

GIULIO MOZZI, *Conversando su "Fiction"*, in «Comunicare. Letterature lingue» (ISSN: 1827-0905), 4 (2004), pp. 55-81.

Url: <https://heyjoe.fbk.eu/index.php/coleli>

Questo articolo è stato digitalizzato dal progetto [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* della Biblioteca Fondazione Bruno Kessler. Il portale HeyJoe, in collaborazione con enti di ricerca, società di studi e case editrici, rende disponibili le versioni elettroniche di riviste storiografiche, filosofiche e di scienze religiose di cui non esiste altro formato digitale.

This article has been digitised within the Bruno Kessler Foundation Library project [HeyJoe](#) - *History, Religion and Philosophy Journals Online Access* platform. Through cooperation with research institutions, learned societies and publishing companies, the *HeyJoe* platform aims to provide easy access to important humanities journals for which no electronic version was previously available.

La digitalizzazione della rivista «Comunicare. Letterature lingue»,
a cura della Biblioteca FBK, è stata possibile grazie alla collaborazione con

Nota copyright

Tutto il materiale contenuto nel sito [HeyJoe](#), compreso il presente PDF, è rilasciato sotto licenza [Creative Commons](#) Attribuzione–Non commerciale–Non opere derivate 4.0 Internazionale. Pertanto è possibile liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire questo articolo e gli altri presenti nel sito, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell’opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

Copyright notice

All materials on the [HeyJoe](#) website, including the present PDF file, are made available under a [Creative Commons](#) Attribution–NonCommercial–NoDerivatives 4.0 International License. You are free to download, print, copy, and share this file and any other on this website, as long as you give appropriate credit. You may not use this material for commercial purposes. If you remix, transform, or build upon the material, you may not distribute the modified material.



Giulio Mozzi

Conversando su «Fiction»

Si sta di anno in anno consolidando la tradizione dei Corsi Internazionali Estivi di Lingua Italiana di proporre un incontro di mezza estate con un rappresentante di spicco della letteratura italiana e di pubblicarne la trascrizione in «Comunicare». Nell'estate del 2003, dopo i fruttosi seminari degli anni precedenti con Edoardo Sanguineti, Paola Capriolo e Erri De Luca, è stata la volta Giulio Mozzi.

La sua poliedrica attività di scrittore, insegnante di scrittura e cacciatore di inediti letterari moltiplica, arricchendoli, i suoi punti di vista sulla letteratura, facendone uno dei più interessanti autori del panorama letterario italiano contemporaneo. Noto risulta la sua inclinazione alla riflessione sul fare letterario. La sua dialettica, sobria nel linguaggio e piacevolmente ironica, ha aperto per gli ascoltatori scenari spesso spiazzanti che toccano sul vivo i problemi di fondo della narrazione. I rapporti fra reale e immaginario, invenzione e verità, finzione e dizione, da quando ha cominciato a dedicarsi alla letteratura, nel 1991, hanno infatti progressivamente occupato la sua mente determinando la natura delle sue opere.

Questo è particolarmente evidente in *Fiction*, la raccolta di racconti pubblicata da Einaudi nel 2001 sulla quale hanno puntato l'attenzione i corsi estivi del 2003. La compresenza nei singoli racconti di punti di vista diversi e non conciliabili mette in crisi la credibilità della narrazione per il lettore proprio a partire dal suo opposto. 'Fiction', infatti, è per definizione una narrazione credibile. Protagonisti e narratori in prima persona sono spesso assassini o aspiranti suicidi che raccontano a caldo, in una forma che si presenta come una sorta di confessione, la loro verità. In appendice a ognuno di questi testi, però, Mozzi allega una 'nota', redatta nello stile asciutto ed essenziale del linguaggio delle brevi di cronaca, in cui la verità dei protagonisti viene smentita, non tanto rispetto ai moventi, alle intenzioni, ai ragionamenti, ma proprio rispetto ai fatti. L'impressione che se ne ricava è quella di una incompatibilità delle due narrazioni e il lettore resta disorientato, messo in crisi nel suo desiderio di cogliere un senso univoco nelle storie.

Per di più non solo la credibilità del racconto e dei suoi personaggi viene incrinata, ma l'attacco destabilizzante è portato addirittura allo statuto dell'autore. La raccolta, infatti, comprende anche racconti di Giovanna Melliconi, Franco Brizzo, Carlo Dalcielo. Appa-

Trascrizione a cura di Amedeo Savoia

rentemente si tratta di giovani artisti promossi dal «mecenate» Mozzi. In realtà si tratta di invenzioni dell'autore stesso realizzate con l'amico artista Bruno Lorini. La moltiplicazione di identità, che fa pensare allo scrittore portoghese Fernando Pessoa, complica ulteriormente il gioco di riflessi in cui, a un certo punto, il lettore smarrisce quasi del tutto la consistenza e la collocazione del soggetto reale rappresentato.

In questo labirinto si sono calati i partecipanti del corso di quest'anno e sono rimasti avvinti da questo gioco di apparenze al punto di mettere in discussione e in dubbio, a un certo momento, persino l'esistenza dell'autore «Giulio Mozzi», ombra fra ombre.

La natura ludica dell'impresa di Mozzi si esprime però soprattutto a livello di lingua e di stile. I testi, sempre in prima persona, si presentano come mimesi di narrazioni orali, trascritte ma riviste, memoriali interrotti, lezioni, discorsi funebri, lettere ai giornali o ad altri ecc. In ogni testo sono evidenti le caratteristiche peculiari dello stile mozziano: il gusto per il discorso a flusso ininterrotto privo di suddivisione in paragrafi; la vocazione per la ridondanza, per la ripetizione ossessiva di parole o frammenti di frasi; la sovrabbondanza nell'uso di pronomi e aggettivi dimostrativi. Il tutto procede, alla prova della lettura che quasi si imporrebbe ad alta voce, secondo una modalità di temi e variazioni, o meglio divagazioni, in cui ogni parola diventa come un timbro e una nota sui quali lo scrittore opera secondo una procedura che riprende le tecniche dei compositori di musica. Diverso il discorso si pone riguardo ai testi pubblicati sotto altri nomi. Ad esempio *pop* è lo stile di Brizzo, paratattico e con movenze ingenuamente, nel senso buono del termine, tragiche quello della giovane stiratrice Giovanna Melliconi.

La lingua si colloca al livello della normalità e della quotidianità sia dal punto di vista lessicale che sintattico. Minimalista a detta dell'autore stesso. Ciò rende la lettura molto accessibile anche per uno straniero che non trova ostacolo nella lingua per scendere nell'arena in cui prende vita la vera lotta, e il vero piacere per il lettore, ossia il vagare nel labirinto di specchi delle credibilità sempre smentite.

Durante le lezioni sono stati approfonditi particolarmente alcuni racconti di *Fiction: La fede in Dio, Lettera ai direttori, Di mio padre, Un eroe della classe (operaia)* di Giovanna Melliconi e *Ciò che ha cambiato la mia vita* di Franco Brizzo. Su questi racconti si è incentrata la conversazione nell'incontro ai corsi di Levico, dopo una presentazione della genesi dell'opera da parte dell'autore.

Raramente è capitato di veder nascere la discussione in classe in modo così facile e appassionato come in questo caso e lo testimonia anche la vivacità degli interventi durante l'incontro: va riconosciuto, in questo caso, un merito incrociato alla qualità dei racconti e alla vivacità del loro autore da una parte e a quella degli studenti dall'altra.

Sotto il titolo «Non chi sono, ma che cosa ho fatto», consultabile su internet (<http://www.giuliomozzi.com>) Giulio Mozzi si presenta ai suoi lettori. Per un suo profilo si rinvia alle righe introduttive a «Operetta di giugno», in questo stesso volume.

In questa lezione mi limito a raccontarvi come ho costruito la mia raccolta di racconti *Fiction*. Vi do un'informazione genetica sul libro.

Punto uno. Voglio dire che sono uno scrittore di lettere. Cioè, ho scritto molto per lavoro, ho lavorato anche in un Ufficio stampa quando avevo dai venti ai ventisette anni, e in quel periodo scrivevo moltissimo, mi occupavo di artigianato, quindi di qualcosa di abbastanza diverso dalla cosiddetta letteratura, ma scrivevo molto per mestiere. Ho sempre scritto molte lettere perché nella mia vita ho avuto molte amiche – non amici ma amiche – che a un certo punto hanno preso il volo e sono finite ai quattro angoli della terra. Per anni ho continuato a essere in comunicazione con queste persone al ritmo di una e anche due lettere alla settimana. Per di più, siccome queste persone facevano parte di un nucleo, cioè venivano tutte da Padova, io che ero rimasto dentro la città avevo un po' la funzione del cardine della porta: loro si muovevano e io stavo sempre fermo. Per cui facevo anche il lavoro di passare le lettere di questa a quell'altra. Tutto questo si è semplificato molto con Internet, nel senso che adesso anziché scriverci una volta alla settimana può succedere che ci scriviamo due volte al giorno.

Comunque io sono nato come scrittore scrivendo delle lettere, tanto che il primo racconto che scrissi in vita mia lo scrissi come lettera. A una mia amica, che allora stava a Londra, avevano rubato una borsetta. Le scrissi fingendo di essere il ladro e alla mia lettera di dodici pagine accompagnavo la restituzione di alcune cose che erano dentro la borsetta. Questa amica mi rispose dicendo: «Ah, che carino quel racconto che mi hai mandato!». Io mi dissi: è vero ho scritto un racconto, non me ne ero accorto! Dopodiché, avevo scritto un racconto. Beh, provo a farne un altro, non si sa mai, magari viene anche quello. E la cosa così è cominciata. Per me scrivere significa scrivere a un'altra persona, cioè immaginare sempre qualcuno che legge ciò che ho scritto. E quindi molti dei racconti che ho scritto – e in *Fiction*, quattordici su quindici – sono racconti che presuppongono un lettore o un uditorio perché sono lettere, manifesti, lettere aperte, conferenze. Cioè sono sempre testi che hanno un destinatario implicito o implicato, secondo la formula che preferite. Quando l'autore della *Lettera ai direttori* dei giornali scrive, lui scrive ai direttori dei giornali e voi che leggete il racconto siete dei guardoni, dei *voyeurs* che leggono la corrispondenza privata che intercorre fra quest'uomo e i direttori dei giornali. Quando il ragazzetto che ha tirato il collo al parroco scrive il suo memoriale, lo scrive per gli investigatori, per la polizia, non si sa bene perché, ma sicuramente lo scrive per qualcuno, e voi che lo leggete siete entrati illegalmente in possesso di questo documento che sarà contenuto negli atti dell'inchiesta che ha riguardato

quest'uomo. Quelli di *Fiction* sono testi nei quali il lettore effettivo e reale come siete voi si trova nella posizione di quello che spia, di quello che viene a conoscenza di un fatto non attraverso una narrazione completa del fatto, ma attraverso un documento che concerne questo fatto. Leggete dei documenti che sono poi seguiti, come succede spesso quando si pubblicano dei documenti, da qualche noterella illustrativa che vi spiega la circostanza, la situazione, la condizione, il momento in cui questo documento è stato prodotto. Quindi, la prima conclusione è che io sono uno quasi incapace di scrivere se non in questo tipo di forma, e cioè immaginando di scrivere qualcosa rivolto a qualcuno.

Punto due. Io non sono capace di raccontare storie. Cioè non sono uno che costruisce delle trame, degli intrecci, dei *plot*. Sono uno che è capace di dare voce a un personaggio, e questa è una conseguenza diretta di quello che ho detto fin qui. Ciò che so fare è soprattutto costruire, come dire, la retorica della mente di un personaggio, facendolo parlare per pagine e pagine.

Punto tre. Un paio di anni fa sono stato coinvolto da un regista cinematografico nel progetto di un film. Questi voleva a tutti i costi che gli scrivessi un film, cosa che sono del tutto incapace di fare. Mi aveva praticamente sequestrato, alloggiato per due mesi nella sua casa di Roma: mi dava da mangiare, mi cambiava le lenzuola del letto, mi faceva tutto, e io dovevo scrivere questo film che poi non ho scritto. Passavamo intere mattinate e lunghi pomeriggi io su un divano e lui sull'altro. Io bevendo acqua e lui bevendo whisky cercavamo di ipotizzare e di costruire una storia. E così a parole costruivamo un sacco di intrecci anche complicati e prendevamo anche gli appunti. Dopodiché io dovevo mettermi lì a scrivere la storia e non riuscivo a farlo. Però cominciai a un certo punto a fare una cosa che per me è normale e cioè: visto che non riesco a costruire una storia in terza persona come serve per un film, iniziai a tratteggiare i personaggi. In che modo? Facendoli parlare. E siccome uno dei personaggi di questo film era un sacerdote al limite del pensionamento, scrissi il discorsetto di addio pronunciato da questo sacerdote nella cena, nella festa organizzata dai suoi parrocchiani appunto per celebrare la sua uscita dal servizio. E questo testo, che poi è finito dentro il racconto che si intitola *La fede in Dio*, è stato il primo nucleo di *Fiction*, il primo pezzo di *Fiction* che io abbia scritto.

Quando finalmente questo benedetto uomo capì che non ero assolutamente capace di scrivere un film e che quindi se continuava a mantenermi buttava

solo via i suoi soldi, mi cacciò di casa. Io tornai a casa mia a Padova e mi ritrovai con un po' di personaggi di cui avevamo comunque parlato, qualche appunto e qualche testo scritto. Mi riguardai il discorsetto del sacerdote. Mi accorsi che esso aveva un fondo in qualche modo nichilistico, o almeno apparentemente nichilistico. E immaginai che cosa potesse passare per la testa di un giovane parrochiano nel sentirsi fare un discorso come quello: noi siamo dei servi inutili, non serviamo a niente, tutto quello che si è fatto si è fatto per nulla ecc. Dopodiché mi sedetti e scrissi questo racconto che si chiama *La fede in Dio*. Scrissi il testo scritto del ragazzo e poi, siccome la personalità del parroco comunque mi sembrava che si vedesse poco, scrissi l'allegato, ossia le due lezioni di dottrina cristiana pronunciate da questo sacerdote e trascritte sulla base di appunti o di registrazioni da parte di un parrochiano.

Mi ritrovai quindi con un racconto composto di due parti: una parte che apparentemente è il racconto vero e proprio, una narrazione che però a un certo punto si interrompe, non ha una sua fine e noi non sappiamo come le cose siano andate a finire; e un allegato che dice come più o meno le cose sono andate a finire, oltre a riportare delle informazioni aggiuntive che però c'entrano poco con i fatti che effettivamente si raccontano nel memoriale scritto dal giovane assassino. E osservando questa cosa che mi era capitata un po' casualmente, come peraltro succede sempre a chi scrive, pensai che forse quella del «documento più nota illustrativa» poteva essere una formula.

Allora cominciai a produrre tutta una serie di testi (dentro *Fiction* ci sono quindici o sedici racconti, ma io ne ho scritti trentadue o trentatré e poi, come è giusto che sia, una parte del lavoro è stata buttata dalla finestra), cominciai a scrivere un po' di testi che avevano un racconto in forma di documento, lettera, discorso, memoriale ecc. e un allegato, una noterella a fianco. Così facendo mi resi conto che potevo manipolare la faccenda, e cioè mi resi conto – non subito ma solo successivamente – che niente mi obbligava a raccontare la stessa storia nel documento e nella nota allegata. Anzi, una cosa divertente poteva proprio essere quella di mettere in scena dei personaggi che non raccontano le cose così come sono andate, ma le raccontano diversamente da come sono andate: o perché hanno un obiettivo segreto, o perché sono matti e percepiscono le cose in una maniera strana, o perché hanno qualcosa da nascondere, o perché sono persone prese dentro un meccanismo istituzionale e possono esprimersi in un certo

modo e non in un altro. Oppure l'allegato poteva contenere qualche cosa che magari non aggiungeva alcunché alla storia, ma forniva al lettore dei materiali informativi sulla vicenda in grado di depistarlo, o di metterlo un poco in crisi.

Riassumo brevemente uno degli ultimi racconti che non avete letto. È una lunga lettera scritta da un medico in pensione che scrive poesie. Lui scrive questa lettera al presidente della giuria di un premio letterario in sostanza per dirgli: «Insomma, io ho partecipato, com'è che non ho vinto? Perché non ho vinto questo premio? Per quale ragione non vi siete accorti che le mie poesie sono le più belle poesie del mondo?». Dunque, il medico in pensione scrive questa lunga lettera articolata e complessa, e in allegato ci sono alcune delle sue poesie che sono bruttissime. Io vi assicuro che scrivere delle poesie deliberatamente brutte è una cosa difficile quasi come scrivere delle poesie belle! Comunque tutti mi hanno detto che sono riuscito benissimo a farle brutte, e questo mi conforta. L'idea era che una persona legge la lettera di questo poeta medico in pensione che scrive poesie, si rende conto che è un po' pazzo – non tanto, ma insomma un pochino – però tutto sommato il lettore tiene per lui, cioè simpatizza con questo medico poeta. Quindi, dopo essersi fatto prendere dalla vicenda di questo personaggio di cui ha letto la lettera, legge queste poesie orrende, bruttissime, e la simpatia non può più funzionare. È come se noi conoscessimo una persona solo al telefono, una persona gentile con una bella voce, un bell'aspetto ecc., e poi quando finalmente la conosciamo scopriamo che puzza. Questo è il tipo di sensazione che cercavo di produrre in qualche caso. Lo schema era quello di fornire al lettore un testo che lo portasse da una parte e poi degli allegati che lo portassero da un'altra parte. Naturalmente nel fare ciò mi sono anche scontrato con il fatto che in questo modo io dovevo essere anche molte altre persone, perché tutti questi testi sono in prima persona: io sono quello che ha ammazzato il parroco, io sono quello che si è dato fuoco dopo aver scritto ai giornali, io sono quello che ha avvelenato la moglie fingendo che sia stata la moglie ad avvelenare lui, io sono quello che ha fracassato la testa al padre e alla madre e poi se ne è dimenticato. Io tutte queste cose le ho fatte, ho avuto una identificazione forte con queste possibilità, che sono possibilità normali perché a chiunque di noi può capitare di tirare il collo a un prete o spaccare la testa a qualcuno, dipende dalle circostanze.

A quel punto il passo successivo è stato quello di passare dalla pura e semplice invenzione di personaggi all'invenzione di autori, che è un proce-

dimento diverso: perché finché io invento un personaggio sono comunque io che scrivo e racconto la storia. Ma se invento un autore, allora questo autore che è diverso da me potrebbe scrivere in maniera diversa da me. La lingua che c'è dentro *La fede in Dio* o la lettera ai giornali è la stessa lingua, mentre la lingua che parla, che scrive anzi, il giovane Franco Brizzo nel racconto *Ciò che ha cambiato la mia vita* è una lingua diversa da quella che io scrivo, è una lingua che non ha certi meccanismi di ripetizione delle parole, di ridondanza, è una lingua che non ha l'uso ossessivo dei dimostrativi (questo, quello) che invece c'è negli altri testi. Lingua e contenuto sono più *pop*, mentre gli altri racconti, quelli che non sono scritti da Franco Brizzo, ma da me, sono, per esempio nella lingua, molto tradizionali, molto tranquilli, molto – oggi si direbbe – minimalisti. Così insomma nel costruire *Fiction* mi sono dato prima all'invenzione di personaggi, poi all'invenzione di autori, mi sono divertito a costruire dei discorsi dei personaggi che sembrano veri, e poi a smentirli scrivendo le notizie a fianco, che sono anche notizie linguisticamente diverse perché sono scritte nello stile della cronaca del giornale quotidiano, più o meno.

E qui mi sono accorto che nel fare tutto questo andavo a toccare un problema molto più grande di me, che è il seguente: io vi do una narrazione, voi la leggete e ci credete, ci credete magari per la sola durata del tempo che la leggete, ma voi ci credete, a meno che non sia proprio raccontata da cani, voi ci credete. In questa narrazione io uso tutti gli strumenti che sono capace di usare per farvi credere a quello che vi sto raccontando: uso la retorica, uso tutte le strategie narrative, uso i trucchi, gli effetti speciali, qualunque cosa. Tutti i testi che ci sono dentro *Fiction* cercano in un modo o nell'altro di persuadere di qualche cosa colui che li legge. Tutti cercano di convincere, di affermare qualche cosa. E quindi sono tutti sostanziosi esercizi di retorica. Tuttavia, buona parte di questi racconti sono accompagnati da note illustrative o da documenti che smentiscono tutte quelle cose che sono state dette in maniera così convincente. Allora io mi sono trovato a gestire due livelli di narrazione che non si incontrano mai. Vi do il documento di quello che ha ammazzato il parroco, vi do il documento di quello che ha scritto la lettera ai direttori dei giornali. Ed è evidente che questo qui scrive quello che vuole e può anche mentire, imbrogliare, può dire cose false. Poi vi do una nota allegata in cui vi dico come sono andate veramente le cose, solo che questa nota allegata è incompatibile con l'altra narrazione e magari contiene delle assurdità, per esempio riferisce

dei fatti che sono avvenuti nel 2007, che almeno per qualche anno non sono ancora possibili. Da una parte uso il linguaggio più persuasivo che riesco a trovare, dall'altra uso il linguaggio più neutro, più standard, più giornalistico che posso usare.

Si pone, per così dire in maniera molto leggera, molto tranquilla, un vero e proprio problema epistemologico. E cioè se io vi dico che in questo libro vi sono un certo numero di storie vere e un certo numero di storie che non sono vere; se alcune di queste storie sono raccontate con una lingua molto retorica, molto letteraria e alcune altre o alcuni aspetti delle storie sono raccontati con una lingua a basso regime di retorica, la domanda è: voi avete uno strumento che vi permetta di capire che cosa è vero e che cosa non lo è solo sulla base di un esame del testo? C'è qualcosa che distingue la lingua con cui diciamo delle cose che sono vere dalla lingua con cui mentiamo? C'è qualcosa che distingue la lingua con cui dico delle cose che sono vere, nel senso in cui è vero che qui c'è un tavolo, e la lingua con cui vi racconto delle cose inventate? Mentre io sto inventando, sto dicendo cose vere o sto dicendo cose false? Oppure nessuna delle due? Esistono dei paradigmi di vero e di falso anche nel discorso inventato? Questi sono alcuni dei problemi con i quali mi sono scontrato nel costruire la storia di *Fiction*. E alla fin fine ho cercato di scegliere e combinare i testi cercando di fare in modo che ognuno di essi mostri un aspetto di questo problema epistemologico, di questo problema che concerne la verità delle affermazioni. Tra l'altro, una volta che ho finito di scrivere *Fiction*, mi sono detto: beh, visto che mi sono scontrato con queste cose in maniera molto ingenua, ora mi metto a studiare! E ho scoperto che è un problema filosofico grossissimo e che ci sono dozzine di libri di una difficoltà spaventosa su questo argomento e che su questo c'è da parte mia molto, moltissimo da imparare.

In fianco a tutto ciò – e questa è l'ultima cosa che dico – questo libro mi è stato possibile anche perché più o meno nel periodo in cui vi lavoravo facevo insieme a un amico l'esperienza di produrre dei giovani artisti e quindi di produrre e di gestire delle personalità e delle opere fatte da qualcuno che, per così dire, non ero io, anche se comunque tutto era prodotto da me e da questo mio amico. Cose come l'immagine che c'è in copertina. L'immagine della copertina è di Franco Brizzo, come c'è scritto anche nel risvolto. Quell'immagine è fatta da Franco Brizzo che è anche l'autore di due racconti che sono dentro il libro. Franco Brizzo è un giovane artista che ha fatto delle mostre, ha venduto delle opere, sul quale sono stati scritti

degli articoli. Se voi mettete il suo nome in un motore di ricerca, trovate qualcosa. Franco Brizzo è una produzione fatta da me e dal mio amico Bruno Lorini, quindi non sono io proprio perché è un lavoro comune. Quindi attraverso la persona di Franco Brizzo io posso fare delle cose che non sarei capace di fare se fossi io.

Intorno a questo gira anche un'altra questione, che è di non poco rilievo, che è quella di definire che cosa sia esattamente l'identità di un narratore. Quando io ho una voce che parla, che cosa so io sul conto di chi emette questa voce? Mi serve sapere qualcosa su chi emette questa voce? Se è possibile costruire degli autori che sono prodotti da altri autori, allora che cos'è un autore? Sono questioni sulle quali ho cominciato a pensare dopo aver finito di scrivere *Fiction*. Ci ho pensato tantissimo e credo che sia per questo che dopo aver fatto *Fiction* non ho più scritto alcun racconto, perché ormai mi ero complicato la vita a un livello tale che non riuscivo più a gestire il tutto.

A colloquio con Giulio Mozzi

Vorrei cominciare con una domanda molto semplice. Lei è forse vegetariano? Perché l'immagine in copertina del maiale che mangia salsicce si potrebbe usare per una pubblicità a favore di una alimentazione vegetariana. Sylvie Groffner (Università di Münster, Germania)

Non sono vegetariano però non mangio molta carne. Ne mangio poca, una volta alla settimana, per gli standard occidentali non è tanto. In effetti parecchie persone mi hanno detto di questa immagine: che carina! Che graziosa! E qualcun altro mi ha detto: Che schifo! Ci sono due posizioni molto diverse.

Questo amico Bruno esiste veramente? Melanie Taibi (Università di Saarbrücken, Germania)

Chiedetelo a lui scrivendo a questo indirizzo: brunolorini@yahoo.it. Abita a Padova e c'è sull'elenco del telefono. Voi credete all'elenco del telefono? Anch'io sono sull'elenco del telefono. Anzi ce ne sono due di Giulio Mozzi: uno dei due sono io, l'altro no.

Mi piacerebbe sapere come vengono inventati questi personaggi. Per esempio, se entrasse una persona e dicesse: Io sono Franco Brizzo. Lei conosce queste persone o avrebbe delle domande da far loro? Che rapporto ha Lei con questi personaggi inventati? Barbara Somogyi (Università di Regensburg, Germania)

Beh, siamo amici. Distinguiamo: i personaggi sono una cosa e gli autori inventati sono un'altra cosa. Per me il ragazzo che ha ammazzato il parroco è – come dire – qualcuno che ho conosciuto una volta sola. Cioè una volta che ho finito di scrivere quella storia, questo personaggio mi esce dalla mente, non ho più a che fare con lui. Questi personaggi li costruisco di solito così, non saprei dirvi meglio come. Cerco di immaginare una situazione dove il conflitto sia molto alto e sia anche un conflitto strano. Per esempio, voi sapete che ci sono delle persone perfezioniste, che vorrebbero sempre tutto perfetto: voi invitate a cena un'amica perfezionista, pulite la casa per bene, mettete la vostra tovaglia migliore, cucinate tutto meglio che si può. Questa persona entra in casa, dà un'occhiata e dice: «Sì, va bene, però la forchetta non deve essere messa in questo modo, ma dovete metterla così!». A partire da questo, questa persona vi fa un critica complessiva su tutto, vi distrugge l'intera serata. Questo tipo di comportamento, che è un comportamento nevrotico, è un comportamento che mi interessa, cioè il comportamento di chi non riesce a vedere il quadro complessivo di una situazione, ma vede solo un particolare e a partire da quel particolare costruisce tutta una visione di quello che ha davanti, diversa, strana, bizzarra, tutta per conto suo. I miei personaggi di solito fanno questo. Si trovano così di fronte a dei problemi insolubili, e quindi per questi problemi che non si possono risolvere escogitano delle soluzioni pazzesche, come ad esempio darsi fuoco.

Questo riguarda i personaggi, che sono delle costruzioni molto intellettuali per me; cerco di dar loro un po' di carne e un po' di sangue con la storia, ma nella concezione sono molto astratti. Gli autori, invece, come Franco Brizzo, Carlo Dalcielo, Giovanna Melliconi, sono per me vere e proprie persone. Tra l'altro non li ho inventati io. Li ha inventati Bruno Lorini e me li ha proposti. Il mio lavoro è stato quello di costruire un'identità precisa di questi autori un po' conversando con Bruno Lorini e poi con vari mezzi, per esempio facendo le opere. Quel maialino è un pezzo dell'identità di Franco Brizzo, per esempio. Un paio di anni fa abbiamo fatto una mostra, che abbiamo inaugurato più o meno quando si pubblicava *Fiction*, in cui

hanno esposto tre artisti, di cui uno è Carlo Dalcielo, e l'altro è Giovanna Melliconi. Nel catalogo trovate delle opere molto semplici. Giovanna Melliconi esponeva delle sculture fatte nel sapone: un televisore di sapone. Aveva una piccola installazione fatta con dei romanzi rosa appesi a dei palloncini. Ora l'opera, più le dichiarazioni di poetica di Giovanna o di Franco, più la loro biografia, più questo, più quello, vanno a costituire un autore che per me diventa come un cugino, non saprei come dire, un qualcuno che esiste. E io lavoro per lui. E quindi, a differenza del personaggio che, per così dire, per me muore alla fine del racconto, l'autore è, se vogliamo, una mia possibile identità, che io posso assumere non dico quando voglio, ma comunque quando ce n'è bisogno, quando ho bisogno di saper fare qualche cosa che non so fare. Allora, se un giorno ho bisogno di scrivere una cosa pop, posso rivolgermi a Franco Brizzo; se un giorno voglio essere una donna, posso rivolgermi a Giovanna Melliconi.

Ma Lei adesso può usare ancora Giovanna Melliconi, o ormai se ne è andata? Nel racconto ho capito che lei non voleva più stare nel mondo, voleva andarsene ...? Naica Medas (Università di Münster, Germania)

Hai fatto uno sbaglio. Giovanna Melliconi ha scritto un racconto nel quale si parla di una che poi si suicida, ma non è lei. Anche se c'è qualche leggero punto di contatto tra la biografia del personaggio e quella di Giovanna Melliconi. Tra l'altro Giovanna Melliconi ha appena chiuso una mostra a luglio in cui esponeva acquerelli di oggetti domestici: un ferro da stiro in un acquerello di due metri per due, una cosa un po' grande. Sono degli acquerelli che rappresentano, per così dire, la pericolosità degli oggetti domestici. Il ferro da stiro, per esempio, che è come caduto sopra il criceto che rimane spiatellato sotto; l'acquaio con dentro i piatti da lavare con il pupazzetto di peluche annegato dentro a testa in giù. Tutte cose carine di questo tipo. Ci sono questi acquerelli che rappresentano queste cose, e gli acquerelli che rappresentano, per così dire, la pericolosità dell'ambiente domestico erano tutti accompagnati da una serie di poesie dedicate agli elettrodomestici: una dedicata alla lavatrice, una dedicata all'asciugacapelli, una sul Moulinex. La gente arrivava, vedeva questi acquerelli e venivano distribuiti dei fogli con sopra poesie.

Quando fa una mostra come questa, è importante per Lei essere scoperto, nel senso che la sua identità viene scoperta? O ha anche piacere di vedere che i

visitatori osservano queste opere d'arte senza interrogarsi sull'autore? Ruth Kramer (Università di Regensburg, Germania)

Funziona come nel libro. Dopo i racconti di Giovanna Melliconi e Franco Brizzo c'è scritto: «Giovanna Melliconi – creata nel 1998 da Bruno Lorini e Giulio Mozzi – è nata a ...». In realtà il gioco è molto esplicito, cioè non è un'operazione alla Luther Blisset, non è questo, non c'è un nascondimento. Infatti, Bruno e io ci siamo sempre, nel senso che compariamo come gli organizzatori. I nostri nomi ci sono sempre e non si tratta di compiere un inganno, si tratta piuttosto di far veder che è possibile avere un autore che fa delle piccole opere d'arte, delle narrazioni. Che esiste perché fa le opere e quindi esiste, e nel contempo è immaginario. Per esempio Carlo Dalcielo ha fatto un libro che ho portato con me, si chiama *Diario dei sogni*. È una cosa fatta in questo modo. Carlo ha scritto a circa duecentocinquanta artisti, narratori, poeti, critici d'arte, inviando a tutti un foglietto di carta uguale per tutti, sul quale c'è un piccolo timbro in un angolino con scritto «Diario dei sogni», chiedendo di mandare un disegno del proprio cuscino al mattino appena svegliati. Un disegno che contenga una traccia del sogno appena fatto. Voi dormite, vi svegliate al mattino, avete il sogno che vi gira, magari poi ve lo dimenticate, avete il sogno che vi gira nella mente e immaginiamo che una traccia di questo sogno che avevate in testa sia rimasta nell'impronta sul cuscino. Un'ottantina di queste persone ha risposto disegnando sul foglietto che avevamo spedito; qualcuno ha fatto disegni semplici, qualcuno ha fatto cose anche molto complicate, qualcuno ha usato il colore, qualcuno ha fatto collage, ognuno ha fatto quello che voleva. Proprio questi disegni sono diventati una mostra che non è ancora stata allestita e dovrebbe essere messa in esposizione in alcuni negozi di arredamento, se va tutto bene. Ma in effetti noi abbiamo fatto questo, che è una specie di libro-catalogo, in cui ci sono tutti questi disegni dei cuscini stropicciati con una specie di racconto scritto da Carlo Dalcielo all'inizio che spiega un po' il senso della faccenda. Quindi abbiamo un autore immaginario che costruisce un'opera che è questo libro-mostra, che tra l'altro non ha fatto lui, perché è tutto composto di disegni che arrivano da altri. I passaggi sono dunque molti, e tra parentesi va detto che in mezzo a questi disegni – che sono anonimi nel senso che il nome degli autori che hanno partecipato non c'è – ci sono anche lavori di artisti illustri.

Sono disegnati tutti da lei? Ruth Kramer

No. Abbiamo chiesto ad artisti, scrittori ecc. di fare i disegni. Abbiamo spedito duecentocinquanta richieste ce ne sono arrivate ottanta.

Esistono davvero tutti gli artisti e gli scrittori che hanno inviato i disegni?

Ruth Kramer

Tutti meno due.

Quanto straniamento muove questo gioco dell'identità e degli stili? Quanta voglia di straniamento c'è e quanto disincanto? Micaela Vettori (Istituto Trentino di Cultura, Trento)

E chi lo sa? In cima a tutto c'è pur sempre il mio nome e quindi anche se io faccio questi giochini in realtà nessuno può pensare seriamente che tutto questo non venga fuori da me. Mi trovo a disagio con una parola come 'straniamento', perché non trovo il modo di applicarla al modo in cui mi vivo questa situazione. La maggior parte delle cose che ci sono dentro questi racconti, questi giochi, questi personaggi, questi autori, queste opere ecc., vengono da quelle parti di me che io non conosco. Cioè, in realtà, alla fine dei conti io non so perché faccio tutte queste cose e non so perché le faccio così. Posso portarvi centomila giustificazioni, centomila spiegazioni, però in fondo non lo so. Così come nessuno sa esattamente perché gli piacciono le fragole più che le ciliegie, allo stesso modo io non so veramente fino in fondo perché faccio tutto questo, nel senso che non so qual è l'origine, cioè da dove viene tutta questa roba, e cerco di governare, senza tanta garanzia di riuscirci, gli scopi di questa azione. Quindi, dietro tutto questo c'è anche una fiducia. Detto così sembra una cosa molto vanitosa, in realtà è una cosa molto semplice. Io penso che se una cosa mi viene in mente valeva la pena che mi venisse in mente. Cioè anche se c'è, come dire, qualcosa di strano, qualcosa di bizzarro, anche se mi rendo conto che sto dando voce o corpo con delle opere a una parte di me che non conosco tanto, io mi fido anche di quella parte di me che non conosco, incrocio le dita e spero che le cose vadano bene. Per questo, appunto, con la parola 'straniamento' mi trovo un po' a disagio.

L'ho usata in senso brechtiano, intendendo cioè il guardare la stessa cosa con un altro sguardo. Micaela Vettori

Solo che io purtroppo ho l'atteggiamento del produttore, cioè io ragiono come uno che le fa le cose e non sono in grado di guardarle come se fossero fatte da un altro. Per quanto si dica sempre che uno dovrebbe rileggere le sue cose come se le avesse scritte un altro, è una cosa che non si riesce a fare.

È una cosa che viene chiesta al lettore. Mi colpiva il meccanismo delle due verità, quella raccontata dal protagonista e quella che la contraddice. Micaela Vettori

Le due verità? Io credevo fossero due falsità o, per meglio dire, due invenzioni.

Quindi uno sguardo positivo alla fine, fiducioso? Micaela Vettori

Come dire, spero di non commettere malefatte, spero di non fare danni. Confido che questo tipo di invenzione di narrazioni serva, per esempio, a diventare più sensibili anche alle cose nascoste che ci sono nella lingua. Quando Amedeo Savoia introducendo il mio intervento ha detto che dopo aver letto questo libro non sappiamo più che cosa è vero e che cosa è falso, io ho pensato subito che per aver dei dubbi su che cosa è vero e che cosa no, basta leggere il giornale. L'altro giorno il «Corriere della Sera» pubblicava un articolo di uno scrittore triestino che mi è molto simpatico anche personalmente, che si chiama Mauro Covacich. È un bell'articolo, che cominciava in prima pagina, su Livorno che è una città toscana con un porto, una città che una volta era una città industriale con un porto, molto attiva, e che adesso è una città deindustrializzata. Lui ha fatto questo *reportage* raccontando questa città. E comincia dicendo che se vogliamo capire com'è Livorno, dobbiamo pensare a un certo film. Dice il titolo del film, che non ho visto e che non ricordo. Io mi sono detto: ma come? Fai un articolo per descrivermi com'è realmente la città di Livorno e cominci citando un film che è opera di invenzione? Che senso ha questo? Che cosa succede a quello che mi dici?

Un altro esempio. Io possiedo ancora, l'ho ritagliato, l'articolo di prima pagina sempre del «Corriere della Sera» di quando è scoppiata la guerra del Golfo, dodici anni fa, articolo che cominciava esattamente allo stesso modo, e cioè tentava di descrivere i bombardamenti della Nato sull'Iraq citando dei film.

Non so se mi spiego. È una questione forse un po' strana, ma l'idea che uno mi descriva qualcosa di reale usando materiale di finzione è una cosa che mi lascia spiazzato. Faccio fatica a pensare che quel testo mi stia veramente informando; e penso che mi sta facendo qualche cos'altro, che sta in realtà facendo diventare finzione anche le cose vere che racconta, credo. Si è capito? Mi sono un po' confuso io stesso.

Lei è mai stato da McDonald's? Barbara Somogyi

Sì, sono stato più volte in McDonald's. Che cosa non vi convince dei McDonald's?

Era solo un dettaglio che per me non sta in piedi. Quando questo personaggio, cercando la differenza, entra in un McDonald's e compera sette panini da sette casse diverse. Ma i panini non sono fatti dalle cassiere. Barbara Somogyi

Questo è vero, è privo di senso. La cosa giusta sarebbe sedersi e comperare un hamburger ogni diciassette minuti, perché le griglie su cui vengono cucinati gli hamburger sono fatte in maniera tale che dopo diciassette minuti tutti gli hamburger cucinati sono esauriti. Questo è spiegato in un libro grosso così che viene distribuito a tutti quelli che prendono in gestione i negozi McDonald's, in cui vengono stabiliti tutti i tempi di lavorazione. Per cui se io voglio mangiare degli hamburger che facciano parte di una grigliata, di una infornata diversa, dovrei mangiarne uno ogni diciassette minuti. Ciò che si legge nel racconto è una cosa insensata. Non me ne sono preoccupato più che tanto anche perché tutto il racconto è assai poco realistico. Anche se il questionario sul gradimento dei cibi di McDonald's è autentico; me l'hanno dato in un negozio McDonald's di Bologna nel quale ero entrato solo per andare al bagno perché una delle cose belle di McDonald's è che hanno i bagni puliti ed è la ragione per cui li frequento nelle grandi città. E poi l'idea di fare del sabotaggio facendo degli hamburger buoni è un'idea già usata, perché c'è stata una protesta in Francia qualche tempo fa – in Francia i McDonald's sono guardati molto male –, in cui i lavoratori dei negozi di McDonald's hanno dichiarato uno sciopero, dopodiché sono ugualmente andati al lavoro e, anziché cuocere e vendere hamburger, regalavano a chi si presentava prodotti tipici francesi: panini con il formaggio e cose simili. Quindi anche quell'idea è un'idea usata.

Invece la frase all'inizio del racconto, quella in cui si legge «nessun paese che abbia un ristorante McDonald's ha mai dichiarato guerra a un altro paese dove sia presente McDonald's», è una frase vera, ci tengo a dirlo; è stata scritta da Mario Resca che è il presidente di McDonald's in Italia e che ha scritto un libro su McDonald's. Mario Resca è un tipo importante: qualche mese fa il suo era uno dei nomi dei candidati alla presidenza della Rai, cioè la televisione di Stato italiana; è anche nel consiglio di amministrazione di Mediaset, la società di Berlusconi; ed è nel consiglio di amministrazione di Mondadori, il maggiore editore italiano.

I Suoi libri sono già stati tradotti o vi sono progetti di traduzione? Bernd Trummer (Università di Saarbrücken, Germania)

Uno solo dei miei libri è stato tradotto interamente, un libro di racconti che si intitola *La felicità terrena*; è stato tradotto in Francia e ha venduto cinque o sei copie, non di più. Un racconto mio è stato tradotto e inserito in un'antologia in Germania, pubblicata da Wagenbach, se non mi sbaglio. L'antologia si intitola *Italiana* ed è ormai di qualche anno fa; c'è un mio racconto tradotto in lingua tedesca. Diversi racconti miei sono stati tradotti su riviste pubblicate in Russia. Circa un anno fa è stata pubblicata in Giappone un'antologia della nuova poesia italiana, fra cui ci sono anche alcune mie poesie. Io sono conosciuto in Giappone come un giovane poeta italiano. In realtà giovane non sono, perché ne dica qualcuno, perché quarantatré anni sono abbastanza.

Sa se qualcuno ha comperato i diritti dei Suoi libri in Germania? Amedeo Savoia (Istituto Trentino di Cultura, Trento)

No. Io sono uno che vende poco, quindi non ho mercato internazionale. Sono uno scrittore che vende sei o settemila copie se va bene. Non è abbastanza per avere sbocchi internazionali, almeno non in questo momento.

Quando ha scritto il racconto «Un eroe della classe (operaia)» di Giovanna Melliconi, ha voluto dare l'impressione di essere una donna per trovare un modo tipico della scrittura al femminile, oppure voleva ingannare il lettore con un racconto scritto da un maschio che viene rappresentato come un racconto scritto da una femmina, cambiando il punto di vista? Perché quando

si legge un racconto pensando che è stato scritto da una donna si ricava una certa impressione, però quando si scopre che non è stato scritto da una donna allora cambia il punto di vista, cambia anche il racconto. Zdravka Mihaljevic (Università di Spalato, Croazia)

Quello che volevo fare era appunto crearti questo problema, cioè scrivendo questo racconto io non ho fatto alcun tentativo di scrivere in un modo femminile, non ci ho neanche mai pensato, però ho provato a prendere il punto di vista della donna in quella situazione. Quindi ho cercato di scrivere un racconto di parte in cui sto tutto dalla sua parte, e non concedo niente agli altri. Pubblicandolo come racconto di Giovanna Melliconi, che però è un'invenzione di Bruno Lorini e mia, so che creo un problema di questo tipo: nel momento in cui leggi il racconto pensando che è di Giovanna pensi delle cose, nel momento che lo leggi pensando che l'ho scritto io ne pensi delle altre. Il mio scopo è quello di produrre proprio questo. E mi domando che senso abbia il fatto che le due letture siano diverse. È un problema! Lo è anche per me, tra l'altro.

Quando leggiamo un articolo di giornale dobbiamo distaccarci dal fatto che sia stato scritto da una donna oppure da un uomo? Zdravka Mihaljevic

Soprattutto, quando si legge un articolo di giornale, bisogna domandarsi chi paga il giornalista. È una questione vera perché il giornalista possiede anche lui un'identità almeno doppia: è un uomo libero come tutti, ed è uno pagato per fare quello che fa. E quindi contemporaneamente risponde a due diverse esigenze di identità. Sono due esigenze di identità diverse da quelle di Giovanna Melliconi, ma comunque anche il giornalista ha una sua doppiezza. E quindi nel leggere il suo articolo mi domando sempre che cosa sta scrivendo il giornalista tizio, uomo libero, e che cosa sta scrivendo il giornalista tizio, pagato per farlo. Delle volte è possibile intravedere i due livelli. La cosa è molto evidente, per esempio, quando si leggono gli articoli sugli spettacoli teatrali, musicali, dove gli interessi sono spesso molto palesi. Ho un amico che si occupa di recensire gli spettacoli teatrali e delle volte scrive degli articoli che lodano gli spettacoli che a lui non sono piaciuti. Perché, ad esempio, non si può parlare male di Dario Fo, è proprio vietato, non so come dire. Non si può parlare male di Dario Fo! E allora dici magari che quella sera non era tanto in forma, anche se in realtà hai dormito per tutto il tempo e ti sei fatto raccontare lo spettacolo

da un altro. Queste cose bisogna cercare di capirle. Il problema è che a volte dal testo scritto non riesci a ricavarle. Non si riesce ad estrarre dal puro e semplice testo questa cosa.

Una domanda molto semplice. Lei e Bruno Lorini scrivete a quattro mani?
Francesco Bailo (Istituto Trentino di Cultura, Trento)

Funziona che ogni volta è una cosa diversa. Nella mostra di Giovanna Melliconi c'era il suo televisore fatto con il sapone che si chiama Sole, inventato e fatto da Bruno, c'era l'installazione dei romanzi rosa inventata da me e fatta da Bruno. C'erano le polaroid di Dalcielo inventate durante una discussione tra me e Bruno ed eseguite materialmente da me. Le poesie sugli elettrodomestici di Giovanna Melliconi le ho scritte io partendo dagli accordi presi con Bruno. Il racconto di Franco Brizzo su McDonald's è nato per accompagnare un'opera che poi non siamo riusciti a fare e che stava costruendo Bruno; si trattava di costruire un'intera linea di prodotti McDonald's trasformati, dove per prodotti non intendo l'hamburger o la patatina, ma tutte le confezioni dei prodotti McDonald's. Noi abbiamo cercato di costruire delle confezioni di prodotti McDonald's molto simili a quelle vere, ma tutte sbagliate con dentro qualche cosa di deformante, di strano e di paradossale. Abbiamo cercato di fare questa cosa, ma non ci è riuscita, e quindi l'abbiamo messa da parte. Ma intanto il racconto era stato fatto ed era stato pubblicato in un libro che veniva venduto in scatola. Mi spiego. È stato fatto un libro di racconti che parlano del cibo e del mangiare. Questo libro è stato venduto in libreria dentro una scatola che sembra una scatola di pasta, sembra una scatola della Barilla. Una cosa un po' così. Successivamente il racconto è stato rifatto per il libro. Cioè in realtà la realizzazione dei manufatti è prevalentemente di Bruno, la realizzazione degli scritti è prevalentemente mia, l'ideazione è spesso comune, oppure dell'uno o dell'altro.

Si lavora a quattro mani, insomma. Al limite è anche un lavoro di editing, di pubblicazione finale. Francesco Bailo

Sì, se si vuole sì. Diciamo che, come succede in tutti i gruppi di lavoro, delle volte la paternità è più di uno o più di un altro. Ad esempio il porcellino che c'è in copertina è una cosa che mi sono fatto tutto da solo. Bruno si è inventato solo il modo per tenere le salsicce dentro la bocca, c'è uno spil-

lone che viene da dietro che tiene le salsicce. La fotografia fu fatta in uno studio fotografico di Milano e mi ricordo che partii da casa – da Padova ci vogliono due ore e mezzo di treno per andare fino a Milano – partii con un sacco di plastica trasparente con il maiale di qua, che è molto grande, e una borsa con dentro le salsicce di là. Andai a Milano nello studio del fotografo, facemmo le foto, dopodiché io e il fotografo ci dividemmo le salsicce, perché non sapevo più dove metterle. Erano anche buone, devo dire.

In «Di mio padre», alla fine il protagonista colpisce suo padre e poi dice: «Poi l'ho fatto, anche se mi faceva impressione». Che cosa ha fatto poi, forse lo ha fatto a pezzi? Nicole Abruzzo (Università di New York, USA)

Questa frase è una citazione tratta da un romanzo di Ambrose Bierce. Io non ho mai letto nulla di questo autore, ma la frase di inizio di uno dei suoi romanzi viene citata spesso ed è una frase che dice: «All'età di diciannove anni uccisi mio padre, cosa che mi fece una certa impressione». Ho pensato a questa frase perché avevo bisogno di dire che cosa quel ragazzo faceva senza nominarlo. Non potevo dire: gli ho dato il martello in testa. Avevo bisogno di far dire a questo ragazzo che cosa aveva fatto senza nominare effettivamente le cose, gli oggetti, la situazione. Poi, a un certo punto, ricordandomi di questa frase iniziale del romanzo di Bierce ho deciso di fare in questo modo. Ma perché vi siete arenati su questo punto?

Perché ci sono due «poi». Lo rileggo: «Questa è l'ultima volta che ti vedo, gli ho detto entrando. Poi ho chiuso bene la porta e ho cominciato a colpirlo. Poi l'ho fatto, anche se mi faceva impressione». Sembrano due azioni e non una sola. Amedeo Savoia

Sì, è vero.

Nella prima abbiamo pensato che ha ucciso; nella seconda io, che sono un lettore perverso, e qualcuno insieme a me, abbiamo pensato che l'avesse fatto a pezzi, l'avesse messo in un sacco e buttato nel fiume ecc. Abbiamo pensato che avesse ulteriormente infierito. Amedeo Savoia

E se fosse una semplice iterazione?

Abbiamo pensato anche che fosse un intercalare del narratore. Ma intendi come iterazione il secondo omicidio, quello non ammesso della madre?

Amedeo Savoia

No. Tra l'altro c'è anche un problema, e cioè questo ragazzo comincia a raccontare in maniera quasi normale, in realtà non è tanto normale anche perché racconta come muore sua mamma e poi, subito dopo, lo racconta di nuovo, che è una bella stranezza. Poi comincia a parlare e parla in una maniera sempre più pazzesca. A un certo punto comincia anche a dire delle cose prive di senso, perché questo qui ha freddo d'estate, ha caldo d'inverno, prende l'olio ma non si capisce che cosa sia. Non chiedetelo a me, perché non lo so. Alla fine, proprio alla fine del racconto, questo ragazzo recupera una lingua pressoché normale. Ad esempio, a un certo punto del racconto, a pagina 85 – ma è un pezzo scelto quasi a caso – dice: «Ci eravamo addormentati prestissimo, alle nove, forse, ci svegliammo alle due, facemmo l'amore di nuovo, non dormivamo, portai la televisione in camera, la prolunga bastava, anche quella dell'antenna, non ci avevo mai pensato, guardammo la televisione, ci addormentammo, era giorno, ci svegliammo, facemmo l'amore di nuovo, ci facemmo da mangiare, ci lavammo, uscimmo, guardammo le vetrine chiuse, tutte chiuse, c'era luce, non c'era la neve, non era più Natale ...». Questo non è un modo normale, questo è un modo abbastanza pazzesco di esprimersi, mentre alla fine, anche se conserva comunque delle frasi molto corte, nelle ultime dieci righe tutto diventa un poco più normale: «Da un telefono pubblico ho telefonato a mio padre, l'ho svegliato e gli ho detto che volevo vederlo per l'ultima volta». Questa è una frase normalissima. «A quest'ora, ha detto lui. Per l'ultima volta, ho ripetuto io. Sì, ma a quest'ora, ha ripetuto lui. Non ci sei mai, gli ho detto. Ci vediamo domenica, ha detto. Vengo a trovarti adesso, gli ho detto. Va bene, ha detto. Mi ha aperto la porta in pigiama. Questa è l'ultima volta che ti vedo, gli ho detto entrando. Poi ho chiuso bene la porta e ho cominciato a colpirlo. Poi l'ho fatto, anche se mi faceva impressione». Questo doppio «poi», nella mia logica, serviva per distinguere nella mente di chi racconta il cominciare a colpire, che è un inizio, dalla conclusione del colpire che è l'uccidere.

Secondo me, a trarre in inganno è la virgola: «Poi l'ho fatto, anche se mi faceva impressione». Francesco Bailo

È una virgola semplicemente di dizione, non ha un senso logico-sintattico. In realtà io non metto le virgole in maniera molto logica, metto le virgole come se il testo fosse detto. Tra parentesi, ho fatto degli esperimenti di registrazione della mia voce, della mia parlata. Sia parlando liberamente, sia raccontando, sia leggendo. E ho scoperto che metto le pause nei posti più impensati. Cioè dove nel testo ci sono delle virgole io vado avanti sempre. Mi succede spesso di fare delle pause fra l'articolo e il sostantivo, che è una cosa che non va bene. Se io dovessi trascrivere quello che dico, dovrei scrivere: «La, mamma è andata al mercato». È una cosa che non può essere.

Vorrei chiederLe perché Lei si interessa molto del tema della morte, della follia di chi si uccide? Perché è affascinato da questo? Stefan Klug (Università di Münster, Germania)

Come dire, io torno a casa e la mia bella mi dice: Come è andata? Bene, rispondo, e finisce il dialogo. Se invece mi sono successi un sacco di guai parlo per mezz'ora, glieli racconto tutti. La pace non è un elemento molto drammatico. A questo punto, dovendo costruire una storia, vale la pena di partire da qualcosa che sia per l'appunto drammatico, perché se no storia non ce n'è.

Questa è la prima risposta e non è tanto vera. La seconda risposta, che è un poco più vera, è che ci sono delle cose che girano per la mia mente e sono quelle cose lì. Non è una materia scelta. Mentre scrivevo *Fiction* mi divertivo come un matto e non mi rendevo conto che stavo scrivendo un libro in cui c'erano un sacco di morti ammazzati. Non ci pensavo proprio. Mi sembrava e continua a sembrarmi un libro molto divertente. La *Lettera ai direttori* a me è sembrato un testo che fa ridere, non so a voi. Avete riso? Sì? Beh, meno male! Io ho fatto libri in cui contenuti simili sono trattati invece in maniera veramente drammatica, da tagliarsi le vene per la disperazione. Credo che il modo ironico in cui l'assassinio, la morte, la violenza estrema sono raccontati in questo libro, mi sia servito per buttare via, non so se definitivamente o provvisoriamente, una serie di contenuti che mi girano per la mente e che sono piuttosto pericolosi. Prima di scrivere questo libro avevo cominciato a fare un romanzo. A un certo punto mi sono fermato e non l'ho più finito per diverse ragioni: una è che non sono capace di fare un romanzo e quindi non sapevo più come governare tutta la materia e allora ho detto: Va beh! Lasciamo stare; ma l'altra ragione,

quella in realtà più importante per me, è che in questo romanzo venivano fuori senza alcuna mediazione, senza alcuna presa di distanza, dei contenuti di violenza e brutalità molto superiori di quelle che trovate in *Fiction*, spiattezzati nella pagina senza alcuna protezione né per me, né per il lettore. In testa ho queste robe qui, cosa volete farci! Nella vita reale non sono pericoloso. Anzi sono un uomo abbastanza mite. Però penso delle cose ogni tanto che spaventano anche me.

Io avrei una domanda sull'ultima frase del racconto «Ciò che ha cambiato la mia vita» di Franco Brizzo: «Ciò che McDonald's non conosce, e spero non sospetti nemmeno, è il nostro scopo segreto» (p. 202). Potrebbe dare un'interpretazione a questa frase? Qual è lo scopo segreto? Sylvie Groffner

È segreto, non lo so! Questo racconto ha un finale positivo, tutto va a finire bene, questi qui fanno i soldi, si mettono a vendere opere d'arte confezionate al momento, diventano perfino ricchi. Mi sembrava un po' troppo un lieto fine. Allora mi sono detto: Che cos'è che si può fare? Che cos'è che si fa quando c'è un fine troppo lieto? Si inserisce una minaccia finale, un pericolo alla fine. E io ho messo questa roba qui che serve soltanto perché il lettore arrivato in fondo venga rilanciato un pochino. Un po' come nei film della serie *Nightmare*, quei film divertenti dove colui che è morto fin dal principio del film che ritorna vivo e che si chiama Freddy, ha delle dita che assomigliano a delle lame, ed entra nei sogni delle persone ammazzandole. Alla fine di ogni film lui viene ucciso nuovamente, viene sepolto, e c'è l'ultima immagine del film in cui si vedono il cimitero e le mani di lui che sta per riemergere, perché ci sia un seguito. È un espediente di questo tipo. Mi rendo conto che è un espediente di basso livello, chiedo scusa, però non mi è venuto in mente nulla di meglio.

E l'idea dello scopo segreto è quella che costoro erano comunque una associazione segreta che agiva in maniera paradossale, cioè facendo gli hamburger buoni, per cui facevano il loro gesto eversivo, rivoluzionario, facendo le cose bene. Quando essi si mettono a far guadagnare soldi a McDonald's, la cosa è talmente opposta che c'è lo spazio per poter immaginare che ci sia uno scopo segreto dietro. Quale sia non lo so, ci penso un'altra volta. È anche un modo per tenermi la possibilità eventualmente di riprendere la storia in un'altra situazione partendo dallo scopo segreto. Non l'ho ancora fatto, ma intanto c'è la possibilità.

Il finale di «Di mio padre» che Lei ha letto a me non sembra così normale, lui mi sembra veramente insensibile o indifferente a tutto quello che vive. Che cosa vuole esprimere con questa insensibilità? Michael Wilicki (Università di Berlino, Germania)

Io parlavo soltanto di normalità della lingua, non del contenuto. Tutto quello che dice è pazzesco. A differenza degli altri personaggi che sono dei nevrotici, egli è sicuramente uno psicotico. Credo almeno, non ho molta dimestichezza con le classificazioni psichiatriche, ma all'incirca è così. Questo è un personaggio per il quale la realtà quasi non esiste. Lui produce le realtà con il suo discorso. Lo psicotico è uno che non ha bisogno del mondo, lui fa tutto da solo. Si inventa un mondo per conto suo e ci sta dentro benissimo. I problemi cominciano quando il mondo dello psicotico entra in conflitto con il mondo reale, perché se io sono psicotico e penso che qui c'è una porta e mi volto per uscire vado a sbattere contro il muro. E quindi succede un problema. Se io sono psicotico e decido che lui è un prosciutto, nel momento in cui lo prendo per metterlo sulla macchina affettatrice lui protesta giustamente. Questo è un ragazzo psicotico il quale sostituisce al cosiddetto mondo reale il mondo suo, tant'è vero che sente caldo d'inverno e freddo d'estate.

Non ci sono quasi mai aggettivi per esprimere i vari eventi, la morte, l'uccisione del padre ... anche questo ripetere dieci volte «facevo l'amore» come se fosse bere acqua. Nell'ultimo momento, quando sembra sentire qualcosa, quando dice «era freddissimo», qui egli sembra sentire qualcosa. Michael Wilicki

Che poi è solo una sensazione. Quando uccide suo padre dice «anche se mi faceva impressione», però non dice quale impressione. Anche lì la parola rimane vuota ed egli non dice che cosa sente davvero. Lì c'è un tentativo da parte mia programmatico di non dire assolutamente niente sull'interiorità di questo personaggio. Questo è un personaggio che ha cancellato completamente la propria interiorità. È tutto azione: ho fatto questo, poi questo, poi questo, e avanti così all'infinito senza che ci sia mai la mediazione di un pensiero, al massimo qualche sensazione: ha caldo o ha freddo.

Forse è un po' autistico? Michael Wilicki

No, perché autistico è colui che non comunica in alcun modo con gli altri, non parla. Mentre questo ragazzo parla. È in relazione con altre persone, è una relazione distorta, ma è una relazione.

Gli autistici sono separati in un certo senso dal mondo. Michael Wilicki

No. La persona autistica non è separata dal mondo, ma decide di non usare alcuni canali di comunicazione. In conseguenza del fatto, ad esempio, che non usa la parola, resta una persona con poca interazione con il mondo. Se non avessi mai voluto parlare non sarei qui a parlarvi. Ma questa è una conseguenza della scelta di non usare la parola. Mentre con lo psicotico la situazione è diversa. Tra l'altro una volta mi è successa una cosa. A Padova, nella mia città, c'è anche la Facoltà di Psicologia. Un giorno mi telefona una professoressa che insegna psicopatologia generale. E mi dice: Buongiorno Mozzi, senta, noi abbiamo fatto, io con le mie studentesse, perché sono quasi tutte donne, un seminario su uno dei suoi racconti. Verrebbe a fare quattro chiacchiere con le studentesse? Io dico: Volentieri! Si trattava di un racconto la cui storia è questa: c'è una mamma a cui muore il figlio di quattro anni. Dopo che lui è morto e sepolto, lei continua a vivere come se lui ci fosse, cioè prepara da mangiare anche per lui, lo porta all'asilo, lo porta dai nonni, gli compera i vestiti e via dicendo. Questa è la situazione di base, una situazione psicotica appunto, cioè di negazione della realtà e della sua sostituzione con un'altra realtà. Vado dunque a fare questa chiacchierata con le studentesse del seminario e parliamo di tutte queste cose. A un certo punto la professoressa mi guarda e mi dice: Sa Mozzi, lei queste patologie le descrive così bene che sembra che ce le abbia tutte! Evidentemente ho un talento per la psicosi, non so cosa dire. È un po' quello che qualcuno diceva prima: come ti vengono in mente queste cose di morti ammazzati ecc. Mettiamola così: piuttosto che farlo, meglio raccontarlo. Piuttosto che diventare psicotico, meglio simulare un po' di psicosi ogni tanto in una attività socialmente accettata come la narrazione. Così uno è meno pericoloso.

Il Suo amico Bruno Lorini quale mestiere fa? Barbara Somogyi

Il mio amico Bruno Lorini è un artista figurativo, è un pittore, insegna in un liceo artistico. È un pittore di quadri che vende con il suo nome. Nessuno dei giovani artisti che produciamo fa pittura. Cioè Bruno dipinge con i pennelli, i giovani che produciamo usano la fotografia, la scultura, fanno le installazioni, fanno di tutto, ma non dipingono.

Lei ha un autore preferito, un'opera preferita? Sylvie Groffner

Non lo so, ne ho un sacco. Non leggo molta narrativa anche perché uno dei mestieri dei quali vivo è quello di leggere per conto di una casa editrice. Cioè io leggo i romanzi dattiloscritti di quelli che vorrebbero pubblicare e ne leggo centinaia. Per me leggere un romanzo significa lavoro. Sono molto più un lettore di poesia, di sociologia o di filosofia. Ho questi difetti, purtroppo. Se dovessi dire un libro non saprei assolutamente da che parte cominciare. Se comincio a dire quali sono i libri attraverso i quali ho costruito la mia persona e la mia capacità di usare la lingua dovrei fare una lista molto lunga. Sono molto legato alla mia lingua, cosicché difficilmente leggo narrativa tradotta. Oltre alla mia lingua conosco solo il francese, purtroppo, e lo spagnolo male. E quindi leggo autori italiani, leggo quelli francesi e leggo, male, autori spagnoli. Ma faccio fatica a leggere narrazioni tradotte. Faccio veramente fatica, a meno che non siano tradotte magnificamente, come succede qualche volta. Il mio bagaglio di letture è soprattutto un bagaglio italiano, questo riguarda la letteratura. Poi per la sociologia è un'altra cosa e non ho problemi a leggere opere tradotte.

Devo dire che se ho una passione speciale, è per certi pazzeschi poeti italiani del Seicento che sono di solito gli autori italiani più disprezzati. Sono i poeti dell'epoca barocca, che costruivano le loro poesie in maniera stranissima. Sono quelli che facevano per esempio i sonetti in lode della donna brutta, il sonetto sul neo della loro amata, i sonetti che celebrano la donna che non si lava, tutte queste cose. Facevano delle cose molto strane, costruivano delle strutture formali molto complicate e molto bizzarre e spesso offrono uno sguardo sul mondo veramente molto strano. Per esempio c'è un poeta, che amo molto e che non legge credo nessuno, che si chiama *Ciro di Pers*. È un poeta barocco che ha scritto molte cose secondo me veramente belle, ma sono delle cose molto strane. Per esempio, lui aveva quello che all'epoca si chiamava il male della pietra, cioè i calcoli che si formano nei reni e nella cistifellea, che è una malattia molto dolorosa. Ho avuto anch'io i calcoli, un male terribile! *Ciro di Pers* ha scritto un sonetto su questo mal della pietra. Un sonetto che è tutto costruito intorno al discorso: Io ho il male della pietra, questa pietra che è dentro di me, se è la pietra che mi ucciderà e quando sarò morto sarò sepolto sotto una pietra e avanti così. Cioè costruisce questa poesia tutta giocando con la pietra, tutti gli usi possibili della pietra, tutti i significati possibili della parola pietra. La cosa notevole è che lui aveva male davvero, cioè, per parlare di una cosa che fa seriamente parte della sua vita gioca con i significati della parola. C'è una specie di sovrapposizione tra un sentimento tragico della

vita e una scrittura che è sempre virtuosistica e giocosa ma nel senso di gioco freddo, non un gioco di quelli con cui ci si diverte, un gioco più come il poker, un gioco in cui si è sempre tesi, freddi. Io apprezzo molto questi poeti barocchi che fanno anche delle cose molto suggestive. Per esempio c'è un piccolo madrigale di Tommaso Stigliani (1573-1651) che sembra un film di Hitchcock. C'è il mare e c'è una riva. Sulla riva c'è una donna che si guarda in uno specchio. Il poeta guarda la donna, solo che la guarda in uno specchio e vede il volto di lei riflesso nello specchio e al di là vede riflessi nell'acqua del mare lei che tiene in mano lo specchio. Solo che, poiché lei non è messa di fronte al mare ma è messa di tre quarti, in realtà lui, stando in una certa posizione, nello specchio vede non riflesso direttamente il viso di lei, ma il viso di lei come lo riflette il mare. È chiaro? È una triangolazione. La poesia è questa:

Scherzo d'immagini

Mentre ch'assisa Nice
del mare a la pendice
stava a specchiarsi in un piombato vetro,
io, ch'essendole dietro
affisati i miei sguardi a l'acqua avea,
l'ombra sua vi vedea
con la sinistra man di specchio ingombra:
e ne lo specchio ancor l'ombra de l'ombra¹.

«Mentre ch'assisa Nice» («assisa» vuol dire seduta) «del mare a la pendice» (cioè sulla riva del mare, «pendice» è una discesa che porta al mare) «stava a specchiarsi in un piombato vetro» (un vetro con il piombo è lo specchio) «io, che'essendole dietro, affisati i miei sguardi a l'acqua avea» (cioè io standole dietro guardavo il mare) «l'ombra sua» (nel senso di immagine riflessa) «vi vedea ... e nello specchio ancor l'ombra de l'ombra» (cioè vedevo contemporaneamente la sua immagine riflessa nell'acqua e nello specchio riflessa l'immagine dell'acqua: «l'ombra de l'ombra»). Si è capito? Quasi, vero?

Sono versi molto contorti. Di fatto in questo piccolo madrigale – che poi Tommaso Stigliani scriveva in gran numero, anche uno prima di pranzo e

¹ Il madrigale di Tommaso Stigliani è tratto da L. FELICI (ed), *Poesia italiana del Seicento*, Milano 1978, p. 158. In questa edizione il titolo è scambiato con quello del madrigale successivo.

uno dopo il pranzo – ci sono questi sguardi così strani in cui ho di fronte a me quello che teoricamente è l'oggetto dei miei desideri, però non guardo l'oggetto, guardo l'immagine riflessa sul mare e per giunta guardo l'immagine dell'immagine che è dentro lo specchio. Mentre io guardo una persona che si specchia, ciò che io guardo veramente non è la persona, non è neanche la sua immagine specchiata, ma è l'immagine specchiata di un'altra immagine specchiata. Uno psicanalista potrebbe scrivervi sopra duecento pagine. Queste cose mi affasciano molto. Sono poi del resto le immagini di molta pittura barocca, dove si trovano – che so – lo specchio che riflette la scena che è dipinta ma vista a rovescio, o tutti questi quadri in cui si vede il pittore che dipinge una cosa ma si vede anche la cosa. E sono appunto anche i giochi che entrano anche nelle mie narrazioni. Il racconto *Di mio padre* è per così dire l'ombra di un'ombra, cioè è la trascrizione di uno che non racconta il mondo come è, ma di uno psicotico che racconta il mondo come se lo inventa lui che poi è costruito con dei materiali di base che derivano dal mondo reale. Per cui a voi io chiedo di leggere questo racconto, vi chiedo di osservare questa ombra, questa immagine riflessa e distorta che è la narrazione, lasciando a voi il compito di ricostruire l'eventuale mondo reale che può esserci al di là di questa immagine.

