

CMC

CENTRO CULTURALE DI MILANO



Scuola
Flannery O'Connor

Scrittura Creativa

**prima lezione della scuola di scrittura
"Insieme a presidiare la fortezza"**

"Lectio Magistralis: A che cosa serve la letteratura? Chi è uno scrittore?"

Interviene

Ermanno Paccagnini

Docente di Letteratura Italiana Contemporanea
presso l'Università Cattolica del S. Cuore

saluti inaugurali di

Luca Doninelli, scrittore

Giuseppe Braga, scrittore e giornalista

Milano

26 febbraio 2008

©CMC

CENTRO CULTURALE DI MILANO

Via Zebedia, 2 20123 Milano

tel. 0286455162-68 fax 0286455169

www.cmc.milano.it

L. DONINELLI - È sempre un'emozione un po' speciale perché è la prima orma sul cammino, quindi cerchiamo di lasciare la migliore possibile. Ho pensato di chiedere a Ermanno Paccagnini di accompagnarci. Abbiamo avuto, nella storia della nostra scuola, molti grandi compagni di cammino e io sono molto felice che quest'anno sia Ermanno (anche se è un po' atipico, perché abbiamo sempre chiesto a narratori di introdurci). Ermanno è docente di Letteratura Italiana Contemporanea presso l'Università Cattolica di Brescia e Milano: quindi è un italianista e un grande manzonista. Io l'ho conosciuto prima per questo, piuttosto che come stroncatore di uno dei miei primi romanzi. Un mio romanzo che, tra l'altro, è stato uno dei più famosi, fu brutalmente stroncato da Ermanno quando scriveva sul Sole 24 ore. Fui arrabbiatissimo per tre giorni, poi, verso la fine del terzo giorno, mi accorsi che aveva ragione lui ed è iniziata un'amicizia fatta, da parte mia, di una stima enorme per l'uomo, per lo studioso e per il critico. Ermanno si trova, e vorrei che fosse questa la prima cosa di cui cominci a parlare, come tra due fuochi: uno è il grande fuoco dell'italianistica, i grandi autori e la grande lingua italiana che lui studia. Essendo poi un grande conoscitore del Manzoni - che ha una lingua in realtà assai complessa, iper-stratificata e molto più felicemente bastarda di quanto non ci abbiano insegnato a scuola, per la maggior parte di noi - è a contatto con la grande lingua della letteratura. Dopodiché come critico letterario, prima del Sole 24 ore, adesso del Corriere della Sera, principale firma per la narrativa italiana - quindi anche quella più difficile da trattare e che dà anche più responsabilità (il responsabile della narrativa americana è relativo, il responsabile della narrativa italiana ne determina il cammino) - vorrei che iniziasse proprio con un panorama, indicandoci come vive lui, come è investito lui dalla lingua italiana, dalla grande lingua e dalla grande letteratura, in tutto il suo svolgimento, la sua caduta, i rivoli in cui si disperde, la lingua italiana che è, credo, una delle più difficili da usare.

E. PACCAGNINI - Innanzitutto ben trovati. La cosa che mi imbarazza di più è che questa dovrebbe essere una *lectio magistralis*, invece io sono uno che vive solo di esperienza. Il rapporto con la letteratura, che è, da un lato, quello dell'insegnamento, e dall'altro - ciò che viene prima ed è fondamentale - della lettura. La fase primaria è sempre e solo quella perché è la lettura che ti porta al confronto. Di qui l'idea di non fare una conferenza o una lezione, bensì una conversazione. Non mi reputo un teorico, ma uno che vive con i libri, un nostalgico di quando i libri avevano un odore, un profumo, al contrario dei libri di oggi che spesso sono carta da macero. C'è anche da dire che se voi un domani vi ritroverete a scrivere state anche attenti a come un libro viene stampato: ci sono libri che io faccio fatica a leggere, ma perché materialmente si fa fatica a leggere, difficili da aprire perché sono stati scritti piccoli... la lettura è anche un piacere, questo è il primo elemento

fondamentale e un libro deve respirare di suo prima ancora di quello che c'è dentro. Questo è un discorso per certi aspetti anche sensuale, se mi permettete.

Manzoni e oggi. È vero quello che dicevi di Manzoni perché a me piace dire che Manzoni era davvero un figlio di buona donna e non solo perché era figlio di Giulia Beccaria, ma perché era uno che la lingua la sapeva, sapeva come utilizzarla, sapeva come scegliere – basterebbe vedere i manoscritti per vedere come sulle parole lavorava e rilavorava. Basta vedere in *Fermo e Lucia* dove trovate una pila di parole, tra le quali poi scegliere quando arriva il momento, cercando la densità della parola, la pregnanza della parola, ma sempre in funzione al contesto in cui opera – perché ci può essere la parola più pregnante, ma che non va bene in una determinata frase o periodo. L'oggi è l'altra faccia: proprio l'altro giorno ho riletto per una conversazione *Il deserto dei tartari*. Uno lo rilegge e dice "viva Iddio" perché oggi non si scrive più così, perché si ha a che fare con un maestro della parola oltre che della narrazione. Ma anche questo è sbagliato perché d'altra parte la caratteristica della letteratura è anche quella di essere al passo con il suo tempo, di rappresentare il suo tempo. Se c'è una caratteristica tipica della letteratura, lo dico sempre, è proprio la sua capacità di metabolizzare il nuovo. Pensate a quante volte la letteratura è stata data per morta! È nato il cinema e uno dice "adesso c'è il cinema, la letteratura è morta"; poi arriva la televisione, poi è arrivato il computer, poi sono arrivati gli sms... In realtà la forza e la capacità della letteratura è sempre quella di arrivare a metabolizzare il nuovo, a farlo proprio, e quindi ad arricchirsene a sua volta – tanto che si è arrivati a parlare di immagini e strutture cinematografiche in una narrazione. Una volta in un dibattito, ero l'unico di letteratura in un contesto di studiosi di cinema, dicevo che in fondo il cinema ha imparato dalla letteratura. Se voi guardate il meccanismo del *flash back*, il primo vero *flash back* non l'ha fatto il cinema, l'ha fatto la letteratura: Omero. Ma il primo vero *flash back* cinematografico l'ha fatto Proust, la *madeleine*, questo sfumare dalla scena nel ricordo, dell'andare nel passato. Oggi una delle cose che il cinema non sa più fare è il *flash back*: guardate tutti gli sceneggiati televisivi, partono ed è tutto ricostruito come *flash back*, anziché una costruzione che sia interna. Proprio per dire che la forza della letteratura è davvero in questo aspetto. Per cui ritengo da un lato sbagliato rimpiangere il tempo passato, perché non è giusto. Manzoni, quando è uscito ai suoi tempi, era uno che non funzionava rispetto ai suoi tempi. Andate a leggersi le lettere di Tommaseo, che è uno che poi diventa amico di Manzoni, si postilla i suoi romanzi, in cui dice "chi sono questi due protagonisti, questi due servetti, tanto tra qualche anno questo libro non lo leggerà più nessuno". Se voi andate a prendere Svevo e Pirandello la caratteristica tipica data a questi due autori era "sono autori che scrivono male", perché si dimenticava di trovarsi di fronte ad una realtà *in progress*. Significa semplicemente che nel momento in cui mi metto a leggere un romanzo di oggi non è certo al paragone con il passato che

mi devo rapportare. Infatti, se uno legge il fantastico solo in relazione a un capolavoro come può essere l'*Orlando furioso*, beh, a questo punto non esiste più nessuno al mondo. Il problema semmai è come il fantastico di oggi si rapporta alle patologie, alle possibilità, alle aperture, alle disponibilità che può avere oggi il fantastico e quali sono i termini, le parole e le espressioni che trova per esprimerlo. A volte uno si trova di fronte a situazioni anche quasi "urtanti", e può essere il primo anche un aspetto moralistico, in senso lato, nel dire "non ci siamo", ma non è se questo piace o non piace da un punto di vista generale, ma se questo funziona. Se funziona in quanto un libro non è solo lingua, ma un libro è un insieme, un universo, un mondo fatto di tante cose di cui la lingua è una delle componenti, e funziona solo se queste componenti si ritrovano. I romanzi che non funzionano hanno qualche componente che non va. La lingua è davvero fondamentale. Vi faccio solo un esempio: una delle curiosità di qualche anno fa, proprio per stare nelle novità, era proprio questa, di indagare scrittori che scrivono in lingua italiana di madrelingua non italiana. Che oggi la stiamo vivendo con pienezza, anzi è diventata pure di moda che le modelle possano diventare autrici di romanzi, la Fofana di turno, ma in realtà il problema è proprio questo, che noi abbiamo tutta una serie di scrittori che scrivono direttamente in italiano, ma la lingua loro non è italiana e tante volte è bastarda. Se io guardassi dal punto di vista dell'italiano, della lingua, dei classici, dovrei trovarmi a disagio; in realtà il discorso è più ampio. Innanzitutto c'è un fatto, che questi autori ti portano qualcosa che tu non hai: l'immaginario, hanno un loro immaginario. Pensate al problema che hanno oggi le maestre a scuola nelle classi, dove ci sono ragazzi che vengono da più culture, dove il problema oggi – non è come ai miei tempi con i dialetti – è far sì che quelle loro culture restino vive e alimentino e arricchiscano il ragazzo italiano e viceversa. Il che significa semplicemente dare corpo a ciò che noi non abbiamo e che ci arricchisce, l'immaginario. Ma avere l'immaginario significa anche avere qualcos'altro: questi sono autori che sono in grado di alimentare la lingua italiana, non sto parlando di sgrammaticature, ma di sintassi: sto parlando, cioè, di autori che utilizzano la lingua italiana di cui si sono impossessati e che nello scrivere utilizzano la loro struttura mentale. Ora, scrivere secondo la propria struttura mentale, significa tante volte infrangere quelle che sono delle regole grammaticalmente codificate, ma non significa fare errori. Se fosse stata una cosa del genere il primo autore che ha scritto utilizzando la struttura mentale dei personaggi ha fatto un grande fiasco, ma ha scritto uno dei capolavori dell'Ottocento e si chiama Verga con *I Malavoglia*, dove la struttura mentale è diventata anche lingua, è diventata espressione, è diventata tutto quanto. Tu ti trovi di fronte a situazioni di questo tipo e ti rendi conto che questi sono scrittori, persone che stanno arricchendo te, stanno arricchendo la tua letteratura. Vi faccio degli esempi semplici, sono in grado di dare ciò che noi non siamo in grado di dare. Dovessi fare degli esempi, provate a pensare cosa ha significato in Italia uno scrittore come Wilcock; noi non

avevamo un livello di questo tipo. Wilcock, madre italiana, padre inglese, che però cresce in Argentina con Borges e c'era Silvana Campo ecc... Qui in Italia decide di scrivere in italiano e ci dà un fantastico esempio che qui non avevamo. Provate a pensare ai due fratelli Pressburger, arrivano dall'Ungheria dopo i fatti del '56 e ci portano una dimensione di cultura ebraica *yiddish* che da noi era sotterranea, perché quando da noi parliamo di questi elementi culturali ci rifacciamo a Svevo, ci rifacciamo a Saba, e si dimenticano scrittori grandissimi. Provate a prendere un autore come Loria: tutti i racconti e i romanzi di Loria hanno sotto il racconto una cosa fondamentale, hanno il dramma della diaspora. Tante volte le situazioni muovono in questa direzione, con gli autori di oggi siete qui. Faccio solo un ultimo esempio: mi capitava di recente di vedere la descrizione delle dune. Io leggo le dune come la descrive la Giuliana Morandini, poi prendo le dune come le descrive Tawfik, e voi capite che qualcosa non funziona, perché le dune della Morandini sono le dune dei turisti, viste dal di fuori; le dune come le racconta Tawfik, non sono più solo sabbia, non sono più solo dune, sono metafore, sono allegoria, sono il mondo, sono l'universo, sono qualcosa che vive perché sono scritte dal di dentro di qualcosa che non abbiamo. Sarebbe come pensare all'Ungaretti che parla del deserto, lo può fare? Tawfik che è iraqueno, vive da anni a Torino, lo può fare perché là è nato, là lo ha assorbito. Mi fermo qui, altrimenti divento logorroico, cosa che non va fatta.

G. BRAGA - Avrei molto da dire sulla tua logorrea! Prima ci eravamo scambiati alcune idee e per contrastare questa idea della logorrea abbiamo qui uno studioso del grande italiano e qui ri-cito Luca che pratica il cosiddetto "piccolo italiano", poi sulla cultura giornalistica lo contesterò sempre, ma in questo contesto è meglio di no. E ci raccontavamo come sia difficile gestire il problema dello spazio che è uno dei temi quando bisogna imparare a scrivere, cominciare a misurarsi, misurarsi vuol dire avere a che fare con lo spazio, lo dice la parola. L'esperienza di Ermanno è molto intensa, molto bella perché è un'esperienza che vive sulle colonne del Corriere della Sera, ed è l'esperienza di una brevità a cavallo di una schiavitù e di una virtù. Come si fa ad essere brevi e a dire lo stesso qualcosa? Come si misura uno studioso del grande italiano quando si misura con il piccolo italiano per necessità?

E. PACCAGNINI - Questo è uno dei problemi drammatici perché qui stiamo parlando di scrittura critica, ma di scrittura critica in un determinato contesto, cioè significa scrittura critica in ambito giornalistico e con degli spazi prefissati. Ed è, credetemi, un dramma perché, provate a farvi l'esperienza, provate a leggere un libro e poi ne scrivete e vi accorgete che un libro che venga analizzato come deve essere analizzato, a me capita spesso che una prima stesura di una recensione venga anche di 110-120 righe di 60 battute, ma il computer l'ho messo a posto con quegli spazi. Il

problema è che da quelle 110-120 righe, in passato mi toccava scendere a 60-50 righe. Non mi è ancora capitato, o mi è capitato di recente, nella nuova impaginazione del Corriere di dover scendere a 25 righe. Questo è il dramma, perché lì il problema è semplice: siete voi che dovete scegliere. C'è una situazione che potrebbe essere quella di segnalazione, ma non è essere critici, raccontate la storiella, date il solito giudizio simile al famoso "temino" che si faceva alle elementari "racconta la gita..."; uno racconta tutto dicendo "in fondo è stata proprio una bella giornata". Se voi guardate tante recensioni sono di questo tipo, raccontano la trama, fanno arrabbiare il lettore perché dicono come va a finire, così uno il libro non lo compra, magari uno dice che in sostanza il suo giudizio è positivo come nelle discussioni di tesi, che il libro è affascinante. Pontiggia si divertiva a recuperare questi termini: l'abuso del termine "affascinante", "coinvolgente", ma soprattutto odiava "bello", o cose di questo tipo. Il problema non è di poco conto. Io vi racconto la mia esperienza che è mia, non tutti si comportano così, ognuno ha le sue strategie. Io ho a che fare con questo ora sul Corriere, prima sul Sole, in più con una differenza: quando ero sul Sole per arrivare a dire tranquillamente quello che pensavo mi ero dato delle regole. La regola era che, sulla base di quelli che potevano essere i vari input – la curiosità, un autore che non conoscevo che mi intrigava, una copertina, un risvolto – sceglievo il libro e concordavo che avrei letto quel libro e recensito quel libro senza ancora conoscerlo. Facendolo settimanalmente, perché il meccanismo è quello della critica militante – questo è un aggettivo importante, "militante" significa che settimanalmente voi scrivete e non avete tempo di ripensamenti. Da dove nascono tante recensioni positive? Dal fatto che comincio un libro, lo guardo, lo metto da parte e ne prendo un altro fin tanto che trovo quello bello e così il giudizio è necessariamente positivo, perché finalmente parlo di quello che piace. Utilizzando questo criterio che mi ero dato, per cui parlo del libro che mi ero scelto, significava semplicemente che lo leggevi, poi il libro era quello e dicevi semplicemente quello che pensavi, non avevi altre scelte (di qui il discorso delle stroncature!). Nascevano dallo stato di necessità che uno si era dato, ma erano un grande strumento di libertà perché ti chiamavi fuori dai giochi. Per cui poteva succedere che mi trovassi, avendo già stabilito e assegnato la pagina di 50 righe, un libro che poteva richiedere maggior spazio. Ed eri imprigionato. Situazioni di cambiamento mi sono capitate raramente. La scorsa settimana, di fronte ad una struttura di 25 righe, – per fortuna vedete però che il meccanismo è diverso perché il Corriere non è come il Sole, dove c'ero solamente io, la rubrica era quella e se non scrivevo io mettevano lo spazio bianco – mi sono trovato un libro che aveva una sua ricchezza di argomentazione e che mi richiedeva un notevole impegno di sintesi: mando una e-mail dicendo che tagliare ho tagliato, sono arrivato alle 45 righe; di meno non mi sento di andare perché vorrebbe dire non capirci più niente, né di quello che scrive, né di tutto l'insieme. Fortuna che c'è un po' di mobilità e mi dice di mandarlo lo stesso, tanto è una di quelle misure che possono

andare. Ma questa è l'eccezione, lo posso fare una volta in un anno. La regola è che vi trovate a muovervi dentro degli spazi e qual è allora il problema? Il problema è qual è la prima cosa a cui rinunci. Sto parlando di scrittura critica che coinvolge il problema della scrittura in sé, non della scrittura narrativa. A che cosa rinunci? Personalmente, forse per la idiosincrasia nei confronti di quelle famose narrazioni che raccontavano per intero la trama, solitamente tendo a rinunciare alla trama. Cioè do qualche indicazione di che cosa parla il libro, dopodiché si tratta però di muoversi nell'analisi di quelle che sono le componenti. A questo punto che cosa faccio? Rinunciando alla trama tolgo una serie di righe, dopodiché come faccio a rientrare, se non voglio rinunciare alle mie idee, a quello che scrivo, a quello che voglio dire? Alla fin fine può darsi che qualcosa debba saltare necessariamente, ma si tratta di ricorrere ad una serie di trucchi. Personalmente lavoro sulla scrittura, per cui alla fine ti dicono che sei riconoscibile per un tuo stile, anche in ambito critico. Lavorare sulla scrittura significa domandarsi come faccio a eliminare, lo dico brutalmente, una serie di battute - perché questo avviene effettivamente - senza rinunciare al concetto. Il primo trucco è il lavoro sullo stile nominale, personalmente lo utilizzo spesso. Un altro modo è lavorare sulle incidentali, vale a dire, togliendo una serie di collegamenti logici, possono partire già una serie di altre battute - e nel momento in cui vi partono tre parole vi parte già una riga o mezza riga. Poi cercare tutti quegli elementi che arrivano a condensare un concetto: ecco allora la ricerca della parola che può avere una pregnanza. Certo, so anch'io che un lettore non sempre la può cogliere, d'altra parte quando mi sono trovato a utilizzare dei termini anche tecnici (ossimoro, sinestesia...) posso avere chi mi dice che utilizzo parole difficili. Ma nel momento in cui tu prendi il Sole o la pagina culturale del Corriere da leggere, presuppongo che tu abbia un vocabolario e che questa possa diventare una cosa che ti arricchisce... D'accordo che queste cose non si insegnano neanche più a scuola (lo vedevo oggi a lezione)! Perché se, anziché utilizzare "ossimoro", spiego la presenza dell'ossimoro, mi vanno tre righe, provate a spiegare la parola ossimoro che cos'è! Oppure un avverbio: ci sono degli avverbi che sostituiscono un concetto, o un intero periodo, oppure il ricorso ai participi o ai gerundi: il meccanismo è di questo tipo. Non è un lavoro semplice, ma significa anche il possesso degli strumenti, strumenti linguistici, possesso della ricerca della parola che può sostituirla un'altra facendo risparmiare, ma senza al tempo stesso annichilire il concetto, o travisarlo, o tradirlo e via di questo passo. Sono un po' questi i meccanismi, poi so che si può arrivare anche, non dico all'assurdo, ma io ricordo un caso in cui c'era un testo particolarmente ricco e mi avevano dato quaranta righe perché forse era morto qualcuno, cambiato, riduci, ecc... In università, in studio con me c'era il professore Gianni Papini che insegnava filologia italiana a Losanna e da noi lingua italiana, cioè era un fior di linguista. Per darvi l'idea degli anni buoni in cui i giornalisti si "dopavano", nel senso che utilizzavano il D.O.P., Dizionario di Ortografia e di

Pronuncia. Non è una battuta, una volta per andare in RAI a parlare le sedi RAI si rivolgevano ai migliori studiosi di lingua, per cui il D.O.P. che è un bellissimo vocabolario fatto da Migliorini, uno dei nostri massimi linguisti. Lui faceva queste cose alla RAI di Firenze, entra in studio e mi fa: "Ermanno, troppi *-mente*". Il mio errore, se volete, era stato quello di non voler rinunciare assolutamente a tutto per cui magari, se rinunciavi a un concetto, saltava anche qualche avverbio. Ecco, il meccanismo diventa proprio anche quello, a livello di scrittura critica, soprattutto in spazi definiti, è proprio quello di muoversi dentro le parole, in sostanza.

Fermo restando una cosa: che si sta parlando di scrittura critica, quindi, se qualcuno un giorno sceglierà di seguire il laboratorio con me, sa già che il primo che scrive un avverbio lo meno! Ma questa è un'altra cosa. Parlavamo della schiavitù della brevità...C'è una prima regolina che è saltata fuori l'anno scorso e la ripeterò quest'anno: subito via gli avverbi. Ci sono due cose: scrivete secondo questo quello e quell'altro, poi rileggete, aspettate, ve lo rileggete un'altra volta poi togliete tutti gli avverbi e dimezzate gli aggettivi, cioè contate gli aggettivi, se ne avete fatti trentasei, ne lasciate diciotto.

DAL PUBBLICO - Quindi tu ci insegni a ritoccare, come quando si insegna a recitare che si legano le mani, perché l'allievo attore tende a muovere le mani e non le sa muovere. Perché ci vuole una tecnica a usare le mani.

E. PACCAGNINI - Il meccanismo è esattamente quello. Materialmente è proprio così. Poi, gli avverbi hanno tempo, tanto loro stanno lì, non è che scappano via, uno li riprende poi quando può. Dicevo appunto: dalla schiavitù della brevità che costringe il povero recensore a usare moltissimi *-mente* e a usare molto la mente, c'è poi anche una virtù della brevità, e qui avevamo reintrodotta un discorso che riguardava il saper raccontare qualche cosa. Una cosa è doverlo spiegare, dove devi spiegare hai un lievitare di concetto di pensiero, per cui corri dietro alla completezza che hai dentro. Quando invece devi raccontarla, la virtù della brevità corrisponde in certi momenti alla virtù del saper smettere, cosa che perfino i grandi scrittori certe volte, molte volte non hanno saputo fare. Partiamo dal caso italiano: Maggiani. Il rischio è proprio di avere una grande ricchezza di affabulazione, ma di non saperla controllare tanta volte. Ecco Maggiani è un autore, ad esempio, che ha una grande capacità affabulatoria, ma non si sa controllare. Ricordo che un giorno mi ha incantato per un fatto: lui faceva il corrispondente da Genova per la trasmissione *Pinocchio* di Gad Lerner, dove tra l'altro i fondi erano di Romagnoli e vi rendete conto che Romagnoli è bravissimo giornalista, ottimo scrittore, ma c'era qualcosa che non funzionava là. Non funzionava perché in televisione lui utilizzava la lingua del giornale. Il fondo in televisione che scorreva era giornalisticamente,

cioè non era televisivo, che non vuol dire più sciatto, ma semplicemente dei ritmi e modi diversi, un tono anche diverso di dire le cose. C'è questo collegamento con Maggiani, un collegamento di 3-4 minuti: lui è su una casa in costruzione a Genova, in tre minuti mette lì un racconto straordinario, cioè il dono dell'affabulazione, la necessità di star lì dentro... Voi capite da queste piccole cose il dono che uno ha a livello di affabulazione. Il problema è che quando passa nella scrittura non si sa controllare. Un altro che non si sa controllare è, ad esempio, Aldo Busi. Perché "Seminario sulla gioventù" è stato un libro straordinario quando è uscito? Perché hanno lavorato a livello di redazione. Non solo, quando uscì il secondo, "Vita di un venditore di collant" ricordo su Il Sole 24 Ore la recensione di Antonio Porta che diceva "meno male che gliene hanno tagliato metà". Era già un libro di quattrocento e rotte pagine, tanto per darvi l'idea. Busi è uno scrittore straordinario, cioè uno di quelli che possiede una lingua ricchissima, che vi può descrivere delle cose che vi lasciano lì, e però subito cade perché ha il difetto di quella che io chiamo l'"obesità scrittorica", vale a dire che si lascia prendere. Maggiani una situazione del genere non ce l'ha tanto sulla lingua, sulla scrittura, quanto sul racconto. Se voi prendete "Il pettirosso" con cui ha vinto il Campiello, qual era il problema? Il problema è che, se uno guarda nonostante i tagli (mi garantivano in casa editrice), funzionava solo in parte perché se voi lo leggete dentro c'erano tre romanzi. Lui da quel libro poteva togliere benissimo tre romanzi. Scrive "La regina disadorna", per farvi un esempio, è composta di due momenti: c'è una prima parte che si svolge tra i "camalli" di Genova ed è una ambientazione realistica, con questa figura di Stella, questa figura femminile molto bella. La seconda parte si svolge tra le isole della Papuasias. Succede che, se lui avesse concluso il romanzo solamente su Genova, avrebbe scritto forse il suo miglior libro, perché lì, lavorando sul concreto, sulla realtà, aveva scritto uno straordinario racconto visionario. Nel momento in cui va a raccontare l'universo fantastico crolla. Parlava di McCarthy, "Il meridiano di sangue". Dico la verità, mi sono arrabbiato (mi capita raramente). Io comincio a leggere quel libro e non riesco a staccarmene. La storia di questo ragazzo con il lupo, non so se l'avete letto ve lo ricordate. E arrivo a pagina 120 circa quando muore, mi trovo addirittura commosso da piangere. Perché sono arrabbiato con McCarthy? Perché se lui avesse concluso il libro lì avrebbe scritto uno dei racconti più straordinari del Novecento. In realtà lui prosegue con la storia del ragazzo che va, eccetera: la vicenda viene diluita, cioè il romanzo perde mordente. Resta sempre un bel libro, un grande libro perché è un narratore, ma è diverso. Io rimpiangerò sempre, gli maledirò sempre che non gli si sia rotta la penna a pagina 125 perché avrebbe dato davvero qualcosa di straordinario. La brevità, tante volte, è proprio questa. Ci sono dei racconti, dei libri che sono perfetti in sé. Pensate alla "La giacca verde" di Soldati: se l'avesse allungato l'avrebbe rovinato, invece ci regala uno dei racconti più belli del nostro Novecento.

Il problema consiste nella capacità di controllarsi, di penetrare a fondo il materiale circoscritto che si ha. La forza allegorica di quelle 120 pagine significa che, lavorandoci, si può arrivare a dare loro una dimensione, una ricchezza, una densità, anche allegorica, che già avevano, ma che può essere potenziata ulteriormente. Il grande scrittore è quello che riesce a scombinarti le carte; parlava della Ortese. Non so chi di voi ha letto, ma penso che l'abbiate letto, "Il mare non bagna Napoli". È un libro molto diversificato perché ci sono dei racconti che risentono della sua lezione con Bontempella. C'è un racconto ambientato tra i granili di Napoli: è un racconto straordinario perché si può vedere che, parlando di questa realtà, di questa povera gente, del luogo dove abita, dove vive, e utilizzando la tecnica giornalistica del massimo della realtà, riesce in realtà a darvi il massimo della visionarietà, al punto di arrivare quasi ad una dimensione onirica. Ecco che cos'è lo scrittore. Faccio solo un discorso sui *-mente*, sugli avverbi, per dire che in realtà non esiste una regola fissa. Lui fa bene a dire "io vi dico toglieteli tutti", purché resti inteso che voi sapete che li potete rimettere come ha detto. Per fare un esempio ricordo un passaggio che ho esplicitato alla scuola di giornalismo radiotelevisivo di Perugia (visto che si pensa che molti dei grandi scrittori del Novecento erano giornalisti): il giornalismo è letteratura quando chi scrive possiede tutti gli elementi, cioè possiede quella ricchezza di parola che gli consente anche della velocità di recuperare l'immagine. Portavo loro l'esempio di Parise, cioè di una scrittura giornalistica che nasce a caldo: mentre è lì, circondato dai Vietcong, arriva l'aereo a raccogliere i morti, i feriti, intorno sparano, cade il lenzuolo macchiato di sangue. Lì io ho un esempio di cosa vuol dire un avverbio. Quando lui descrive la pattuglia americana che va e incontrano questo vecchio vietnamita che gli viene incontro. Un qualunque giornalista avrebbe scritto "e ho visto un vecchio vietnamita che mi viene incontro". Lui fa semplicemente una cosa: scrive probabilmente quello che avrebbe scritto un altro, ma gli aggiunge un avverbio. Adesso non ricordo più se è "stancamente", "affaticatamente". È quel particolare aggiunto che da una immagine ci restituisce un universo. In quel caso dava il senso di stanchezza, di qualcuno che vede in fondo una realtà che non è sua. Il problema sono sempre le parole. Non è tanto l'avverbio sì, l'avverbio no, è dove lo mettete, dove va, se arricchisce o se impoverisce. Non sempre la parola in più arricchisce. A volte la parola in più, come le parti in più, è quella cosa che vorresti trasformare magicamente in un bastone e darlo in testa allo scrittore.

DAL PUBBLICO - Mi ricordo la primissima lezione della nostra scuola inaugurale di Peppo Pontiggia, il quale faceva questo esempio che a me sembrava molto carino. Se voi scrivete "era una mattina gelida"vi viene un po' di freddo, se voi scrivete "era una mattina estremamente gelida"fa già meno freddo.

E. PACCAGNINI - Vi dico solamente un aspetto di cosa vuol dire la scrittura, l'utilizzo della scrittura rapportata all'insieme. Ne parlavo oggi con gli studenti, gli facevo questo esempio. L'*enjambement* può diventare qualcosa di assolutamente sostanziale a ciò che viene raccontato. E facevo l'esempio molto semplice: prendete "L'infinito" di Leopardi: "L'infinito" è tutto costruito sugli *enjambement*, ma l'infinito noi sappiamo che è l'indefinito, il vago, il peregrino, e l'*enjambement*, con questa continua circolarità, diventa qualcosa di sostanziale alla dimensione dell'indefinito, della continuità, per la quale poi utilizza sia i superlativi che parole superlative (quelle parole che grammaticalmente direste aggettivo qualificativo di grado positivo, ma il cui concetto è superlativo). Ecco che cosa sono le parole. Si parlava di Pontiggia: col Peppo si è discusso molte volte di questi aspetti. Ma per dirvi come ci possono essere e voi potete avere due scritture completamente differenti e altrettanto valide. Da un lato Peppo Pontiggia dall'altro lato Romano Bilenchi. Peppo Pontiggia era uno scrittore che lavorava tantissimo sugli aggettivi, anche sugli avverbi, ma soprattutto sugli aggettivi: diventava matto nel cercare l'aggettivo giusto. Addirittura, quando ha scritto "Nati due volte", c'era un aggettivo che cambiava continuamente tanto che le bozze sono andate indietro quattro o cinque volte e alla fine è tornato al primo. Mi ricordo che quando uscì il libro diventò matto perché gli feci notare che aveva sbagliato un aggettivo: il babelico e il babilonico usati uno al posto dell'altro: ci fu un silenzio di tomba. Rispose: "Mi ha appena telefonato Ermanno Foti a dirmi la stessa cosa": sembrava la voce di un condannato a morte. Una cosa che mi spiace è che nel *Meridiano* hanno dato l'edizione del libro, io avrei guardato magari nella copia corretta perché su una cosa del genere c'è tornato sopra da morire. Tanto per fare un esempio, so che stava anche lavorando sulla figura del fratello del ragazzo disabile, proprio perché nella scrittura non funziona: mentre la figura del ragazzo è tua, la senti, l'altro è una figura che hai messo come riempitivo. Ne abbiamo discusso tre o quattro volte e poi c'è tornato. Pontiggia era uno che tornava sui suoi libri; se ci fate caso i suoi libri riediti senza correzioni sono due: uno è "Il giocatore invisibile" e l'altro "Vite di uomini non illustri". Pontiggia era uno che lavorava sugli aggettivi.

Prendete Romano Bilenchi (è un autore da leggere anche già solo negli scritti brevi tipo "Il gelo"). Romano era un autore che considerava una sconfitta quasi mortale quando si trovava a utilizzare un aggettivo, perché ciò significava che non era stato in grado di trovare la parola che da sola significava ciò che voleva esprimere. Sono due pensieri diversi, ma altrettanto validi, ma cosa ne fa la validità? Ciò che conta è come la scrittura (in un caso con aggettivi, nell'altro senza) rientra in quel organismo che è il loro romanzo o racconto.

G. BRAGA- Solo una nota: la Fallaci ed Ettore no. Allora la Fallaci fece arrabbiare molta gente, ma era una che si arrabbiava moltissimo, ma anche con sé stessa, visto che lei era una giornalista, molto prima e molto più che una scrittrice nel senso *tout court* del termine. Faceva impazzire sempre tutti perché arrivava sempre tardi con i pezzi, ma non perché ci dormisse sopra, bensì perché li riscriveva, tornandoci sempre, perché aveva questo lavoro ossessivo, come un'angoscia di precisione nella virtù della brevità (che è la schiavitù del giornalismo, che è maledetto per questo fatto, perché se uno ha voglia di scrivere una cosa ben fatta diventa pazzo).

La stessa cosa con un'intervista ad Ettore Mo, grande inviato del *Corriere* assai migliore come giornalista che come inviato. Guardate tutto quello che non c'è in "Guerra e pace", tutto quello che non dovete mettere quando scrivete: il romanzo è molto ampio, ma nella testa di Ettore Mo sarebbe potuto essere una Treccani. C'è una brevità anche in Tolstoj perché c'è questa mentalità di riuscire a dare molto nel più breve spazio possibile: sono due stili completamente diversi. La Fallaci usa gli avverbi e gli aggettivi, li cambia, li sminuzza. Ettore Mo non mette mai niente, scrive una riga via l'altra. Con ciò volevo solo farvi notare ciò che mi è venuto in mente mentre ascoltavo Ermanno: non dobbiamo mai sottovalutare che il giornalismo possa essere la migliore letteratura. Su questo abbiamo personaggi straordinari: Buzzati, Parise. Scrivere alla fine visto che viviamo nell'urgenza. È spesso una scrittura dominata dall'angoscia: non bisogna mai dimenticare che si è su un piano inclinato, su uno *skate-board* che non ha freni. Quando incominci ad accelerare e te ne accorgi e pensi che potrai fermarti e tornare indietro a un certo punto perdi il controllo e voli via: scrivere è la stessa cosa, quando ti piglia la mano arrivi in fondo che hai scritto duecento pagine in più che non servivano a niente. Non bisogna mai dimenticare che viaggiamo sempre su un piano inclinato per qualunque delle nostre esperienze che desideriamo comunicare. Bisogna fermarsi subito altrimenti non si arriva più.

E. PACCAGNINI - Entro solo un secondo con due cose. La prima è: mi va bene il discorso della Fallaci purché si resti sul piano giornalistico e soprattutto con la prima Fallaci, il guaio è che ha scritto anche dei romanzi, visto è che con i romanzi si parlava anche di aggettivi. Fateci caso: coordinate e subordinate, l'utilizzo regolare del meccanismo della triplicazione (cioè del leggere prima di smettere). Prendete "Inshlallah", vi traggio alcuni esempi: "l'ho visto, l'ho guardato, l'ho tenuto" oppure "bello bravo gentile", insomma il meccanismo quasi della triplicazione. Il discorso di fondo è questo: possiamo evocare i grandi classici, le grandi opere, almeno quelle che conosciamo, e vediamo che nascono tutte con un continuo lavoro sulla parola.

Vi ricordate come nascono "I Promessi sposi"? Se andate a vederne il manoscritto è una cosa impressionante, cioè Manzoni scriveva su mezza pagina a mezza colonna e il resto era la parte

dedicata alle correzioni. Quando scrive "Fermo e Lucia" avete pagine pasticciate, dopodiché butta via tutto e ricomincia a scrivere e nascono "I Promessi sposi": nelle correzioni, ma anche nelle altre opere il meccanismo è lo stesso di parole scritte e riscritte e via dicendo. Prendete delle poesie che conoscete benissimo, provate un po' a pensare una poesia di Pascoli come "Novembre" e andate a leggervi le varianti "gemme a l'aria il sole così chiaro". Andate a vedere le redazioni manoscritte: non "il sole è chiaro, il cielo è azzurro". Sono delle situazioni diverse poi arriva l'input finale: "gemme a l'aria", cioè lo stile diventa nominale, scompare il verbo, ma soprattutto avete quella indeterminatezza che dà il *gemmea* che è insieme qualcosa di sensoriale e di colore, ma che arriva ulteriormente a sottolineare il senso di illusione che dà quella prima strofa. Se prendete un'altra poesia come "Il Gelsomino notturno" e andate a sottolineare l'ultima strofa, potete capire come anche un grande poeta come Pascoli stava facendo una porcheria immensa. Vi ricordate l'ultima strofa dove a un certo punto c'è il *gualcito le urne* ecc, in cui Pascoli in una strofa riesce a mettere insieme quei due elementi che aveva tenuto separati perché nel momento in cui parlo di *gualcito* è riferito al fiore, ma riporta anche a una situazione di eros (perché il *gualcito* ha a che fare con i cuscini, con il letto) Non solo: inoltre richiama l'urna. Nella versione precedente c'era il *non so che felicità nuova* che pronuncia e anche una dichiarazione di auto-esclusione da quell'universo di eros e di paternità. Ma sapete che nella prima stesura si trattava del fatto che dentro la pancia nasceva il semino nuovo, cioè se la poesia fosse stata col semino non avrebbe scritto uno dei capolavori della poesia italiana ma una porcheria. Queste sono situazioni reali. Lo scrittore torna sulle sue poesie, la tecnica è importante: è qualcosa che arriva ad arricchire ulteriormente il senso. Certo, ci può essere la tecnica che diventa primaria, ma Pascoli non ha scritto solo capolavori. A volte il gioco tecnico porta semplicemente a delle situazioni esteriori, ma quando il gioco tecnico è interno e diventa sostanziale è potenziato al massimo (ma questo vale per ogni tipo di scrittore). Guardate, non c'è nulla come andare a guardare negli scartafacci per rendersi conto di che cosa succede, di che cosa è davvero la scrittura. Provate a prendervi un *Meridiano*, Ungaretti con in fondo le varianti di De Robertis. Mi pare che sia una delle prossime uscite. Se conserva ancora le varianti, potete ancora vedere come nasce l'opera che voi conoscete cioè che cosa è il lavoro sulla parola, cos'è il lavoro sul ritmo, perché noi parliamo di parola, ma c'è anche la frase e il ritmo.

L. DONINELLI - L'uso del computer ha ucciso la variantistica, non ci sono più gli scartafacci, le varianti. Questo ci interessa perché in qualche modo fa capire anche la drammaticità di un tale lavoro, nel senso che lui compie col "gelsomino notturno" un'esplosione della struttura metrica e lo fa con quel contenuto lì, con quel mondo lì, con quell'universo lì, quando lui arriva a un verso che secondo me è un punto di non ritorno "va col suo pigolio di stelle"; ma anche credo sia la

dissoluzione della metrica dentro la metrica, perché comincia con la metrica latina "e s'aprono i fiori notturni nell'ora che penso ai miei cari" e poi dissolve a poco a poco come si dissolve la visione, come cresce anche qui la visione in un contenuto che cinematograficamente credo sarebbe bello indagare. Quello che volevo, invece, dire è questo: io sono un tipo di scrittore che ha una preoccupazione di dire che il problema non è quello di non sbagliare, il primo problema non è quello. Il mio maestro Giovanni Testori diceva, ed io l'ho constatato, che tutta l'arte è uno sbaglio, per cui secondo me il lavoro che ci sta suggerendo Ermanno è ben altro: io per esempio, la mia propensione affabulatoria che avevo fin da bambino (soprattutto con le balle che raccontavo fin da bambino a mia mamma), ho cercato di non trasferirla sulla pagina per cui continuo a essere un affabulatore nelle balle che continuo a raccontare, ma in questo lavoro non l'ho tradotto. Ma sarebbe interessante (visto che c'è qui gente che vuole scrivere, che vuole avere a che fare con romanzi, racconti) o almeno io ho sempre percepito per me, molto chiaramente la differenza tra affabulazione e racconto: l'affabulazione può essere, sì, una forma di racconto, ma ciò che fa racconto, non è la mia affabulazione. Faccio un esempio: io posso essere molto bravo a ragionare, ma ciò che fa la logica, non è la mia bravura a ragionare: la struttura logica è una cosa oggettiva. Quello che Ermanno sta cercando di dire non è: non mettere tanti aggettivi o tanti avverbi, ma è che la cosa è quella cosa lì. Allora l'esattezza, la precisione, non è una qualità tra le altre in letteratura: o tu dici quella cosa lì, o tu pensando a quella cosa lì ne dici un'altra, e allora succede un pasticcio. Vorrei quindi chiederti un aiuto su questo: io trovo una distinzione: guardo una fotografia e vedo una storia, ne guardo un'altra e non vedo nessun racconto; vedo una persona per strada e dico: qui c'è un racconto, altre no. Possono essere la montatura degli occhiali, il modo di camminare, come tiene le stringhe delle scarpe, però io so che quello che sto rilevando non è un mio girare di ingranaggi nella testa, ma sto rilevando qualcosa che c'è; è come la differenza che stabiliva Husserl tra l'atto del pensare e la cosa pensata: sono due cose diverse. Tutti noi possiamo pensare: "2+2 = 4" e gli atti del pensiero sono diversi, però la cosa pensata è una, è quella lì. Io ho sempre cercato il racconto, mai l'affabulazione.

E. PACCAGNINI - Due cose subito: la prima: è chiaro che esistono poi delle prospettive o delle situazioni diverse; cioè quando Luca dice io vedo uno con un paio di occhiali, un modo di camminare, e lì ci vedo un racconto, è perché lui è un narratore, uno scrittore (non è la stessa cosa, ma usiamo questi termini per comodità); non essendo io un narratore, né uno scrittore, è chiaro che io vedendo quella persona non riesco a dire: lì c'è un racconto, ma essendo diversa la mia prospettiva intuisco che lì c'è una storia: ecco la diversità delle parole, per cui c'è una storia perché posso immaginarmi le cose; lui dice c'è un racconto perché ha dentro di sé la prospettiva del

narrare: ecco la diversità: non essendo scrittore io non penso in termini di narrazione, ma in termini di immaginazione. Il discorso della scrittura vive del fatto che nel momento in cui diventa nero su bianco, è qualcosa che va incontro agli altri; non è qualcosa che resta a te.

Il discorso che facevi della differenza tra affabulazione e racconto è fondamentale. Vi faccio solo un esempio: c'è uno scrittore che appartiene alla generazione passata, tutt'ora vivente, che appartiene a quel gruppo che io chiamo "i raccontatori di storie". Se guardate gli ultimi anni, dopo le novità del gruppo '63, in realtà abbiamo avuto tutte narrazioni da io "narrante", cioè tutte le generazioni del '68, '77, una pletora di "io", con dei buoni risultati, ma spesso piagnucolosi e alla fin fine non se ne poteva più. A fianco a questi chi resisteva e vendeva? I raccontatori di storie: i Chiara, gli Arpino, gli Sgorlon, se volete ancora il primo Bevilacqua (prima che scrivesse dei romanzi pensando di far già delle sceneggiature per il cinema). Quando questi sono morti non avendo più queste forze, i giovani narratori dove sono andati a pescare? Come tornare a raccontare le storie? Ecco perché è uscito di nuovo in primo piano il genere: il giallo, fantascienza... insomma sono andati a scovare degli strumenti codificati per tornare a raccontare delle storie, cioè quel tipo di racconto che la gente voleva leggere e che, morendo gli altri, cercava solo negli scrittori americani.

Ho parlato di Sgorlon. Era uno di questi raccontatori di storie. Qual è il problema? Sgorlon è un grande affabulatore (un romanzo all'anno, eccetera), ma non sempre questa sua affabulazione sapeva diventare racconto. "L'armata dei fiumi perduti" è un racconto: erano tutti quei soldati dell'Est europeo, antistaliniani, cosacchi, che militavano sotto Hitler; al momento del grande disfacimento sognano di creare una sorta di repubblica cosacca nel Friuli; dopo di che vengono svenduti dagli americani e dagli inglesi e il capo di questi (tutto sommato come fece Nelson con i patrioti della repubblica partenopea): quello li aveva dati al re di Napoli, questo li ha dati a Stalin. Ovviamente sono stati impiccati. Una storia spesso raccontata: è un racconto. Altre volte non riesce a essere racconto, resta affabulazione; cioè come racconto in sé resta non-concluso, è diluito, c'è del troppo, prevale questo su quello che invece come racconto dovrebbe intervenire, a livello di controllo.

L. DONINELLI: Per illustrare questa cosa mi viene in mente un libro che potrebbe essere anche lungo la metà: "I demoni" di Dostoevskij. A un certo punto c'è un episodio, che costò anche una vertenza giudiziaria con Turgenev, che nei demoni viene chiamato "karmazinov", quando a un certo punto lui dice che gli capitò di leggere un resoconto di un fatto di cui lui era stato involontariamente spettatore: cioè il naufragio di una nave. Lui si trovava sulla riva e vedeva tutte quelle persone affondare e racconta. Solo che il suo racconto ha un difetto (ecco l'affabulazione!): leggendo questo resoconto è come se lui dicesse: "non guardate questa nave che affonda, non guardate questa gente

che muore, non guardate la madre che cerca di salvare suo figlio che sta morendo; guardate me, come inorridisco, come mi spavento, guardate come sono bravo a scrivere, guardate come vi racconto questa storia". Come anche nel cinema: spesso ci sono degli attori molto bravi, forse troppo, quelli dotati di tecnica: Al Pacino, Jack Nicholson, che hanno una tecnica tale che talvolta non guardi più quello che stanno facendo perché sei troppo preoccupato di guardare quanto sono bravi. Lì c'è un confine che è più di questo tavolo.

Tu sei un critico letterario. Io ho fatto fino a due anni fa il critico teatrale, quindi sono stato un tuo collega su un altro versante; ma mi sembra che ci sia un senso di depressione comune, cioè il critico appare un po' come una razza in via di estinzione in due sensi: uno, nel suo valore politico. Cioè il critico è un corpo intermedio tra il mercato e il lettore o lo scrittore, che pur con la loro differente funzione, sono però due individui. Ecco un tempo esisteva forte questo corpo intermedio, che ci ricordava, per esempio, che la letteratura ha delle categorie, come quelle che sei venuto dicendo adesso; mentre secondo me questa perdita di ruolo porta anche a una sorta di obliterazione delle categorie del narrare. Sicuramente in teatro si vede molto: cosa vuol dire recitare, le tecniche della regia: oggi ci sono registi che non conoscono le tecniche di regia perché non gliele ha insegnate nessuno; ci sono attori che si mettono a recitare senza saperlo fare (non so se qualcuno di voi ha visto il film "La ragazza del lago", con Toni Servillo, film che un po' di mesi fa è stato pompato come ora "Caos calmo": si vede un attore che fa una parte abbastanza importante, che è un notissimo attore di teatro italiano che, vi assicuro, non sa dire neanche "buongiorno, buonasera"). Ecco io ho notato molto in teatro questa perdita delle categorie: non so se anche tu lo noti in letteratura.

E. PACCAGNINI - Esistono diversi modi di affrontare l'argomento, però faccio una premessa su un argomento, visto che abbiamo parlato degli aggettivi e degli avverbi, per una cosa che io considero fondamentale, una provocazione personale. Il problema è proprio l'organismo: il libro, il racconto breve o lungo: è un organismo e quindi la parola funziona in quanto è omogenea a questo racconto. Che non significa piattezza: l'omogeneità può essere anche disturbante, non necessariamente tutto deve essere piatto, spesso anzi proprio lo scatto è quello che crea una tensione. Ci tengo a sottolineare questo aspetto perché nella scrittura la parola ha qualcosa che nessun'altra arte ha; sempre in quella riunione di cinema ho detto: "Potete venirmi a raccontare quello che volete, ma voi non avete la parola. Intendo dire questo: il cinema ha l'immagine, la fotografia ha l'immagine, ma comunque c'è qualcosa di già dato. La parola vi dà ciò che niente vi dà, cioè vi dà l'immaginario: voi avete una parola e siete voi che costruite dentro, oltre quello che scrive lo scrittore, è vostra l'immagine, non c'è nulla di confezionato. Io faccio sempre questo esempio: ci sono delle parole negli scrittori, delle immagini che nessuna realizzazione come

fotografia o come cinema non riescono a dare. Provate a prendere in mano un romanzo importante, non un capolavoro, anche non finito, come "Fosca" di Tarchetti: quando è diventato cinema era nelle mani dei migliori dei migliori truccatori: ciononostante la bruttezza di questa donna come voi riuscite a immaginarla leggendo il libro, non c'è sul cinema, perché è una bruttezza assoluta, trasparente, irrealizzata, nevrotica; cioè nella bruttezza c'è tutto. L'immagine, per quanto i truccatori vincano l'Oscar, vi danno qualcosa di preconfezionato, è una loro immagine. Ecco il discorso della parola.

Però questa parola non basta da sola, sennò si diventa degli stilisti, per cui resta il discorso dell'omogeneità, della parola che entra nell'organismo "racconto", sia disturbante, sia perturbante, omogeneo.

Torno al discorso della critica: è un problema difficile, potrei parlare della critica italiana e di quella generale. A novembre, a Monaco presso la Literatur Haus, hanno organizzato un incontro tra critici di varie nazioni, a cui ho partecipato anch'io. C'erano soprattutto critici dell'est Europa: cechi, polacchi, ungheresi, ucraini... ciascuno di noi faceva una relazione di venti minuti in lingua francese sulla situazione della critica del paese a cui ciascuno apparteneva; seguiva un dibattito con un critico di lingua tedesca per altri venti minuti. L'aspetto interessante è consistito nella volontà della Literatur Haus di confrontarsi su una situazione generalizzata di crisi della critica. Da questo confronto sono emersi situazioni paradossali: ad esempio il relatore spagnolo ha detto: "noi non abbiamo libertà". La Spagna è un paese dove non c'è libertà di critica, perché i maggiori giornali sono nelle mani dell'editore. Viceversa ci sono situazioni contraddittorie ma curiose nei paesi dell'Est, perché sono quelli che escono.

Qual era il problema di fondo? Che tutti parlavamo di critica senza averne una precisa idea. All'inizio del mio intervento ho ritenuto opportuno precisare che non avrei parlato di critica, bensì di critica militante fatta sui quotidiani. Che cosa voglio dire? Che non è sempre la stessa cosa: se ho a disposizione una copertina del Sole Ventiquattrore scrivo in un certo modo, se scrivo su Famiglia Cristiana devo scrivere in una maniera diversa perché cambia il pubblico a cui è rivolto il periodico. La critica non è qualcosa di omogeneo: c'è la critica militante, c'è la critica giornalistica, la critica accademica, la critica di riviste scientifiche...

Personalmente non sono molto soddisfatto della situazione della critica italiana. Recentemente è uscito il libretto di Leonelli e di Porta sulla critica: non posso parlarne male perché mi hanno regalato sei anni: hanno scritto, nella bibliografia, che sono nato nel 1955 anziché nel 1949! Questo, per un critico, non è un errore da poco, è come sbagliare sulle basi. Manca la materia prima dell'informazione da parte di molti critici. Ormai ci sono persone che scrivono di critica su quotidiani nazionali e sono, al tempo stesso, direttori di collana. Da direttori di collana pubblicano

un romanzo e poi ne scrivono criticamente: c'è qualcosa che non funziona da un punto di vista etico. L'insegnamento che ho ricevuto quando iniziai a lavorare presso il Sole Ventiquattrore, vent'anni or sono, nel 1987, era ben diverso: ricordo che un amico, Torno, quando prese in mano le pagine, la prima cosa che fece fu disdire tutti i contratti che aveva come consulente di case editrici. I nostri accordi erano del tipo: i nostri libri, se vengono pubblicati, non vengono recensiti; semmai diamo l'anticipazione, ma non vogliamo che vengano recensiti, perché rischi di mettere in imbarazzo chi ne scrive. Per cui, al limite, la casa editrice faceva la pubblicità. È anche vero che non è una linea giusta: ad esempio i collaboratori non vengono recensiti su Le Monde. Quando parlavo con il responsabile del Corriere e gli dicevo queste cose, lui mi ha risposto che è vero anche il contrario: al Corriere collaborano alcuni dei maggiori scrittori italiani e, quindi, non recensirli è un impoverimento nei confronti del pubblico. Non è sempre facile muoversi in questa dimensione. Per quanto riguarda la critica e il problema del meccanismo del raccordo: io mi considero innanzitutto e sostanzialmente un lettore che, a differenza degli altri lettori, ha la fortuna e la responsabilità di mettere per iscritto quello che pensa. Finché non viene meno questo concetto penso di poter continuare a fare critica. Ricordo il primo complimento che ho ricevuto quando ho cominciato a scrivere sul Sole vent'anni fa: si era fortunati, il Sole non esisteva, voi lo vedete adesso, ma all'epoca eravamo quattro *peones*, quattro ragazzi di provincia che si sono messi lì a fare la pagina culturale del Sole. Alle spalle c'era un direttore, Locatelli, che aveva una qualità: dirigeva il giornale della Confindustria, facendogli guadagnare tanti miliardi e, pur avendo nemici (Romiti e Cuccia) nessuno poteva toccarlo, perché con quello che faceva guadagnare pagavano gli stipendi della Confindustria. Eravamo io, Armando, Stefano Crespi per la poesia e Piero Cigada. Quattro ragazzi che si mettono lì e decidono di fare le cose dal nulla. Essendo dei signori-nessuno e andando a chiedere a qualcuno che volesse collaborare. La risposta era no, per l'amor del cielo, con il giornale della Confindustria no. Tempo due anni e ovviamente venivano a bussare alla porta per entrare. Tant'è vero che il primo che arrivò a collaborare, proprio perché era stato maestro di Torno fu Jimonat. Immaginatevi, all'epoca era candidato per democrazia proletaria a Milano, mi ricorderò sempre il primo articolo perché era riuscito ad infilarci Marx, Engels, Stalin, Lenin ecc...e quando Fortini prese il suo posto e fu attaccato dicendogli che scriveva sul giornale della Confindustria, rispose dicendo "Qui tutto quello che scrivo mi viene regolarmente pubblicato, ciò che non mi è mai accaduto neanche con l'Unità e il Manifesto". Perché questa era la regola: io posso garantire che non mi hanno mai toccato nemmeno una virgola. Il meccanismo da *peones* è quello che ti ha favorito perché all'inizio è successo semplicemente che tu ti trovavi a scrivere quello che volevi senza che nessuno ti dicesse niente. Anzi l'unico controllo che avevo sugli articoli erano quelli dell'ufficio legale, nel senso di essere sicuri che non si andasse in tribunale. Perché per dirvene una

mi ricordo la stroncatura di *Delitto a Capri* di Alain Elkann: iniziava così "Non so se Alain Elkann continuerà a conservarmi la stima che mi dichiara nella dedica dopo aver letto questa recensione che non è e non può essere positiva". Ci chiedevamo che titolo mettere pensando che il titolo più appropriato sarebbe stato *Delitto a Capri ma il morto è l'autore*, in realtà il titolo fu peggiore: *Delitto a Capri, ma il morto è el-kann*. So benissimo che quella stroncatura fu terribile.

Passano due o tre anni, mi telefonano dei ragazzi del Parini e mi chiedono se vado da loro a parlare di Moravia. Era il tempo della pantera, e gli chiedo chi gli avesse dato il mio numero: Luca Doninelli. E' uscito l'altro libro, quello con la copertina verde di Garzanti, dove il giudizio era positivo con delle riserve. E lui mi telefonò e disse: quando ho letto la tua recensione mi sono arrabbiato, ma me la sono tenuta sul tavolo. La parola che lui ha utilizzato è vera: quando è uscita la ristampa dietro c'erano tutti i giudizi positivi (Magris, Pontiggia...) e la dedica era *ad Ermanno, l'unico che su questo libro abbia visto giusto*. Il problema è che se tu fai critica, qualunque cosa tu scriva, non solo il lettore ma anche l'autore, sappia che quello che scrivi lo scrivi con verità, anche se è una parola grossa. Lo scrivi credendo a quello che scrivi, cioè scrivi quello che pensi e non sei dominato da simpatie o antipatie, perché questo significa un'altra cosa fondamentale. So che tu, che adesso mi hai stroncato, un domani ne potrai parlar bene. Il problema di fondo di un critico non è la verità assoluta, è la stessa regola del giornalismo. Uno dice che c'è l'obiettività, e io sono obiettivo sulla base di quelli che sono i miei modi di pensare, la mia preparazione, la mia cultura; ma il problema di fronte al lettore è la credibilità. Se poi scattano i meccanismi delle rubriche, ci sono i lettori che vi seguono, e vanno a comprare i libri e possono concordare o essere in disaccordo, ma il problema è che se anche sono in disaccordo, resta il fatto che sono due modi di pensare diversi ma espressi con correttezza interiore. Il problema di fondo resta che tu ti possa guardare allo specchio e dire: "io non ho fatto marchetta". Quello che ho scritto, posso anche sbagliarmi, ma ci credo.

L. DONINELLI - Domani ti può anche capitare di dover fare una marchetta anche se fino ad adesso ti è sempre andata bene. Io ti volevo chiedere un'altra cosa, a botta, che consiglio daresti a uno che vuole fare lo scrittore, se devi darne uno. Se io dopo essermi arrabbiato per un paio di giorni ti ho voluto bene e non ho più smesso, è perché anche se si parlava male del mio libro, io il libro l'ho fatto con sufficiente serietà da arrivare a capire quello che mi hai detto tu. Io ho incontrato uno che amava la letteratura e che diceva male del mio libro, però amando la letteratura. A quel punto non è come uno che vuol farti del male, è uno che ti dice che o spari più alto, o sono guai. Dove "sparare più in alto" non si riferisce a qualche input tecnico, ma per una serietà, una moralità, di fronte a quello che si fa. Io credo che poi uno compra i libri che tu recensisci perché riconosce questo amore

che diventa poi una guida. In questo senso tu sei stato e sei una persona importante, a prescindere dal fatto che uno sia critico, amico, zio...Se tu dovessi dare un consiglio, cosa suggeriresti?

E. PACCAGNINI - La parola te la dico dopo. mi hai fatto venire in mente due cose. quando ho cominciato a scrivere sul Sole, il primo complimento che ho ricevuto non è stato "come è bravo o intelligente", ma "questo è uno che i libri li legge davvero". Purtroppo siamo in una situazione in cui le scuole e le università non formano più e ci si trova davanti a delle cose che sembrano nuove, rivoluzionarie, e mi vien da piangere perché se solo avete letto un po' sapete che x, y, z sono già state usate.

L. DONINELLI - Ci sono stati autori italiani che hanno fatto la loro fortuna sul fatto che il lettore italiano non conosceva i modelli su cui si erano rifatti, scrittori molto noti anche adesso.

E. PACCAGNINI - Un autore come Manzoni è uno che ha delle pagine intere che di per sé potrei dire che non sono sue, ma lui lo sapeva. Prendo come esempio Leopardi: in "Vaghe stelle dell'orsa" utilizza un verso che era di Monti, ma ecco la diversità, che lui lo sapeva. Solo che in Monti era qualcosa di freddo, con lui "vaghe" diventa qualcosa di sostanza. E' la coscienza di ciò che mi porta a lavorare su quello e ad andare oltre; se non lo so sono convinto di aver fatto una cosa nuova e mi fermo prima.

L. DONINELLI - Vorrei ringraziare Ermanno perché secondo me le cose che ci ha detto con questo suo tono colloquiale e amicale, in realtà sono materia di lavoro per tutto il nostro corso. E vedrete quanto le ritroverete nel lavoro che si farà e che si collega alla prima lezione di Pontiggia alla quale questa è molto apparentata (a dimostrazione di un grande fervore lombardo). Nessuno sapeva che questa veniva chiamata sala del Verri perché quando si è rimessa a posto per fare il centro culturale, c'erano i biliardini rovesciati, i sacchi di cemento ed era piuttosto malmessa perché era un sotterraneo e lui, che credo conoscesse ogni sasso di Milano, lui si fermò e disse che questo era il luogo in cui si riunivano gli illuministi lombardi. Quindi c'è un *genius loci* che rivive in questo preziosissimo incontro di cui ti ringrazio.