppure "prendo Rondoni, gli dò un cazzotto e lo stendo per terra": è un'altra frase ternaria che funziona alla grande. Sono frasi molto dinamiche, molto veloci: se volete scrivere in maniera dinamica usate frasi ternarie oppure frasi brevi. È uno stile: molto giornalistico, ma crea una tensione indicibile! Poi ci sono le varianti all'interno della frase ternaria, per cui posso fare: "Prendo Rondoni e gli do un cazzotto. Lo stendo per terra", oppure "Prendo Rondoni. Gli do un cazzotto. E lo stendo per terra". Sono tutte varianti stilistiche che vi servono per scrivere. Chi sa usare benissimo queste tecniche è Baricco: lui è bravissimo. Imparatele anche voi queste tecniche di scrittura, che imparate dagli scrittori bravi. Zavattini modifica completamente questo mondo e cinquant'anni dopo, in *Dalla terra alla luna*, scrive: "accese la pipa, salutò la moglie e partì per la luna". Era il 1929. Si è passati al surrealismo e non c'è più la logica della frase. Son passati cinquant'anni, sono passati surrealismo e futurismo, e si risente nella scrittura.

Tutto questo bisogna imparare a leggerlo bene: imparare a leggere bene vuol dire imparare le tecniche della scrittura.

Poi ci sono tecniche che fanno ridere, per esempio l'inversione: mettersi al posto di un altro e da lì raccontare. In questo è bravissimo Gene Gnocchi, un mio conterraneo che mi odia.

Era darvi l'idea stilistica, piccola, di cosine un po' banali, ma ci sono scrittori che sanno usare queste tecniche in maniera eccezionale.

INTERVENTO – Posso sapere quanto vende circa?

CONTI - Venderò sulle diecimila copie se va bene. Ho un pubblico affezionato ma, devo dire la verità, se facessi grandi numeri avrei più possibilità di scrivere: lavorerei meno e quindi avrei più soldi per fare lo scrittore... però questo non mi interessa; mi interessa invece arrivare e far capire che c'è un modo di scrivere, e di raccontare storie che fanno parte della nostra identità e del nostro mondo, che sono molto diversi. Ho una diversa idea di letteratura, giocata più sui tempi lunghi che sulle mode letterarie e editoriali, con tutte le conseguenze che pago. Non voglio fare lo scrittore di successo, per esempio, non mi interessa. Nessuno mi obbliga a scrivere gialli, non li scrivo, lo faccio per divertimento ora. Oggi se non sei giallista non sei uno scrittore. Ma perché? Il giallo è uno strumento di scrittura. E poi che giallo usi? Se guardate la struttura dei telefilm notate strutture molto diverse: c'è *Il tenente Colombo* in cui sapete già dall'inizio chi sia il colpevole, e

l'intelligenza di Colombo sta nel costruire le prove con cui metterlo in gabbia; il che è esattamente l'opposto dei gialli di Agatha Christie o di tutti gli altri, dove lo sai soltanto alla fine. Simenon non è uno scrittore di gialli per esempio: lui usa il giallo come strumento per raccontare ben altro. Molti giallisti non sanno costruire la suspense, per cui mi lasciano un po' perplesso. Io so costruire la suspense, però in maniera diversa; la suspense che sa costruire Colette non è per un racconto giallo, ma è una suspense che sa rapire il lettore. Su questo bisognerebbe rifletterci seriamente, in un corso di scrittura come il vostro.

Io, ve lo confesso senza problemi, a scrivere sto ancora imparando.