

«Émile Zola, senz'altro»: intervista con Gianfranco Manfredi

di Fabrizio Foni



Gianfranco Manfredi (Senigallia, 1946) è uno dei più interessanti autori italiani che, nel corso degli ultimi trent'anni, ha dedicato buona parte della sua attività di romanziere alla narrativa popolare. Non si possono passare sotto silenzio, però, il suo lavoro di sceneggiatore di fumetti (in particolare le serie Bonelli Magico Vento e Volto Nascosto, da lui ideate, nonché i contributi per Tex e Dylan Dog), e i suoi trascorsi di cantautore irriverente e delicato insieme, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta, che lo hanno portato anche a scrivere canzoni per Mina, Mia Martini, Gino Paoli, Gianna Nannini, Ricky Gianco, Giorgio Faletti e la P.F.M. Le sue risposte a questa intervista, tutt'altro che scontate o monosillabiche, ci conducono all'interno del suo laboratorio creativo.

FABRIZIO FONI – Il seminario all'Université de Liège che ti vedrà ospite è stato intitolato *Feuilleton d'auteur*: in sostanza una sorta di ossimoro, visto e considerato che al *feuilleton* e ai suoi discendenti (incluso il fumetto) si associa ancora l'idea di sciatteria e di pragmatica assuefazione alle logiche di mercato. Il contrario, quindi, della cosiddetta scrittura "d'auteur". Ciò avviene in Italia, ma non solo. Nel caso dei tuoi romanzi, mi pare che tu non disdegni affatto l'appellativo di "letteratura popolare". In maniera volutamente provocatoria, ti chiedo: ti senti dunque un autore (con tutto ciò che il termine comporta) o un assemblatore di storie su commissione? Più in generale, quale è la tua visione a proposito del mercato e del sistema culturale di massa?

GIANFRANCO MANFREDI – Ho molto studiato i *feuilleton* dell'Ottocento, non solo quelli dei maestri riconosciuti che anticipavano le edizioni in libro dei loro romanzi pubblicandoli per capitoli sui giornali, ma anche quelli dei tanti imitatori d'occasione che al di là della qualità letteraria erano lasciati molto più liberi dai loro editori di quanto non accada oggi, che so, per un *serial* televisivo in cui tutti (i funzionari, gli esperti di *marketing*, i produttori e anche i non addetti ai lavori, soprattutto politici, pretendono di mettere becco). Difficilmente sui giornali dell'Ottocento si trovano dei meri assemblatori di storie su ordinazione. Questi era più facile trovarli sulle riviste che pubblicavano racconti collegati a temi d'attualità, specie quelli ambientati nelle cornici esotiche e avventurose caratteristiche dell'epoca del colonialismo. Il tentativo contemporaneo di controllo dei *media* dal centro (dai grossi gruppi che monopolizzano la distribuzione più che la produzione) è, credo, destinato al totale fallimento in un'epoca in cui invece la diffusione della rete e l'autonomia e indipendenza dei creativi vanno diffondendosi e allargandosi. Dunque ciò che accade e accadrà è semplicemente questo: *media* elefantiaci e iper-controllati (come la televisione generalista) riluttanti come sono ad ospitare cose nuove e diverse si isteriliranno come i grandi Circhi di fine Ottocento, sommersi dai nuovi *media* nati con e intorno alla Rete che invece sono strutturalmente, intrinsecamente incontrollabili.

FF – Da varie interviste (tra cui una che ebbi modo di farti oltre dieci anni fa), nonché in parte dalla *Nota finale* al tuo ultimo libro (*Ho freddo*), emerge la tua predilezione per la narrativa di Edgar Allan Poe, ma anche per le storie della *Bibbia*. Il fascino per lo scrittore americano, d'altronde, è ben testimoniato pure dal soprannome e dalla fisionomia del personaggio che fa da spalla al protagonista del fumetto *Magico Vento* (per il mercato francofono, *Esprit du Vent*). Quali sono altri autori o altre opere che hanno marcato la tua formazione?

GM – Émile Zola, senz'altro. Ho sempre ammirato la sua grande capacità di trasferire una realtà contemporanea minuziosamente indagata in narrazioni "al di là del tempo". Questo tipo di lavoro è oggi molto difficile per uno scrittore. Gli scrittori tendono a non uscire di casa, se non per partecipare a convegni letterari, e di rado sono interessati allo studio diretto, esplorativo, degli ambienti sociali. Quando qualcuno riesce a farlo (come Saviano, con *Gomorra*) diventa immediatamente Fenomeno. È Fenomeno ciò che non è consueto. D'altro canto oggi i tempi della produzione di massa si sono da un lato accorciati (perché prevale l'inseguimento al tema del momento o stagionale, cioè all'*instant book*) e dall'altro incredibilmente allungati. Per una pura esigenza di mercato e di diffusione anche gli autori più prolifici e noti si trovano a pubblicare un romanzo ogni due anni se non più. Se si va a guardare la quantità di pagine prodotte e pubblicate annualmente da giganti come Balzac e Dumas, c'è da trasecolare, rispetto alla stiticità e all'avarizia creativa degli autori contemporanei. Se a questo si aggiunge che nell'Ottocento Balzac e Dumas oltre a scrivere studiavano, e che Zola addirittura esplorava i luoghi d'ambientazione, li fotografava, teneva taccuini foltissimi di appunti e di notazioni, c'è davvero da vergognarsi. Una volta raccontai un mio progetto di romanzo storico a un collega scrittore che ha sfornato una serie di *best-seller* gialli (peraltro interessanti e ben documentati). Alla fine del mio racconto ha sbarrato gli occhi e mi ha chiesto: ma come mai ti scegli sempre degli argomenti così difficili? In altre parole, il lavoro (di documentazione e di scrittura) spaventa. Siamo ancora psicologicamente schiavi della fretta e della voglia di successo immediato (massimo risultato con il minimo sforzo) e questa è una follia, specie nella nostra epoca post-consumista e segnata da una grave e non passeggera crisi economica che dovrebbe spingerci tutti, in ogni campo, a una nuova ricerca del durevole, piuttosto che a quella dell'effimero. Mai come oggi dobbiamo riscoprire che non c'è ricchezza (nemmeno creativa ed estetica) che non nasca dal lavoro quotidiano e dalla fatica e che non sia rivolta al futuro. Tutto il resto è, davvero, superfluo.

FF – **Con *Ho freddo* (2008) sei tornato sul luogo del delitto, ossia sulle tracce del vampirismo, già sondato con la raccolta di racconti *Ultimi vampiri* (1987). In entrambi i casi – ma il discorso potrebbe essere esteso alla tua produzione in generale, anche al lavoro da soggettista e sceneggiatore – ti sei basato su numerosi documenti e hai raccolto testimonianze, in maniera davvero 'onnivora', tra curiosità e rigore. Perché, mi domando, questa esigenza degli elementi storici o cronachistici, da intrecciare alla finzione? È solamente finalizzata a un maggiore effetto di realtà, o c'è qualcosa di più?**

GM – C'è la mia inclinazione alla ricerca. Cerco casomai di stare attento a che certe storie non siano dei semplici pretesti per studiare, perché la mia segreta ispirazione in realtà, sarebbe lo studio fine a se stesso, cioè non finalizzato a pubblicare. D'altro canto credo di essere più dotato come scrittore che come ricercatore puro e dunque sono istintivamente portato a trasferire i "dati" in un racconto che va oltre i fatti per esplorarne i significati simbolici. Questa è un'attitudine specificamente letteraria, che non si può ritrovare nella saggistica a meno che non se ne voglia appannare il rigore e la scientificità. Va poi sottolineato come nel romanzo moderno, anche nei *best-seller*, l'esigenza di documentazione sia negli ultimi due decenni straordinariamente aumentata per rispondere a un'esigenza dei lettori che in un romanzo non cercano più un semplice svago, ma una fonte di conoscenza, un approfondimento, anche psicologico, che nessuno studio, articolo, film, programma televisivo riescono a dare. Un caso poliziesco, per fare un esempio, può essere trattato meglio in un programma televisivo che in un romanzo giallo ispirato alla realtà. Però solo un romanzo può darci ragione dei meccanismi psicologici di un assassino. Nel romanzo c'è una prevalenza inevitabile, attraverso i personaggi, di elementi soggettivi, di punti di vista, di emergenze dell'inconscio e

dell'imponderabile. Questa complessità di tessitura non può essere resa dentro *format* troppo rigidi che costringono la creatività dentro schemi pre-fissati, non caratteristici della singola opera, ma dell'insieme di opere in quanto merci, le cui dosi sono predeterminate. Qualsiasi liquido deve stare in quella misura di lattina. A questa standardizzazione hanno ceduto anche la saggistica e la ricerca. Infatti opere come *L'Ascesa e il Declino dell'Impero Romano*, *Il Capitale*, *La Critica della Ragion Pura*, *L'Origine della Specie*, sarebbero impensabili oggi. Il Romanzo è l'unica forma espressiva ancora abbastanza svincolata da *format*. Un romanzo può durare quanto si vuole, avere la struttura che lo scrittore decide di dargli, essere libero nel contenuto e nello stile, non finalizzato al momento o a *target* particolari. Certo questa libertà non è affatto garantita a priori e nemmeno dai risultati commerciali che spesso premiano opere più "puntuali", per efficacia immediata o per casualità, ma sul lungo periodo reggono soltanto le opere che a questi meccanismi si sono sottratte.

FF – Mi pare che spesso ti interroghi sulla 'diversità' o, meglio, sull'integrazione di varie diversità. Ciò avviene pure sul piano formale: penso alla tua abitudine di mescolare generi e sottogeneri all'interno di una stessa opera: western, poliziesco, horror, avventura, il comico e l'umoristico.

GM – L'attitudine alla contaminazione dei generi era fino agli anni Ottanta considerata "cult", oggi è invece diventata talmente diffusa da essere spesso banale e confusionaria. I generi puri sono per converso diventati oggetto di nostalgia. Si pensi al *western*. Era un tempo un tipico "metagenere". Cioè nello scenario del *west* si poteva ambientare un racconto di qualsiasi genere (avventuroso, musicale, psicologico, epico e chi più ne ha più ne metta). Oggi invece quei pochi *western* che il cinema produce tengono a rievocare il *western* classico (vedi *Appaloosa*) con all'interno un evidente effetto Nostalgia. Il Meta-genere per eccellenza è invece diventato il Giallo, dove ormai la dinamica puramente delittuosa ed investigativa è un pretesto per scrivere qualsiasi cosa: gialli storici con investigatori persino nell'Impero romano, gialli sociali, sentimentali, fantastici, filosofici. Di tutto. Credo che l'effetto sui lettori sia ormai di stanchezza, e che questo tipo di Meta-Giallo stia andando al collasso, perché la rana a furia di gonfiarsi scoppia. Dunque oggi il problema non è più quello di tornare ai generi classici o di mescolarli sempre più, ma è quello, molto più difficile, di trovare un equilibrio all'interno della singola opera, perché questa rappresenti un *Unicum*. Se uno scrittore non si preoccupa di scrivere opere uniche è poi inevitabile che degradi, come dici tu, a mero "assemblatore di storie".

FF – Dividi la maggior parte del tuo tempo tra la narrativa 'tradizionale' (in senso decisamente lato...) e la scrittura dei fumetti: le avverti come due attività distinte, per cui lavori idealmente su due tavoli separati, oppure nella tua percezione d'inventore di trame si tratta di un'unica prassi, di un tutt'uno?

GM – Ovviamente sta tutto nella stessa testa, nella quale i percorsi inevitabilmente si accavallano, ma al momento della scrittura subentrano "tavoli distinti", perché sceneggiare è molto diverso da scrivere un romanzo. C'è per certi versi la stessa differenza tra disegnare e dipingere. Qualsiasi disegnatore, anche il più eccelso, ambisce segretamente ad essere pittore, perché sa che quello sarebbe un modo espressivo più completo, se non più elevato, e che lo metterebbe di fronte a difficoltà molto maggiori e a risultati molto meno garantiti. Sceneggiare è una professione, scrivere romanzi è una sfida. La diversità è nel lavoro stesso, nella scansione della giornata. Si sceneggia preferibilmente a mente fredda, in orari quotidiani e regolari. Ma quando si scrive un romanzo si è davvero posseduti. Ci si può svegliare in piena notte solo per correggere una parola. Il tempo della

vita quotidiana viene cancellato, si entra in un tempo “altro”, puramente mentale. Si possono impiegare giorni per riscrivere la stessa pagina e poi magari scriverne dieci e più in totale fluidità in un solo giorno. Niente può essere ridotto a “misura” se non dopo, quando si revisiona, si taglia, si corregge e si cerca di recuperare un punto di vista “esterno” rispetto alla propria opera. Prima, nel processo creativo che è intimamente legato alla scrittura stessa (non è cioè mera esecuzione di un progetto), il coinvolgimento è totale. Almeno, così accade a me.

FF – Osservando la tua biografia si può dire che, prima di romanziere e sceneggiatore, ti sei scoperto cantautore e compositore. Ce ne potresti parlare? Ho notato che, oltre a collaborare a lungo con l’amico Ricky Gianco, hai scritto canzoni per Mina, Mia Martini, Gino Paoli, Gianna Nannini, Giorgio Faletti e, non ultima, la P.F.M. Si tratta ormai di un’attività a latere, che coltivi in maniera secondaria, oppure progetti delle nuove incursioni?

GM – Quest’attività è nata in un’epoca in cui la musica e la canzone erano la forma espressiva Numero Uno, mentre il romanzo aveva smarrito la capacità di coinvolgimento d’un tempo. Ma successivamente il mercato della musica si è ri-codificato, tornando agli *standard* abituali della canzone d’immediato consumo, mentre la voglia di narrare è ripresa impetuosamente. Ai non romanzi o ai romanzi de-strutturati degli anni Settanta, negli anni Ottanta sono subentrati i romanzi che fino ad allora parevano cose del passato e definitivamente tramontate, tranne eccezioni quasi uniche (come *Cent’anni di solitudine*). A questa svolta la nuova narrativa *horror*, *thriller* e fantascientifica (quella di Stephen King e compagni, per intenderci) ha dato un contributo determinante. In campo strettamente letterario, negli anni Ottanta, ancora gli editori raccomandavano agli autori libri snelli e minimalisti, ma gli autori nuovi e più esplorativi invece tendevano ai romanzi smisurati, cioè a ritrovare quella generosità di scrittura non pre-confezionata, che per molti versi era erede del *pop-rock* dell’età precedente, che aveva appunto sconfinato dagli angusti territori della canzonetta e dai suoi rigidi *format*. Io scrivevo racconti anche prima di cominciare a scrivere canzoni. La mia attività di autore di canzoni ora è diventata molto occasionale.

FF – C’è un legame tra il Manfredi scrittore (poco importa se di romanzi o fumetti) e il Manfredi musicista?

GM – Non so, questi giudizi spettano alla critica, anche se va detto che oggi sono moltissimi gli autori che scrivono cose diverse (romanzi, cinema, canzoni, fumetti) e che ciò richiederebbe una nuova generazione di critici, capaci di esplorare *media* diversi e di rintracciare legami in un insieme così variegato di forme di scrittura. I lettori dei miei fumetti, nella stragrande maggioranza, ignorano la mia precedente attività di cantante e di autore di canzoni. Alcuni che le hanno conosciute entrambe pensano che si tratti di due Manfredi diversi. Cioè desta ancora un certo stupore un’attività di scrittura a tutto campo, ancora definita, non si sa bene se in termini lusinghieri o critici, come “eclettismo”. Ma non sono affatto un caso isolato e bizzarro. Tanto per citarne uno, ben più famoso di me, Nick Cave scrive canzoni, raccolte di poesie, film, ha fatto anche l’attore. Ma quanti critici sono in grado di esaminare con competenza l’insieme della sua attività e trovarvi quelle costanti d’autore che indubbiamente ci sono? La questione del riadeguamento della critica mi sta molto a cuore. Se riguardasse solo me o gli autori delle nuove generazioni multi-mediali sarebbe solo un problemino. Il guaio è che riguarda anche dei Colossi del recente passato. Cito per tutti due grandi scrittori italiani: Mario Soldati (che è stato anche un grande regista e un geniale inventore di televisione) e Pier Paolo Pasolini (scrittore, poeta, polemista, saggista e cineasta). Quante generazioni si dovranno ancora aspettare perché la critica esplori questi autori nella completezza del loro lavoro? Nelle Università per

fortuna si sta favorendo, ad opera di docenti illuminati e consapevoli, una maggiore relazione interdisciplinare che superi le vecchie barriere delle specializzazioni e dei saperi separati, ma nell'editoria questo lo si vede ancora troppo poco, anzi si può dire che si vede l'esatto contrario, da un lato uno slittamento ulteriore verso lo specialismo ad opera di studiosi di minuzie (che peraltro fanno un lavoro utilissimo, ma estremamente ristretto all'ambito degli addetti ai lavori e/o a *target* di gusto), dall'altro verso la supponente genericità degli autori delle Storie della Letteratura, sempre più improntate al giudizio sommario, soggettivo e ideologico, che ripropone invecchiati luoghi comuni senza reale fondamento nella ricerca, e senza curiosità nei confronti delle nuove tendenze.