

Conversazione con Giancarlo Alfano su *Santa Mira* (2001)

Parecchi anni separano la pubblicazione del tuo primo romanzo, Il fermo volere (Milano, Corbo 10, 1987) dall'uscita del recente Santa Mira (Napoli, Cronopio, 2001). A questa latenza narrativa ha fatto riscontro un'intensa attività di traduzione. Quanto credi che quest'esperienza abbia modificato il tuo modo di narrare?

La latenza è solo apparente, perché le date di composizione di *Santa Mira* sono 1989 per l'inizio e 2001 per l'ultima stesura e la pubblicazione, per cui direi piuttosto che c'è in me una frequentazione lenta della narrativa. Inoltre devi pensare che esiste un romanzo intermedio, che non ha mai visto la luce e che non so se riprenderò mai (al momento, così com'è non mi soddisfa), che cominciai a scrivere quasi subito dopo la pubblicazione de *Il fermo volere*. Quindi non c'è stata una vera e propria latenza. E poi c'è la frequentazione di altri generi: non limitandomi alla scrittura di romanzi, inevitabilmente ci sono momenti in cui mi dedico ad altre cose. Negli anni '90 ho infatti intensamente lavorato alla poesia e alla scrittura saggistica, a partire da *La furia della sintassi* (Napoli, Bibliopolis, 1992), e poi, certo, mi sono dedicato alle traduzioni. In più c'è da dire che il saggio che poi apparve nel 1996, *La scimmia di Dio*, in realtà è una costola del romanzo. So che a un certo punto della stesura di *Santa Mira* mi sono reso conto che certi livelli presenti in quell'opera non sarebbero stati chiari se non ci fosse prima stato uno sforzo teorico per ragionare su alcune questioni. Quindi a un certo punto ho abbandonato il romanzo, più o meno ai nove quattordicesimi, e mi sono dedicato alla stesura del saggio.

Quanto dici renderebbe ragione a chi pensa che Santa Mira sia il risvolto narrativo di ciò che La scimmia di Dio è sul piano teorico, Concorderesti con una descrizione di questo tipo, o è piuttosto vero l'inverso, ovvero che la riflessione teorica è scaturita da un'esigenza narrativa?

L'inverso, sicuramente. E questo tra l'altro è vero anche per il romanzo precedente, quello intermedio: tutta una parte di una stesura successiva a quella primitiva del 1988 è finita in qualche modo nel *La scimmia di Dio*. Il

quarto capitolo di questo romanzo, che s'intitolava *I mercanti della Terra*, era infatti una sorta di lettura dei diari di alcune persone coinvolte, chi più chi meno, con le innovazioni medialì che si sono susseguite dalla fine della Seconda guerra mondiale. Si partiva da David Engelbart e si finiva con un ignoto scienziato giapponese vittima di quella che veniva chiamata all'epoca «la sindrome di Zukuba», che è una cittadina, una specie di Silicon Valley giapponese, in cui c'è un altissimo tasso di suicidi fra i ricercatori che vi lavorano. Queste storie, questi diari mischiavano realtà e finzione. Quindi, in sostanza, posso dire che una parte del materiale che ho utilizzato per *La scimmia di Dio* era nato inizialmente a fini narrativi.

Ma non si corre il rischio di leggere Santa Mira o questo inedito lavoro intermedio come dei romanzi a chiave, e di rendere i personaggi dei semplici fantocci, portatori di un sapere o di una posizione teorica?

Il caso di *Santa Mira* è quello di uno stranissimo intreccio, perché l'origine del romanzo è un fatto di cronaca, che è anche il motivo per cui ho pensato tanto spesso a Flaubert. Mi sono sentito molto flaubertiano mentre scrivevo *Santa Mira*. Può sembrare paradossale, ma se uno analizza l'uso degli indiretti, prima di rintracciare la grande tradizione italiana che da Verga arriva a Pizzuto, ebbene, si accorge che si tratta proprio della lingua di Flaubert. Anzi, direi di più, della *lingua* e basta. Mi pare ci sia un passo di *Millepiani* in cui Deleuze e Guattari propongono l'indiretto come *primum* linguistico, di cui il discorso diretto non sarebbe che un'evoluzione: la lingua nasce in indiretto libero, questa è la loro *trovata*. Comunque, per tornare al mio romanzo, all'inizio non c'era che un fatto di cronaca, molto semplice, di quelli che vengono etichettati sui giornali con titoli come «tragedia della follia». Io ho provato a dare un senso a questi fatti apparentemente inspiegabili di cronaca. Quando simili accadimenti vengono presentati dai mass media, il più delle volte vi è la sfilata di parenti e affini che dichiarano che il loro congiunto «non aveva mai dato nessun cenno di follia», oppure, che so, che era una persona per bene, tanto a modo, discreta, magari un po' depressa... È stato questo il motivo che mi ha spinto a scrivere *Santa Mira*: cercare di capire in che mondo si può in un individuo creare una giuntura di pensieri tale per cui si va da una fase A, in cui sei una persona normale anche se magari un po' depressa (come tutti del resto), a un fase B, in cui sei la vittima di un pensiero ossessivo.

Quindi: non un «dramma della follia», perché non c'è nessun personaggio folle in *Santa Mira*, anzi i personaggi sono di una assoluta banalità. E anche su questo ci sarebbe qualcosa da dire; sempre Deleuze e Guattari, in un'altra loro opera, *Che cos'è la filosofia*, dichiarano, e ancora una volta flaubertianamente, la loro ammirazione per i personaggi mediocri, citando appunto *Bouvard et Pécuchet*, e anche i beckettiani *Mercier et Camier*, cioè le grandi coppie di presunti idioti, che a furia di essere personaggi mediani finiscono però col giganteggiare: un discorso, questo, che potrebbe essere tranquillamente applicato anche all'*Ulisse* di Joyce.

Mi sembra quindi di capire che tu fai un discorso generalizzante della bêtise e che cioè, piuttosto che puntare su dei portatori della sciocchezza condivisa, segui un processo inverso e parti dalla condivisione della sciocchezza su tutti i piani. I personaggi, principali o secondari che siano, condividono così tutti un medesimo stile bête, al di là degli eventuali contenuti – frasi fatte, convinzioni, o quant'altro – che costituiscono la bêtise sociale.

Sì, questo mi trova d'accordo, perché, come mi è capitato di dire, i personaggi di *Santa Mira* sono vittime dell'assordamento mediale, che io forzando un po' san Paolo chiamo il «niente tace». Vi è un flusso che li attraversa, che è in realtà la giuntura di due flussi, giuntura che entra in contraddizione e infine fa esplodere la tragedia. Il primo flusso è quello dell'informazione, della radio della TV del sentito dire ecc., e l'altro è quello interiore, che ruota intorno alle ossessioni personali. Sono sempre due, anche lacanianamente, i flussi che ci attraversano, e sono sempre due i discorsi che siamo costretti a subire: quello interiore, che si articola intorno a una frasetta un po' demente che siamo costretti a ripetere – si tratta niente meno che del nostro principio d'individuazione –, e quello esteriore, che invece è il tutto che ci circonda e assorda. Da qui la difficoltà di trovare un luogo cui agganciarsi. È questo il principio alla base di quelle scene in cui i personaggi di *Santa Mira* si esprimono come se fossero i ripetitori di quanto letto sulla carta stampata, o ascoltato alla radio, o in tv. Non sono dei parassitati, sono degli esseri umani: cioè degli animali immersi in un medium, il linguaggio, e poi sommersi dai media, che sono per l'appunto escrescenze di linguaggio. Ecco, insomma, io credo che i personaggi del mio romanzo siano simpatici, a loro modo, proprio perché sono dei poveri cristi come tutti noi, immersi e sommersi, questo sì,

ma con la loro voglia di avere una vita diversa, coi loro intrighi sentimentali, col peso che anche loro avvertono del transito generazionale, con le ossessioni familiari, e familiste...

Considerando il doppio flusso di cui parli e pensando all'arredo del romanzo, viene da pensare a Santa Mira come a un romanzo distopico. Tornando alla possibile influenza sulla tua narrativa della tua esperienza di traduttore, qui si può forse individuare un rapporto con Un oscuro scrutare, il romanzo di Philip Dick che hai tradotto per Cronopio nel 1993.

In *Santa Mira* c'è un immaginario che potrebbe essere definito latamente dickiano, ma io direi che l'influenza dell'autore americano affiora nel lato meno appariscente del romanzo, quello cui facevo riferimento poco fa: vale a dire nel lato «domestico» dei personaggi coinvolti nella storia, che è tipico dei romanzi di Dick. È questa attenzione alla presunta «vita di tutti i giorni» che rende quei romanzi leggibili a più livelli, e dunque capaci di restare «romanzi di anticipazione», come si diceva un tempo, persino oggi, quando sono state oramai superate le date, future rispetto a quelle di pubblicazione, in cui sono ambientate le vicende narrate. L'attualità di Dick, a fronte degli intrecci fantascientifici o fantasociali che si svolgono nelle sue opere, sta tutta nella sua scelta di utilizzare personaggi che hanno problemi di sostentamento, che so, o di relazioni matrimoniali, che sono cioè affini alle persone comuni. È probabile che questo sia un retaggio dickiano nel mio romanzo.

C'è poi, certo, il discorso del presente alternativo, cioè del piccolo scarto temporale in opera nel mondo di *Santa Mira*: nel romanzo si dice apertamente infatti che il tutto avviene in un giorno che, se prendessimo la briga di controllare lo scorrere degli eventi calendario alla mano, ci accorgeremmo che è in realtà il giorno *precedente*, quanto meno rispetto al tempo misurato nel nostro mondo. È come se *Santa Mira* viaggiasse con un giorno d'anticipo: e anche solo ventiquattrore di vantaggio fanno di un romanzo... un «romanzo di anticipazione». C'è infine la scelta di una città che non esiste, non in Italia, nemmeno altrove, che è un procedimento tipico della letteratura di fantascienza, ma che per esempio utilizza anche Pynchon: basti pensare a *Vineland*, che si svolge in una regione immaginaria della California. Piccoli territori, dunque, che danno la possibilità, che dovrebbe risultare a mio modo di vedere particolarmente ben accetta agli scrittori italiani, di non parlare di

ambienti e luoghi tipici e riconoscibili: così è stato anche per me, che ho provato in tal modo a districarmi dai consueti impacci localistici (e talvolta palesemente campanilistici) delle nostre narrazioni.

Tornando al discorso del doppio flusso, quanto credi che nella composizione finale di Santa Mira abbia contato l'esperienza estrema di Watt, un romanzo in cui si procede al tentativo di portare ordine nel flusso esterno utilizzando gli strumenti del sapere, come nel caso dell'ars combinatoria ad esempio?

Watt è molto presente in *Santa Mira*, nel senso che è presente la linea che a mio avviso quel romanzo rappresenta, vale a dire la linea umoristica di ascendenza sterniana. Ciò che per Sterne è un procedimento letterario o metaletterario, nel romanzo beckettiano diventa addirittura argomento stesso della storia. La metaletteratura, diciamo così, è esattamente il metodo con cui Watt tenta di leggere il reale. In *Santa Mira* c'è una grande attenzione a tutto ciò che di comico, umoristico e umorale questo tipo di tradizione porta con sé.

Tra Sterne e Flaubert si delinea una precisa tradizione umoristica alla quale ti richiami, una tradizione che, stando agli studi più recenti, va collocata all'apice della cultura tipografica; è una cosa che mi colpisce, visto che da anni oramai stai argomentando sulla scorta di McLuhan a proposito di una sorta di oralità secondaria che sarebbe conseguenza della diffusione dei media elettrici.

Convocare Sterne e Flaubert significa ragionare su una linea precisa di riflessione sul medium. La prosa si presta a una tale riflessione, perché il medium della prosa narrativa, quanto meno nella sua forma moderna, è la carta: non è quindi un problema tipografico, ma chirografico. L'affermarsi della prosa narrativa (molto più contenuta all'epoca dei rotoli di papiro) è strettamente connessa alla diffusione della carta, arrivata in Italia già nel Duecento, e diffusasi pienamente nel secolo successivo. La carta rendeva alla portata di molti ciò che la costosissima pergamena destinava a pochi; col risultato che abbiamo il primo autentico best-seller in prosa, il *Decameron*, qualche decennio dopo l'avvento dell'«età della carta». Non a caso è proprio Boccaccio a essere maggiormente richiamato in *Santa Mira*, dove una certa conduzione della frase che potrebbe essere considerata molto ricercata sicuramente risente della sintassi a sbalzo boccacciana. In questo modo ho cercato di indurre il lettore a tirar fuori la voce. Boccaccio, a mio parere, si

perita di fornire immediatamente le regole d'innesto della sua opera, un'opera che presupponeva una sorta di lettura anfibia, che potesse insomma essere eseguita con gli occhi, ma anche, tramite la lettura ad alta voce, con le orecchie. Ed è fin troppo evidente che il tutto viene organizzato per far sì che i dieci della brigata *siano presenti* al momento della lettura: è con loro che occorre identificarsi non con i personaggi delle singole novelle.

Il secondo momento di riflessione sul medium, dopo l'avvento dei caratteri mobili, è evidentemente il *Don Chisciotte* di Cervantes, che analizza difatti che cosa si rischia a restare un lettore intensivo (un lettore che legge e rilegge sempre gli stessi libri) in epoca tipografica. Le scene che preludono alla trasformazione del personaggio da «Alonso Quijano il buono» (o l'autentico) in Don Chisciotte sono straordinarie da questo punto di vista. È proprio una rampa di lancio quella da cui parte il protagonista cervantino, che si rinchiude nella sua biblioteca, la quale diventa per lui il mondo. La lettura è talmente tanto intensiva, assorbente, da attaccargli l'immaginario agli occhi. Don Chisciotte se ne va in giro con due libri al posto degli occhiali: ha le lenti deformate di chi si è abituato a vivere fortemente la propria interiorità, ma un'interiorità abitata da altri. Siamo già quasi arrivati alla pervasività del «niente tace». In questa trafila della riflessione sul medium, ci sono in terza e quarta posizione Sterne e Flaubert. Sterne ragiona e medita sulla stampa periodica: pensa a quelle scene meravigliose con lo zio Tobia e il caporale Trim, dove l'uno legge la gazzetta e l'altro costruisce i fortini in scala minore della guerra raccontata. Flaubert ragiona invece su quella che si potrebbe dire – basta pensare a *Bouvard et Pécouchet*, ma anche a *Madame Bovary* – una sorta di intellettualità diffusa, quella prodotta dalle biblioteche viaggianti e dalla massiccia diffusione della società letteraria che avviene in quasi tutta l'Europa in pieno Ottocento.

Dovendo insomma fare i conti con una forma che vive intensamente l'«età della carta», qual è il romanzo, ho cercato di ripartire proprio dagli autori che hanno ragionato sul mezzo, ecco perché ci sono delle riflessioni sugli altri mezzi, su quelli che nell'era elettrica attraversano la vita. C'è un solo libro (oltre ai volumi di presunta divulgazione scientifica che si devono all'impagabile Jack Z. Brown) che appare all'interno di *Santa Mira*, il libro letto con grande sofferenza dalla protagonista che si sta preparando per un concorso: ebbene, questo libro è sul cinema! Mentre invece tutto il resto è un

continuo cercare di agganciare i flussi mediatici. Fare dunque in modo che i pensieri dei personaggi abbiano lo stesso andamento *stilistico* dei flussi informativi che provengono dalle radio e dalle televisioni sempre accese, era un modo per indagare nella nostra specifica cultura, che non è più tipografica. Del resto, come diceva McLuhan, quando vi è l'incrocio tra due media diversi, allora c'è sempre qualcosa che cospira per il nostro risveglio. Normalmente noi c'innamoriamo delle nostre protesi culturali – ripeteva lo studioso canadese in *Narciso come Narcosi*, un capitoletto di *Understanding media* –, che sono una parte di noi, ma che vediamo come se fossero altro da noi. Quando invece si utilizza un medium per incrociare un altro medium, allora si cospira per davvero per un risveglio, perché è come se si mettessero due specchi: non puoi innamorarti della tua immagine, perché c'è un'ulteriore immagine che ti riflette nel gesto del tuo riflettersi, e innamorarti. E in quel momento, naturalmente, come sempre quando si sogna l'amore, ti svegli...

A proposito di flussi, mi pare si possa dire che nei tuoi romanzi, tanto in Santa Mira quanto già ne Il fermo volere, questi sono sempre presentati attraverso la loro organizzazione culturale, essi si depositano cioè in precise forme linguistiche e testuali. Ciò fa pensare a una configurazione parodica dei tuoi romanzi. Si può pensare a una necessità di considerare i flussi come sempre già organizzati e dunque portatori di moduli di comportamento che a loro volta configurano l'agire quotidiano. Sicché, finalmente, l'essere bête oggi altro non è, come sempre, che indossare gli abiti culturali del proprio tempo.

Sicuramente, alla fine la cosa paradossale è che... Guarda, io ho accentuato naturalmente in chiave parodica il flusso informativo mediatico, esattamente perché mi serviva la parte comica. Questo è il procedimento di Cervantes: gli serve la parte comica (che lo fa andare dritto al *suo* problema...), allora prodizza il genere letterario più diffuso del periodo, i romanzi di *caballerias*. Non stiamo parlando infatti dei poemi quattro-cinquecenteschi italiani, non a caso salvati dal curato e dal barbiere quando questi si mettono a valutare la biblioteca dell'hidalgo, ma di quella paccottiglia incredibile che smisurava verso il parodico (involontario) ciò che era stata la grande esaltazione del coraggio, della forza fisica, che dalle *chansons de geste* era arrivata sino ai testi rinascimentali italiani, nonostante l'ironia. Chi legge il migliore di quei testi, *l'Amadis de Gaula*, si trova di fronte a scene assolutamente parossistiche,

paragonabili più a quanto faceva Pulci col *Morgante* (che puntava però dritto al comico) che a un'opera dichiaratamente epica. Il problema è che Chisciotte prende per vero quel mondo. Bene: lo stesso ho tentato di fare io coi nostri media, sicché ho dovuto dismisurarli, renderli paradossali. La cosa strana è che alla fine la realtà supera sempre la fantasia, se è vero che a due mesi dalla pubblicazione di *Santa Mira* è uscita una canzone di Manu Chao per il testo della quale Macholino [*un personaggio del romanzo, n.d.r.*] dovrebbe forse chiedere i diritti, e se è vero che la soap di cui si parla nel romanzo, *Cuori intrecciati*, sembra esser stata ripresa in questi mesi da alcune recenti produzioni italiane...

C'è stata dunque da parte mia una presa di posizione per il comico, ma è un comico che sembrerebbe più rispettoso del realismo e della realtà di quanto non sembri. Del resto, se pensiamo ancora a Flaubert, nessuno come lui è stato capace, sia pure a freddo, di creare personaggi comici all'altezza dei tempi. Pensa in *Madame Bovary* al farmacista Homais, che piglieresti volentieri a ceffoni dall'inizio alla fine della lettura, beh è un vero mito: non è difatti lui, insignito per i suoi meriti di divulgazione scientifica, a sopravvivere alla malinconica fine di tutti gli altri? La *bêtise* nell'opera flaubertiana non consiste tanto nel fatto di farsi attraversare dai flussi, come sembrerebbe in qualche modo disporsi a fare la signora Bovary (per restarne però sempre delusa), quanto di parteciparvi. Prendiamo appunto il caso del farmacista: scrive articoli di presunta divulgazione scientifica, convince quel cretino del signor Bovary a fare l'operazione chirurgica a quel povero disgraziato di storpio, e quasi lo ammazzano...

Insomma, sono i soggetti che si configurano come parodici.

Sì, assolutamente. Diciamo che per me è questa l'istanza realistica. Quando prima parlavamo di Sterne e Flaubert, è chiaro che se tu metti insieme il secondo col primo, esce fuori un nome che in Italia è attualmente del tutto negletto, ma è negletto forse perché non lo si legge secondo questa ricetta. Mi riferisco a Pizzuto, che è dichiaratamente flaubertiano e puntigliosamente sterniano, perché anche nel suo caso, come in quello di *Watt*, lo sternismo (che è un po' un viaggiare sentimentale sul posto, come nel *Sentimental Journey*) è proprio implicito, interno, al punto tale che è difficile leggere un romanzo di Pizzuto senza ritrovarsi sul grugno quel tipico mezzo sorriso ebete indeciso se

divenire una risata piena o una smorfia di commozione. I suoi sono tutti personaggi che fanno tenerezza, non degl'inetti ma dei Pinco Pallino, e sono personaggi straordinari perché consentono spaccati descrittivi dell'Italia fra gli anni '50 e '60 che sono difficili da ritrovare altrove.

Questo significa che in un'ideale compartimentazione narrativa per cui ci sarebbero da una parte i fatti, dall'altra i personaggi, tu è come se ti schierassi dalla parte dei personaggi e contro i fatti.

Diciamo che il fatto è uno solo, ed è il romanzo; tutto il resto sono faccende (cioè personaggi che s'impongono sui fatti), cioè sono cose da fare, non cose bell'e concluse da riportare. Se io avessi creato dei fatti... in realtà i personaggi li ho creati strada facendo: sapevo da dove partiva la narrazione, sapevo dove andava a parare (ma ci sono anche molti autori del Novecento che hanno avuto l'accortezza di non sapere per nulla dove andare a finire, creando opere magistrali), però non sapevo esattamente quale sarebbe stata la strada per arrivare da A a B. Anche perché si trattava di affrontare personaggi diversi. In *Santa Mira* c'erano almeno due personaggi da seguire, e di cui intrecciare le storie e i flussi di pensiero, le piccole recriminazioni, le sofferenze, il modo reciproco di guardarsi a distanza (non s'incrociano mai se non nel finale); beh, insomma, questo procedimento mi dava la possibilità di andare avanti, visto che avevo una mezza giornata da fare scorrere, e in una mezza giornata può accadere di tutto (anche se vai dal barbiere possono succederti cose incredibili). Per cui, sì, mi sento un narratore di faccende, proprio come credo volesse Pizzuto, non di fatti.

C'è un'altra cosa che colpisce il lettore della complessiva opera fraschiana, cioè il fatto che molti personaggi, più che per le situazioni ciò è vero proprio per i personaggi, compaiono in luoghi e testi diversi. Per cui può capitare di trovare nella riscrittura di Rame (il tuo primo libro di versi) una sezione che contiene la storia precedente di uno dei personaggi secondari di Santa Mira. Tutto ciò fa pensare che esista un piccolo mondo virtuale dell'autore, o nell'autore, mondo del quale, a seconda del genere volta a volta frequentato, sono praticati modi o aspetti specifici.

Tutti i personaggi hanno una terra in comune, quella che un po' per volta copre l'autore, per cui è inevitabile che spesso s'incrocino. Credo ci siano altri fenomeni di questo tipo in *Santa Mira*: c'è ad esempio un incrocio secondario

con *Il fermo volere*, c'è anche un incrocio con personaggi che hanno avuto maggior risalto in un radiodramma, in una radiocomica anzi. I personaggi conterranei s'incontrano, si frequentano. Nel caso del radiodramma [*Radioline*, n.d.r.] – dove appunto sono presenti due personaggi che in *Santa Mira* lavorano in televisione, e che si capisce saranno successivamente «declassati» alla radiofonia per delle cose terribili che accadono loro nel corso del romanzo –, devo dire che quando presi a scriverlo, ed ero quasi arrivato alla chiusura di *Santa Mira*, decisi scientemente di prelevare quei due personaggi per dare loro una maggiore consistenza. I personaggi s'incontrano perché vivono nello stesso territorio, che non esiste, o meglio che esiste finché c'è l'autore (che ne muore). È chiaro: si possono anche far incontrare personaggi di altri autori. Credo che anche in *Santa Mira* si aggiri qualche relitto di alcune opere per me significative, da Beckett a Pynchon, con dei piccoli richiami, come dei cameo o delle comparsate. È una cosa carina. A volte poi c'è anche la voce dell'autore... Come nel noto aneddoto, non so se autentico, riportato dal biografo da Richard Ellmann, per cui durante la dettatura del *Finnegans Wake*, all'interno dell'impasto di parole variamente torturate e modificate dall'autore sarebbe surrettiziamente entrata anche l'esclamazione «Avanti!», inserita per errore da Beckett, che in quell'occasione fungeva da segretario del connazionale in quel periodo quasi cieco, che non si sarebbe accorto che, molto semplicemente, qualcuno aveva bussato alla porta e Joyce, smettendo di dettare, l'aveva invitato a entrare. Questa cosa pare divertisse molto l'autore, che ne fu anzi entusiasta, perché si trattava dell'ingresso (alla lettera) dell'autore nell'opera.

Ingresso diretto dell'autore. Bene, per chiudere vorrei domandarti come funziona il tuo ingresso nel mondo dell'opera, cosa accede cioè quando cominci ad allestire lo spazio e il tempo che saranno dedicati alla scrittura. Non so, ci sono delle occasioni costruite ad hoc, dei rituali?

Quando cominci a scrivere, l'occasione te la costruisci. Non capita mai di essere fulminato sulla via di Damasco, sbattere a terra e vedere la luce (se mai dopo un opportuno periodo di offuscamento). È una cosa che costruisci. Per cui cominciare significa per esempio andare incontro alla prima grande delusione: ti sembra di aver trovato una storia, hai in testa tante cose, poi te ne vengono mano a mano delle altre, ma anche un sacco te le scordi... e quando

poi le vedi sulla carta, ti fanno un'impressione terribile. Non c'è nient'altro da fare: devi metterti lì e lavorare, dimenticando a poco a poco il piano originario, che è come se si sconfermasse da solo. Per questo dico che è sempre una faccenda e mai un fatto, perché il meglio avviene strada facendo. Ricordo un episodio che mi fece molta impressione durante la stesura de *Il fermo volere*, doveva essere l'inizio del 1983; stavo scrivendo secondo i miei bravi piani, quando a un certo punto... il mio personaggio ebbe una crisi epilettica che non avevo proprio immaginato che avrebbe potuto avere. Avevo da pochi mesi cominciato a scrivere il romanzo, il cui protagonista, vedi, è anche lui una sorta di strano don Chisciotte, uno che ha dato via la testa a furia di leggere fumetti (o forse li aveva cominciati a leggere perché aveva già dato via la testa) tanto da credersi infine egli stesso un personaggio solo disegnato [*si tratta di Spirit, il detective inventato da Will Eisner, n.d.r.*], ed ero giunto a una scena in cui il personaggio si scatena in una rissa con la polizia che lo ha fermato per guida pericolosa. Ebbene a quel punto, boh, non so che cosa successe, il personaggio è come se avesse deciso qualcosa per conto suo... E poi da lì ha sviluppato un altro carattere, inevitabilmente. Ci sono delle autonomie, secondo me, per cui soltanto durante il lavoro ti rendi conto di dove vai a finire: tanta parte di quello che avevi previsto in buona sostanza se ne va, non funziona. Funziona invece quello che in quel momento si mette in funzione.