

Manuale di FICTION

La Scrittura Creativa per la Narrativa e il Cinema

Pierluigi Adami

Ver. 2.1 – settembre 2003

Licenza di uso del “Manuale di Fiction” di Pierluigi Adami:

Questo manuale, distribuito gratuitamente su richiesta dal sito www.pierluigiadami.it, o da siti autorizzati, è protetto dal diritto di autore. L'utente può usarlo liberamente per i propri scopi di studio, ma non può copiare, estrarre, distribuire (anche via WEB) o pubblicare il Manuale, o sue parti, senza l'esplicito consenso dell'Autore. Ogni citazione di questo manuale deve essere fatta riportando il nome dell'Autore e il link al sito www.pierluigiadami.it

Commenti, richieste o suggerimenti possono essere indirizzati a:
manuali@pierluigiadami.it

Indice generale

I. LA MOTIVAZIONE	4
Le motivazioni che sorreggono il processo della scrittura	4
L'ambiente giusto per la scrittura	4
Il blocco da pagina bianca	6
La scuola della scrittura	8
II. L'ARTIGIANATO DELLA NARRAZIONE	
(capitolo non disponibile nella versione WEB)	10
La storia da raccontare	10
La struttura	12
La forma classica della narrazione in atti	13
Il modello in 3 atti nel Cinema	14
INCIPIT	14
Iniziare in media res e flashback	
II ATTO: SVILUPPO.....	16
CLIMAX.....	17
III ATTO: Il Finale.....	1
III. PROGETTARE UNA STORIA	21
Scrivere un racconto, un film o un romanzo?	21
Progettare e riprogettare	22
Si comincia dall'idea	25
Punto due: identificare il conflitto e la posta in gioco	26
Punto tre: sviluppare i personaggi	26
IV. MITI E ARCHETIPI NELLA NARRATIVA.....	31
(capitolo non disponibile nella versione WEB)	
Gli schemi narrativi universali	
Lo Strutturalismo	
- Propp e lo schema della Fiaba	31
- Il Mito del VIAGGIO DELL'EROE:	
Il Viaggio dell'Eroe nella struttura narrativa in atti	
Il Viaggio dell'Eroe nel Cinema d'azione.	
.....	
V. INIZIAMO A SCRIVERE.....	38
Lo stile	38
Le buone regole dello stile	39
Ritmo e Simmetrie	41
La definizione della "Voce Narrante": chi è il Narratore?	44
(capitolo non disponibile nella versione WEB)	
VI. SCRITTURA, REVISIONE E RISCrittURA.....	48
Lo strumento ideale per scrivere	48
NIENTE TRUCCHI, NIENTE INGANNI.	50
Tecniche di revisione (capitolo non disponibile nella versione WEB)	
VII. PUBBLICARE UN LIBRO.....	51

APPENDICE: UN INIZIO DA MAESTRO 51
(capitolo non disponibile nella versione WEB)

"Questa è la storia che prego la divina Musa di svelarci. Iniziala, o Dea, dove preferisci"
Omero, L'Odissea

Da allora, ogni scrittore si rivolge alla Musa, per ricevere ispirazione. Peccato che la Dea degli artisti sia una menzognera, una che la verità non la dice con chiarezza, ma la nasconde. E' il destino di ogni scrittore, seguire quel marchio che viene dall'Olimpo: raccontare implicherà sempre *una bugia*, e proprio nella bugia, nella favola, sta il fascino della narrazione.

ISPIRAZIONE

"Uno dei rari privilegi di uno scrittore è quello di vivere momenti bellissimi come l'ispirazione. Sono, purtroppo, molto rari, ma è come se ti si squarciasse un velo sulle storie che vorresti raccontare, sui personaggi che ti ronzano in testa in forma vaga, confusa. All'improvviso diventano chiari, netti, ti sembra di conoscerli da anni e anni e di averli accanto in carne e ossa"
(Stefano Malatesta)

Che cos'è l'ispirazione? E' un motore nascosto, misterioso, che lancia messaggi interiori e li costringe a manifestarsi come parola scritta. E' quella strana cosa che si ha dentro che ti porta a camminare per strada con una bozza d'idea in testa, ancora informe, una frase che gira nel cervello per giorni, affiora talvolta e poi scompare travolta dalle faccende della vita. Poi all'improvviso si fa coraggio e spunta con chiarezza, e diventa racconto, soggetto per il Cinema, trama di romanzo. Recentemente, m'è capitato di essere accompagnato dalla frase *"Tutto cominciò per un paio di scarpe"*. Non so perché. Quelle scarpe mi giravano in testa alla ricerca di un padrone, di un paio di piedi che le indossassero. Ebbene, quelle scarpe sono diventate un racconto.

Però l'ispirazione è solo l'inizio di un lungo cammino, quello del "saper narrare". E questo manuale intende percorrere proprio quel cammino, passo dopo passo.

1.LA MOTIVAZIONE

1.1. Le motivazioni che sorreggono il processo della scrittura

Non si scrive per dire qualcosa, si scrive perché si ha qualcosa da dire (Raymond Carver).

Come dar torto a Carver, grande scrittore di racconti minimalisti e maestro di scrittura? Si scrive per il gusto di narrare storie. Storie che sono dentro di noi e che vogliono uscire. Si scrive anche per noi stessi, per un insopprimibile bisogno interiore.

Non si scrive per acquistare fama o denaro. Se si vuole diventare ricchi, non è la scrittura la strada giusta. Soprattutto se si è esordienti e si vive in una nazione, l'Italia, dove si legge poco e un libro è considerato di successo se ha venduto cinquemila copie. Per carità non voglio bruciare in anticipo i sogni e le aspirazioni dei lettori di questo manuale, però non posso tacere una verità - dura, indigesta - che, o prima o poi, cade come un macigno a infrangere velleità di successo e chimere. Pubblicare un libro in Italia non è facile, se si è un sig. Nessuno, anche se si ha tra le mani un gran libro, frutto di arte e sacrifici.

Avete letto queste righe e state già meditando di gettare la spugna? Male. Se state scrivendo un libro, avete il dovere morale di portarlo a termine nel modo migliore possibile e tentare la sua pubblicazione. Soprattutto per voi stessi. Soprattutto per la creazione letteraria che avete generato e che desidera comunque vivere tra i lettori. E' giusto e naturale che un libro, o prima o poi, esca dalla vita del suo autore. C'è un momento in cui avviene il distacco, c'è sempre, e quello è il tempo il cui il vostro libro deve uscire fuori. Fuori da voi, che l'avete tenuto dentro per mesi o anni, coccolato, curato e migliorato - si spera - sino a renderlo un prodotto valido. Ossia leggibile da un lettore qualunque, che non siate voi stessi o vostra madre, per natura sempre benevola nei confronti delle capacità artistiche del proprio figlio.

Allora, come fare?

- Innanzitutto bisogna essere sicuri di aver fatto un buon lavoro, che non mostri le classiche falle da scrittura dilettesca, curato nello stile e ben presentato.

Questo manuale non ha la pretesa di farvi diventare il "Manzoni del nuovo millennio", né può indicarvi la strada per arrivare allo stesso conto in banca di John le Carre che, scrivendo libri, ha messo da parte una fortuna. Però può darvi dei suggerimenti per costruire un onesto prodotto, che non sfiguri accanto a quello dei professionisti. Se qualcuno crederà in voi, nella vostra opera, tanto meglio. Ma il primo passo dovrete farlo voi, lavorando e credendo nelle vostre possibilità. Quando sarete sicuri, assolutamente sicuri, che il vostro libro, rivisto e perfezionato, è arrivato all'apice delle vostre capacità (e delle sue intrinseche qualità), allora bisognerà trovargli una strada per uscire fuori. In Italia non esistono solo i grandi editori, per fortuna. Troverete più avanti in questo manuale qualche indicazione per pubblicare il vostro libro. Magari non vi farà diventare ricchi, però potrà regalarvi belle soddisfazioni.

1.2. L'ambiente giusto per la scrittura

I solitari amano la solitudine e i compagni la compagnia, è ovvio; c'è chi preferisce l'alba e chi il tramonto o la notte. C'è chi per scrivere ama rifugiarsi in un eremo e chi suggerisce di sedersi al tavolino di un bar affollato, per trarre ispirazione dai personaggi che vanno e vengono. Non si

può dare una regola universale e affermare: quello è il posto giusto per scrivere. Dipende da noi, dalla nostra indole, da ciò che stiamo scrivendo. Raymond Carver scrisse uno dei suoi migliori racconti, ispirato al mondo delle corse dei cavalli, nei giorni in cui alloggiava in un chiassoso motel con vista sull'ippodromo. Io stesso, abituale utente del congestionato metrò di Roma, armato di *palmtop* (ultra-mini-computer) ho raccolto frammenti di vita nei sotterranei urbani che sono serviti poi a comporre il racconto "Muso di ferro", metafora-incubo del viaggio negli inferi, con il treno metropolitano trasfigurato in una sorta di vettore di Caronte.

Se proprio vogliamo estrarre una risposta alla domanda: dove e quando scrivere?, ebbene la soluzione più giusta, forse è: *ovunque e sempre*.

Lo scrittore scrive continuamente e in ogni luogo, scrive anche senza carta o palmtop, scrive nei suoi pensieri, mentre passeggia o lavora. Avere sempre con sé un piccolo blocco per appunti e una penna (non c'è bisogno del palmtop) è molto utile, dunque, per registrare piccole frasi estemporanee o idee.

Inoltre va detto che l'arte di scrivere è come lo sport: migliora con l'esercizio. Bisogna fare ginnastica, scrivendo ogni giorno, scrivendo tanto, su tutto e di tutto. Non importa che la meta di tanta scrittura non sempre sia definita. Non importa il dove o il come, basta scrivere. La collezione di ritratti o paesaggi così raccolti farà sempre comodo, in seguito, per arricchire di un personaggio o colorire con un ambiente il vostro nuovo romanzo. Magari anni dopo.

Quanto detto non esclude che poi ciascuno di noi elegga a luogo deputato della propria scrittura un certo ambiente, affine, tra cose care. Se gli appunti si possono prendere ovunque, per la costruzione narrativa e le revisioni bisogna trovare un luogo confortevole. Molti scrittori tendono a prediligere un posto particolare, una certa posizione persino, e va bene così. Nella mia casa, pur disponendo di una comoda scrivania con un moderno computer, il luogo da me preferito è un divano e lo strumento usato è un vecchio e obsoleto computer portatile.

In sintesi:

- Scrivere regolarmente, ogni giorno, ovunque capita;
- Fare ginnastica, esercizi di scrittura;
- Leggere, soprattutto: la lettura è fonte d'ispirazione e di confronto con la propria scrittura. I grandi scrittori con il loro stile, i tempi e i modi della narrazione hanno sempre qualcosa da insegnarci;
- Anche tradurre un classico da un'altra lingua è una palestra utilissima, ove possibile. Certo, tradurre Dostojevskij dal russo è un esercizio riservato a pochi, però in molti casi è sufficiente una rudimentale conoscenza di una lingua e un buon vocabolario per vivere una magnifica esperienza letteraria;
- La costruzione di un testo e le sue revisioni richiedono calma, e tempo: è meglio allora scegliere un luogo tranquillo, affine, tra cose care, senza disturbi.
- Non avere fretta: più tempo si dedica alla scrittura e meglio è, ogni dettaglio dev'essere limato e rifinito con cura scrupolosa.

1.3. Il blocco da pagina bianca

La pagina inossidabilmente bianca che non ne vuole sapere di riempirsi di parole, che s'intigna nel restare vuota, che non si riesce a scalfire, genera la situazione più sconcertante che vive chiunque voglia scrivere. E' più irritante di un verbo che non si trova, di una parola sbagliata che sbalestra un periodo. Rimane lì, quella pagina inaccessibile come il deserto, a rispecchiare il deserto delle nostre idee. Eppure di idee ne abbiamo tante, nella testa, ma ci sfuggono; ad un certo punto sembra di averne acchiappata una, ma poi si dissolve come un miraggio; un'altra compare e scompare, si nasconde e c'impedisce di infilarla in quella maledetta pagina.

Il blocco da pagina bianca è così frustrante che molte persone abbandonano l'idea di scrivere per quel motivo. Non bisogna spaventarsi e mollare tutto, invece. Bisogna convincersi che nessun ostacolo è insormontabile e, come in ogni altra attività, con la pratica e l'esperienza s'impara via via a governare i problemi. Compreso quello della pagina bianca. A furia di scrivere, vedrete che il blocco si verificherà con sempre minore frequenza. Però, per usare un abusato modo di dire, bisogna pur rompere il ghiaccio, in qualche modo.

- Innanzitutto: calma. Niente ansia, né fretta.

Ansia e fretta finiscono solo per "rendere più bianca" la pagina che non riusciamo a scrivere. L'ideale sarebbe quello di riuscire a vedere quella pagina con sereno distacco, come uno schermo sul quale proiettare le nostre idee. La nostra mente è zeppa di immagini, recenti e passate, di oggetti e persone. Ripensiamo alle nostre ultime ore: quante diapositive ideali potremmo proiettare su quella pagina bianca! Tante fotografie di quello che abbiamo vissuto o che ci circonda: gli occhi intensi di una ragazza vista nel metrò, il volto scavato di un anziano, il passo veloce di un poliziotto; oppure un bel fiore spuntato in mezzo al cemento, una bicicletta gettata all'angolo di una strada. Guardate fuori dalla finestra: ispiratevi ai panni stesi ad asciugare che svolazzano nel balcone di fronte, alla quiete della campagna in cui siete immersi (beati voi) o alla vibrante frenesia di via Montenapoleone a Milano.

- Il segreto sta nel focalizzare le idee, concentrarsi sui particolari.

Per rompere il ghiaccio è dunque meglio usare la lente d'ingrandimento piuttosto che il grandangolo. Se c'è un blocco, è opportuno non pensare ai "grandi temi", che non si sa mai come affrontare, né da dove iniziare. Armiamoci di paraocchi, invece, e costringiamo la nostra vista a guardare una sola cosa per volta, e proviamo a raccontarla. Anche piccola o insignificante: un mazzo di chiavi, una matita. Non importa che cosa. Ogni cosa può essere raccontata.

- Per raccontare bisogna porsi delle domande sull'oggetto del racconto.

Chi è? Che cos'è? Com'è? E poi, pensate alla sua storia: Da dove viene? Chi l'ha fatto (se è un oggetto)? Perché è lì? Come diventerà?

Provate poi a pensare alle relazioni causa-effetto legate all'oggetto del racconto: che cosa provoca la sua presenza? Se non ci fosse, che accadrebbe? Se se ne andasse (persona) o si rompesse (oggetto), chi ne soffrirebbe?

Circoscrivete il vostro obiettivo, osservatelo da vicino, guardatelo sotto varie angolazioni e luci. Se si tratta di un oggetto, lanciate tutti i vostri sensi: toccatelo, per saggiarne la consistenza e la ruvidità; è freddo? E' pesante? Ascoltatelo quando si muove, sentite il suo suono quando urta altre superfici. Se è possibile, assaggiatelo, e descrivete il suo sapore. Annusatelo, e parlate del suo profumo.

Come si vede, ce n'è abbastanza per rompere il ghiaccio e spezzare il maleficio che blocca la

scrittura. Forse non scriverete un capolavoro, ma scriverete *qualcosa*, che magari potrà generare un racconto o un film, o entrare in seguito in un romanzo. Oppure non genererà null'altro, ma resterà un ottimo esercizio di scrittura, con il merito di non aver fatto sentire il "blocco da pagina bianca".

- SCRITTORI E LUPI MANNARI

Quando io ero bambino, mia nonna mi raccontava storie della sua terra - la Calabria - zeppe d'innata fantasia e improbabili personaggi, tramandate e variate e arricchite in secoli di passaggio da una bocca all'altra. Storie di briganti, di santi e diavoli, di fantasmi e di spiriti maligni, soprattutto, perché quel genere di racconto serviva a esorcizzare la morte. Storie semplici, raccontate dai contadini, dai pastori o dai carbonai che illuminavano le notti della Sila con le loro pire. E difatti c'erano sempre dei lupi in quelle storie, lupi cattivi e famelici, e ciucci testoni che non ne volevano sapere di portar la soma.

A mio monito, le trame erano ricche di bambini maldestri e monelli che finivano sempre male, come il povero Jugale, sempre mazziato dai genitori.

Curiosamente, quei racconti erano pieni di magie che la nonna stessa dichiarava d'aver visto con i suoi occhi. Avrebbe potuto giurare sulla loro veridicità. Potenza della narrazione, che fa diventare vere anche le leggende! A lei, quelle storie le aveva raccontate di certo sua nonna, chissà quanti anni fa ormai, nelle sere d'inverno davanti al caminetto o in quelle d'estate sotto il fresco di un pergolato. All'epoca non c'era la TV, le famiglie erano numerose e il tempo passava raccontando. Raccontando storie. Oggi c'è la TV, le famiglie sono striminzite e frantumate e non c'è più il tempo per raccontare. Però ancora oggi si sente il bisogno di narrare, e chi scrive storie fa tesoro dei lupi mannari e di altre leggende che popolarono i sogni della sua infanzia.

1.4. La scuola della scrittura

Scrivere, sino a pochi anni or sono, era considerato in Europa un atto creativo frutto di pura arte, per pochi "illuminati" soggetti al misterioso fenomeno dell'*ispirazione*. Si poteva insegnare la grammatica, tutt'al più, ma non certo a scrivere. Ancora a metà del Novecento, in molte zone d'Europa persino leggere era un privilegio, figuriamoci quale interesse poteva esserci a dischiudere alle masse i segreti della scrittura. I romanzieri erano dei veri Artisti, chiusi nei loro eremi o negli altrettanto ristretti *circoli, cenacoli, caffè, salotti*, luoghi invero dove si è costruita la storia del pensiero occidentale negli ultimi due secoli.

Proprio nel Novecento, però, alcuni scrittori e studiosi hanno iniziato ad analizzare il processo creativo della narrazione, studiandone i codici e gli standard, i miti e gli archetipi, radiografando strutture e forme di racconti e romanzi. Qualcuno, come il grande studioso russo Vladimir Propp, è andato persino a frugare tra i racconti della nonna, per capire perché le leggende e i racconti popolari funzionavano così bene. Non era più dunque un'analisi storica, né propriamente letteraria sui *generi* o sugli *stili* bensì una ricerca direi scientifica sui meccanismi della scrittura, inconsciamente consolidatisi nella nostra cultura da Omero ai giorni nostri.

Paradossalmente, la fine del racconto davanti al caminetto, ucciso dalla TV e dai tempi moderni, insieme con la diffusione dell'alfabetizzazione, ha fatto nascere in molti la voglia di scrivere. Scrivere narrativa, però, richiede di conoscerne la *tecnica*, come qualsiasi altra disciplina; l'*ispirazione* non basta. Bisogna saper raccontare, e ciò richiede un forte processo cosciente, critico, di studio su come sviluppare e costruire una storia.

Per questo è nata la scuola di *scrittura creativa*, che forse non avrà creato nuovi geni (il genio, in quanto tale, è un fenomeno raro ed emerge sempre) ma ha insegnato a tanta gente a scrivere *meglio*. Magari anche a leggere con un occhio attento e critico. Carver, Gardner, Scott Fitzgerald, Calvino, Kundera, oltre che grandi scrittori, sono anche dei grandi maestri, e il loro insegnamento è tuttora validissimo.

Sulla precisione

- Non posso licenziare il mio romanzo - il Grande Gatsby - finché non racchiuderà il meglio del meglio di cui sono capace... ciascuno ha le sue virtù, e una delle mie è la grande precisione nel lavoro (SF).
- ... un modo di vedere le cose *originale* e *preciso* e l'abilità di trovare il *contesto* giusto per esprimerlo (RC)
- Si possono descrivere delle cose, degli oggetti comuni, usando un linguaggio comune, *ma preciso*, - una sedia, una forchetta - e dotare questi oggetti di un potere immenso, addirittura sbalorditivo. (RC)

PRESENZA

Chi legge deve sentire la presenza dello scrittore in ogni riga. Si sente, quando lo scrittore è partecipe del suo testo: anche se a parlare è un suo personaggio, o un generico io narrante, il lettore deve sentire che proprio lì, in quel momento del romanzo, c'è lo scrittore, con il suo taccuino, che guarda quella scena magari nascosto dietro una tenda; magari è travestito da ballerina del Crazy Horse, o da sherpa himalayano, però c'è, sta lì insieme con i suoi personaggi, pronto a cogliere gli aspetti salienti da raccontare.

Si sente quando in una storia lo scrittore non c'è: è poco credibile. Manca di spessore, di partecipazione, non riesce a coinvolgere. Badate che non voglio dire che tutto ciò che si scrive debba essere autobiografico, o vissuto per esperienza diretta. Né pretendo che chi scrive debba comportarsi come Pierre Loti, funambolico scrittore francese che, alla fine dell'800, si mimetizzava fisicamente con i suoi personaggi e viveva nel loro ambiente, per descrivere cose da lui realmente sperimentate. Diventando così esploratore sotto il sole feroce del sahara, baldracca dei suburbi parigini o fenomeno da circo. No, non c'è bisogno d'arrivare a tanto.

Una certa competenza su ciò che si scrive non guasta, perché dà forza e veridicità alla storia narrata. Soprattutto se si vuole scrivere romanzi di genere, quali il poliziesco o di spionaggio, è bene documentarsi su come funzionano certi ambienti. Il romanzo storico o biografico richiedono una lunga preparazione e un duro studio. Molti autori di storie di mare sono stati a loro volta marinai, e quell'esperienza è fondamentale per descrivere con cura i particolari tecnici delle attività che si svolgono a bordo. Però non tutti hanno tempo o voglia d'imbarcarsi su un mercantile, allora come fare?

- In linea di massima sarebbe meglio che chi scrive non s'avventuri in territori del tutto sconosciuti, lontanissimi dal proprio mondo, esteriore e interiore.

Si rischia di non essere nel proprio testo. Di non essere creduti dal lettore, che non ama essere preso in giro. In fondo ciascuno di noi porta con sé un universo personale di esperienze, piccole o grandi, che già valgono migliaia di storie da raccontare. Se, invece, ci si vuole avventurare in nuovi territori, bisogna documentarsi sul tema, e studiare. Poi basta scrivere con amore il proprio testo, con cura e precisione, per essere apprezzati dal lettore.

2.L'ARTIGIANATO DELLA NARRAZIONE

2.1.La storia da raccontare

2.2. La struttura

2.3.La forma classica della narrazione in atti

2.4.INCIPIT

2.5.II ATTO: SVILUPPO

2.6.CLIMAX

2.7.III ATTO: Il Finale

3.PROGETTARE UNA STORIA

Progettare una storia vuol dire concepirla in modo ragionato, riflettendo *prima* sugli eventi e sui personaggi, sulla struttura e sullo stile, evidenziando i punti di forza, debolezza e i momenti drammatici della trama.

L'idea del romanziere che scrive in perenne estasi, trascinato solo dalla sua ispirazione, libero da vincoli e costrizioni è molto poetica, ma per nulla verosimile. Non fraintendetemi: talvolta lo scrittore si concede all'Arte e dipinge magnifici affreschi letterari. Gran parte del "mestiere" di scrittore è però basato su un concreto lavoro artigiano: taglia, cuci, aggiusta. Più del pennello, sono le forbici e la colla (oggi spesso in versione elettronica) gli strumenti di chi scrive.

Come il muratore non inizia a costruire senza un progetto, anche il romanziere ha bisogno di una traccia, un piano da seguire. Cento o duecento pagine sono una distesa bianca in cui si perde la direzione, se non si ha una bussola; sono un mare infinito in cui si affoga, se non si ha una barca con il timone. Il **progetto** della storia è la bussola dello scrittore, il suo timone, la guida che gli consente di non navigare a vista, di non finire in un vicolo cieco o in un inatteso "buco" non recuperabile della trama.

Il progetto della storia consente di non perdere tempo inutile: già l'analisi fatta a priori può evidenziare se *l'idea* che si ha in testa è giusta, se è abbastanza forte da meritare il colossale investimento (in termini di tempo di vita speso) per scrivere un romanzo, o se è meglio lasciar perdere.

3.1.Scrivere un racconto, un film o un romanzo?

Un racconto può essere scritto con la bottiglia, ma per un romanzo hai bisogno di quella prontezza intellettuale che ti consente di tenere a mente l'intero schema e di sacrificare senza remore gli episodi secondari (Scott Fitzgerald).

Chiariamo subito che la differenza tra racconto e romanzo non sta nel fatto che il primo è breve e il secondo è lungo. Ci possono essere racconti di 50 pagine e romanzi di 30, anche se questi casi estremi fanno supporre che qualcosa non va: il racconto troppo lungo tende a stancare, il romanzo troppo breve tende a essere involuto, poco sviluppato e motivato. Questo perché, come direbbe Vincenzo Cerami, il racconto si basa su *un'unica idea forte*, mentre il romanzo su

tante idee deboli.

Per meglio comprendere il significato di "idea forte" pensate alla "Metamorfosi" di Franz Kafka: il povero Gregor Samsa una mattina si sveglia e scopre d'essere diventato un mostruoso insetto. Più forte di così...

Il racconto tende a essere monotematico (per questo, se è troppo lungo, alla fine annoia), mentre nel romanzo conta *l'intreccio* tra i tanti temi - principale e secondari - proposti. Per questo il romanzo ha bisogno di spazio, di respiro, per svilupparsi in modo completo.

Nel racconto conta *l'idea* di per sé, unica, che focalizza tutta la storia. Non ci sono - o sono appena accennate - trame secondarie; gli eventi sono centrati in un momento ben preciso: il fattore tempo non è quasi mai rilevante.

Nel romanzo contano invece le *relazioni* tra le idee, che generano la trama principale e quelle secondarie, e il loro *sviluppo*, svolto anche su piani temporali distinti.

ESERCIZIO è Prendete quattro racconti (i miei suggerimenti: Cechov, Guy de Maupassant, Italo Calvino, Allan Poe) e analizzate:

- l'"idea forte" alla base di ciascuno di essi;
- lo sviluppo della trama;
- l'arco temporale della storia

Ragionate sulla vostra storia: è basata su un'unica idea forte? È focalizzata, concentrata: in un oggetto, un personaggio, un momento, un pensiero? Oppure trae la sua forza dall'intreccio, dal percorso degli eventi in varie trame, dalle relazioni tra i personaggi, da un largo respiro temporale? Nel primo caso optate per la scrittura di un racconto, nel secondo tentate la strada del romanzo.

Se si vuole scrivere un racconto, la fase del progetto è utile, ma non necessaria. Il grande Raymond Carver disse di non conoscere mai il finale di un suo racconto prima di scriverlo. Scriveva partendo da un'idea, da una frase che risuonava da giorni nella sua testa. Come lui, molti altri scrittori di narrativa breve. Flannery O'Connor, ad esempio, quando iniziava a scrivere un racconto, non ne conosceva il finale e lasciava che fosse il fluire stesso della narrazione a suggerirglielo. Persino Scott Fitzgerald, preciso programmatore dei suoi romanzi, studioso e progettista delle loro architetture sin nei minimi dettagli, espresse il parere che i racconti vanno scritti in "una o tre botte", più un'altra *botta* per la revisione. Una *botta* al giorno. Massimo in quattro giorni il racconto dev'essere finito. Un'altra scrittrice parla del *raccontare* come di un'esperienza Zen, figlia d'illuminazione e non della ragione, libero fluire d'idee. Bello, vero? Provate a scrivere un romanzo così, e alla decima pagina di delirio sarete costretti a fermarvi. Intendiamoci: anche mentre si è alle prese con un'opera lunga e complessa ci si può lasciare andare, abbandonandosi alla scrittura senza remore. Le mie pagine più belle le ho in effetti scritte in momenti di pura estasi letteraria. Però le ho poi corrette e inquadrate laddove *già sapevo* dovessero andare.

3.2. Progettare e riprogettare

Mi è anche successo, devo ammetterlo, che il fluire delle idee nella scrittura abbia "deviato" la storia dal suo corso programmato. È normale che accada. Si progetta, s'inizia la costruzione, e poi, in corso d'opera, accade qualcosa che fa cambiare il piano. Nulla di male. Bisogna assecondare queste variazioni impreviste. Talvolta sono gli stessi personaggi, ormai vivi di una vita propria nell'anima dello scrittore, a decidere e a mutare il corso degli eventi. In fondo, chi scrive parla *di* loro, *con* la loro voce; non può non seguirli nel descrivere gli eventi che li riguardano. Questa variante suggerita all'orecchio interno dello scrittore da una vocina misteriosa non andrà repressa, solo perché scombina i piani. Bisogna invece seguirla per un po', vedere dove vuole andare a parare. Se la nuova strada è feconda, magari apre nuovi orizzonti insospettati: allora basta cambiare il progetto, rivederlo, adattarlo al nuovo percorso

della storia. Se, invece, la nuova strada finisce contro il muro di ostacoli insormontabili, o sul ciglio di un baratro per la trama, è meglio fare marcia indietro e ritornare al percorso programmato. Entrambi gli eventi (nuove strade che hanno cambiato la storia originale e vie senza uscita) mi sono accaduti mille volte: dunque bisogna essere pronti a cambiare il progetto, se la nuova idea merita di essere seguita. *Cambiare* il progetto, non *abbandonarlo*. Un nuovo progetto deve sostituire il precedente. È l'unico modo per garantire la coerenza della storia proprio in presenza di frequenti cambiamenti. Non è impossibile che cambino le relazioni parentali tra i personaggi, le loro età, persino il loro sesso in corso d'opera. Alcuni personaggi, nelle varie revisioni, possono persino essere soppressi. Basta poco per scombinare tutto. Bisogna aggiornare tutti i rapporti interni della storia, anche in presenza di una piccola modifica, altrimenti si rischiano situazioni d'involontaria comicità, come il morto di pagina 40 che a pagina 70 resuscita inspiegabilmente, o quando il protagonista va a letto con la dolce e bella Giovanna, che però cinquanta pagine prima era sua suocera, e non era né dolce né bella. Dunque, nel caso di romanzi, il *progetto della storia* è indispensabile. Va scritto, seguito, però non in modo rigido. Se ne vale la pena, si può cambiare. Un nuovo progetto prenderà il suo posto.

IL GRAN BUGIARDO E IL LADRONE

Ogni narratore, in fondo, è un bugiardo. Perché non racconta mai la Verità, che non è raccontabile. E' colpa della Musa che ispira gli scrittori e li forgia a sua immagine: di gran bugiarda.

Narrare significa comunque fare un'astrazione, una sintesi; significa scegliere che cosa dire e non dire, selezionare delle cose e ometterne delle altre, trasmettendo un messaggio che accentua dei particolari e ne omette degli altri.

Persino il cronista di nera che sul giornale riporta i fatti di un omicidio, fornisce un suo personale modello della Verità, una sua interpretazione fruibile per il pubblico dei lettori. La realtà non è mai raccontabile così com'è, perché è zeppa di ridondanze, di roba inutile, di dettagli che non forniscono informazione. Sia che si scriva un romanzo, un articolo o una sceneggiatura, l'operazione della narrazione comporta la deformazione della realtà, nascondendo dei particolari che non servono o che devono uscire fuori solo al momento opportuno.

Persino dei celebri movimenti letterari, come il Naturalismo e il Verismo, che hanno teorizzato il più asettico distacco del narratore, non sono davvero riusciti a raccontare la realtà così com'è. Anche i pescatori del nostro Verga, massima espressione del Verismo, raccontati con il più freddo (ma splendido) discorso indiretto, non parlano mai la loro vera lingua; il Verga, poi, se è riuscito a scrivere capolavori che superano i confini del tempo - a differenza del più rigoroso Capuana rimasto nella Storia della letteratura italiana, ma non nella nostra vita di lettori - lo deve anche alla sua commossa partecipazione sui destini grami dei suoi protagonisti.

Se la Verità non è narrabile, la Grande Bugia va però raccontata al lettore con onestà, senza prenderlo in giro. Lo scrittore è un bugiardo onesto, non un malfattore.

Ogni narratore è anche un gran ladrone. Ruba a mani basse tra i suoi segreti interiori, tra le sue pulsioni più oscure, le maschera abbastanza da non renderle più riferibili a se stesso e le sbatte sulla pagina a disposizione dei suoi lettori. Ruba anche fuori, dai giornali e dalla TV, dai suoi amici ignari; ruba le fattezze di un volto, sottrae di nascosto un sorriso o una piega del volto e li usa nei suoi racconti; rapina persino intere storie, le arricchisce e colora per non farsi scoprire. Lo scrittore ascolta, soprattutto, per carpire di nascosto i segreti degli altri. È un subdolo, magnifico malfattore. Così mi sento anche io, quando scrivo.

3.3. Si comincia dall'idea

Ogni storia si basa su un'idea che ne forma l'asse portante. Se si racconta, vuol dire che c'è qualcosa da raccontare, un *perché* che giustifichi l'azione, uno *scopo* che muove i personaggi. Tutte queste cose insieme formano il *tema* della storia.

Prima di cominciare a scrivere, bisognerebbe porsi la domanda: che cosa voglio dire? La risposta che forniamo costituisce il *tema* della storia.

Il tema deve sempre poter essere espresso in poche parole, due righe al massimo. Se cominciamo ad avvinghiarci intorno a spiegazioni complesse, vuol dire che la storia non è ben focalizzata. Non è vero che ad una storia complessa deve corrispondere un tema complesso. Il tema deve essere terso come un cielo di primavera, secco come la sabbia del deserto, pungente come il vetriolo, denso come il blu dell'oceano. Forse ho esagerato, però spero di aver reso l'idea. Persino i "Promessi Sposi", romanzo dall'intreccio ricco e pieno di divagazioni, può essere sintetizzato nella semplice formula: "Questo matrimonio non s'ha da fare". Questa è l'idea, l'asse portante di tutta la storia. Che poi si complica, s'arricchisce nella *struttura*, s'impreziosisce con lo *stile* e con la *lingua* - ecco gli attributi che formano un capolavoro - ma, nella sostanza, può sempre essere ridotto a quelle poche parole.

Prendete una qualsiasi grande storia, da una tragedia di Shakespeare ad Anna Karenina, da Madame Bovary sino al Grande Gatsby e vedrete che si riescono a spremere in una riga o due di concetto. Fatelo come esercizio: prendete gli ultimi cinque romanzi che avete letto ed estraetene il tema. Fate quindi la stessa cosa con la storia che avete in mente: se non riuscite a strizzarla nel modo descritto, vuol dire che qualcosa non va.

Più l'idea alla base di un romanzo o racconto è chiara, semplice, concisa, più rimarrà impressa nella mente del lettore, facilitato ad immedesimarsi nella storia, aiutato nell'arduo compito di seguire il volo ideale dello scrittore.

In sintesi:

- L'idea deve focalizzare l'attenzione, concentrare la scrittura: cercate un obiettivo - un oggetto, un tema, una parola - su cui calamitare gli occhi e la curiosità del lettore.
- Girate intorno all'idea scelta, guardatela da ogni angolazione, svisceratene ogni aspetto.
- Usate più spesso il teleobiettivo, che ingrandisce anche una piccola cosa, piuttosto che il grandangolo, che invece sminuisce anche le cose grandi.

Ricordatevi che circoscrivere l'idea non serve solo a chi legge, attirato nella trappola della lettura da un obiettivo chiaro, ma anche a chi scrive: un punto focale è un faro per lo scrittore, una guida che impedisce di perdersi. Italo Calvino, nelle sue "Lezioni Americane", ci suggerisce di "Limitare il campo, suddividere in campi più limitati, dettaglio del dettaglio, risucchiato dall'infinitesimo".

Anche se avete un progetto di lungo respiro, come un romanzo, strematevi nel delimitare piuttosto che nel disperdere. Una luce diluita, sbrodolata in mille rivoli, non riesce a illuminare una misera stanza; se la incanaliamo, può diventare un forte raggio laser in grado di bucare l'acciaio. Se si trova la chiave giusta, se si centra con precisione l'obiettivo, la narrativa è in grado di bucare anche le menti più coriacee.

Un'altra domanda da porsi è: *perché* voglio scrivere, sviluppare questa idea? In fondo, ormai ogni tema della narrazione è già stato usato e abusato: fuga, tradimento, amore e morte... qualsiasi sia, ha di certo alle spalle decine di scrittori celebri e oscuri che l'ha utilizzato. Che cosa possiamo dare noi, di nuovo? Troviamo dunque una *motivazione* alla nostra opera, e rispondiamo alla domanda più importante: perché un lettore dovrebbe entrare in libreria e comprare il nostro libro?

-Non dimentichiamo, infine, la raccomandazione di Scott Fitzgerald: " *In letteratura non*

descrivere la noia e la stanchezza come sono, perché, fondamentalmente, la noia annoia e la stanchezza stanca".

3.4. Punto due: identificare il conflitto e la posta in gioco

È inutile illudersi, lo abbiamo già detto: la realtà *non è narrabile*. E la narrativa non è reale. La narrazione vive in un suo mondo che non è per nulla simile a quello reale; anzi, per essere *realisti*, bisogna raccontare la realtà deformandola. La vita vera ha i suoi tempi, i suoi ritmi, diversi dai ritmi e dai tempi narrativi.

- *Narrare la realtà così com'è significa scrivere pagine di una noia mortale.*

Nella narrativa non ci sono pause, che invece, per fortuna, nella vita reale ci sono. Nella narrativa non si va in bagno, non si fanno i bisogni, non si lavano i denti. A meno che nel dentifricio qualcuno abbia versato un veleno mortale. Allora l'azione comune - lavarsi i denti - diviene uno strumento narrativo.

Anche il *conflitto* che normalmente s'insinua nella nostra vita, alberga nei rapporti tra le persone, nella narrativa s'exaspera, s'infiamma e propaga lungo la storia. Non c'è storia senza conflitto, e le storie più belle, quelle che afferrano il lettore e lo inchiodano sul libro sino alla fine, sono quelle in cui il conflitto è dinamico, evolve e illumina ogni pagina.

Se c'è un conflitto, una *battaglia* da combattere per raggiungere un certo obiettivo, bisogna tenere in conto che si può uscire sconfitti: dunque, il nostro protagonista, sa che rischia di perdere la sfida, e con essa qualcosa di prezioso (l'amore, un tesoro, la fiducia in se stesso, la vita...): questa è la *posta in gioco*. Il rapporto conflitto / posta in gioco riguarda *ogni possibile storia*, non soltanto quelle d'azione. Il conflitto può anche essere interiore, così come la posta in gioco.

3.5. Punto tre: sviluppare i personaggi

Se l'idea è buona, se ha superato l'analisi della "strizzatura" e della motivazione, se conflitto e posta in gioco sono stati identificati, allora è giunto il tempo di ragionare sui personaggi. Non è ancora tempo di pensare alla *trama*, dunque a come gli *eventi* si susseguono nella storia. Per ora, è sufficiente focalizzare tre punti:

1. *Trasferire il tema e il conflitto nella motivazione del (della) protagonista;*
2. *Fornire spessore extra-testuale alla vita dei personaggi.*
3. *Pianificare la loro evoluzione nel corso della storia.*

Il primo punto dovrebbe essere già stato in parte analizzato con l'identificazione generica del conflitto; in questa fase dobbiamo approfondire lo studio dell'effetto del conflitto sui personaggi della storia, in particolare sui protagonisti. Spesso è proprio da un *bisogno* del protagonista che nasce il conflitto: da una sua insoddisfazione, da una lacuna nella sua vita, dall'insofferenza verso qualcosa o qualcuno o verso se stesso. Talvolta il protagonista non cerca il conflitto, ma sono le circostanze esterne a catapultarlo dentro la storia e a metterlo in gioco: il risultato non cambia. Bisogna cercare l'effetto che ha sulla sua vita.

Il secondo punto può richiedere un certo tempo di maturazione. Un personaggio, specie se protagonista, deve convivere con lo scrittore, insinuarsi nei suoi pensieri, diventare suo amico o acerrimo nemico, ma comunque essere una presenza viva, forte. Un protagonista non può essere una figura confusa, scialba, indistinta. Può essere un debole, o persino essere noioso, se la storia lo richiede (tenendo però in mente la sana avvertenza: narrare la noia, di solito

annoia...). Può essere una figura misteriosa per il lettore, e questo di solito affascina, però *non può avere misteri per lo scrittore*. Lo scrittore deve sapere tutto di lui. Anche se chi scrive ha deciso di raccontare una storia che si svolge nell'arco di un solo giorno, dunque una piccola frazione della vita di un personaggio, di lui deve conoscere ogni aspetto della vita, anche passata. Lo scrittore seguirà la sua creatura sin dai banchi di scuola, e persino prima, osservandolo nei suoi rapporti con i genitori; sarà psicologo e infame guardone, spiandolo nei suoi primi rapporti amorosi. S'incollerà a lui, scrutandone i gesti, mimandone il modo di camminare, la postura; ne sfotterà i vizi, le manie, i tic nervosi, le ossessioni. Lo guarderà mentre si specchia, curiosando tra le rughe, o ammirandone la pelle fresca e chiara.

È crudele il ruolo dello scrittore, in un certo senso. Il suo rapporto con i personaggi, in questa fase ancora preliminare, è scorretto e invasivo. Può decidere di loro, della loro vita o morte, delle loro sembianze, farli splendidi o miserabili senza che loro possano opporsi.

Quando s'inizia a scrivere davvero, però, i personaggi si prenderanno una rivincita. Tanto più sono stati ben delineati, tanto più chiara e forte è la loro personalità, tante più libertà si prenderanno nel corso della scrittura.

- *Acquisteranno una voce propria, e sarà la loro voce a parlare, non più quella dello scrittore.*

Quello è il momento magico e sublime che adoro nella scrittura: quando il mio *io* di scrittore viene soverchiato dalla forza dei miei stessi personaggi, quando sento che *loro* hanno preso le redini della storia, *loro* decidono il da farsi e non chiedono più a me consiglio, Sono vivi, autonomi, e camminano tra le pagine con le loro gambe.

Alcune di queste considerazioni sono state sintetizzate nella tabella presente nel mio "Sistema Scrittura", che qui riporto, per chiarezza:

PERSONAGGIO n. X:

LUOGO, DATA DI NASCITA, ETA'

Aspetto esteriore e cultura:

SEGNI CARATTERISTICI

VITA INTERIORE - dove ha vissuto, caratteristiche della famiglia, tipo di infanzia, relazioni con i genitori;

CARATTERE - estroverso, aperto, gentile, premuroso, calmo, spaccone; vergognoso, triste, cupo, spietato, indifferente, irascibile, violento;

ISTRUZIONE

STATO CIVILE (all'inizio della storia) e soddisfazione dello stato attuale (se single, voglia di un partner; se sposato, voglia d'amante; solitudine/benessere)

VITA NELLA STORIA - Professione attuale/attività

RAPPORTI SOCIALI - con i colleghi / compagni / coetanei - fiducia/collaborazione o sospetto/dispetto

RAPPORTI PERSONALI -con il personaggio n.K

RAPPORTI PERSONALI -con il personaggio n.Y

MONDO PRIVATO - hobby, interessi, sport, gusti, manie

IDEOLOGIA E FILOSOFIA - politica e religione, punti di vista sulle cose

Conflitti e motivazioni:

BISOGNO INTERIORE N.1 (Vedi Errore. L'origine riferimento non è stata trovata.)

BISOGNO INTERIORE N.

OSTACOLI E CONFLITTI AL BISOGNO N.1

OSTACOLI E CONFLITTI AL BISOGNO N.X

DECISIONI / AZIONI SUL BISOGNO N. 1
DECISIONI / AZIONI SUL BISOGNO N. X

PROCESSO DI CRESCITA INIZIO / FINE

ESERCIZIO: compilate questa scheda per ogni personaggio della vostra storia (con maggiore dettaglio per i protagonisti). Quindi, per i protagonisti, tracciate una biografia in forma estesa. Non è tempo sprecato: la scheda e la biografia vi torneranno utili spesso.

L'ultimo punto della lista qui sopra, è anche il terzo punto che conclude la fase di preparazione di un personaggio: identificare il suo *processo di crescita*. Ogni storia, in fondo, racconta *un viaggio*, un percorso interiore o esteriore che, sempre, conduce verso qualcosa di nuovo. Persino nelle storie in cui la fine si ricongiunge con l'inizio - stesso ambiente, analoghe situazioni - *il protagonista non sarà più lo stesso*. È cambiato, ha subito esperienze forti, ha affrontato battaglie spinte dal conflitto e dal bisogno interiore. Dunque, è cresciuto. Non c'è nulla di più mortalmente noioso di un personaggio statico lungo l'arco della narrazione, uno stoccafisso che si muove a fatica, rigido, tra le pagine e che alla fine della storia, è esattamente come lo avevamo trovato all'inizio. In alcuni storie d'azione il protagonista è così, sempre uguale a se stesso. Pensiamo all'agente 007, per esempio. In quelle storie, però è proprio l'*azione* a tenere in piedi la storia, con il ritmo. La rigidità del personaggio è voluta. Il problema nasce quando non si sta scrivendo un film d'azione, e il protagonista è uno stoccafisso. Capita spesso, e allora sono stati soldi buttati per comprare un pessimo libro. Per concludere: proviamo a tracciare il *percorso interiore* del protagonista, vediamo come è *cambiato* dall'inizio alla fine della nostra narrazione, come è *cresciuto*, che cosa ha *acquisito* e che cosa ha *perduto*. Solo quando tutto questo sarà chiaro, allora potremo cominciare a scrivere.

MUSICA E PAROLE: IL CANTO DEL TESTO

Musica e parole condividono il suono come mezzo più efficace di trasmissione; è vero che un brano si può leggere in silenzio, così come un buon musicista può cantare nella sua testa la musica di uno spartito, però entrambi i sistemi di comunicazione raggiungono il loro apice diventando suono. Anche il raccontare una storia s'è tramandato per secoli e secoli grazie alla tradizione orale più che a quella scritta, riservata a pochi. Per narrare, non c'era bisogno che le parole si cristallizzassero su fogli di carta: i miti, le leggende, le fiabe, volavano di bocca in bocca, di generazione in generazione, superando i confini del tempo, sulle ali del loro suono. In effetti, leggere ad alta voce è un'esperienza più coinvolgente, multisensoriale, che fa apprezzare meglio la "musicalità" di un testo. Se la musica è fatta di canto, ritmo, timbro, armonia, anche in un testo possiamo trovare analoghi attributi. La melodia è forgiata dall'insieme delle parole, più o meno dolci, o aspre, che chiudono nel periodo il loro canto; il ritmo è definito dal modo con cui le parole si susseguono, dal loro respiro, rilassato o frenetico; il timbro è fornito dallo stile dello scrittore, quella componente personale che rende unico il modo di raccontare perché espressione del proprio mondo interiore. Agli esperti di musica jazz bastano poche note per riconoscere il sax di Ben Webster o John Coltrane, la tromba di Miles Davis, il pianoforte di Keith Jarrett. E' lo stesso per la letteratura, almeno per gli scrittori più dotati di una "voce" personale. Un lettore attento non faticherà a riconoscere lo stile di Alessandro Baricco, per fare un esempio, già dalla prima riga. Ma allora, visto che del testo possiamo apprezzare la sua "musicalità" non esitiamo, quando è possibile, a leggerlo ad alta voce. Sottolineeremo così le pause e daremo enfasi ai crescendo, godremo di un dolce adagio o ci scateneremo leggendo un testo brioso, allegro, pieno d'azione. Anche per apprezzare meglio il nostro stile, per sentire meglio il canto delle nostre parole, legghiamoci ad alta voce. Molti errori passati inosservati nel silenzio si tradiranno come stonature in un concerto.

4.MITI E ARCHETIPI NELLA NARRATIVA

4.1.Gli schemi narrativi universali

- Lo Strutturalismo: Propp e la Fiaba

4.2.I personaggi - archetipi

4.3.Il Mito del Viaggio dell'Eroe

4.4.Il Viaggio dell'Eroe nella struttura narrativa in atti

5. INIZIAMO A SCRIVERE

5.1. Lo stile

Non basta avere delle idee, bisogna renderle corpose e comunicative. La povertà di linguaggio appiattisce le idee, rendendole prevedibili. (Dacia Maraini)

Il talento distingue tra i fiori comuni, che tutti conoscono e che non sono particolarmente attraenti, le erbacce ingannevoli e quel minuscolo, timido, spesso invisibile fiore nascosto in un angolo (Scott Fitzgerald).

Una fondamentale accuratezza d'espressione è il solo e unico principio morale della scrittura (Ezra Pound)

Grandi lezioni di stile ci vengono dai tre Maestri qui citati. Soprattutto la frase di Ezra Pound andrebbe stampata e appesa davanti alla scrivania di ogni scrittore. La scrittura dev'essere accurata, le parole non sciatte e abusate, per generare uno stile attraente, fuori dal comune.

Raymond Carver affermava che "lo stile è una maniera particolare di vedere le cose". E' vero, perché ogni scrittore ha un suo modo personale di raccontare, che lo rende unico e riconoscibile.

Preoccuparsi però dello stile all'inizio del processo di scrittura può non essere la partenza migliore. Dopo aver ragionato sul *perché* della scrittura (la motivazione) e sul *che cosa?* (quale storia, la forma-romanzo o racconto) subito ci si preoccupa del *come?* Molti pensano che il proprio *modo* di scrivere non sia adeguato. Ci si confronta con i "grandi", con la sublime bellezza delle loro pagine, con la fluidità delle loro frasi, s'invidia la loro perfezione e allora, leggendo le proprie righe affaticate, che stentano a scorrere, che s'incastrano in contorte proposizioni mal collegate, si deduce che non si potrà mai diventare scrittori.

È vero che non tutti possono diventare dei "grandi", perché nella grandezza è insita la genialità che solo il destino riserva a qualcuno, non a chiunque. Però con lo studio e l'applicazione si può migliorare la propria scrittura sino a giungere a livelli dignitosi, che possono fruttare anche dei successi personali. Dopo dieci anni di duro studio al conservatorio si può diventare dei buoni pianisti, ad esempio, ma non si può pretendere di emulare Mozart. Nella scrittura il processo è simile. Scrivendo e riscrivendo possiamo affinare le nostre capacità, riuscendo anche a far emergere doti e attitudini magari nascoste. Non tutti diventeranno dei moderni Dostojevskij, però.

Per tranquillizzare gli allievi in ansia da sottostima, garantisco qui che anche i cosiddetti "grandi" raramente giungono di getto alla perfezione. Le frasi sublimi che leggiamo stampate sono quasi sempre frutto di innumerevoli revisioni, riscritture, ripensamenti. La purezza e la semplicità che tanto ci affascina sono frutto di un intenso lavoro. Basta dare un'occhiata al "Fermo e Lucia", prima versione dei "Promessi Sposi" di Alessandro Manzoni, per citare un monumento della nostra letteratura, per rendersi conto dell'importante e faticosa opera di revisione esercitata dallo scrittore per rendere il suo testo un capolavoro.

- Prima di arrivare alla luminosità del diamante bisogna sprofondare nelle miniere e estrarre dei pezzi di carbonio che, appena colti, scuri e polverosi, sono solo lontani parenti dei preziosi cristalli trasparenti che formano i gioielli. Dobbiamo lavorare sulle frasi, dunque, per renderle splendenti.

Se, all'inizio, ci appaiono contorte, spigolose, oscure, non dobbiamo allarmarci; bisogna andare avanti e continuare a scrivere. La purezza dello stile si può ottenere in seguito con le revisioni. Bloccarsi su ogni pagina cercando subito la perfezione non è la scelta migliore; è molto meglio arrivare a una prima stesura, grezza ma completa, piuttosto che arrovellarsi il cervello dall'inizio sulla singola parola o aggettivo. Certo, quando s'inizierà il processo di riscrittura, è importante la scelta della parola "giusta", del verbo più appropriato, dell'aggettivo che apporta maggior colore alla frase, della forma stessa della frase.

Questa ricerca va fatta dopo, non dall'inizio, per non bloccare le nostre idee che vanno lasciate fluire in relativa libertà, seguendo il nostro modo naturale di scrivere.

Ognuno scrive in modo diverso, e quel *modo* caratterizza il proprio *stile*; lo stile è un insieme complesso di parametri che identificano la scrittura e la rendono *unica*, perché figlia del modo di esprimersi, di vedere e sentire le cose che ciascuno di noi possiede in modo individuale. Anche nella scrittura, come nella musica, esistono *gruppi e generi*; però al lettore attento è spesso facile riconoscere uno scrittore leggendo anche una sola frase, proprio come l'appassionato di musica può distinguere Bach da Handel, entrambi definiti "barocchi", dall'attacco delle prime note.

Nella scrittura, lo stile è forgiato dal carattere dello scrittore, dalla sua cultura, dalla ricchezza del suo lessico, dalle sue preferenze estetiche, dai suoi processi logici e verbali. Ci sono quelli che prediligono frasi lunghe e distese, e quelli che danno ritmo alla narrazione con pochi tratti veloci e sincopati; chi ama sorprendere il lettore con parole colte e chi ama la scorrevolezza della semplicità; ci sono scrittori "golosi" che amano arricchire le proprie pietanze letterarie di condimenti, attributi, avverbi, e quelli che li odiano. Non c'è una regola generale: molto dipende dal gusto di chi scrive e di chi legge. Tant'è che ogni scrittore ha i suoi estimatori e detrattori.

5.1.1. Le buone regole dello stile

Esiste un *bello scrivere*? In un'epoca votata al relativismo, dove tutto appare lecito e le regole sono molto meno ferree di una volta, è difficile affermare con certezza la divisione tra "giusto" e "sbagliato". Persino il Manzoni, al quale dobbiamo la definitiva formalizzazione della nostra lingua, aveva qualche difficoltà: "Che cosa poi significhi *scrivere bene* non credo che alcuno possa definirlo in poche parole, e per me, anche con moltissime non ne verrei a capo." (dal prologo al "Fermo e Lucia")

Oggi viviamo in un'epoca eclettica, e in letteratura abbiamo avuto anche i *cannibali*, il *pulp* e la *new age*; persino la volgarità non è più un tabù, se dipinge meglio un certo concetto. La nostra stessa lingua sta cambiando, sotto i colpi di un forte *sincretismo*, figlio di Internet, dei cellulari e della "comunità globale", che fa rapidamente assorbire culture esterne.

Se è difficile definire regole universali, possiamo però affermare un pensiero nuovo, moderno, dello *scrivere bene*:

- *Non esiste una lingua ideale, ma tra tante lingue possibili e modi di esprimersi, esisterà sempre il modo migliore in funzione del contesto e dell'obiettivo che ci siamo posti.*

Nulla è "sbagliato", se è efficace *in un certo contesto*.

Dipende da quello che vogliamo dire e a chi lo vogliamo dire.

Ne segue dunque:

- La scrittura sarà tanto più *bella* tanto più raggiungerà l'obiettivo di comunicare il suo messaggio nel modo più chiaro, coerente e nel contesto della storia che si racconta.

Chiarezza, coerenza, aderenza al contesto: ecco la meta dello scriver bene.

Esistono però alcuni consigli pratici che si possono dare soprattutto agli scrittori esordienti, che non possono permettersi le "libertà stilistiche" degli autori famosi. Ciò che è lecito a Umberto Eco, per fare un nome, non è consentito al sig. Rossi qualunque; tanto vale tenerne conto, dunque

1. PAROLE

Le parole sono tutto quello che abbiamo perciò è meglio che siano quelle giuste... se sono imprecise o inaccurate, in qualche modo sfocate, fatalmente gli occhi del lettore ci scivoleranno sopra e non avremo ottenuto un bel niente (Raymond Carver).

Usa solo parole correnti,... il comune brontolio, quelle parole essenziali che hanno superato la prova del tempo... non si dovrebbe usare mai una parola poco familiare, a meno che non la si sia dovuta cercare per esprimere una delicata sfumatura (Scott Fitzgerald).

Anche per il Manzoni, bisogna usare parole "generalmente ricevute e usate" (ossia riconosciute, comprese), che passano dal discorso comune al testo "senza parervi basse" (ossia volgari) e dal testo al discorso "senza parervi affettate", inutilmente formali.

Questi sono grandi insegnamenti da appendere sopra la scrivania di ogni scrittore. Perché lo scrittore vive di parole, e non può usarle con superficialità. Le parole sono vive, nascono crescono e muoiono, viaggiano, vanno lontano e, talvolta, tornano nella lingua dopo lungo tempo. Il bello delle parole è che sono evocative, devono suscitare immagini, sensazioni. Volteggiano nell'aria e sono il respiro dello scrittore. Siano dunque cercate con attenzione: bisogna andare al di là del piccolo vocabolario, intuire nuovi accostamenti, sfumature. Le parole devono trasmettere emozioni, colpire, far sognare. Talvolta, ma senza esagerare, una parola rara può colpire il lettore. Evitare parole, aggettivi, avverbi "sciatti", consumati dall'uso quotidiano, o dal suono sgradevole (a meno che non servano apposta a ciò). Alcune parole sono ormai "cotte": amore, luna, cuore. E' più efficace usare le parole in modo diverso dal comune, alternativo e con accostamenti rischiosi, spiazzanti. *Ossimori* come la *lucida follia* (Shakespeare), il *silenzio eloquente*, sono talvolta d'effetto. Senza esagerare, però: alcuni, come *ghiaccio bollente*, sono ormai abusati.

2. LINGUAGGIO: dev'essere preciso, non apparire sciatto o frettoloso, poco curato; deve sembrare fluido e spontaneo, intuitivo e mai faticoso. Soprattutto, si deve adeguare al personaggio: se è ignorante, è incoerente usare uno stile aulico o fitto di citazioni colte; se è analitico ed osservatore, si possono fare descrizioni accurate, se è silenzioso si evitano i dialoghi prolissi, ecc. Non esiste dunque un unico linguaggio in un romanzo: il linguaggio si deve adeguare alle varie "voci", e ai differenti timbri, che colorano le varie fasi della scrittura.

3. AGGETTIVI E AVVERBI: da usare con cautela. Meglio pochi, perché appesantiscono lo stile. Gli aggettivi, inoltre, non devono mai essere banali, dire che una persona è "bella" non significa nulla. Fatelo capire, invece, dai suoi gesti, dal modo di fare, dai suoi tratti.

4. VERBI: la vera forza di una proposizione sta nel verbo, che è il *motore* dell'azione linguistica. Usate verbi forti, pieni di significato, originali e tenetevi alla larga dai verbi "tuttofare", logori, abusati nel linguaggio comune: dire, dare, prendere, fare (a Roma si *fanno* la ragazza e si

fanno l'automobile nuova, fanno una torta, fanno un discorso. Molto meglio sarebbe: si fidanzano (o mettono insieme), comprano l'automobile, preparano la torta, tengono un discorso)

5. PUNTEGGIATURA

Non c'è ferro che possa trafiggere il cuore con più forza di un punto messo al posto giusto (Isaac Babel)

Forse Babel ha esagerato, però non c'è dubbio che la punteggiatura svolge un ruolo importante nel definire il nostro stile.

6. **LUOGHI COMUNI:** sono l'orrore più evidente della scrittura sciatta: amore-cuore, occhi-ciolo, acqua-cristallo ecc. Purtroppo il linguaggio comune è zeppo di banalità per cui, anche nella scrittura, la caduta nel luogo comune è sempre in agguato "dietro l'angolo" (altro modo di dire abusato). Evitiamo le frasi fatte e i proverbi, ovvi e già sentiti. Non parliamo poi delle *tautologie*, il "parlare inutile": protagonista *principale* (se è protagonista...), uscire *fuori* (dove si esce se no, dentro?). Da evitare come la peste. Vigilare e cassateli senza pietà. Spremete la fantasia e cercate sempre frasi e accostamenti originali.

7. **FRASI:** quelle lunghe rallentano il ritmo, vanno bene per le descrizioni; quelle brevi sono intense e drammatiche. Dunque: dosate con accortezza la lunghezza della frase a seconda del "timbro" della narrazione: nei momenti di maggior tensione, usare frasi brevi, mozzate, chiuse dal punto o legate dalla congiunzione 'e' (ritmo paratattico); nei momenti più lirici, consentitevi un maggior respiro.

8. **OMOFONIE:** Attenzione alle rime, sgradevoli in prosa (ricorrente/ambiente, rispetto/corpetto...), alle *assonanze* (donna/danno). alle *allitterazioni* (fra fratelli, cerco ceramiche cerate). Sono sempre da evitare. Invece sono d'effetto le *anafore*, parole ripetute all'inizio di frasi successive: vedi Dickens; *nebbia* dal porto; *nebbia* che sale dalla terra; *nebbia*....

5.2. Ritmo e Simmetrie

Italo Calvino ci ha svelato molti segreti della scrittura, mettendo a nudo la forma stessa della narrazione, con i suoi trucchi, i suoi piccoli inganni, le sue magie. Leggere un romanzo fatto di incipit di romanzi, qual è "Se una notte d'inverno un viaggiatore", il cui il protagonista è – fuor di metafora – il Lettore, è un'esperienza necessaria per chi ama approfondire i segreti dell'arte narrativa.

Nelle "Lezioni Americane" Calvino ci suggerisce di prediligere nella nostra scrittura le forme geometriche, le simmetrie, le serie combinatorie, le proporzioni. Non è un eccesso matematico, il suo, né un vezzo da appassionato di fisica. Costruire un racconto o un romanzo è un po' come tirare su un edificio, la cui bellezza sta anche nell'eleganza delle sue forme. Una storia disordinata, raccontata in modo caotico, con personaggi e trame che non s'incastano bene tra loro, fa cadere a pezzi la nostra struttura. Il lettore non riesce a seguire le storie che non stanno in piedi. Ci vogliono buoni pilastri che ogni tanto sorreggono la narrazione, aiutando il lettore ad apprezzare meglio la nostra trama. I pilastri sono i "messaggi" che intendiamo trasmettere al lettore, un po' come il tormentone di una pubblicità o il ritornello di una canzone. Visto che nel messaggio c'è sempre *l'idea*, l'obiettivo alla base della narrazione, non è male che ogni tanto si ricordi al lettore lo scopo della sua lettura. Questo può essere fatto con piccoli accenni, ripetizioni, variazioni sul tema e così via. Simmetrie e serie creano un "ritmo strutturale" che

aiutano il lettore a percepire la *forma* del nostro racconto, generano un gioco di attese, tensioni e rimandi che stuzzicano la curiosità e invogliano ad andare avanti, pagina dopo pagina. Sempre Calvino ci insegna a "*sviluppare una storia che poi ne partorisce altre, per analogie, simmetrie, contrapposizioni*". Pensiamo alla magnifica bellezza di una sinfonia: anche lì c'è un *tema*, e poi spesso le sue variazioni, oppure dei suoi frammenti richiamati all'interno di altre frasi musicali - come ad affermare: sono io, sono il tema, sono qui, anche se nascosto - oppure delle contrapposizioni giocate sull'*opposto*: ad un tema principale in maggiore, allegro, segue un secondo tema in minore, più intenso e meditativo. Questa alternanza di simmetrie con variazioni e contrapposizioni tra opposti, sono il fondamento musicale di molta musica classica, ma anche uno strumento dello scrittore per ravvivare il ritmo della sua scrittura.

CELLULA RITMICA: è talvolta usata per avvicinare il lettore, con frequenti ripetizioni, all'interno di un romanzo, di una stessa cellula di testo (una parola, una frase, un'intera sezione), sempre uguale o con piccole variazioni (la usa spesso, ad esempio, Baricco). Serve a creare un legame musicale nella storia, a segnare il ritmo, evidenziando punti importanti. Può anche essere un *tic* verbale del protagonista o del narratore stesso, rendendolo familiare, come "sostiene Pereira" nel romanzo di Tabucchi.

In altri casi, è un piccolo oggetto a focalizzare l'attenzione, più volte nel corso della narrazione. Un qualcosa che ritorna nella storia, però, acquisisce un valore non più solo ritmico, ma simbolico e va dunque utilizzato con accortezza.

Il topolino Mr. Jingles del film "Il Miglio Verde" (regia e sceneggiatura Frank Darabont, con Tom Hanks, USA 1999, tratto dal romanzo di Stephen King), che dall'inizio del film scorrazza per i corridoi del penitenziario, non è più una piccola bestiola; resuscitato dall'Angelo gigante (John Coffey) dopo essere stato schiacciato, è un simbolo della vittoria del bene sul male, del valore dell'innocenza, della speranza di libertà.

Dunque, attenzione ai piccoli simboli che inseriamo nel testo, ripetendoli: servono ad attrarre il lettore, ma ad ogni loro ritorno si caricano di valore e significato, generando aspettative che, alla fine, non possono restare deluse.

5.3. La definizione della “Voce Narrante”: chi è il Narratore?

6. Scrittura, revisione e riscrittura

6.1. Lo strumento ideale per scrivere

6.2. Verifica della coerenza e contestualità

6.3. Le revisioni successive

6.4. La stesura finale

7. NIENTE TRUCCHI, NIENTE INGANNI.

Niente trucchi. Gli scrittori non hanno bisogno di ricorrere a trucchetti e trovatine (Raymond Carver)

In letteratura esiste una sacra norma che regola i rapporti tra lettore e scrittore: il lettore è disposto a seguire un racconto, qualunque esso sia, anche se viene meno alle leggi della materia, dello spazio e del tempo; è disposto a sopportare asini che volano e porci con le ali. Ma giammai sopporterà di essere preso in giro.

Si è detto che lo scrittore è un gran bugiardo, e ladrone. Eppure deve essere onesto con il lettore. Il lettore è pienamente consapevole della Grande Bugia della narrazione, con le sue verità nascoste, omesse o centellinate, ma l'accetta, se è una “sincera menzogna”.

La sospensione della clausola di verità in un racconto non autorizza lo scrittore a ingannare il lettore.

John Steinbeck fa dire al suo narratore in *Quel fantastico giovedì*:

“C'è gente che dirà che questo racconto è inventato di sana pianta, ma una cosa non è necessariamente una bugia anche se non è necessariamente accaduta”

E' vero. Si è detto più volte che la narrazione impone delle deformazioni alla verità, che, anche per essere raccontata fedelmente, non può rimanere come tale. Un dialogo, per sembrare reale, non sarà mai uguale a quello vero, ma ne sarà una rappresentazione.

Quando si parla di trucchi e inganni si fa riferimento alla furbizia dello scrittore che, avendo tra le mani il lettore con la sua aperta disponibilità ad ascoltarlo, lo confonde o con pirotecnici effetti di stile, privi però di contenuto, o gli nasconde con sotterfugi parti di verità solo per depistarlo, per generare oscurità nella trama.

Sia chiaro: è evidente che il gioco del dire e non dire, dello svelare la storia un passo alla volta, fa parte del fascino della lettura. Un racconto del quale si conosce dall'inizio già tutto è soltanto noioso. Centellinare le notizie, stimolare la curiosità, è uno dei modi per invogliare il lettore ad andare avanti nel nostro racconto. Il depistaggio, poi è uno dei trucchi necessari per mantenere la suspense nei romanzi gialli. Però il giallo è un genere con requisiti formali particolari, come la fiaba o la spy-story. E non bisogna esagerare.

Nel 2002 è uscito il libro dell'autore di best-sellers De Carlo, dal titolo "Pura vita". Ebbene nelle prime 72 pagine vi trovate in automobile con i due protagonisti, che affrontano un romantico viaggio in Provenza: un professore di Storia cinquantenne e una ventenne che per tutto il viaggio ascolta musica con le cuffiette. Voi pensate: e bravo il professore! Durante il viaggio, poi, il professore discute animatamente al cellulare, via e-mail, via SMS, con la moglie, senza mai citare la fanciulla lì accanto (che non sente nulla per colpa delle cuffiette). Voi direte: accidenti che figlio di buona donna, quel professore! Invece, a pagina 72, la sorpresa: la ragazza, riferendosi a una zuppa, si rivolge al professore

"Ti ho detto che non ne voglio più, papà"

Questo genere di sorpresa, a mio parere, appartiene alla categoria dell'inganno. Perché non è funzionale alla storia, né ci consente una illuminazione diversa sui personaggi. Anzi genera un prolungato equivoco che confonde solo le idee. Avremmo forse apprezzato di meno il romanzo se avessimo saputo che si tratta della storia di un padre e di una figlia? Assolutamente no. Anzi, è proprio in quel rapporto la chiave del romanzo.

Niente trucchi, dunque. Raccontare è un gioco, con le sue regole non scritte ma codificate in secoli di narrazione; è un gioco delle parti, tra lettore e scrittore, che consente anche qualche piccola reticenza tra il dire e non dire. Sempre con l'obiettivo di raccontare al meglio una storia. Il lettore va intrigato, sorpreso, incuriosito, non ingannato.

8.PUBBLICARE UN LIBRO

Ho detto dall'inizio che pubblicare un libro non è facile. E riuscire a venderlo è ancora più difficile, perché in Italia si legge poco e non c'è mercato per gli esordienti; perché non si fa promozione se non sei già noto nel giro o non sei comparso in TV; perché le case editrici nostrane non investono sugli sconosciuti, anche se bravi, e quando si tratta di spendere qualche soldo hanno lo stesso coraggio di un coniglietto. Perché solo le grandi case editrici - quelle che non hanno tempo né voglia di leggere manoscritti di esordienti - hanno delle postazioni in vista nelle librerie, quelle che attirano il pubblico e spingono i lettori a comprare. Se va bene, e il libro viene pubblicato da una piccola, volenterosa casa editrice, l'agognato oggetto sarà relegato in qualche remoto scaffale, seppellito e dimenticato in attesa di finire al macero. Se riesce ad arrivare, in libreria... Perché anche la distribuzione è solitamente carente, visto il suo costo e sarà dunque difficile annunziare agli amici: "Ho pubblicato il mio primo libro, lo trovate in libreria". Che fare, allora?

Innanzitutto un consiglio: non arricchite inutilmente le Poste Italiane, spedendo a pioggia pacchi con il vostro dattiloscritto. Ecco i passi da seguire per non buttare i soldi:

1. Andate in una libreria e sbirciate le ultime pagine dei libri delle varie case editrici: lì c'è il catalogo di quella certa collana; già dai titoli, potete rendervi conto della linea editoriale della collana;
- 1.2. Scegliete editori e collane compatibili con la vostra opera: se avete scritto un romanzo storico, è inutile presentarlo ad una collana di fantascienza;
- 1.3. Come ulteriore verifica, consultate il sito Internet dell'editore: spesso troverete lì indicazioni su come proporre il vostro lavoro.
- 1.4. Dopo questa scrematura, vi sarà rimasto un numero ridotto di editori potenziali da contattare. Ma non è ancora il momento di spedire nulla.
- 1.5. Telefonate alla casa editrice. Molte non amano ricevere l'intero dattiloscritto, preferiscono una pagina con l'idea, il soggetto dell'opera (Adelphi, tra le altre), tanto per capire se è in sintonia con la loro linea editoriale; altre vogliono il soggetto e qualche estratto... insomma, è meglio telefonare e farsi spiegare che cosa preferiscono, e a chi indirizzare l'opera (di solito, alla direzione editoriale)

4.6. A questo punto preparate il pacco, inserite la vostra biografia e curriculum, spedite e... incrociate le dita. Se, dopo sei mesi, non avete ricevuto riscontro, consideratelo un *No*. Non tutti gli editori sono così cortesi da rispondere, in caso di rifiuto.

I casi alla Paolo Maurenzig che – si narra – spedì il dattiloscritto de "La variante di Luneburg" alla "Spettabile Adelphi", sono rarissime eccezioni. Più la casa editrice è grande e famosa, meno possibilità avrete di essere letti da qualche redattore.

Per farsi conoscere c'è anche la via dei concorsi letterari, però la maggioranza di questi sono perverse macchine spilla-soldi. Alcuni piccoli editori basano il loro *business* proprio sull'ingenuità di tantissimi aspiranti scrittori che pagano (in media 25 – 50 euro) per partecipare a concorsi che non servono a nulla. Leggete le riviste letterarie (L'Indice, La Scrittura, Omero, per citarne alcune), consultate il sito web Alice.it, per essere informati sui concorsi più seri.

L'alternativa? In Italia non ci sono solo Mondadori o Einaudi, per fortuna. Esistono anche case editrici medio-piccole, attente alla qualità e ai valori letterari, più disponibili a prestare ascolto ad autori esordienti. Andate alle Fiere del Libro, navigate su Internet e scoprirete che il mondo dell'editoria è molto più ricco di quanto non si creda.

- **ATTENZIONE:** tra gli editori medio-piccoli ci sono però dei veri *squali*, che pubblicano il libro solo se l'autore si sobbarca per intero – e in anticipo - i costi.

E' normale che un editore *chieda* dei soldi a un esordiente. E' normale che un esordiente riceva la seguente proposta editoriale: *"Il suo libro ci piace molto, è in sintonia con la nostra linea editoriale; potremmo iniziare con una prima tiratura di mille copie, però, sa com'è, qui in Italia... per cui le chiediamo di contribuire con..."* Ed ecco la mazzata: il contributo è sempre di qualche migliaio di euro, cifra non sempre sostenibile, soprattutto per giovani autori. È amaro a dirsi, ma è così.

Come regolarsi, allora, se ci chiedono dei soldi? Intanto, distinguiamo l'editore vero, che almeno tiri un migliaio di copie dell'opera, dagli editori *squali*, che sono dei tipografi travestiti e chiedono all'autore la copertura integrale dei costi, senza un minimo di investimento da parte loro, né promozione. Stampano qualche centinaio di copie e poi t'arrangi. L'editore *vero* può chiedere un contributo all'autore- diciamo pari a garantire l'equivalente della vendita di 100 – 200 copie (al prezzo di copertina), ma s'impegna a distribuire l'opera e a promuoverla presso giornali, riviste e presentazioni in libreria. Anche se la prima tiratura è di 1000 copie, ciascuna deve avere un codice ISBN, marchio SIAE ed essere vendibile, magari anche via Internet. Un editore vero vi farà firmare un contratto di edizione, nel quale dichiara la percentuale del prezzo di copertina che va all'autore per ogni copia venduta (intorno all'8 – 10%) Qui sta la differenza tra un editore e uno squalo. Sulla base di questo, non è molto difficile accorgersi con chi si ha a che fare.

9.APPENDICE: UN INIZIO DA MAESTRO