DOPPIOZERO

Umberto Eco. Come ho scritto i miei libri

Marco Belpoliti 4 Marzo 2015

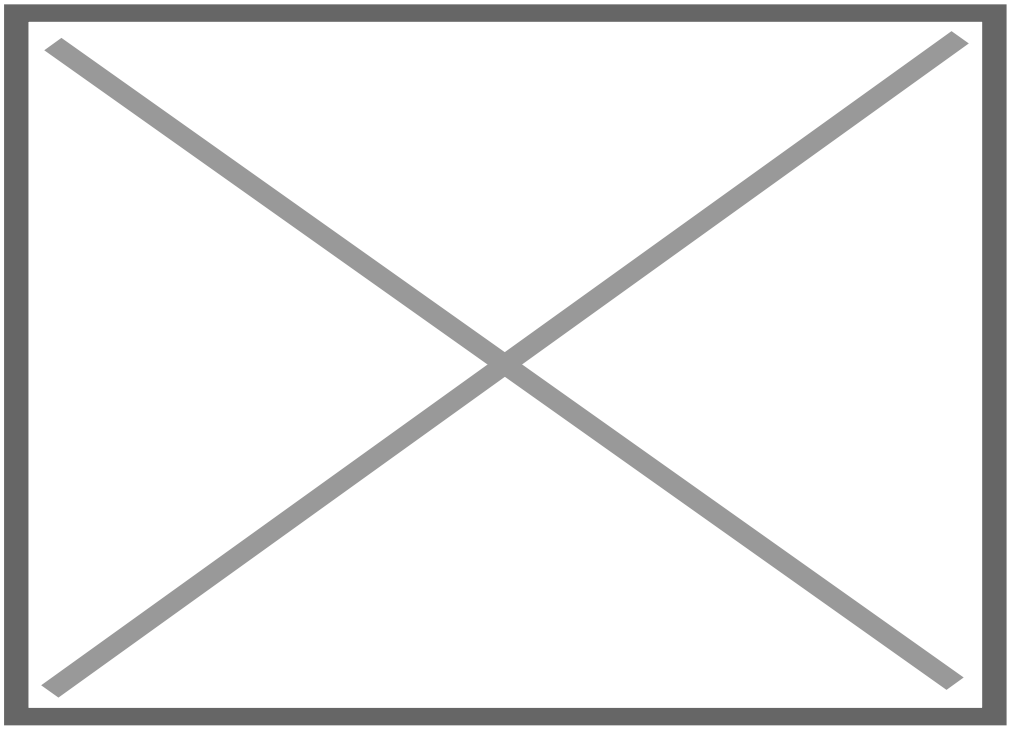
Nevica quando vado a trovare Umberto Eco nella sua casa milanese. Siamo a febbraio e *Numero zero* suo ultimo romanzo edito da Bompiani è uscito da qualche tempo. Subito è salito ai primi posti delle classifiche di vendita. Sono state pubblicate varie recensioni e Eco ha rilasciato molte interviste, più del solito, da quello che ricordo. E allora cosa ho ancora da chiedergli? Ho letto il libro prima dell'uscita, in bozze. Non siamo riusciti ad accordarci per vederci prima e parlarne. Perciò lo faccio ora. Ho molte curiosità al riguardo: un autore notissimo non solo in Italia, ma nel mondo, forse lo scrittore italiano vivente più famoso, su cui sono stati scritti saggi, articoli, libri. Eppure ci sono molte cose che di lui sfuggono, a partire dalla sua doppia natura di saggista e narratore, ma anche riguardo il modo in cui lavora. Poi un romanzo scritto a ottantadue anni. Beh, un bel traguardo, non c'è che dire. Insomma parto da qui. Seduti nel suo salotto comincio a fargli domande su *Numero zero*.

Come ti è venuto in mente di scrivere questo nuovo romanzo?

Dagli anni Sessanta ho scritto spesso articoli di critica del giornalismo. Quando negli anni Novanta era diventato Presidente del Senato Carlo Scognamiglio, che avevo avuto come collega universitario, mi ha invitato a parlare di "Vizi e difetti del giornalismo italiano", e c'erano presenti molti direttori dei giornali. Un testo molto critico, un esame di coscienza, ma prima ancora i dibattiti con Piero Ottone sulla divisione tra "fatti" e "opinioni", dove Ottone, all'inglese, pensava si potessero separare i fatti dalle opinioni, mentre io con altri ritenevo che i giornali facessero una mescolanza tra le due cose. È stato un mio tema costante, almeno sul piano saggistico.

Questo vuol dire che la nascita di un libro è per te un tema?

No. Ma provo a rispondere alla domanda precedente. Avevo cominciato a raccogliere qualche vaga idea su una storia che si svolgeva nella redazione di un giornale, ma questo ancora prima di scrivere *Baudolino*; poi ero stato maggiormente preso da altre idee e prospettive, e questa cosa l'avevo lasciata in ibernazione. Arrivato all'età tra gli 81 e gli 82 anni mi sono fatto una domanda: Saprei ancora scrivere un romanzo? Mi pareva di aver sfruttato tutte le idee che avevo, poi mi è tornata in mente questa. Alcuni recensori attenti si sono accorti che ho sfruttato un sacco di cose che avevo già scritto. Partivo dal principio che mi appartenessero e che ogni cosa pubblicata dopo una settimana viene complete dimenticata, e quindi potevo usare del materiale precedente. Le cose sui giornali hanno una vita brevissima. Sono partito dall'idea di raccontare la redazione di un cattivo giornale.



Numero Zero, 2015.

E i personaggi come sono venuti fuori?

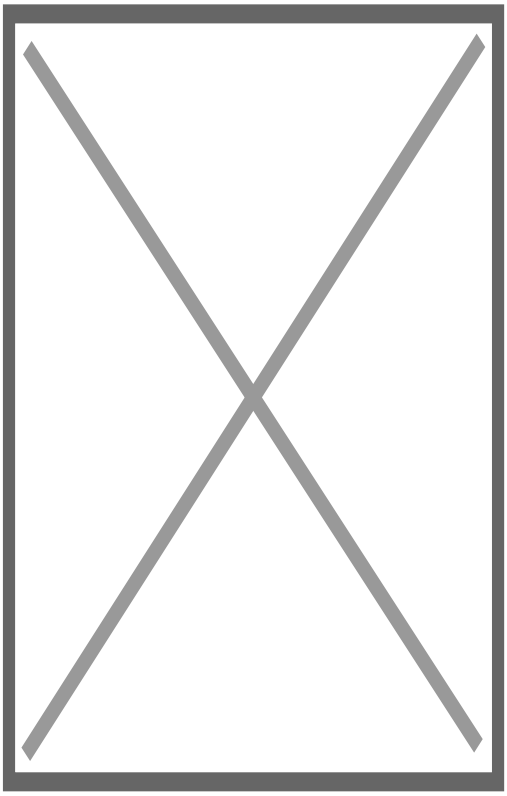
Da nomi di caratteri tipografici. Se tu tiri giù la tendina su Word li trovi tutti, meno Braggadocio, che è adesso scomparso. Ma c'era, è una specie di Futura. Ero affascinato dal nome, all'epoca non sapevo neppure che esisteva un personaggio inglese con quel nome, un *Miles gloriosus*. Volevo mettere insieme un'accozzaglia di gente che non aveva nessun rapporto reciproco. Li ho costruiti pian piano. Sono partito da alcuni esempi di cattivo giornalismo, che avevo sperimentato, dalla macchina del fango, come il magistrato con i calzini amaranto… Anche io sono stato fatto oggetto di un articolo in cui si diceva che ero a un ristorante cinese con uno sconosciuto. Era ovviamente sconosciuto per il giornalista ma non per me. Era un mio amico, e quindi non si trattava di un personaggio inquietante e misterioso, e il ristorante era qui, sull'angolo. La macchina del fango non consiste nel dire che tu sei pedofilo, ma nel dire che tu hai un pullover blu, e se lo metti nella prospettiva giusta comincia a creare dei sospetti su di te.

Volevo capire come lavori, come scrivi. C'è il nome, c'è un ritratto. Come nasce sulla pagina il personaggio?

Di solito i miei romanzi partono così: ho l'idea di un tempo e di uno spazio. Il tempo può essere il Seicento, quello dell'*Isola del giorno prima*, per lo spazio ho lavorato su carte geografiche, e ho disegnato pezzo per pezzo la nave, interno compreso. Magari ci metto un anno o due. Si parte da un'idea seminale che viene così: un monaco avvelenato, un ragazzo che suona la tromba in un cimitero, un orologio trovato in un negozio con il tempo universale. Poi la costruzione dello spazio, dopo aver posto queste premesse, e magari inventato uno o due personaggi e dato loro un nome, ti siedi come il dio di Joyce a curarti le unghie e non ne occupi più: il romanzo va avanti da solo. Quando ho messo in scena un personaggio che si chiamava Braggadocio, non pensavo affatto che costui dovesse occuparsi della morte di Mussolini. Avendo un personaggio sbruffone, un po' paranoico, è venuto da solo. Nel caso di *Numero zero* avevo l'idea del giornalismo e poi m'interessava Milano, città nebbiosa e misteriosa. Sono andato a leggermi tutti i libri sulla Milano segreta e ho scoperto via Bagnera, di cui ignoravo l'esistenza, così come non avevo mai visto San Bernardino alle ossa, e ho cominciato a visitarla. Mi è così venuta l'idea di far attraversare a Braggadocio tutta la storia d'Italia da Mussolini in poi, andando per strade misteriose a riscoprire i misteri del nostro paese. Ha fatto tutto lui, oserei dire. Se non inventavo una redazione di giornale con un personaggio paranoico non veniva fuori una storia del genere.

La sensazione che si ha leggendolo Numero zero *è che il libro cominci lentamente, come un motore che va a basso regime, poi prende ad aumentare la sua velocità. C'è quell'inizio in un carattere diverso, in cui si racconta del rubinetto da cui non scende l'acqua e delle vicende universitarie del protagonista, la voce narrante, quindi entra in scena Braggadocio e la storia si ampia e aumenta di ritmo. E poi c'è l'altra figura, Maia, la cui storia con il narratore imprime un altro ritmo alla vicenda. Ma a mettersi in moto il romanzo impiega un po'.*

È esattamente la situazione in cui mi sono trovato. Ti dico di più. Tutto l'inizio con l'acqua che non arriva era l'inizio del *Pendolo di Foucault*. Avendolo fatto leggere a una persona di cui mi fidavo, l'avevo eliminato, l'avevo buttato via. E mi era sempre dispiaciuto di aver buttato via quell'inizio, perché mi piaceva questa storia dell'acqua che non colava dal rubinetto. Per cui nel momento in cui ho deciso di scrivere questa storia sono andato in cantina ad aprire degli scatoloni fino a che non ho ritrovato quel testo. L'ho semplicemente riassestato un poco e mi serviva come inizio lento, perché era la lentezza del modo in cui avevo cominciato a lavorare. Ma poi la storia prende un ritmo rapido. Diciamo che tutti i miei libri di seicento pagine erano delle sinfonie di Mahler, con citazioni. Questo romanzo invece è una cosa jazz alla Charlie Parker. Ci sto molto attento con i traduttori quando aggiungono qualcosa. Gli dico: in questo romanzo bisogna mantenere il ritmo jazz: tac tac tac. Un pezzo jazz che comincia con un'introduzione lenta e poi con il ritmo che deve avere, sempre più accelerato.



Il pendolo di Foucault, 1986.

Allora quell’inizio con il ricordo universitario, con la storia degli assistenti universitari…

Faceva parte di quel capitolo buttato via.

Ho come la sensazione che non c’entri poi molto con Colonna, il personaggio del narratore, il giornalista e traduttore dal tedesco.

Penso invece che serva per disegnare questo personaggio fallito. Tu dici che c’è un salto?

Comincia con un’atmosfera quasi da giallo, c’è il ricordo del periodo universitario che è una costante dei tuoi libri.

Non c’è quasi mai l’università. Ad esempio, nel *Pendolo* ci sono dei redattori di casa editrice.

Vero, ma si sente che sono stati all’università che hanno coltivato delle manie, o delle relazioni nate in quei contesti. Poi uno si aspetta che la storia vada in quella direzione.

Avevo in mente uno o due amici che avendo imparato bene il tedesco non si sono mai più laureati e hanno fatto i collaboratori qua e là. E di lì sono partito perché avevo bisogno di un personaggio che andasse a fare un cattivo giornale, quindi non doveva essere uno Scalfari o un Montanelli, doveva essere un fallito. È un fallito come editore, come *ghost writer*, come marito, e va a fare questo lavoro in un giornale che non esiste, poi si rifà innamorandosi. A me pare coerente la storia di questo fallito. Dici che non essendo io un fallito non ho saputo raccontarla bene?

Colonna realizza quello che c’era in lui, di accasarsi con la giovane giornalista conosciuta nel falso giornale, lui cinquantenne. È un post-fallito. Le sue capacità intraviste nell’inizio, la capacità di tradurre dal tedesco e altre cose non entrano in gioco poi nella narrazione, restano sospese là in quell’inizio che hai recuperato dal vecchio romanzo.

Ma Colonna è uno che lavora dietro le quinte, dando idee agli altri, essendo come ogni autodidatta dottissimo, come spiego. Gli autodidatti sono sempre più dotti di quelli che riescono.

Perché nei tuoi romanzi, come qui in Numero zero *o nel* Pendolo di Foucault*, ci sono dei falliti?*

Perché nel *Pendolo* i tre redattori potevano essere dei redattori dell'Einaudi e invece sono redattori di una Vanity press.

E il tema del fallimento, insieme a paranoia, cospirazione...

Ci sono degli autori che parlano sempre di sesso, io invece parlo di fallimento.

Perché?

Perché quelli che parlano di sesso ne fanno pochissimo e quelli che parlano di fallimenti è perché non sono falliti. E poi ciascuno alla fine si disegna una missione nella vita vorrei dire. Essendo continuamente sdegnato per le paranoie che circolano di qua e di là – pare che persino Imposimato sia un fedele del complotto e per quello Casaleggio l'ha scelto per votarlo –, io mi batto contro questo. Altri si sono battuti per altre cose.

Non si può negare che ci sia un piacere da parte tua a occuparti dei complottisti.

Ma certo, c'è un piacere in Poe a raccontare di cose sanguinose e misteriose. C'è un piacere in Houellebecq, che scopa ogni mezza pagina. Forse gode come un pazzo.

La menzogna è un altro dei tuoi temi preferiti.

Guarda sto leggendo dei saggi su di me per un libro americano in una collana in cui l'autore deve scrivere un'autobiografia filosofica, poi venticinque persone devono scrivere un saggio su di lui, e lui deve rispondere a ciascuno. un lavoro che è iniziato da tre anni e ne durerà almeno altri due. Ebbene vedo che molti di questi interventi danno grande rilievo a una riga del *Trattato di semiotica*

generale dove si dice che la semiotica è innanzi tutto una teoria della menzogna. Dopo di che si capisce perché mi sono occupato tanto del falso. Quindi anche lì è una specie di tema che mi accompagna per tutta la vita. L'importante non è studiare come funziona il linguaggio quando dico il vero – c'è una luce accesa in questa stanza – ma quando dice il falso – c'è un fantasma dietro le tue spalle. È lì che il linguaggio crea mondi, invece di rifletterli. Il problema della menzogna e della sua funzione storica. Ho scritto una volta un saggio sulla forza del falso: lo trovo affascinante. Ogni autore si trascina dietro ossessioni; per alcuni sono i ricordi dell'infanzia, come per Proust, per Mann la malattia intellettuale.

Hai usato la parola "fantasma", anche questo libro è pieno di fantasmi. Mussolini, ad esempio. Fantasmi sono anche i ricordi che ti accompagnano. Cosa significa fantasma per te?

Non ho mai pensato a questo tema. Mi viene sono in mente un fumetto degli anni Trenta: "Il fantasma Dibensò". Nasceva da una pronuncia bolognese, era nell'ultima pagina degli Albi Juventus. Ma no, non ho mai avuto interesse particolare per i fantasmi tranne quando ho comprato la casa di campagna dove avevo pensato che ci fosse il fantasma di Uguccione della Faggiola, me l'ero anche costruito con un lenzuolo e un bastone. No, è la prima volta che mi viene chiesta una cosa del genere.

Ci sono persone abitate da fantasmi, ad esempio il fallimento amoroso, come il protagonista narratore di Numero zero*, poi il fantasma di Mussolini per Braggadocio, che è un paranoico.*

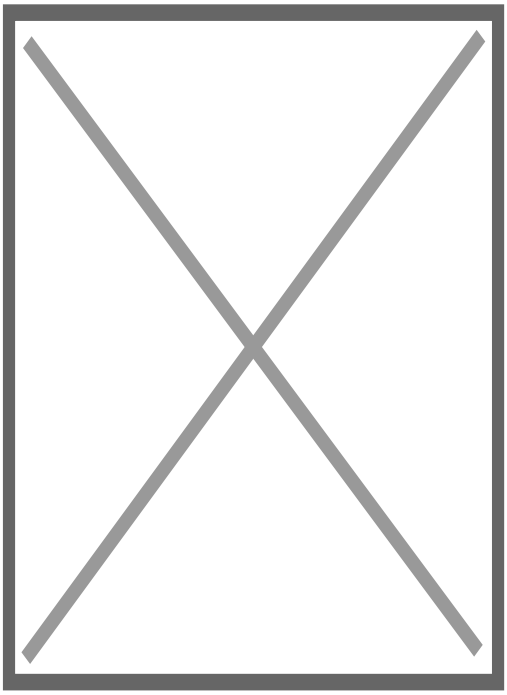
Beh, se la metti così, posso dire che tutta la *Regina Loana* è una storia di fantasmi, anche il *Pendolo* è una storia d'invenzioni fantasmatiche create da dei dissennati.

Dicono gli psicologi che la paranoia è l'unica malattia mentale contagiosa, mentre la schizofrenia non lo è. Diciamo che non c'è solo la forza del falso, ma c'è anche una "malattia", un fatto sociale.

Certo, c’è la paranoia collettiva. Da Popper in avanti se ne parla.

Cosa ti seduce di questo tanto da occupartene?

Il fatto è che io non sono superstizioso e non sono permaloso: se qualcosa mi urta, oppure mi appare strano, oppure non riesco a spiegarlo, allora mi dico: Ma no, sono io che mi sbaglio, è tutto normale… E così sopravvivo non essendo mai paranoico. Per questo sono affascinato dal mio interlocutore paranoico, per il quale lo stesso fatto che me per è casuale, per lui diventa il fondamento di una lettura totale della realtà.



Il cimitero di Praga, 2010.

Eppure sembrerebbe contravvenire, per tornare al Trattato di semiotica*, al fatto che comunque tu possiedi una struttura di lettura della realtà e quindi non sei affatto così distratto, sei molto strutturato, e anche questo libro mostra che incaselli le paranoie, le fai entrare nei tuoi schemi.*

Strutturare il discorso non vuol dire essere paranoico, vuol dire essere razionale, o almeno ragionevole. Il Paranoico struttura cose sconnesse in modo delirante. E tutto il mondo in cui vivano è strutturato più dalle paranoie che da altro. Cos'è l'Isis se una forma di paranoia collettiva? Quindi noi siamo condizionati dalla presenza di grandi paranoie. Cosa era Bush quando invadeva l'Iraq pensando, sostenuto da tutti i neocon, che Saddam avesse le armi di distruzione di massa? Era una forma di paranoia, infatti era falso. E Hitler cosa era se non una forma di enorme paranoia? Siamo più ossessionati dai paranoici che non dai non paranoici. Ora io reagisco raccontando questo mondo.

Non mi pare ci sai nessun personaggio dei tuoi romanzi che sia "normale".

Ci sono forse dei personaggi di romanzi che sono normali, come dici tu? Forse Lucia Mondella.

E Renzo?

No, è uno che vuole sempre menare, che va a mettersi nei casini. No, Renzo Tramaglino non è normale. L'unica un po' normale è Agnese.

Le donne? Anche qui in Numero zero *Maia, il personaggio femminile, sembra un personaggio più normale degli uomini che la circondano.*

Sì, mi sono molto irritato quando una critica, che ha scritto un libro sul mio lavoro di narratore, ha detto che nei miei romanzi non hanno posto le donne. Le donne dei miei libri sono portatrici di saggezza. Lo è Lia nel *Pendolo.*

In questo romanzo Maia è una sorta di personaggio molto ritagliato, minore.

È un personaggio esile, di buon senso, possiede humor. In mezzo a tanti falliti. Anche se anche a lei non sono proprio andate bene le cose della vita. Un personaggio esile come sono piccoli i suoi seni.

Piccoli e sodi, scrivi.

Giusto.

È magra, l'unico grasso è Braggadocio.

Non ho insistito sul peso dei personaggi. Dico che ha una testa grande.

Dopo quell'inizio lento, il romanzo finisce poi rapidamente. Veloce, rapido. Lo hai chiuso ma poteva andare avanti.

Tu ti siedi lì e aspetti e il romanzo decide lui quando deve finire. Una storia così non poteva che finire con questi accenni di pessimismo. L'Italia peggiorerà, stiamo lì a guardare. Sarebbe un romanzo che un tempo si sarebbe detto di denuncia.

L'altro tema insieme alla paranoia, e che forse ha un rapporto con la paranoia, nel tuo romanzo è il luogo comune. Il libro è pieno di luoghi comuni…

È naturale.

Perché?

Se fai un cattivo giornale usi dei luoghi comuni, non faccio che fotografare la realtà. Quando scrivo: il politico tuona; non sono io che lo dico, lo scrivono continuamente i giornali.

Questi luoghi comuni da cosa nascono? Sono dentro il linguaggio?

Certo, fanno parte del linguaggio, della pigrizia del linguaggio, degli standard, dei cliché. Uno li riceve dai giornali, dalla televisione, sono le frasi fatte.

Tu sei sempre stato uno specialista nel prendere i luoghi comuni e nel rovesciarli.

L'ho fatto in varie occasioni, in "Ammazza l'uccellino", nei pezzi scritti su "il manifesto", sulla stupidità dei libri scolastici. Sono un narratore realista evidentemente. C'è chi sa dipingere bene gli sterratori dell'Abruzzo e chi sa dipingere bene i parlatori di luoghi comuni.

Ti attirano i luoghi comuni?

Mi ha sempre attirato la stupidità. Un altro dei temi cui ho dedicato tempo e attenzione. *Il pendolo di Foucault* è sulla stupidità. La stupidità mi ha sempre affascinato. Ho sempre invidiato Cipolla che ha scritto un saggio bellissimo sulla stupidità. Penso sempre di analizzare quale sia il fondamento della stupidità. Uso la logica formale per vedere dov'è che lo stupido sembra ragionare come tutti gli altri, poi di colpo fa un piccolo sbaglio sillogistico e sembra che dica cose sensate e invece è stupido. In più ho una persuasione fondamentale che la stupidità non è un'eccezione che si staglia sul fondo della normalità, ma che la regola è che tutti in qualche misura sono stupidi e poi c'è qualcuno che lo è un po' meno. Io per esempio.

Stilisticamente come definiresti questo romanzo?

Te l'ho detto, non più una sinfonia di Mahler, ma un pezzo jazz. Ecco perché duecento pagine, nessun bel pezzo di jazz dura quattro ore.

D'accordo, ma è scritto diversamente dagli altri libri precedenti, non solo per via della metafora che hai adottato del pezzo jazz.

C'è un'altra lettura, me l'ha data una delle mie editrici francesi. *Relata refero*, anche se mi ha fatto piacere. Ha detto: Hai ottantatre anni e sembra il libro scritto da un giovane.

E dove la scorge la tua editrice questa giovinezza? Forse nella velocità?

Sì, forse in quello e nello humor. Non lo so. *Relata refero*. Forse è solo una debolezza senile, forse come sull'orlo della morte chiami la mamma, può darsi che andando avanti non ti appesantisci ma ti alleggerisci.

Sono forse le scritture giornalistiche cui hai attinto a dare questo senso di velocità e dunque di giovinezza?

Io sono mimetico. Se scrivo un libro che si svolge nel Seicento, parlo in Barocco, se scrivo un libro che si svolge in un giornale parlo giornalistico.

E questa mimesi l'hai creata usando tuoi pezzi giornalistici?

Sì. Nel *Nome della rosa* avevo presente lo stile dei cronachisti medievali e quando qualcuno mi ha detto: Ma sembra più una cosa di giornale perché non ci sono le

metafore, le bellurie linguistiche, ma un cronachista medievale scriveva così. Rodolfo il Glabro scriveva così.

Numero zero *è dunque una mimesi del giornalismo degli anni Novanta del XX secolo?*

Ho usato il ritmo e il linguaggio di un giornale, perché i personaggi lo esigono. Scrivendo di un personaggio barocco mi è venuto spontaneo usare il linguaggio che avevo imparato dalle lezioni di Giovanni Getto su Marino che mi avevano evidentemente lasciato un segno, un ricordo. Ho sempre sostenuto: prima costruisci il mondo, poi il linguaggio viene. In narrativa *Rem tene, verba sequentur*. È solo in poesia che *verba tene, res sequentur*.

Ci sono narratori che partono dalle parole.

E infatti scrivono cattivi romanzi. O non romanzi, come *Finnegans Wake*, che infatti non è un romanzo.

Ci sono delle vie intermedie. E Gadda? Lui partiva dalle parole.

Non sono sicuro che quello che è un vero romanzo, *Il pasticciaccio*, non sia partito prima da un intrico e poi le parole gli sono venute. Certamente è un autore per cui l'invenzione linguistica contava più che per Tolstoj.

Per te l'invenzione linguistica conta meno?

Quello che m'interessa nel narrare è la costruzione del mondo, di un mondo possibile; quindi è un problema cosmologico.

Questo deriva dal fatto che sei un filosofo, un filosofo del linguaggio, un semiologo. O invece è sempre stato così? Questo è il tuo stile?

Non mi sono mai preoccupato di fare delle bellurie linguistiche, volevo che il linguaggio fosse adeguato al tema. Infatti il linguaggio di *Apocalittici e integrati* è diverso da quello di *Opera aperta* che parlava di problemi più complessi e arrovellati.

Problemi complessi e arrovellati, vuol dire uso di un linguaggio...?

Un linguaggio più tecnico, influenzato dalle opere d'arte che vedevo. Credo che se uno andasse ad analizzare il linguaggio di questi due libri scritti quasi contemporaneamente, anche se il secondo è uscito due anni dopo, vedrà che il linguaggio di *Opera aperta* è più adeguato alle opere aperte che non quello di *Apocalittici*, che cercava di essere adeguato alle trasmissioni televisive di cui parlavo.

Sei uno scrittore mimetico, hai detto. Mimetico di che cosa?

Mimetico perché, contrariamente a quello che tu hai detto sinora, il linguaggio ha un ruolo importantissimo nel mio lavoro: sono un camaleonte che usa il linguaggio di quel mondo e lo cambia a seconda dei romanzi. Il linguaggio della *Regina Loana* è molto diverso dal linguaggio di *Baudolino*. Prima viene il mondo e poi il linguaggio, ma il linguaggio si sviluppa come invenzione mimetica. E questo mi dà un grande piacere e un grande lavoro. Maria Corti aveva apprezzato i salti di registro nel *Pendolo di Foucault* rispetto al *Nome della rosa*. Nel *Pendolo* parlavo il linguaggio mimetico di un editore di seconda categoria come Belbo, poi il linguaggio mimetico di un occultista; poi ho anche inventato in altri romanzi linguaggi inesistenti: nel *Nome della rosa* quello di Salvatore, nel *Pendolo* un francese che parla una specie di cattivo italiano ispirato al francese, nell'*Isola del giorno prima* c'è il linguaggio pseudo-tedesco di Padre Kaspar, che ha fatto tanto

arrabbiare dei critici.

Quindi la tua identità di narratore come di saggista è nel cambio di registro?

È nel camaleontismo linguistico.

Sotto colori diversi del camaleonte, cosa c'è? Chi sei come narratore?

E che ne so.

Un'idea l'avrai pure?

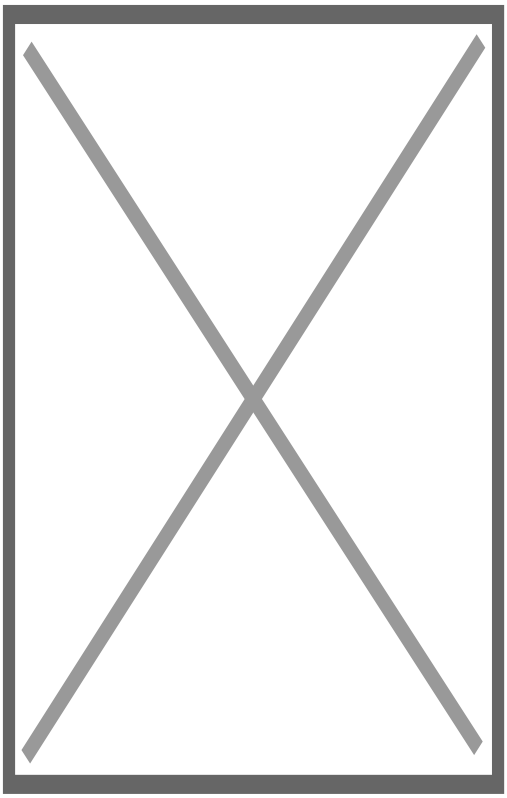
No. Scrivo per averla.

Ma questa è già un'idea di se stesso come scrittore.

L'ho già raccontato molto volte. Una volta Luigi Pareyson, il mio professore, quando stava diventando sempre più conservatore mi ha detto: In fondo ciascuno di noi parte nella vita con una sola idea e non fa altro che sviluppare quella. E io mi sono detto: Che pensiero reazionario! Invecchiando mi sono accorto che anche io nella mia vita ho inseguito una sola idea profonda. Il problema è che non so quale. E allora scrivo per saperla. Se arrivi in tempo al mio letto di morte, te la dirò.

Un'altra cosa che colpisce nei tuoi libri, oltre all'uso dello spazio, è il tempo. Guardando l'indice sembra che in Numero zero *la scansione temporale abbia una certa importanza.*

In questo romanzo sono aristotelico: unità di luogo e di tempo.



L'isola del giorno prima, 1994.

Ma c’è un esordio che invece è precedente temporalmente, il 6 giugno 1992. Poi si torna al 6 aprile. Com’è venuta fuori questa necessità di fare uno spostamento temporale?

Stavo scrivendo un libro su avvenimenti del 1992. Ancora una volta il mondo costruito mi obbligava a tenermi in tempi stretti. Il romanzo torna poi alla fucilazione di Mussolini nel 1945, quindi occupa uno spazio di sessant’anni, ma sono sessant’anni rievocati in una mattinata dal protagonista. E poi, nella narrativa come nel cinema, adoro i *flash back*.

Ma tra gli avvenimenti del 1992 e le ultime ore di Mussolini nel 1945 non c’è nulla in mezzo, nessun legante cronologico o tematico...

C’è nella ricostruzione di un pazzo.

Certo, ma è sempre la costruzione di un mondo possibile.

Cosa ci trovi di strano? Proust chiuso in una stanza tappezzata di sughero, guarda cosa ci mette dentro. Don Isidro Parodi chiuso in prigione immagina mondi possibili che coincidono con quelli reali. Sherlock Holmes fa tutto seduto nel suo studio, tranne qualche uscita. Non è una novità, è una tecnica narrativa abbastanza comune.

Sembrerebbe che tu l’abbia usata per tenere insieme questo movimento jazz scandendolo con date.

Io suono jazz ogni tanto con Gianni Coscia alla fisarmonica ed io al flauto dolce. Le date e gli orari sono per aiutare il lettore. Se avessi scritto ai tempi del Gruppo 63 avrei confuso le idee al lettore. In *Numero zero* non mi appariva opportuno. Qui, come nel *Cimitero di Praga*, adotto caratteri tipografici diversi per aiutare il lettore a districarsi in un viluppo temporale troppo complesso.

Quindi hai cambiato tecnica dai tempi del Gruppo 63?

No, perché io non ho scritto romanzi sperimentali al tempo del Gruppo 63. Ma se non ci fosse stata tutta quella discussione non avrei probabilmente scritto. Mentre Manganelli e Sanguineti hanno visto *Il nome della rosa* come un tradimento dei principi del Gruppo 63, per me è stata la naturale evoluzione di un modo diverso di concepire la narratività. A un certo punto un poeta (minore) del del Gruppo 63 ha fatto un libro, “Coazione a ripetere”, ripetendo dei numeri per 200 pagine. È come l’arrivo alla tela bianca. Dopo non puoi andare oltre e devi tornare dipingerci qualcosa.

Nell’evoluzione dei libri che hai scritto dagli anni Ottanta a oggi, pensi di aver mantenuto dal punto di vista della macchina narrativa una certa coerenza?

Direi di sì, per difetto d’immaginazione, probabilmente. Perché se non fosse così avrei potuto fare libri diversi. Pensa a Joyce che prima scrive i *Dubliners*, poi scrive l’*Ulisse* e poi il *Finnegans*. C’è un’evoluzione. Se non lo sapessi, se prendi le prime novelle e l’ultimo libro, beh non capirai mai che è lo stesso autore.

Prima ti sei definito un realista.

Come battuta. Diciamo: non sono Verga.

Allora come lo definiresti il tuo realismo?

Che parlo dei fatti nostri, che li fotografo. Anche nel *Pendolo*, anche nel *Nome della rosa*, dove qualcuno ha voluto vedere nelle avventure dei Dolciniani quella delle Brigate Rosse…

Non era così?

Scrivevo in quel periodo e osservavo che certi schemi si riproducono nella storia. Questa è la mia forma di realismo. Non è dire: “Padron Ntoni si soffiò il naso…”, o come diceva Pitigrilli; se si moccicano il naso è il realismo, e invece se indossano camicie bianche e profumi allora non è realismo… È una battutaccia. Ci sono varie forme di realismo. Alcuni vogliono raccontare come vivevano i pescatori siciliani e alcuni fanno finta di raccontare un’altra storia ma ti parlano di una realtà tua. Manzoni sembra raccontare una storia del Seicento e racconta il suo tempo: quello è il realismo cui penso io. Manzoni e non Verga. Parlo sempre di Manzoni perché rimane il mio modello fondamentale. Si deve raccontare come Manzoni,

per questo nei miei romanzi c’è poco sesso. Come diceva lui, ce n’è già troppo in giro perché debba occuparmene anch’io.

In Numero zero *non c’è manoscritto, non ci sono gli altri espedienti manzoniani.*

Beh, se avessi ancora fatto ricorso al manoscritto avrei parodiato me stesso... L’idea del manoscritto, poi, è un’altra astuzia realistica: vuoi parlare di cose che ti sono vicine, ma fingi di andarle a trovare molto lontano. Se si vuole questo è il “realismo obliquo”.

1992: è un momento in cui non è ancora entrato in scena Berlusconi.

Mi andava bene perché già allora erano successe delle cose, come è scritto nella ultima pagina del mio libro, da cui si capiva come sarebbe andata a finire.

È un interstizio temporale?

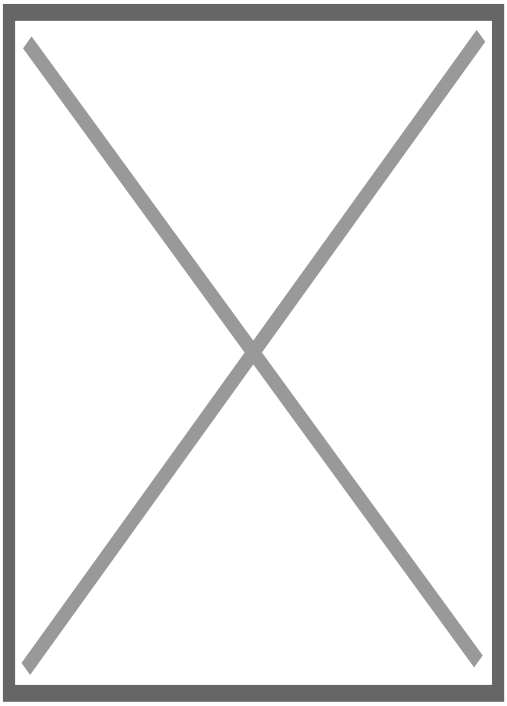
No, è un momento in cui le cose sembrano girare per un altro verso. Pensavi che con di Pietro tutto sarebbe cambiato. Tutto è cambiato ma non nella direzione che volevano i magistrati di Mani pulite. Già si pensava che finiva la corruzione e invece cominciavano nuove forme di corruzione. Il 1992 è un momento di passaggio.

Anche Il cimitero di Praga *è in un punto di turnaggio?*

No, direi di no. Lì è la storia di un’ossessione razzista.

Mi sembra però che i tuoi romanzi individuino spesso dei punti di passaggio.

Se vuoi vederla così, diciamo di sì. Il 1300 del *Nome della rosa* è l'entrata in crisi della scolastica e l'avvio di forme proto rinascimentali. *Il pendolo* non è così. Forse è un momento di passaggio *L'isola del giorno prima*, dove il ragazzo comincia a fantasticare di cose che i filosofi avrebbero detto, ma non avevano ancora detto. Pensa al cielo australe che fa pensare più a Borromini che non alla cupola di Santa Maria del Fiore. Anche quello è un momento di passaggio storico. Non c'è in *Baudolino. E* non c'è nella *Regina Loana* perché vanno a fondersi due storie del protagonista della sua infanzia, del fascismo e la Resistenza.



Baudolino, 2000.

Il pendolo *è un romanzo-crogiuolo, ci sono tante cose che poi non hai sviluppato successivamente.* Numero zero *viene in parte da lì.*

Considero il *Pendolo* il mio romanzo più importante, almeno per me. E infatti ci ho messo dentro una infinità di cose. Da un lato c'era tutto il mondo dell'occultismo, ma anche quello del feuilleton, la rammemorazione di antiche letture. Poteva essere sviluppato in tante altre direzioni. In fondo un germe che c'era nel *Pendolo,* con il feuilleton con Gesuiti, ritorna sviluppato nel *Cimitero di Praga*. Non

ho sviluppato tutte le cose che c'erano nel *Pendolo*, ad esempio il tema epifanico della tromba nel cimitero.

Quando hai scritto Numero zero *non avevi il timore di avvicinarti troppo alla contemporaneità?*

Tutti pensano che io faccio dei romanzi storici. Hanno pensato che anche *Il pendolo* lo fosse perché rievocava i Templari. È un romanzo che si svolge a Milano negli anni Sessanta e Ottanta. *La Regina Loana* si svolge oggi con ricordi del periodo fascista. Ho scritto almeno tre romanzi sulla contemporaneità compreso *Numero zero*. Tre a quattro. Se scriverò un romanzo a cent'anni, faremo quattro a quattro tra presente e passato.

Non hai in mente un'altra storia?

Di solito intercorrono sei o sette anni tra un romanzo e l'altro. Vienimi a interrogare quando ne avrò novanta. Quando ho finito *Il nome della rosa* non avevo più in mente niente. Poi mi sono detto: Cosa altro può abitare la mia memoria? Mi è venuto in mente l'episodio della tromba e il pendolo di Foucault. Ma come posso iniziare col pendolo e finire con la tromba? Ci ho messo otto anni per scoprirlo.

E Numero zero *quanto ci hai messo per scriverlo?*

Pochissimo. Romanzi come *Il cimitero di Praga* o *L'isola del giorno prima* implicano la lettura di testi che nella mia biblioteca occupano scaffali e scaffali. Per questo avevo ricordi contemporanei, e per la morte di Mussolini è bastato andare a ritrovare le memorie di Pedro o l'autopsia. Era tutto lì. Quindi ci ho messo un anno.

Di solito lavori molto a riscrivere le pagine?

Sì. Questo meno che altri. Per altri libri ho casse di fogli.

Perché questo meno?

Forse perché avevo meno problemi stilistici e meno problemi di utilizzazione di un immenso materiale storico, quindi avevo meno tagli e meno cose da fare. O forse perché ero in un momento in cui quel cantabile mi andava abbastanza bene così come veniva fuori. Ma anche lì la presenza del computer ti permette di riscrivere ogni capitolo almeno dieci volte. Non ci fai quasi caso, ma se vado a vedere le riscritture di romanzi precedenti, ho riscritto molto. Per *L'isola del giorno prima* mi ero incaponito di usare solo parole e termini che esistevano nel periodo barocco. Quindi ricerche e riscritture perché scoprivo che forse quella parola non era usata, poi magari andavo a leggere Daniello Bartoli e scoprivo che lui l'aveva usata. Nella collezione di manoscritti di Maria Corti ci sono fogli e fogli miei con elenchi lunghissimi di parole, nomi di fiori. Invece scrivendo un romanzo che si svolge nel 1992: la Mini Morris è la Mini Morris e la Saab è la Saab.

C'è il catalogo di macchine di Braggadocio che vuole comprarsi un'auto e ne esamina molte.

È un mio documento, viene da miei appunti quando dovevo cambiare macchina.

Hai usato anche queste scritture private?

Sono riuscito a ritrovare la tabella che avevo fatto delle automobili da valutare per un acquisto. Il romanzo si svolge nel 1992, e i miei appunti erano del 1994, ma ho pensato che in due anni non erano avvenuti grandi cambiamenti nei tipi di macchine.

Hai usato anche delle “Bustine di Minerva”?

Certo: la smentita. Ma anche altre sul giornalismo. Ne ho il diritto.

Certo. Tu hai spesso lavorato montando e smontando pezzi già scritti. Si tratta di una tua tecnica peculiare.

Sì, c’è un gusto del collage.

Anche quando la scrittura è più complicata come ne Il pendolo*?*

Il gusto del collage e anche il gusto di far dire a certi personaggi quello che hanno realmente detto. Una sciocca dopo *Il cimitero di Praga* ha detto: Ha copiato da Giuseppe Cesare Abba. Abba è un personaggio del mio libro, e gli ho fatto dire quanto aveva scritto in *Da Quarto a Volturno*. Volevo essere storicamente adeguato. In tutti i miei romanzi faccio così.

Il collage è una tecnica moderna o postmodernista?

Posso essere stato influenzato da quello che dici, ma anche da Max Ernst. Tipico della letteratura moderna.

In Numero zero *l’arte, l’aspetto visivo è legato ai luoghi, alle strade.*

Sì. Ho passeggiato a lungo per la vecchia Milano.

Non ci sono grandi visioni, niente oggetti artistici.

Beh, i personaggi non ne avevano.

Sono grigi.

Vero.

Perché? Anche Braggadocio, il paranoico, è grigio…

Le Iene hanno fatto una domanda ai deputati che entravano in aula per le elezioni del Presidente: Quale è stato il primo Presidente della Repubblica italiana? E moltissimi hanno risposto: De Gasperi. È gente grigia che non ricorda più niente.

Appartiene all'ignoranza o alla stupidità?

Questo è un altro tema che i miei libri cercano di combattere. Si tratta dell'appiattimento sul presente, non c'è più nessuna memoria del passato. Se fai delle domande sui personaggi storici te ne accorgi. Se hanno meno di trent'anni, sono disposti a dirti che Hitler ha incontrato Mussolini nel 1970.

Il tema della goliardia c'è sempre nei tuoi libri. Qui Colonna è presentato come uno studente nell'inizio del racconto. Sono sempre ex studenti.

Sì, gente che ha letto dei libri.

Sono i tuoi ex studenti?

Sono io. Non sono mai andato nella Legione straniera e quindi parlo delle cose che hanno fatto parte del mio passato, di libri sempre. Di gente che vive in un certo ambiente culturale. Non saprei raccontare la storia di un operaio o l'autobiografia di una prostituta, come ha fatto De Foe. Non sarei capace. *Madame Bovary ce n'est pas moi*.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

