

Spettacoli

Cultura

Racconti di poche pagine, periodi brevissimi, una scrittura «senza qualità», lapidaria ma efficace: arriva in Italia con il suo «Cattedrale» Raymond Carver, uno scrittore tra Cecov e Hemingway

Dacci oggi il nostro orrore quotidiano

Una coppia giovane va a cena a casa di conoscenti che hanno da poco avuto un bambino. La casa è fuori mano, la strada per arrivarci lunga e strana. La moglie inquieta. Alla fine arrivano. Davanti alla casa c'è un'altalena per bambini. Si sente un grido, ma è troppo forte per essere di un bambino. Chi è che grida? Non è un fantasma e non è un bambino: è un enorme pavone, l'anima di casa. Per la casa girano il pavone bellissimo e il bambino, bruttissimo come i suoi genitori. Quella sera a cena i due protagonisti decidono di avere un figlio e così rovinano le loro vite. Ma in verità le loro vite si rovinano senza una ragione precisa, e semplicemente smettono di avere senso da un certo punto in poi. Vanno in mille pezzi, centrifugate dall'interno; e l'orrore banalissimo di cui siamo testimoni ci fa correre un brivido per la schiena. Queste notizie che ci arrivano da un altro mondo, così vicino al nostro da coltivarci quasi, sono i racconti dello scrittore americano Raymond Carver, tradotti ora per la prima volta in italiano presso Mondadori nel volume *Cattedrale* (pp. 204, lire 12.000).

Il brivido ritorna puntualmente per ognuna delle dodici storie della raccolta, in crescendo. Carver ha una capacità straordinaria di evocare l'orrore del quotidiano, e la coltiva con la cura di un manierista. I suoi racconti si possono anche leggere come una tessitura di emblemi impossibili che prendono i loro pezzi dal repertorio inesauribile del banale. Tutto quello che si trova in una stanza, incluso il corpo, può entrare in combinazione con tutto, in assemblaggi perversi. È la stanza protestante, dove il male è in agguato nelle cose prima ancora che nei pensieri che le conosciamo. Ma questa retorica dell'inquietante si esprime con quel tipo di enfasi particolare che è la sobrietà. Carver è sobrio e lapidario: usa un lessico senza connotazioni, periodi mai più lunghi di un rigo. Un linguaggio che quando è alla prima persona pare l'idea platonica del realismo, da cui tutti gli altri discendono in bell'ordine. Tutto uno stile impiantato sulla completa assenza di qualità.

Raramente riusciamo a collocare i personaggi in uno sfondo geografico preciso. Certamente siamo in America; ma dove? Potremmo essere ovunque, Nord, Sud, Est, Ovest, ma niente ce lo indica: ci troviamo in una universale area urbana, in una città diffusa che non vediamo mai nei suoi segnali ufficiali. Privata della sua riconoscibilità sociale, collettiva, la città si trasferisce tutta negli interni, e i suoi giorni si contugano tutti all'infinito presente. Ma il cuore delle storie, il punto in cui troviamo la fonte del nostro orrore, è il momento in cui i protagonisti si accorgono del passare del tempo.



Lo scrittore americano Raymond Carver

Il passaggio del tempo — dalla singola giornata alla vita intera, o dal presente al passato — è il centro della vita: si vive in genere senza accorgersene. Ciò non si vive, suggerisce Carver. Nel momento in cui il protagonista (presumibilmente bianco, operato o piccolo borghese) entra nel tempo, la sua vita si spezza: non perché impari a ricordare, ma perché si accorge di non ricordare niente. La sua è un'illuminazione, ma vuota. Come nel racconto *Cattedrale*, in cui un cieco guida la mano di un vedente per disegnare una cattedrale, che il cieco in vita sua non ha mai visto. Le parole dei racconti di Carver sono le tracce di questo ricambio impossibile.

Queste e molte altre cose sono nei racconti di un autore che è ormai da anni considerato un maestro della *short-story* e sta per diventare in vita un classico della prosa statunitense. E ci si potrebbe fermare qui, perché i racconti sono belli e interamente autosufficienti. Conoscere la biografia di Carver non ce lo fa apprezzare di più, ci regala soltanto un altro racconto.

Raymond Carver è nato nel 1939 a Clatskanie, Oregon e ha passato l'infanzia e l'adolescenza a Yakima, nello stato di Washington, nel Nord-Ovest Pacifico. Per caso mi è capitato di passare per Yakima, che è una città del tutto piatta scodellata in mezzo a un deserto che è una riserva indiana, dove vivono appunto gli indiani Yakima. A poche decine di chilometri, fiumi colossali, montagne coperte di neve, chilometri e chilometri di foreste: a Yakima, il deserto. Figlio di un operaio di segheria, a diciotto anni Carver è padre di un bambino, a diciannove di due. Tuttora definisce la sua vita come quella di un ragazzo padre. Né lui né la moglie sedicenne riusciranno a prendere in tempo il loro «degre». Ci metteranno quindici anni, e si spostano intanto da una città all'altra, da un college di terzo ordine all'altro, da un lavoro all'altro, senza soldi, senza casa, con i due bambini. Carver comincia a scrivere nei corsi di «creative writing», la scrittura creativa che si insegna all'università. Scrive racconti e poesie e le manda ai riviste letterarie. Impiacciabili, le riviste gli rimandano indietro. Sceglie di scrivere racconti perché per i romanzi non ha tempo: troppo da fare tra bambini e lavoro. Dalla fine degli anni Sessanta comincia a bere. Poi comincia a bere anche la moglie. Il matrimonio si sfalda e fino al 1977 Carver è un alcolizzato come tanti dei suoi personaggi. In *Fire* (Vintage Books, 1983), il libro che raccoglie le sue poesie, interviste e saggi dice: «Per la verità avevo smesso di bere è la cosa della mia vita di cui sono più orgoglioso. Sono un ex alcolizzato. Sarò per sempre un alcolizzato, ma mai più un alcolizzato attivo».

Dall'inizio degli anni Settanta è uno scrittore noto: dalle piccole riviste letterarie passa alle grandi, poi alle antologie nazionali, poi a due raccolte di racconti e due di poesie, che sono racconti compressi nello spazio di una pagina. Comincia a insegnare «creative writing» nelle università, fino al 1983, anno in cui gli viene assegnato un invidiatissimo vitello, il Mildred & Harold Strauss Living Award. Da poco ha finito di scrivere con il regista Michael Cimino una sceneggiatura sulla vita di Dostoevskij. Vita e carriera esemplare da grande letterato americano, incluso l'alcolismo e il grande talento.

Saluto da molti come scrittore postmoderno e «minimalista», Carver non lo prende come complimento: «C'è nell'espressione «minimalista» qualcosa che sa di piccolezza di visione e di esecuzione e che non mi piace». Al di là delle etichette editoriali, Carver ha altri modelli: Hemingway, ma soprattutto Cecov, Tolstoj, Sherwood Anderson. I suoi racconti, redatti spesso più di quindici volte, sono fatti per durare, solidi, come i più intelligenti come tutti i grandi oggetti di artigianato. «È passato il tempo, se mai c'è stato, in cui un romanzo o un dramma o un libro di poesie potevano cambiare le idee che la gente aveva su di sé o sul mondo. Forse scrivere letteratura su certe persone che fanno una certa vita farà capire a chi legge dell'esperienza che prima non capiva, a meno che ci si debba fermare qui. O almeno è qui che mi fermo io».

Marina Beer

A palazzo Ducale a Venezia una grande mostra dedicata ai tesori dei Faraoni. Gioielli, oggetti di uso comune e, soprattutto grandi statue. Così la scultura di questo popolo, ancora lontano dalla ricerca estetica dei greci, ci riporta alle origini sacre dell'arte antica

Ecco il marmo d'Egitto

Tra le diverse iniziative tese al recupero della civiltà veneziana del passato di cui, negli ultimi anni, si è allentato il forte rilancio turistico della città — pensiamo alla rinascita del Carnevale —, non è mancata, nell'ambito delle mostre, la valorizzazione dell'antico ruolo della città come porta europea verso l'Oriente. Risale ad alcuni anni fa l'esposizione «Venezia e Bisanzio» di Palazzo Ducale, presto doppiata da quella dei «Cavalli di San Marco» — anch'essa, di fatto, dedicata a un capitolo dei rapporti tra la città e Costantinopoli — poi recuperata e sponsorizzata dalla Olivetti in occasione dei restauri e della lunga tournée della celebre quadriga marciana. Fu poi il turno della raffinatissima orficeria barbarica rivelata dalla indimenticabile esposizione dell'«Oro degli Sciti», anch'essa a Palazzo Ducale, e, lo scorso anno, di un'antologia di antichità cinesi che fu meta di un ininterrotto pellegrinaggio di visitatori e scolaresche.

L'odierna mostra dei «Tesori dei Faraoni», finanziata dalla Regione veneta, con un contributo dell'ENI, è corredata da un catalogo edito dalla Mondadori, non può ambire, come le precedenti manifestazioni scitiche e cinesi, ad offrire la scoperta di una civiltà sconosciuta: antichità egizie sono presenti nelle maggiori città italiane, a cominciare da Torino. Ma quanti, anche tra coloro che amano visitare i musei, possono dire di conoscere approfonditamente l'arte egiziana e le sue scansioni storiche? Quanti, poi, hanno visitato il Museo Egizio del Cairo e ricordano di avere già ammirato, nelle affollate vetrine di quella raccolta, le opere che a Venezia sono così efficacemente valorizzate e ben illustrate dai pannelli didattici che ne chiariscono la storia, la provenienza, la funzione?

Aggiungiamo ancora che i fattori oggettivi, e primo fra tutti il viaggio delle opere dal Cairo a Venezia, hanno costretto gli organizzatori a esporre reperti di dimensioni relativamente piccole, quindi di minor misura, ma oggetti d'uso comune o rituale e gioielli. E per quanto «estetica» egiziana non muore nel trapasso dalla grande

vita nell'oltretomba. La fisicità, la convenzionalità delle posture (il perfetto profilo dei rilievi, la canonica posa seduta, il passo della figura in piedi con le braccia tese verso il basso) si spiegano in questo modo. La tradizione realistica occidentale vuole che l'arte egizia fondata naturalismo nell'immagine perché essa viva nel presente. Richiede dunque gesti naturali, scori, chiare ambientazioni spaziali. Lo scultore egiziano voleva offrire, al contrario, una figura il più possibile universalmente valida, slegata dal luogo e dal tempo, secondo la concezione che ancora Platone avrebbe invocato cercato di contrapporre al nascente naturalismo greco. Così si spiega quel contrasto sempre presente nella statuaria egiziana — anche tra le opere esposte alla mostra di Venezia — per cui un'attenzione fortissima verso il tema quotidiano, verso particolari di forte realismo, convivono con l'estrema levità delle forme. A Palazzo Ducale ammiriamo dunque due coniugi seduti (n. 16), raffigurati in calcare dipinto, nel 2400-2200 a.C. in una posa di grande fisicità; ma l'Idolo è ingentilito dal fatto che la moglie passa affettuosamente un braccio sopra le spalle del marito. Analogamente, i volti rivelano tratti di mirabile realismo, come quelli di una elegantissima testa-ritratto femminile di alabastro (n. 30), posta a chiusura di un vaso canopo funerario risalente al 1340 a.C. Soltanto lo «Scriba» (n. 17), nella sua caratteristica posa a gambe incrociate, che si rinvia in numerose versioni dello stesso soggetto, sembra poter conciliare la disposizione triangolare delle membra con la funzione sociale dell'uomo.

Lo scultore, avrebbe detto Michelangelo molti secoli più tardi, può lavorare in due modi: per aggiunte progressive di materia o per via di levare. Lo scultore egiziano, senza dubbio, lavorava sempre nel secondo modo e, come scultore finto, non è difficile risalire mentalmente allo squadrato blocco di pietra iniziale la cui forma si è perpetuata nel corso della lavorazione. In questo senso certe caratteristiche statue raffiguranti un uomo seduto con le ginocchia ripiegate

all'altezza del mento, concettuale come del cubi da cui spuntano soltanto la testa, in alto, e, frontalmente, due piedi, possono essere assunte come emblemi dell'arte egizia, sia nelle forme più antiche, dalle squadrature rigide, come il pezzo n. 22 del II millennio a.C., che in quelle più recenti (n. 30), dove si avverte, per l'arrotondamento delle parti del cubo, il primere della forma organica sottostante. Queste considerazioni dipendono da una personale predilezione per alcuni dei manufatti esposti a Venezia. Altri preferiranno sostare più a lungo di fronte alle colonne di lapislazzuli e turchese, ai pettorali variopinti, ai bracciali d'oro, ai bronzzetti in forma animale (la bella Lontra, n. 53), agli incensieri, ai curiosissimi ditali dorati rinvenuti a decorazione delle mummie del Nuovo Regno (n. 43), alle opere più recenti,

che testimoniano l'inserimento dell'Egitto in ambito ellenistico e romano. Altri resteranno fortemente colpiti dalla «Barca d'argento» n. 16, della metà del II millennio a.C., con lo scafo fortemente ricurvo, dieci figurine di rematori intenti a spingere le leve e il timoniere in piedi a poppa. È un ricordo della cerimonia funebre con cui fu trasportato, sul Nilo, il corpo della regina Anhotep, nel cui ricchissimo corredo funerario di Gurna (Tebe) fu rinvenuta questa statuina metallica. Qualcuno la confronterà, senz'altro, con i gondole che solcano il vicino Bacino di S. Marco. Tale accostamento, in questo caso, non sarà fuori luogo, essendo la Barca stata scelta dal responsabile del Museo del Cairo proprio in omaggio alla platea lagunare della mostra e ai veneziani.

Nello Forti Grazzini



Nostro servizio

VENEZIA — In un celebre dipinto del Tintoretto conservato alle Gallerie dell'Accademia è raffigurato il traguardo del corpo di San Marco, il patrono di Venezia, dalla città di Alessandria d'Egitto. L'episodio è tradizionalmente situato nel IX secolo, ma l'agiografia del santo, come spesso avviene, è la spia di concreti fatti storici dei rapporti, di natura commerciale, che intercorsero per secoli tra la repubblica marinara dell'Adriatico e l'Egitto. Infatti proprio dal IX secolo i naviganti della Serenissima, la cui fioritura economica si basava proprio sulla sua funzione di cerniera tra l'Occidente e l'Oriente, il Mediterraneo e l'Europa continentale, si spingevano con maggior frequenza verso l'Egitto. Già alla metà del Duecento i veneziani detenevano due fondachi commerciali ad Alessandria e un secolo dopo un monaco-viaggiatore, Antonio de Rebaldis cremonese, scriveva nelle sue memorie di viaggio di grandi cadute di rame pro-

dotte a Venezia che in Egitto venivano trasportate «super camelos», ovvero sulle gobbe dei cammelli. Entro il XVII secolo, coi contrari delle imprese commerciali veneziane, l'interesse verso le regioni bagnate dal Nilo si trasformò da economico in culturale e già nel 1828 un antesignano dei moderni egittologi, Alvisé Cornier, console veneto, si dedicava in loco alla raccolta di antichità egizie.

Questi dati storici possono servire ad inquadrare e motivare l'apertura a Venezia, Palazzo Ducale, di una bella mostra, curata da Silvio Curtò e Alessandro Roccaù, incentrata su una settantina di reperti archeologici egiziani provenienti per la maggior parte dal ricchissimo patrimonio del Museo del Cairo, ma anche dalla poco nota raccolta di S. Lazzaro degli Armeni a Venezia. La mostra, curata da Silvio Curtò e Alessandro Roccaù, è aperta al pubblico sino a dicembre, ma già si parla di una posticipazione della chiusura almeno sino alla metà di gennaio.

Rinascita nel n. 28 da oggi nelle edicole

- Editoriali - Per motivi di decenza politica (di Gerardo Chiaromonte). Promemoria sulla P2 (di Claudio Petruccioli). L'impresa di Adam Schaff (di Franco Ottolenghi)
- Perché ha vinto il partito di massa (di Antonio Baldassarre)
- Il riformismo difficile (di Alfredo Reichlin)
- Berlinguer e la politica (di Antonio Taù)
- Inchiesta / Operai, tecnici, nuove professionalità nell'era del robot (articoli di Fausto Bertinotti, Vittorio Capecchi, Franca Chiaromonte)
- Le stagioni del cinema italiano (conversazione con Ettore Scola)
- Si può sconfiggere l'economia delle armi? (di Fabrizio Battistelli)
- Francia: una sinistra a prova d'errore (intervista a Jean Pierre Chevènement e articolo di Franco Fabiani)
- Saggio - Forze motrici e idee per l'alternativa (di Giuseppe Vacca)
- Tacuino - E al centro di quel prato Virgilio, di bianco marmo (di Aldo Rossi)
- L'indice di Rinascita del I semestre 1984