

Italiani ♦ Gaetano Cappelli

Vita e sogni di Carlino, dai monti alla metropoli



Parenti Lontani di Gaetano Cappelli Mondadori pagine 415 lire 32.000

ANDREA CARRARO

Se questo nuovo, fluviale romanzo di formazione di Gaetano Cappelli si fosse mantenuto dall'inizio alla fine al livello delle prime cento pagine, sarebbe stato fra le opere di narrativa migliori di questa stagione letteraria. Purtroppo però così non è. Le tre sezioni che spartiscono idealmente la narrazione, ciascuna legata a un'età della vita del protagonista narrante Carlino, hanno un valore, e soprattutto una «tenuta», diversi. La prima parte, come accennavo, è di gran lunga la più felice, e riesce a circondare di un'aura mitica l'età infantile del protagonista. In queste pagine la narrazione è affollata di personaggi, situazioni, ambienti, calati in una dimensione atemporale. Il paesino lu-

cano in cui si svolge la vicenda, così sperduto, isolato dal mondo, rende ancora più marcata l'atmosfera astorica, leggendaria del racconto. La lingua ricca, sensuale, risonante, barocca di Cappelli si attaglia perfettamente alla rappresentazione sovraccarica di elementi cronologici e figurativi. Bellissime risultano certe descrizioni del paesaggio, fra torrenti vorticosi, cieli scintillanti, maestosi scosci montani, che denotano un sentimento panico della natura, che l'età infantile del protagonista carica ulteriormente di tensione drammatica.

Carlino, orfano di padre e di madre (molti entrambi in un incidente aereo) trascorre i primi anni della sua vita in una grande casa, accudito da una nutrita schiera di zii e cugini, sotto il dominio duro, talvolta tirannico, della nonna, pro-

prietaria dell'azienda di famiglia, il più rinomato oleificio della zona. È un bambino timido e solitario, Carlino, con un acuto spirito d'osservazione, avvezzo a sognare a occhi aperti, a vagheggiare romanticamente sul suo futuro, sul quale si è indelebilmente inciso il continente americano, dove aveva vissuto il padre prima di morire e dove vive uno zio che li ha fatto fortuna. Il rapporto di emulazione e idolatria con Pit, un giovane del paese, figlio di contadini, ingigantisce nel bambino la smania d'evazione e l'attitudine sognatrice. Pit infatti - con le sue scorbicande in automobile, il suo abbigliamento stravagante, il suo irresistibile fascino maschile esercitato con successo presso il popolo femminile del paese, le sue canne, il suo modo di fare scaltro dal passato da emigrante a Milano - diventa ben presto

agli occhi del bambino un mito vivente. L'amicizia con Pit viene però troncata bruscamente dalla improvvisa partenza del giovane che si dà a un'esistenza sbandata ed erabonda in giro per il mondo. Carlino ritorna alla sua vita solitaria, divisa fra le fantasticherie, la lettura di romanzi furtivamente sottratti alla biblioteca di famiglia, la frequentazione di bizzarri personaggi (come l'organista pazzo della chiesa o il suo insegnante di scuola, appassionato di storia locale), la redazione di necrologi sul notiziario del paese etc. Non è allegra la vita del ragazzo insomma, privo di amici con cui, escluso dalle occupazioni dei suoi coetanei. Tuttavia non c'è traccia di patetismo nella rappresentazione, che al contrario si avvale di uno sguardo ironico, disincantato, talora cinico-grottesco, con alcuni momenti di

irresistibile comicità. Il passaggio all'adolescenza piena del protagonista, con le prime amicizie, la scoperta del sesso, le feste, i concerti rock eccetera, segna una svolta sostanziale nella rappresentazione e nella lingua di Cappelli, che diventano più prevedibili e convenzionali. In particolare, l'atmosfera goliardica, sballata che si respira nella comitiva di ragazzi frequentata dal protagonista, pur sempre animata da una notevole verva comica, ha frequenti cadute nello stereotipo giovanilistico anni Settanta. Anche l'immagine sul Sud e sulla meridionalità in genere, a misura che diventa più connotata storicamente la vicenda, perde quell'aura magica, leggendaria della prima parte. Poi c'è l'ultima sezione del libro: la fuga del protagonista a New York. In questa parte non mancano pagine ispirate e felici, con notazioni tutt'altro che banali sulla società americana e sulla megalopoli statunitense. Ma nel complesso la narrazione appare appesantita da una prolissità che sfiora spesso nell'aneddotico.

(carraroandrea@tin.it)

NARRATIVA

Il reporter alla guerra

Due curiosità o domande vengono in mente una volta chiuso l'agile, intenso libretto di Gina Lagorio. La prima è di ordine strutturale: si chiede chi sia il narratore attendibile celato dietro il protagonista che racconta, se non è, come non è, un semplice travestimento della scrittrice; l'altra pertiene al campo delle suggestioni, quindi personalissimo: durante la lettura mi tornava alla memoria un dimenticato film, e qui casualmente citato «Zabriskie Point», per altri assai mediocre, se non fosse per alcune immagini, come la conflazione finale. Forse è quell'arcadia esplosa che dopo trent'anni ricorda questa implosa dentro le pericolanti certezze di confini assicurati o forse è il mestiere del fotoreporter quarantenne e quindi lo sguardo preciso e turbato, che vede e indaga, così simile a sequenze all'Antonioni: si veda l'episodio bellissimo dei leoni marini tra la spiaggia e le dune di Florence. Dunque: il protagonista, un reporter affermato, abituato a esperienze dure come le guerre balcaniche, si trova negli Stati Uniti per un servizio sul campus universitario. Non è al suo primo viaggio negli States, ma stavolta il paese gli appare come un'alternativa arcadica all'Europa dilaniata, perché è l'altra America che visita, dove si preserva una natura incontaminata o si ritagliano scampoli umanistici o si convive in una fraterna multietnicità. È naturale che il breve percorso che inizia e finisce a New York, attraverso vari campus, come Princeton, New Brunswick, Rochester e Eugene sulla West Coast, si prefigura come un itinerario non iniziato né formativo ma esemplare, quasi ritualistico, in modo che le verifiche e i confronti coincidono e quel poco di reale percepito non sia virtuale ma davvero quello che resta dopo lo scatto fotografico: la fenomenologia di un attimo violato. Quell'attimo, però, quel passato è l'unica certezza che la realtà possa sopravvivere. E si possa così anche interrogare, interpretare.

Incontri, immagini, paesaggi e colloqui sono il fondale strategico di un discorso che Gina Lagorio conduce da tempo: il peso, il valore etico della vita e della memoria, contro le tentazioni, oggi realissime, della cancellazione, di «dimenticare chi siamo stati e chi siamo, ogni giorno un po' di più, ogni giorno un po' più in fretta». Per questo il fotoreporter protagonista, anche lui troppo «arreso alle parole» non è soltanto portavoce del narratore, come attestano certi riferimenti generazionali, spie di una dislocazione, di una proiezione appunto poco «attendibile», ma è soprattutto una funzione e una finzione creati. Chi legge poco bada ai suoi gusti, o al suo flirt con Cecilia, segue soltanto i suoi clic agniti, come tessere di un mosaico istoriato, da cui ricavare un senso. Qui, con la levità di un divertimento quasi turistico, Gina Lagorio non smette di suo bisogno di affrontare temi basilari, di partecipare le emozioni e i disagi. E la sua America è quel paradiso infettato che ogni europeo colto ancora una volta osserva tra ammirazione e timore.

Piero Gelli

L'arcadia americana di Gina Lagorio Rizzoli pagine 108, lire 20.000

Lettere e Modernità

FRANCO BRIOSCHI

Quali sono i tratti costitutivi della comunicazione e dell'esperienza letteraria nella modernità? Alla domanda, per quanto ambiziosa, è oggi difficile sottrarsi, se pensiamo in particolare all'urgenza con cui l'insegnamento della letteratura nella scuola e nell'università è sollecitato a riformulare i suoi programmi, o quantomeno ad aggiornarli. Il Novecento è ormai storia, e la modernità è già da tempo tradizione. Con «Il sistema letterario nella civiltà borghese», Ulrich Schulz-Buschhaus offre qualcosa di più di una fra le tante risposte possibili: offre anzitutto un quadro concettuale, un insieme coeso di categorie interpretative.

Un primo e fondamentale suggerimento è di avvalersi, anche per quanto concerne la storia letteraria, della nozione di «lunga durata». È infatti nella prospettiva del «tempo grande» che noi possiamo cogliere compiutamente la differenza cruciale fra la letteratura d'«ancien régime» e la letteratura dell'età borghese. Da una parte, una gerarchia verticale tra generi «alti» e «bassi», a seconda dello stile e dei temi più o meno sublimi fatti proprio da questa o quell'opera: è una gerarchia che fa corrispondere alla divisione delle classi, nobiltà borghese plebe, i contenuti e le forme della rappresentazione letteraria. Dall'altra, una contrapposizione orizzontale tra l'opera che innova e l'opera che ripete schemi collaudati: e qui sarà «il pathos illuministico dell'antecedente», dell'anticipazione, della scoperta», lasciato in eredità alle generazioni successive sino alle avanguardie novecentesche, a suggerire una scala di valori decrescenti tra una letteratura trasgressiva, identificata con la «Kunstliteratur», e una che si attarda a reiterare le logore convenzioni del passato, identificata con la «Trivialliteratur».

Il punto è che proprio la «lunga durata» mostra come questa scala di valori sia poggiata su premesse in buona misura arbitrarie e ingiustificate. L'errore consiste nella convinzione di poter fissare una coincidenza assoluta fra la schematicità ripetitiva e «una sola area storico-sociale che sarebbe quella della società di massa e dell'industria culturale». Di qui un arbitrario capovolgimento del normale percorso interpretativo: come osserva acutamente Schulz-Buschhaus, quando analizziamo un sonetto di Galeazzo di Tarsia noi parliamo dal riconoscimento dello schema petrarchesco a cui si conforma, per andare alla ricerca delle variazioni, pur minime, che gli conferiscono un'impronta individuale; al contrario, quando analizziamo un romanzo poliziesco, noi assumiamo a priori che le variazioni siano solo apparenti, un «maquillage» di superficie a seduzione del pubblico acquirente, e andiamo alla ricerca dello schema che invariabilmente ne conferma la congenera serialità.

Questa «mancanza di fair play» finisce per occultare un'importante simmetria. Non solo il «tipo evolutivo» di un genere di massa come il romanzo giallo (per rimanere all'esempio) non è categorialmente diverso dal «tipo evolutivo» di altri generi storici, come la tragedia classica o il romanzo cavalleresco: c'è anche «una tradizione della prosa di avanguardia che può certo ritenersi ricca di innovazioni, ma che conosce anch'essa - malgrado tutti i tentativi di liberarsene - le sue ripetizioni di genere (...). Come la provenienza di un romanzo dai generi specifici della cultura di massa non dovrebbe più automaticamente significare la sua condanna, neanche l'appartenenza di un testo all'area dell'avanguardia dovrebbe garantirgli a priori la sua esaltazione ad opera di rottura e innovazione».

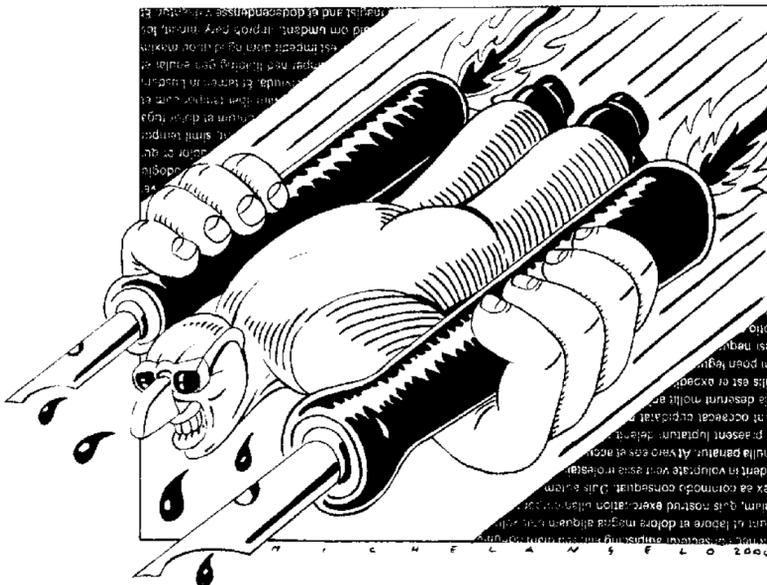
Tutto ciò non comporta, sia chiaro, alcuna indifferenza nei confronti dei valori estetici. Del resto, è soltanto ovvio che gli artisti di maggior talento e risorse si orientano verso quei settori della produzione letteraria che promettono maggior prestigio, né dobbiamo quindi stupirci se i capolavori della modernità vanno cercati tra le opere di Gustave Flaubert o di Franz Kafka anziché di Eugène Sue o Carolina Invernizio. Ciò non toglie che nei tempi lunghi della storia quanto credevamo facesse parte della loro natura intrinseca si riveli poi un aspetto trasente delle cose, comprese le istituzioni letterarie. La fenomenologia della scrittura postmoderna ne offre, a suo modo, la più recente testimonianza. E sta di fatto che i canoni assiologici, paradigmi storiografici, le classificazioni tipologiche di cui ci siamo serviti risultano oggi, guardando a ritroso, insufficienti. Né è un caso che uno studioso di romanistica, avvezzo agli affreschi di grande respiro epocale cari ai maestri della sua disciplina, da Curtius a Jauss, ci offra in questa organica raccolta di saggi una prospettiva, così limpidamente argomentata e insieme provocatoria, capace di modificare il nostro orizzonte.

Il sistema letterario nella civiltà borghese di Ulrich Schulz-Buschhaus Unicopli pagine 178 lire 24.000

«L'intuizionista», opera prima del critico tv Colson Whitehead, è una brillante metafora di New York e dell'emancipazione degli afroamericani. Un romanzo dai molti «padri nobili»

Empiria e intuizione Il mondo gira come un'ascensore

STEFANO PISTOLINI



L'intuizionista di Colson Whitehead Mondadori pagine 278 lire 29.000

(la versione distorta di una lobby sindacale), cosa che autorizza ogni genere di sospetto. Gli Intuizionisti, infatti, sembrano destinati a perdere la tenzone, ma il corso degli eventi verrà mutato dal riapparire degli appunti scritti da James Fulton, il defunto fondatore della loro «scuola».

Ecco allora affiorare la detective story, a base di sabotaggi e intrighi. E nel contempo ecco il sardonico romanzo filosofico coi suoi equilibristici teorici su temi come «l'imperativo verticale», «il dilemma del passeggero

fantasma». E poi l'atto d'amore verso la città della pietra e dell'acciaio, la sua meccanica, le sue ardite architetture. E infine l'afflato politico a sfondo razziale: il padre di Lila avrebbe voluto diventare ispettore degli ascensori, ma la barriera dell'apartheid glielo impedì. E Whitehead si confronta a modo suo con quel gap psicologico collettivo. E lo fa introducendo con levità l'idea di una seconda elevazione, nuovo stadio evolutivo degli afroamericani, liberi dal giogo della subalternità ma alle prese con la

definizione di una nuova identità. Perché per l'omo urbanus la tentazione è quella di salire sempre più in alto, ma il rischio è quello di non controllare lo stato di salute dell'ascensore sui cui si sale. Una macchina semplice, progettata nel 1850 dal signor Otis che contribuì in modo decisivo al ridisegno della città. Si conquistava l'altezza. Perché al centesimo piano ti condurrà comodamente l'ascensore. E perché la discesa verso il basso sarà sempre morbida e frenata. Parola di verificatore intuizionista.

Intersezioni ♦ Antonella Anedda

Il punto di incontro tra la critica e lo scrittore



Il libro di Antonella Anedda «La luce delle cose» (Feltrinelli, Milano 2000) si apre con questi versi di Emily Dickinson: «Mi chiudono nella prosa/como quando da bambini/mi chiudevano nello stanzino: perché volevano che stessi tranquilla». Ma Anedda sa queste parole non dicono tutto. Lo sa perché ha cercato nella notte l'amore, e nella stessa notte ha cercato l'orrore. Ha cercato l'abbraccio che ci fa avvertire la morte, ma lenta e vinca, come avessimo «ancora tempo», perché la morte è ancora laggiù. Lo sa perché ha guardato nella notte con occhi scuri come la notte, e in essa ha scoperto frasi e immagini «da cui si sollevano mondi e richiami». Anedda sa dunque che le parole di Emily Dickinson non sono «un attacco alla prosa», ma una insoddisfazione verso i generi, verso chi considera questa poesia non poesia, e dunque prosa, perché «non rientra nella codificata poesia», e dunque si viene chiusi nello stanzino dei generi «perché il respiro del canto non sfugge dalle rigide maglie della critica».

Superare questi steccati significa andare verso una scrittura straniera «spinta in avanti», fino a invadere l'uno e l'altro campo; perché solo così «la scrittura può diventare una cosa ulteriore» e può «lasciarsi lambire» dal reale «con la sua spessa, umida, viva lingua di cane».

Ma cosa possiamo dire di questa scrittura straniera e dello sguardo che sta dietro di essa? Parafrastrandolo un passo di Dostoevskij, anch'esso citato da Anedda, noi viviamo con la percezione che, camminando dritti fino a oltrepassare la linea dove il cielo si incontra con la terra, forse incontreremo la soluzione dell'enigma. Percezione strana, perché di fatto questa soluzione non la incontriamo mai. Ma lungo la strada, come il viaggiatore di «Partenze» di Kafka, speriamo di trovare e di fatto troviamo viveri che ci sostengano. Ci fermiamo dunque a leggere libri, ad ascoltare musiche, a guardare pitture. Ogni volta, anche qui, abbiamo la percezione, o forse solo la speranza, di incontrare la parola ce ci indichi

con certezza la meta, o che almeno ci dia un indizio di essa. Ma questa parola noi non la troviamo mai. Ci pare sempre di sfiorarla, ci pare che essa aliti vicino a noi irraggiungibile. E allora magari, in una notte non più buia di mille altre notti, sappiamo all'improvviso che cosa è successo di noi e dentro di noi.

Le parole, le immagini e i suoni che abbiamo sfiorato con amore si sono esse stesse sfiorate con amore: sono diventate una storia che le contiene, ma che non solo le contiene. Infatti, nelle maglie che così esse hanno intrecciato, si sono impigliati frammenti della nostra vita: i passi che abbiamo fatto, i paesaggi che abbiamo visto, volti e cose.

Ecco, ci accorgiamo che questa è la nostra vita. Ci accorgiamo che le parole che abbiamo udito o letto sono diventate le nostre parole, e che le parole con cui ora ce le raccontiamo sono diventate le loro parole. Allora la notte che ci ha presi ci restituisce al mondo. In noi ora c'è un senso di colpa per la felicità che questa esperienza ci ha dato, perché mai sapremo fino a che punto l'abbiamo meritata, e un senso di dovere: il dovere di dirla, di raccontarla ad altri.

Cominciamo a scriverla dunque, e questo credo che Anedda abbia voluto fare. Il suo non è un libro di critica: è il racconto di una esperienza che si dipana attraverso le forme e le figure che hanno popolato il suo mondo. Questo di fatto è un tentativo di inventare un nuovo genere di critica, che non valuta quanto apprezziamo una cosa o un'opera rispetto a un'altra cosa o a un'altra opera, ma piuttosto, come Rilke ha detto di Cézanne, la mostra nel testo, la fa essere nel testo, nella scrittura. È da questa che dovremmo capire se e quanto quella cosa o quell'opera è stata amata, fino a diventare necessaria.

Anedda spinge fino all'estremo questo suo tentativo. Ma chi scrive sa che l'estremo è l'unica meta che uno scrittore possa davvero proporsi: l'unico luogo in cui esso possa davvero abitare.

media
media

Supplemento settimanale diffuso sul territorio nazionale unitamente al giornale l'Unità Direttore responsabile Giuseppe Calderola Iscrizione al n. 451 del 28/09/1998 registro stampa del Tribunale di Roma Direzione, Redazione, Amministrazione: 00187 Roma, via Due Macelli 23/13 Tel. 06/699961, fax 06/6783555 20123 Milano, via Torino 48 Per prendere contatto con Media telefonare al numero 06/699961 o inviare fax al 06/6783503 presso la redazione romana dell'Unità e-mail: media@unita.it per la pubblicità su questo pagine: Publikompass - 02/2424611 Stampa in fac simile Sc.Be. - Roma, via Carlo Pesenti 130 Satim S.p.A. Paderno Dugnano (MI) S. Statale dei Giovi 137 STS S.p.A. 95030 Catania - Strada 5, 35 Distribuzione: SODIP 20092 CiniselloB. (MI), via Bettola 18

