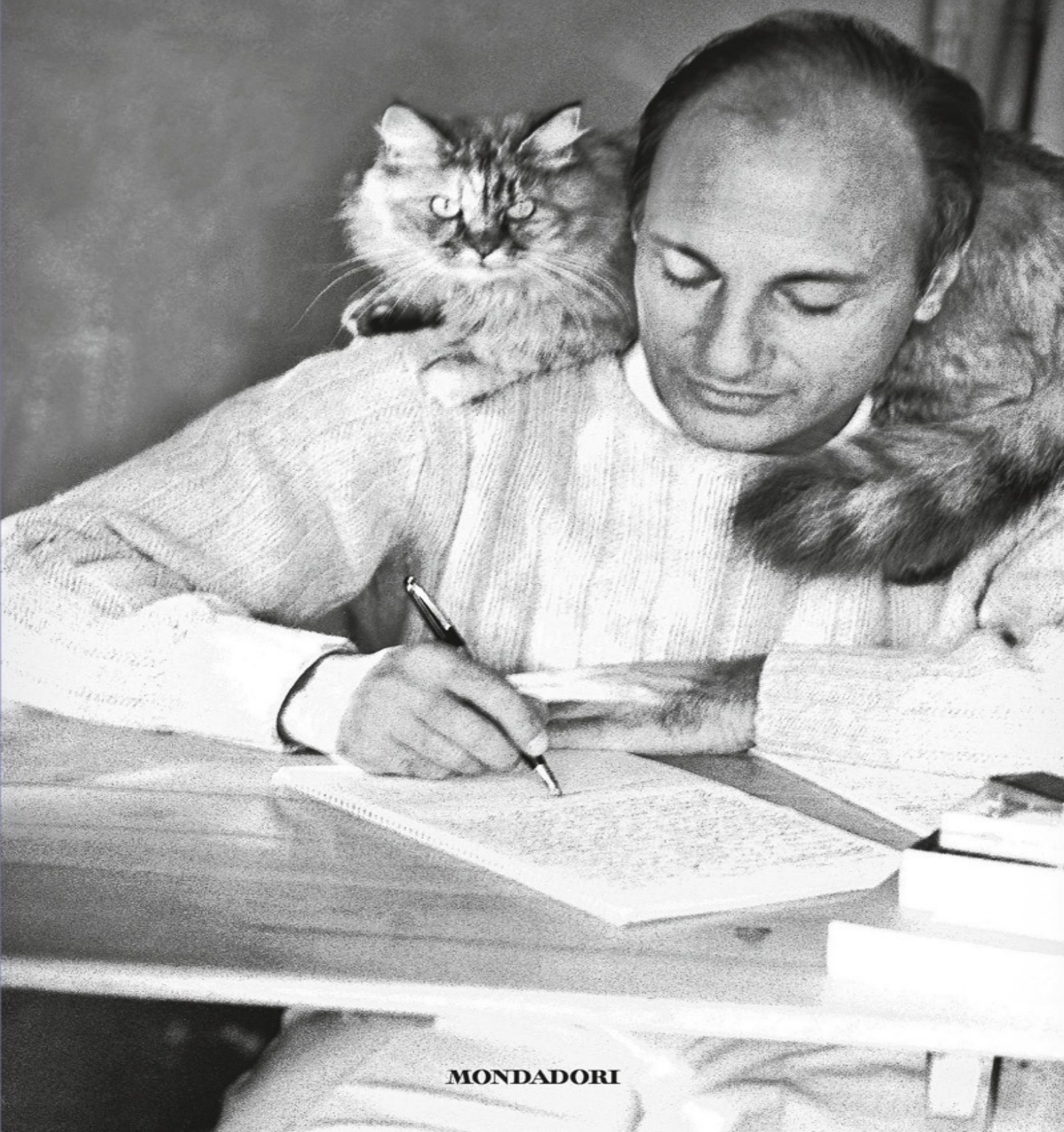


raffaele la capria

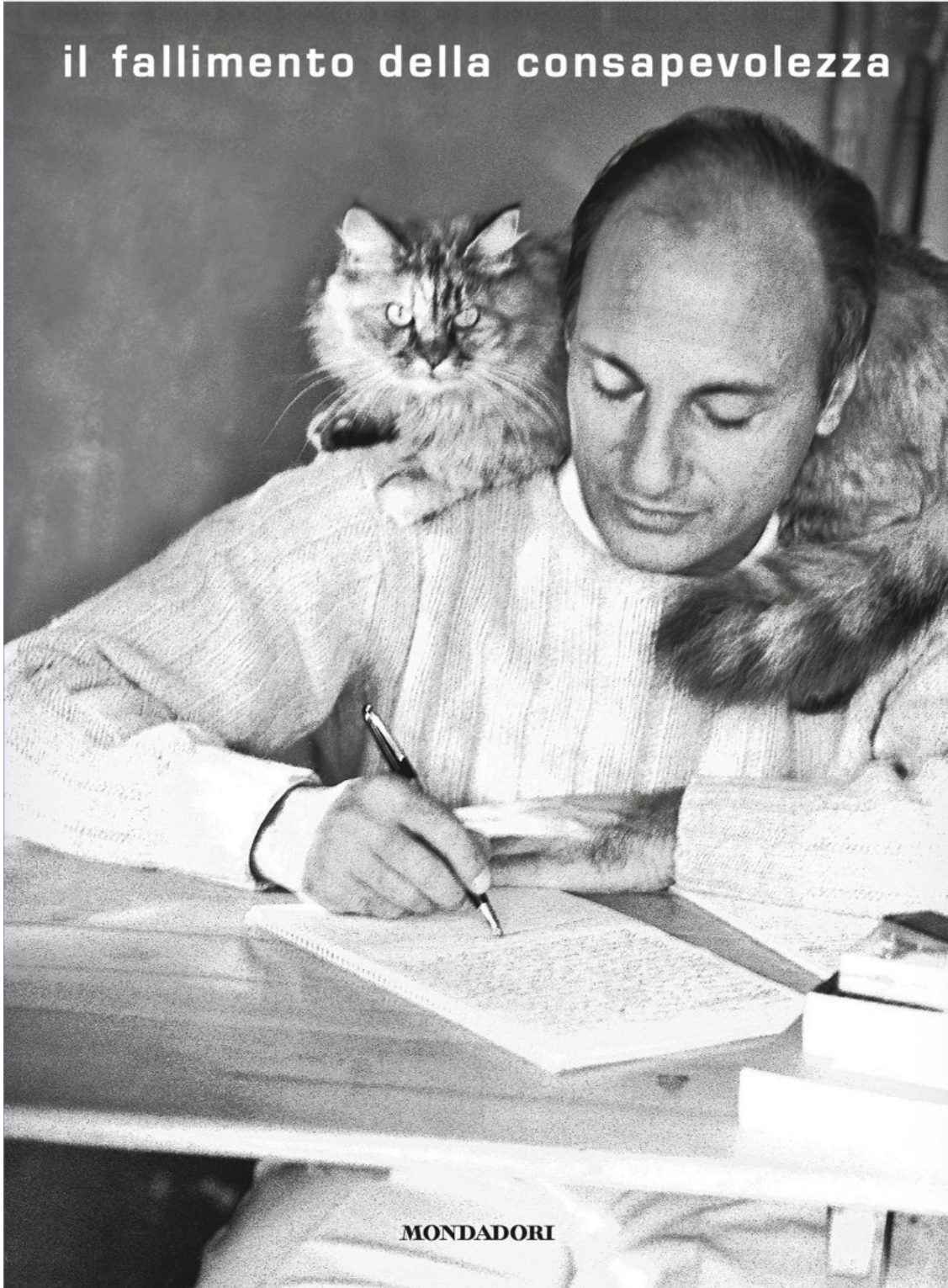
il fallimento della consapevolezza



MONDADORI

raffaele la capria

il fallimento della consapevolezza



MONDADORI

Il libro

“Io sono nato nel 1922 a Napoli, in una città che ha molti volti e che recita sé stessa; dove è ambigua, come in ogni recita, la linea di demarcazione tra vero e falso”: da qui prende le mosse questo viaggio a ritroso nel tempo. Con la leggerezza e la lucidità che lo contraddistinguono, La Capria accompagna il lettore alle origini della sua vita di scrittore, rievocando gli anni della formazione, la lotta ingaggiata per emanciparsi dagli stereotipi culturali imposti dalla città, l’insegnamento decisivo di Croce e la scoperta euforizzante di scrittori quali Proust, Musil, Kafka, Joyce, Faulkner, le cui tecniche compositive saranno d’ispirazione per i suoi futuri romanzi, su tutti *Ferito a morte*. Analizzando retrospettivamente la sua produzione, La Capria fa dono al lettore delle proprie idee sulla letteratura e sulla sua città, perché *Il fallimento della consapevolezza* è anche un libro su Napoli: ogni dettaglio che lo compone non fa che rendere saliente il controverso rapporto che lo scrittore intrattiene con essa. “In tutti i libri che ho scritto” ci ricorda, “c’è sempre questo dissidio, questo ‘poetico litigio’, tra me e la città, e il desiderio di svelarne l’anima nascosta, di ripensarla in modo da renderla presentabile, non con un maquillage superficiale, ma con una riscoperta della sua identità.”

A completare questa raccolta, alcune lettere inedite tornate in possesso dell’autore il giorno del suo novantatreesimo compleanno: le scrisse tra il febbraio e il maggio del ’43, mentre era militare a Caserta, a Peppino Patroni Griffi. La Capria stesso, nel presentarle, è sorpreso dai sentimenti che a quel tempo lo dominavano. Scopriamo un ragazzo di buona famiglia inerme e ingenuo sopraffatto dalla durezza della vita militare e dal terrore di vedersi abbandonato dall’amico più caro, in un’epoca di grande incertezza, che di lì a poco si sarebbe conclusa con la fine della guerra.

Attraverso la forma del memoriale, La Capria esplora il confine sottile tra verità e trasfigurazione narrativa, e dimostra che anche raccontando personaggi reali ed eventi realmente accaduti uno scrittore puro non può fare a meno di produrre letteratura.

L'autore

Raffaele La Capria è uno degli scrittori italiani più significativi e amati del Novecento e di questo scorcio del nuovo secolo. Nato a Napoli nel 1922, esordì con *Un giorno d'impazienza* (1952) e raggiunse la fama con *Ferito a morte* (1961, premio Strega). Tra le sue opere, *False partenze* (1974 e 1995), *L'armonia perduta* (1986), *Letteratura e salti mortali* (1990), *La mosca nella bottiglia* (1996), *Lo stile dell'anatra* (2001), *L'estro quotidiano* (2005), *Doppio misto* (2012), *La bellezza di Roma* (2014).

Raffaele La Capria

IL FALLIMENTO DELLA CONSAPEVOLEZZA

MONDADORI

Il fallimento della consapevolezza

PRIMA PARTE

I

Croce e la libertà europea

Io sono nato nel 1922 a Napoli, in una città che ha molti volti e che recita sé stessa; dove è ambigua, come in ogni recita, la linea di demarcazione tra vero e falso; sono vissuto inoltre in un clima di falsa coscienza diffusa, come quello del fascismo. Sono stato segnato da questi dati geografici e storiografici, da questa mia *falsa partenza* e, come scrittore e come persona, ho cercato in ogni modo di aiutare “la mosca ad uscire dalla bottiglia”, cioè la mia immaginazione a liberarsi da questi condizionamenti, per sentirmi uno scrittore il più possibile libero, nonostante l’ambiente culturale e politico che mi circondava.

La letteratura fu per me una specie di ancora di salvezza, cercavo in essa la possibilità di arrivare a quella consapevolezza che non trovavo nella città e neppure nel Paese in cui vivevo. E non la trovavo perché la mia è stata un’epoca *senza maestri*. Delle menti più elevate di quel periodo, Benedetto Croce e Arturo Labriola, quando ho cominciato a frequentare il liceo nemmeno avevo sentito parlare. Chi si era permesso di renderli pubblici, chi aveva osato trasmettere il loro messaggio ai suoi studenti, era già stato allontanato dalla sua attività di docente, e nessuna cattedra gli sarebbe più toccata.

A dispetto di questo silenzio, Croce divenne comunque un punto di riferimento. Veniva tenuto in disparte dalla cultura ufficiale e il suo pensiero non era materia d’insegnamento, così come non erano materia d’insegnamento – anzi, erano del tutto sconosciuti – Antonio Gramsci e Gaetano Salvemini, ma si arrivava a certi autori attraverso qualche compagno più colto e intellettualmente più preparato. Per molti di noi Croce fu un primo maestro, quello che ci insegnò una verità molto importante per stabilire le distanze dal fascismo: e cioè che “la concezione della Storia come Storia della libertà ha come suo completamento pratico la libertà come ideale morale” (proprio con queste parole iniziava la sua *Storia d’Europa*).

Anche per ciò che riguarda la letteratura Croce fu un maestro perché grazie al suo insegnamento fummo poi anche in grado di accedere a quegli autori che lui stesso, per sua formazione, non amava e che noi invece imparammo ad amare,

come Rimbaud, Verlaine, Baudelaire e i decadenti, e poi Proust, Joyce, Musil e i grandi del Novecento.

Croce ci diede la possibilità di entrare nel mondo della modernità *armati* degli insegnamenti morali, intellettuali, civili, politici, che lui ci aveva dato e che erano un buon approccio verso ogni tipo di letteratura.

E ci inculcò il concetto che attraverso la conoscenza della letteratura si poteva intraprendere il cammino verso una libertà spirituale e intellettuale che allora, durante il periodo fascista, ci era negata.

Questo implicava che ciascuno cercasse una libertà propria, una libertà che per molti versi bisognava inventarsi. Anni dopo volli dare al giovanotto che ero un nome, Candido. Candido era un protagonista e uno spettatore medio, vibrante ma pressoché impotente, di quell'atmosfera culturale in cui il fascismo si insinuava con la sua goffaggine e le sue inquietudini, diffondendovi tutta la sua retorica e imponendo ai giornali uno strano impasto di silenzio e menzogne. In questo clima, Candido si convinse che la letteratura sarebbe stata la chiave interpretativa del suo mondo, il sistema per comprendere finalmente chi era e in che universo viveva.

Candido sul finire degli anni Trenta si sarebbe tuttavia trovato di fronte a un bivio della propria vita e della propria etica. Accattare i fascismi, schierarsi alla fine dalla parte di chi offendeva l'uomo, il suo mondo, oppure scegliere le armi, usarle contro chi di queste offese si nutriva e viveva.

Assisteva intanto al fermento della lingua di quell'epoca. C'era un italiano letterario in cui il regionalismo e il lessico dei dialetti erano penetrati fino a invadere il senso e la forma; c'era un italiano letterario fatto di poesia, di chiara derivazione dannunziana, in cui prosa e versi si mescolavano in un garbuglio che impediva di distinguerli; c'era infine un italiano letterario ermetico, in cui si celebrava il trionfo del non dire, un linguaggio di pura sospensione metafisica.

La narrativa italiana era allora, ed è stata sempre, molto legata ai confini di una città, di una regione: scrittori come Brancati, Pratolini, Rea, Pavese e lo stesso Gadda fanno parte di una realtà regionale, anche se poi attraverso la rappresentazione di questo mondo sono stati capaci di arrivare all'universalità, dando espressione a una letteratura che può ben figurare nel contesto europeo. In fondo anche questo germe si muoveva inizialmente in un clima tutt'altro che favorevole, al fascismo non poteva andare giù l'Italia delle regioni e dei cortili, preferiva propagandare un Paese unico e unito, ben compatto e uniforme nella sua geografia umana e culturale.

E poi c'erano le parole, quelle che segnavano i concetti profondi dello spirito

del tempo. Ricordo la diffusione dell'angoscia, esprimeva un disagio che negli anni successivi si sarebbe definito "alienazione". Tra noi compagni del G.U.F. (la Gioventù Universitaria Fascista) l'angoscia si faceva viva piuttosto spesso, la sua legittimazione letteraria ce la forniva Kierkegaard, col suo *Il concetto dell'angoscia*, che citavamo e sentivamo citare, e che probabilmente era stata la lettura di pochi o di nessuno.

A un tratto apparve anche la crisi, la crisi dei valori, la crisi di una certa cultura, crisi politica e crisi religiosa, e la crisi soggettiva di chiunque avesse l'esigenza di fornire una certa complessità alla propria personalità; a qualcuno bastava assentarsi dal gruppo per qualche giorno perché la diagnosi di tutti noi fosse: "È in crisi".

La possibilità di concepire la narrativa in chiave più ampia, come espressione di una cultura occidentale, per noi che iniziavamo a Napoli in quegli anni fu senza dubbio favorita dallo studio di Croce che ci insegnò, con la sua opera, a superare i confini locali e a cercare valori poetici universali, pur rimanendo fedeli alla nostra identità napoletana.

Per fare un esempio, il passaggio dal dialetto alla lingua fu particolarmente importante per noi perché a Napoli la tradizione dialettale è più forte che altrove e ha un suo pubblico consolidato. I suoi autori erano Viviani, Di Giacomo, De Filippo...

E non è che li ripudiassimo, ma furono i libri di Croce per noi gli unici spiragli aperti sul mondo, in una Italia in cui il clima generale era di chiusura. Allora tutta la letteratura e l'arte moderna erano bollate dal fascismo come arte degenerata. Tra l'altro la nostra opposizione al regime importante e alla cultura ufficiale avveniva proprio all'interno delle organizzazioni fasciste come il G.U.F., perché erano questi gli unici contesti in cui potevamo confrontare le nostre idee. E questo era possibile anche perché chi doveva controllarci non aveva gli strumenti per farlo.

Nel 1945, subito dopo la guerra, un gruppo di giovani di cui facevano parte Francesco Rosi, Giuseppe Patroni Griffi, Anna Maria Ortese, Luigi Compagnone, Antonio Ghirelli, Maurizio Barendson e altri, raccolti intorno a Pasquale Prunas, sentì il desiderio di fondare una rivista in cui manifestare le proprie idee. Nacque così "Sud", giornale di cultura, in cui fin dal primo numero, cercammo di superare l'isolamento culturale subito e vissuto per anni, dichiarando che "Sud" per noi voleva dire una parte dell'Europa.

Avevamo tenute molte idee chiuse dentro di noi ed era venuto il momento di manifestarle. C'era allora in Italia una vera e propria rinascita intellettuale, si

sentiva in tutto il Paese come un desiderio di ricominciare a vivere.

In uno dei primi articoli di “Sud” scrivemmo: “La nostra nascita anagrafica si è perduta nel buio che ci ha preceduti... nasciamo da una morte con l’ansia di essere finalmente vivi...”.

Con questa rivista cercammo una nostra identità culturale che riuscisse a mantenere una sua autonomia anche dall’ideologia comunista, che era molto forte negli ambienti intellettuali, e non solo a Napoli.

Questo creò dei conflitti, all’interno del gruppo (perché alcuni di noi erano comunisti) e all’esterno, sulle scelte culturali fatte da “Sud”: per esempio le polemiche sull’esistenzialismo di Sartre, giudicata dai comunisti una ideologia borghese.

Per noi, a Napoli, “Sud” fu l’apertura verso l’Europa. Ci accostammo ad autori come Eliot, Spencer, traducemmo Dylan Thomas, Isherwood e tanti altri, e anche i più importanti autori americani.

Fu preziosa in quegli anni la collaborazione di William Weaver, che si trovava a Napoli con le truppe d’occupazione americane. Bill veniva dall’Università di Princeton e fu lui che ci fece conoscere Francis Scott Fitzgerald, Carson McCullers, Thomas Wolfe e tanti altri scrittori inglesi e americani. Con il suo aiuto migliorai il mio inglese e mi avventurai nella lettura dell’*Ulisse* di Joyce, dell’*Urlo e il furore* di Faulkner, e da queste esperienze nacque il mio desiderio di adeguare il realismo tradizionale della nostra narrativa alle scoperte strutturali del romanzo novecentesco.

In questi autori avevo trovato infatti qualcosa di assolutamente nuovo rispetto alla narrativa italiana: la costruzione del romanzo secondo una strategia compositiva. Nelle loro opere veniva superato il modo di narrare naturalistico che privilegiava il punto di vista di un unico osservatore, dello scrittore che si pone al centro della narrazione e tutto sa della sua storia e dei suoi personaggi. Scoprivo la possibilità di raccontare una storia da un punto di vista plurimo, da angolazioni diverse e attraverso la voce di più personaggi. Anche il tempo del racconto non seguiva più un ordine cronologico, ma era un tempo sincronico in cui gli avvenimenti sono tutti contemporaneamente presenti. Così come avviene, di solito, nella mente di una persona: passato, presente e futuro si incrociano e si sovrappongono di continuo.

Questo tipo di struttura informava tutte le parti del racconto, anzi, queste acquistavano un determinato significato proprio perché inserite in un particolare disegno narrativo.

Ricordo ancora la grande emozione che provai allora nel leggere *L’urlo e il*

furore di Faulkner, oppure *Fiesta* di Hemingway o *La signora Dalloway* di Virginia Woolf, opere del Novecento che noi in Italia, durante il fascismo, non avevamo letto e che rappresentavano un'importante novità dal punto di vista formale.

In questi romanzi scoprivamo inoltre una nuova prospettiva nella rappresentazione della realtà – vista come una lente d'ingrandimento – attraverso la dilatazione del linguaggio.

Le influenze di queste letture sono riconoscibili certamente anche in quello che ho scritto io. Con il mio primo libro *Un giorno d'impazienza* (1952) cominciai a lavorare in questa direzione. Volevo scrivere una storia in cui la struttura fosse più importante degli avvenimenti che raccontavo. Volevo rappresentare il circolo vizioso di una coscienza che si avviluppa su sé stessa e non riesce a cogliere la realtà che la circonda.

Era una storia apparentemente comune, apparteneva al vissuto di molti giovani della mia età: l'incontro con una ragazza che provoca il tentativo di uscire da sé stessi, dalla propria opprimente interiorità.

L'esperienza emotiva e sentimentale del protagonista non era perciò semplicemente un'esperienza d'amore, ma qualcosa di diverso: era il tentativo di andare incontro alla realtà; e anche se la rappresentazione di questa realtà avveniva nel mio libro ancora secondo uno schema neorealista, si vedeva però già chiaramente il segno di una ricerca, nel senso che ho detto, in tutta l'organizzazione e la disposizione delle varie parti del racconto.

Il protagonista si analizza, avvolge nelle proprie riflessioni anche gli aspetti naturalistici della narrazione fino a stravolgerli, e il libro finisce quasi con le stesse parole con cui è cominciato, proprio per dare l'idea del circolo vizioso in cui il personaggio si sente chiuso. Tutto questo si riflette nel linguaggio, poiché le frasi sono come tanti percorsi che a loro volta si avvolgono su sé stessi, creando una specie di spirale dell'inconcludenza. Questo rende così, strutturalmente, la condizione del personaggio e la sua incapacità di afferrare la realtà.

II

Lacrime e sangue. Napoli senza nostalgia

Col tempo ho sostituito il tema della inafferrabilità del reale col tentativo di afferrare la realtà di una città anch'essa inafferrabile come Napoli, per cercare di renderla più accessibile, liberandola dalle sovrastrutture dei luoghi comuni che la nascondono, e di chiarirne la natura.

È stata una scelta dettata anche da una volontà di partecipazione civile, specie per quanto riguarda il mio libro *L'occhio di Napoli* (1994). Ma in tutti i libri che ho scritto c'è sempre questo dissidio, questo "poetico litigio", tra me e la città, e il desiderio di svelarne l'anima nascosta, di ripensarla in modo da renderla presentabile, non con un maquillage superficiale, ma con una riscoperta della sua identità.

Io ho sempre voluto parlare di Napoli e non "esserne parlato". Napoli è il tema di *Ferito a morte* (1961). In quel libro volevo dire dello spreco del tempo a Napoli, di quella terribile dissipazione per cui un giorno o dieci anni sono esattamente la stessa cosa, scorrono esattamente alla stessa maniera, e all'improvviso, quando tutto è già accaduto, ci sembra che "la vita è quello che ci accade quando non ce ne accorgiamo".

Questa è la "ferita mortale" che attraversa l'intera giornata del protagonista, una giornata che in realtà ripercorre dieci anni per cui alla fine del racconto si chiudono insieme un giorno e un decennio.

Quella bella giornata senza una nube nel cielo è attraversata da un'ombra, perché lì dove l'esistenza non è una costruzione della coscienza l'individuo scompare e vince la Natura ("la Natura vince la Storia").

Dove non c'è giudizio non ci può essere memoria e dove non c'è memoria non c'è neppure il presente.

Per dire tutto questo in un romanzo, per parlare di questa *ferita* che genera l'impossibilità di un progetto organico dell'esistenza e l'incapacità di uscire dal *qui e ora*, dovevo mandare avanti quel lavoro sulla costruzione narrativa già messa a punto con *Un giorno d'impazienza*. Per me imporre un ordine, una forma alla narrazione di tipo naturalistico, non era una scelta estetica, ma

funzionale a ciò che volevo dire e che non avrei potuto dire al di fuori di questa struttura.

Il discorso sul tempo che gira su sé stesso riguarda non solo gli individui, ma anche le città e la mia città: è questo il tema dominante dell'*Armonia perduta*, scritto venticinque anni dopo *Ferito a morte*.

Ci sono città, soprattutto le città del Mediterraneo, il cui processo storico a un certo punto si blocca e in qualche modo sopravvivono a sé stesse. Parlo non solo di Napoli, ma anche di Venezia, Palermo, Costantinopoli, Alessandria, città che hanno voltato le spalle alla modernità e sono perciò molto differenti da Parigi, Londra, New York, dove ogni momento storico ha avuto giorno per giorno il suo naturale sviluppo.

Chi nasce in città come queste deve compiere personalmente quel processo storico che si è bloccato a suo tempo, e deve da solo portarlo avanti sino ai nostri giorni, per restituire alla città una continuità con il presente.

Nel caso di Napoli, quel blocco lo feci risalire al 1799, all'epoca della Rivoluzione napoletana. Molte cose accadute dopo quella data, quando in Europa si entrava nella civiltà industriale, la città non le conobbe, non le ha vissute. Così come non sono esistiti i drammi del passaggio alla civiltà industriale, non sono esistiti Joyce, Proust, Musil, Mann. Mentre sono esistiti a Berlino, a Parigi, a New York. Naturalmente non parlo di una semplice conoscenza culturale, ma di una dimensione della coscienza che le città mediterranee come Napoli, Palermo, Alessandria o Costantinopoli, non hanno mai fatto propria.

Attraverso i miei libri, io cerco di riaccendere dentro di me questo processo storico interrotto, di far sì che in qualche modo si riattivi.

Anche in *Ferito a morte*, magari ancora allo stato larvale, questi temi sono presenti. Non è un caso che *Ferito a morte* cominci proprio con una sorta di dormiveglia, che è come l'accordo musicale di tutto il libro. Più avanti il protagonista afferma che avrebbe voluto risalire il passato e ripartire dal punto in cui tutto si era guastato. E quella frase, senza che io stesso prima lo sapessi, è stata il nucleo dell'*Armonia perduta* e della mia teoria sul blocco storico della città. Forse il titolo *L'armonia perduta* trae in inganno, fa pensare alla nostalgia per qualche cosa che c'era e ora non c'è più. Ma per me l'"armonia perduta" è un concetto, una chiave, una cartina di tornasole che mi è servita per capire come è fatta la napoletanità, cioè l'idea che i napoletani hanno di sé stessi.

Anche se l'armonia intesa come buon governo, pace, equità, giustizia sociale, a Napoli non c'è mai stata, però fu sempre vagheggiata l'idea di una Napoli

“dove sorridere volle il creato”; la Napoli della *gouache*, la Napoli delle canzoni appunto, la Napoli di quest’Armonia vagheggiata, sognata, cantata.

Questa funzione non bastò più dopo la rivoluzione del 1799 quando la guerra civile divise la città e le inferse una ferita sanguinosa. Tutto quel che è avvenuto dopo è un tentativo di sanare quella ferita nell’unico modo che sembrava possibile: recitando quell’“armonia” che prima era vagheggiata e poi fu perduta. Insomma la napoletanità che è venuta fuori da questa recita è la finzione di una finzione e su questa è fondata.

Nell’*Armonia perduta* io cerco di interpretare così la natura della civiltà napoletana dell’Ottocento che arriva fino a Di Giacomo, Viviani, a De Filippo e praticamente finisce nel 1945, nel dopoguerra di *Napoli milionaria*, ma non intono un’elegia per rimpiangere un’armonia che si è perduta, come qualcuno senza leggere il libro ha pensato, piuttosto parlo di un passato di lacrime e sangue, di un’orrenda, cannibalesca guerra della plebe contro la borghesia giacobina e mi servo del concetto di “armonia” per condurre una critica spietata alla classe dirigente meridionale con un’analisi che si può anche non condividere, ma che certo non ha nulla a che vedere con la nostalgia.

Ciò che è necessario capire è che quest’opera non si propone di raccontare una verità storica, ma una verità poetica. E dunque deve essere considerata una mitografia, che affronta e spiega poeticamente il carattere di una civiltà. Dicevo che tutto questo riguarda il particolare napoletano, ma è sempre possibile trovare a questo concetto dell’“armonia” un analogo di portata più vasta e che serva anche a farlo comprendere meglio. Per esempio: il concetto di “totalità”, che ha valore universale.

Come si è perduta l’“armonia” per Napoli così si è infranto il concetto di “totalità” per l’uomo occidentale, cioè il senso dell’unità del mondo e della coscienza, che tante conseguenze ha portato nell’anima e nell’immaginazione, e dunque anche nella forma della letteratura e dell’arte occidentale.

Questa mitografia, questa storia immaginata ha ovviamente radici ben piantate nel reale. Ci sono storici francesi, come per esempio Duby, che sostengono che la storia abbia tanti punti non raccontati, delle vere e proprie lacune che si possono riempire con l’immaginazione, ed è così che ho fatto io. E spesso, proprio grazie a ciò che appartiene all’immaginazione, a queste visioni, ai sogni che i popoli fanno (perché anche i popoli sognano), si determinano eventi concreti.

Basta pensare all’idea del Santo Graal, alle Crociate, oppure al Sacro Romano Impero: visioni, sogni che però sono stati in grado di creare realtà storiche

concrete. Io, attraverso una mitografia della mia città, ho cercato di spiegare storicamente quella ferita profonda che avevo intuito all'epoca in cui scrivevo *Ferito a morte*.

Ora, c'è da stabilire quanto questa interpretazione della realtà si presti a una visione ideologica. Credo che di fatto esista sempre un conflitto, una contrapposizione inevitabile tra la pretesa di dominare razionalmente la vita attraverso l'ideologia e la vita stessa, che non si lascia dominare da niente e richiede una grande disponibilità e una grande duttilità. Il contrasto tra i due protagonisti di *Ferito a morte*, Massimo e Gaetano, si risolve esattamente in questo punto: uno ha capito questa impossibilità di dominio razionale sulle cose, soprattutto se si tratta della realtà meridionale, l'altro tenta ancora di interpretarle. Massimo vuole accogliere quella realtà, anche col rischio di esserne dominato, perché è così che gli sembra di comprenderla meglio.

Questa insufficienza dell'ideologia cui accenno in *Un giorno d'impazienza* e in *Ferito a morte* è diventata oggi, dopo cinquant'anni, ancora più grave. Siamo perduti in una nebbia e dobbiamo con le nostre sole forze crearci dei punti di riferimento che riescano a restituirci il senso dell'autenticità e dell'esistenza.

Ma è molto difficile. E credo che questa nebbia sia dovuta al "fallimento della consapevolezza", cioè alla perdita, alla mancanza di una cultura che permei di sé tutta la nostra vita e ci faccia sentire legati alle generazioni che ci hanno preceduti.

Oggi abbiamo un'ampia conoscenza dei fatti, una vastissima informazione, ma tutto questo non si trasforma in cultura. L'unica cultura che abbiamo è quella del neocapitalismo, quella del mercato e del consumo, ed è quella che ci ha separato dal nostro passato e dalla nostra tradizione, senza offrirci né un presente accettabile, né un futuro possibile.

In *Ferito a morte* ho presentato qualcosa di tutto questo, il senso globale di un fallimento esistenziale che è ideologico, affettivo, amoroso, e ho cercato di renderlo evidente. Anche così si spiega quello stile "ansimante" da me adottato per suggerire l'intimo dissidio di cui parlo.

Oggi, dopo il superamento del naturalismo, ho la sensazione che il romanzo non vada per una sola strada. Nelle arti figurative e nella narrativa in questo momento c'è un evidente desiderio di liberare tante creatività di tipo diverso, di sperimentare nuovi linguaggi. In un'epoca postmoderna come questa il tratto più comune all'arte e alla letteratura è il tentativo di combinare in modo nuovo elementi del passato, e forse per la narrativa dobbiamo parlare di post-Novecento: tutti i residuati della Grande Svendita del romanzo del Novecento (il

“doppio”, la “maschera”, lo “specchio”, il “labirinto”, la “struttura policentrica”, quella “frammentata”, quella “circolare”) vengono utilizzati, oggi spesso manieristicamente, proprio come il capitello, la colonna e la cariatide sono usati dall’artista o dall’arredatore postmoderno per le sue invenzioni.

E così avviene che la letteratura rimandi ad altra letteratura e non alla realtà che dovrebbe rappresentare, così viene fuori la letteratura fredda e quasi sempre artificiosa di oggi che, mentre mette in evidenza il sentimento di frantumazione del mondo in cui viviamo, ci rassicura riducendo tutto ad artificio artistico-letterario.

Se si volesse concludere che quella nostra di oggi è una letteratura dell’inautenticità, direi che agli inizi del Novecento la consapevolezza della scissione dell’uomo, la perdita della totalità e del centro hanno sconvolto sia i libri che le coscienze; oggi invece tutto questo è diventato un espediente per rendere più interessante e complicato un romanzo.

Ribadisco: agli inizi del ventesimo secolo l’uomo sentì un abisso aprirsi tra la sua natura e la mente, una lancinante lacerazione (qui torniamo alla “ferita”) che divenne il presupposto espressivo di ogni vero e disperato artista del Novecento. Ma ciò che prima era tragedia oggi è diventato maniera. La nostra è un’epoca del “dopo”, potremmo dire di “epigoni”, che utilizza quanto è stato creato precedentemente come ingrediente per nuove costruzioni artistiche o narrative. Siamo diventati i depositari di una cultura falsamente complicata che si è incontrata con la falsa complicazione dei poteri impotenti e delle ideologie vaniloquenti.

Se devo delineare una mia reazione a tutto questo, o meglio un mio tragitto, a partire dall’epoca di *Ferito a morte* (dunque anni Sessanta) a oggi, posso dire che è una parabola che va da un concetto di letteratura (narrativa) tecnicamente complicata – come quella di Joyce e dei grandi del Novecento – a un desiderio di semplificazione sempre maggiore di questa macchinosa complessità.

E questo forse non è soltanto il mio tragitto ma una tendenza più generale. Sì, direi che è proprio una tendenza. Lo scrittore si sposta oggi verso una letteratura della “leggerezza”, rinunciando alle ormai troppo pesanti strategie della composizione e alle commistioni del linguaggio. Tende ad abbandonare l’atteggiamento iperletterario e iperintellettuale tipico della cultura dei primi del Novecento (rappresentata soprattutto da Joyce, da Proust, da Musil e da Broch) a favore di una letteratura meno grandiosa ma anche meno farraginoso in cui tutto dev’essere risolto inventando forme rapide e guizzanti, scorciatoie illuminanti, con l’immediatezza e la velocità di un tuffo dal trampolino, così come ho scritto

in *Letteratura e salti mortali* (1990).

Questa nuova semplicità io ho cercato di condensarla in un'immagine mentale che, depurata dagli aspetti più incombenti della realtà, riesca in qualche modo a rivelarla e a farla conoscere più profondamente.

Per esempio, per parlare di Napoli mi sono sempre attenuto a questa idea della letteratura e mi sono servito, anzi ho inventato delle immagini mentali come quella della "ferita" che attraversa la "bella giornata", dell'"armonia perduta e poi recitata", della borghesia come classe "digerente" più che "dirigente", e così via...

Attraverso la leggerezza di queste immagini ho cercato di ripensare la città, di averne una visione di volta in volta concentrata su alcuni aspetti rivelatori. Così ho provato a fare in tutti i miei libri, anzi in quell'unico libro composto da tutti i miei libri, dall'*Armonia perduta* all'*Occhio di Napoli*, ognuno dominato da un'immagine mentale, da una metafora che diventa forma visibile, modo di conoscenza. Superando così anche la "pesantezza" della rappresentazione e liberandola dalla sua opacità e dalla sua inerzia.

Scriva infatti Calvino: "In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra: una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa".

Questo sguardo, questa pietrificazione di cui parla Calvino, vale anche per me, anche per la realtà napoletana, per quella pesante e truculenta realtà che tanto spesso vediamo usata e sfruttata in mille modi dai film, documentari, libri e che per l'appunto pietrifica, rende inerti e morti a ogni conoscenza, chiusa com'è nella sua pietrosa inespessività.

Di questo Calvino parla nel suo libro *Lezioni americane* e dice che l'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa, cioè di questa realtà pietrificata, è Perseo che vola con i sandali alati, quindi leggerissimo, e che non rivolge il suo sguardo direttamente sul volto della Medusa, ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. La sua forza è in un rifiuto della visione diretta, ma non della realtà dei mostri tra cui gli è toccato vivere, una realtà che egli porta con sé e assume come proprio fardello.

A questo proposito Calvino dice: "Non sto parlando di fughe nel sogno e nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metri di conoscenza e di verifica".

Anche a Napoli, come Perseo con la Medusa, bisogna distogliere lo sguardo dalla realtà per vederla meglio attraverso un'immagine mentale (che sia una semplificazione illuminante).

Il lavoro dello scrittore, ho già detto – e ne ho parlato proprio in *Letteratura e salti mortali* –, è paragonabile all'esecuzione di un tuffo. Un tuffo è un tour de force rapido e concentrato che deve essere eseguito senza uno sforzo apparente: richiede partenza alta, perfezione nell'aria e un'entrata in acqua, cioè una conclusione, precisa e concisa. E questa mi sembra una buona definizione della letteratura, quella che credo sia possibile oggi praticare, quella che sfugge alla testa della Medusa che pietrifica chi la fissa.

Ci sono altre metafore di cui mi sono servito. Per esempio il dormiveglia. La sua dimensione è stata per me significativa perché il dormiveglia è una sorta di sospensione psicologica durante la quale si percepisce la realtà in modo non ancora organizzato, grazie a schegge vivide che possono essere ricomposte successivamente. In definitiva, il dormiveglia potrebbe essere usato per descrivere metaforicamente la mia scrittura. E questo non vale soltanto per *Ferito a morte*.

Nel mio libro *Fiori giapponesi* (1978) ho usato una scrittura che ha in qualche modo la forma del sogno, perché in un tempo reale rapidissimo sviluppa una narrazione fantastica che può essere molto dilatata. Si tratta di racconti brevissimi, di una pagina, e sono come dei semi che possono fiorire, proprio come fanno i fiori giapponesi, fiori di carta che si aprono e fioriscono se vengono immersi in un bicchiere d'acqua.

“Fiorire” significa qui espandersi, dilatarsi nella fantasia di chi legge. Sono romanzi virtuali che in un breve spazio racchiudono la possibilità di una narrazione più estesa.

Con questo tipo di condensazione con metafore, appunto, molto dense ho cercato di rappresentare l'angoscia degli anni in cui in Italia dominava il terrorismo. È una struttura astratta e metafisica, ma i riferimenti sono molto concreti. In uno dei racconti si parla dell'uccisione di Aldo Moro, in un altro della vita in clandestinità, in un altro ancora della psicologia dell'estremista, e così via... Le paure profonde che si nascondono dietro un mondo apparentemente levigato e lucente sono sintetizzate in un'altra metafora di questo libro: La Cosa Insostenibile, che sta a indicare la paura infantile per il buio, una densa pece soffocante che può essere diradata però da una piccola fonte di luce.

Anche in un altro mio libro, *La neve del Vesuvio* (1988), si parla dell'infanzia, ma non ho rappresentato questo lato in ombra e angosciato del

mondo infantile; anzi, qui l'infanzia viene raccontata solo dalla parte della luce.

E avevo soprattutto il desiderio di sottolineare come il mondo infantile sia un mondo complesso nel quale sono presenti tutti i grandi temi dell'esistenza, ma sentiti ed elaborati da un bambino a modo suo. Ho trattato dal punto di vista di un bambino del difficile rapporto della parola con le cose e ancora la "ferita" che attraversa la "bella giornata", ripercorrendo insomma temi già sviluppati in *Ferito a morte*.

Ma come ho detto, tutti i miei libri si richiamano l'un l'altro, a volte anche in modo esplicito.

E in tutti è costante, in chiave diversa, la convinzione che tra il cielo e la terra ci siano più cose di quante un uomo riesca a immaginare, e che quindi bisogna diffidare di formule che pretendano di sistemare tutte le realtà all'interno di uno schema troppo definito. Insomma, io credo che il mondo sia misterioso. In questo senso posso dire che ho un concetto religioso della vita e ritengo non sia possibile una rappresentazione totale del mondo se non attraverso una intuizione poetica.

III

Il rapporto tra individuo e collettività

La funzione dello scrittore è sempre quella di porsi come critico della società cui appartiene, non in senso negativo, ma come portatore di una conflittualità interna alla società che dovrebbe essere vivificante e creativa e servire a migliorarla.

Dico dovrebbe perché oggi c'è sempre meno per gli intellettuali la possibilità di dare spazio alla propria voce. Cadute le ideologie, l'intellettuale non è più organico a questo o quel partito ed è completamente privo di autorità. Non troviamo più veri e propri maestri come Croce, poeti e scrittori come Montale, Moravia, Pasolini, né saggisti politici come Ernesto Rossi. Questo è un fenomeno generale, non solo italiano. Forse perché è sempre più rara la possibilità di essere una voce dissonante. Per quanto mi riguarda, io ho cercato di offrire una diversa prospettiva della realtà napoletana, partendo dal concetto di "napoletanità", cioè di quella civiltà accomodante nata, come abbiamo visto, dalla recita di un'armonia che non c'è.

Con la revisione del concetto di "napoletanità" io sottolineo la finzione che è servita a sanare la ferita della guerra civile, nata dalla grande paura che la borghesia napoletana provava per la plebe che stava per sopraffarla. Per ammansire questa specie di mostro plebeo, questa bestia selvaggia, la borghesia ha usato il flauto di un dialetto addolcito e incantatorio, come Orfeo che suona il flauto per ammansire le bestie feroci.

E così l'aspro e duro dialetto della plebe è stato mitigato ed è nata una lingua napoletana diversa dalla lingua che parlavano Vico, Basile e tutti gli scrittori del Seicento, una lingua napoletana più addomesticata, suadente e musicale, più vicina alla piccola borghesia, la lingua della napoletanità.

Da questa lingua, io sostengo, sono nate le poesie di Di Giacomo, le canzoni napoletane, i personaggi di Viviani, l'uomo bonario di Eduardo De Filippo e le altre sue figure umanamente molto accattivanti, collocate in una dimensione certo meno tragica e feroce, e tale da smussare ogni conflitto sociale.

Quella della napoletanità è stata dunque per me una controrivoluzione esistenziale, che non è stata descritta prima in nessun libro di storia ma ha

connotato, io credo, la napoletanità come cultura nata da un bisogno di difesa, ma anche come cultura minore rispetto alla precedente.

Se da una parte questa cultura ha in qualche modo ridotto la tremenda grandiosità di una Napoli seicentesca piena di truculenza, ferocia, forza, dall'altra ha creato un sentimento di umana convivenza più accettabile per noi, e soprattutto una identità napoletana che è inconfondibile, anche con tutti i suoi difetti.

Il titolo del mio libro *L'armonia perduta*, ripeto, non vuole implicare alcuna nostalgia né alcun rimpianto per un passato che non c'è più e allude soltanto a una piccola borghesia che rischiava la distruzione e ha finto che ci fosse un'armonia. E a furia di rappresentarla alla fine l'ha in qualche modo prodotta come forma di civiltà.

Posso aggiungere che nessun'altra città è stata in grado come Napoli di creare una civiltà come questa che investe tutti gli aspetti della vita, l'architettura di un palazzo, la voce di un venditore nella strada, la tonalità di una canzone.

La napoletanità è durata fino al '45 ed è stata poi sempre più alterata dall'avvento di una modernità male assimilata e dal consumismo che ha devastato l'Italia.

Forse quando tutte le città saranno orrende, quando il mare sarà sporco in ogni angolo, quando tutta la natura sarà stravolta da costruzioni mostruose, sentiremo finalmente il bisogno di darci delle regole e cominceremo a ricostruire e a ripulire.

Per questo c'è ancora qualche possibilità che una simile devastazione non sia irreversibile. Forse.

Molti scrittori hanno messo in luce questo terribile *trauma storico*; penso a Pasolini, che per primo ha avvertito i segnali di una catastrofe ambientale e antropologica, visibile in modo violento soprattutto nelle periferie delle città; penso a Goffredo Parise, a Calvino, a Volponi. Ma è comunque difficile dire come si uscirà da tutto questo. Per quanto riguarda Napoli, spero che riesca a superare l'identità recitata di cui ho parlato – che è come un destino cristallizzato nei gesti e nei comportamenti – e ad appropriarsi, nella misura che le conviene, dell'identità più ampia della cultura occidentale. Solo così Napoli potrà *normalizzarsi*.

Questo processo per la città non dovrebbe essere impossibile, perché la tradizione culturale, storica, di Napoli ha avuto sempre molti legami e punti di contatto solidissimi con l'Europa. È un luogo che ha sempre posseduto una sua doppia identità: quella locale e quella europea.

La trasformazione di una identità è un processo complesso perché non siamo noi che cerchiamo la nostra identità, ma è l'identità che trova noi.

Ma noi per fortuna non dobbiamo trasformarla completamente, snaturandoci. Noi possiamo stare con le radici ben salde nel nostro terreno, con la nostra particolare appartenenza a un determinato tipo di cultura e civiltà; come un albero che prende alimento dalla terra nella quale è piantato, ma poi apre i suoi rami verso il cielo, verso un rapporto più vivo con la vita, con l'aria, ed è proprio grazie a questa apertura che riesce a far maturare i suoi frutti.

Con questo voglio dire che non dobbiamo tenere sempre gli occhi rivolti all'interno del piccolo cerchio della nostra piccola identità, ma da quella uscire fuori verso spazi più aperti.

So che per i giovani scrittori la consapevolezza degli obiettivi è una merce complicata da rintracciare. Ed è difficile fornire dei consigli perché oggi abbiamo una enorme difficoltà a trasformare la consapevolezza in saggezza; consapevolezza è sapere le cose, saggezza è ricavarne un frutto, degli insegnamenti, e trasmetterli.

L'unico suggerimento che mi sento di dare a chi avverta l'urgenza di scrivere è di non spezzare l'anello della tradizione, di mantenere il legame con le generazioni che lo hanno preceduto. I giovani hanno il diritto e il dovere di *uccidere il padre*, ma la condizione necessaria è conoscere bene ciò che il padre ha fatto; è impossibile infatti dire cose nuove ignorando la tradizione che abbiamo alle nostre spalle e che ci arriva in tanti modi, attraverso il linguaggio, la cultura, la forma delle nostre città, tutto quello, insomma, che costituisce l'identità di una nazione.

Uno scrittore non può fare a meno di questo patrimonio che lo aiuta a tenere viva la propria memoria immaginativa, ma questo non basta: deve anche avvalersi di una piena indipendenza di giudizio e di sincerità verso sé stesso, che vuol dire capacità di non lasciarsi illudere dalla apparenza delle cose, vuol dire non fermarsi alle sole forme e tentare il difficile processo che conduce alle sostanze.

Uno scrittore autentico sa bene che il sentimento del tempo e la realtà vera sono nascosti da mille apparenze e perciò dovrà dotarsi di infinite antenne per intercettarli.

A volte uno spunto piccolissimo e perfino una parola sola hanno il potere di spalancargli un paesaggio e un orizzonte sconfinati.

Pensiamo a quello che Pasolini ha scritto su un fenomeno apparentemente banale come la scomparsa delle lucciole; una notizia che nessun giornalista

avrebbe mai pensato di trasmettere al suo giornale. Eppure Pasolini vide in quel particolare l'annuncio di una catastrofe ecologica e antropologica che ha completamente modificato la vita del nostro Paese.

Da una semplice intuizione, come un raddomante che scopre un corso d'acqua sotterraneo, uno scrittore può cogliere il sentimento del tempo, e se ha una forte motivazione, cioè la capacità di vedere, sarà in grado di trovare quella forma che è sua, la forma unica per raccontarlo. Ciò che conta è la sensibilità a recepire.

IV

Il marchio inesorabile della napoletanità

Si parla sempre di “letteratura napoletana”. Sarebbe meglio parlare di letteratura e basta. Siccome Napoli ha una grande risonanza e ha dato di sé stessa al mondo un’immagine molto forte, gli scrittori che sono nati a Napoli in quell’atmosfera e che, anche leggermente, fanno un riferimento alla città, rientrano implacabilmente nell’insieme degli scrittori napoletani. Non si parla mai di “scrittore milanese”, di “scrittore torinese” o di “scrittore veneziano” con la stessa evidenza, sottolineando la provenienza come si sottolinea per uno scrittore napoletano. È un po’ colpa, come dicevo, della risonanza che l’immagine di Napoli ha nel mondo. Abbiamo sì, certo, nella nostra immaginazione le radici napoletane che hanno dato una forte connotazione alla nostra scrittura e alla nostra maniera di vedere il mondo. Devo dire che io mi propongo sempre di scrivere dei libri che vadano bene per qualsiasi lettore, non soltanto per lettori interessati a Napoli o alla terra e alla questione napoletane. C’è una specie di abitudine critica, una consuetudine di molti critici: sistemare tutti insieme gli scrittori napoletani soltanto perché sono napoletani. Per questo ho ideato una parodia, e ho pensato agli scrittori napoletani come ai sette nani di Biancaneve. Ci sono Brontolo, Pisolo, Eolo... e allo stesso modo ci sono La Capria, la Ortese. Ma in realtà La Capria e la Ortese sono diversi, come possono essere diversi due scrittori di qualsiasi altra parte d’Italia. Questa smania di omologazione è piuttosto irritante, soprattutto perché uno scrittore si sforza per tutta la vita di creare una propria identità, a volte anche su una piccola differenza. Quella differenza su cui uno scrittore gioca la sua vita di scrittore. Se viene annullata dall’omologazione della napoletanità, che senso può avere lavorare per una vita?

L’omologazione c’è, c’è dappertutto. Ma quella che si esercita a Napoli ha caratteristiche particolari. Consiste nell’allineamento di scrittori diversi tra loro come se tutti avessero scritto nello stesso modo, con lo stesso tipo di ispirazione, con la stessa visione di Napoli e del mondo. Anche se non è vero. Prendiamo Pomilio, uno scrittore cattolico che si rifà a Bernanos o a scrittori per così dire cattolici, che parlano di questioni spirituali, non di analisi dei luoghi. Ebbene,

quando si evocano gli scrittori napoletani, anche Pomilio viene incluso. La Ortese ha un modo tutto suo di vedere il mondo, un'ottica favolosa che appartiene solo a lei. E così Prisco, Rea e tutti gli altri. Ognuno ha una sua particolarità che ne ha formato la sostanza di scrittore. Non vanno omologati, non vanno messi tutti in un sacco.

Alcuni hanno parlato di dimensione onirica per *Ferito a morte*. Per me ha invece un'ispirazione soprattutto lirica; per il modo in cui è costruito, più che un romanzo è un poema in prosa.

Il romanzo autentico è tutta un'altra cosa. *Ferito a morte* risponde a uno schema architettonico, come accade al romanzo, ma in modo musicale, come accade a una partitura. Per questo dico che la sua è una struttura lirica.

So che la mia è una scrittura molto vocale, nel senso che quando scrivo cerco di far emergere il suono della voce. Una scrittura orale, che viene come fosse voce che esce dal petto. Che dunque contiene oralità e immediatezza. Ma la percezione qualche volta giunge prima del pensiero. Tu senti freddo, poi capisci quel freddo da dove viene. Ti bruci la mano, e poi ti accorgi di aver toccato qualcosa che ustiona. Questa è l'immediatezza, cioè la percezione che si coglie prima del pensiero. Io ho cercato nelle parole una scrittura di percezione, prima che di pensiero. Il tessuto di *Ferito a morte* è fatto di chiacchiera, di gente che parla, parla, spesso anche a sproposito. Il più delle volte dice soprattutto sciocchezze, però per me era molto importante far capire che questa stupidità della chiacchiera dimostra la pochezza della classe dirigente napoletana, della nostra borghesia. È una critica della borghesia napoletana realizzata dall'interno, mostrando come parla e dunque com'è. Ed è una critica che si accorda, come abbiamo visto, con ciò che ho scritto nell'*Armonia perduta*, in cui si dice che a un certo momento c'è stata una specie di frattura. E da quella frattura è nata a Napoli una nuova maniera di parlare e di pensare dopo la guerra civile. È questa frattura che ha determinato il silenzio della borghesia, che da allora per l'appunto è stata solo classe "digerente".

Ma come si può sentire il silenzio? Facendo dire a tutti delle sciocchezze, facendo ascoltare quel parlare a vuoto, quel parlare inutile, ed è come attraversare la stupidità di una classe che dovrebbe essere dirigente e non lo è. Insorge allora un dolore in quell'orecchio costretto a sentire tutte queste chiacchiere, e quel dolore è il vero punto di vista del libro. Si tratta di una denuncia tutta implicita. Non ho mai voluto fare una denuncia ideologica. Le detesto, quelle lasciamole fare ai politici. Gli scrittori devono sollevare denunce esistenziali, devono far esistere la denuncia nel racconto stesso che fanno. Se

semplicemente si limitassero a dirlo, sarebbero oratori che declamano un'ideologia e basta. La letteratura non si esprime attraverso il discorso ideologico, ma con il discorso letterario. Questo non vuol dire che non si occupi di ideologia.

La questione della lingua è il motivo per cui *Ferito a morte* è un romanzo non traducibile, come accade ad altri libri italiani importanti. Prendiamo Gadda, non si può tradurre. Si può fare solo con quegli scrittori che usano una lingua normale. Gli altri sono intraducibili. La mia lingua è un italiano costruito sulla struttura sintattica del dialetto napoletano. È come se ci fosse dentro l'anima, lo scheletro e la forma della frase napoletana. Le parole invece sono tutte italiane. Il risultato è una fonìa che si sente come un italiano parlato da un napoletano. Un italiano cantato, con l'accento mediterraneo. Ma tutto questo cambia anche a seconda dei personaggi. Quello che appartiene a un ceto popolare parla in un modo, chi appartiene al ceto borghese parla in un altro. Come puoi rendere tutto questo in una lingua straniera? In più ci sono i giochi di parole che si fanno sul dialetto. C'è un personaggio, per esempio, che si fa chiamare "conte" perché deve pagare il "conto". Sono elementi che non solo non si percepiscono in una traduzione, ma non sembrano nemmeno interessanti. Ecco il rischio. La sola difficoltà di cui soffre *Ferito a morte* è questa.

Lo stile dell'anatra (2001) parla anche di questo, della mia scrittura. L'anatra è la metafora della semplicità apparente. Tu la vedi e sembra che quasi cammini sull'acqua, senza alcuna fatica. Ma se potessi vederla sotto, sotto il pelo dell'acqua, ti accorgeresti che fa fatica. Pure la mia lingua possiede una sua semplicità apparente, superficiale, ma non è affatto priva di complessità. Per coniugare semplicità e complessità occorre un lavoro di zampette sott'acqua, un lavoro intenso che però non si vede.

Ci sono critici che hanno visto *Ferito a morte* come romanzo eccessivamente intellettualistico. La dimostrazione contraria è il successo popolare ottenuto dal libro. Non ha avuto successo tra le élite. E resta uno dei pochi libri che a distanza di decenni dalla sua uscita ancora si vende. Lo compra la gente comune, e non soltanto gli intellettuali che se ne sono innamorati. Come si spiega? Dicevo che questo libro ha un andamento musicale, evidentemente quella musica è arrivata. Nonostante le complicazioni, la musica arriva. Accade che a volte le note siano complesse, ma la musica arriva ugualmente. Puccini ha scritto partiture complicatissime, e così ha fatto anche Šostakovič, eppure la loro musica attira dolcemente. Quanto all'autoreferenzialità, io trovo che sia autoreferenziale ogni discorso che si chiude in sé stesso. Ma il discorso su Napoli fatto in *Ferito a*

morte esce fuori dalla città.

Per certi versi potrei definirlo un libro realista. Siccome la realtà non è una: la realtà è tutte le interpretazioni della realtà. La mia interpretazione della realtà è semplicemente la mia soggettività. Io la realtà l'ho vista così. Ho letto e raccontato attraverso la chiacchiera la mia interpretazione di questo vuoto e di questa stupidità. In fondo ognuno di noi ci vive dentro. Se si legge il mio saggio *La mosca nella bottiglia* (1996), e si ipotizza che la mosca sia napoletana, si può capire come fa la mosca a uscire dalla bottiglia. A evitare cioè di restar chiusa, bloccata nella sua autoreferenzialità. Se vuole evadere, la mosca deve conoscere la forma della bottiglia. E per conoscerla, se ci stai dentro, occorre molta immaginazione. Nel libro faccio un esempio. Mettiamo che uno non abbia mai visto un sottomarino, e sta proprio dentro a quel sottomarino. Cosa vede? Dei tubi, delle valvole, dei siluri, dei filetti, ecco. Ma non può immaginare come sia fatto davvero il sottomarino. Quanta immaginazione dovrà occorrere a colui che è chiuso nella bottiglia per darle una forma. Lo stesso sforzo immaginativo che dovrà fare un napoletano che sta dentro la città e vive nel cuore della stupidità della borghesia che descrivo. Conoscere la forma della bottiglia significa saper fare un'analisi della situazione in cui ci si trova. E vederla non più dal di dentro, ma come stando di fuori.

Ma tutto questo è complicato, la bottiglia sono i pregiudizi inevitabili in chi è nato in un certo luogo. Ci sono i pregiudizi del dialetto che si parla, imposti dal dialetto, il quale è in grado di guidare i sentimenti. Parlo dunque di pregiudizi della lingua, relativi al rapporto tra dialetto e lingua nazionale che esiste in Italia. E quindi senso di inferiorità, oppure di rivalsa, o di ribellione e antagonismo.

Ci sono i pregiudizi della famiglia, pregiudizi dei sentimenti che prevalgono nella famiglia, quindi i figli, la mamma, e tutto quell'orrore lì. L'orrore familiare. L'immoralità familiare del Sud, quel "familismo amorale" di cui parlava Ginzburg. Ma questi non sono i soli, esistono altri pregiudizi. La bottiglia. E da quella bisogna uscire per vedere la realtà con occhio critico. È tutto quel che ho cercato di fare in *Ferito a morte*.

Da Napoli a un tratto sono andato via. Ma tutto questo lo avvertivo anche prima di trasferirmi a Roma. Quando però ti allontani fisicamente da un luogo, e questo luogo torna nella tua memoria, sei facilitato. Perché da quel momento non sei più il nemico di tutto ciò che ti ostacolava quando vivevi in quel luogo, adesso hai anche la nostalgia di ciò che amavi e ti piaceva. Emerge quindi il punto di vista esistenziale, per cui non c'è nulla che sia soltanto bello o brutto, soltanto buono o cattivo, c'è la comprensione di ogni aspetto in una sfera che

contiene il bene, il male, tutto... Ed è il punto di vista migliore per uno scrittore, solo in questo modo puoi davvero rappresentare la realtà.

Mi trova d'accordo invece chi definisce intellettualistico *Amore e Psiche* (1973). È anche eccessivamente metafisico. Uso un linguaggio intellettuale che poi ho ripudiato proprio nella *Mosca nella bottiglia*. *Amore e Psiche* è scritto con la mente, non con i sensi. Ma i libri vanno scritti con la mente e con i sensi.

Un giorno d'impazienza si colloca a metà, è la descrizione di un'estraneità, quella del protagonista nei confronti di sé stesso. È un personaggio che non fa che *piétiner sur place*, cioè sta in un circolo vizioso. E il libro si adegua a quel circolo vizioso, lo mostra, comincia con la stessa frase con cui finisce, e con lo stesso appuntamento con cui inizia. Praticamente, si ripete sempre la stessa storia, come per dire che questo protagonista non è ancora per nulla capace di uscire dalla bottiglia. Il giorno dopo è ancora lì. Mentre in *Ferito a morte* è riuscito a uscirne. In *Amore e Psiche* ci torna, ma ci torna con la testa. Lì c'è il tentativo di venirne fuori attraverso un'esperienza metafisica, un'esperienza soltanto desiderata, non reale. E allora, se è soltanto desiderata, si tratta di un sogno e nulla più. Ma lo ripeto, quello è un libro non riuscito, un libro sbagliato, bisogna riconoscerlo. Forse ne conosco anche il motivo. All'epoca c'era il Nouveau roman francese e andava molto di moda il meta-romanzo, il romanzo metafisico. Diciamo che mi sono fatto prendere da quell'onda e ho sbagliato. Quindi ho scritto pure io un romanzo francese, ma il Nouveau roman non andava bene, dovevo capirlo. Almeno non è il tipo di romanzo col quale riesco davvero a esprimere me stesso. Ho sbagliato, ho sbagliato e basta. C'era una frattura tra me e quel modo di narrare.

La storia soprattutto non conclude bene, perché chiude con un'esperienza mistica, di tipo buddista, con il protagonista che vorrebbe identificarsi nell'innocenza dell'occhio della figlia. E quell'occhio è l'occhio di punta nel quale non ci sono veri pensieri, ma una specie di nirvana, di *néant*, di nulla. È simbolico, quell'occhio, segnala solo l'aspirazione del protagonista, ma non la realizza attraverso il romanzo. Piuttosto, il libro racconta bene – lo ha scritto anche Pasolini – la vita all'interno di una famiglia come fosse vista da lontano. E quindi mostra come la quotidianità possa essere raccontata senza cadere nella "cosa ovvia". È questo l'aspetto riuscito del libro. Il racconto della quotidianità come cosa vista da un altro pianeta, la normalità vista nel modo giusto.

Questo romanzo l'ho ripudiato, ma ho voluto ugualmente inserirlo nella pubblicazione della mia *opera omnia*, perché credo che anche gli errori siano utili a far comprendere il percorso di uno scrittore. È un libro scritto anche bene,

ma non corrisponde a me. Per lo meno io, alla mia età, non riconosco corrispondenze con me. Avrei preferito scriverne un altro sullo stesso argomento, ma in fondo tutto questo mostra come uno scrittore non si accontenti di ciò che ha già fatto, ricercando sempre strade nuove. Ogni libro è un libro di passaggio.

La neve del Vesuvio invece può essere letto pure dai bambini. È costruito in modo che ogni capitolo corrisponda al grado di consapevolezza dell'età di un bambino. Nel primo capitolo non c'è ancora consapevolezza, nel secondo il bambino comincia a capire che è diverso dagli altri, che ha un io. Nel terzo capitolo scopre che i colori non sono un assoluto dell'universo, ma che sono distribuiti nelle cose. Poi scopre la parola. Ogni scoperta è un'acquisizione di quella coscienza che lui completerà quando avrà dieci anni. Ma una volta che conquisterà quella coscienza avrà perso la capacità di conoscere il mondo come fanno conoscerlo i bambini. Una forma di conoscenza più interessante rispetto a quella dei grandi. Avrà perduto la coscienza infantile, più poetica e più bella, fondata su un detto di san Gregorio di Nissa: "I concetti creano gli idoli. Solo lo stupore conosce". I bambini conoscono attraverso lo stupore, attraverso la meraviglia del mondo. Una meraviglia che i concetti non hanno. Il tremito, il brivido dato dalla meraviglia delle cose – *quella* è la vera conoscenza. Si può provarlo anche da adulti, ma il tragitto è lungo. Bisogna conoscere tutti i concetti per poi dimenticarli. E allora si arriva al terzo stadio, che è quello della conoscenza. Se è la conoscenza vera, non posso saperlo, so che è la mia. In Giappone si racconta una storia sul tiro con l'arco. La scienza di questa disciplina insegna a scuola a colpire un bersaglio con la freccia. Ora, la fase di educazione si chiude quando impari a colpire il centro del bersaglio senza prendere la mira. Ed è proprio una scienza, una scienza tipicamente orientale. Ci riescono pochissimi.

Nel periodo del dopoguerra l'esistenzialismo di Sartre, di Camus, era il pane che tutti mangiavamo. E l'ho mangiato anch'io. Si trattava di un esistenzialismo molto consapevole delle proprie regole, consapevole di essere una filosofia. Credo però che ci fosse un esistenzialismo anche più *nature*, più *naïf*. Per esempio, da noi in Italia, nel libro *Gli indifferenti* Moravia già aveva introdotto qualche personaggio che somigliava un po' a Meursault, il protagonista dello *Straniero* di Camus. Quindi c'era un esistenzialismo che non aveva ancora codificato i termini della sua filosofia, ma che esisteva in alcuni personaggi di Moravia o di altri scrittori.

Qualcuno vide nel mio *Un giorno d'impazienza* un aggiornamento degli

Indifferenti, ma il libro di Moravia era molto più bello. E parla di un'altra generazione. Moravia parla di una generazione che è sotto il fascismo, io di una generazione che è venuta dopo. E poi il mio protagonista è molto condizionato dal fatto di vivere a Napoli, senza alcuna opportunità.

Purtroppo la Napoli attuale non è così diversa. I giovani non sanno se avranno un lavoro, non sanno quando cominceranno a lavorare. Il futuro insomma era ed è spaventoso. Io ho voluto mettere pure quello, quella specie di *piétiner sur place* di chi non coltiva alcuna speranza per il futuro e vive solo all'interno dei propri movimenti mentali. Il mio protagonista di *Un giorno d'impazienza* dice a un certo punto che anche un'azione malvagia, purché lo porti fuori da sé stesso, sarebbe in ogni caso un'azione buona, perché il male è restare dentro sé stessi. Un altro che sta dentro la bottiglia e che non riesce a uscirne. E dunque pensa che qualsiasi iniziativa vada bene per romperla e venirne fuori, compreso il crimine, compresa l'eventualità della guerra, nella quale lui spera.

Devo dire che i protagonisti dei miei romanzi sono sempre la stessa persona, vista attraverso gli anni. Una persona con due tratti, uno razionale e l'altro esistenziale. Esiste sempre questo dualismo, perché c'è sempre un altro personaggio che tenta di razionalizzare il mondo. Nell'epoca in cui uscì *Un giorno d'impazienza*, nell'epoca in cui uscì *Ferito a morte*, la dottrina più seguita dai giovani era un tentativo di razionalizzare il mondo guidato dal marxismo. Il marxismo intendeva regolare la società e guidarla verso un futuro diverso e migliore. Sentivo che questa razionalizzazione forzata era sbagliata, e quindi in quei romanzi c'è sempre un deuteragonista che cerca di razionalizzare il mondo e un protagonista che gli si oppone. Ogni tanto il protagonista addirittura ammira i razionalizzatori, ma non ci sta, non ci crederà mai davvero. E questo crea l'antagonismo.

Spesso uso nei miei libri il sogno. Ma il mio non è un sogno romantico. Nei miei romanzi il sogno esprime l'insoddisfazione del mondo com'è e dell'uomo com'è. In fondo non si sogna granché. I sogni esprimono una condizione psicologica, non li ho studiati in senso psicanalitico, ma in *Amore e Psiche* dico che la psicanalisi è come le matrioske: apri una bambola e ne trovi un'altra uguale. Poi ne apri un'altra e accade la stessa cosa. E così via.

Un'autopresentazione

Raffaele La Capria non è uno scrittore a tempo pieno come Italo Calvino, ma può dirsi estemporaneo come lo sono stati Ennio Flaiano o Alberto Savinio, continuamente attratto e distratto da altro, diciamo dalla vita e dall'occasione, continuamente fedele però alla sua vocazione letteraria. Non è un intellettuale tutto passione e ideologia come Pasolini, un virtuoso del linguaggio come Gadda o Arbasino, un narratore nato come Moravia o Cassola, e neppure un raffinato stilista come Manganelli o Citati. Egli non è un letterato né un romanziere, è uno che sta in mezzo e cerca di combinare una naturale inclinazione saggistica con una naturale inclinazione narrativa, fondendo le due cose – quando capita – con una certa levità.

La sua immagine di scrittore è stata sempre un po' occultata, sia perché non facilmente classificabile sia perché su di essa si sono depositati, come incrostazioni marine sopra uno scafo, parecchi luoghi comuni che ne hanno confuso i contorni. Da quando un critico scrisse che egli era pigro e "preferiva i gatti agli amici", ogni intervistatore si sentì autorizzato a domandargli: "È vero che lei antepone i mici agli amici?", o ad accusarlo: "Perché lei preferisce i mici agli amici?".

La Capria conosceva naturalmente benissimo la differenza che passa tra un gatto e un amico, e lo ripeté infinite volte, ma non ci fu nulla da fare, perché quando un luogo comune attecchisce diventa impossibile estirparlo. Quel critico in realtà aveva notato che il primo romanzo di La Capria *Un giorno d'impazienza* era stato scritto nel '52, il secondo *Ferito a morte* nel '61 e il terzo *Amore e psiche* nel '73. Ma è possibile, dovette chiedersi a quel punto, che questo La Capria scriva un romanzo ogni dieci anni? E si trattasse almeno di romanzi epocali, come si può dire invece di opere di autori come Marcel Proust o James Joyce.

Ma no, lui scrive ogni dieci anni uno striminzito libriccino che fa quasi pena a guardarlo tanto è deperito. Come può comportarsi così uno scrittore in tempi in cui la spinta a produrre che viene dall'industria editoriale è quasi irresistibile?

Dopo aver vinto il premio Strega non avrebbe dovuto scrivere *subito*, entro al massimo lo spazio di un anno, un successivo romanzo? Ma chi crede di essere per comportarsi come si comporta?

Un altro luogo comune che si è attaccato addosso a La Capria è quello di essere uno scrittore essenzialmente autobiografico. I più grandi scrittori del Novecento, Proust, Joyce, Kafka sono anch'essi essenzialmente autobiografici, solo che hanno trasfigurato l'esperienza autobiografica nella grande metafora della letteratura. E questo, nel suo più, ha cercato di fare *anche* La Capria; ma quando viene pronunciato in relazione a lui, l'aggettivo "autobiografico" assume un tono lievemente riduttivo, come fosse riferito a chi non ha fantasia e sufficienza ed è dunque costretto ad attingere dalla vita la sua materia narrativa.

Anche *Ferito a morte* fu considerato autobiografico, nonostante l'operazione letteraria che La Capria aveva effettuato introducendo nel tessuto del suo romanzo una strategia compositiva di tipo novecentesco. Il punto di vista plurimo, il tempo sincronico, il linguaggio ironico, l'approccio critico-saggistico, la partitura musicale, la sintassi della parlata quotidiana e del dialetto, la tecnica della citazione, la mitografia simbolica, l'uso dell'epifania *esistenziale*, la struttura significante, e così via, non bastarono a cancellare quell'aggettivo – "autobiografico" – e il tono con cui era pronunciato.

E ancora un altro luogo comune si aggiunse a questi: *Ferito a morte* è il romanzo della "dolce vita" napoletana, fu detto. Solo perché nell'anno in cui fu pubblicato questo libro trionfava *La dolce vita* di Fellini, e "dolce vita" era ormai diventata un'espressione corrente (e abusata) per definire la vuota euforia circolante in Italia all'epoca del primo consumismo.

"Autobiografico" si attaccò anche ad *Amore e Psiche*, il libro in cui La Capria volle raccontare la storia di uno scrittore che non può raccontare la storia che sta scrivendo perché l'ha rimossa: se la raccontasse davvero cadrebbe la rimozione che lo protegge e lui impazzirebbe. E come si fa a raccontare una storia che non si può raccontare? Questa era la storia del libro.

In realtà La Capria voleva alludere a una impotenza della narrativa che avvertiva sempre più fortemente in quegli anni (Settanta) e che cercava di superare descrivendola nonostante tutto.

Il libro, proprio a causa di quel presupposto, era votato al fallimento. La Capria lo sapeva, ma la faulkneriana "tentazione del fallimento" aveva posseduto anche lui.

Questo romanzo raggiunse comunque un traguardo, valse ad affrancarlo da quel "complesso della complessità" che affliggeva non solo La Capria ma anche

molti altri scrittori della sua generazione. Da allora in poi volle scrivere in modo più semplice e diretto, cercando di equilibrare meglio la scrittura della mente con quella del cuore, senza preoccuparsi troppo dello stile, che stava diventando sterile stilizzazione. Questo avveniva in un momento in cui il manierismo della narrativa, e ogni sperimentazione formale, finiva rapidamente nell'accademia.

False partenze, Fiori giapponesi, L'armonia perduta, La neve del Vesuvio appartengono a questo secondo periodo, che è scandito da intervalli molto più brevi tra un libro e l'altro e da scadenze certo non più decennali.

L'armonia perduta è una specie di mitografia poetica che spiega perché i napoletani sono come sono, e soprattutto perché "fanno i napoletani", recitano cioè la parte dei napoletani. E a questo proposito bisogna ricordare un altro luogo comune, particolarmente fastidioso per La Capria, quello per cui uno scrittore napoletano deve per forza essere caratteristico e rassomigliare a uno dei personaggi di De Filippo o di Marotta, dev'essere simpatico in quel certo modo, spiritoso in quel certo modo, sentimentale, imbroglione eccetera in quel certo modo.

Il luogo comune, insomma, secondo il quale i napoletani sono prima di tutto napoletani, e poi, se si vuole, anche scrittori.

La Capria invece avanza la pretesa di essere prima di tutto uno scrittore e poi anche napoletano, vuole parlare di Napoli e non esserne parlato, e dice che, per esempio, *La neve del Vesuvio* parla dell'infanzia e non del Vesuvio. Ma se lui non fosse napoletano ci sarebbe bisogno di tante precisazioni?

Evidentemente no, e lui perciò continua a farne; anzi, si può dire che tutti i suoi libri siano proprio delle precisazioni di questo tipo. Dopo *La neve del Vesuvio* ecco *Capri e non più Capri*, libro mediterraneo, come si desume anche dal titolo tutto giocato sulla luce e sull'ombra; ed ecco *Letteratura e salti mortali*, saggi sulle tendenze e i vizi della letteratura contemporanea, un libro non sufficientemente letto e dunque poco venduto. Peccato, dopotutto è un bel libro.

Il lavoro successivo di La Capria è una specie di *Journal*, intitolato *L'occhio di Napoli*, e scritto come se lui fosse un viaggiatore straniero in visita a Napoli all'epoca del *Grand Tour*. Sempre Napoli, accidenti, sì, ma precisiamo: qui si parla anche di altro, e quest'altro riguarda non solo Napoli, ma la mentalità, le piccole e le grandi identità, l'Italia, il Sud e il Nord e gli anni che stavamo attraversando. E poi basta vedere come è scritto. Ma quanti si accorgono di come è scritto un libro?

Adesso La Capria sta preparando un nuovo volume di saggi che sarà intitolato

Letteratura, senso comune e passione civile [pubblicato nel 2002 *NdR*], dove il suo bersaglio è la letteratura iperletteraria delle volpi dello stile.

E già adesso risuona nel suo orecchio un altro insistente luogo comune: “Ma quando ti decidi a scrivere un romanzo, un vero libro?”.

Chi lo dice che un romanzo possa essere un vero libro e un saggio no? Lo dice il luogo comune, con tutta la sua autorità, e tanto basta.

Ora passiamo alla parte biografica di questa autopresentazione. La parte biografica è indispensabile, è richiesta. Benissimo, allora rispondiamo alla richiesta e diciamo quanto occorre: è nato a Napoli nel 1922. E poi? Poi niente. Quando mai a uno scrittore italiano capitano nella vita cose ed eventi memorabili, da raccontare?

La Capria non è stato cercatore d'oro in Alaska come Jack London, non ha dato la caccia alle balene come Melville, non ha attraversato un tifone con il suo veliero come Conrad, non ha venduto armi al ras abissino come Rimbaud, non ha attraversato a piedi la Patagonia o l'Australia come Chatwin... E allora? Cos'altro diciamo? Diciamo che gli scrittori italiani sono quasi tutti sedentari e casalinghi, e lo restano anche se viaggiano occasionalmente qua e là.

E così è La Capria. Non c'è proprio nient'altro da aggiungere? Possibile che nella sua vita non si trovi proprio nulla? Be', in effetti ci sono tante altre cose, gli amori, gli affetti, i sentimenti, e anche qualche evento memorabile: ma per lui, non per gli altri.

Gli altri devono contentarsi dei suoi libri, dove se si legge attentamente si trova anche qualcosa della sua vita. E con questo è davvero tutto, grazie.

Raffaele La Capria

VI

Cultura e intellettuali a Napoli. Conversazione di Domenico De Masi con Raffaele La Capria

La serrata conversazione che qui riportiamo è avvenuta ventitré anni fa, il 20 settembre 1995, tra Domenico De Masi e Raffaele La Capria, nella casa di quest'ultimo, in piazza Grazioli.

L'uno sociologo, l'altro scrittore, entrambi migrati da Napoli a Roma, intrattengono da anni un'affettuosa amicizia, puntellata da una ricorrente riflessione dialettica sulla cultura napoletana.

Gli anni trascorsi da questa conversazione e il doppio sguardo – idealista e positivista – con cui sono affrontati i vari problemi, consentono di apprezzare tutta la lucida schiettezza di La Capria nel ripensare il suo itinerario intellettuale.

Do per scontato che i nostri lettori conoscano bene i tuoi romanzi, i tuoi saggi, i tuoi articoli. Da qualche anno a questa parte ti sei dedicato in particolare all'esplorazione di due problemi di grande interesse: cosa è la napoletanità e cosa la creatività. Due libri (L'armonia perduta del 1986, L'occhio di Napoli del 1994) e numerosi articoli sono dedicati all'unicità di Napoli e all'analisi delle sue cause. È di questo che oggi vorrei parlare con te.

Diamo pure per scontato che i lettori conoscano i miei libri, ma ne dubito. Prima o poi dovremmo appurare quale è realmente lo stato delle conoscenze intellettuali a Napoli, che passa per essere una città colta.

Perché, non lo è?

Secondo me, Napoli non è una città veramente colta. Lo è accademicamente e istituzionalmente, con strutture universitarie che più o meno funzionano. Ma queste istituzioni hanno dato luogo a una cultura che si appoggia appunto a esse, non a un impulso personale come occorrerebbe per avere una vita intellettuale che si rispetti. E inoltre, come si sa, le istituzioni o sono pagate dallo Stato o sono assistite. È inevitabile.

A Napoli quasi tutti gli intellettuali sono professori universitari: alcuni bravi e aggiornati nella loro disciplina e altri meno, alcuni che si danno da fare e altri meno, ma tutti appartenenti a istituzioni. Intellettuali come Pasolini, come Moravia, come Calvino, a Napoli non avrebbero spazio né possibilità di vita.

Il vero intellettuale è critico della società in cui vive, deve avere il coraggio di non essere amato da tutti e di essere lontano da tutto ciò che è istituzionalizzato. Quell'intellettuale a Napoli non c'è.

E non c'è perché gli mancherebbe l'acqua per nuotare. Quell'intellettuale se ne è andato per mancanza di un'editoria che lo assuma e che gli dia una funzione, per mancanza di un produttore di film che gli paghi una sceneggiatura, per mancanza di un giornale che gli faccia spazio. Un intellettuale deve pur vivere. Come può campare a Napoli e dare vita a una cultura di liberi intellettuali che si confrontano?

Ho sperimentato personalmente le due condizioni: quando ero molto giovane sono stato dipendente di una grande azienda; poi ho intrapreso la carriera universitaria. Posso testimoniare che si gode più libertà quando si è pagati dallo Stato che quando si è pagati da un imprenditore privato. Non vedo perché un professore sia poco libero per il solo fatto di essere inserito nel sistema universitario. Lo Stato gli assicura il minimo per vivere – l'acqua per nuotare, come dici tu – ma non gli chiede, in cambio, la subordinazione culturale. In trent'anni di insegnamento ho sempre svolto il programma che ho voluto, con il metodo che ho preferito; ho sempre scritto e detto ciò che ho voluto sui giornali o alle televisioni, scegliendo io, autonomamente, sia gli uni che le altre. Godere di uno stipendio sia pure modesto riduce il pericolo di scrivere, sotto il ricatto della fame, ciò che desidera il direttore del giornale o l'editore. Noi professori di università siamo gli ultimi aristocratici liberi che sopravvivono in un mondo di professionisti formalmente o informalmente “dipendenti”.

Siete aristocratici soprattutto quando diventate “baroni”? Ma, a parte gli scherzi, mi sai spiegare perché lo stesso stipendio che rende un professore libero, dovrebbe rendere “dipendente” un intellettuale o un professionista? E comunque io non parlavo di questo, parlavo di una figura di intellettuale freelance che a Napoli non attecchisce anche per mancanza di occasioni di lavoro. Parlavo di una figura di intellettuale libero da preoccupazioni di carriera e perciò libero di spiacere, quando è il caso.

Se paragono la situazione di Napoli a quella di Milano, trovo che ci sono più intellettuali “liberi” a Napoli. E ti spiego perché: a Milano esistono due grossi mondi istituzionali: da una parte quello pubblico (Stato, enti locali, ecc.), dall’altro quello delle industrie, assai più condizionanti dello Stato perché sovvenzionano la cultura solo se giova al loro fatturato. A Milano, chi non lavora per l’uno, si rifugia nell’altro. A Napoli manca il polo industriale e l’intellettuale si può inserire solo nel settore pubblico. Nei rari casi in cui le industrie hanno comprato prodotti di intellettuali napoletani – introduzioni a libri, testi di documentari, fotografie – gli autori sono riusciti persino goffi: penso a testi scritti da Prisco, Pomilio, Rea per l’Italsider o per l’Alfasud (“O nave, o astronave, o stella, o Alfa del Sud” invocava un testo di Domenico Rea). A Milano l’intellettuale pagato dall’industria avrebbe saputo usare un linguaggio perfettamente omologato a quello manageriale, senza bisogno di strafare.

Linguaggio “omologato a quello manageriale”? E che intellettuale libero sarebbe costui? Il linguaggio di un vero intellettuale non è omologato a niente. Hai dell’intellettuale un’idea da sociologo.

Forse non ci siamo capiti: io non auspico ma critico l’omologazione dell’intellettuale all’industria e sono contento che a Napoli almeno questo tipo di omologazione non ci sia stato o ci sia stato soltanto in forme minime, anche se blande e goffe. A Milano ci sono intellettuali omologati all’industria e intellettuali omologati all’Università. A Napoli, non essendoci industria, gli intellettuali possono essere omologati solo all’Università. Il che, tutto sommato, mi sembra il male minore. D’altra parte, Rea, Prisco, Compagnone sono rimasti liberi sia dal pericolo di asservimento all’industria, sia dal pericolo di asservimento all’Università.

Tu fai i soliti tre o quattro nomi che, essendo così pochi e sulla piazza da decenni, comunque hanno trovato da scrivere da qualche parte, sul “Mattino” o sulle pagine locali di “Repubblica”. Io parlo di un intellettuale in grado di scegliere *lui* se deve scrivere per l’Industria, per un editore, se deve tenere una conferenza.

Quest’intellettuale esiste a Milano, a Roma, non a Napoli. Io stesso, a Roma, come campo? Scrivendo una sceneggiatura, un articolo, tenendo una conferenza, occupandomi dell’introduzione a un libro: tutti lavori che scelgo io stesso tra le

varie possibilità che mi offre la città. Ho fatto perfino una conferenza per la Telecom! Da Napoli, invece, me ne sono dovuto andare nel 1950.

Quando eravamo a Napoli, Franco Rosi, Patroni Griffi, Ghirelli, io, ognuno con le proprie ambizioni... Rosi voleva fare cinema, ma aveva trovato solo un posto al catasto: nient'altro gli offriva Napoli. Un intellettuale del suo calibro, che aveva in mente *Mani sulla città*...

Ma Praga non aveva dato di meglio a Kafka; Vienna non aveva dato di meglio a Musil.

Che significa? A Praga e a Vienna c'era tutto un mondo intellettuale da cui Kafka e Musil potevano trarre la propria ispirazione, e che li metteva al centro dei problemi cruciali della loro epoca. A Rosi Napoli dava soltanto il catasto, senza l'ambiente culturale. Come se gli avesse detto: "A te, Franco Rosi, piace fare il cinema ma a me il cinema non serve. E non mi servono neppure le sceneggiature che ama fare La Capria e gli articoli che ama scrivere Ghirelli. Comunque, non possiamo pagarvi".

A Napoli, possono trovare da vivere tre o quattro intellettuali indipendenti, non di più. Perciò dico che a Napoli non c'è una vera e propria vita intellettuale.

Quei pochi che più o meno si possono chiamare "intellettuali" sono costretti a entrare nelle istituzioni che li castreranno di quella "tendenza a spiacere" che essi debbono coltivare se vogliono essere veri intellettuali. A Napoli non c'è per ora un Calvino o un Parise o uno che si ponga di fronte al mondo come si sono posti Elsa Morante o Gadda o Pasolini. C'è una creatività di respiro locale, mentre Napoli invece è universale, multirazziale, degradata, mediterranea, pluriculturale come Alessandria d'Egitto o Costantinopoli.

Purtroppo l'innamoramento esagerato per la propria identità castra la creatività. A Napoli non c'è neppure molta curiosità intellettuale: non ci sono riviste, non ci sono gruppi aggregati intorno a determinate idee e a determinate battaglie culturali.

Ci sono delle "scuole": di teologia, di lingue, di studi crociani, di studi filosofici, ma la vita intellettuale è un'altra cosa: è un Pasolini che si scontra con Sanguineti, un Sanguineti che si scontra con Fortini, un Fortini che parla dell'Industria, un altro che gli si oppone. Con discussioni sui nuovi autori, o per capire se il centro della letteratura si è spostato dall'Europa in altre parti del mondo.

Quando tu eri a Napoli con Rosi, Patroni Griffi e Ghirelli, non c'erano facoltà universitarie di studi moderni. Ora a Napoli ci sono migliaia e migliaia di giovani iscritti alle facoltà di Sociologia, di Psicologia o di Informatica. Se il centro del mondo si è spostato dall'Europa, questi giovani lo studiano e lo discutono quotidianamente.

E dove mai si vede tutto questo? Queste migliaia di giovani hanno mai scritto nulla su questi problemi? C'è qualche professore che ha elaborato un qualche modo di esprimersi letterariamente interessante? C'è, insomma, una creatività che si appoggia sul sapere, e non un sapere che resta sapere e basta?

A me sembra di sì. Tempo fa scrissi che a Napoli c'è poca creatività e ricordo che Lucio Amelio ci rimase molto male. Io intendevo parlare di creatività scientifica e tecnologica, i cui risultati si traducono in brevetti. Ma se parliamo di creatività artistica, allora bisogna riconoscere che Napoli ha prodotto filoni fertilissimi: pensa nel cinema a Martone; nel teatro a Ruccello o a Moscati; nella fotografia a Mimmo Jodice, a Lello Mazzacane e a tanti altri; nella musica a De Simone, a Pino Daniele, a Tullio De Piscopo, agli Almamegretta, ai 99 Posse.

Io parlavo di letteratura perché è il campo di mia competenza ed è un osservatorio abbastanza significativo. Ma quello che tu stai dicendo richiede un discorso a parte, che io non ho ancora approfondito e che posso solo anticipare in modo impreciso.

A Napoli, come ho scritto più volte, ci sono due anime, quella della cultura locale e quella della cultura europea. Ciascuna di queste due anime dovrebbe crescere, evolversi parallelamente all'altra, dialogare con l'altra in modo da non ripiegarsi su se stessa. E invece queste due anime si isolano: c'è stato un periodo crociano in cui le discipline umanistiche hanno fatto crescere l'anima europea di Napoli; ora sta crescendo l'anima locale, che attiene a quelle zone del pensiero affidate non all'elaborazione concettuale ma all'immagine e al segno: quindi, soprattutto alla musica e al cinema.

Oppure al vissuto, al parlato, e dunque al teatro. Queste forme espressive, partendo dalla "località", cercano di appaesare la località al mondo, però io sento dentro questo movimento l'antica avversione tutta italiana alla modernità. Sento, cioè, lo Strapaese che dice: "Tanto, noi siamo meglio!", "In fin dei conti, Musil, Proust che hanno fatto?", "Se tu leggi Di Giacomo ti accorgi che è meglio". Ci

senti dentro quella presunzione della piccola identità che vuole a tutti i costi sopravvivere rimanendo uguale a sé stessa e imponendo una specie di legislazione della sua verità antica a tutto ciò che può essere il sapere nuovo. In Italia ci sono state due egemonie: quella comunista e quella cattolica, tutte e due assistenzialiste, quindi amatissime dovunque, e a Napoli in particolare. La cultura cattolica è ecumenica, è solidaristica, perciò ha sempre anteposto gli interessi del Terzo Mondo a quelli del nostro Paese. La cultura comunista fa la stessa cosa, antepone gli interessi del proletariato mondiale a quelli del nostro Paese. Queste due culture, più internazionali che nazionali, hanno sconfitto la vecchia cultura laica, crociana ed europeista.

Tutto questo riguarda il periodo della Guerra fredda, che ormai è finito da un pezzo.

Anche oggi, dopo la caduta del muro di Berlino, è il Terzo Mondo in cima ai pensieri sia dei cattolici sia degli ex-comunisti, che vogliono sostituirlo a quei proletari che essi si erano prefissi di riscattare senza riuscirci. Sono due movimenti che pongono i loro fini al di là delle nostre frontiere.

La cultura locale è stata influenzata da queste due ideologie universaliste e le ha introitate inventandosi un terzomondismo a suo uso e consumo, a sua immagine e somiglianza, e solo in apparenza cosmopolita.

Le espressioni artistiche che ne scaturiscono si tengono basse per aderirvi, sono plebe-dipendenti e amanti della periferia, anzi delle periferie, tutte uguali, di cui innalzano la bandiera e proclamano il riscatto. Basta ascoltare le canzoni: si sono appropriate del sound universale credendo così di impadronirsi del concetto di universalità, che è altra cosa. Nell'ultimo film di Martone, *Un amore molesto*, e in quello che scrive Goffredo Fofi sento molto terzomondismo assunto come cosmopolitismo (alla Pasolini).

L'ultima risorsa della cultura locale napoletana chiusa dentro Napoli è la sua capacità di pensare il mondo anche restando com'è. Non ti so sintetizzare meglio questa mia ipotesi interpretativa ma vorrei sapere da te se ritieni questa analisi possibile.

Può essere come dici tu ma non ne sono convinto. Con la tua stessa approssimazione – perché anch'io non ci ho ancora riflettuto a sufficienza – credo che ci siano due possibili radici e due possibili sbocchi di questi movimenti artistici di cui Napoli oggi è ricchissima. Nel mondo si susseguono a

ondate tendenze universalizzanti e razionalizzatrici (pensa, in architettura, al classico, al romanico, al rinascimentale, al neoclassico, al razionale) e tendenze a valorizzare anche aspetti delle culture locali (pensa, sempre per l'architettura, al gotico, al barocco, al liberty e, ora, al postmoderno). La cultura postmoderna valorizza gli elementi locali inserendoli in strutture espressive più generali. Ad esempio, il rap è una musica povera, che spesso utilizza basi musicali altrui, su cui recita questioni sociali varianti da luogo a luogo: a Napoli riguarderanno la disoccupazione, a New York il razzismo, a Berlino la violenza neo-fascista, ecc.

A Napoli, accanto all'Università o all'Istituto di Studi Filosofici, ci sono anche luoghi non istituzionali, come piazza Bellini nel ventre della città o come i centri sociali alternativi in periferia, dove trovi giovani che hanno vagato per il mondo, da Berlino a San Francisco, e che non affondano affatto la propria cultura spontanea in quella che tu chiami "l'anima locale" di Napoli.

C'è stata un'opportunità di viaggiare che ha consentito a tutti di andare a Londra o a New York. Ma ciò non significa affatto che questi giovani si siano internazionalizzati. Anzi! Gli italiani che vivono in Germania o in America sono ancora più "paesani". La *paesantità* è irremovibile, è una mentalità. Non basta appropriarsi di certe esperienze per essere moderni. Occorre che i contenuti concettuali, e non solo la loro forma, siano moderni. Occorre che la forma sia il risultato necessario di un'esperienza concettuale e di una visione del mondo che, per manifestarsi, ha bisogno proprio e solo di quella determinata forma. Altrimenti si può parlare soltanto di modi superficiali di imitazione.

Ma tu in quante città sei vissuto?

A Napoli, fino a trent'anni; a Roma dal '50 a oggi. Sono stato per qualche tempo a Londra, a Parigi, a New York, ma questo non ha importanza, non ne ho assorbito le culture. Parlo un po' l'inglese e il francese, ma li leggo meglio.

Io credo che vada rilevata una profonda differenza tra il napoletano che, cinquanta o cento anni fa, sfuggiva alla miseria approdando in America o in Germania con il solo bagaglio della sua cultura locale, alla quale non poteva che restare visceralmente, paesanamente radicato, e il giovane (per lo più studente o neolaureato) che oggi parte e torna continuamente, girando il mondo come un nomade postindustriale ma anche come un Ulisse postmoderno che fa base sulla sua Itaca partenopea, in piazza Bernini, in piazza Bellini, negli street

corner di Secondigliano. Questi giovani, di varia estrazione sociale, hanno una cultura non più locale e neppure europea ma ormai planetaria: pensano, vestono, cantano, agiscono come i loro coetanei di Santa Barbara o di Seattle molto più che come i loro genitori di Napoli o di Caserta, anche se dal rap e dai film di Spike Lee hanno appreso che non bisogna vergognarsi delle proprie radici, né bisogna restarne schiavi.

Io invece penso che questi giovani e i loro leader culturali vogliano contrabbandare, attraverso una nuova forma, contenuti nuovi che non hanno. Sono vestiti in modo “planetario” e pensano in modo più o meno coatto, secondo il tipo di mentalità ereditato.

Rispetto all'epoca in cui tu vivevi a Napoli, nella cultura della città non è oggi cambiato profondamente il rapporto tra forma e contenuto?

In qualsiasi momento della storia e in qualsiasi arte, la forma deve rispecchiare la visione del mondo che la sottende. Se tu vivi una Napoli di contenuto e di idee ottocentesche, hai una visione della vita – idee, amori, sentimenti – ereditata, in cui non c'è nessuna intelligenza indipendente e individuale. Pensa invece all'indipendenza di un Kafka, di un Musil, di un Proust rispetto alla tradizione di Praga, di Vienna o di Parigi. Qui da noi sono stati presi pari pari i sentimenti tramandati dalle mamme, dalle nonne, dalle zie e contrabbandati, con qualche piccola astuzia formale, per arte rinnovata. Ma nessuno si è inventato un Processo, una Cocaina, una Madelaine...

Però devi ammettere che nella società post-industriale (e, quindi, anche a Napoli), anche il rapporto tra forma e contenuto è profondamente cambiato: ieri apprezzavamo un orologio soprattutto per il suo grado di precisione, oggi lo apprezziamo (e lo paghiamo) soprattutto per il suo design.

No. Anche oggi il contenuto è la tecnologia, sia pure miniaturizzata; la forma è il design. La forza concettuale della tecnologia tradizionale è stata sostituita dalla forza concettuale della tecnologia al quarzo. Tutto qui.

Se per i “soliti contenuti” intendi l'odio, l'amore, la vendetta, la solidarietà, l'aggressività, si tratta di elementi universali e perenni, presenti in Saffo come in Manzoni o in Moravia o in Ferito a morte. Il problema di noi sociologi è proprio

quello di spiegare come mai, dall'incontro e dallo scontro di pulsioni primarie sempre uguali, venga fuori una società sempre diversa.

La tua visione dei sentimenti e dell'arte è conservatrice. È vero che, da Virgilio e Dante a oggi, l'amore è sempre amore e l'odio è sempre odio, ma anche questi sentimenti evolvono culturalmente e, quindi, vi sono nuove possibilità di espressione di questi sentimenti, liberi dai pregiudizi che li avviluppano. Prendiamo il linguaggio: ogni parola ha dietro di sé un'esperienza storica, poetica, ecc. Se tu oggi usi la parola "amore", usi la stessa parola che usava Dante, ma non puoi fingerti così ingenuo da non sapere che c'è stato di mezzo l'amore del dolce stil novo, quello romantico del Werther, quello dei dannunziani. O fai l'ingenuo e fingi che questa parola possa essere usata oggi esattamente come la usava ieri l'Ariosto, e però sbagli, o la usi conoscendo le differenze, e allora avrai la secchezza di Montale o lo stile di Zanzotto. Quando san Paolo parlava di amore ai greci, questi non capivano il senso delle parole perché pensavano all'agape, cioè all'amore di cui parla Socrate. Ma san Paolo parlava dell'amore per il prossimo. Anch'essi amavano la madre, il padre, la sorella, ma il "prossimo" per loro era un concetto culturalmente estraneo.

Tu, dunque, sostieni che a Napoli evolve la forma ma non la sostanza. Ma come può essere?

L'esistenziale, il vissuto, è ancora napoletano; il concettuale, il mentale è spesso europeo. Altrimenti come ti spieghi che a Napoli non esiste una letteratura in lingua italiana? Come ti spieghi che non sono stati capaci di fare il salto dal dialetto all'italiano neppure per esprimere i sentimenti di base come l'amore o l'odio?

Hanno voluto conservare l'azzeccosità del dialetto perché col dialetto, prima ancora di pronunciare una parola, già sai che l'altro sa ciò che tu stai per dire: perciò vai sul sicuro. Il dialetto approfitta dell'ascoltatore. È come se ci fosse un pregiudizio favorevole di cui il dialetto gode da parte dell'ascoltatore. Basta solo che pronunzi la parola attesa, e la risata o la lacrima verranno di certo. "Trasiticcio", "comme si' sprucido": pronunzi parole così e senti che è tutto pronto. Se invece tu dovessi inventare in italiano l'effetto sensibile della parola "sprucido", saresti costretto a fare uno sforzo linguistico e, quindi, culturale.

Ormai, però, la lingua delle canzoni napoletane è un misto di italiano e di

napoletano, come, del resto, è qualsiasi discorso che io e te facciamo tra noi.

L'italiano-base offerto dalla televisione accomuna tutti, appiattisce tutto, e riduce di giorno in giorno la differenza tra dialetto e lingua.

Prima il popolo napoletano conosceva solo il dialetto; ora conosce il dialetto e l'italiano televisivo. Anche io e te li usiamo entrambi con naturalezza: se diciamo tra di noi una cosa spiritosa, usiamo il dialetto; se parliamo di letteratura, usiamo l'italiano.

La fonìa unisce le due cose: a volte parliamo in dialetto con intonazione italiana e a volte parliamo italiano con intonazione dialettale. Anche in molte commedie di De Filippo si parla l'italo-napoletano. Prendi per esempio la tirata sul caffè in *Questi fantasmi*.

Tu dai al 1799 e al mancato completamento della rivoluzione borghese a Napoli, l'importanza che io do all'industrializzazione e al mancato completamento della rivoluzione industriale.

Per me le due cose coincidono. L'industrializzazione dell'Inghilterra risale ai primi dell'Ottocento. Si è autorizzati a pensare che in una città come Napoli, in cui prevaleva una classe dirigente illuminista si sarebbero potute gettare le prime basi dell'industrializzazione, proprio intorno al '99.

Con San Leucio e con altre iniziative del genere, Ferdinando IV e Ferdinando II dimostrano di aver recepito un nuovo concetto di progresso, forse tramite le frequentazioni parigine di Galiani.

Quelli erano i "giocattoli del re". Io invece dico che anche a Napoli si sarebbero potute realizzare le altre tappe dell'industrializzazione come in Inghilterra.

Non credo proprio. Per industrializzare un Paese rurale occorre quell'accumulazione primaria che in Inghilterra fu realizzata grazie alle colonie e che a Napoli era impensabile. Già nel 1901 l'Inghilterra aveva solo il 9 per cento di tutta la sua forza lavoro addetta all'agricoltura, perché la produzione agricola era delegata alle colonie e alle macchine mentre gli inglesi potevano permettersi di concentrare nell'Industria il grosso delle proprie forze produttive. Negli stessi anni in Italia, persino nell'Italia del Nord, gli addetti all'agricoltura erano ancora il 70 per cento. Per industrializzarsi, oltre a un'accumulazione

primaria, ci sarebbe stato bisogno di una tensione culturale verso il progresso, che a Napoli risultò invece ostacolata proprio da un eccesso di cultura umanistica, spesso arcaica e ammuffita. Quelle che tu indichi come “le due anime” di Napoli – l’anima plebea e l’anima europea – in un solo aspetto concordavano: nell’odio verso il progresso tecnologico.

Io invece faccio un ragionamento molto semplice. La classe dirigente illuminista, in una società come quella successiva al '99, in una Napoli che ha subito le atrocità della guerra civile e che deve risolvere i suoi problemi di convivenza con la plebe (una specie di cannone sganciato nella stiva di una nave che attraversa un mare ondos), non può mettersi a pensare all'Industria. Il suo primo assillo è ristabilire la convivenza civile, ottenuta proprio a spese dell'europeizzazione e dell'industrializzazione, attraverso la nascita di una civiltà più amabile, più dolce di quella seicentesca: la civiltà della napoletanità, quella di Di Giacomo, di Viviani, di De Filippo. Questa amabilità ha reso possibile una convivenza che prima era impedita dallo stridente pericolo della plebe. La napoletanità ha ammansito la plebe con la dolcezza delle canzoni, con la festa di Piedigrotta, con una religiosità permissiva.

E mentre a Napoli tutto si addolciva, nel resto dell'Europa tutto si “induriva” e si razionalizzava: la plebe diventava proletariato, la borghesia diventava imprenditorialità, la dialettica diventava lotta di classe. Lo hai scritto anche tu, sia nell'Armonia perduta, sia nell'Occhio di Napoli.

Capire la storia di una città richiede, secondo me, anche un po' di immaginazione creativa, poetica: non bastano la storiografia e la statistica. Non bastano i puntini sulle i. Io ho preferito inventarmi una specie di mitografia con *L'armonia perduta*.

Ma, rispetto al rigore scientifico della storia, quella che tu chiami mitografia può rappresentare una ennesima scorciatoia, un ennesimo indolcimento e, alla fine dei conti, un ennesimo trionfo della napoletanità: al posto del metodo razionale, l'intuizione poetica.

Ci sono due tipi di mitografia: quella che serve per imbrogliare e per mistificare e quella che serve per conoscere, per spiegare attraverso un'intuizione poetica ciò che non riesci a spiegare razionalmente. Io ho cercato, attraverso questo

secondo tipo di mitografia, di isolare, come in una provetta, la parola “napoletanità”, per darle il vero senso che aveva. Invece l’uso che se ne faceva l’aveva falsificata conferendole un valore positivo che non sempre ha. Non si tratta insomma di una caratteristica naturale di Napoli, ma di una creazione umana, dello spirito derivante da una psico-storia nascosta. Ho spiegato come, secondo me, la napoletanità sia diventata una ideologia salvifica della borghesia. Da ciò nascono altre conseguenze: che la napoletanità è una controrivoluzione omologante; che tende ad abolire le differenze tra ricchi e poveri attraverso il comune uso del dialetto; che è conformista; che tende a eliminare i conflitti di classe. Il mio metodo e la mia intuizione forniscono, attraverso il loro sforzo conoscitivo, spiegazioni che altrimenti non potresti dare.

Ma che bisogno c’è della mitografia? Basta tener conto del fatto, ben più obiettivo e dimostrabile, che Napoli non ha avuto né le colonie, né l’industria, né la civiltà industriale, per capire che, di conseguenza, non ha avuto una lotta di classe, non ha avuto una chiarificazione dei ruoli sociali, non ha avuto i vantaggi del benessere materiale, del progresso sociale e dell’agire razionale.

Nessuna spiegazione è totale, ma la tua non entra nel merito per spiegare che tipo di civiltà Napoli abbia prodotto e perché abbia prodotto proprio quella. La mia chiarisce cose che le altre spiegazioni non chiariscono. Ad esempio, la psico-storia interiore della città non è contemplata dalla tua spiegazione delle colonie.

Nei tuoi scritti c’è un pregiudizio sfavorevole verso l’anima locale e un pregiudizio favorevole verso l’anima europea (i Benedetto Croce, ad esempio, o i meridionalisti). A me pare, invece, che anche l’anima europea, tutto sommato, a Napoli sia rimasta più gretta di quanto avrebbe dovuto, ostacolando la modernizzazione anziché agevolarla. Parliamoci chiaro: ogni intellettuale napoletano, per quanto “europeo”, alla fine dei conti ha sempre ostentato snobismo e nutrito disprezzo nei confronti del popolo. Questi sentimenti non hanno nulla a che fare con la volontà di riscatto di un Marx verso il proletariato londinese o con la volontà di comprensione di un Weber verso il proletariato d’oltr’Elba. Forse fanno eccezione solo Galiani (il quale non a caso partecipa al gruppo di intellettuali che, a Parigi, dà vita all’Encyclopédie) nel Settecento e Francesco Saverio Nitti nel Novecento. Nessuno dei due, però, usa la mitografia: l’uno si serve dell’economia, l’altro della sociologia.

Non amo il populismo e la plebe-dipendenza di tanti intellettuali e scrittori napoletani perché sono sentimentali e non analitici, tutto qui. D'altra parte Galiani pecca del difetto di credere che tutto si possa pianificare dall'alto, in modo illuministico. Nella polemica con Luigi Serio, arriva ad auspicare persino la creazione di una sorta di esperanto europeo, senza rispettare alcun rapporto tra la lingua e il popolo da cui dovrebbe scaturire.

Anche tu spesso sembri pensare dall'alto. Tu sei, diciamo, un "illuminista dell'irrazionale". Non ricordo chi si definì così, ma la formula credo si adatti all'*Armonia perduta* e alla mia immaginazione mitografica.

Un illuminista, per definizione, è razionalizzatore e pianificatore; si contrappone all'eccesso di spiegazioni fatalistiche, magiche, religiose, superstiziose con cui sono stati risolti per secoli tutti i problemi irresolubili, e si contrappone all'abitudine di riporre ogni soluzione nel grembo imperscrutabile e capriccioso della provvidenza.

L'altra eccezione positiva, a mio avviso, è costituita da Francesco Saverio Nitti, che nel 1903 pubblicò un volumetto di cento pagine, Napoli e la questione meridionale, prodigioso per la sua modernità e per la sua capacità di sintesi. L'hai letto?

Purtroppo non l'ho letto. Ma osservo che l'eccesso di spiegazioni fatalistiche, magiche, religiose, superstiziose è proprio di chi abbraccia il populismo plebe-dipendente.

La vera soluzione "europea" ai mali di Napoli basata sull'Industria, dice Nitti, è soffocata da polemiche sterili e dal continuo vagheggiare soluzioni fasulle, prive di qualsiasi fondamento razionale e rigoroso.

Non è che la soluzione basata sull'Industria abbia dato esiti esaltanti nel Meridione...

I popoli come quello napoletano, che dispongono di un'identità molto forte, hanno bisogno di attenuarla, non di rafforzarla, perché rafforzando le loro radici non corrono il pericolo di essere omologati. Se mi sono innamorato più dell'anima europea che di quella locale è perché Napoli ha bisogno di pensarsi in modo diverso. Questa per me sarebbe la vera soluzione.

Oggigiorno, in presenza di una globalizzazione planetaria, anche l'appello

all'Europa rischia di apparire provinciale. Purtroppo la stessa anima europea aveva il dovere di essere più moderna, più universale di quanto sia stata.

Croce, ad esempio, se per molti versi era avanzato, per molti altri – l'atteggiamento verso la scienza, verso la tecnologia, ecc. – era arretratissimo. La sua avversione alla tecnologia, alla "vile meccanica", spesso lo rendeva mediatore tra Napoli e la parte più tradizionalista dell'Europa, non la parte più moderna. A differenza di Bergson, non interagisce con Einstein ma con Thomas Mann.

Croce si è trovato in un momento della storia di Napoli in cui era indispensabile creare i presupposti per qualsiasi rapporto scientifico, filosofico, culturale con l'Europa: formare le coscienze, far capire cosa è bene e cosa è male, cosa è giusto e cosa è ingiusto, cosa è democratico e cosa è totalitario. Questo è stato il compito di Croce. Ha cominciato quasi da zero, altroché.

Quanto all'Europa, ammesse le sue colpe, ha creato l'unica cultura in grado di capire le altre culture, mettendosi dal loro punto di vista.

Cosa che le altre culture non hanno mai fatto con l'Europa.

A mio avviso, però, Croce non aveva capito le grandi trasformazioni determinate dall'Industria, la grande occasione che Napoli stava perdendo e dalla quale solo sarebbe dipesa la sua possibilità di restare al passo con il meglio dell'Europa.

Però nelle nazioni industriali la gente sapeva già, e molto meglio degli italiani, cosa è giusto, morale, democratico e cosa non lo è. Croce ha cominciato da lì, dai fondamenti. Almeno a me, durante il fascismo, le basi le ha date Croce. Chi altro c'era?

La presenza di Croce e degli altri esponenti di quella che tu chiami "l'anima europea della città" non sono mai diventati un gruppo interdisciplinare moderno come quello di Bloomsbury a Londra o come il circolo filosofico a Vienna.

Benedetto Croce non aveva la fortuna di avere intorno a sé circoli con cui esercitare l'interdisciplinarietà di cui tu parli. Aveva personaggi del tipo di Lombroso, oppure i fascisti, oppure la cultura locale e dialettale, con le sue idee e i suoi sentimenti sempre uguali e codificati da secoli.

Aveva anche Labriola, aveva anche Anton Dohrn, ad esempio. D'altra parte, se un circolo, un gruppo, un centro non c'è, può essere anche creato ex novo: come hanno fatto Hoffmann e Moser a Vienna, Vanessa e Virginia Woolf a Londra, Horkheimer e Adorno a Francoforte.

Croce non ha mai interagito, ad esempio, con Anton Dohrn e con gli scienziati della Stazione Zoologica, da cui sono usciti ben diciotto premi Nobel, perché sottostimava le cosiddette scienze esatte: proprio quelle che stavano diventando il motore del mutamento sociale, culturale e persino politico. Nel contesto napoletano Croce non vive la filosofia con la stessa apertura interdisciplinare con cui Keynes vive l'economia nel contesto londinese.

Croce esercitava il suo magistero in condizioni diverse, ha formato le coscienze, e questo conta. Dohrn non poteva contare proprio nulla nella creazione di una coscienza civile, perché la biologia insegna altre cose, non la morale, l'etica, l'estetica.

Spesso sento dirmi che Croce preferiva il poeta Goethe a Rimbaud, Panzacchi a Baudelaire. Io rispondo che Croce ha insegnato alla mia generazione delle cose grazie alle quali noi poi abbiamo potuto apprezzare Rimbaud e Baudelaire. Io non sono un crociano di ferro né ho fatto uno studio sistematico di Croce, ma attraverso quel poco che ho appreso delle sue idee (cosa intendeva per "bello", per "falso", per rapporto tra lingua ed espressione, tra intuizione e creazione) mi ha raffinato il gusto, la sensibilità, il senso estetico. Da queste basi puoi salire per comprendere cose che sono altre da te. Croce ci ha fornito i mezzi per poter oltrepassare il suo stesso insegnamento. Invece un autore legato alla cultura locale, come ad esempio De Filippo, sta bene in questa e la condivide. Non è mai capace di criticarla a fondo. In questo è il nocciolo: la cultura locale non si autocritica, si ama, si crogiola; una cultura europea si autocritica, è spiacente con sé stessa, tende a superarsi, a introiettare e a divenire altro, perché si interessa dialetticamente dell'altro da sé. Solo autocriticandosi si può cambiare, e solo cambiando si diventa sé stessi.

Non puoi immaginare quanto amore per la pittura, per la letteratura, per la filosofia, per l'estetica ci sia nel metodo scientifico e pedagogico di Anton Dohrn. Il fatto è che anche voi napoletani appartenenti alla cultura "europea" e figli della cultura crociana, ignoravate ciò che oggi ogni giovane sociologo napoletano per fortuna conosce: il dialogo fra le due culture e l'apporto reciproco tra discipline scientifiche e discipline umanistiche. Come il

napoletano di cultura locale parla con eccessiva sufficienza di Proust, voi parlate con eccessiva sufficienza dei fisici, dei chimici, dei sociologi, degli economisti.

*Ma torniamo al linguaggio. Quando tu hai scritto *Ferito a morte* avevi già letto *l'Ulisse di Joyce* o *L'uomo senza qualità di Musil*?*

Già, torniamo al linguaggio. È proprio questo che ci fa parlare con sufficienza dei sociologi e della loro presunzione, o degli altri. E dove sono i frutti dello scambio mirabolante che i giovani sociologi napoletani hanno fatto tra scienza e umanesimo?

Quanto a *Ferito a morte* io avevo come modello uno scrittore, William Faulkner, che a sua volta aveva come modello Joyce, interiorizzato da un uomo del Sud degli Stati Uniti. Ho capito il lavoro che lui aveva fatto e ne ho fatto uno analogo, da uomo del Sud d'Europa. Per esercitare la critica di cui ti ho parlato prima, devi criticare anche le forme artistiche e i canoni estetici su cui si basa il consenso della borghesia che si vuole criticare. Quei canoni estetici nella narrativa, per esempio, sono contrari al modo di espressione sincronico, in cui tutto avviene nello stesso tempo nella mente, sono contrari al punto di vista plurimo e a tutte le strutture che rendono moderno il romanzo contemporaneo. Per creare un antidoto al "naturalismo paternalistico", per criticare i canoni estetici della borghesia meridionale, devi porti all'esterno di essi, usando forme artistiche che ti consentano di distanziarti.

Se leggi *Ferito a morte*, ogni volta che senti la parlata napoletana essa è messa in un contesto per cui non fa lo stesso effetto accattivante di quando De Filippo parla della "tazzulella e' caffè". Essa arriva sgradevole in un orecchio dolorante e lo fa ulteriormente soffrire. Ogni citazione dialettale nel mio libro è messa in un contesto che sembrava dire: "Ecco come parlano, ecco perché non voglio partecipare al loro mondo". E la tecnica narrativa che uso impedisce di aderire alla "seduzione" del dialetto. L'io narrante è lontano mille miglia dal colore locale, non c'è nessun amoroso abbraccio.

Io mi arrabbio quando sono accomunato a Rea o a Compagnone, e anche loro dovrebbero arrabbiarsi. Abbiamo diritto alla nostra diversità, anche se siamo tutti napoletani. Nella testa di ogni napoletano c'è una specie di buco nero omologante, effetto anch'esso della napoletanità, per cui anche quando un'espressione è creativamente originale all'interno del suo mondo, egli riesce a tagliarle le ali e a omologarla, a castrarla per renderla innocua. Così è accaduto con *Ferito a morte* e con *L'armonia perduta*. Questo è l'arbitrio dell'anima

locale. Da qui parte la mia difesa dell'anima europea.

Come mai Napoli non ha mai avuto un ghetto?

L'anima terzomondista napoletana ha creato la generosità: ma anche la biologia e l'antropologia hanno dato il loro apporto. Se passeggi per Napoli e osservi le fisionomie dei napoletani, vedi una specie di società multirazziale già realizzata: nella faccia di un napoletano ci sono tratti cinesi, inglesi, irlandesi, tunisini, turchi.

A Napoli, diceva Goethe, c'è più gente per strada che in qualsiasi altra città d'Europa. Ma raccomandava di distinguere i fannulloni dai disoccupati. Quali possono essere le conseguenze di tanta disoccupazione?

Da una parte una continua creatività fatta di espedienti spiccioli, la cosiddetta "arte di arrangiarsi"; dall'altra il pericolo di cadere nella criminalità, attenuandosi la differenza tra società criminale e società civile. Anche io, se mi trovassi nella condizione di un ragazzo napoletano di periferia, che è innamorato di una ragazza con cui vuole sposarsi e al quale solo la camorra offre il rimedio alla disoccupazione, aderirei felice, e persino con un senso di rivalsa contro la società ingiusta che mi ha obbligato a questa scelta.

Ma in te quanto c'è di rurale, quanto c'è di industriale, quanto c'è di post-industriale?

Non te lo so dire. So che sono vissuto quando il Paese antico era ancora godibile e il territorio intatto. Anche là dove c'era uno sfacelo ambientale, fisico, ecc. i tre elementi fondamentali – il cielo, il mare, la terra – erano ancora quelli che erano stati da sempre.

Poi, come ho scritto in *Capri e non più Capri*, è intervenuto un profondo mutamento anche negli elementi. Cielo, mare e terra non sono stati più quelli di prima. Di antico, in me, c'è la nostalgia di quel mondo non ancora intaccato. Di moderno c'è che io sento che la mente non può essere creativa se non si confronta con l'altro da sé. L'appartenenza al Paese antico mi dà la forza e la consistenza esistenziale. La cosa più terribile è dire: "Io non so dove poggiare i piedi; non so cosa sono". Ecco, non è il caso mio. E lo debbo proprio a Napoli.

In un secolo la popolazione mondiale è arrivata a cinque miliardi, la vita media a ottant'anni, c'è stato uno straordinario progresso scientifico e tecnologico, i mass media diffondono informazioni ovunque e la scolarizzazione consente a moltissimi di decodificare queste informazioni. Di fronte a tanti cambiamenti, alcuni reagiscono con un profondo pessimismo, altri con grande ottimismo. Io sono ottimista; tu da quale parte stai?

Ma come fai a essere ottimista se or ora hai detto che ci sono cinque miliardi di abitanti sul pianeta e se sai che questi miliardi potrebbero presto diventare dieci? A Napoli, come fai a essere ottimista se le diversità che la caratterizzano determinano, tutte insieme, una situazione irrisolvibile?

SECONDA PARTE

VII La traccia del '42

L'estate del '42 è stato il mio personale "occhio del ciclone", la lunga estate calda della mia vita. Quei mesi hanno per protagonista il mare di Posillipo e fu in quelle acque che li vissi come un felice sfinimento, con la strana consapevolezza che sarebbe stata l'ultima, e che nessuna delle successive sarebbe stata felice e intensa come quella. C'era la guerra, sarei stato chiamato a combatterla e dunque nulla sarebbe mai più stato uguale a prima.

Questa consapevolezza della provvisorietà e dell'irripetibile non mi metteva addosso alcuna inquietudine, riuscivo a godermi quella bolla blu nella quale restavo sospeso come in un sogno, e che mai era stata così attraente, e nelle mie convinzioni di quei giorni mai più lo sarebbe stata in seguito. Chi mi offriva presagi di questo tipo? Una specie di sentire interno, ero come un animale che anticipa la sensibilità umana, ed è il primo in grado di avvertire terremoti ed eruzioni.

In quello specchio d'acqua riuscivo a vivere trascurando la minaccia della guerra. Una guerra che mi lambiva, che in una occasione ha anche voluto ricordarmi in modo brutale la sua esistenza a un passo da me. Si tratta di un ricordo che condivido coi miei compagni di quel tempo, Peppino Patroni Griffi e Francesco Rosi. Peppino nel suo libro *La morte della bellezza*, e Francesco nel cortometraggio *Diario napoletano* – girato tanti anni dopo –, rievocano in modo personale un episodio avvenuto proprio mentre nuotavamo nel nostro scintillante rifugio azzurro.

Un velivolo che già volava piuttosto basso su quella zona della città dovette scorgerci e abbassò ancora di più la quota, a noi sembrò che stesse quasi sorvolando le nostre teste, come per atterrarci sopra, dopodiché da lassù esplose colpi di mitraglia puntando nella nostra direzione, non so dire se per spaventarci o per colpirci. È chiaro che l'episodio sia restato per tutti noi indimenticabile, poi ciascuno lo ha metabolizzato diversamente, alla sua maniera, io stesso l'avrei riportato in *Ferito a morte*.

Ciò che è facile supporre è la rabbia di quel giovane in divisa, seduto nel suo

piccolo aeroplano, che pieno di dispetto vedeva tre suoi coetanei fare il bagno nello stesso istante in cui lui faceva la guerra. Dal suo inferno scorgeva troppo nitidamente il nostro paradiso, troppo nitidamente per non odiarlo. Devo aggiungere che in quel nostro bagno c'era anche un risvolto fuorilegge.

Proprio quell'anno le autorità avevano tassativamente proibito la balneazione a Posillipo, questo provvedimento costrinse gli stabilimenti alla chiusura e rese l'intera costa completamente deserta. Erano pochissime le barche che si avventuravano in mare, e tra queste c'era la mia.

Mi dividevo tra due stati d'animo divergenti, da una parte avevo il senso della fine, intendo dire la fine di un'epoca e probabilmente anche l'idea che mi trovassi all'ultima frontiera della mia giovinezza, dall'altro avevo una sospesa quietudine.

Avevo scoperto in quei giorni un libro di Orwell, *Il ventre della balena*. E mi accorgevo che quella costa spopolata, quel mare di Posillipo erano il mio ventre della balena. Nuotare era un argine ai presentimenti foschi, del resto non c'era molto da opporre agli eventi che in modo inevitabile sembravano procedere verso la rovina. Un giorno inseguivo una spigola, le onde erano alte, ma bastava rifugiarsi sotto la superficie perché tutto tornasse placido e quasi immoto. Improvvisamente mi resi conto che le onde mi stavano spingendo e imprigionando verso gli scogli taglienti. Tentavo di resistere a questa forza della superficie del mare, ma a ogni mio movimento corrispondeva la reazione delle onde che mi sbattevano ancora verso gli scogli e mi procuravano ferite che iniziavano a sanguinare. A quel punto dev'essermi venuto in mente Orwell e scelsi di modificare la mia strategia. Non provai più a contrastare l'energia del mare, né a dirigermi in direzione contraria alle onde, mi lasciai andare. A quelle onde che prima sfidavo adesso invece mi affidavo, e mi abbandonavo a corpo morto semplicemente galleggiando. Gli scogli adesso li sfioravo senza alcuna violenza e senza alcun trauma, dopodiché il ritmo del mare morbidamente mi risospingeva verso la spuma delle onde che si ritraevano. È così che dovevo accettare gli eventi, non dovevo sfidarli, dovevo abbandonarmi alla loro onda.

VIII

Lettere inedite a Peppino

Queste lettere mi sono arrivate imprevedibilmente il giorno in cui compivo novantatré anni. Provengono da un cassetto dimenticato nella casa di Peppino Patroni Griffi e recuperate non so come da Fausto Nicolini, amico di Aldo Terlizzi, che era il compagno e poi è stato l'erede di Peppino.

Dopo la morte di Aldo queste lettere dunque sono arrivate a me nel modo che ho detto, ed è stata una fortuna perché sarebbero certamente andate perdute. A chi potevano interessare se non a me? Queste lettere infatti sono quelle che io ho scritto a Peppino quando ero militare a Caserta, dal febbraio al maggio del '43.

Non sapevo che Peppino le avesse conservate e nemmeno ricordavo di averle scritte, ma ora che le ho lette fanno certamente parte della mia biografia, e riguardano un me stesso che solo ora, attraverso la lettura di queste lettere, mi si è palesato. Davvero non sapevo di essere stato un così sprovvéduto e inerme adolescente alla mercé dei miei confusi sentimenti e stati d'animo.

Sono lettere molto giovanili, appassionate, dolenti e complicate da sentimenti ancora in formazione, che io ho scritto al mio amico più caro, a Peppino, a cui mi legava un'amicizia "totale" che solo tra ragazzi, e nelle circostanze che sono descritte, poteva nascere.

Io ero stato richiamato alle armi e spedito in una caserma al Cinquantaduesimo Battaglione d'Istruzione, che subito chiamai "distruzione" eliminando un apostrofo, perché letteralmente il servizio militare distrusse ogni mia capacità di resistenza.

La vita militare fu per me come cozzare contro un muro, e lo scontro fu di una violenza insospettata, perché proprio non ce la facevo a sopportarne l'idiozia, fu come trovarsi improvvisamente su Marte o in un girone dell'inferno.

Io ero un giovane di buona famiglia, diciamo un po' viziato nelle abitudini e impreparato ad affrontare i disagi che la vita comporta. In principio, ma la cosa durò solo mesi, non riuscivo neppure a mangiare nella gavetta, la brodaglia che ci davano mi faceva schifo, e io mi nutrivo con panini e formaggio, preferivo il digiuno alla gavetta; tutto, proprio tutto, mangiare, bere, dormire, svegliarsi alle

prime ore del mattino, al suono di quella fastidiosa tromba, lavarsi con l'acqua fredda, indossare la ruvida divisa di orbace pungente, gli scarponi, le fasce ai polpacci, tutto mi sembrava orribile, insopportabile, un affronto, e tutto era disgustoso come il sapore del rancio.

Senza dimenticare le cimici, animaletti furbissimi che invano si tentava con petrolio e altri mezzi di allontanare: le cimici paracadutiste che dal soffitto della camerata si lasciavano cadere sul pagliericcio del castelletto e ci pungevano, come pungevano!, era un continuo grattarsi, che rendeva il sonno impossibile. Anche il freddo lo rendeva impossibile, perché il febbraio del '43 fu un mese maledettamente freddo.

Delle cimici e del freddo non parlo nelle lettere chissà perché, ma lo ricordo bene, e come lo ricordo questo tormento notturno! E poi gli allarmi, venivano ogni notte le fortezze volanti a bombardare Napoli, e dunque anche noi a Caserta eravamo un obiettivo, e dovevamo svegliarci in piena notte, vestirci di tutto punto velocemente, scarponi, fasce, divisa, in fretta in fretta, e poi assonnati marciare e disperderci nei campi.

Come invidiavo in quei momenti i miei amici che potevano rifugiarsi nella grotta di Posillipo, vicino a piazza Sannazaro, dov'era la casa di Peppino! Quasi ogni settimana chi non era stato consegnato poteva andare in permesso, meno di un'ora di treno ed eccoci a casa. Ma questa breve licenza rendeva tutto più difficile da sopportare, perché acuiva la nostalgia, lasciava insoddisfatti i sentimenti, e la brevità del tempo concesso rendeva tutto convulso, e ogni incontro con Peppino era condizionato da questa situazione.

C'era di mezzo anche una ragazza, una Netty per me e una Sara per Peppino, ma i loro nomi appaiono di sfuggita nelle lettere, e nel campo sentimentale non sono rilevanti. Gigantesche erano invece le conseguenze dei complicati rapporti d'amicizia con Peppino, un'amicizia molto simile all'amore, anche se non proprio omosessuale perché non c'era sesso e c'era forse troppo sentimento. Chissà cosa ne avrebbe detto Freud, oggi mi domando. Dunque vita militare, lontananza, nostalgia, furente inadattabilità, era questo il mare su cui navigava l'amicizia tra me e Peppino, ed era Peppino il salvagente a cui mi afferravo tra i marosi. Peppino, Pat, solo a lui mi affidavo, solo lui poteva essere la salvezza.

C'era con me nel Cinquantaduesimo Battaglione d'Istruzione per studenti universitari volontari (volontari obbligati a esserlo) un mio caro amico e compagno di scuola, Antonio Ghirelli, e meno male che la sorte ci aveva messi insieme, senza di lui come avrei fatto? Ma l'amicizia con lui era diversa dall'amicizia con Peppino, e meno complicata. C'era tra noi un'intesa

intellettuale molto forte, avevamo letto e amato gli stessi libri, avevamo gli stessi amici, eravamo stati insieme al liceo, ma Antonio non era un signorino difficoltoso come me, era più bravo a sopportare la vita militare, anche se molto spesso era consegnato per le infinite infrazioni disciplinari. Antonio aveva però il difettuccio di essere un po' moralista nei miei confronti, mi accusava per le mie "debolezze borghesi", così le definiva con linguaggio già ideologico, e a volte le sue accuse prendevano un sapore veramente aspro.

In un racconto che ho scritto dopo, intitolato proprio *Una lettera del '43* (che considero il mio primo tentativo letterario) c'è questo contrasto tra me e Antonio, e la mia distinzione tra l'uomo e il personaggio, nata proprio allora.

Io e Antonio trovammo il modo di distrarci dalla noia della vita militare traducendo *Les Nouvelles Nourritures* di André Gide, una occupazione che salvò quel poco di vita spirituale che potevamo permetterci. Eravamo entrambi sotto una tenda in un oliveto nei pressi di Mesagne, dove eravamo stati trasferiti da Caserta.

E fu per me molto doloroso il giorno in cui Antonio se ne andò perché la sua casa a Napoli era stata bombardata. Questo gli dava il diritto di disporre di una lunga licenza. Povero me, ero adesso più solo che mai!

Dopo Mesagne andai a Brindisi, erano già sbarcati gli americani e io avevo dichiarato al comando che potevo fare l'interprete, anche se il mio era un inglese scolastico e stentato.

Ma a Brindisi c'era l'esercito americano, e sotto gli americani si stava un po' meglio, solo un po'. Le lettere che scrivevo a Peppino, quelle che partivano da Brindisi, erano appena un po' diverse da quelle che gli scrivevo da Caserta. La situazione in Italia intanto era mutata e si presagiva già la fine della guerra.

CASERTA

14 febbraio '43: ho capito cos'è la morte

16 febbraio '43: no, non rende l'idea

? febbraio '43: stamattina riapro la lettera

25 marzo '43: è molto tempo che non ti scrivo

10 aprile '43: è la quarta lettera questa

14 aprile '43: sto aspettando

14 aprile '43: oggi sono caporale

15 aprile '43: ieri ti scrissi una lettera

18 aprile '43: decisamente ti scrivo nelle ore
18 aprile '43: è la seconda lettera che ti scrivo
? aprile '43: NN. Ore 15-16 NN...
4 maggio '43: ora non mi resta che aspettare
10 maggio '43: oggi ho ricevuto la tua lettera
22 maggio '43: ti scrivo in fretta
? maggio '43: parto
29 maggio '43: un saluto prima di partire
30 maggio '43: non ti ho scritto fino ad oggi
? giugno '43: sabato prossimo partiamo

Caserta 14 febbraio 1943

Caro Pat,

ho capito cos'è la morte.

È bastata mezza giornata e il viaggio di ieri e la nottata passata da sveglio sopra le durissime tavole di uno di questi letti, avendo per coperta il mio cappotto. Quella luce negli occhi e quel freddo... quel freddo che dai piedi ti correva su per le gambe ed era peggio delle ore passate in treno. Qui... avevo cominciato a dirti qualcosa, ma non so che dire... Tu lo hai già conosciuto quel senso di inutilità di tutti i gesti e i movimenti che fai. Anche se finora sono stato sempre in libertà. Esci, dove vai? Al caffè. Stai seduto, hai desiderio di ritornare in caserma, e quando ci sei ritornato vorresti di nuovo uscire... è così che debbo passare quattro mesi... finora non ho potuto leggere, neppure per prova. La gavetta non l'ho ancora mangiata, ma credo che tra breve lo farò. Perché resteremo chiusi in caserma per tre giorni finché ci abbiano vestiti. Lo zaino è diventato come una parte di me stesso. Una specie di gabbia pesante che devi tirarti dietro, dove tu vai... E non la perderai più. La vita borghese è quella di ieri? Pat, credo non sia esagerato affermare che io già sia un altro. E non per i capelli tagliati. L'unica cosa che mi lega alla mia vita di una volta sono le lettere che ti scriverò e quello che sento per Netty, che ora è diventato qualcosa di indispensabile. Speriamo che non mi faccia qualche brutta sorpresa proprio ora.

Saluti a tutti

Baci Duddù

Caserta 16 febbraio 1943

[Epigrafe]

Si sta
come d'autunno
sugli alberi
le foglie

No, non rende l'idea caro Pepp, e neppure il fuoco di Barbusse, e neppure la faccia sconsolata di Guido Petri, e neppure tutto quel che han detto gli altri e tu stesso. È terribile. Se continua così impazzisco. Oggi c'è stato l'allarme. Avevamo appena finito di vestirci. Siamo usciti e ci siamo sparsi per le campagne. Ho pensato a voi e ho avuto nostalgia dei nostri allarmucci sotto la grotta, con te, con Netty... Ho ingoiato in un giorno litri e litri di lacrime. Sono capace, dato il mio carattere, di accumulare in un momento tonnellate di tristezza. No, non resisterò. Sono certo... mentre eravamo fuori è passato il treno col suo fischio... andava a Napoli... dove ci sono tante cose care... ho dovuto farmi forza per non piangere.

Di' a Netty che penso sempre a lei sebbene mi sforzi di non farlo perché non resisto e mi commuovo. Di' che mi voglia tanto bene perché io soffro e mi merito un po' d'amore; come vedi non ho pudore a dirti tutte queste cose. Perché qui davvero si sente il bisogno di aprirsi tutto, senza nascondere niente. Qui i legami che a Napoli parevano doversi rompere da un momento all'altro son diventate catene cui la illusione si aggrappa disperatamente. Divento melodrammatico. "Le catene che tenevano avvinto te legavano me pure..." Ricordi? Ma tu comprendi. Spiega queste cose a Netty. Questa lettera è anche per lei. Telefona a babbo e leggigli le mie lettere, o se non ti dispiace vai tu stesso all'ufficio e informalo. Non ho ancora il coraggio di scrivergli né a mamma perché temo, dato il mio umore di questi giorni, di spaventarli. Non ti dico altro. Ma qui non è come era per te a Verona quando fosti richiamato, certo non è così. Lì tu potevi parlare a un ufficiale e ti sentivi rispondere benevolmente. Qui invece... Di' a mamma che le scriverò presto.

Baci a te a Netty e a tutti.

Duddù

Caserta (?) febbraio '43

Caro Pepp,

stamattina riapro la lettera per aggiungere l'espressione della mia gioia per il tuo successo. Il sergente Gregorio, infatti, mi ha portato il numero di "Pattuglia" con il tuo atto unico. Tu già sai quel che ne pensavo. Oggi rileggendolo mi rimane quella stessa impressione, checché ne possa dire Tonino. Tranne qualche piccola imperfezione verbale, cioè qualche battuta poco sorvegliata e qualche altra troppo ridondante di cui ora mi sono accorto, la mia impressione, come ti dicevo, è sempre la stessa. Ho parlato a Tonino della sua prefazione, e anche lui ha convenuto con me che era troppo modellata sulle altre prefazioni apparse in "Pattuglia". In ogni caso tu va' sempre avanti lungo la tua strada. Tra poco sarai conosciuto! E tu non sai come io ti segua. Hai letto la novella di Saroyan su "Pattuglia"? È proprio bella. Ti prego di comperare per me un numero di "Pattuglia" e scrivermi una dedica tutta per me. Ora ti lascio.

Duddù

Caserta 25 marzo 1943

Caro Peppino,

è molto tempo che non ti scrivo. Né da parte tua mi viene un qualsiasi incoraggiamento a farlo. Forse ti sono sembrato troppo "sganciato"? Oppure hai trovato un amico che mi ha sostituito e che è diventato per te quello che ero io una volta? Se fosse così sarei estremamente avvilito, e soprattutto geloso... E odierei quel tale. Ma sono certo che non è così, sono certo che questa è solo una parentesi momentanea e tutto tornerà come una volta.

Basteranno pochi giorni per riprendere le vecchie abitudini, perché io sono sempre lo stesso a dispetto di tutto. Ora una nuova sicurezza di me mi ha preso, tanto che ho deciso di continuare questo corso che in fondo durerà soltanto altri tre mesi e mezzo. Non devi impressionarti per come mi trovi la domenica quando vengo in permesso. Un giorno è troppo poco per reimmergerci nella vita di una volta. E poi ci sono delle complicazioni che tu già sai e che io non so bene ancora chiarire a me stesso. Ritrovo però nella tua presenza fisica tutta la possibilità di un mio ritorno alla base... Il solo guardarti per me è una certezza. Te ne sei accorto? Forse no. Eri troppo assente per accorgertene. Ma quando

quella sera mi accompagnasti a casa e c'era l'allarme allora sì, si ristabilì, per lo meno così sentii, quella certa armonia.

Ma che importa questo? Una ragione più forte di certezza mi viene dall'affetto che ti porto tanto diverso da quello che ho per altri amici. Domanda ad Achille se si ricorda di me qualche volta. Salutami tutti gli altri.

Baci da Duddù

Caserta 10 aprile 1943

Caro Peppino,

è la quarta lettera questa che ti scrivo dopo la tua ultima. Rimarrà anch'essa come le altre senza risposta? In questo periodo nessuno mi scrive. Prima arrivavano a volte sei lettere in un giorno solo. Ora niente più. Solo Pia è costante... e Netty ogni tanto si ricorda. Mi avete proprio dimenticato? Io ho questa sensazione. Credevo che la tua ultima fosse l'inizio di una più stretta corrispondenza. Evidentemente il tono delle mie lettere di risposta non ti ha convinto. Pazienza. Sono cose che capitano. Potresti informarmi se anche io sto attraversando nei rapporti con te il famoso periodo di antipatia, che se ben ricordo avesti per Franco Rosi, e anche per il sottoscritto, ma in una forma più attenuata?

Evidentemente io pretendo troppe cose. In fondo ti capisco e ti scuso. Anche io ho fatto tante volte così. Non scrivevo senza nessuna ragione. Se mi fossi domandato perché, non avrei saputo rispondere. Lo stesso, forse, capita a te. Ma poi perché prendersela tanto? Tu puoi fare quello che vuoi, scrivermi, non scrivermi, e tutte le cose peggiori che si possono fare, ma io ti scuserò sempre perché ti voglio troppo bene. Tu appartieni a quella categoria di persone cui perdono tutto per troppo amore. E tanto basta. La mia situazione qui è ancora appesantita perché sono incorso nelle ire del Maggiore per le raccomandazioni che gli sono arrivate. Sono interrogato spesso eccetera. Questo tu sai quanto mi dia fastidio, questo aggiunto a tutto il resto che Tonino ti dirà. Forse ci vedremo a Pasqua. Per resistere qui non si può far altro che suddividere il tempo che rimane in successivi spazi compresi tra i probabili giorni di permesso a casa. Io ho gettato un ponte di qui a Pasqua, e uno da Pasqua alla fine.

Dalle notizie che riesco ad avere sento che il nostro futuro di soldati è tanto incerto. Non è esclusa nessuna probabilità... tu capisci. E qui si vive così, in

questo tempo che non è tempo con un futuro così nebbioso. Ma la lettera è alla fine e queste non sono che tristi supposizioni di un soldato triste perché non va in permesso. Non è escluso che domani scappi.

Duddù

Caserta 14 aprile 1943

Caro Peppino,

sto aspettando, sotto un sole cocente, il mio turno per sostenere gli esami di caporale. Non puoi immaginare come sia triste in una bella giornata di aprile come questa, aspettare il turno per sostenere degli esami da militare. Oggi più che gli altri giorni sento il desiderio della mia casa sopra il bel mare di Posillipo. Con questo caldo sarei andato a pescare col mio fucile... che desiderio di acqua per rinfrescarsi! Sto qui a terra semi sdraiato, inerte, apatico, triste ed indifferente. Gli altri ripassano la materia d'esame. Domande si incrociano con risate. Ma a me che importa di tutto questo? Mi si accusa di egoismo. Tu, Tonino specialmente, l'avete detta la parola. Io so come tu la intendi la parola e perciò non mi è dispiaciuto, anzi mi ha fatto quasi piacere. Tonino, invece, col suo metodo di avvocato tenta di istruire per me un processo, tipo Maurizio, su quelle basi morali che io arrivo ad intendere ma non ad accettare se non fino ad un certo punto. Lui dice che bisogna affrontare tutto questo come una specie di purgatorio che ci liberi dal peccato originale che abbiamo commesso. Tonino non parla di peccato originale, originale l'ho aggiunto io. Tu sai bene di quale peccato lui intenda parlare. E poi mi parla della necessità di accettare tutto questo per ragioni di umanità e mi considera addirittura "inumano" (!). Io invece mi sento tanto umano con questa mia pena di ogni giorno che si è conficcata nel mio cuore come una spina. E dillo tu: posso io sentire la necessità dell'espiazione di questa catarsi, se a suo tempo non ho sentito se non vagamente il peccato di cui dovremmo, secondo Tonino, accusarci? Io non prendo la gavetta, io a malincuore lascio che gli altri bevano la mia borraccia, io non canto, io parlo poco con questa gente, io non mi mescolo con loro, questo dice di me Tonino. Ma prima non era lo stesso? Sì, ma ora non c'è più ragione di continuare così. E perché poi? Forse quando si viene qui sotto le armi bisogna cambiare assolutamente? Non capisce lui che rimanere come prima mi costa anche a me tanti sacrifici ed io non mi lamento. Per giorni ho mangiato una

pagnotta sola senza companatico, io ad ogni costo in questo mio cozzare, in questa mia resistenza, voglio trovare la mia umanità. E se sono inumano tanto meglio. La mia incoerenza è addirittura paradossale, molti fatti lo dimostrano... scusa questo sfogo, con chi potevo farlo se non con te? A Pasqua non ci sarà la licenza. Tutto va male. Io malgrado tutte le ragioni voglio tornare. Anche se me ne pentirò poi.

Baci Duddù

Caserta 14 aprile '43

Caro Peppino, oggi sono caporale, non più soltanto “fante universitario”. Da poco ho ricevuto la tua lettera del 12, e ti scrivo anche perché sono terribilmente scosso da una voce che qui corre insistente: ci taglieranno i capelli a zero! Tu puoi ben immaginare quanto sia cocente per me questa umiliazione. Sembrerà forse strano a chi lo sente, ma io sarei disposto a star qui un mese di più, pur di non subire questo taglio che considero uno sfregio. Quando ho comunicato a Tonino la notizia lui l'ha accolta con un sorriso! Ma per me è diverso, tu lo sai. Così mi pare di dire veramente addio alla vita mia vera, al me stesso di una volta. Vanno via il mare, i cieli azzurri, Netty, tutti i miei sogni per una prossima venuta. La notizia del taglio mi amareggia quei giorni di licenza che mi sono stati concessi per Pasqua, ora ne farei volentieri a meno. Peppino, perché tutto questo? Tu dici che la vita militare per me è stata un fallimento. Hai ragione, bancarotta completa, io non posso accettare come Tonino, con un sorriso, il taglio dei capelli a zero, e tante altre cose di questa vita. Io mi ribello fin nel più profondo di me stesso a tutto questo. Io sono ferito, Peppino, ferito. Può darsi che sentirmi in questo stato sia un fallimento. Ma io misuro la forza della mia personalità con la resistenza che oppongo intimamente a tutte queste cose.

È passata qualche ora, adesso sono più calmo. In fondo non si tratta che di due o tre mesi ancora, e i capelli in questo tempo saranno cresciuti quel tanto che basta. Peppino, vorrei che tu mi fossi vicino ora. Solo tu potresti sollevarmi. Vorrei buttarti le braccia al collo e piangere magari. Fallimento, sì, fallimento. Fallimento mio come uomo, in fondo è questo. Ti scriverò ancora stasera. Vorrei sempre parlarti. Perché non mi scrivi più spesso?

Tanti baci da Duddù

Caserta 15 aprile '43

Caro Peppino,

ieri ti scrissi una lettera, quella aggiunta, di cui sento un po' vergogna. Sono stato proprio un bambino. In fondo un taglio di capelli a zero non dovrebbe ridurre un uomo nello stato in cui ero io ieri. Poi la notizia finora è molto incerta. Ma tu hai capito quello che significava per me, una violenza. Perciò con te ne ho parlato e mi sono disperato. Con Tonino questo non è possibile. C'è un tale disprezzo nei suoi occhi quando io mi avvilancio per cose del genere, che io sento di più il peso della vita che ora, tutti, io come te, trasciniamo.

C'è stato tuttavia in questi giorni un ravvicinamento tra me e Tonino, e di questo sono contento. La lettera tua di ieri non sai quanto piacere mi abbia fatto. Sono così contento quando sento che mi vuoi bene. Credo che tra noi esista un fatto quasi amoroso anche se non nel senso sessuale della parola. Io ti amo. E amare è un verbo che si usa per le donne.

Chissà che potrebbe pensare un estraneo leggendo queste parole. Ma tu mi comprendi. Questo, questa sicurezza di essere da te compreso sempre, anche quando non mi so spiegare (perché, ahimè!, questo spesso mi succede) è la prova più sicura del bene che ti voglio. Te lo dico sempre, ma che fa... ora ti lascio. Oggi sono di picchetto. Il caporale La Capria ti bacia.

Duddù

Caserta 18 aprile '43

Decisamente ti scrivo nelle ore più impensate. Sono le tre del mattino. Colpa di questa maledetta puntura antitetanica. Ricevetti dalla signora Ghirelli la tua lettera, ma quella che le ho data io per te l'avevo scritta prima di leggere la tua. Il nostro discorso continua. Tu mi chiami "il tuo piccolo zio Vanja..." ed è grazioso. Qualcosa dentro mi dice che io non debbo per ora disertare questa vita. E perciò ho detto a casa che lasciassero stare le raccomandazioni. Accetto malinconicamente questo dovere. Un'esigenza intima me lo richiede. Fin qui sono giunto, almeno per ora. Anche Tonino molte volte mi dà ragione e se ne viene dalla mia parte quando si parla di umanità. Ti assicuro Pepp che è proprio triste lo spettacolo che si osserva da qui. Ho dimenticato di dirti che ti voglio un sacco di bene.

Caserta domenica 18 aprile '43

Peppino, è la seconda lettera che ti scrivo oggi. E quando io sento il bisogno di scrivere è un brutto segno, significa che tanta malinconia mi è entrata nel cuore che pare ne voglia scoppiare. Peppino, da ieri sto sdraiato su questo pagliericcio che ora è diventato magro magro, tanto che mi pare di dormire sul legno. E tanti pensieri – come, come si fa a sopportarli? – tanti pensieri strisciano verso di me. Un giorno hai detto che sono il tuo piccolo zio Vanja, ora mi sembra così vera questa frase. Ma oggi che bella giornata! Com'è il mare di Napoli in primavera? Io qui non ne so nulla. Non sapevo nulla neppure di questa giornata. Me ne sono accorto all'improvviso stamattina. La giornata che non sentivo mia mi si è parata innanzi, quasi a irridermi. Mi è parso che il sole mi schiaffeggiasse, io non ho potuto resistere e sono salito sul tetto, lontano da questa gente supina nella camerata, con le finestre chiuse perché così vogliono. Volevo leggere. Poi ho dovuto smettere. Ho visto il *IX Maggio*, quelle firme, Giorgio Napolitano, Luigi Compagnone... e il tempo che ho lasciato mi ha rincorso. Non ho potuto sfuggirlo. Peppino, anche Massimo se ne va, pare. Una sinovite! Domani inizia un'altra settimana. Voglio stancarmi tanto da non pensare più a queste cose, venerdì o sabato verrò. Questo pensiero non mi dà, come potresti credere, tanta gioia. Che sono uno o due giorni, uno o due giorni annegati, insabbiati, soffocati, da tutti questi altri?

Di' a mamma che mi prepari l'abito di gabardine... Peppino, ti stai annoiando? Ho scritto a Giorgio oggi una lettera affettuosa, lui mi ha scritto una cartolina. Io. Tu. Giorgio. Le lettere sono fili di ragno che ci legano. Caserta, Napoli, Brescia, sbalestrati qua e là. Povere cose senza volere, senza potere, chiuse in un cerchio di cose inevitabili... Io quando sono triste non mangio. Da venerdì non mangio, perché penso a queste cose. Sto dimagrendo, credo. Il mio fisico... ah! Mi pare di aver acquistato la stessa flaccidità di questi corpi bianchi dei soldati che mi vedo intorno. Qualcosa sta finendo in questi giorni. Non crolla, finisce, piano. Verranno giorni nuovi? Quando? Quando? Si può sapere quando?

Caserta (?) aprile '43

NN. ore 15-16 NN... Ore passate così, niente da segnalare NN. Si potrebbe dire di esse: "E forse io solo so ancora che visse". Mi sdraio per terra. C'è una coperta rossa, me ne sto immobile. Cerco di dormire (prima mi riusciva difficile, ora dormirei anche sopra degli scalini). Fa sempre un caldo soffocante e c'è un ronzio di mosche... No, non si può dormire – si sta così e basta – uno stridio dietro quella botte – mi volto. Un topolino che non si è accorto di me si avvicina a un chicco d'uva – lo prende in bocca e scompare. Com'è grazioso! – Si sta così – Una lucertola, dopo un po', mi passa sulla pancia e mi fa il solletico. Non m'era mai capitato. Sono divertito – Si sta così... Apro un giornale, leggo, poi lo chiudo. Notizie aride, stupide, superficiali, i giornali non dicono mai la verità... Sotto c'è il mio dolore, c'è la mia sofferenza simile a quella degli ulivi, contorti, nodosi, spaccati, che affondano come artigli le loro radici in questa terra riarsa, rossiccia. Io sono uno che vuol vivere, Pepp, che ama la vita. Non dispero. Un giorno, penso, ritornerò a vivere. Non so a qual prezzo, ma sarà bello allora. Intanto si sta così, un'ora, due ore sono passate. Così passa il tempo quaggiù. Debbo montare di nuovo sulla scaletta di legno che porta alla torre di guardia. Altre ore dovranno passare come le prime, così passeranno tutte quelle che ci separano, Pepp. Intanto il sole rosso scompare laggiù, e dopo un poco è notte. Il cielo è bucato di stelle e a occidente è segnato da una striscia bianca. La terra è nera. Insiste un abbaiare di cani, e sale dai campi un incessante stridio di cicale. Sto solo con la punta rossa della mia sigaretta (a quest'ora tu forse sarai in un ricovero o magari a letto, dovete aver sonno a Napoli con tanti allarmi). Buona notte, Pepp.

Duddù

Caserta martedì 4 maggio '43

Caro Peppino,

ora non mi resta che aspettare che questi giorni si consumino, brucino presto. TRE MESI. Sono fissi nella mia mente. Ho ricevuto la tua lettera. Mi hai spiegato meglio. E dai giornali e da quanto diceva la signora Ghirelli, avevo avuto un'idea dello spettacolo. In ogni caso, devo di nuovo congratularmi con voi tutti? Ma attento con Lidia, ti raccomando di non fare la stessa fine di Gianni

Scognamiglio. Ora è suonato l'allarme. Immagino già che ve ne andrete giù al tunnel di piazza Sannazaro. Beati voi! Io invece devo andare in un fosso ai lati di una strada provinciale. Facciamo così quando suona l'allarme, ma per fortuna oggi mi lasciano in pace. Se ogni giorno potessi parlare qualche ora con te sarei salvo. Invece niente. Perché non vieni? Ma sono stupido... con questo maledetto allarme come si fa? Non so più scrivere, Pepp, tu te ne accorgi? Sono troppo troppo giù per avere qualcosa da dire. È meglio che ti lasci ora. Se saprò, se potrò, ti scriverò domani.

Baci Duddù

Caserta 10 maggio '43

Caro Peppino mio,

oggi ho ricevuto la tua lettera. Perché dicevi che avrei sorriso leggendola? È una lettera tanto cara. Già mi avevi detto di quelle cose, e già le avevo capite guardandoti negli occhi. C'è un male che scava le nostre vite oggi, Peppino. È il male comune nostro, mio, tuo, di Antonio e degli altri. Lo leggo negli occhi delle persone intelligenti che incontro. L'ho letto nei tuoi occhi. E in tanti altri l'ho letto, ma più d'ogni altra cosa mi ha consolato quel senso di vicinanza che poi scopro. Tu non sai quanto sei caro, Pepp, e quanto sai farti voler bene. Perché tu sai volere bene in un modo speciale, tutto tuo, e non ti si può non corrispondere nello stesso modo. Hai un modo di guardarmi, di dire le cose, di carezzare i capelli in un dato momento, che ti rendono così caro. Ora non posso fare a meno di te e ti assicuro che mi sono realmente ingelosito del tuo affetto per Achille (povero Achille, sempre in mezzo!). Anche tu hai notato lo squallore dei miei giorni di permesso. Però mi dicevi che domenica, ieri, mi volevi più bene. Io, Pepp, io pure sai, sento la mancanza di colore delle mie domeniche, tutte uguali, con le ore che passano, passano, passano... così, stupidamente. E io ho coscienza di questo, ho coscienza dello sfasamento prodottosi in me e non so sottrarmi a tutte queste cose. C'è in me un "lasciar andare" spaventoso. Come tu hai, con la tua solita acuta comprensione, intuito, e capito, io mi sono trovato sempre ad uguale distanza tra due cose in modo che indifferentemente avrei potuto scegliere tra l'una o l'altra. Non c'è vita in tutto questo. Non c'è vita. E se una cosa si sceglie invece di non sceglierla è solo per avere l'illusione, la parvenza di una vita. Caro, ti amo e poi forse non mi faccio capire. Spero tanto

di vederti per continuare quel colloquio iniziato a voce e tacendo dentro la buia stazioncina della mia partenza. Ti bacio.

Duddù

Caserta 22 maggio '43

Caro Peppino,

ti scrivo in fretta, in un caffè davanti a babbo che è venuto a trovarmi. Meno male, perché oggi mi hanno diviso da Tonino. Ti ho scritto qualche lettera e dunque tu sai già tutto di quello che volevo dirti, che dopo una settimana mi sono accorto che non è vero che mi sono abituato. Sto sempre molto giù e male... molto male. Perché sento che la vita, quella vera, quella di una volta, continua a scorrere come prima, ma io ne sono escluso. Capisci? Non poter leggere un rigo, non poter pensare come una volta... Meditare su un verso, o pensare una frase bella per un racconto. Niente di tutto questo. La mia sofferenza dipende dal fatto che io debbo tenere sveglio in me l'altro me stesso, quello di Napoli, che ironizza, critica, si disgusta, si irrita di fronte a tante cose, insieme a un altro me stesso che ora si sta formando e che per necessità deve adattarsi a tante cose. Per non perdermi definitivamente è necessario mantenere vivo in me questo dualismo e capirai dunque in che stato di tensione io viva. Tutto il giorno a denti stretti. Un'altra cosa: devi ringraziare tanto Vanda e mamma. Di' loro che le ricordo sempre con affetto, e se penso alla mia vita di una volta, a te e alla tua casa, penso che tanta parte dei miei giorni li ho vissuti lì con loro. Di' che si ricordino di me e insieme con loro ricevi un abbraccio.

Duddù

Caserta, (?) maggio '43

Caro Peppino, parto. Quando c'è la guerra e si è soldati son cose che capitano. È un affare di ordinaria amministrazione, come ha detto il Maggiore. Se non fossi così triste rischierei di sembrare melodrammatico. In fondo vado a Livorno. Tanti sono andati più lontano, molti non sono tornati. Ma vedi, è sempre triste partire, anche se si va vicino. Era triste anche partire per Caserta (ricordi?). Non

so se domenica siamo ancora qui. Pare si parta giovedì. Così non ci vedremo che il 31 luglio... nella migliore delle ipotesi. E se in questi due mesi accadesse qualcosa? È un pensiero che mi si è fisso in mente.

Caro, caro Peppino. Mi ha scritto Giorgio, e anche lui dice che sei tanto caro. Noi tre, noi tre siamo vivi nel mondo. Io so che tu sei là, che Giorgio è là, e voi due sapete che io sono qua... capisci cosa voglio dire? Non so spiegarlo meglio. Tanti baci e saluti a tutti gli amici.

Duddù

Caserta 29 maggio '43

Caro Peppino,

un saluto prima di partire. Porto con me la nostalgia dei luoghi e degli amici come te. Ti scriverò forse o non lo farò. Ma sarà lo stesso. Ora io stringerò i denti per questi sessanta giorni ancora. Poi verrò e cercherò di saltare questo corso-allievi, e andare all'altro. Se riesco ad attuare ciò, a rimanermene a casa per sei mesi, farò tutti gli esami che mi rimangono. Questo sarebbe il mio progetto. Quindi prevedo lunghi giorni da passare insieme in casa, come quando leggevamo Saroyan. Mamma ha nella valigia l'*Almanacco della Medusa* e il mio atto unico. Salutami tanto Giorgio e tutti gli altri, in modo speciale Sandro Vescia. Non so più che dirti. Qui c'è una baraonda e ci fanno lavorare come facchini per trasportare al Cinquantanovesimo Battaglione bagagli, coperte eccetera.

Parto lunedì alle sette e mezzo di sera. Speriamo che tutto vada bene, non sono triste, forse lo sarò domani. Due mesi sono pochi in fondo. Passano. Porterò con me solo pochi libri. Ho comprato ieri *Adolescenza* di Hans Carossa. Ho letto anche più di una metà della *Ventura delle riviste*. Ma che sto dicendo? Non so proprio di che parlare? Mi sto vuotando di tutto in questi giorni e non so più parlare. Perciò è meglio finire, come hai fatto tu quando mi hai scritto ultimamente. Tu ed io ci capiamo. È lo stesso. Ciao Pepp, arrivederci a presto.

Duddù

Caserta 30 maggio '43

Caro Peppino,

non ti ho scritto fino ad oggi perché non sono in condizioni di poterlo fare. Con indifferenza massima ho appreso che non si parte più per Rossignano e con la stessa indifferenza stasera accolgo la vaga e malcerta notizia che la partenza è solo ritardata di qualche giorno. Sono solo due mesi. Solo a questo penso ormai. Il resto non m'interessa. Qui, là, per me è lo stesso, è sempre la stessa pena. Quella dei giorni uguali. Te l'ho detto. Penso che un uomo è perduto quando non distingue un giorno da un altro (ora però comincio a distinguerli dal grado di vicinanza al 31 luglio). Come mi sento... supino, quando dico queste cose. È inutile, devo confessarlo, non sono mai all'altezza della situazione. Vorrei essere più virile, più uomo, vorrei soffrire di più per dimostrare a me stesso di avere la forza di sopportazione. Invece questa mezza sofferenza, ottusa... Non sono che un pezzo di carne dolorante? È orribile. Mi sento miserabile perfino in questo mio patire. Come vedi attraverso uno dei miei periodi di disprezzo per me stesso. Mi dà ai nervi la mia persona, come se fosse un estraneo. Mi sono antipatico.

Quel mio attendere il 31 luglio, mi piglierei a schiaffi per questo. Se potessi restituirei i soldi che ho ai miei, e direi loro di lasciarmi vivere la mia esperienza militare, così com'è giusto, senza soldi e come gli altri. Mangerei la gavetta con avidità non con il disgusto come faccio ora. Ma tu forse non mi approvi. Lo so. E poi io resto così. Dolorosamente così. Ho letto in questi giorni *I sette messaggeri* di Buzzati, e *La ventura delle riviste*. Non è male, vero? Buzzati mi piace moltissimo. Ne sono entusiasta. Ti bacio e spero di vederti domenica, chissà.

Duddù

Caserta (?) giugno '43

Caro Peppino,

sabato prossimo partiamo per la “zona d'operazioni”: Puglia o Grecia. Questo accade a venti giorni dalla fine del corso! Pensa che colpo e che forza mi ci è voluta per sopportarlo. Ora i giorni non avranno più valore per me. Prima ne avevano uno in quanto significavano l'avvicinarsi progressivo alla fine del corso e alla licenza. Ma ora che davanti a noi sta un numero indefinito di giorni, e forse di mesi e forse di anni... che valore ha il tempo? Per ora andiamo a San Pancrazio, vicino a Taranto, una zona sporca, malarica e senz'acqua. Il mio

indirizzo non sarà più un battaglione o una città, ma una posta militare con un numero. A quest'indirizzo che ti manderò scrivi spesso, Pepp, lo dico sul serio. Se a Caserta si può fare a meno di una lettera, lì non credo che sarà così. Informami di tutte le novità dei libri che sono usciti (a proposito, hai comprato *L'Antologia di Spoon River?*). Di' a Gianni che dovrà aspettare un po' prima di imparare a nuotare. Caro Pepp, ora che sto per partire sul serio, ho fatto molte volte il punto, per così dire. Che lascio? Dei luoghi a me cari, la mia terrazza, la mia casa sul mare, i miei libri, mamma, babbo... Ma tu sai che quando si è giovani questo solo non basta. Io sono andato sempre in cerca di un affetto, di una cosa che mi riempisse la vita. Vorrei poter scrivere a una fanciulla che mi amasse davvero e che mi comprendesse e che penserebbe sempre a me. Non puoi immaginare quanto soffra al pensiero di sapersi ignorato, forse, più in là i giorni passeranno e saranno come una barriera, sempre più alta, sempre più alta. Io marcirò laggiù? Se fosse proprio la guerra? Io lo spero, lo spero molto, perché stare lì, così, senza far niente, in un paesino dell'interno, è terribile, con la difficoltà delle comunicazioni, col pensiero dei bombardamenti. Io non sarei così avvilito se non mi avessero tolto la possibilità di venire a casa per quel mese di licenza. Chissà se potrò ricevere dei libri, almeno, per il mangiare e per il resto mi adatterò. Non potrò nemmeno venire a salutarvi perché non ci saranno permessi.

Non credo che ci sia il tempo di fare qualcosa per ottenere una licenza, e poi non dipenderemo più dal Comando di Napoli. La naia ora mi stringe il cuore come non mai. La naia è il non sapere quando tutto questo finirà. Incaricati del mio atto unico. Non so che dirti ancora. Voglimi bene quanto io te ne voglio. Scrivimi.

Baci Duddù

IX

Gli anni della Dolce Vita

Arrivato a Roma da Napoli nei primi anni '50, trovai fortunatamente un posto che faceva per me ai programmi culturali della Rai. Così conobbi quasi tutti gli scrittori sul campo, perché la Rai offriva collaborazioni, e toccava a me leggere i loro testi e mandarli in onda. Roma mi sembrò subito familiare. Alla Rai c'era il mio più caro amico, Peppino Patroni Griffi, anche lui arrivato da Napoli con Francesco Rosi e Antonio Ghirelli. Peppino era noto nell'ambiente teatrale, conosceva attori, registi, scenografi, tutta gente molto vivace, e conosceva Luchino Visconti, che allora era un punto di riferimento culturale e mondano, oltre che un grande regista, e aveva una sua corte, proprio come un principe del Rinascimento.

La rivalità artistica tra lui e Strehler aveva rianimato la vita teatrale a Roma, ma anche il cinema celebrava i suoi fasti. I nomi di Rossellini, di De Sica, di Zavattini, e i loro film, erano famosi in tutto il mondo. Roma era il centro di tutto questo e viveva allora una sua felice *Belle Époque* che coincideva con la mia giovinezza e con la mia voglia di vivere e di affermarmi.

Com'era diversa la vita allora! Ci si dava appuntamento dopo la mezzanotte, all'una, alle due, come fosse un orario normale. A quell'ora a via Veneto c'era un viavai di gente di tutti i tipi, un fiume scintillante che scorreva tra i tavoli dove sedevano i più noti attori del cinema, artisti, produttori, dive e divette, perché la Dolce Vita di Roma, che non era ancora il film di Fellini, attirava tutti. C'era a Roma una "bella confusione" allora, e *La bella confusione* era il titolo che Fellini aveva pensato prima di *La dolce vita*.

C'era una "bella confusione" intorno ai tavoli dei caffè Rosati e Canova, dove attori, registi, architetti, scenografi, pittori, scrittori, politici si scambiavano opinioni. Non come oggi, tempo in cui gli scrittori stanno con gli scrittori, i pittori con i pittori, e nessuna "bella confusione" rende vivace la conversazione. Ercole Patti e Sandro De Feo erano i numi tutelari del caffè Rosati a piazza del Popolo, che presidiavano fin quasi all'alba. Soldati strillava polemizzando con il serafico Bassani e il pacifico Bertolucci al ristorante Le colline emiliane in attesa

che fosse servito a tavola il *giambonetto*, specialità del posto. Elsa Morante era seguita dal suo corteo di giovani ammiratori di *Menzogna e sortilegio*, il suo romanzo più bello. Moravia, che dopo *Gli indifferenti* aveva celebrato Roma nei *Racconti romani*, nella *Romana* e nella *Ciocciara*, usciva ogni sera con Pasolini che stava scrivendo *Ragazzi di vita* in un italiano con forti intonazioni romanesche. Enzo Siciliano, autore dei *Racconti ambigui*, era il loro amico inseparabile. In quelle sere Laura Betti cantava a tempo di rock la canzone che Soldati aveva scritto per Roma: “*I hate Barocco / I hate Scirocco / I haate Rome!*”. La cantava in uno di quei teatrini che avevano fatto la fortuna dei Gobbi di Franca Valeri e Vittorio Caprioli, Salce e Bonucci, che si esibivano con successo anche a Parigi.

E mentre in uno di questi teatrini off si rappresentava *En attendant Godot*, nei grandi teatri romani furoreggiavano i personaggi eroici di Vittorio Gassman, che con la sua sonora voce neo-classiceggiante dava vita a Tieste, a Kean, a Otello. Il salotto Bellonci si destava all'avvicinarsi della primavera e portava il solito brusio di chiacchiere, pettegolezzi e previsioni. Ne feci diretta esperienza nel '61 quando per un punto vinsi, col mio lavoro *Ferito a morte*, il Premio Strega. E tutti dopo, incontrandomi per la strada, mi dicevano: “Se non ti avessi dato il mio voto non avresti vinto”.

Il voto che più mi fece piacere fu quello che mi dette Goffredo Parise, che da allora divenne per me uno degli amici più cari. Stava scrivendo i suoi *Sillabari* e quando concludeva un racconto che gli pareva particolarmente riuscito la sera, incontrandomi, mi manifestava il suo buonumore nei modi più divertenti. Come era sottile la sua affettuosa presa in giro delle ubbie di Gadda! Gadda allora lavorava alla televisione, aveva una stanza allo stesso piano dov'ero io, e con me c'erano Siciliano, Golino e Romanò. Gadda si comportava con l'inappuntabilità di un solerte impiegato (e come tale era trattato!), lui che stava per pubblicare *La cognizione del dolore*. Non ho parlato degli allora giovani emergenti Arbasino, Malerba, Manganelli, e del critico Guglielmi, del poeta Pagliarani, del solitario e non ancora celebre Delfini, poi celebrato dal grande Cesare Garboli, di Giovanni Urbani, allievo di Brandi e poi direttore dell'Istituto del Restauro, su cui ho scritto un racconto intitolato *Un amore negli anni della Dolce Vita*, e di tanti altri che la sera si incontravano da Cesaretto a via della Croce, una trattoria diventata quasi un centro culturale, frequentato anche da Flaiano, Giovanni Russo, Maccari, da Totò Bruno e da qualche graziosa accompagnatrice. Che animazione la sera da Cesaretto! Ognuno sedeva accanto a chi voleva, conversava con chi voleva, e tra i tavoli circolava come un elisir la felicità di

incontrarsi, di stare insieme. Io così ricordo Cesaretto e quelle serate.

E come erano eccitanti le letture che si facevano in quegli anni! Erano arrivati i saggisti francesi con lo strutturalismo, la microstoria, la critica semantica, la critica stilistica, e presto diventarono una moda culturale. Parole come “sineddoche” e “metonimia” facevano tanto arrabbiare De Feo, che trovava questo tipo di linguaggio specialistico insopportabile, soprattutto quando veniva adottato con disinvoltura nella conversazione dagli sprovveduti. Si scontravano in quel tempo avanguardisti e moraviani, pittori astrattisti e figurativi, qualcuno si azzardava a proporre Lacan, altri si riferivano a Foucault, ma i saggi del nostro Chiaromonte e quelli di Debenedetti erano per i più avvertiti un punto fermo imprescindibile. Arbasino con le *Sessanta posizioni* aveva fatto la sua “gita a Chiasso”, ma per me la rivelazione fu il suo libro *Le piccole vacanze*. Un altro suo libro, *Grazie per le magnifiche rose*, fece scalpore in quegli anni perché osava criticare il teatro di Visconti e la recitazione della prima attrice Rina Morelli.

Apriti cielo! Sacrilegio! Polemiche, feroci invettive, pettegolezzi, quella sì era vita culturale! E com’era divertente! E a proposito del teatro, che successo fu nel cuore di quegli anni la commedia *D’amore si muore* del mio amico Peppino Patroni Griffi, scritta per la Compagnia dei Giovani di Giorgio De Lullo e Romolo Valli. E visto che parlo del successo di un amico, mettiamoci pure il film di Franco Rosi *Mani sulla città*, il cui soggetto avevamo scritto insieme, e che vinse il Leone d’Oro a Venezia. Sul giornale “Il Mondo” apparve una pagina intera con la foto mia e di Franco e un titolone che alludeva a noi come “I Giovani Leoni”. Chi lo avrebbe immaginato quando partimmo da Napoli poveri e pieni di belle speranze. E a proposito di leoni: non posso dimenticare la mia prima sceneggiatura, fatta con Vittorio Caprioli, del film *Leoni al sole*. Mentre sceneggiavamo, tra una risata e una battuta pensavo: che bellezza, sto lavorando, mi diverto con Vittorio, e mi pagano pure!

Scrivere sceneggiature era una delle attività più ambite perché più remunerative, da un momento all’altro ti sentivi ricco; e anche se la ricchezza durava soltanto qualche mese, potevi comprarti per esempio una spider e andartene al mare con la tua ragazza spensieratamente, almeno per un’estate. E così capitò anche a me qualche volta.

Moravia, Brancati, Flaiano scrivevano sceneggiature, e tra tutti Flaiano – che sceneggiò *La dolce vita* con Fellini – era il più richiesto. Quando si parla di quegli anni il nome di Flaiano diventa emblematico. Flaiano e la Dolce Vita vanno sempre messi insieme, eppure tanto dolce la vita di Flaiano non fu, a

causa del dolore che si portava dentro per la malattia della sua unica figlia. Era un uomo dotato di un'ironia straordinaria che copriva una tristezza di fondo, e il suo humour era spesso uno humour nero. Le sue battute lo hanno reso celebre, perché lui è insieme con Leo Longanesi uno dei pochi scrittori la cui fama, oltre che alle opere, è affidata alle parole che pronunciò, in questo simile a un novello Socrate. I detti che improvvisava godevano di un *passe-parole* generale, venivano ripetuti e commentati e trovavano un immediato consenso perché ognuno in quanto italiano vi si riconosceva, e ognuno poteva ammirarne la concisione e la lampeggiante verità che contenevano. Se Leo Longanesi, suo predecessore, diceva: "Tutto quello che non so l'ho imparato a scuola", oppure diceva di qualcuno troppo a sinistra: "È un estremista per prudenza", non meno caustiche erano le battute di Flaiano, pronunciate in un'epoca e un'atmosfera diverse, quelle appunto della Dolce Vita.

Flaiano, scrive Raffaele Manica, "aveva una capacità di osservazione dei fatti di costume e dei loro risvolti grotteschi, con tratti ora visionari, ora paradossali, spiazzanti, che diventavano battute leggendarie, metafore assolute e sintetiche del carattere italiano che Leopardi aveva individuato e lui aveva dopo genialmente rifiuto e rimesse a nuovo. Erano battute sferzanti, che aprivano fulminei spiragli conoscitivi sui vizi e le non sempre nobili inclinazioni del nostro popolo, e nel fustigarli Flaiano era un inflessibile moralista, sotto la scorza della leggerezza".

E vale la pena di citarne qualcuna che si adatta bene al presente stato delle cose. Diceva, e potremmo ben dirlo anche oggi: "La situazione è grave, ma non è seria". Oppure diceva, con lungimiranza: "In Italia i fascisti si dividono in due categorie, i fascisti veri e propri e gli antifascisti". E diceva ancora, a proposito del disordine delle nostre città: "L'Italia è il Paese in cui sono accampati gli italiani". E sul conto della satira è stato preveggenete, diceva infatti: "Non ci può essere satira là dove la satira è superata dalla realtà". Sulla lentezza burocratica dei pubblici uffici diceva: "In Italia la linea più breve tra due punti non è la retta, è l'arabesco". Infine sui privilegi di una classe radical chic che si definiva comunista, avendo in quel momento di mira Visconti, recitava: "Scusi, lei è iscritto al partito comunista? Non posso, sa, io non ho i mezzi".

Non vi pare che queste battute siano per così dire eterne? Non vi sembra che siano sempre riferibili in modo pertinente alla situazione italiana di ogni tempo? E non si sente subito che da queste battute è nato il filone della Commedia all'italiana di Risi, di Monicelli, di Comencini? Apprezzare questo lato della creatività di Flaiano non significa, come è stato detto, diminuire il valore delle

sue opere scritte. Non solo del romanzo *Tempo di uccidere* – una critica feroce e anticipatrice del colonialismo italiano al tempo dell’Impero –, ma anche delle sue opere aforistiche, diaristiche e narrative, come *Diario notturno*, *Blu di Prussia*, *La solitudine del satiro*, e soprattutto il celebre *Marziano a Roma*, un apologo che della Dolce Vita romana di quegli anni dà una sintesi paradossale e indimenticabile. A proposito del *Marziano a Roma* ho anche un ricordo personale perché ho assistito alla prima a Milano della commedia che Flaiano ne aveva tratta. I due protagonisti erano Vittorio Gassman e mia moglie Ilaria Occhini, e mai ho visto crollare una prima tra urla, insulti e fischi come quella volta! Ci fu in sala come una levata di scudi di una Milano laboriosa e leghista ante litteram, contro la Roma dissoluta e ladrona che il pubblico di quella sera aveva visto nella innocente commedia di Flaiano. Lui si consolò con un’altra battuta, dicendo di sé in quella occasione: “L’insuccesso gli ha dato alla testa”.

Il film *La dolce vita*, la Fontana di Trevi, Anita Ekberg che vi si bagna con Mastroianni, sono diventati ormai un’icona di quel tempo. Come ho raccontato, il film di Fellini avrebbe dovuto intitolarsi *La bella confusione* e in effetti una “bella confusione” era entrata nella nostra vita e nella nostra immaginazione, era entrata nei libri che stavamo scrivendo ed era diventata la nostra “filosofia della composizione”, il “disordine prestabilito” dei libri di Gadda, di Arbasino, di Manganelli, e se permettete, anche del mio *Ferito a morte*. Fu quella bella confusione un segnale che dette il via a un desiderio di rinnovamento e di avventura, perché ci parve di poter strappare in mille pezzi il triste manoscritto della vita precedente per ricomporlo poi in una nuova forma più vicina ai desideri del cuore.

Ma presto la bella confusione rivelò la sottile angoscia che nascostamente la pervadeva e che del resto era già in *Otto e mezzo* di Fellini e in molti film di Antonioni; la bella confusione si trasformò in alienazione e l’alienazione in ideologia. E vennero gli Anni di Piombo, la morte di Pasolini, le Brigate Rosse, l’assassinio di Moro. E così, per concludere, brevi furono gli anni felici della Dolce Vita e breve la mia giovinezza che li attraversò.

Ringraziamenti

Ringrazio il mio agente, Enzo D'Elia, perché senza la sua affettuosa presenza questo libro non sarebbe uscito. Grazie Enzo.

Questo ebook contiene materiale protetto da copyright e non può essere copiato, riprodotto, trasferito, distribuito, noleggiato, licenziato o trasmesso in pubblico, o utilizzato in alcun altro modo ad eccezione di quanto è stato specificamente autorizzato dall'editore, ai termini e alle condizioni alle quali è stato acquistato o da quanto esplicitamente previsto dalla legge applicabile. Qualsiasi distribuzione o fruizione non autorizzata di questo testo così come l'alterazione delle informazioni elettroniche sul regime dei diritti costituisce una violazione dei diritti dell'editore e dell'autore e sarà sanzionata civilmente e penalmente secondo quanto previsto dalla Legge 633/1941 e successive modifiche.

Questo ebook non potrà in alcun modo essere oggetto di scambio, commercio, prestito, rivendita, acquisto rateale o altrimenti diffuso senza il preventivo consenso scritto dell'editore. In caso di consenso, tale ebook non potrà avere alcuna forma diversa da quella in cui l'opera è stata pubblicata e le condizioni incluse alla presente dovranno essere imposte anche al fruitore successivo.

www.librimondadori.it

Il fallimento della consapevolezza

di Raffaele La Capria

© 2018 Mondadori Libri S.p.A., Milano

Published by arrangement with Delia Agenzia Letteraria

Ebook ISBN 9788852090080

COPERTINA || RAFFAELE LA CAPRIA NELLA SUA CASA, 1970, ROMA | FOTO ©
ELISABETTA CATALANO