

Roberto Cotroneo

**Manuale di scrittura
creativa per principianti**

questo libro è dedicato
al ricordo e alla memoria
di Peppo Pontiggia

Lezione 1

Principi generali

Dove si parla delle motivazioni a scrivere. Dell'angoscia della pagina bianca. Dei processi creativi che portano alla scrittura. Delle decisioni da prendere prima di cominciare a scrivere un testo narrativo. Di come ci si prepara. E in quali tranelli è opportuno non cadere.

C'è una storia che racconto spesso ai miei corsi di scrittura. Lo faccio per capire meglio che tipo di studenti ho di fronte. Chiedo: se venite a sapere che un meteorite distruggerà la terra entro un mese, e non rimarrà nessuna forma di vita, continuereste a scrivere il racconto, il romanzo, o soltanto il diario personale a cui state lavorando? Molti rispondono di sì, e non sanno che stanno dicendo una cosa non vera.

Non lo fanno in cattiva fede, credono davvero che continuerebbero a scrivere. In realtà questa domanda serve a introdurre il principio basilare di qualsiasi scrittura: **si scrive per gli altri, mai solo per se stessi**. E soprattutto, si scrive per essere letti. Ora voi direte: e quelli che tengono un diario che non danno da leggere a nessuno? Quelli non scrivono solo per loro stessi? Ma la risposta anche questa volta è spiazzante: non lo distruggono perché in fondo al loro cuore sperano comunque di farlo leggere a qualcuno un giorno, un eletto, l'unico magari degno, ma quel qualcuno potrebbe un giorno condividere con loro il piacere della scrittura.

La scrittura è una forma di comunicazione, non è una forma di solitudine: si scrive per raccontare qualcosa a qualcuno. Lo si fa all'inizio pensando che quel qualcuno sarà un amico, il fidanzato o la fidanzata. Poi, man mano che si prende coraggio, quel qualcuno smette di avere un volto, e diventa una moltitudine indistinta. A quel punto si capisce che si sta diventando scrittori veramente.

Si scrive per gli altri dunque. Ed è questa la molla che spinge a farlo. Cominciare da questo punto è fondamentale, perché, scrivere per gli altri vuol dire innanzi tutto **farsi capire**, e farsi delle domande: sulle storie che si vogliono raccontare, sul come raccontarle, e soprattutto sul perché farlo.

Spesso scrivere è un modo per riflettere sulla propria vita, o anche un modo per rendere più sopportabile il dolore. Altre volte è proprio **il gusto, il piacere di raccontare qualcosa**. Raccontare qualcosa di **tu**. Questo secondo aspetto è quello che porta più lontano, perché è un salto di qualità. Scrivere soltanto per rielaborare gli eventi che si sono vissuti è rischioso, porta inevitabilmente a un autobiografismo che spesso non serve a nessuno, né a chi scrive e tantomeno a chi legge. Ma trasformare le storie personali in qualcosa di

universale, rielaborandole, è certamente la soluzione più giusta.

A chi, in questi anni, mi ha chiesto perché io abbia iniziato a scrivere romanzi ho sempre dato la stessa risposta, che è la più sincera di tutte: io scrivo per sedurre il mondo. Dunque **voi dovete scrivere per sedurre il mondo**. E in questo caso la parola sedurre vuol dire innanzi tutto una cosa. **Avere l'ambizione di tenere con voi, sulle vostre pagine, un lettore che della vostra vita, dei vostri pensieri e dei vostri desideri non sa nulla**. E addirittura, talvolta, non sa neppure che faccia avete. Rubare il tempo del vostro lettore, sapere che quando avrà mezz'ora libera andrà a cercarvi per stare con voi, attraverso quello che scrivete. Questa è l'ambizione che dovete avere. **Trasformare qualcosa di vostro, che pensavate interessasse soltanto a voi, in qualcosa che diventa di tutti, anzi, di più: in qualcosa che con il tempo diventa ancor più dei vostri lettori che di voi stessi**.

Un grande scrittore, Umberto Eco, ripete sempre un paradosso: l'autore, pubblicato il suo romanzo, dovrebbe togliersi di mezzo, non disturbare il cammino del testo. Quando pubblicate qualcosa di scritto da voi smette di appartenervi, per appartenere al mondo. Questa consapevolezza è causa, spesso, di molte

nevrosi da scrittore, la prima fra tutte è quella di non separarsi mai dai propri testi, di non “licenziarli” come si dice in termini tecnici, spesso attraverso mille scuse: non finendolo mai di correggere, ripensandoci, tenendolo in un cassetto per poi magari riscriverlo. Capita a molti e si spiega soprattutto per il motivo che vi ho detto.

Ma questa è una nevrosi finale, di quando il libro è scritto e terminato. Ancora non vi riguarda. La nevrosi che vi riguarda da subito è di un altro tipo, ed è quella che molti hanno definito **l’ansia da pagina bianca**. Ovvero il momento dell’inizio.

È una leggenda o una verità? Direi che è una via di mezzo. L’ansia da pagina bianca è la stessa che si prova prima di iniziare un lungo viaggio senza conoscere bene i mezzi con cui il viaggio sarà compiuto, e quanto tempo ci si metterà. La paura maggiore, e lo dico con l’esperienza di anni di corsi di scrittura, è quella di non farcela a scrivere un testo lungo: è l’idea, cioè, di **non poter arrivare a pagina 100 o 150 o anche di più**.

Lo trovo comprensibile, accade anche agli scrittori che hanno una certa esperienza. Il segreto per liberarsi da quest’ansia è di **non pensare mai al proprio racconto nella sua completezza**: dunque è

opportuno dividere il testo in porzioni di testo, che possono essere dei capitoli, e procedere capitolo per capitolo. Imponetevi le prime cinque pagine. Terminate queste, pensate alle cinque successive. Senza porvi il problema del numero di pagine finali. Fare questo non è così difficile. **I processi creativi che regolano la scrittura non vogliono progetti.**

L'idea che gli scrittori, prima di cominciare una storia, abbiano davanti a loro uno schema preciso di quello che faranno è tra le più sbagliate che ci siano. **Si naviga a vista, lasciando che la storia prenda forma da sé.** Un po' come si fa quando si inizia una terapia psicoanalitica: sembra che non ci sia un metodo, ma solo pensieri in libertà, poi, lentamente, si capisce che dentro quei pensieri in libertà un metodo c'è. Solo che bisogna lasciarlo libero, e **non darsi delle costrizioni.**

L'unica costrizione che ritengo necessaria è quello della **disciplina**. Alberto Moravia scriveva tutte le mattine, per due ore al giorno. Tutti i giorni. **Ogni giorno si deve scrivere**, anche se non vi sembra di avere delle buone idee. Imporsi di farlo è la cosa più importante. Poi vedrete che questa imposizione, che a prima vista può sembrare odiosa, darà i suoi frutti.

Ho sempre spiegato ai miei studenti che se ognuno di noi scrivesse **due pagine** (soltanto due pagine) **al giorno**, e per un anno di seguito, al termine del lavoro avrà scritto un **romanzo di più di 700 pagine**. Ovvero un romanzo fluviale. E due pagine al giorno, vogliono dire **3400 battute** di testo, ovvero **56 righe per 60 battute di testo**.

Dunque la decisione da prendere, all'inizio, è soprattutto **metodologica**. Darsi un ritmo di lavoro, che possa essere rispettato, anche solo di mezz'ora al giorno. Magari decidendo un numero di battute predefinito minimo. Ad esempio: **ogni giorno, scrivere almeno 1.600 battute di testo**. Che vuol dire una pagina di libro stampato.

Se è possibile è meglio utilizzare un computer. Questo perché **il testo su computer appare molto pulito**, quasi come quello di un libro, e permette di vedere meglio il testo, e di correggerlo, specialmente se non si ha esperienza. Alla fine del lavoro, **leggerlo prima sul monitor e poi stamparlo**. Rileggerlo stampato, correggerlo a penna e ristamparlo ancora una volta in una versione pulita.

Non cadete in un errore frequente: quello di **scrivere troppo**. Anche se vi potrà sembrare di poter

andare avanti per ore, fermatevi al massimo dopo due pagine. La scrittura è un esercizio che stanca, la concentrazione scende lentamente. Scrivere troppo vuol dire rischiare di peggiorare riga dopo riga.

Anche se avete delle buone idee sappiate che non è necessario metterle subito una di seguito all'altra. Rimandate, non perderete il filo e le buone idee resistono comunque, il giorno dopo potrete continuare.

Non siate **troppo severi** con voi stessi, specialmente all'inizio: un testo lungo genera ansie, e vuole consistenza. Se dovete fare correzioni radicali, le farete quando prima avrete accumulato almeno una ventina di pagine scritte. **Psicologicamente è importante che abbiate la sensazione di scrivere qualcosa di concreto**, con un buon numero di pagine.

Non siate, inoltre, **eccessivamente ossessivi**. Rileggete la vostra pagina non più di due o tre volte. Poi non correggete più, anche se non siete troppo convinti. Rivredete il testo con maggiore attenzione più avanti, quando ormai sarete sicuri che state scrivendo veramente.

Non è un caso che questa prima lezione parli di cose che sembra non abbiano a che fare con i cosiddetti **contenuti**. Non spaventatevi di questo. Dei contenuti parleremo dopo. Per ora è **il metodo che conta**; anche se troppo spesso il metodo, che è la base di qualsiasi lavoro creativo, viene purtroppo considerato un elemento di secondo piano. **Non è così per noi**. Partiamo dal lavoro quotidiano, partiamo dal fatto che la **creatività passa dalla manualità**, e partiamo da qui.

Esercizio

Dovete scrivere una cartella sulla vostra motivazione a esercitarvi nella narrazione. Spiegate a voi stessi perché desiderate raccontare qualcosa a qualcuno. Perché non l'avete fatto fino ad oggi, e se l'avete fatto, cosa ancora non vi convince e vi mette in difficoltà.

Lezione 2

La struttura del racconto **La struttura del romanzo**

Di come si costruisce una trama narrativa. Della lunghezza del testo. Del modo di procedere. Con esempi e ipotesi di una struttura narrativa di romanzo e di racconto. E poi delle differenze narrative tra racconto e romanzo. Del perché sia difficile tenere in piedi una storia per più di cento pagine.

Sono troppi i luoghi comuni che circolano nel mondo letterario riguardo alle trame narrative. Il primo, il più tenace di tutti, vuole che le trame narrative siano **già nella testa dell'autore prima ancora di cominciare a scrivere**. Alcuni parlano addirittura di scalette, di schemini, di plot da seguire passo passo mentre si procede nella scrittura.

Questa tesi, che è tipica degli sceneggiatori del cinema, va smentita riguardo alla letteratura. Quasi **mai** l'autore ha un'idea precisa di quello che andrà a raccontare. Spesso ne sa poco. Ancora più spesso non sa quasi nulla. Come è possibile questo? È possibile perché la scrittura è una forma di **svelamento** di se stessi (da un lato) e a se stessi (dall'altro).

Con questo voglio dire una cosa precisa: chi racconta, racconta di se agli altri (quindi si scopre, si rivela...) nello stesso tempo capisce molto di sé lasciando che la trama narrativa viaggi per mezzo della scrittura. Attraverso un processo complesso che ha molto a che fare con una procedura mentale che fa

affiorare gli eventi, i personaggi, gli intrecci, dal nostro inconscio, dalla nostra coscienza, da un vissuto rielaborato attraverso la scrittura. Avere consapevolezza di questo è molto importante.

Uno scrittore non dice mai: ho una storia da raccontare. Dice: vorrei scrivere un romanzo sull'amore, sull'amicizia, sulla guerra, sulla politica, e via dicendo. Oppure: vorrei scrivere una storia di donne, una storia di depressione, una storia di malinconie. O ancora: mi piacerebbe scrivere un romanzo parigino, o ambientato in una fattoria americana, o a San Pietroburgo.

Il punto di partenza è sempre un'idea, un luogo, uno stato dell'anima. Un romanzo sulla musica, ad esempio, o su Chopin, come ho fatto io quando ho scritto *Presto con fuoco*; oppure un libro sulla seduzione (come per *L'età perfetta*). A quel punto la domanda è: come faccio a scrivere una storia senza conoscerla? Il paragone che faccio sempre, e che mi sembra il più pertinente, è quello dell'**autostrada**.

Immaginate di cominciare un viaggio in automobile, un viaggio di cui non avete deciso la destinazione. Avete deciso di partire. Prendete l'autostrada e a un certo punto uscite a un casello. Poi

proseguite per una statale, e a ogni bivio scegliete una destinazione anziché un'altra; per istinto, perché il nome di una località vi sembra più interessante, perché un paesaggio vi attrae di più.

Cosa accade? **Accade che a ogni scelta che fate negate tutte le altre.** Se uscite a quel casello vi togliete la possibilità di nuove strade che verranno, a ogni bivio scartate tutte le altre ipotesi. Certo, direte voi, l'idea iniziale del romanzo è la scelta della direzione. Scegliete di procedere verso sud, perché nella trama che avete in mente c'è la luce del meridione e non quella del nord, ma poi lentamente si aprono scenari che non potevate prevedere. **Solo che nel romanzo le scelte finiscono per avere una coerenza, e le ipotesi che scartate sono quelle che non vi sono congeniali.**

Nelle trame narrative accade proprio così. Si parte da una serie di dati che devono essere decisi in anticipo. Il **periodo storico** per prima cosa. Il luogo di **ambientazione, il ruolo del personaggio principale.** Poi lentamente la mappa si allarga, aggiungete personaggi, indirizzate la storia. Non stupitevi e non scoraggiatevi, a volte è **opportuno mettersi a scrivere anche quando non si ha minimamente idea di come procedere.**

Ovviamente man mano che la storia prende forma, dovete escludere delle possibilità. Ogni volta, quella strada che vi appare all'inizio larghissima, si restringerà scrivendo, fino a diventare un viottolo sempre più piccolo. **E più procedete nelle pagine più sarete costretti a scelte obbligate.** All'inizio, quando si ha poca esperienza, è opportuno prendere appunti. Gli errori sono sempre dietro l'angolo. Dai più banali, come sbagliare colore degli occhi di un personaggio, perché vi siete dimenticati che nella seconda cartella erano azzurri e poi diventano scuri; fino a errori più sottili, gli oggetti degli ambienti che descrivete, che possono cambiare aspetto procedendo nella storia.

Sono i dettagli a creare problemi. Perché a volte ai dettagli si dà meno importanza.

Ma ora vi farò un esempio pratico ripercorrendo il metodo di lavoro che ho usato scrivendo *Otranto*. Ecco lo schema.

a) idea iniziale:

Scrivere un libro sulla luce.

b) il perché di questa idea:

Quando andai a Otranto la prima volta vidi la città in piena estate, sotto la luce meridiana. Pensai che mi sarebbe piaciuto raccontare il potere della luce.

Sembra un'idea che non ha nulla a che fare con una trama narrativa, ma non è così. Stabilita questa premessa, ho cominciato a pensare all'ambientazione.

c) tempo:

oggi

d) personaggio principale:

una donna, giovane.

A quel punto avevo cominciato a riflettere sul perché io volessi proprio raccontare quella storia. Ho capito che io, nato in Piemonte, ma da genitori meridionali, volevo raccontare quanto fosse importante per un uomo nato al nord, ma con profonde radici perdute nel sud, la scoperta di quella luce e di quelle atmosfere.

Dunque:

e) dettagli sul personaggio:

è olandese.

Qui c'è un **mascheramento**. L'autobiografia passa nei romanzi attraverso depistaggi. Non sempre l'autore ha voglia di scoprirsi del tutto. L'Olanda è un paese del nord Europa, dove la luce è debole e grigia, proprio come nei luoghi in cui io sono nato.

f) secondo dettaglio del personaggio
è una restauratrice.

Qui l'elemento è dato dalla **città**. A Otranto c'è un splendido **mosaico del dodicesimo secolo**. Ho deciso che lei arriva a Otranto per restaurarlo. Da questo punto in poi il racconto procede attraverso le **premesse** che ho elencato. E si nutre di tutti gli elementi che affiorano e sono peculiari di quel luogo.

1. Il significato abbastanza misterioso del **mosaico**.
2. L'evento storico che da secoli viene raccontato e tramandato a Otranto: ovvero **l'eccidio provocato dai turchi**, dopo l'assedio del 1480. Dove la città fu presa e vennero decapitati 800 uomini perché non vollero convertirsi alla fede cristiana.

Ma a quel punto decido di aggiungere, trasfigurato, **l'elemento autobiografico**.

3. La protagonista “torna” a Otranto. Perché le sue **origini**, sepolte nei secoli, sono di quella città.
4. L’Olanda, la sua famiglia, il padre, la madre. **La luce sognata dei pittori olandesi.**

A questo punto 4. Ho aggiunto delle cose.

- 4.1. Il padre di lei è un pittore, che riproduce esattamente i pittori olandesi (il tema della luce).
- 4.2. La madre di lei taglia i diamanti (l’Olanda è un paese famoso per il taglio dei diamanti).

Da tutto questo parte un romanzo complesso che non è il caso qui di analizzare più a fondo. Ma come potete vedere tutti gli elementi si collegano uno all’altro. Nello schema il punto di partenza è semplice. **La scelta di Otranto porta alla storia di Otranto.** Al suo passato, ai turchi, al sacrificio. E la scelta di Otranto la trasforma in una restauratrice. Perché c’è il mosaico. Mentre la scelta dell’Olanda mette in campo.

5. La **pittura olandese.**
6. L’idea del **diamante** come pietra che genera luce.

Da questi elementi si tesse una trama romanzesca che ha delle scelte obbligate e che dentro se stessa genera delle possibilità. Se avessi scelto una protagonista di Torino, moltissime cose non sarebbe

nate, perché mancavano degli elementi. Ora, la verità è che **a livello conscio io non ho scelto l'Olanda per inserire questi elementi, ma ho inserito questi elementi perché ho scelto l'Olanda. E non ho scelto Otranto per raccontare il mistero di un enigmatico mosaico. Ma il mosaico è stata una opportunità che mi è venuta dalla scelta di Otranto.**

Spero di essere stato chiaro, su questo punto. E vorrei essere chiaro anche sul problema della trama narrativa di un romanzo e quella di un racconto. Il racconto non procede con questa complessità. **Il racconto chiede un'idea soltanto**, è un flash, è come fermare un storia, che potrebbe essere molto più lunga (potrebbe essere un romanzo) e raccontarne un solo dettaglio.

Molti pensano che i racconti siano dei mini-romanzi, solo più brevi. E' sbagliato: i racconti sono un ingrandimento di un frammento.

Vuol dire dare compiutezza a un'idea soltanto, che potrebbe diventare l'idea di un romanzo se avesse più elementi, ma riesce a stare in piedi con un elemento solo.

Il racconto, nel caso dell'esempio che vi ho fatto, può essere soltanto la storia della madre della mia protagonista che racconta il prodigio della luce che si sprigiona da un diamante grezzo che viene tagliato.

Contrariamente a quanto si pensa è molto più difficile scrivere racconti che romanzi. Ma ancora esiste l'idea che la difficoltà nello scrivere stia soprattutto nella lunghezza del testo, e nel controllo della lunghezza del testo, e nel saper articolare le trame narrative. **Se il romanzo**, continuando con l'esempio che prima facevamo **è un viaggio in autostrada, il racconto è l'esplorazione di un casale, di una torre, di un cortile in una casa dentro un paese in cui ci siamo fermati per caso.**

Ma nei luoghi comuni c'è sempre una piccola parte di verità. La difficoltà del testo lungo, del controllo del testo è una difficoltà che non va sottovalutata. Nelle prossime lezioni spiegheremo come le digressioni aiutano moltissimo a far procedere il testo.

Ma per superare sin dall'inizio questa angoscia, oltre a non pensare di continuo che dovete scrivere un testo lungo, **dovete ragionare lentamente**, non dovete avere fretta nel raccontare le cose. Sapere che la vostra

storia vi accompagnerà per più tempo di quanto potete sopporre, che il vostro viaggio non ha una data di ritorno stabilita. Ricordate quella battuta del “Tè nel deserto” di Paul Bowles, quando si fa **la distinzione fra turisti e viaggiatori.**?

I turisti vanno e tornano, i viaggiatori non si danno un limite. **Quando incominciate il vostro percorso di narratori dovete sempre avere in mente che non siete dei turisti, ma che siete dei viaggiatori,** e che la tappa in una città, che neppure avevate previsto, può durare anche dei mesi, ripartirete quando lo riterrete giusto, ripartirete da lì, da quel capitolo che state scrivendo, quando avrete esaurito tutte le curiosità per quel luogo in cui siete.

Esercizio

Costruite una struttura narrativa. Delineate personaggi e vicende. Mettete a punto il progetto di un racconto e/o il progetto di un romanzo. E pensateci sopra.

Lezione 3

L'incipit

Di come si inizia un racconto e di come si inizia un romanzo. Del modo tradizionale. Del modo “in media res”. Della scelta dello stile e della scelta della lingua. E del grande dilemma della prima persona e della terza persona.

Scrivere un libro vuole dire innanzi tutto **sedurre il mondo**. Voi dovete sempre pensare che la prima regola è quella di afferrare il vostro lettore, e fare in modo che non si stacchi più dalla vostra scrittura. Deve tornare a casa e pensare soltanto a riprendere la lettura che voi gli state dando. La scrittura dunque è innanzi tutto **seduzione**. Ora seguitemi bene. **L'incipit non è altro che un principio di seduzione**, dunque ha un'importanza fondamentale. Ora vediamo i vari modi di iniziare un testo di romanzo o di racconto, e analizziamoli.

L'incipit tradizionale.

Tutte le storie iniziano con **“C'era una volta”**. Ma soprattutto le fiabe iniziano con **“C'era una volta”**. È l'inizio classico. Lineare. L'inizio per i bambini che non devono perdersi nel testo e nel racconto. La paragonerei a una linea retta. **“C'era una volta un Re che viveva in un castello. Un giorno di maggio al**

portone del castello arrivò un uomo a cavallo. Un cavallo nero. E bussò tre volte”.

Per quanto faccia parte della tradizione letteraria più arcaica, nell’ultimo secolo letterario non è più possibile iniziare un testo in questo modo, se non in una forma ironica. Questo perché il lettore, raggiunta ormai una consapevolezza della letteratura diversa, vuole essere spiazzato, e vuole essere stupito. Non chiede la storia nel modo lineare, chiede di essere come **avvolto dal testo**. E spesso non è opportuno entrare subito nel racconto.

Giocando sull’ironia vi farò un secondo esempio, preso da un fumetto famoso di Charles Schultz, quando il bracchetto Snoopy immagina di essere uno scrittore e batte sulla sua macchina per scrivere il famoso incipit:

Era una notte buia e tempestosa.

È una variante più sofisticata del “C’era una volta”. Entra subito nel racconto, ma sposta più **lateralmente** l’attenzione del lettore. Mettendo l’accento su un elemento di **suggestione**. Ovvero: la notte di tempesta, l’oscurità.

Ovviamente nessuno si sognerebbe di iniziare un libro con un incipit del genere. Ma spiega bene quanto elementi estranei al racconto possano diventare utili per comunicare un clima, un modo di raccontare. Ma se dagli esempi di base passiamo agli incipit veri e propri dobbiamo tenere conto di un fattore fondamentale: l'incipit non è un **riassunto** in poche righe di quello che scriverete in tutto il testo. Ovvero: non iniziate con una frase del genere:

Marco aveva appena compiuto 18 anni. E nulla avrebbe fatto pensare che la sua vita lo avrebbe portato ai mille successi che aveva sempre sognato. In pochi anni sarebbe diventato il più celebrato scrittore vivente.

Non lo fate perché in questo incipit **c'è troppo**. Per farvi un paragone di tipo fotografico: per l'incipit non si utilizza il **grandangolo**, ma si utilizza sempre il **teleobiettivo**. Riprendiamo questo esempio, ve lo riscrivo:

Marco aveva appena compiuto 18 anni. E nulla avrebbe fatto pensare che la sua vita lo avrebbe portato ai mille successi che aveva sempre sognato. In pochi anni sarebbe diventato il più celebrato scrittore vivente.

Ora proviamo a cambiarlo attraverso una scrittura più letteraria:

“Diciotto anni non sono nulla, si era detto Marco. Mentre sfogliava ancora una volta quei trenta fogli scritti a mano, soltanto in due notti. Li guardò ancora. Pensò a suo padre, che lo voleva ingegnere. Pensò a quel romanzo. E per la prima volta sognò di poter leggere un libro stampato. Che portava il suo nome”.

Come vedete, nel secondo esempio, **non si rivela subito che cosa accadrà**. Si danno una serie di informazioni sull'età, sulla sua passione per la scrittura. Si aggiunge un elemento laterale (il padre che non ha piacere che lui faccia lo scrittore), si introduce un elemento di desiderio. E si crea **un'attesa**, che nel primo esempio non c'è. Un libro che inizia nel primo modo è meno attraente, certamente, del libro che inizia nel secondo modo.

Chiaramente dipende tutto da come decidete di **utilizzare il tempo nel racconto**. Ovvero se la storia è raccontata da qualcuno che la conosce già per intero (ovvero: oggi racconto quello che mi è accaduto ieri), oppure se la storia è raccontata oggi e il tempo procederà con il procedere della storia. Esempio:

Non avrei mai creduto che Sofia mi avrebbe mai lasciato in quel modo. Pensavo che una storia d'amore nata in una giornata di sole non possa mai morire.

Seconda variabile.

Sofia sembrava felice di quel sole improvviso. Riapparso proprio per noi due, e per quel primo appuntamento. La vidi che sorrideva. Pensai che ormai ero certo che di appuntamenti così ne avremmo vissuti tanti.

Chiaramente l'incipit su Sofia ha una variante elementare che può essere la tentazione di qualsiasi scrittore alle prime armi.

L'appuntamento era per le 15. Di fronte al Caffè Greco. Non vedevo l'ora. Il cielo era rimasto coperto, umido, sin dalle prime ore del mattino. Ma poco prima delle 15 mi accorsi che qualcosa era cambiato. Il sole si era affacciato proprio per rendere ancora più splendidi i suoi capelli d'oro. Sapevo che era un segno del destino, che mi avrebbe portato fortuna.

Perché non funziona questo incipit? Perché non è ambiguo, perché non è seducente, perché dice tutto.

E nella strategia della seduzione il dire tutto non è efficace. Proviamo ancora un'altra volta.

Mi domandai di Sofia, per l'intera mattina. Sarebbe piovuto, lo sapevo. Pensai al mio ombrello, l'unico che ancora non ero riuscito a perdere. Pensai che era piccolo, quanto bastava a obbligarla a prendermi sottobraccio. Pensai a quella pioggia che minacciava già dall'alba, ero sicuro che avrebbe avuto i capelli bagnati, ero sicuro che mi sarebbe piaciuto. Poco prima di uscire guardai l'ombrello di tela azzurra, accesa da un raggio di sole improvviso che aveva cambiato anche il colore dei mobili di casa. Cancellai quell'incontro, che avevo pensato come una sequenza di Truffaut, spalancai la porta: ora mi ritrovavo in un altro film. E non sapevo più in che storia andavo a mettermi.

Molto spesso, e non solo nella narrativa, **l'inizio** **“in media res”** è sempre il più efficace. Quando un film inizia, e vedete un uomo pallido e angosciato seduto in metropolitana, pensate immediatamente che prima è accaduto qualcosa. Poi magari scoprirete che ha appena commesso un omicidio, o magari se ne è appena andato di casa per sempre dicendo che usciva a comprare un pacchetto di Camel. Non vi stupite che il regista non abbia filmato la scena precedente, vi fate

solo una domanda che catalizza completamente la vostra curiosità: **cosa è accaduto prima?** Anche in letteratura accade la stessa cosa. Continuiamo con l'esempio di Sofia.

Perché non mi ha accompagnato alla fermata dell'autobus? Proprio adesso che si è rimesso a piovere. E io che mi ero immaginato di vederla con i capelli bagnati, io che avevo sperato che quel tempo incerto proseguisse per tutto il giorno. Invece mi è apparsa con i capelli dorati dal sole. Soltanto cinque minuti dopo l'ora dell'appuntamento. Un intermezzo di luce in questa giornata che ho aspettato per un mese. E adesso non mi rimane che stare fermo e scegliere un autobus qualsiasi, perché non ne ho mai preso uno, e soprattutto non so neppure dove andare.

Oppure:

Che ci fai con l'ombrello?", mi aveva chiesto. E io in silenzio a pensare: speravo che piovesse. Ma come dirglielo? Con quell'idea di essere sempre immerso in un film di Truffaut, tra i tavolini di una Brasserie e quell'acqua che a Parigi sembra cadere apposta per generare dei gorgi nei tombini. Mica come a Roma, dove l'acqua passa ovunque, ristagna, e spesso sembra un mare di fango. Se avessi potuto

l'avrei fatto scomparire quell'ombello, che ormai era diventato il feticcio dei miei sogni.

Ogni volta che ho riscritto questo incipit ho tenuto fermi alcuni elementi e ne ho mossi altri, aggiungendo suggestioni o togliendole, **ma sempre facendo attenzione a non dire troppo, a non spiegare, a non rendere esplicito ciò che in un testo deve diventare esplicito man mano che si scrive.** Ma se ci fate caso, a parte il primo esempio, **tutti gli incipit sono in prima persona.** Non è un caso. Io consiglio, quando non si ha molta esperienza, di utilizzare il più possibile la prima persona. È molto più facile da gestire, ed è molto più caldo.

Terza persona:

Sofia arrivò quasi di corsa. Dalla parte del marciapiede dove arrivava un po' d'ombra. Lui pensò che gli sarebbe piaciuto incontrarla in una giornata di pioggia.

Prima persona:

La vidi correre verso di me. Protetta dall'ombra del palazzo accanto. L'avevo immaginata sotto la pioggia, per tutto il giorno. E sorrisi a quel pensiero,

come fosse un'idea indecente che non potevo permettermi.

La prima persona è **più naturale**, la prima persona è **il modo in cui avete sempre raccontato le vostre storie**, la prima persona **vi permette di raccontare anche i pensieri**, i vostri, come fossero quelli del vostro personaggio. La prima persona **non chiede astuzia e abilità** per rendere più intime e meno impersonali le situazioni. La prima persona è come un **diario**, e il diario è **la prima forma di letteratura che avete mai praticato nella nostra vita**. Se non è proprio necessario, se non avete un imperativo assoluto nell'utilizzare la terza persona, **cercate di non farlo**, almeno quando cercate di scrivere i primi racconti o il primo romanzo.

Esercizio

Scrivete un incipit di racconto o romanzo a vostra scelta. Che si ispiri al progetto dell'esercizio precedente o a una nuova idea che vi è venuta successivamente. Non scrivete un testo lungo, cercate di non superare le duemila battute.

Lezione 4

La descrizione

Sulla descrizione degli ambienti. Sulla descrizione dei paesaggi. E ancora sulla descrizione dei personaggi. Di cosa evitare. Di quali tecniche usare. Del rapporto con il racconto cinematografico.

La descrizione è il punto vero in cui un lettore professionale un editor, un editor riesce a capire meglio le capacità di uno scrittore. Diciamo subito una cosa: **il cinema ha cambiato il modo di descrivere in letteratura in modo radicale**. Un po' come accade con l'invenzione della fotografia per i pittori paesaggisti. Con l'avvento della fotografia i paesaggisti smisero di copiare il reale, e l'arte prese una direzione che l'avrebbe portata negli anni all'avvento dell'astrattismo. La descrizione cinematografica ha reso **impossibile** un modo di raccontare che era tipico del romanzo borghese dell'ottocento. Ma questo non è avvenuto perché la descrizione della macchina da presa ha sostituito in veridicità quella scritta, ma perché in realtà si è **sovrapposta**.

Tutti noi pensiamo sostanzialmente in termini di **montaggio**. Facciamo un esempio. Immaginiamo un film ambientato negli anni Trenta, in Inghilterra. Immaginiamone un inizio ipotetico: vedremo la macchina da presa entrare in un giardino, dirigersi con l'inquadratura verso una villa, che sarà magari in stile vittoriano, proseguire verso l'interno, ma anziché farne

una panoramica vedremo che il regista inquadra dei dettagli, un camino magari, una tappezzeria, il dettaglio di una cornice art decò. In questi **dettagli** noi riconosciamo un ambiente, e non abbiamo bisogno di intravedere una panoramica esauriente di quello che vediamo.

Il dettaglio ci è sufficiente. Accade la stessa cosa in letteratura. Se vi do una esercizio, chiedendovi di descrivere la stanza in cui mi state leggendo, probabilmente voi procedereste con il metodo di metterci tutto, e sbagliereste. La letteratura del Novecento vuole le descrizioni attraverso dei **salto visivi**, anziché attraverso una completezza assoluta della descrizione. Adesso vi faccio un esempio. Vi descriverò la stanza in cui io in questo momento vi sto scrivendo. La farò una prima volta attraverso un metodo per così dire **ingenuo**. Poi ve la descriverò ancora una volta nel modo in cui uno scrittore dovrebbe farlo.

Lo studio in cui Roberto scriveva non era grande, pensai che non fosse più di dodici metri quadrati. Al pavimento c'era un parquet di colore chiaro. Tutte le pareti erano occupate da librerie che arrivavano fino al soffitto. Tutte e quattro le pareti erano occupate da libri. Molto ordinati. In fondo alla stanza una porta finestra che dava su un piccolo balconcino. Quasi al

centro della stanza una scrivania inglese, di mogano, molto semplice, un lume con la campana verde e la base di ottone, anni Trenta, e due computer: uno portatile e uno da tavolo. Eccetto i libri e la scrivania la stanza, molto luminosa, aveva soltanto una poltrona rossa. Avresti detto che quella era sicuramente la stanza di uno scrittore.

Come vedete non ho **tralasciato nulla**. Ho fatto una descrizione che vi dà esattamente idea di quello che c'è nel mio studio. Ora potete immaginarlo. Ma è una descrizione che **non va bene**, e non va bene perché **descrive e basta**. Ora fate bene attenzione, in letteratura, le descrizioni **non possono essere slegate dal racconto**, e dalle suggestioni del racconto. Dunque questo esempio che vi ho fatto vi darà un'idea precisa di come sia questa stanza, ma vi annoia e non significa nulla di più di quello che leggete. Provate a leggere questa, adesso.

Se non fosse stato per l'ordine, quell'ordine perfetto dei libri, avrei detto che quella stanza poteva essere l'esempio perfetto di come potrebbe essere lo studio di uno scrittore. O meglio: di quello che io credevo dovesse essere lo spazio di uno scrittore. E invece mi stupivo a guardare quei libri allineati, quella poltrona vuota, quella luce ordinata che arrivava dalla finestra,

con un balcone un po' più in là che sembrava allungare ancora di più quella stanza lunga e stretta. Anche i dorsi dei volumi erano molto spesso di colore chiaro, libri moderni, che davano a quella biblioteca bianca un aspetto, come potrei dire, moderno. Moderno come i computer della scrivania, anche se un tocco di Inghilterra anni Trenta la intravedevi dalla lampada e da quel mogano opaco della scrivania. Pensai che spesso si sarebbe seduto su quella poltrona rossa, guardai i titoli dei libri vicini alla poltrona. Leggendoli tutti di seguito: Camillo Sbarbaro, "L'opera in versi", Eugenio Montale, "Diario postumo", Antonia Pozzi, "Parole", Octavio Paz, "Il fuoco di ogni giorno"... Ogni titolo mi suggeriva un percorso, una suggestione, un'idea di poesia che cercavo di far combaciare in qualche modo con lo scrivo che abitava quella stanza....

Ora, come potete vedere la seconda descrizione è radicalmente diversa. Analizziamola:

Se non fosse stato per l'ordine, quell'ordine perfetto dei libri, avrei detto che quella stanza poteva essere l'esempio perfetto di come potrebbe essere lo studio di uno scrittore.

Inizio con un concetto non con una descrizione spaziale. Il concetto di ordine, che c'è naturalmente anche nel primo esempio, ma lì non prelude a nulla, qui crea un'attesa.

E invece mi stupivo a guardare quei libri allineati, quella poltrona vuota, quella luce ordinata che arrivava dalla finestra, con un balcone un po' più in là che sembrava allungare ancora di più quella stanza lunga e stretta.

Qui metto degli elementi, ma non do al lettore la sensazione che gli sto descrivendo qualcosa, rimango nel campo del punto di vista. Si stupisce di trovare delle cose, la luce ordinata, la finestra il balcone, la stanza lunga e stretta. Gli elementi descritti contribuiscono a creare una narrazione, e hanno un senso, non sono soltanto degli elementi visivi...

Anche i dorsi dei volumi erano molto spesso di colore chiaro, libri moderni, che davano a quella biblioteca bianca un aspetto, come potrei dire, moderno.

Qui c'è un ingrandimento. Ingrandisco un dettaglio, come usassi uno zoom, non tutti gli elementi vanno descritti con un identico ordine di importanza. Ingrandisco il dettaglio del corole dei dorsi, ma non

rinuncio a introdurre elemento che produce un senso: il concetto di modernità, e la concetto di modernità aggiungo altri elementi...Moderno come i computer della scrivania, anche se un tocco di Inghilterra anni Trenta la intravedevi dalla lampada e da quel mogano opaco della scrivania.

Sul concetto di moderno posso aggiungere degli elementi, che diventano funzionali al mio racconto, e non sono soltanto una spiegazione di quello che c'è

Pensai che spesso si sarebbe seduto su quella poltrona rossa, guardai i titoli dei libri vicini alla poltrona. Leggendoli tutti di seguito: Camillo Sbarbaro, "L'opera in versi", Eugenio Montale, "Diario postumo", Antonia Pozzi, "Parole", Octavio Paz, "Il fuoco di ogni giorno"...

Riporto di nuovo il lettore al punto di vista del narratore, aggiungo un elemento descrittivo, e cerco un senso negli oggetti. D'altronde stiamo parlando di una libreria e per di più una libreria di uno scrittore. Dunque nuovo zoom, non più sul colore dei dorsi ma sui titoli. Cerco di capire una personalità attraverso i suoi libri, ma non lo faccio in modo didascalico, scelgo un punto di vista ancora più preciso, i libri che lo

scrittore tiene accanto alla poltrona, e che possono avere un significato particolare. Sono libri di poesia.

Ogni titolo mi suggeriva un percorso, una suggestione, un'idea di poesia che cercavo di far combaciare in qualche modo con lo scrittore che abitava quella stanza....

Ecco il punto finale. Titoli e disposizione delle cose suggeriscono un racconto interno. Non sono solo un modo per orientare il lettore nello spazio della narrazione, tutto contribuisce ad arricchire il lettore, a dargli elementi su cui può spaziare come vuole. E il lettore è libero anche di fare le sue ipotesi, sulla personalità dello scrittore, sul suo modo di vedere il mondo, attraverso una descrizione che rimanda di continuo all'idea di narrazione.

Come potete vedere una descrizione deve essere **quanto di più lontano esista dal cosiddetto verbale dei carabinieri**, che è l'esempio più classico e scherzoso della piattezza descrittiva:

La stanza esaminata, era grande almeno 12 metri quadrati. L'edificio degli anni trenta aveva soffitti alti. Lo scrittore teneva i libri in scaffali di legno bianco che coprivano le tre pareti non occupate dalla finestra, e

arrivavano fino ai soffitti, alti pressappoco tre metri e mezzo. Al centro della stanza una scrivania anni Trenta di fabbricazione inglese con due cassetti, due computer e un lume di ottone. Dal lato della porta una poltrona ampia, di pelle, di colore rosso. La finestra dava su un balconcino stretto. Non c'erano lampadari al soffitto.

L'esempio appena fatto è un paradosso, ma è purtroppo una tentazione forte di tutti gli scrittori dilettanti. In realtà l'ambiente descritto (e non a caso) dà **appigli e possibilità** a chi scrive. Proviamo invece ora con una descrizione **paesaggistica** di quelle che metterebbe a dura prova qualunque scrittore con esperienza. Un piccolo giardino con una siepe e con un albero.

Il giardino era molto piccolo. Un albero al centro, una siepe che lo chiudeva. L'albero era un ulivo molto grande, la siepe molto curata era di alloro. Il prato inglese era sempre ben tagliato e dava una sensazione di ordine.

Ora qui è più difficile, la banalità della situazione richiede una maggiore capacità di invenzione.

Gli ulivi sono degli alberi capaci di stupirti. Con i rami che si piegano su se stessi, con dei tronchi che paiono tormentati da uno scultore folle. In mezzo a

quell'ordine, a quel piccolo prato inglese, sembrava un'anomalia, o forse il prato non era altro che un modo di riequilibrare quella forma magnifica, colpita dal sole del pomeriggio, che mi trovavo di fronte. Anche la siepe di alloro, in fondo, a chiudere il giardino sembrava volersi scostare di fronte a quel gigante, che dominava quel piccolo spazio.

Ora analizziamo questo secondo esempio:

Gli ulivi sono degli alberi capaci di stupirti.

Parto dall'albero. Decido di fatto l'inquadratura, e metto immediatamente un elemento emozionale. Che dovrò subito spiegare.

Perché gli ulivi sono capaci di stupirti?

Con i rami che si piegano su se stessi, con dei tronchi che paiono tormentati da uno scultore folle.

L'elemento visivo diventa un'idea creativa. Si aggiunge il paragone dello scultore, folle, per spiegare che gli ulivi hanno rami contorti, c'è l'idea del tormento che fa assumere a quel luogo un'idea di personalità

In mezzo a quell'ordine, a quel piccolo prato inglese, sembrava un'anomalia, o forse il prato non era altro che un modo di riequilibrare quella forma magnifica, colpita dal sole del pomeriggio, che mi trovavo di fronte.

A questo punto lo scialbo prato inglese su cui ci sarebbe ben poco da dire, diventa un elemento di contrasto. Di più: diventa un elemento antitetico che contribuisce a definire ancora meglio la possenza dell'albero di ulivo. Che descrivo introducendo un elemento in più. Il sole del pomeriggio, basso, che con la sua luce radente accende ancora di più il tronco dell'albero

Anche la siepe di alloro, in fondo, a chiudere il giardino sembrava volersi scostare di fronte a quel gigante, che dominava quel piccolo spazio.

A questo punto la siepe di alloro si umanizza: "sembra volersi scostare di fronte a quel gigante". Devo dire che la siepe di allora chiude il giardino, ma non voglio descriverla soltanto così come è. Allora metto in gioco un vero e proprio rapporto tra i due elementi, che si basa sulla forza spaziale dell'albero rispetto all'ordinata siepe che sta in fondo.

Come potete capire in ogni descrizione va trovata una chiave, un taglio descrittivo che possa mettere in gioco tutti gli elementi, che possa restituire il clima del vostro racconto, fondendosi con tutto il resto. I testi letterari sono sempre fusionali. Dialoghi, descrizioni, eventi devono essere legati assieme da una tinta omogenea e devono completarsi a vicenda. Ma pensarli come blocchi separati. Facciamo un ultimo esempio. La descrizione fisica. Apparentemente la più difficile. Intanto partite da un presupposto: la descrizione fisica non è sempre necessaria per delineare un personaggio. Ci sono straordinari personaggi della letteratura di cui non conosciamo né il volto né l'aspetto fisico. Un esempio per tutti Stephen Dedalus dell'Ulisse di Joyce. Ci sono personaggi di cui conosciamo un dettaglio e basta. Raramente è necessario dipingere letteralmente al lettore le sembianze esatte dei vostri personaggi.

Proviamo con un esempio

Alessandra era bionda, portava i capelli lunghi fino alle spalle. Gli occhi chiari sembravano illuminarla. La bocca piccola la rendeva discreta. Non era molto alta, non più di un metro e settanta, e aveva un fisico normale. Bella certamente, ma di una bellezza che non ti aggrediva. E ti lasciava tranquillo.

Ora, questa è una descrizione classica. Anche molto prevedibile. Ho mescolato elementi descrittivi con giudizi di valore. Ma non è efficace. Alessandra non esce fuori come personaggio, e non produce curiosità nel lettore. Proviamo nel nostro modo, quello che funziona.

Cos'era stato? Un fruscio di capelli? Non so dire perché, ma ero certo che la prima volta che la vidi le davo le spalle. Voglio dire che lei era dietro di me, e la sentii muovere i capelli. Non so come potesse accadere, ma senza vederla avevo capito i suoi capelli biondi, avevo sentito i suoi occhi chiari su di me, ed ero certo che appena mi sarei girato avrei visto la sua bocca alla stessa altezza della mia. Mi voltai e guardai la sua camicia bianca, il suo corpo leggero. Pensai che mi piaceva.

Analizziamo questa descrizione

Cos'era stato? Un fruscio di capelli?

Parto da un movimento, non da una fotografia. Lei che muove i capelli. Do movimento alla descrizione, ancora una volta.

Non so dire perché, ma ero certo che la prima volta che la vidi le davo le spalle. Voglio dire che lei era dietro di me, e la sentii muovere i capelli.

Siamo al paradosso e al capovolgimento. L'immagine è data dal desiderio e dalla immaginazione. La descrizione parte da una sensazione che può sembrare impossibile.

Non so come potesse accadere, ma senza vederla avevo capito i suoi capelli biondi, avevo sentito i suoi occhi chiari su di me,

Comincio a descrivere, ma lego la descrizione al paradosso, cercando di tenere incollato il lettore alle mie parole. La descrizione di occhi e capelli arriva in modo laterale, non sta al centro dell'immagine. Al centro c'è la sintonia, l'empatia tra lui e lei, che si genera come per incanto. E' chiaro che lui è sedotto da lei, ma non perché la vede in modo prevedibile

ed ero certo che appena mi sarei girato avrei visto la sua bocca alla stessa altezza della mia.

Un modo per dire che erano della stessa altezza, ma attraverso un gioco descrittivo che rimanda alla seduzione non rinunciando a una informazione.

Mi voltai e guardai la sua camicia bianca, il suo corpo leggero. Pensai che mi piaceva.

Si volta e non la guarda in faccia, non ne ha bisogno, la descrizione è fatto. C'era da aggiungere il dettaglio del corpo, e il corpo che lui guarda, aggiunge un indumento che lo colpisce (la camicia bianca) e dichiara esplicitamente la sua attrazione per lui, esplicitamente, come a suggellare tutto quanto ha scritto prima.

Esercizio

Descrivete in tre testi di 1500 battute totali un ambiente, un paesaggio e un personaggio a vostra scelta.

Lezione 5

Il dialogo

Dei vari modi di scrivere un dialogo. Del dialogo asciutto e secco. Di come aggiungere elementi narrativi nel dialogo. Della veridicità del dialogo. Delle difficoltà e degli errori da evitare. Del saper rendere riconoscibili e diverse le varie voci che fanno parte del dialogo. Del rischio di essere didascalici. Della solita domanda: dialoghi lunghi o dialoghi brevi? E soprattutto di cosa fare quando non sia molta esperienza.

Avete mai provato a fare un curioso esperimento? Prendete un registratore e chiamate un amico, un parente o chi volete. Dialogate con lui per qualche minuto, registrando tutto. Poi trascrivete il dialogo esattamente come è avvenuto, e rileggetelo. **Vi accorgete che non sembra un dialogo realistico.** Eppure quello che avete trascritto è un dialogo **vero**. Questo esercizio è forse la dimostrazione migliore dell'artificio della letteratura. Avviene anche in pittura: se utilizzate le proporzioni come veramente sono, avrete un effetto prospettico che non sembra realistico.

Il dialogo è forse la cosa più difficile da rendere in modo efficace.

È talmente difficile che nel cinema esistono gli sceneggiatori, e spesso esistono anche “i dialoghisti”, ovvero persone che riguardano correggono e lavorano sui dialoghi degli attori, per renderli più efficaci. Ma nel cinema il dialogo è sempre fortemente intrecciato con le immagini, che integrano e arricchiscono le battute scritte dagli sceneggiatori. In letteratura non è

possibile. Per questo si deve fare attenzione a una cosa: evitare di essere didascalici. E non dimenticare mai che il lettore non è qualcuno a cui dovete spiegare sempre tutto. **Il lettore, non è mai di fronte a voi, e sempre accanto a voi.** Il dialogo è come se il lettore lo ascoltasse da dietro una porta. Quando scrivete non dovete mai dargli la sensazione che gli state **spiegando qualcosa.**

Ci sono molti modi per scrivere un dialogo. Cominciamo dal più semplice. Il più prevedibile.

“Stanotte ho fatto un sogno”, disse Paolo.

“Cosa hai sognato?”, chiese Alessia.

“Che compravo un biglietto per Palermo, e fuggivo in Sicilia”, rispose Paolo.

“In Sicilia? Ma tu non sei mai stato in Sicilia”.

“No una volta ci sono stato. Ma non te l’ho mai detto. Tu credevi che io fossi a Torino”, confessò Paolo.

“Perché mi inganni sempre, Paolo?”.

Questo modello di dialogo è pieno di ingenuità. Ma è il modo tipico di tutti gli scrittori che si trovano di fronte il problema di far dialogare due personaggi in un racconto o in un romanzo. Forse vi parrà verosimile. Ma di fatto è come se fosse un disegno senza ombre.

Una variante, più asciutta di questo dialogo può essere scritta in questo modo.

“Stanotte ho fatto un sogno”..

“Cosa hai sognato?”.

“Che compravo un biglietto per Palermo, e fuggivo in Sicilia”, rispose Paolo.

“In Sicilia? Ma tu non sei mai stato in Sicilia”, disse Alessia.

“No una volta ci sono stato. Ma non te l’ho mai detto. Tu credevi che io fossi a Torino”.

“Perché mi inganni sempre, Paolo?”.

Come potete vedere nel dialogo a due non è sempre necessario mettere i nomi di chi parla. Il lettore si abituerà subito al procedere del dialogo, e identificherà da solo i personaggi che parlano. È chiaro che il secondo esempio è migliore del primo. Ma non basta. Proviamo ora a lavorare sulle battute di testo. Tutto quello che dicono procede come fosse **una linea retta**. Dicono le cose che ci si aspetterebbe non in un dialogo vero, ma in un dialogo raccontato a qualcuno che deve capire tutto quello che viene detto. In realtà, a guardar bene si tratta di **un dialogo spiegato al lettore**. Solo che il lettore non vuole leggere una cosa del genere, non vuole che il suo autore gli spieghi le cose, vuole che **il suo autore se lo porti con sé**: che l’autore sia

complice con il lettore, non didattico. Vediamo una terza variante.

“Stanotte ho fatto un sogno”.

“Davvero?”, chiese Alessia.

“Compravo un biglietto per Palermo, e fuggivo in Sicilia”, rispose Paolo.

“Forse perché non sei mai stato Sicilia”.

“No ci sono stato una volta. Quando ti ho detto che ero a Torino”, confessò Paolo.

“Sei il solito bugiardo, Paolo”.

Il dialogo si fa meno piatto, come potete vedere. Nella seconda battuta Alessia non risponde con la frase: “Cosa hai sognato?”, che è troppo **spiegata** al lettore e troppo lineare. Anche nella quarta battuta, Alessia non dice: “In Sicilia? Ma tu non sei mai stato in Sicilia”. Tutti e due sanno che lui non è mai stato in Sicilia, anche se poi le cose si scopriranno diverse. Soltanto il lettore non lo sa, per questo voi siete tentati di dirglielo. Ma è errore. **Dovete sempre pensare che il lettore sa tutto.** O meglio: dovete spiegare le cose al lettore senza dargli la sensazione di tenerlo fuori dal testo. Allora è più verosimile che lei risponda con: “Forse perché non sei mai stato Sicilia”. Che arricchisce, tra l’altro la battuta dando un’informazione

che è anche un'interpretazione della frase detta da Paolo.

Ora proviamo a passare dal dialogo molto asciutto (non sappiamo dove sono, non sappiamo che espressione del viso hanno, non sappiamo con che tono di voce parlano, non sappiamo che ora è, non sappiamo un sacco di cose), con un esempio di dialogo che contiene in sé **informazioni esterne**. Informazioni esterne che aiutano a colorare e dare più consistenza a quello che leggete.

“Stanotte ho fatto un sogno”, disse Paolo con gli occhi ancora semichiusi dalla luce forte che arrivava dalla finestra.

“Davvero?”, chiese Alessia, stupita, mentre cercava di non bruciarsi con il manico bollente della teiera.

“Compravo un biglietto per Palermo, e fuggivo in Sicilia”, rispose Paolo, ridacchiando, come volesse ammicciare qualcosa.

Alessia lo guardò interrogativa. Scrollò le spalle e gli diede la risposta più logica: “Forse perché non sei mai stato in Sicilia”.

Paolo posò la tazzina del caffè, guardò fisso il piatto con le fette di pane imburrate, e disse d'un fiato: “No, ci sono stato una volta. Quando ti ho detto che ero a Torino”.

Passarono due pesantissimi secondi di silenzio. La mattina era già calda, e l'aria sembrava diventata spessa tutto d'un colpo. Poi con un filo di voce Alessia provò a dirlo con un'aria rassegnata: "Sei il solito bugiardo, Paolo". Ma era un sibilo gelido, che arrivò a Paolo dritto in faccia.

Questo esempio aggiunge molti elementi. Ora sappiamo che stanno facendo colazione, e sappiamo anche che bevono tè e caffè. Sappiamo che Alessia è molto turbata. Sappiamo che Paolo ha deciso di farle una confessione che risulterà drammatica. Ma questo ultimo esempio è complementare al primo. **C'è troppo**, e ancora una volta stiamo mettendo il lettore di fronte a uno schermo narrativo piatto ed eccessivamente chiaro. Proviamo un'altra volta.

Esempio A

"Stanotte ho fatto un sogno".

"Davvero?", chiese Alessia cercando di non bruciarsi con il manico della teiera.

"Compravo un biglietto per Palermo, e fuggivo in Sicilia", rispose Paolo.

"Forse perché non sei mai stato Sicilia".

Paolo sembrava non rendersi conto di quello che stava per dire: "Non è vero. Ti ricordi quella volta che sono stato a Torino?".

Alessia lo fissò rassegnata: “Sei il solito bugiardo, Paolo”.

Come potete leggere ho **eliminato delle informazioni, chiedendo a lettore di completarle**. Paolo non ha bisogno di dire che “non era Torino”. Il dettaglio della teiera spiega chiaramente che stanno facendo colazione. Che probabilmente è mattina (i sogni si raccontano il mattino dopo), non è necessario spiegare che ci sono le fette di pane imburrate, è il lettore a decidere se ci sono oppure no. **Il lettore è libero di completare il racconto**, in questo modo. Diventa parte attiva del dialogo. E divenendo parte attiva **entra nel testo**. Questa è la cosa più importante: nel momento in cui entra nel testo, aderisce a quello che scrivete. Per dirla in un altro modo: lo avete **sedotto**, lo avete portato a voi. Non l’avete lasciato a guardare un quadro piatto e dettagliato.

Ora proviamo a complicare un po’ di più le cose. Cambiamo proprio punto di vista. Cambiamo modo di costruire queste battute.

Esempio B

Il furgone delle mozzarelle aveva frenato come al solito. Ormai per Paolo era un’abitudine. Quando il furgone delle mozzarelle arrivava davanti al negozio di fronte voleva dire che aveva un paio di minuti per bersi

quel caffè. Non valutò che aveva fretta. Guardò Alessia che controvoglia gli aveva preparato quel solito caffè lungo. E le disse che aveva fatto quel sogno: partiva per Palermo, in segreto. In un giorno d'estate.

Alessia lo guardò appena: “Non sei mai stato in Sicilia”.

Paolo vide il garzone che chiudeva il portellone del furgone, sentì i clacson delle auto in fila che aspettavano di passare. Non aveva neppure bisogno di guardare l'orologio. Adesso sì che era tardi. Come gli fosse saltato in mente di pronunciare una frase del genere proprio non lo sapeva. Anche perché non c'era tempo di spiegare ad Alessia quello che stava per dirle. “Non è vero. Ci sono stato una volta. Quella volta che ti ho detto che partivo per Torino”.

Alessia guardò la sua fronte: le tre rughe sotto l'attaccatura dei capelli. Sempre più bianchi ormai. Pensò che era un bugiardo. Avrebbe voluto chiedergli di più. Ma non lo fece. Chiuse la finestra nel momento esatto in cui sentì sbattere la porta. Sentiva il telefonino di Paolo che già squillava per le scale.

Questo è un quadro ancora diverso. **Una narrazione in forma di dialogo.** Paradossalmente, se non avete molta esperienza, è più facile scriverlo in questo modo il dialogo. Ho sempre pensato che i dialoghi alla Hemingway siano i più difficili, anche se possono

apparire i più semplici. E questo per un motivo molto preciso. Quando decidete di non aggiungere dettagli, sentimenti, emozioni e sensazioni, è soltanto nella voce di chi parla che dovete mettere tutta la vostra bravura. Spesso anche gli scrittori con poca esperienza si rendono conto di questo problema, e spesso – purtroppo – lo risolvono in un modo che non è quello giusto. Leggete questo esempio.

“Lo sai? Stanotte ho fatto un sogno”.

“Accidenti, davvero? Sei diventato un sognatore?”, chiese Alessia.

“Eh sì, sai, compravo un biglietto per Palermo, e me ne scappavo proprio in Sicilia”, rispose Paolo.

“Secondo me te sogni la Sicilia perché non la conosci fatto. Un giorno ti ci mando. Magari, anzi, ci andiamo assieme”.

“Alessia? Te lo devo dire, io in Sicilia ci sono stato una volta. Ti ricordi quella volta che ti ho raccontato di quel congresso a Torino?”, confessò Paolo.

“Santo cielo Paolo, se il solito stronzo. E me lo dici così? Con chi sei andato in Sicilia, Paolo, adesso me lo dici. Te sei sempre il solito, non cambi mai”.

È la tentazione di cambiare le voci in campo. Alessia usa forme grammaticalmente non corrette, che si ripetono due volte (“te sogni la Sicilia”; “Te sei sempre

il solito”...). Alessia è arrabbiata, Paolo è più calmo. È un tentativo piuttosto goffo, di cambiare il modo di parlare dei personaggi, di dare a ognuno un linguaggio riconoscibile. In realtà il tentativo è goffo perché ho spinto sull’acceleratore. E ho reso le due voci **eccessivamente macchiettistiche**. Si tratta di un errore piuttosto frequente. Un po’ come quelli **che saturano i dialoghi di elementi dialettali** per dare più verosimiglianza a quello che accade. Un esempio diverso per capirci.

Nonostante la pioggia il banco delle verdure era ancora pieno di gente. Armando serviva una donna giovane.

“Signo’ le vole queste zucchine?”.

“No Armando”, rispose la donna: “ce l’hai la rughetta”.

“Proprio oggi che l’ho finita subito. Che la possino...

Non mi poteva arriva’ prima?”.

“E sapessi Armando, che traffico...”.

“Va beh, se me fa uno squillo presto io gliela tengo, no? Se segni il numero, signo’ che la prossima volta gliela metto da parte”.

Ovviamente ho forzato le cose. Il verduraio accentua le sue inflessioni popolari, perché i verdurai a Roma si vuole che parlino in questo modo. **In realtà è del tutto inutile**. Non aggiunge nulla al racconto, e lo rende semplicemente più inverosimile. Questo non vuol dire

che di tanto in tanto non si possano aggiungere espressioni che possono connotare un personaggio attraverso parole dialettali. Ma quando si esagera il lettore sente qualcosa di artificioso, che non gli aggiunge nulla. Quindi se potete, evitate gli ultimi due esempi, vi porterebbero fuori strada.

Un'ultima considerazione. Nelle vostre prime prove narrative limitate il più possibile i dialoghi. Soprattutto quelli lunghi. Potete utilizzare il discorso indiretto, e di tanto in tanto far parlare i vostri personaggi. Ecco un esempio che vi sarà molto utile.

Paolo era sempre stato nervoso in quel periodo. Ma quella mattina avrebbe voluto dirlo ad Alessia. Voleva dirle tutto. Quel sogno, il sogno che quella notte lo aveva così agitato sembrava quasi un presagio. Sembrava un film, più ancora che un sogno. Aveva proprio visto Palermo dal finestrino dell'aereo. Aveva visto le montagne. Era atterrato e aveva preso un macchina a noleggio. Nel sogno gli sembrava di guidare veramente, sentiva persino l'asfalto incerto dell'autostrada che da Punta Raisi lo avrebbe portato all'appuntamento, all'albergo. Paolo era sicuro che quasi mai i sogni sono così intensi e verosimili. Entrando in cucina glielo disse. Disse ad Alessia, semplicemente, che quella notte aveva sognato di

fuggire in Sicilia. Lo fece dandole le spalle, mentre il furgone delle mozzarelle arrivava come ogni giorno, e bloccava il traffico della strada stretta.

“Ma tu non sei mai stato in Sicilia, forse è per questo che questo sogno così nitido ti ha impressionato”, gli rispose Alessia.

Paolo non ebbe il tempo di riflettere, forse non volle farlo. Era tempo che quel viaggio a Torino, un viaggio inventato – aveva creato una separazione tra lui e Alessia. Decise che era il momento proprio nel momento peggiore; quando l’orologio diceva che in due minuti doveva correre alla fermata dell’autobus. Se lo avesse perso avrebbe dovuto aspettare venti minuti, e ormai erano più i giorni che al lavoro arrivava in ritardo di quelli puntuali. Così glielo disse:

“Non sono mai stato a Torino. Quella volta, quella del convegno ero a Palermo. Ti ho mentito”.

Glielo disse più o meno in quel modo, anche se scendendo le scale già non ricordava più esattamente quali fossero le parole. Alessia non reagì, e forse avrebbe potuto prevederlo. Riuscì a finire il tè senza dire una parola, anche se era bollente. Riuscì a non guardarlo per almeno un minuto. O così gli era sembrato di ricordare. Poi disse soltanto una frase.

“Sei il solito bugiardo Paolo”.

E si alzò per chiudere la finestra che dava sulla strada. Non pensò neppure che c’era una strana simmetria tra

la finestra che si chiudeva e la porta di casa, che Paolo aveva chiuso dietro di sé nello stesso istante. Il rumore della finestra che si chiudeva unito a quello della porta di ingresso sembrava amplificato ancora di più dalla sua agitazione. Sembrava un rumore secco e forte. Non riuscì più a giustificarsi abbastanza di essere stato così violento e così sbrigativo. Ma forse tutto questo ormai era nelle cose.

Esercizio

Traccia. Scrivete due dialoghi, utilizzando gli esempi **A** e **B** di questo testo, su questi elementi.

Luogo: una spiaggia deserta.

Ora: il tramonto

Stagione: estate.

Personaggi del dialogo: un uomo di mezza età, una ragazza poco meno che trentenne.

Altri dettagli: si sono conosciuti da qualche giorno ma è la prima volta che si incontrano per una passeggiata, da soli. Lui pensa di essere innamorato di lei. E ha deciso di dirglielo. Lei è perplessa. È molto più giovane, e soprattutto ha avuto una grande delusione sentimentale e non ha intenzione di sbagliare ancora. Un pescatore, quasi in riva al mare sta aggiustando una rete da pesca. Da un baretto di legno sulla spiaggia, deserto, arriva una musica che sceglierete voi.

Tutto il resto che vi verrà in mente, potrete aggiungerlo.

Il dialogo deve essere di 500 battute. Sia per l'esempio A sia per l'esempio B.

Lezione 6

La digressione

Del perché sia importante la digressione nella narrativa. E a cosa serve la digressione. Di che cosa sia la digressione di primo e di secondo grado. Di come si inseriscono le digressioni nel testo narrativo.

Ve lo siete chiesto molte volte. Avete una storia, una storia vostra. Volete scriverla. Si tratta magari anche di una storia complessa, una storia importante per voi. Incominciate, e vi accorgete che la storia vi sembra molto più esile di quanto speravate. Quella storia complessa che avevate in mente, vi permette di andare avanti magari per dieci pagine. Poi avete la sensazione di aver già scritto tutto quello che c'era da scrivere. A quel punto guardate i libri della vostra biblioteca e vi domandate: come hanno fatto questi signori a scrivere 200 o 300 pagine di una loro storia?

In realtà le vostre dieci pagine **non sono un romanzo o un racconto. Sono un soggetto cinematografico.** Avete scritto una trama, non un romanzo. La differenza tra una trama e un romanzo sta proprio nella digressione.

Facciamo un esempio visivo. Il vostro testo di dieci pagine è come un **alberello giovanissimo** senza rami e senza chioma che avete appena piantato. È esile, e assomiglia a un piccolo palo piantato per terra. Un romanzo è un grande albero con rami che si sviluppano in ogni direzione, e ogni ramo a sua volta si divide in

altri rami ancora. Fino a dargli un aspetto solido, possente e ben proporzionato.

Solo che, specie negli scrittori che non hanno un'esperienza specifica la digressione appare soprattutto come un **meccanismo sviante**, che distrae da quello che dovete raccontare, e che vi porterebbe fuori strada. Si tratta di un vecchio retaggio delle scuole, quando gli insegnanti vi dicevano che andavate **fuori tema**. E vi costringeva a svolgere il vostro testo attraverso un procedimento lineare e coerente. La scuola, nella vostra futura scrittura, può aver provocato un certo numero di danni. E in questa nuova avventura che state tentando dovete cercare di dimenticarla il più possibile.

Ma le digressioni non sono soltanto un modo per allungare i testi: se così fosse commettereste un **errore** evidente. Avrete solo una storia riconoscibile, con molte perdite di tempo in questo modo. Le digressioni **hanno la stessa dignità e la stessa importanza della storia stessa**. Non soltanto la arricchiscono, ma entrano a far parte della vicenda in un modo **coerente e funzionale**. Per capirci, il tronco dell'albero è molto importante, e vi dice che tipo di albero è, e quanti anni può avere, ma il vostro albero sarà tale solo quando **sarà pieno di rami, rametti e foglie**.

Ci sono **due tipi di digressioni**. Che chiamo di **primo grado e di secondo grado**.

Le digressioni di primo grado sono all'interno della storia che state raccontando.

Le digressioni di secondo grado invece si muovono secondo logiche esterne.

Digressione di primo grado.

State raccontando un episodio, il dettaglio di una storia. Per esempio, un vostro personaggio va a cena da una vecchia amica che non vede da anni e che è tornata ad abitare nella sua città, nella vecchia casa dei genitori. Il testo base è quello che segue:

Francesco entrò nel portone vetro e acciaio e prese a salire le scale che aveva fatto mille volte nella sua adolescenza, ricordava che Anna da ragazzina abitava al terzo piano. Riconobbe la porta di legno scuro e quel vecchio campanello che aveva suonato mille volte. Anna gli aprì la porta con un sorriso. Lo fece entrare, e Francesco capì che tutto era cambiato: mobili moderni avevano sostituito quelli che ricordava. Notò che sul tavolino, davanti a un divano bianco lindo e nuovo c'erano due calici di vino bianco. La musica era bassa, una musica d'ambiente. Non aveva mai pensato che quello era un invito che si giocava tutto sulla seduzione.

Molti di voi scriverebbero questo incontro, all'incirca in questo modo. Gli elementi sono: il rapporto vecchia/nuova casa; il rapporto tra il passato dell'adolescenza e un presente adulto; l'arredamento della casa in una chiave che esprime anche il cambiamento che negli anni hanno interessato i due personaggi; la chiave di una seduzione che nel passato forse non c'era mai stata.

Come potrete capire Francesco e Anna sono due vecchi compagni di scuola, un tempo amici, che perdendosi di vista per anni si ritrovano come fossero due persone che da un lato si conoscono benissimo, ma dall'altro non si conoscono affatto. Questa sensazione viene resa in modo visivo attraverso il ruolo della casa, che diventa un modo per raccontare l'inquietudine, lo stupore e la curiosità di questo evento. Eppure nel testo che vi ho scritto **qualcosa non funziona**. Qualcuno di voi avrà pensato: troppo lineare. Altri avranno pensato che sembra il disegno di qualcuno che non sa dare sfumature alle cose. E quindi appare tutto un po' piatto e senza ombre. **In sostanza, un alberello senza rami. Ora dobbiamo farlo crescere.**

Nella digressione di primo grado, tutti gli elementi in più che aggiungerò saranno **pertinenti alla situazione**. Sono **dentro** il testo narrativo. Provate a leggere.

La ruggine del portone, un portone di ingresso in un palazzo costruito negli anni Settanta, fu come la prima consapevolezza del passare del tempo. Francesco quel portone in vetro e acciaio lo ricordava appena fatto. Di quando Anna ci era appena andata ad abitare, con il padre medico e quella mamma bellissima che nel quartiere faceva girare la testa a tutti i negozianti, fino in fondo alla via. Lui poi, che abitava due strade più in là l'aveva visto nascere quel palazzo. Costruito in poco tempo, con quei balconi dalle ringhiere azzurre che sembravano l'unica nota di colore accanto a tutti gli altri palazzi bianchi, che un tempo non dovevano essere altro che una periferia incerta. Ma quella ruggine diceva molto di più di quanto ci si sarebbe aspettato. Non era soltanto il tempo passato, a ripensarci una quindicina d'anni non di più: era un degrado più profondo, era il segno che quel quartiere non aveva più delle ambizioni residenziali, ma aveva ceduto il passo a una periferia che anziché camminare verso l'esterno della città, si conquistava come una malattia strana, anche i quartieri di mezzo.

Come vedete, il testo che nel primo esempio era di una riga o poco più ("Francesco entrò nel portone vetro e acciaio"...) ora è diventato di venti righe. Sono stati aggiunti molti elementi, e si è creato un meccanismo di attesa. Ma fate attenzione: non ho **allungato** il testo.

Ho costruito delle storie che sono **funzionali** al testo. L'errore che si commette di solito, quando si ha l'angoscia di scrivere troppo poco, è proprio quello di **allungare il testo**. Ad esempio in questo modo.

Francesco entrò nel portone vetro e acciaio. Era un portone di vetri, quadrati, sedici per ogni anta del portone, vetri spessi, che confondevano le forme all'interno e davano alle scale, viste dall'esterno, come un effetto di distorsione. Il citofono era lo stesso di sempre: dieci nomi, scritti a penna quasi tutti, a parte un paio in ottone dorato. Il portone, questo Francesco lo aveva notato, aveva ormai i suoi anni. Arrugginito, e un po' troppo cigolante. Un cigolio che sembrava accordarsi alla perfezione con quella ruggine che si era mangiata soprattutto la parte della serratura e la maniglia...

Questo è un testo allungato. È un procedimento mentale abbastanza comune. Che risponde a questa logica.

1. Sto scrivendo un testo lungo.
2. Non posso cavarmela troppo rapidamente.
3. Chiudo gli occhi e cerco di immaginarmi più dettagli possibili.

4.I dettagli sono un modo per arricchire il testo, e un modo di far immaginare la situazione nel modo più nitido possibile al mio lettore.

In realtà è un **errore clamoroso** anche se molto comune e praticato. Non è necessario sapere che i vetri sono sedici per anta, come non è necessario descrivere la ruggine del portone come fosse la perizia di una società immobiliare che deve comprare degli appartamenti nel palazzo. Il lettore non ha una maggiore nitidezza, ma ha solo una reazione di **noia. Il lettore vuole capire vedendo**. Non vuole leggere una mappa geografica, per quanto dettagliata. Nessuno riesce a intuire un luogo attraverso la lettura di una mappa. Vuole degli elementi che non siano soltanto descrittivi, ma che siano **descrittivi ed emozionali assieme**.

Procediamo con il nostro testo, con la digressione vera.

Non ci pensò neppure di prendere il corridoio breve che portava all'ascensore, anche se Anna abitava al terzo piano. Cominciò a salire i gradini delle scale a uno a uno, come aveva fatto mille volte da ragazzo, ricordando che l'ascensore di Anna, per i suoi amici era come interdetto, chiuso da una chiavetta che avevano solo i condomini. Ricordò, e si sorprese di un sorriso, che soltanto un paio di volte era salito su quell'ascensore di acciaio, che sembrava più antico del

palazzo. E tutte e due le volte era salito perché la madre l'aveva fatto salire con lei. E gli ritornò addosso quel senso di imbarazzo, persino di turbamento nel vedere quella donna, che per i piani che correvano lenti, non faceva altro che guardarsi nel grande specchio, aggiustandosi di poco il vestito, e magari i capelli. Mentre lui finiva per guardarle la scollatura riflessa nello specchio, una scollatura che in quei movimenti si apriva un po' di più. Anna allora era ancora una ragazzina, con le sue magliette bianche leggere, e quell'aria da compagna di scuola che pensava a tutto meno che a sedurti. Pensò, davvero divertito, anche a quel giorno in cui stava andando al circolo del tennis, racchette e borsa a tracolla. Per arrivarci doveva passare sotto casa di Anna. Vide sua madre che suonava il citofono di casa, e pensò soltanto che quella era una buona occasione per salire con lei in ascensore. Accelerò il passo, salutandola. Trovò una scusa, certo stava andando al tennis, ma aveva pensato di passare prima da Anna, se era in casa, per un problema di matematica che non era riuscito a risolvere. Salirono assieme, e si sentì in colpa, subito dopo. Come avesse tradito Anna, anche se Anna non era mai stata la sua fidanzata, anzi: era soltanto la sua migliore amica. No, non era mai stata la sua fidanzata. E mentre si ritrovava di fronte quel portone di legno che gli parve rilucidato da poco, con la vernice che

brillava accesa dal sole del tramonto che riusciva ancora a passare dalla finestrella al centro del pianerottolo. Gli venne in mente quella bella telefonata, inaspettata. Quell'invito a cena, dopo tanti anni, quell'appuntamento, e quel gesto, che era tutto suo, di Francesco: il gesto di riappendere il telefono e guardarsi allo specchio. Pensando, come ormai gli capitava di fare sempre più frequentemente: non si accorgerà che sto perdendo i capelli? In quel momento esatto Anna gli aprì la porta, non dandogli neppure il tempo di suonare il campanello.

L'equivalente di: "e prese a salire le scale che aveva fatto mille volte nella sua adolescenza, ricordava che Anna da ragazzina abitava al terzo piano. Riconobbe la porta di legno scuro e quel vecchio campanello che aveva suonato mille volte. Anna gli aprì la porta con un sorriso". Cinque righe, si è trasformato in un testo di 42 righe. **Non c'è un elemento, che sia uno, che possa apparire estraneo.** Lentamente si arricchisce, ma si arricchisce di elementi che sono importanti. L'ascensore mi porta all'idea dei turbamenti dell'adolescenza verso le donna. I turbamenti mi permettono di spiegare quale fosse il rapporto, allora, tra Francesco e Anna. Il rapporto di amicizia tra Francesco e Anna, raccontato, mi consente uno stacco sulla telefonata fatta anni dopo. E su come potesse

essere diversa. La telefonata mi consente di aggiungere il dettaglio dei capelli. E con i capelli l'incertezza degli anni che sono passati. Si crea un'attesa di seduzione, e nell'attesa di seduzione ho aggiunto l'elemento dello specchio: lo specchio dell'ascensore che genera il desiderio di Francesco verso la madre, e lo specchio della casa di Francesco, che anni dopo diventa l'elemento dell'incertezza della seduzione.

E ora devo dirvi una cosa. Questo testo (come tutti gli altri di queste lezioni) viene costruito senza progettarlo prima, utilizzando lo stesso procedimento che si dovrebbe avere (e che dovrete avere voi) mentre si procede nella scrittura creativa. Voglio dire che non ho costruito a tavolino questi elementi, ma ho lasciato che nascessero da soli. L'idea della madre mi è venuta scrivendo. (Tutte le idee mi sono venute scrivendo). E ci sono ritornato dopo associandola a quella dell'ascensore. Avevo bisogno di parlare dell'ascensore per sottolineare che Francesco aveva l'abitudine a fare quelle scale. Ma avrei commesso un'ingenuità se avessi scritto soltanto.

Le scale gli erano familiari, le aveva salite e scese mille volte. Perché l'ascensore aveva una piccola serratura, ed era riservato ai condomini...

A questo punto come potete vedere. Un testo senza digressioni, il racconto di una situazione, molto piccola, diventa **piano piano un testo letterario**. Procediamo:

Gli sorrisi. Un sorriso che non ricordava. Il sorriso di una donna, che accentuava alcune piccole rughe, deliziose, proprio ai margini degli occhi. Forse fu allora che pensò che Anna era diventata una donna attraente, che probabilmente gli piaceva. Forse pensò (certo che lo pensò) che ora Anna assomigliava molto al ricordo di sua madre, quando lui l'aveva conosciuta, quando lei era giovane. Ma non si lasciò il tempo di pensare quelle cose. Si ritrovò in un attimo in quell'ingresso che conosceva bene, un tempo un ingresso di foderi di chitarre appoggiate al muro, di musica che arrivava dalla stanza in fondo, di un telefono che squillava in continuazione. Di tappezzerie scure, a fiori piccoli. E di mobili antichi, che a Francesco allora non piacevano, ma che dovevano invece essere molto belli. Ora la casa era bianca, con molti vuoti, con vuoti studiati, voluti. Con luci basse che parevano illuminare la casa come fosse una mostra d'arte contemporanea. Guardò il divano bianco in fondo. Cosa c'era allora in quella stanza? Ricordava il grande tavolo da pranzo, una libreria massiccia, con i libri di medicina del padre. Ricordava i tappeti che non

venivano tolti neppure d'estate. Pensò che quel parquet non c'era, che forse l'aveva fatto mettere lei. Un parquet chiaro a listoni grandi. Poi si fermò, per una frazione di secondo, a guardare i due calici di vino sul tavolino. Notò che Anna dava le spalle a uno specchio messo nell'ingresso. Poteva vedere riflessi i suoi capelli lunghi, schiariti dai colpi di sole. Capì per la prima volta, forse, che il linguaggio della seduzione è un linguaggio che procede per conto proprio. E ha regole che cambiano di volta in volta.

La digressione di secondo grado.

La digressione di secondo grado è **un cambio di argomento all'interno di un testo di narrativo**, un intermezzo più o meno lungo (ci sono digressioni anche di cento pagine, come in Proust, ad esempio), che non ha nulla a che fare con quello che state raccontando. Da un certo punto di vista è più facile da gestire, perché si comporta come le scatole cinesi, testo nel testo. Dall'altro vuole attenzione. Non deve **innervosire il lettore**, e non deve fargli perdere il filo. Talvolta le digressioni di secondo grado sono **dei capitoli a sé** (vedi la digressione nel "Lupo della steppa" di Herman Hesse), talvolti frantumano proprio una linea narrativa, per poi riannodarla soltanto alla fine. La digressione di secondo grado **può sommarsi** (e quasi sempre lo fa) con la digressione di primo

grado. Ed è su questo che vi farò l'esempio. Inserirò nel testo che vi ho riscritto in modo digressivo, un secondo livello di digressione. E alla fine vi riporterò il testo per intero, in modo che possiate leggerlo come appare nel suo risultato finale.

Si ritrovò in un attimo in quell'ingresso che conosceva bene, un tempo un ingresso di foderi di chitarre appoggiate al muro, di musica che arrivava dalla stanza in fondo, di un telefono che squillava in continuazione. Gli tornò alla mente Mauro Rossignoli, che era arrivato nella loro classe da pochi giorni, e lo avevano messo in banco con Anna. Era magro, sottile, con una voce squillante, eccessiva persino. Ricordava quei suoi pantaloni larghi, quando tutti loro portavano soltanto i blue jeans, e quei capelli troppo corti. Mauro girava eternamente con una chitarra dal fodero pieno di adesivi. E naturalmente suonava la chitarra meglio di tutti. Guardò l'ingresso, Francesco, troppi anni dopo, e nonostante i muri fossero ormai bianchi e tutto fosse cambiato, gli parve di vedere quel fodero di Mauro, proprio come lo aveva notato quel giorno. Il fodero lasciato all'ingresso, vuoto della chitarra, con l'adesivo dei Pink Floyd che era il più grande di tutti. La musica arrivava dalla stanza di Anna, e Francesco si era chiesto come fosse possibile che Mauro potesse essere lì, visto che Anna non era mai stata troppo simpatica

con lui. Si chiede cosa avessero in comune proprio loro. Cosa potesse dirsi con quel ragazzo strano, un po' saccente, che tutti dicevano essere uno che stava dall'altra parte, che non era mai andato a nessun collettivo, che portava i capelli troppo corti, che diceva che il suo autore preferito era Nietzsche, e che adorava il film "Berretti verdi". Che cosa aveva a che fare con le magliette rosse di Anna? Con su stampata la fotografia di Che Guevara, e la scritta: "Siamo realisti, vogliamo l'impossibile". Come potevano piacere ad Anna quelle canzoni di Mauro, che non erano quelle che loro sentivano, e che erano cose di Claudio Baglioni, e di motivi degli anni Sessanta che chissà dove le aveva prese e chi gliele aveva insegnate. Fu allora che ebbe per la prima volta un moto di gelosia, verso una ragazza che aveva sempre pensato non interessargli? Fu allora che capì che i sentimenti talvolta corrono sul fondo, anche se non ne hai coscienza? Francesco si stupì anche di questo, del fatto che passati quegli anni, passati tutti quegli anni, lui tornasse a quel pomeriggio lontano, un pomeriggio qualunque, e tornasse a pensare a Mauro. A come era allora. A quel suo destino poi. Mauro che non era sparito per tanti anni come fece invece Anna. Mauro che non si era laureato, e che non aveva mai cambiato taglio di capelli, e non aveva cambiato canzoni, certo, e non aveva cambiato voce, e pensava sempre che il suo

Nietzsche era l'autore più grande, e "Zaratustra" l'unico libro che si potesse mai leggere. Ma pensò che Anna forse non sapeva che solo pochi anni dopo Mauro si sarebbe ammalato, di una nefrite, che in poco tempo lo avrebbe portato a una dialisi, un giorno sì e un giorno no. E che in dialisi era anche il padre, da molti anni. E quando il medico gli disse (perché questo Mauro glielo aveva raccontato) che non era una malattia ereditaria, ma era un caso - "come se lei e suo padre foste stati vittima di uno stesso incidente nello stesso tratto di strada, a distanza di trent'anni" - allora questo caso ti faceva pensare che il destino è una macchina di ripetizioni sorprendenti, non è una linea che corre dritta, e un un cerchio inatteso, che si forma inaspettato. Come quel suo incontro con Anna, che nonostante avesse voluto mettere in sottofondo una musica molto fusion per quel loro nuovo appuntamento, non riusciva a staccare da quella casa, tutte le note incerte, gli accordi sbagliati di "And I love her", o di "Let it be", che Mauro cantava con voce troppo acuta per ricordarti anche soltanto per sbaglio i signori Lennon e McCartney. Ma cosa andava a pensare? Che cos'era quell'idea? Era il ritorno di un dubbio, il dubbio che ad Anna piacesse Mauro? E dopo tutti quegli anni poi? Avrebbe voluto risentire lo squillo di quel vecchio telefono nero, a interrompere un pensiero che non era vero non c'entrasse nulla. Ma non

gli rimase che guardare i muri bianchi e farsi tornare in mente quelle tappezzerie scure, a fiori piccoli...

Testo iniziale.

Francesco entrò nel portone vetro e acciaio e prese a salire le scale che aveva fatto mille volte nella sua adolescenza, ricordava che Anna da ragazzina abitava al terzo piano. Riconobbe la porta di legno scuro e quel vecchio campanello che aveva suonato mille volte. Anna gli aprì la porta con un sorriso. Lo fece entrare, e Francesco capì che tutto era cambiato: mobili moderni avevano sostituito quelli che ricordava. Noto che sul tavolino, davanti a un divano bianco lindo e nuovo c'erano due calici di vino bianco. La musica era bassa, una musica d'ambiente. Non aveva mai pensato che quello era un invito che si giocava tutto sulla seduzione.

Testo finale. Digressione di primo grado e digressione di secondo grado

La ruggine del portone, un portone di ingresso in un palazzo costruito negli anni Settanta fu come la prima consapevolezza del passare del tempo. Francesco quel portone in vetro e acciaio lo ricordo appena fatto. Di quando Anna ci era appena andata ad abitare, con il padre medico e quella mamma bellissima che nel quartiere faceva girare la testa a tutti i negozianti, fino

in fondo alla via. Lui poi, che abitava due strade più in là l'aveva visto nascere quel palazzo. Costruito in poco tempo, con quei balconi dalle ringhiere azzurre che sembravano l'unica nota di colore accanto a tutti gli altri palazzi bianchi, che un tempo non dovevano essere altro che una periferia incerta. Ma quella ruggine diceva molto di più di quanto si sarebbe aspettato. Non era soltanto il tempo passato, a ripensarci una quindicina d'anni, non di più, era un degrado più profondo, era il segno che quel quartiere non aveva più delle ambizioni residenziali, ma aveva ceduto il passo a una periferia che anziché camminare verso l'esterno della città, si conquistava come una malattia strana, anche i quartieri di mezzo.

Non ci pensò neppure di prendere il corridoio breve che portava all'ascensore, anche se Anna abitava al terzo piano. Cominciò a salire i gradini delle scale a uno a uno, come aveva fatto mille volte da ragazzo, ricordando che l'ascensore di Anna, per i suoi amici era come interdetto, chiuso da una chiavetta che avevano solo i condomini. Ricordò, e si sorprese di un sorriso, che soltanto un paio di volte era salito su quell'ascensore di acciaio, che sembrava più antico del palazzo. E tutte e due le volte era salito perché la madre l'aveva fatto salire con lei. E gli ritornò addosso quel senso di imbarazzo, persino di turbamento nel vedere quella donna, che per i piani che correvano

lenti, non faceva altro che guardarsi nel grande specchio, aggiustandosi di poco il vestito, e magari i capelli. Mentre lui finiva per guardarle la scollatura riflessa nello specchio, una scollatura che in quei movimenti si apriva un po' di più. Anna allora era ancora una ragazzina, con le sue magliette bianche leggere, e quell'aria da compagna di scuola che pensava a tutto meno che a sedurti. Pensò, davvero divertito, anche a quel giorno in cui stava andando al circolo del tennis, racchette e borsa a tracolla. Per arrivarci doveva passare sotto casa di Anna. Vide sua madre che suonava il citofono di casa, e pensò soltanto che quella era una buona occasione per salire con lei in ascensore. Accelerò il passo, salutandola. Trovò una scusa, certo stava andando al tennis, ma aveva pensato di passare prima da Anna, se era in casa, per un problema di matematica che non era riuscito a risolvere. Salirono assieme, e si sentì in colpa, subito dopo. Come avesse tradito Anna, anche se Anna non era mai stata la sua fidanzata, anzi: era soltanto la sua migliore amica. No, non era mai stata la sua fidanzata. E mentre si ritrovava di fronte quel portone di legno che gli parve rilucidato da poco, con la vernice che brillava accesa dal sole del tramonto che riusciva ancora a passare dalla finestrella al centro del pianerottolo. Gli venne in mente quella bella telefonata, inaspettata. Quell'invito a cena, dopo tanti

anni, quell'appuntamento, e quel gesto, che era tutto suo, di Francesco: il gesto di riappendere il telefono e guardarsi allo specchio. Pensando, come ormai gli capitava di fare sempre più frequentemente: non si accorgerà che sto perdendo i capelli? In quel momento esatto Anna gli aprì la porta, non dandogli neppure il tempo di suonare il campanello.

Gli sorrise. Un sorriso che non ricordava. Il sorriso di una donna, che accentuava alcune piccole rughe, deliziose, proprio ai margini degli occhi. Forse fu allora che pensò che Anna era diventata una donna attraente, che probabilmente gli piaceva. Forse pensò (certo che lo pensò) che ora Anna assomigliava molto al ricordo di sua madre, quando lui l'aveva conosciuta, quando lei era giovane. Ma non si lasciò il tempo di pensare quelle cose. Si ritrovò in un attimo in quell'ingresso che conosceva bene, un tempo un ingresso di foderi di chitarre appoggiate al muro, di musica che arrivava dalla stanza in fondo, di un telefono che squillava in continuazione.

Gli tornò alla mente Mauro Rossignoli, che era arrivato nella loro classe da pochi giorni, e lo avevano messo in banco con Anna. Era magro, sottile, con una voce squillante, eccessiva persino. Ricordava quei suoi pantaloni larghi, quando tutti loro portavano soltanto i blue jeans, e quei capelli troppo corti. Mauro girava eternamente con una chitarra dal fodero pieno di

adesivi. E naturalmente suonava la chitarra meglio di tutti. Guardò l'ingresso, Francesco, troppi anni dopo, e nonostante i muri fossero ormai bianchi e tutto fosse cambiato, gli parve di vedere quel fodero di Mauro, proprio come lo aveva notato quel giorno. Il fodero lasciato all'ingresso, vuoto della chitarra, con l'adesivo dei Pink Floyd che era il più grande di tutto. La musica arrivava dalla stanza di Anna, e Francesco si era chiesto come fosse possibile che Mauro potesse essere lì, visto che Anna non era mai stata troppo simpatica con lui. Si chiede cosa avessero in comune proprio loro. Cosa potesse dirsi con quel ragazzo strano, un po' saccante, che tutti dicevano essere uno che stava dall'altra parte, che non era mai andato a nessun collettivo, che portava i capelli troppo corti, che diceva che il suo autore preferito era Nietzsche, e che adorava il film "Berretti verdi". Che cosa aveva a che fare con le magliette rosse di Anna? Con su stampata la fotografia di Che Guevara, e la scritta: "Siamo realisti, vogliamo l'impossibile". Come potevano piacere ad Anna quelle canzoni di Mauro, che non erano quelle che loro sentivano, e che erano cose di Claudio Baglioni, e di motivi degli anni Sessanta che chissà dove le aveva prese e chi gliele aveva insegnate. Fu allora che ebbe per la prima volta un moto di gelosia, verso una ragazza che aveva sempre pensato non interessargli? Fu allora che capì che i sentimenti

talvolta corrono sul fondo, anche se non ne hai coscienza? Francesco si stupì anche di questo, del fatto che passati quegli anni, passati tutti quegli anni, lui tornasse a quel pomeriggio lontano, un pomeriggio qualunque, e tornasse a pensare a Mauro. A come era allora. A quel suo destino poi. Mauro che non era sparito per tanti anni come fece invece Anna. Mauro che non si era laureato, e che non aveva mai cambiato taglio di capelli, e non aveva cambiato canzoni, certo, e non aveva cambiato voce, e pensava sempre che il suo Nietzsche era l'autore più grande, e "Zaratustra" l'unico libro che si potesse mai leggere. Ma pensò che Anna forse non sapeva che solo pochi anni dopo Mauro si sarebbe ammalato, di una nefrite, che in poco tempo lo avrebbe portato a una dialisi, un giorno sì e un giorno no. E che in dialisi era anche il padre, da molti anni. E quando il medico gli disse (perché questo Mauro glielo aveva raccontato) che non era una malattia ereditaria, ma era un caso - "come se lei e suo padre foste stati vittima di uno stesso incidente nello stesso tratto di strada, a distanza di trent'anni" - allora questo caso ti faceva pensare che il destino è una macchina di ripetizioni sorprendenti, non è una linea che corre dritta, e un un cerchio inatteso, che si forma inaspettato. Come quel suo incontro con Anna, che nonostante avesse voluto mettere in sottofondo una musica molto fusion per quel loro nuovo

appuntamento, non riusciva a staccare da quella casa, tutte le note incerte, gli accordi sbagliati di “And I love her”, o di “Let it be”, che Mauro cantava con voce troppo acuta per ricordarti anche soltanto per sbaglio i signori Lennon e McCartney. Ma cosa andava a pensare? Che cos’era quell’idea? Era il ritorno di un dubbio, il dubbio che ad Anna piacesse Mauro? E dopo tutti quegli anni poi? Avrebbe voluto risentire lo squillo di quel vecchio telefono nero, a interrompere un pensiero che non era vero non c’entrasse nulla. Ma non gli rimase che guardare i muri bianchi e farsi tornare in mente quelle tappezzerie scure, a fiori piccoli. E di mobili antichi, che a Francesco allora non piacevano, ma che dovevano invece essere molto belli. Ora la casa era bianca, con molti vuoti, con vuoti studiati, voluti. Con luci basse che parevano illuminare la casa come fosse una mostra d’arte contemporanea. Guardò il divano bianco in fondo. Cosa c’era allora in quella stanza? Ricordava il grande tavolo da pranzo, una libreria massiccia, con i libri di medicina del padre. Ricordava i tappeti che non venivano tolti neppure d’estate. Pensò che quel parquet non c’era, che forse l’aveva fatto mettere lei. Un parquet chiaro a listoni grandi. Poi si fermò, per una frazione di secondo, a guardare i due calici di vino sul tavolino. Notò che Anna dava le spalle a uno specchio messo nell’ingresso. Poteva vedere riflessi i suoi capelli

lunghi, schiariti dai colpi di sole. Capì per la prima volta, forse, che il linguaggio della seduzione è un linguaggio che procede per conto proprio. E ha regole che cambiano di volta in volta.

Esercizio

In uno dei testi già messi a punto per le vostre esercitazioni, o uno degli incipit, o una delle descrizioni, o la prova di dialogo introdurre varie digressioni di primo grado; e poi una digressione di secondo grado di duemila battute.

Lezione 7

Lo stile

Di come dominare lo stile, e come sceglierlo. Del perché alcune narrazioni richiedono un certo stile e non un altro. Del perché sia importante saper scrivere in stili diversi, per poi scegliere liberamente il più congeniale.

La domanda iniziale è questa: ognuno ha uno stile che deve assecondare? E soprattutto questo stile è come se fosse una sorta **di patrimonio genetico** da cui non si può prescindere? Credo che lo stile non faccia parte del patrimonio genetico di uno scrittore, ma al massimo dal **patrimonio letterario**. È difficile capire come succede che si scriva in un modo anziché in un altro. Ma con ogni probabilità il modo di scrivere è **fortemente influenzato** dalle letture che si sono fatte. Lo stile è un frutto **mimetico**. Si forma, con ogni probabilità nell'adolescenza e nella prima giovinezza, e spesso rimane sul fondo. E si forma con le letture cruciali della propria vita. È sicuramente vero che una persona, che ha passato molti anni a leggere solo autori francesi, tenda poi a riprodurre nei propri scritti quel modo di raccontare, e questo vale anche per chi ha letto soltanto autori inglesi, o magari russi. Ma è un meccanismo di tipo acritico, un gioco di imitazione. Come quando i bambini imitano il modo di parlare dei genitori, o utilizzano modi di dire degli amici. Succede anche in letteratura, ed è giusto che accada: si chiama **influenza letteraria**.

Una sorta di debito, che non si finirà più di pagare, con quegli autori e scrittori che ci hanno emozionato in un momento dell'esistenza importante e proficuo. Il momento in cui tutto si incide nella nostra memoria e nella nostra sensibilità.

Ma naturalmente uno scrittore, per dirsi tale, deve sapere bene **quali debiti stia saldando**, e come li stia saldando. Deve averne consapevolezza, e, avendone consapevolezza, deve saper scegliere. Fino a qualche decennio fa era impensabile che uno scrittore, che potesse dirsi tale, non avesse uno stile **unico**, che si ripete di libro in libro, e che è il suo tratto somatico, la sua riconoscibilità.

Oggi non è più così. Oggi uno scrittore può decidere di scrivere libri con stili diversi, e gli stili devono adattarsi al tipo di libro che si scrive. Questo senza mettere in dubbio la personalità di chi scrive. Questo senza far pensare che si sia di fronte a un imitatore che sceglie uno stile come un altro, come fanno gli attori quando cambiano completamente personaggio da un film all'altro.

Questa, non c'è dubbio, è la lezione più difficile. Come definire lo stile? A volte si usano termini che rimandano a un autore: si dice proustiano, joyciano, gaddiano, hemingwayiano, marqueziano. Sono termini piuttosto generici, modi di definirsi. Come sono generici anche termini di altro tipo: ha una scrittura

asciutta. Oppure: ha una scrittura fluviale. Oppure: usa una lingua ricercata. Oppure: ha un grande ritmo della frase. E si potrebbe continuare. Sono termini che non dicono molto, e spiegano ancora meno. E soprattutto: non servono. **Non dovete pensare mai a cosa pensano gli altri quando vi leggono. Dovete capire che stile utilizzare prima di cominciare una storia.**

Facciamo un'ipotesi. Dovete scrivere una storia di seduzione, ambientata nel mezzogiorno. Una storia un po' torbida e ambigua. Potete scriverla come farebbe Hemingway?

Lei era bellissima. Bella come l'acqua di quel mare che bagnava quel piccolo paesino. Ma da quando era arrivata in città, nessuno più lo guardava quel mare. Soprattutto gli uomini.

È l'esempio di un incipit. Ma è un incipit che non si addice a questo tipo di storia. Che ha bisogno di parole, di frasi lunghe, di respiro.

Quei capelli lunghi li lavava ogni giorno. E poi li pettinava con un olio di sandalo che brillava anche con la luce del tramonto. Dicevano che i capelli brillavano al sole come il mare quando si rifletteva su quella spiaggia larga, di sabbia sottile. Ma fino a tre mesi prima, tre mesi e una settimana ad essere precisi,

nessuno l'aveva mai vista prima. Si diceva che abitasse da una zia, si diceva che era arrivata in paese per trovare lavoro, e che per molto tempo aveva vissuto in un paese vicino. E si diceva anche che da quel paese era dovuta fuggire. Per via di un uomo, di un uomo che era sposato. Ma da quando era arrivata, il mare sembrava essersi ritirato chissà dove, come certe basse maree improvvise, che lasciano le carcasse dei granchi in fila sulla spiaggia.

Come potete vedere, il primo esempio non è formalmente sbagliato. Ma nel secondo lo stile diventa contenuto. Non è soltanto un altro modo di scrivere. Ma qualcosa in più, la forma non diventa soltanto un modo di mettere in pagina le cose, **la forma dà anima e contenuto alle cose**. Facciamo l'esempio contrario. Arriva in una grande città una ragazza che fa la modella, e che dimostra subito di avere qualcosa in più delle altre. Al punto che tutti i fotografi vorrebbero avere un contratto con lei. Siamo in un posto come Milano, nell'ambiente della moda, in un luogo frenetico e razionale. Se scrivessi tutto questo con lo stile del mio secondo esempio suonerebbe così.

Paolina era praghese, ma nulla c'era in lei di quella magia sospesa che ti prende quando cammini assorto e rapito nel quartiere di Mala Strana. Paolina era bionda,

ma quel biondo non assomigliava a quello di nessun'altra. Neanche a quelle bionde, alte e belle che incontri a Praga di continuo, che guardano fuori dai vetri dei caffè, che sembrano perdute in una città che per loro non ha più strade da scoprire. Paolina era alta certo, ma la sua altezza non intimidiva come qualcosa di irraggiungibile. Era un'altezza che lei sembrava aver metabolizzato per se stessa. Paolina aveva gli occhi chiari, come tutte le praguesi, eppure si trovava perfettamente a suo agio in quella città di freni della metropolitana che scricchiolano, di ristoranti alla moda con luci affascinanti, con quel frusciare di creativi, di fotografi e di stilisti che a tarda sera passano da un locale all'altro con la sola speranza di stupirsi. E Paolina li stupiva. Perché non riuscivi a notarla immediatamente, ti ci voleva quella frazione di secondo, una frazione di secondo che ti permette di mettere assieme tutta quella capacità di vedere e di osservare che in certi ambienti è molto di più di un mestiere, è quasi un'ossessione...

Non credo che sia lo stile giusto. Proviamo in questo altro modo.

Paolina ti lasciava Praga sullo sfondo. Come un paesaggio di secondo piano. Saliva quelle scale del Sunset Caffè. Tutto a divani bianchi, in cui potevi

stenderti senza scarpe, e sembrava conoscesse da sempre il sapore della Capirosca. Il suo vestito corto saliva dalle gambe a ogni suo movimento. Mentre Edgar, senegalese di padre e francese di madre, shakerava con un movimento che dava il suono di un jembè. La musica forte non le toglieva la parola. I giovani in camicia bianca con i botton down lasciati liberi fruscivano dal banco di Edgar ai divani di lino grezzo in un movimento che pareva quello di una clip. Paolina ordinava i movimenti attorno a lei. Eccome se li ordinava. Ma non come un direttore d'orchestra. Lei era un sacerdote di quel moderno che solo il miglior fotografo di moda avrebbe potuto rubarle, come un amplesso consumato nella penombra dell'ultima stanza. Dove due modelle dormivano, ignare che il mondo corre assieme a loro, anche se portano gli occhi chiusi come un gioiello etnico. Maledizione. A che ora si poteva ormai decidere che si era fatta mattina?

Si può decidere lo stile? Certo. Ma vi dico di più: **si deve decidere lo stile**. Non c'è via di uscita. Non si può scrivere un romanzo berlinese con le parole che userebbe Marquez, e non si può raccontare il sudamerica come lo penserebbe un autore austriaco alla Thomas Bernhard. A quel punto vi chiederete se, dato per assodato che voi abbiate uno stile che è soltanto vostro, le storie che raccontate non siano la

semplice conseguenza dell'unico modo in cui potete scriverle. Ovvvero: se il vostro stile è quello di questo secondo esempio, è più probabile che le vostre storie parlino di Paolina anziché della fanciulla arrivata nel paese del sud. Se vi dessi ragione forse sarebbe tutto più rassicurante, e non farei altro che avvalorare un luogo comune. Invece così non è. Invece dovete essere voi a capire con quale lingua racconterete una certa storia anziché un'altra.

Ma anche se così non fosse, anche se il vostro modo di scrivere vi obbligherà a raccontare un certo tipo di storie anziché altre, avete, in questo corso di scrittura il dovere di provare a cambiarlo il vostro modo di scrivere. Esattamente come fanno gli allievi delle scuole d'arte, che magari faranno i pittori astratti per tutta la vita, ma negli anni di studio devono imparare a dare la pennellata come faceva Renoir o Matisse. Poi, dopo che avranno imparato a farlo potranno decidere di non usarla mai più. Ma devono esserne capaci.

Questo vale anche per voi. I due esempi di stile che vi ho portato sono quelli di base. Le due grandi famiglie di due modi della scrittura. Sarebbe inutile qui invitarvi a sperimentarne altri. Mi è già sufficiente che sappiate scrivere in questi due modi diversissimi dominando la scrittura nel modo giusto.

Esercizio

Eccovi i due testi base su cui costruire i quattro modi di scrivere. In pratica i due testi saranno antitetici. E per ognuno dei testi uno dei due stili sarà più congeniale dell'altro, ma come ho fatto io, dovrete scrivere anche l'altro, come puro esercizio.

Traccia 1. Raccontate un matrimonio, religioso, in una chiesetta con molti invitati, tradizionale, paesano, per certi aspetti. Lo sposo è un cinquantenne, la sposa ha diciannove anni. Tutti guardano la sorella della sposa, bellissima, che si dice sia stata l'amante del futuro sposo.

Scrivetelo nei due modi, in un modo sintetico asciutto, pochi aggettivi, lineare. Poi rifatelo in un modo avvolgente, onirico e magico.

Traccia 2. Un matrimonio in un luogo mondano. Due trentenni. Lui è un giovane imprenditore. Lei è una scrittrice. Pochissimi invitati. Qualche vip. Il cronista di un importante quotidiano è presente, ufficialmente perché dovrà scrivere poi un articolo. In realtà quel giorno è il più triste della sua vita. Perché per anni è stato innamorato della sposa.

Riscrivetelo nei due modi indicati per la prima traccia

Lezione 8

Utilizzare le fonti

Sul romanzo storico e sul romanzo contemporaneo. Le differenze e le difficoltà. Di come ci si documenta, di che testi utilizzare. Degli errori, dei trabocchetti, delle cose da sapere. E ancora sulla geografia dei luoghi. Sugli oggetti, le abitazioni, gli arredamenti, le città che cambiano, i paesaggi, il cibo, etc. Con una domanda importante: si possono ambientare parti di racconto e di romanzo in luoghi geografici che non si conoscono direttamente?

Partite da un assunto, che può sembrare logico, ma è logico soltanto a posteriori. La difficoltà tecnica di un testo narrativo è tanto più alta quanto vi allontanate dalla contemporaneità. Ovvero: un romanzo ambientato nell'antica Roma è molto più complesso di un romanzo ambientato nel Medioevo, e un romanzo ambientato nel Medioevo è assai più difficile di un romanzo settecentesco, e via dicendo. I motivi sono molti, ma quelli più importanti sono due tipi: uno che riguarda la psicologia dei personaggi, l'altro che interessa l'ambientazione degli eventi. Solo che, come vedremo, la psicologia dei personaggi è facilmente aggirabile, ma l'ambientazione degli eventi è qualcosa che non si può risolvere se non attraverso un lavoro che può essere un lavoro di anni. Non è un caso che i romanzi storici ormai vengono scritti, spesso, da specialisti di un'epoca storica, che dopo aver studiato per molti anni usi, costumi, ambienti, e vicende di quell'epoca. Ma immaginate di ambientare un romanzo nell'antica Roma, all'epoca di Augusto. Ogni parola che scriverete sarà soggetto a un controllo assoluto. Conoscete i paesaggi dell'epoca, conoscete la

morfologia delle città, conoscete il modo di vestire esatto? Avete un'idea di quali oggetti c'erano nelle case, del tempo che ci mettevano a muoversi, del modo che avevano di mangiare, e di cosa mangiavano, e come i cibi venivano cucinati? E sapete prevedere come un uomo di quell'epoca facesse all'amore, come faceva a lavarsi, a che ora si svegliava, com'erano i letti, se c'erano?

Ora, se per una ambientazione così lontana questi problemi saltano all'occhio in un modo evidentissimo, questo non vuol dire che avvicinandosi con le epoche i problemi siano molto più facilmente risolvibili. Identico discorso si può fare con l'epoca medioevale, e con tutti i periodi storici a noi vicini. Ma anche ambientare un romanzo negli anni Settanta non è cosa semplicissima. Bisogna stare molto attenti ai dettagli.

Voi direte: ma in un'opera di fantasia è così necessario essere precisi nei dettagli? La risposta è sì. Non potete sbagliare nulla. Le opere di fantasia chiedono la verosimiglianza. E non tollerano gli errori. In questa lezione vi farò degli esempi pratici su come, data un'epoca, date certe circostanze, vi si aprono problemi che non dovete ignorare. Allora immaginiamo di ambientare un romanzo nel 1969. La storia di un amore alla fine degli anni Sessanta. Già su questo avete un primo problema: quanti anni hanno i protagonisti del libro? Poniamo che hanno vent'anni,

dunque sono dei giovani. Il primo calcolo che dovete fare è: quando sono nati? Presto detto, nel 1949. Dovete cominciare da subito a pensare che questi ragazzi erano bambini negli anni Cinquanta. Dunque tutto il loro immaginario infantile, i ricordi, e quant'altro, viene da quegli anni. Se dicono: ricordo quando papà mi portava in macchina fino al mare, che ero poco più che bambino, dovete sapere con che tipo di macchina li portava. Dunque che tipo di automobili giravano in Italia nel 1957 o nel 1958. Dovete anche immaginare com'erano le strade. Non potete farli arrivare a Fregene o a Sanremo facendogli percorrere le autostrade Roma-Civitavecchia o Genova-Ventimiglia, perché non esistevano. Dovrete immaginare l'Aurelia per il primo caso (e non era a due corsie), o fargli attraversare i piccoli paesi della Liguria nel secondo caso. E' un dettaglio minimo, magari è solo un pensiero del vostro protagonista, ma quel pensiero deve essere pertinente. Se gli fate mangiare pane e Nutella, dovete essere certi che la Nutella, in quel periodo esisteva. Se gli fate ascoltare la radiolina delle partite, non potete confondervi e mettergli all'orecchio la trasmissione "Tutto il calcio minuto per minuto", perché non c'era. Ma questo riguarda le cose passate. Se arrivate al loro presente, a quel 1969, i problemi da risolvere aumentano. Non fategli leggere "Repubblica", nasce nel 1976, controllate ogni

elemento. Se ambientate a Roma il vostro romanzo, e decidete di farli abitare in periferia, controllate che le vie che avete scelto esistevano anche in quel periodo. Se li fate abitare nel centro storico, non mandateli a comprare un libro in una libreria Feltrinelli, a quell'epoca, forse, esisteva solo quella di via Manzoni a Milano. Non sono dettagli, sono meccanismi che danno maggiore forza al vostro libro. Sapete come si portavano i capelli? Sapete che i telegiornali non si chiamavano Tg come oggi. Che la tv non era a colori, e che il settimanale L'Espresso (allora molto letto) non aveva il formato che ha oggi (magazine) ma aveva un formato "lenzuolo", come i quotidiani? Come risolvere questi tranelli? Controllando i giornali dell'epoca, leggendo libri di storia, di storia quotidiana quando vi è possibile. Dove imparate anche a riconoscere quali montature degli occhiali si portavano, e con quali macchine per scrivere si scriveva. Com'erano le insegne dei negozi, e com'erano fatti i cassonetti dell'immondizia (che tra l'altro non erano così diffusi come sono oggi).

Ma oggi? Con la contemporaneità sembrerebbe tutto più semplice. Si narra di quello che è accaduto, si narra di quello che avete visto. Il romanzo ambientato in Italia, nell'epoca in cui viviamo, non dovrebbe dare problemi, e in parte è vero. Ma non è così semplice,

ugualmente. Gli errori sono dietro l'angolo. Vediamo cosa serve davvero per scrivere romanzi.

1. Le guide. Guide geografiche e cartine. Vanno bene tutte. Ma sono particolarmente utili le guide rosse del Touring Club, che sono in grado di descrivere tutti i luoghi italiani con una accuratezza e una precisione assoluta.
2. Piantine delle città le più dettagliate possibile, per controllare itinerari, spostamenti.
3. Libri fotografici. Che vi possano dare un'idea dei posti.
4. Libri di storia dei luoghi. Sono utili per aggiungere informazioni, e vi aiutano anche a farvi venire delle idee in più.
5. Dizionari tecnici, quando dovete rendere più credibili, mestieri, attività e quant'altro. Se decidete che un vostro personaggio fa il tipografo, dovete sapere con che tipo di macchine lavora e come sono. Se fa il chirurgo dovete sapere come è fatta un sala operatoria. Se fa il giornalista, imparate a capire come

sono strutturate le redazioni dei giornali. E non commettete errori ingenui.

6. Ogni oggetto che gli fate maneggiare deve essere compatibile con l'epoca che state raccontando. Se ambientate nel 2000 una storia, non fategli usare un palmare, probabilmente non esistevano.
7. Se ascolta musica, state bene attenti a non citare canzoni che non erano uscite, anche se era soltanto due anni fa.

Piano piano si creerà in voi, e questa è la cosa più importante, una mappa romanzesca in cui dovete calarvi, e in cui saprete essere a vostro agio. Non dimenticate mai che anche soltanto un trentenne nel duemila, è nato nel 1970. E che i suoi ricordi, quando li avrà (e certamente li avrà) devono essere compatibili con gli anni in cui è stato molto giovane o bambino. Dovete sapere non soltanto tutto quello che serve per il vostro libro, ma dovete sapere anche cose che magari nel romanzo non entreranno mai, ma certamente entreranno nella vostra coscienza e nella vostra memoria. Se li fate passeggiare per un giardino, non arrischiatevi a descrivere piante che non sono compatibili con la situazione. Se il giardino sta sul

mare, non ci saranno alberi di mele, anche se vi piacciono tanto. Al massimo potrete metterci delle acacie e della palme. Niente abeti, per favore. Se siete al sud, le case non avranno tetti spioventi come in Alto Adige, anche se vi piacerebbe descrivere una casa con i tetti spioventi che è incisa nella vostra memoria. Se gli fate accendere una sigaretta, controllate che fossero in commercio. Evitate il sushi, se vi riferite a un episodio di dieci anni prima, in una città di provincia. I ristoranti giapponesi c'erano certo, ma giusto a Milano. E dieci anni fa era impensabile che ascoltassero un cd in automobile. Non c'era ancora la possibilità di ascoltarli in auto. Fate riferimenti, en passant, quando vi è possibile, a riferimenti di cronaca, di politica, di spettacolo, contemporanei all'epoca dei fatti. Controllate ogni data. Se vanno al cinema, accertatevi che quel film, in quel momento fosse uscito nelle sale veramente. Non mandateli a un concerto di un musicista che aveva già abbandonato le scene da dieci anni, anche se quel musicista lo amate molto. Non mandate nel 1983 i vostri personaggi ad ascoltare alla Scala Benedetti Michelangeli, erano anni che non suonava più in Italia. Non fate usare al vostro protagonista maschile i profilattici al gusto di fragola, e non inventatevi un test di gravidanza, se ancora non erano in commercio. Sappiate soprattutto che tutto questo che vi sto dicendo vi sembra logico solo perché

ve lo sto dicendo. In questi errori ci cadono tutti, anche gli scrittori più bravi e smaliziati. Anche soltanto fargli mettere un paio di scarpe può costituire un problema. Da quanti anni esistono le Tod's? E da quanto tempo le Lacoste si usano anche per il tempo libero, sono di tutti i colori, e non si usano solo, rigorosamente in bianco, per una partita di tennis? Non fate ricordare la maturità a un vostro personaggio un po' più anziano, con solo due materie scritte e due orali, se era prima del 1969. Perché quel tipo di maturità è più recente.

Piano piano, imparate che per ogni cosa, per ogni dettaglio aggiunto, per ogni considerazione che ha una realtà, c'è almeno una domanda da farsi, talvolta anche più di una. Qualche volta saprete rispondere soltanto riflettendoci, altre volte dovrete cercare le risposte documentandovi. Internet, in questo, è una svolta. Se dovete sapere che alberi crescono in una certa regione del mondo, non dovete andare in biblioteca a cercare libri di botanica. Ci sono decine di siti scientifici che vi dicono tutto. Se dovete descrivere uno strumento musicale, che magari a memoria conoscete poco, lo trovate illustrato su internet utilizzando un semplice motore di ricerca. Sarà una esperienza che si arricchirà con il tempo e vi renderà sempre più disinvolti.

E a questo punto veniamo all'ultimo quesito. Si può raccontare di luoghi, di eventi e di situazioni che non avete mai visto? L'esempio di Emilio Salgari è

certamente il più citato di tutti. Raccontò la Malesia senza esserci mai stato. Ed è un esempio giusto. La risposta a questa domanda è certamente sì. Ma bisogna stare molto più attenti, bisogna documentarsi moltissimo, e non commettere errori. In fondo è lo stesso procedimento che si utilizza per i romanzi storici. Siete mai stati nel Medioevo? Non siete mai stati a Varsavia, e avete l'esigenza di mandarvi per un paio di giorni il vostro personaggio? Non ci si siete mai stati, ma potete mandarcelo ugualmente. Servono cartine, libri fotografici, guide turistiche, gastronomiche, cercate di capire quali sono i ristoranti più noti, i caffè, cosa si mangia e cosa si beve. Non vi basterà per ambientarci un romanzo intero, ma per qualche pagina probabilmente sì.

Esercizio

Scrivere un testo di 2000 battute ambientato nel 1957, a Perugia. Dove il personaggio che narra ha trent'anni, e di mestiere fa il notaio.

Lezione 9

Decidere la temporalità degli eventi raccontati

Dove incominciate a chiedervi una cosa: chi racconta sa già tutto della storia (ovvero la racconta a posteriori), o apprende man mano che procede nel racconto? Del perché questa sia la scelta più difficile, e quella più importante. Di cosa conviene scegliere, di quali problemi vadano risolti. E del perché all'inizio è forse più opportuno decidere per un narratore che sa tutto. Di come cambia lo stile del racconto se si decide per un'opzione o per l'altra.

Bene, questa è l'ultima lezione tecnica del nostro corso. E non a caso l'ultima lezione è proprio sulla temporalità del racconto. Perché decidere i tempi nel racconto vuol dire di conseguenza scegliere lo **stile**, il **modo di raccontare**, e tutta un'altra serie di cose che capiremo assieme. Cosa vuol dire decidere la temporalità degli eventi? Vuol dire innanzi tutto stabilire una cosa. **Quanto sa della storia che andrà a raccontare il narratore?**

Partiamo dalla distinzione più elementare. Abbiamo due possibilità.

1. Il narratore racconta in **tempo reale**, dunque scopre gli eventi man mano che li racconta.

2. Il narratore racconta una storia al passato. Ovvero **sa già tutto quello che è accaduto** nel momento in cui inizia a raccontare.

Il primo caso vi obbliga a una narrazione **lineare**. Il secondo vi permette di decidere lentamente quanto

raccontare, **quanto anticipare in parte la storia che andate a scrivere**. E come gestire i riferimenti a quello che accadrà. Vediamo due esempi della stessa narrazione, utilizzando i due punti a cui facevo riferimento sopra.

1. Prendo la scala di sinistra. E comincio a salire lentamente. Non mi rimane che controllare tutti i campanelli, per capire a che piano abita Anna. Leggo tutte le targhette. “Sacis spa” e “Studio legale Cutillo” al primo piano. “Ing. Pinna” e “Ludovisi” al secondo. “Veronesi” e “Tartara” al terzo. Ho ancora un piano, l’ultimo. Ma un cancelletto che chiude l’ultima rampa di scale mi impedisce di salire.

2. Non so perché decisi che era quella di sinistra la scala da prendere. Fu certamente quello il primo errore. Salii tre piani di scale convinto che avrei trovato il campanello di Anna. E invece finì per ritrovarmi dei nomi sconosciuti, che non mi dicevano nulla. “Sacis”, “Studio legale Cutillo”, “Ingegner Pinna”. Un “Veronesi”, un “Tartara”. Quando pensai che non poteva che essere all’ultimo piano, feci la scoperta peggiore. Oltre il terzo piano non si poteva più salire. Un cancelletto proprio alla base dell’ultima rampa mi impediva di proseguire.

Questo esempio è il più semplice di tutti, ma ci è utile per capire. Nel secondo svolgimento, il narratore sa già quello che è accaduto. E lo accenna da subito (“Non so perché... fu certamente il primo errore”), poi continua a raccontare, ma il lettore ha già un’informazione che gli genera un’attesa narrativa. Ogni evento raccontato è anticipato da qualcosa, che porta a **un’aspettativa** (“feci la scoperta peggiore”): L’elenco dei nomi nei campanelli è più casuale. Perché a quel punto non è importante conoscerli piano per piano. E’ importante raggiungere la fine per scoprire che c’è un cancelletto che chiude la rampa della scala.

Ma questo è un esempio assolutamente elementare. Facciamo un altro passo, verso una narrazione più complessa. Leggete adesso.

1.Il tram numero 19 passava ogni quindici minuti, con una precisione che nessuno poteva davvero immaginare. E ogni volta il vasetto di vetro soffiato che Anna mi aveva portato da Venezia vibrava sul caminetto come fosse l’avvertimento di un terremoto.

2.Avrei dovuto capire da quel tintinnio del vasetto di vetro soffiato, quello che Anna mi aveva portato da Murano, che la mia vita da lì a poco sarebbe cambiata, come un terremoto che ti sconvolge la vita. Anche se quel tintinnio non era altro che una conseguenza di

quei binari del tram, il 19, che facevano vibrare casa con un intervallo di 15 minuti, come un appuntamento preciso.

Come potete vedere in entrambi i casi ho utilizzato il passato. Ma nel primo caso il tempo corre, per quanto al passato, in modo lineare. Nel secondo caso, il narratore anticipa, crea attesa, procede per strappi. Dice prima qualcosa che mette in allarme il lettore, poi torna indietro e racconta del tram.

Ognuno di voi può decidere che preferisce un modo anziché l'altro, ma dovete comunque tenere presente due cose.

a.il tempo lineare (quello degli esempi 1 per intenderci) è forse più facile da gestire, ma rende la narrazione piatta, e senza particolari sorprese.

b.il tempo a strappi continui, dove il narratore è onnisciente, vi permette di giocare la narrazione misurando di volta in volta quello che volete anticipare e quello che volete tenere come sorpresa fino alla fine. Leggete qui.

Non potevo pensarci. Non potevo pensare che quella porta di frassino, pomelli in ottone e campanello elegante un giorno si sarebbe chiusa per sempre davanti a me. Eppure quel giorno lo dovevo capire,

quel giorno che ricordava il prologo di un destino: quando il cancello, quel cancello di ferro battuto, dal disegno elegante, si presentò davanti ai miei occhi inesorabilmente chiuso. E pensare che di quel palazzo non sapevo nulla. Leggevo i nomi dei campanelli come fossero delle pure lettere dell'alfabeto. Non conoscevo ancora il passo affrettato a scendere le scale dell'anziano avvocato Cutillo, o la nuvola di profumo, Allora avrei detto, della signora Veronesi, che non rinunciava mai all'ascensore. Anna stava là oltre il cancello chiuso. In quella casa blindata, in quel pianerottolo dove l'ascensore poteva arrivare soltanto inserendo una chiavetta che sostituiva il pulsante del quarto piano. Quando poi Anna partì per Venezia, a studiare lingue orientali, la chiavetta del cancello e dell'ascensore arrivarono a me. Ma sarebbe finita, e lo sapevo. Anche se non potevo immaginare che l'unica cosa che mi sarebbe rimasta di lei non era altro che un vasetto di murano, di vetro sottilissimo, che ogni volta, ancora oggi, che passa il tram, il 19, vibra come dovesse arrivare un terremoto. Ma per quanto mi riguarda, il terremoto nella mia vita è già passato, con tutte le sue macerie.

Come potete vedere utilizzo il tempo come fosse un **elastico**. Vado avanti e indietro. Racconto un dettaglio del futuro, poi torno indietro al momento

della narrazione, faccio una precisazione, lascio intravedere gli eventi che si spiegheranno con il procedere della narrazione. Il tempo nel testo che vi ho scritto adesso è una **linea frammentata**, che non rompe il corso della narrazione ma lo arricchisce e soprattutto lo mescola, lo **amalgama** in un modo diverso. Se riuscite a scrivere in questo modo avrete maggiori possibilità di produrre una scrittura più avvolgente e seducente. Perché è certamente una scrittura ammiccante, e piacevole. Questo non toglie che si possa produrre una scrittura e una narrazione altrettanto seducente e affascinante anche sfruttando la linearità del tempo. Ma è molto più difficile, perché in quel modo il racconto non crea delle aspettative “frase dopo frase”, ma le deve creare per tutto il testo.

Cosa voglio dire con questo? **Voglio dire che il lettore non ha una promessa narrativa continua, che lo tiene sospeso. Ed è solo sulla capacità di tenere il ritmo della narrazione molto alto che porterete il lettore alla fine della vostra storia.** Il tempo lineare vi costringe a essere didascalici. E rende più difficile tutto, anche le digressioni. Prendiamo un frammento dell’ultimo esempio.

Quando poi Anna partì per Venezia, a studiare lingue orientali, la chiavetta del cancello e

dell'ascensore arrivarono a me. Ma sarebbe finita, e lo sapevo.

Qui potete inserire un elemento che torna indietro.
Ad esempio una descrizione di Anna:

Quando poi Anna partì per Venezia, a studiare lingue orientali, la chiavetta del cancello e dell'ascensore arrivarono a me. Quella stessa chiave che le vidi in mano quel giorno, e che era grande, antica, di ferro imbrunito. Venne ad aprirmi con due secche mandate, scendendo allegra la rampa delle scale. Mi sarei abituato presto a quelle caviglie che si muovevano ondeggiando a ogni gradino. Ma anche quel ricordo avrebbe finito per farmi male. E oggi potrei dire che lo sapevo che sarebbe finita.

Ora vediamo come saremmo costretti a risolvere l'apparizione di Anna, utilizzando il primo esempio. Lo ricordate?

Prendo la scala di sinistra. E comincio a salire lentamente. Non mi rimane che controllare tutti i campanelli, per capire a che piano abita Anna. Leggo tutte le targhette. "Sacis spa" e "Studio legale Cutillo" al primo piano. "Ing.Pinna" e "Ludovisi" al secondo. "Veronesi" e "Tartara" al terzo. Ho ancora un piano,

l'ultimo. Ma un cancelletto che chiude l'ultima rampa di scale mi impedisce di salire.

A questo punto proseguiamo la narrazione.

In quel momento mi è apparsa Anna, sorridente, scendendo la scale con un passo incerto e delicato, da ballerina classica.

Se ci fate caso, il primo esempio in generale vi apparirà meno letterario, forse più ingenuo. Anche se dal punto di vista narrativo non c'è nulla da eccepire. Invece il secondo esempio, ha qualcosa di **vertiginoso**, che prende il lettore. Un lettore che ha perso ogni ingenuità e che dalla narrazione pretende molto di più. Non vuole essere preso per mano in un modo lineare, chiede invece complessità, salti temporali, ritorni indietro, anticipazioni sottili sul futuro. Vuole immaginare delle cose senza sapere troppo. Se volete, questo è il risultato inevitabile dell'evoluzione della forma romanzo nel Novecento. Il passaggio da una struttura narrativa che ha la semplicità di una favola a un meccanismo assolutamente complesso. D'altronde anche i bambini, destinatari naturali delle storie narrate come fossero delle favole, stanno lentamente imparando a pensare le narrazioni in una forma più complessa. E questo sta avvenendo anche per merito

del cinema, che non ha mai una struttura lineare, neppure il cinema per i più piccoli.

Allora non potrete più iniziare una storia con un “C’era una volta”, e non potrete più finirle con “E vissero tutti felici e contenti”:

C’era una volta un re, che sposò una principessa bellissima, vissero al castello, ed ebbero dieci figli. Il popolo li amava. E loro li riamavano. Il regno divenne ricco, e tutti i sudditi ebbero la loro parte. Così per tutti quegli anni vissero felici e contenti.

Fu un regno felice, certamente. E fu un caso del destino che il Re sposasse quella principessa sconosciuta, che si presentò al ballo invitata forse da una fata del bosco. Fu un regno felice perché l’amore della principessa per il Re riuscì a svegliare quella natura povera, che non dava cibo e benessere ai sudditi. Per tutto il loro regno, i campi coltivati diedero più frutti, le miniere di carbone svelarono nuovi giacimenti, e la ricchezza di quel luogo destava ammirazione nei regni vicini. Così la favola del Re e della principessa fece il giro del mondo, e sarebbe stato bello cominciarla con un “C’era una volta”...

Con questo esempio termino questa dissertazione sui piani temporali. Un esempio che dimostra come

anche la forma più semplice e più ingenua di narrazione (C'era un volta un re...) può essere riscritta in una chiave letteraria diversa.

Esercizio:

Traccia.

Giorgio ha 30 anni. E sa che dovrà partire con degli amici per un viaggio nella Loira. Si tratta di una vacanza con due amici dei tempi della scuola. Quello che sappiamo è che sarà una vacanza molto diversa da quanto lui si immagina. Perché a questo viaggio si aggiungerà una persona. Rita. Che Giorgio non conosce e che è la sorella di un'amica degli altri due ragazzi. Suonano alla porta e Giorgio si vede arrivare in casa, Rita e gli altri due. Rita è una ragazza con problemi di droga. Fragile. Uno dei ragazzi decide di portarla con loro perché non può stare da sola. Rita si innamorerà di Giorgio, Giorgio teme una storia dolorosa e complessa.

Riscrivete nei due modi, 1 e 2 mescolando gli elementi che vi ho dato, e se ritenete, aggiungendo altre cose.

Lezione 10

E quando ho finito di scrivere il mio libro o i miei racconti cosa devo fare?

Del mondo editoriale. Delle differenze tra una casa editrice e un'altra. Del perché non si deve mai pagare per pubblicare un libro. Di come si invia un testo a una casa editrice.

Siamo così arrivati alla fine del nostro percorso. Questo corso di scrittura è un corso di base. Molti argomenti si potrebbero ancora ampliare e molti potrebbero essere ancora affrontati. Ma alcune cose vanno dette.

In nessuna lezione ho scomodato la tradizione letteraria per fare degli esempi. Ed è stata questa una scelta molto precisa e voluta. Troppo spesso i corsi di scrittura sono di fatto dei corsi di letteratura, e di analisi letteraria camuffati. L'importanza della tradizione letteraria è indiscutibile, per non dire fondamentale, ma è anche molto oppressiva. E il più delle volte porta ad allontanarsi dalla scrittura, e intimidisce chi si mette in gioco.

E' stato molto meglio invece tenere fuori tutto questo dalle nostre lezioni. E credo che in un primo momento, quando ancora non si ha esperienza, sia più giusto non farsi schiacciare dai macigni dei grandi della letteratura. Con il tempo imparerete a farli vostri, a utilizzarli, a copiarli e imitarli in qualche caso. Ma questo per così dire è affar vostro. Ognuno ha i suoi autori, ognuno le sue passioni.

Con queste lezioni abbiamo cercato di mettere a punto una serie di temi, e una serie di metodologie che non sono affatto scontate per chi non è abituato a scrivere, e spesso non sono scontate neppure per chi scrive. Ma accanto al lavoro di scrittura, che non si fermerà alla consapevolezza di quello che ho detto in queste pagine, c'è un altro mondo, un mondo parallelo, che si affianca al lavoro della scrittura e lo sorregge.

Non ci sono testi che non ambiscano a girare per il mondo, non esistono scritti che non possano essere pubblicati. Ogni scrittura creativa chiede un pubblico: è la sua vita ed è la sua linfa. Anche se si pensa di scrivere per se stessi, anche se questo può bastare, in realtà così non è. Ma la giungla degli editori, le cose da sapere su quell'altro mondo, che definirei un software che fa girare il vostro hardware, sono molte. E spesso pubblicare non è solo il privilegio di chi scrive un buon testo, è anche il risultato di scelte giuste, e di una buona conoscenza di quel mondo.

Molti di voi possono avere avuto esperienze poco piacevoli in questo senso. Esperienze di lettere di rifiuto, o di editori che chiedono un contributo ai costi di stampa. Molti in questi anni mi hanno chiesto se fosse giusto pagare per pubblicare, e a che tipo di editore sarebbe meglio rivolgersi. Vediamo in **14 punti** le cose che dovete evitare, e le cose che invece è opportuno fare.

a. Un editore è tale se può vantare una distribuzione. Non è importante che l'editore sia grande o potente. L'importante è che l'editore che decide di publicarvi sia in grado di mandare almeno una copia del vostro libro in ogni libreria d'Italia, o quasi. Per fare questo l'editore deve essere distribuito. Gli editori in Italia, come sapete, sono migliaia. Ma di queste migliaia, soltanto una piccola parte ha una distribuzione regolare. Naturalmente ce l'hanno i grandi editori, ma possono averla anche editori piccoli, e molto seri. Dunque questa è la prima cosa da appurare.

b. Non si deve mai pagare per pubblicare. L'editore è un imprenditore. L'autore consegna un'opera. L'editore si prende il rischio di impresa di scegliere e pubblicare un testo che si augura di vendere. L'autore guadagna sulle copie vendute. Da questo non si esce. Nessun editore ha il diritto di chiedere denaro per pubblicare il libro. È l'editore a metterci il denaro per stamparlo e distribuirlo, l'editore a stabilire il prezzo di copertina, la tiratura del libro. E se sarà bravo a promuoverlo ci guadagnerà. L'autore ha diritto a una percentuale sui diritti del venduto. Da questa dinamica non si esce. Se vi

chiedono denaro, sappiate che avete di fronte soltanto uno stampatore, e niente di più. Chi chiede denaro fa in modo, di solito, che siate voi a pagare la stampa del libro, e spesso, il denaro che vi viene chiesto è superiore alle spese di stampa. Quando il libro è stampato sappiate che non arriverà mai da nessuna parte. Rimarrà in un magazzino in attesa di essere mandato al macero. O vi verrà rivenduto a un prezzo stracciato dopo poco tempo. La tecnica è questa. La stampa del vostro libro costa in tutto 3.000 euro. A voi ne chiedono 5.000. Voi pagate, il vostro libro non esce veramente. E dopo pochi mesi vi manderanno una lettera dove si dice che il vostro libro è rimasto invenduto. A quel punto vi chiedono se volete mandarli al macero o se preferite, a un prezzo poniamo caso di 7 euro, di comprarne un po' di copie. La risposta di solito è sì, fa sempre dispiacere vedere il proprio libro distrutto. Ne comprate cento copie, per una cifra di 700 euro. Alla fine avete speso 5.700 euro. Il libro lo regalate soltanto agli amici, e il sedicente editore ci guadagna per il vostro romanzo 2.700 euro. Se stampa un centinaio di libri l'anno in questo modo può guadagnare qualcosa come 300.000 euro, ovvero 600 milioni di lire circa. Capite il meccanismo?

c. Ma i grandi editori non ci considerano e non leggono i libri. Niente di più falso. Nessun grande editore si può permettere di non leggere un manoscritto. Li leggono tutti, hanno lettori professionali che non fanno altro. La speranza, per un editore di scoprire un nuovo e valido autore è sempre qualcosa di vivo e in buona fede. È vero che se si è noti è più facile pubblicare. Ma non è vero affatto che se si è degli sconosciuti si hanno soltanto strade chiuse.

d. Se un editore mi risponde di no cosa faccio? Posso provare con altri? La risposta è sì. Ogni editore ha una politica editoriale, dei gusti personali, dei programmi precisi. Un libro che non piace a un editore può piacere un altro. Anche se avete avuto una risposta assolutamente negativa. È anche possibile mandare a più editori (se siete esordienti) lo stesso testo, aspettando le risposte. Non è affatto probabile che siano in due a rispondervi di sì, ed è già un bel colpo di fortuna se ne ricevete uno.

e. Ma se mi rispondono di sì, cosa devo chiedere? Risposta: un contratto. Nel contratto si stabilisce la

percentuale dei vostri diritti, ma non la tiratura del libro, che è di stretta competenza dell'editore. La percentuale deve oscillare, per un libro di esordio, dal 6 al 10 per cento sul prezzo di copertina. Un esordiente di solito non percepisce un anticipo.

- f. E' meglio provare con editori grandi o rivolgersi ai piccoli?** Sfatiamo una leggenda. Non c'è nessuna differenza. Gli editori grandi hanno più lettori che si possono occupare dei vostri libri. Nei piccoli editori, spesso, c'è una sola persona a farlo. I tempi dunque sono identici. Quindi scegliete come volete.
- g. Ci sono editori e nomi a cui rivolgersi?** Cominciate a frequentare le librerie, a guardare i libri che ogni editore pubblica, a far caso a quelli che pubblicano narrativa italiana. Ne troverete molti. Una grande libreria vi dice anche quali sono gli editori "presenti" in libreria.
- h. Come trovo indirizzi, e a che mi rivolgo?** Qualunque sito che si occupa di editoria e libri pubblica indirizzi di editori. Il testo va mandato con una breve lettera e indirizzato all'editor della narrativa italiana.

- i. Come mando il testo?** Chiariamo subito: non per e-mail. Costringereste le segretarie a stamparlo, a perdere tempo. I testi si mandano agli editori già stampati, e possibilmente rilegati con una spirale (niente rilegature pesanti genere tesi di laurea). Non risparmiate sulle pagine. Non c'è niente di peggio di un testo impaginato in carattere piccolo, con troppe righe per pagine, e margini stretti. Cercate di stamparlo non superando le 1.800 battute per pagina, con un carattere ben leggibile, e di quelli più utilizzati. Niente caratteri curiosi e bizzarri. Times, possibilmente.
- j. Mi possono chiedere di modificare il libro, togliere dei capitoli, spostarli, aggiungere pagine?** Sì, rientra nelle richieste di un editore. Quando avviene questo vuol dire che siete a buon punto, che l'editore è interessato anche se non è ancora del tutto convinto. Se vi si chiede questo dovete collaborare il più possibile.
- k. Mi possono riscrivere il libro, magari in alcune parti, per farlo diventare più omogeneo allo stile dell'editore?** Non accade mai, non siamo negli Stati Uniti, dove l'editing può essere molto pesante. Nessuno si metterà a riscrivere un vostro testo, se

va bene vi danno dei consigli su come farlo. Ma dovete farlo voi.

l. Quanto deve essere lungo un libro da mandare a un editore? Ormai non ci sono regole. Ma è consigliabile che il numero minimo di cartelle non sia inferiore alle 100.

m. Racconti o romanzo? E' vero che gli esordienti sono più inclini a scrivere racconti. Ma i racconti, nelle case editrici, non sono molto amati. Per due motivi. Il racconto è considerato un genere difficile, e di solito gli autori di racconti sono autori molto consolidati. Il secondo motivo, certo il più importante, è che i libri di racconti si vendono poco, e non hanno mercato.

n. Gli agenti letterari. L'agente letterario è un intermediario tra l'editore e l'autore. Tratta da un lato con gli editori per far pubblicare il libro a delle buone condizioni. Dall'altro discute con il suo autore i contenuti di un testo. Avere un agente, da esordiente, è piuttosto difficile, difficile come ottenere la pubblicazione da un editore. Anche perché di solito l'agente riesce a ottenere un contratto per un libro. Ma quella delle agenzie letterarie è una strada che si può percorrere. Anche

nelle agenzie letterarie ci sono i lettori dei libri che mandate, e hanno una struttura non dissimile da quella di un editore.

Esercizio finale

Ora siete pronti a scrivere il vostro primo racconto. Fatelo con metodo, e senza ansia. Imponetevi di scrivere un testo di almeno diecimila battute (non superate le dodici mila). Per saperlo controllate sul vostro programma di scrittura, c'è sempre un comando che conta le battute. Le battute si contano sempre con gli spazi. Per chi usa ancora una macchina per scrivere, dovete mettere a punto una pagina di 32 righe per 60 battute di testo, e scrivere cinque cartelle. Scrivete una pagina al giorno mai di più, anche se vi viene voglia di andare avanti all'infinito. Poi rileggete, e correggete una prima volta. Correggete con la vostra penna preferita, fatelo lentamente, senza scarabocchi bruschi, come ricamare sulla pagina. Se potete usate penne a inchiostro liquido, e a punta molto sottile. Se è possibile, inchiostro colorato. Non fatelo a letto, o in posizione scomoda, ma su un tavolo. Con i fogli in ordine. Poi rileggetelo ancora, e correggete ancora una volta, e chiudetelo nel cassetto della vostra scrivania.

Dimenticatelo per almeno dieci giorni. Pensate ad altro, non guardatelo, non parlatene con nessuno. Leggete altri libri, andate al cinema, fate quello che vi pare. Poi prendete quei fogli ristampati dopo le vostre correzioni. Uscite e andate a sedervi a un tavolino di un

bar, magari all'aperto, se il tempo e la stagione lo consentono. Ricominciate a leggere, con calma, e correggete ancora. Se il testo vi sembrerà scritto da qualcun altro, se vi piacerà proprio perché non c'è coinvolgimento emotivo, se pensate che il vostro racconto è bello indipendentemente dal fatto che lo avete scritto voi, vuol dire che state iniziando bene. E che da ora in poi potete farvi sfiorare dal pensiero di cominciare a scrivere veramente...