

Il «quaderno» di Panta sulla scrittura creativa

Esce in libreria giovedì per i tipi di Bompiani il primo numero dei Quaderni di Panta, dedicato stavolta alla «Scrittura creativa» (p.409, lire 29.500). Curato da Laura Lepri della scuola di scrittura del Teatro Verdi di Milano, il volume comprende una serie di testimonianze e articoli di scrittori e addetti ai lavori, italiani e stranieri, che hanno tenuto o tengono corsi nelle scuole di scrittura. Ci sono Alessandro Baricco, Dario Voltolini, Sandro Veronesi, Carlo Lucarelli della Scuola Holden, e ancora, Daniele Del Giudice, Tiziano Scarpa, Giulio Mozzi, Dacia Maraini, Giuseppe Pontiggia, Carmen Covito, Francesco Piccolo, Lidia Ravera. Il volume dà anche uno sguardo fuori dell'Italia con interventi di Piero Pedace, Paolo Soraci, e interviste a Ian McEwan, Jay McInerney. In questa pagina anticipiamo la testimonianza di Laura Grimaldi, scrittrice e indiscussa signora del giallo italiano.

«È vero, signora, che se si scrivono gialli si ha successo prima?». Laura Grimaldi sorride. Questa frase, ingenua ma anche rivelatrice di quanto la letteratura sia diventata una status-symbol, l'ha pronunciata qualche tempo fa una giovane allieva della scuola Holden, dove per alcuni mesi la scrittrice ha tenuto dei corsi sulle tecniche del giallo. «Come se fosse facile scriverne uno», commenta l'autrice del *Sospetto*, forte di una lunga esperienza editoriale che ha maturato alla direzione dei Gialli Mondadori, della collana Urania, di Segretissimo, ma anche sulle traduzioni di grandi autori come Agatha Christie, Donald Westlake, Scott Turow, Jerome Charyn. Non è facile scrivere un giallo. Non solo perché la nostra produzione letteraria non ha tradizione nel romanzo di genere per motivi che hanno a che fare con l'antica carenza di una lingua nazionale parlata e scritta, l'esiguità dei lettori e del mercato. Non è facile scrivere un giallo, anche perché il genere presuppone tecniche e regole, molta documentazione e molto rigore. Nel suo manuale, *Il giallo e il nero. Come scrivere un romanzo di suspense* - prezioso anche per chi non abbia in mente di scrivere un romanzo di genere - Laura Grimaldi dedica interi paragrafi agli «Strumenti del delitto» e utilissime precisazioni sulle armi degli omicidi (pistole, calibri, armi da taglio, veleni), sulle ferite riscontrate sui cadaveri, sul *rigor mortis*, sulla fisiognomica degli assassini. Narrano le piccole leggende che fioriscono nelle scuole di scrittura che, a lezione, Laura Grimaldi parli con impassibile puntualità di ferite, assassini, morti

Laura Grimaldi «Vi svelo tutti i miei segreti»

violente. I ragazzi ne escono un po' turbati. Lei per nulla. Sta lavorando...

Forse sarebbe opportuno chiarire qual è la differenza fra giallo e nero.

«Semplificando molto si potrebbe dire che il giallo cerca di mettere ordine nel caos, il nero no. Il giallo ha delle connotazioni "etiche", una morale comune basata sul principio della legalità. Naturalmente anche il giallo allestisce situazioni che contravvengono alla legalità, ma che debbono essere verosimili. Farò due esempi. Se in un romanzo un assassino ha usato un calibro 9, non è una buona obiezione per la credibilità della presenza di quell'arma, dire che quella è una pistola da guerra e che quindi non si può utilizzarla. Questi limiti un giallista non se li può porre. Deveso essere credibile. Lo sarebbe meno se scrivesse, come nella realtà è accaduto per il delitto Gucci, che una moglie ha fatto ammazzare il marito, assoldando un killer per seicento milioni. Ormai tutti sanno che con cinque o sei milioni è possibile trovare un balordo che uccide su commissione; per cui è meglio "sintetizzarsi" sulle convenzioni della

I colori



del

Giallo

Paolo Siccardi

È possibile insegnare la scrittura «creativa»? Romanzieri si nasce o si diventa? Proviamo a rispondere partendo da un genere popolare: il poliziesco

realtà. Le regole che vanno rispettate sono quelle interne alla costruzione del giallo, regole che seguono la struttura delle indagini. Il giallo è dunque un romanzo molto più conformista del nero. Il nero invece è tutt'altro: non ha regole e vi si può ritrovare di tutto, persino un assassinio le cui motivazioni profonde sono comprensibili al lettore. Non deve necessariamente essere efferato, come molti pensano».

Chi non conosce bene il genere è convinto che il nero sguazzi nel sangue.

«Non è detto. Ci sono neri che mettono in scena la follia umana; assistervi dalle pagine di un libro è una tensione fra le più angosciose. E descrivere la follia è un'operazione assai complessa, difficile. Chi volesse rappresentarla dovrebbe leggere almeno qualche testo di psichiatria e avere lunghi colloqui con uno specialista. Il nero di solito non finisce con la cattura dell'assassino, perché l'assassino - è una delle regole che stanno emergendo spontaneamente - ha tali motivazioni, una tale disperazione dentro di sé, tali rotture dell'io, che quasi non merita di essere punito. È lui stesso che si autopunisce con la sua disperazione. Comunque si perde. Il dramma è molto più forte nel nero che nel giallo, anche se ormai la commistione è forte. Le scrittrici, molto più degli scrittori, hanno cominciato a incrociare i generi. Come Patricia Cornwell, ad esempio. Anche i moderni autori americani di thriller utilizzano molti elementi neri. Come Scott Turow, come John Richmond. Ottimi libri neri sono quelli di James Ellroy. Nell'ultimo, intitolato *I miei luoghi oscuri* (Bompiani), racconta la sua personale indagine, dopo più di trent'anni, sull'omicidio della madre uccisa quando lui era un bambino di dieci anni. Una storia vera che ha prodotto un nero disperato quanto quest'uomo. Un nero cupo, nel quale viene descritto, con grande corag-

gio, ma in termini brutali, terribili, agghiacciati, il proprio complesso di Edipo per la madre morta. Un nero intenso. Niente a che vedere con i cannibali o il pulp, un'etichetta stupida».

Parliamo di indizi, fondamentali per la costruzione di una qualsiasi trama, anche se nel giallo sono più importanti: come si disseminano?

Direi che, sostanzialmente, nascono dalla narrazione e corrispondono al momento in cui lo scrittore comunica con il lettore in modo sommo, insinuante e gli sottopone un particolare che può appartenere a un personaggio ma anche a una situazione. L'indizio, anche nel giallo, non serve solo a far luce sul mistero: rivela una misura nel descrivere. La presenza degli indizi deve essere accorta e ben dosata perché dalla loro disseminazione dipende la soluzione. Alcuni possono anche essere depistanti, ma in ogni caso tutto deve essere puntualmente verificato in sede di revisione. La revisione deve rispondere a due imperativi: nessun autocompiacimento e massima attenzione per il lettore che non può essere annoiato né oberato di troppe spiegazioni. Meglio riservare qualche "abbondanza" allo stile o alla costruzione di un personaggio».

Lei consiglia la messa a punto di una scaletta?

«È bene avere in mente che cosa sono i personaggi ma è opportuno, operativamente, fare uno schema che indichi dove li si vuole portare, in quali situazioni li si vuole mettere. Per il giallo consigliere la scaletta, per il nero no. Nel giallo è maggiore il rischio di perdere le connessioni, il filo del percorso».

Quali sono i rapporti degli scrittori di giallo con la cronaca?

«Dipende dagli scrittori. Per esempio se che Carlo Lucarelli, un buono scrittore di gialli, va molto spesso in giro con le volanti della polizia di Bologna. Alcuni scrittori si ispirano direttamente alla realtà, anche se poi debbono rielaborarla, altrimenti resta solo un fatto di cronaca. La cronaca è asettica e nulla dice sui grovigli psicologici che invece, necessariamente, porta con sé: il motivo che ha condotto una persona a uccidere o a essere uccisa. È molto importante impossessarsi profondamente della personalità dell'assassino, oltre a quella della vittima. Credo che il giallo e il nero, da qualsiasi realtà prendano spunto, consentano all'autore di toccare vertici drammatici molto alti. Dobbiamo comunque constatare che alcune realtà non ci appartengono. Hemingway diceva che lo scrittore americano si affaccia alla finestra e vede il Grand Canyon; quello italiano si affaccia e vede la cantoniera del dirimpetto. È vero, ma non dobbiamo aver timori a descrivere una cantoniera, se serve».

Laura Lepri

La curiosità Un testo sul «poliziesco» scritto dal grande cineasta sovietico nel 1943

Eisenstein indaga. Sulle tracce di Padre Brown

Adorava i romanzi di Fantomas e considerava Chesterton un genio. L'amore del regista di «Ottobre» per la letteratura popolare.

Sto scrivendo nel pieno dell'evacuazione. Lontano, nel cuore dell'Asia, nella città kazaka di Alma Ata. Sebbene sia sistemato discretamente, la vita sulla mia scrivania scorre caotica e intensa. Il tavolo da lavoro è sommerso sotto un ammasso di appunti sui più svariati argomenti, ed è un'infinita quantità di appunti di sceneggiatura e dai bozzetti di scena per *Ivan il Terribile* di cui stanno iniziando le riprese. A volte tra questi fa capolino una cravatta tolta in un momento di ispirazione. Altre volte si scorge un colletto accartocciato e sguallito. I calzini s'incontrano più di rado. In compenso si vedono spesso tracce di cibo ingurgitato frettolosamente. A volte gocciolano sostanze grasse dai cibi e vanno a infilarsi nei manoscritti. Stamattina con orrore ho notato alcuni fogli nuovi macchiati di burro. Detesto questo sudiciume nelle carte. Perciò ho subito tirato le mie forbici e ho ritagliato gli angoli di carta macchiati (come dice Anatole France, proprio queste forbici e la colla, e non la tradizionale penna, costituiscono l'emblema del lavoro dello scrittore: un tempo mi rendeva felice questo tipo di somiglianza tra la letteratura e il montaggio). La carta con gli angoli ritagliati acquista una forma sbagliata. A *wrong shape*, come direbbero in Inghilterra. Ah! Ma *The Wrong Shape*, cioè la forma errata, è il titolo di uno dei racconti di Chesterton su Padre Brown! (La forma errata, nella serie *L'innocenza di Padre Brown*).

In questo racconto, si sta indagando sull'assassinio dello scritto-

re di letteratura fantastica Leonard Quinton. A prima vista sembra trattarsi di un suicidio. Sulla scrivania dello scrittore c'è un foglio su cui è annotato: «Muoiò di mia mano». Tutti, ovviamente, si accontentano di questa autoconfessione. Solo Padre Brown non è convinto. Esamina il foglio («sembra che quel foglio lo interessasse più dello stesso cadavere»). Lo attira non tanto il contenuto delle parole, ma ciò su cui questo contenuto è stato fissato: la carta. Ma di questa carta, a sua volta, non lo interessa tanto la carta in sé, quanto la sua forma esteriore: una forma sbagliata. Secondo Padre Brown è sbagliata in modo funesto. Prima di questo, come sempre accade in Chesterton, c'erano stati discorsi e ragionamenti sullo stesso tema, ma su un piano filosofico-astratto. Si parlava delle forme funeste, del fatto che, sotto l'effetto di una sbronza, nelle tinte delle arti orientali spesso si scorgono forme e disegni sinistri e ingannevoli («Vedevo cose terribili nei tappeti turchi... «Sono segni e simboli di una lingua che non conosco, ma so che incarnano parole funeste... Le loro linee sono volutamente irregolari, somigliano a serpenti che s'attorcigliano per scappare...»).

C'è anche una conversazione a proposito della forma sinistra e ingannevole del pugnale ricurvo (nel quale non c'è una punta «indicativa» del verso giusto). Con questo pugnale sarà successivamente commesso l'omicidio. Un passo dopo l'altro, si crea quella tanto amata atmosfera lugubre e miste-



Sergej Eisenstein Pais

Da «Bianco e nero», nuova serie

Nuovo editore, nuova veste grafica, nuovo direttore e nuova redazione per la rivista «Bianco e Nero», che si rilancia con periodicità trimestrale dopo lunghi anni di assenza a malapena compensati da qualche quaderno tematico. Ora si riassume sulla scena con il contributo dell'editore «Il Castoro» (quello delle celebri monografie dei registi), con la direzione di Orio Caldiron, e con una redazione composta da Gianni Canova, Caterina Cerra, Stefano Della Casa, Silvia Tarquini. La nascita di «Bianco e Nero» risale a sessant'anni fa. Era il 1937, anno XV. Il numero romano indicava naturalmente l'era fascista. Il regime l'aveva fortemente voluta, così come aveva voluto l'influenza nazista nella «scoperta» dello schermo come potente mezzo del consenso di massa: certo è che a quel tempo in Germania su questo terreno la macchina cinema aveva già raggiunto un grado di sofisticatezza piuttosto avanzato. Sarà magari un caso, ma già nel n. 2 dei fascicoli speciali che avevano subito affiancato la rivista, appare un contributo di Goebbels, nientemeno che il «Discorso tenuto alla riunione della Reichs-filmkammer». Vero è che nello stesso fascicolo erano pubblicati scritti di Hans Richter, Béla Balázs, Paul Rotha, Pudovkin e Eisenstein. Ci è sembrato giusto, per segnalare il ritorno in una nuova veste grafica di «Bianco e nero», ripartire proprio da Eisenstein. Sul numero 1-2 della rivista è comparso il testo «Il poliziesco» (titolo originale, in russo, «O detective»), del quale riproduciamo qui un breve estratto. Scritto ad Alma Ata (dove l'industria cinematografica sovietica era stata «evacuata» durante la guerra) intorno al 1943, il testo è uscito per la prima volta in Urss nel 1980, a cura di Naul Klejman, in un'antologia di scritti sul «film d'avventura» edita dalla Vniik.

Enrico Livraghi

riosa che è sempre legata in Chesterton alle culture, alle filosofie e alle scienze contrapposte al cattolicesimo (teosofia, ateismo, culto del sole, qui le religioni orientali). Un passo dopo l'altro si verifica nel lettore uno spostamento verso una lettura degli eventi dal punto

di vista delle forme e delle rappresentazioni che ne accompagnano la manifestazione esteriore, e non dal punto di vista del loro contenuto o del loro significato intrinseco: vale a dire che il lettore tende a effettuare una ricostruzione degli eventi a partire dalla loro percezio-

ne «fisiognomica» e immediata-sensibile.

Questa tappa dello sviluppo dell'azione, nei migliori gialli, viene costruita in modo molto meticoloso. Il fatto non consiste tanto nel creare una «atmosfera misteriosa», ma nel trascinare totalmente il let-

tore nell'ambito del pensiero figurativo e sensoriale, senza il quale egli non potrebbe sperimentare la gioia acuta di passare al luminoso edificio delle forme mentali superiori, verso il quale lo guida per mano la brillante strategia del poliziesco, detentore della saggezza. Questa parte dei romanzi risulta essere una sorta di «parte di rifiuto». Infatti, lo stesso «mistero» dell'atmosfera si crea perché i lettori sono annoiati dai discorsi dei personaggi (uno dei procedimenti più diffusi, adottato anche qui nella parte introduttiva); infatti, si accavallano posizioni o coincidenze apparentemente casuali, che corrispondono a leggi formali proprie alle rappresentazioni arcaiche (ad esempio, il cane che abba da qualche parte nel momento in cui avviene l'omicidio, su cui si regge uno dei più brillanti racconti della serie *L'incredulità di Padre Brown*, *L'onacolo del cane*, che risulterà avere una soluzione del tutto logica malgrado tutta la sua evidente trascendenza).

È naturale che, percependolo, il lettore si vada involontariamente a cacciare in un cerchio di rappresentazioni corrispondenti a questo tipo di pensiero. In Chesterton questo, di solito, è collegato a misteriose forze spirituali desunte dal cattolicesimo, mentre l'episodio criminale serve quasi da gioco metaforico rovesciato per sostenere un'astratta tesi teologica (ad esempio, il racconto *Il martello di Dio*, in cui a un certo punto si parla del martello divino che annienta il peccatore: successivamente, il mal-

fattore commetterà il delitto servendosi di un vero martello battuto dal parapetto di un campanile).

In questo procedimento si ritrova una famosa tradizione inglese. *Kim*, di Rudyard Kipling, è costruito nello stesso modo. L'unica differenza è che mentre in Chesterton questi elementi si compenetrano, in Kipling il tema del mistero mistico e quello criminale e spionistico procedono in parallelo, incrociandosi. Certo, solo il grande ingegno di scrittore di Chesterton è capace di creare un'attrattiva così alta in situazioni intessute su una base così primitiva, ma tanto efficace! Inoltre, Chesterton mantiene sempre dietro a ogni racconto un retrogusto di «parabola», cioè un'ombra di dubbio tale che, sebbene la «semplicità» della soluzione venga sottratta alla dimensione divina, tuttavia permanga la forza misteriosa della divinità. Da questo punto di vista il suo metodo ricorda un famoso racconto, un aneddoto su una bottiglietta d'acqua benedetta di Lourdes in *Le rire et les larmes* di Lucien Fabre. Anche qui l'atmosfera miracolosa viene ottenuta tramite coincidenze inventate in base ai parametri con cui il pensiero arcaico si raffigura lo scorrere degli eventi e le leggi dei fenomeni. Questa confluenza di circostanze convince il lettore «nei sentimenti». E basta appena una spintarella al concetto espresso, per far sì che l'impressione acquisita la forma desiderata, come una specie di fede nell'aldilà.

Sergej Eisenstein