



Raffaele La Capria è nato a Napoli nel 1922, dove si è laureato in Giurisprudenza. Ha compiuto la sua formazione letteraria soggiornando in Francia, Inghilterra e Stati Uniti. Narratore e saggista, ha collaborato con riviste e quotidiani, tra cui "Il Mondo", "Tempo presente" e il "Corriere della Sera" ed è stato autore di radiodrammi per la Rai. È stato co-sceneggiatore di molti film di Francesco Rosi, tra i quali *Le mani sulla città* (1963), *Uomini contro* (1970).

Ha esordito con il romanzo *Un giorno d'impazienza* (1952). Nel 1961 ha vinto il premio Strega con *Ferito a morte*, ritratto di Napoli che "ti ferisce a morte o t'addormenta", e di una generazione seguita con complessi sbalzi temporali lungo l'arco di un decennio. Nel 1982 ha raccolto i tre romanzi *Un giorno d'impazienza*, *Ferito a morte* e *Amore e psiche* (1973) nel volume *Tre romanzi di una giornata*. In seguito si è dedicato, con l'eccezione di *Fiori giapponesi* (1979) e *La neve del Vesuvio* (1988), a un genere che, anche se con una forte vena narrativa, è molto più vicino alla saggistica.

L'argomento di gran parte della sua letteratura è Napoli, vista quasi sempre da lontano poiché l'autore lasciò la sua città in gioventù per trasferirsi a Roma: *L'occhio di Napoli* del 1994 o *Napolitan Graffiti* del 1999 sono due esempi significativi, ai quali si aggiunge *Capri e non più Capri* (1991).

Non mancano pagine di riflessione letteraria, o sul mestiere dello scrittore, come *Letteratura e salti mortali* (1990) o il libro pubblicato da Minimum fax nel 1996, *L'apprendista scrittore*, in cui prosegue idealmente l'abbozzo di autobiografia letteraria, che aveva cominciato con *Un giorno d'impazienza*. Nel settembre del 2001 ha ricevuto il Premio Campiello alla carriera.

## Bibliografia

Amore e psiche, Bompiani, 1979

Tre romanzi di una giornata, Einaudi, 1982

Letteratura e salti mortali, Mondadori, 1982

Armonia perduta, Mondadori, 1986

Un giorno d'impazienza, Mondadori, 1987

Variazioni sopra una nota sola. Lettere a Francesca, con Erri De Luca, AGE-Alfredo

\*Guida Editore, 1990

False partenze, Mondadori, 1995

Conversazione con Raffaele La Capria. Narrare l'armonia perduta, con Paola

\*Gaglianone, Nuova Omicron, 1995

Il bambino che non volle sparire, Giunti & Lisciani, 1995

Assolo napoletano, Rizzoli, 1996

L'occhio di Napoli, Mondadori, 1996

Sentimento della letteratura, Mondadori, 1996

Capri e non più Capri, Mondadori, 1996

Ferito a morte, Mondadori, 1996

L'apprendista scrittore. Dieci saggi in forma di racconto, Minimum Fax, 1996

La neve del Vesuvio, Mondadori, 1997

Colapesce, Colonnese, 1998

Napolitan Graffiti. Come eravamo, Rizzoli, 1998

Ultimi viaggi nell'Italia perduta, Avagliano, 1999

Lo stile dell'anatra, Mondadori, 2001

La mosca nella bottiglia. Elogio del senso comune, Rizzoli, 2002

Me visto da lui stesso. Interviste 1970-2001 sul mestiere di scrivere, Manni, 2002

Letteratura e libertà. Conversazione con Emanuele Trevi, Quiritta, 2002

Cinquant'anni di false partenze ovvero l'apprendista scrittore, Minimum Fax, 2002

Opere, Mondadori, 2003

Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise, Minimum Fax, 2005.

L'estro quotidiano, Mondadori, 2005.

L'amorosa inchiesta, Mondadori, 2006.

Quattro storie d'amore, Drago, 2007.

Guappo e altri animali, Mondadori, 2007.

Colapesce (con illustrazioni di Giosetta Fioroni), Drago Edizioni, 2008.

## Dal Sito Ufficiale di Raffaele La Capria [www.lacapria.it](http://www.lacapria.it)

Caro lettore, il sito che ti accingi ad esplorare riguarda me, Raffaele La Capria, nato a Napoli nell'ottobre del 1922 e i libri che ho scritto fino ad oggi giugno 2006. I titoli dei libri e le immagini delle copertine li troverai facilmente, ogni libro è preceduto da una mia presentazione in cui spiego le ragioni ed i motivi che mi hanno spinto a scrivere quel determinato libro ed anche i modi e la forma letteraria che lo contraddistinguono.

Tieni presente che ogni libro dovrebbe essere considerato quasi come un capitolo, o facente parte, di quel libro più grande che il MERIDIANO MONDADORI a me dedicato ben rappresenta. Questo libro non è ancora completo perché dopo che il MERIDIANO è stato pubblicato ne ho scritto altri due, L'ESTRO QUOTIDIANO (nel 2005) e L'AMOROSA INCHIESTA (nel 2006). Tutti i miei libri sono autobiografici perché per me l'autobiografia è un mezzo di conoscenza e non riguarda dunque soltanto l'avventura intellettuale di un io narcisistico, ma un io che come ho più volte spiegato - "parla di sé parlando d'altro e parla d'altro parlando di sé".

"L'altro" lo troverai nei libri di saggistica letteraria come LETTERATURA E SALTI MORTALI e come IL SENTIMENTO DELLA LETTERATURA, e nei libri di saggistica civile come LA MOSCA NELLA BOTTIGLIA e come LO STILE DELL'ANATRA. Troverai in altri saggi il rapporto di questo io autobiografico con la propria città soprattutto ne L'ARMONIA PERDUTA, ne L'OCCHIO DI NAPOLI e in NAPOLITAN GRAFFITI, e con il paesaggio mediterraneo in CAPRI E NON PIU' CAPRI e in ULTIMI VIAGGI NELL'ITALIA PERDUTA.

In tutti questi saggi il punto di vista (e anche la scrittura) è molto soggettivo; quelli letterari sono più che altro "critica della cultura", e ti accorgerai come l'io autobiografico che ho detto si dilati, e si confonda con il tema di ciascun libro, dando luogo ad uno stile misto tra saggistica e narrativa in cui tutto prende forma di racconto fatto da quell'io narrante. Questo tipo di autobiografia è stato definito "autobiografia alta" ed è comune a molti scrittori del Novecento, da Proust a Kafka, da Musil a Celine. Quanto ai miei libri propriamente narrativi, romanzi e racconti, devi tener presente che non solo sono autobiografici, ma entrano nelle diverse età della vita con una scrittura che cerca di adeguarsi mimeticamente all'età, e

perciò, per esempio, nei dieci racconti che compongono LA NEVE DEL VESUVIO si può distinguere, racconto per racconto, e anche nei modi della scrittura il processo evolutivo di un bambino dai primi anni fino ai dieci anni circa. Man mano che lui cresce e acquista coscienza anche la scrittura adeguandosi al suo stato evolutivo si fa più complessa.

Questa forma della scrittura - ti faccio notare - diventa significativa e vale a volte più di quanto viene espressamente detto. Anche nei saggi la scrittura ha la sua funzione perché, per esempio, il saggio LA MOSCA NELLA BOTTIGLIA acquista senso solo se si coglie il lato ironico della scrittura che vuol prendere in giro la seriosità di tanti intellettuali sopraffatti dalle loro teorie e dalle loro astrazioni e formulazioni (finché il concetto della cosa copre la cosa fino a farla scomparire). Ma a proposito della mia narrativa LA NEVE DEL VESUVIO riguarda l'infanzia e la prima adolescenza, UN GIORNO DI IMPAZIENZA e FALSE PARTENZE la successiva formazione esistenziale ed intellettuale (iniziazione sessuale e iniziazione alla letteratura). FERITO A MORTE è il libro della giovinezza trascorsa a Napoli tra silenzio del mondo sottomarino e la chiacchiera della borghesia locale che affolla i Circoli nautici.

Quel che volevo dire con FERITO A MORTE e con la sua scrittura polifonica, che dissolve totalmente il solito io narrante confondendo la sua voce con quella di tutti gli altri, lo troverai nella presentazione che ne faccio. Ma devi sapere quel che io non sapevo quando ho scritto questo libro, e cioè che esso è, e da esso parte, tutto quello che ho scritto prima e dopo; perché in FERITO A MORTE c'è il nucleo generatore di tutti i miei libri.

Ora vorrei dirti quali sono i punti principali, le metafore essenziali ed esistenziali che spiegano meglio me e la mia opera. Ma prima devi sapere che ogni scrittore che si senta davvero tale cioè dannato e che si senta condizionato dal suo essere scrittore, per spiegare il suo essere nel mondo ha o si crea una sua mitologia personale. La mia mitologia personale comincia con un raggio di sole che attraversa il buio della stanza dove sto dormendo, anzi dove mi trovo in uno stato di dormiveglia - e disegna un geroglifico di luce tremolante sulla parete bianca. Quel segnale luminoso mi dice che di là, oltre la finestra con le imposte ancora chiuse da cui filtra il raggio, c'è una bella giornata con tutte le sue promesse di avventura e di felicità. Dunque la prima metafora del mio mito personale di scrittore è "la bella giornata", che - bada bene, lettore - non è "o' sole mio" della canzone famosa, ma è invece "un'idea in fondo alla testa", è una bella giornata metafisica una promessa di felicità che non verrà mai mantenuta perché è impossibile.

E così quando nella prima parte del mio libro si entra nello splendore della "bella giornata", vari segnali dicono che quella promessa di felicità è vana: "la morte del polpo vittima inutile di una giornata senza sorprese, piuttosto noiosa"; Napoli "tutt'avvolta dal fiato opaco del mare" che si dissolve nella luce, il tremito mortale della spigola trafitta dalla freccia del fucile subacqueo, quel mare bello e trasparente ma deserto e senza la vita di pesci, e così via sono questi i segnali.

Dunque la bella giornata viene attraversata da un'ombra, la promessa della felicità è una promessa mancata (lo si dice nelle prime righe), e il mito personale dello scrittore la sua iubris, la sua "bella giornata", si trasforma nella némesis nella punizione che gli dei mediterranei danno ai mortali che pretendono una felicità solo a loro riservata. Così senza che io stesso lo sapessi il mio mito personale di scrittore si confondeva col mito mediterraneo della iubris e della némesis.

Ma questo lo scoprii più tardi e lo spiegai in vari modi nel mio libro L'ARMONIA PERDUTA, libro (saggistico-narrativo) in cui racconto la mia mitografia.

"L'armonia perduta" è un'altra metafora centrale in cui cerco di spiegare il mio rapporto con la città che "ti ferisce a morte o t'addormenta".

Leggi, caro lettore, questo libro nel modo da me indicato nel MERIDIANO, e cioè non come un libro di storia, la storia degli storici di professione, ma come una mia "fiction storica", una

fantasia sulla storia della mia città, una psicostoria che spiega alcuni aspetti di quella che io chiamo la "civiltà della napolitanità" fondata sulla "recita quotidiana" e sul "flauto suadente del dialetto".

Le altre metafore che sono altrettante tappe della mia opera e la chiariscono meglio sono il valore del SENSO COMUNE visto come controllore (e badante) di ogni astrazione concettuale - e questo troverai nel saggio o pamphlet intitolato LA MOSCA NELLA BOTTIGLIA - e ancora il valore della leggerezza ("sii profondamente superficiale" dice nell'esergo Jose Bergamin) che troverai nel saggio-narrativo LO STILE DELL'ANATRA. Qui si parla della leggerezza della scrittura che non fa apparire alla superficie il faticoso lavoro che è costata, e che si svolge sott'acqua, come quello delle zampette dell'anatra che fila leggera, e perciò non si vede. Una leggerezza dunque che non ignora la complessità, qualcosa che rassomiglia alla souplesse necessaria per eseguire un tuffo ben fatto, come ho raccontato nel saggio LETTERATURE E SALTI MORTALI.

E sempre ne LO STILE DELL'ANATRA è bene lettore che tu ti soffermi su tre parole che lì assumono tutta l'importanza che hanno per me: la "simpatia", il "risentimento" (cioè il suo contrario), e la "memoria immaginativa" (legata all'immagine "fondativa" e primaria di Palazzo Donn'Anna, altro punto importante di riferimento nella mia opera). Queste tre parole per me sono parole che "agiscono" nella società in varie forme e maniere e nello stesso modo toccano la sostanza più intima dell'individuo e ne determinano in molti casi il comportamento. Vorrei infine raccontarti la mia storia del canarino, che si trova ne LA NEVE DEL VESUVIO nel capitolo intitolato "Le parole", e che qui riprendo per farti capire meglio a che cosa tende tutto il mio lavoro di scrittore.

La storia è quella del canarino che improvvisamente - mentre un bambino attraversa la Villa Comunale - si posa sulla sua spalla volando giù da un albero. E' per il bambino un momento di meraviglia, di sorpresa, di batticuore. Ma quando quel bambino - che sono io - dice alla madre, ansimando: "Mamma un canarino si è posato sulla mia spalla", si accorge che con questa frase non ha trasmesso niente della meraviglia, della sorpresa, del batticuore di quel momento. E allora il bambino si domanda: "Come si fa a trasmettere con le parole l'emozione che ho provato?" E capisce che questo è il lavoro e il destino dello scrittore: trasmettere con le parole un'emozione.

Come si fa? Ci vuole un'idea, una strategia, un'intuizione, un accordo tra le parole, una disciplina, una selezione e tante altre cose che somigliano alla battaglia di un condottiero per conquistare un castello. Il condottiero è lo scrittore, il castello è il castello dell'emozione. Il bambino diventato adulto e scrittore capisce che per trasmettere un'emozione bisogna non essere emozionati, bisogna "fingerla" l'emozione provata. Lo dice bene Passoa in 4 versi:

Il poeta è un fingitore  
che finge così completamente  
che arriva a fingere che è dolore  
il dolore che davvero sente.

Che davvero sente o che davvero ha sentito? Forse tutt'e due le cose insieme, ed è questo uno dei misteri della scrittura. Da allora ho capito che tutta la storia della letteratura è una storia di emozioni trasmesse, nei modi e nella forma dell'epoca, attraverso le parole che si modificano e si evolvono col modificarsi inavvertibile della lingua.

Emozioni che prendono vita nelle situazioni e nei personaggi: Ettore che saluta Andromaca prima di affrontare il combattimento mortale non è soltanto un personaggio, è un'emozione trasmessa. Didone innamorata di Enea che l'abbandona e perciò cercherà la morte nel fuoco, è un'emozione trasmessa. E così via.

Tutta la storia della letteratura è la storia di emozioni trasmesse attraverso i secoli, perché la letteratura è l'unica scienza delle emozioni cioè delle passioni, di ciò che gli uomini hanno sentito, amato, sofferto, sperato, sognato nel corso dei secoli. E' attraverso la memoria di chi siamo stati non è possibile sapere chi siamo. Questo l'ho spiegato meglio ne IL SENTIMENTO DELLA LETTERATURA dove appunto si afferma che la letteratura serve a capire chi siamo ora, in questo momento, mentre tu, lettore, mi stai leggendo.

Raffaele La Capria



Antonio Girelli, Francesco Rosi, Raffaele La Capria e Ermanno Rea

LINK

Web [www.italialibri.net](http://www.italialibri.net) [www.italialibri.org](http://www.italialibri.org)

Raffaele La Capria

di Paolo Di Paolo

Nel primo romanzo, *Un giorno d'impazienza* (1952), già c'era, tutto di Raffaele La Capria, il respiro di un «absolute beginner», di uno che ricomincia sempre da capo. Una delle sue preoccupazioni è stata, sin da allora, quella di tenersi alla larga dai sentieri dell'astrazione. Cercare di essere fedeli alla consistenza del reale - questo uno degli imperativi: ma come applicarne l'assunto con mezzi di carta e inchiostro? Tema: sbriciolare la distanza tra due identità (quella di un uomo e una donna, quella di un padre e di sua figlia, quella di un figlio e di suo padre). Svolgimento, a più di cinquant'anni dall'esordio: *L'amorosa inchiesta*. Romanzo epistolare e autobiografico, «commistione di generi diversi» (Mondadori 2006), dove a essere indagate non sono le teorie o i concetti (sulla vita), ma respiri, batticuori, luci e fatti in cui la vita rapidamente si rivela e si è rivelata alla coscienza, senza tuttavia farsi afferrare. Un tentativo di conoscere la realtà attraverso l'io dei sentimenti, contrapposto a quello delle idee. Non conta sapere se ieri o l'altroieri è accaduto quell'evento; conta il peso che ha acquisito in noi: conta il senso che il tempo gli ha attribuito. Perché le cose non vanno mai come dovrebbero...

## Intervista

D. Questo nuovo libro sembra nato dal desiderio di mettere a fuoco alcuni dettagli che già ne *L'estro quotidiano*, il suo libro precedente, si erano proposti alla sua riflessione. È così?

Sì, è vero, in questo libro lo sguardo si ferma su alcuni particolari, come una lente di ingrandimento. Cerco di scendere ancora più a fondo dentro quell'aspetto dell'esistenza umana che oggi è forse abbastanza trascurato dai narratori, cioè l'interiorità. Si tende a privilegiare ciò che sta fuori, ciò che si vede, facendone una cronaca; mentre dell'interiorità, di quel «mistero» di cui parlano, che so, Cechov, Dostoevskij, i grandi scrittori classici, del mondo interiore che si ramifica nella coscienza, e di tutti i labirinti, le zone dolenti, le contorsioni di questo mondo, si parla poco. Forse perché l'esteriorità ha leggi talmente forti e prepotenti che è difficile opporre resistenza; come pure è difficile resistere alla tendenza all'astrazione, tanto di moda, che neutralizza il potere di incidenza delle cose. Ma così la realtà diventa rarefatta, si traduce in idee, e le idee sono altra cosa dal morso dei sentimenti.

D. *L'estro quotidiano* e *L'amorosa inchiesta* diventano insomma come i due nuovi capitoli del *Meridiano*, che raccoglie anche i suoi saggi, sempre molto personali e quindi, con una definizione un po' facile, «autobiografici». Anche qui il passo del saggista e quello del narratore si sovrappongono.

Credo che la vita non si possa raccontare soltanto attraverso fatti, eventi, persone, ma vada indagata anche attraverso gli incontri che abbiamo fatto con i libri e i pensieri degli altri. In questo senso i miei saggi fanno parte di questa idea di autobiografia: una autobiografia che non finisce mai, riflessa nel tentativo (disperato, a volte – ma necessario) di conoscere la realtà attraverso l'io. Così

anche le tre lettere di L'amorosa inchiesta rispondono a un approccio autobiografico inteso come commistione di generi diversi.

D. Le esperienze raccontate nel suo libro non sembrano raffreddate dal tempo trascorso, anzi scottano ancora, come accade nel racconto del primo amore. Come è stato possibile recuperare questa «vicinanza»?

Ma io sono ancora giovane, nonostante i miei ottantaquattro anni! Poi, come dicevo prima, con una lente di ingrandimento ho riavvicinato i fatti di una volta, e considerato che anche adesso, a quest'età, io sono un po' immaturo, non c'è voluto molto a recuperare l'immatrità della mia adolescenza. Sono rimasto in fondo un adolescente, capace di quelle percezioni e intuizioni che gli adulti non hanno. Per quanto riguarda la genesi di L'amorosa inchiesta, l'idea mi è venuta sfogliando un album di fotografie. Riconsiderando tutti i momenti ridenti che le fotografie mi mostravano, mi sono detto: ma la tua vita non è stata soltanto la felicità che queste fotografie ti mostrano; c'è pure una parte «nera», scandalosa, una parte che rifiuti. E uno scrittore ha il dovere di far vedere sia le ombre sia le luci; e forse io nelle mie opere ho insistito un po' troppo con queste ultime, quasi dovessi scagionarmi. Così ne L'amorosa inchiesta, per fare i conti con l'ombra, sono ripartito dall'adolescenza.

D. Proprio nelle pagine dedicate all'adolescenza, si scopre il senso di inadeguatezza o perfino di esclusione che le provocavano la sua vocazione e sensibilità letteraria. Ma lei non ha mai amato vestire i panni di «letterato»; perché?

Ho sempre avuto una istintiva avversione per le persone che fanno mostra, in letteratura, della loro abilità e intelligenza: fanno credere che per loro la letteratura sia una scienza a parte di cui conoscono ogni meccanismo. Dentro di me li chiamo gli «eterni letterati italiani»: sono una genia che viene fuori da lontano e da cui ho sempre preso le distanze. Penso che l'unica possibilità di riscatto per un «letterato» sia quella di diventare poeta: e infatti nella nostra storia abbiamo avuto letterati come Leopardi, o come Manzoni, in cui la vocazione di poeta in un caso, e quella di narratore nell'altro, erano tanto forti e incontenibili da avere la meglio sul letterato che era in loro.

D. La sua saggezza sorridente dà oggi l'impressione che lei sia riconciliato con le inquietudini e le ombre che emergono da L'amorosa inchiesta. Sbaglio?

Riconciliato? Fino a un certo punto. Con le parole certamente sì. Ma appunto bisogna tenere presente l'irriducibile differenza tra le parole e il mondo, che sono due sistemi di cognizione diversa. Se, quando scrivo, uso la parola «primavera», so che devo metterla attentamente in relazione con le altre, cominciando con l'escludere quelle più convenzionali (per esempio fiori, azzurro, sole): devo insomma attivare un processo che rappresenti lo splendore della primavera seguendo il sistema delle parole. Un sistema che però non ha nessuna relazione con la primavera «vera», quella che splende fuori dalla finestra. Perché della primavera «vera», del rapporto che c'è tra un'ape e il suo fiore, per esempio, non potrò mai sapere niente di niente. Ecco perché nel rapporto con il mondo vero, con la realtà, resta sempre aperta la ferita di Ferito a morte. Quella ferita di cui ogni scrittore dovrebbe sentire il dolore; e soltanto se sai che cos'è il dolore di quella ferita, puoi sperare di mettere un po' di vita in quello che scrivi.

22 luglio 2006

© Copyright 2006 italialibri.net, Milano - Vietata la riproduzione, anche parziale, senza consenso di italialibri.net

RILETTURE RAFFAELE LA CAPRIA RIEVOCA IL SUO INCONTRO CON L' OPERA DEL POETA DI CUI SI CELEBRA QUEST' ANNO IL CENTENARIO DELLA NASCITA

## MONTALE Primo amore, primo inganno

*" Credevo fossero versi antifascisti. Ma li aveva scritti tanti anni prima "*

----- PUBBLICATO ----- RILETTURE

Raffaele La Capria rievoca il suo incontro con l' opera del poeta di cui si celebra quest' anno il centenario della nascita TITOLO: Primo amore, primo inganno "Credevo fossero versi antifascisti. Ma li aveva scritti tanti anni prima" -----  
----- Si puo' raccontare il primo incontro con la poesia di un poeta che abbiamo amato? Si puo' raccontare come lo abbiamo letto e cosa hanno suscitato nell' animo i suoi versi? E' quello che cerchero' di fare raccontando come ho incontrato la poesia di Eugenio Montale, che quest' anno tutti ricordano per il centenario della nascita. L' unico modo e' di fare un po' di autobiografia, l' autobiografia di un lettore come me, classe 1922, che piu' o meno a 16 anni, in pieno fascismo, cioe' nel 1938, col solo bagaglio degli studi scolastici, si imbatte per la prima volta nei versi del poeta Montale, non li capisce, e ne rimane ugualmente colpito. Di questo momento vorrei innanzitutto parlare, del momento pre interpretativo, di quel non capire che tuttavia colpisce l' immaginazione, di quel momento in cui un nuovo universo linguistico ci si para davanti come una terra sconosciuta, piena d' avventura e di mistero, e di questo universo linguistico percepiamo le novita' solo attraverso gruppi di parole e di aggettivi ancora irrelati e quasi pregrammaticali. Io ero uno studente ginnasiale, neppure molto brillante, quando su una rivistina del Guf lessi la prima poesia di Montale. Non ci capii niente, come ho detto. Ma puo' accadere di capire comunque, senza capire? Perche' , altrimenti, ne sarei stato cosi' colpito? Io so che da quel non capire mi arrivo' qualcosa, scocco' una scintilla, e poi quando capii il senso e il valore della poesia di Montale quel qualcosa non era tanto diverso da quel che avevo capito. Lessi anni dopo, nel saggio di Eliot su Dante, che non il significato ma la chiarezza delle immagini lo colpì al primo incontro con la Commedia, nonostante la scarsa o nulla conoscenza dell' italiano.

Eliot scrive esattamente: "le chiare immagini visive (di Dante) ricevono assai piu' intensita' dal fatto di avere un significato; non e' necessario che noi sappiamo quale sia questo significato ma nella nostra consapevolezza dell' immagine dobbiamo accorgerci che c' e' pure il significato". Questo accade soprattutto con i poeti che hanno un' immaginazione visiva, e io credo che Montale sia uno di questi. Da Montale, dai versi di quella poesia che mi era capitata sotto gli occhi, e da altri che cercai e lessi poi, sempre in quelle riviste, dalle parole che componevano quei versi e dal loro incontro, mi arrivava come una musica nuova, una musica mentale, che vibrava in me in maniera inconfondibile. Qualcosa di simile a quello che accade nei momenti che precedono la cristallizzazione amorosa, cosi' ben analizzata da Stendhal, puo' accadere, a volte, all' incontro con un mondo poetico, prima sconosciuto. Poi in pochi anni le cose cambiarono. Io passai dal ginnasio al liceo e dal liceo mi iscrissi all' universita' . Gli anni che mi venivano incontro erano carichi di lutto e di Storia: il ' 39, il ' 40, il ' 41, il ' 42... Si fa presto a crescere. Ma, ritornando a Montale, lui entro' con me in quegli anni e in quel tempo; e, come dire?, tutto avvenne in modo un po' casuale, anche perche' io non davo un valore primario alla letteratura, allora, e per me non veniva prima di tutto. Avrei potuto dedicarmi con uguale passione al nuoto o ai tuffi, o alla caccia subacquea, tanto per dire, e trovare in queste attivita' anche soddisfazioni di carattere spirituale o metafisico inimmaginabili. E invece nel modo casuale che ho detto mi vennero incontro, e fecero coincidere la mia autobiografia con la poesia di Montale, questi versi: Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale. siccome i ciottoli che tu volvi,. mangiati dalla salsedine. Come li capii bene, stavolta, quei versi! Li capii nel senso di contenerli, nel senso che era come se gia' li contenessi in me, esattamente con quelle parole e con quella scansione. Io che ero da sempre vissuto in una casa sul mare, a pochi metri dagli scogli e che ogni sera mi ero addormentato col rumore del mare nelle orecchie, che dalla finestra della mia casa avevo tante volte sorpreso gli umori del mare e ne ero stato condizionato nei sentimenti e nei pensieri, cercando a volte in esso, come da un grande padre antico, conforto e incoraggiamento, capii come con quei versi le cose e la natura da me tante volte contemplate mi parlassero finalmente col loro vero linguaggio, e un alto, altero monito da loro arrivasse fino a me. Scabro ed essenziale: due aggettivi cosi' chi li aveva mai messi insieme? Scabro, essenziale, ciottolo, salsedine mi portavano, queste parole, tutte nella stessa direzione; ed erano, come ho detto, non solo riferite a cose che conoscevo fin nella loro piu' intima essenza . perche' il paesaggio ligure di Montale era tanto simile al mio, a quel lato omerico del golfo di Napoli che ho contrapposto a quello virgiliano . ma erano parole tutte circondate da un imperativo morale, anche quello poco chiaro, ma che mi suonava cosi' : Basta con la retorica delle cose che non contano, basta con il linguaggio che

non dice niente, e basta con i pensieri che non vanno al cuore delle cose. E piu' avanti altre parole precisavano un po' meglio questa sensazione: m' occorreva il coltello che recide,. la mente che decide e si determina. "Si determina": com' era drastica questa parola; come mi ricordava, per opposizione, il mio essere indeterminato, ne' carne ne' pesce. E di nuovo qui quell' imperativo morale, il coltello che recide. Cosa recide? Dubbi e vaghezze intellettuali, l' anima bella, l' alibi della letteratura o le sue carezze, e tante cose di questo tenore, che allora e soprattutto in quegli anni della Storia e della mia storia personale, bruciavano parecchio. E cosi' fu allora che avvertii in me quell' antitesi tra uomo e personaggio, e cioe' la figura del mio io diviso, e scrissi Una lettera del ' 43, il mio primo pezzo di narrativa, una specie di autoanalisi che sapevo pero' riguardare non solo me ma molti amici coetanei. I due termini uomo e personaggio nell' antitesi di cui parlo, non avevano nulla a che fare con Pirandello, ma riguardavano appunto uno stato d' animo mio e di una generazione, scoperto anche attraverso le poesie degli Ossi di seppia di Eugenio Montale. In quell' antitesi e' il nucleo originario di tutto quello che avrei scritto in seguito. Uomo ragione, illuminismo, passione ideologica, azione personaggio: la pura esistenza colta in qualsiasi momento di per se' insignificante, anzi tanto piu' vicino all' essere vero quanto piu' insignificante. Ma come si poteva decidere, recidere, determinarsi, quando poi lo stesso Montale diceva: Codesto solo oggi possiamo dirti,. cio' che non siamo, cio' che non vogliamo Come amaramente definivano tutta una generazione, come risuonarono veri questi due versi nell' animo di tanti giovani come me, pronti a partire per il fronte di guerra, pronti ad essere catapultati in una tragedia che non avevano voluto e che non li riguardava. E se fossimo partiti e non fossimo piu' tornati? Quale risibile parodia avevamo fatto della nostra vita, per la ragione che quei due versi ci ricordavano! Questi due versi risuonarono a lungo nelle nostre menti anche perche' Montale parlava piu' alle coscienze, allora, attraverso le sue "immagini chiare come il giorno". Ma visto che qui non sto facendo critica bensì' autobiografia (l' autobiografia di un lettore) entra in campo, ed in modo evidente come ho detto, un incrocio di temporalita' : l' eta' del lettore, e il momento storico in cui il lettore legge. A questi due fattori vorrei aggiungere altri due; il momento storico in cui il poeta scrive la sua poesia; ed il momento atemporale . indipendente dal lettore, dagli anni della lettura, indipendente perfino dall' autore e dalle intenzioni dell' autore . in cui la poesia diventa quella che e' e sara' . Delle due prime condizioni, quelle che riguardano il lettore, ho gia' detto abbastanza, mi pare. Di quel che riguarda invece l' autore, il poeta, non ho detto nulla. Perche' Montale nel 1925, l' anno degli Ossi di seppia, scriveva versi di quella secchezza, secchi appunto come gli ossi di seppia? Si deve naturalmente supporre che questi versi siano stati concepiti qualche anno prima della

pubblicazione, e infatti Montale in una intervista fatta al mio amico l'attore Achille Millo, che recito' in pubblico piu' volte le sue poesie, cosi' si espresse: Millo gli domanda: "Mi piacerebbe che lei dicesse qualcosa a proposito dei suoi due versi piu' famosi: Codesto solo oggi possiamo dirti, cio' che non siamo, cio' che non vogliamo. Millo e' anche lui del 1922, e fa parte di quella generazione che aveva letto quei versi nel modo in cui li avevo letti io. Quindi la sua domanda a Montale e' come se fosse partita da me, da uno di noi. E posso immaginare la delusione di Millo quando Montale gli rispose esattamente cosi' : "Quella poesia, quei versi sono molto precedenti al 1925, l'anno in cui Gobetti pubblico' Ossi di seppia. Avevo poco piu' di vent'anni, ventuno o ventidue quando l'ho scritta. E' una poesia del rifiuto. Il rifiuto non si rivolge alla situazione sociale. Questi problemi io allora non me li ponevo, e credo che pochi se li ponessero. In quelle poesie si trattava del rifiuto di una certa eloquenza, di un modo di fare poesia ore rotundo. In sede, diciamo cosi', filosofica era anche il rifiuto di una spiegazione razionale, oppure fideistica del mondo". Millo allora gli chiede: In che senso? E Montale risponde: "Non dimentichiamo che la mia generazione fu distrutta dalla prima guerra mondiale. Io sono un superstite, uno di quelli che non ci hanno lasciato la pelle. La mia generazione si affacciava in un mondo di trasformazione, sentiva di non poggiare i piedi sul sicuro. Non sapeva dove sarebbe andata a finire. Sapeva soltanto cio' che non voleva. Non voleva retorica. Non voleva contraffazioni. Non voleva contrabbandi. Non voleva falsificazioni. Era il rifiuto di un'arte poetica che consideravamo superata". Dunque quella poesia che avevamo caricata di tanti significati antifascisti era diretta solo contro "i Poeti laureati" che si muovono soltanto fra le piante dai nomi poco usati: bassi linguistri o acanti? Solo contro D'Annunzio e il suo modo di far poesia, solo contro Carducci e il suo classicismo? E tutto il resto? Lo avevamo messo noi, nella poesia o Montale? Insomma una poesia, un romanzo, una volta letti, se ci hanno veramente colpiti entrano dentro di noi e crescono e si evolvono insieme con noi anche a nostra insaputa, con tutti gli altri nostri pensieri, ricordi, esperienze; la nostra prima lettura dunque non resta sempre la stessa; possiamo retroattivamente illuminarla e arricchirla; ripercorrere i vari mutamenti che ha subito dentro di noi un libro o una poesia attraverso il tempo, pur avendoli letti una volta sola. Cosi' accade per le letture importanti, cosi' e' accaduto con i versi di Montale. Anche per loro c' e' stato questo terzo tempo, questo significato piu' alto forse e piu' universale, che hanno assunto dopo il primo momento "eroico", ma senza quel primo momento cosi' intenso, anche il secondo momento avrebbe perso valore. Non sarebbe completo questo racconto della mia lettura di Montale se non accennassi a quell'altra affinita', panica, metafisica, che costituira' l'essenza del mio mondo narrativo e che io ho chiamato "la bella giornata". Mi venne incontro questo Montale con: meriggiare

pallido e assorto. presso un rovente muro d' orto. E con quei suoni che si perdono nell' immensita' del giorno: schiocchi di merli, fruscii di serpi e gli scricchi di cicale dai calvi picchi... Come conoscevo bene la gloria del disteso mezzogiorno e quella il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro. poi come s' uno schermo s' accamperanno di gitto. alberi case colli per l' inganno consueto. Tutta la mia "poetica", se posso osare chiamarla cosi' , nasce da questi suoni, da queste parole, da questa metafisica, da questo austero Montale degli Ossi di seppia, dal colloquio con un paesaggio mediterraneo molto simile al suo e con giornate dello stesso insostenibile splendore. Ecco, anche in questo senso non piu' storico ma esistenziale, Eugenio Montale fu per me il maestro; e naturalmente l' eco e il ricordo della sua voce era in me presente quando scrissi il mio romanzo Ferito a morte. Un libro che Montale non amo' , infastidito forse dalla indesiderata contiguita' del mio mondo marino col suo. I poeti d' istinto, come gli animali, non amano gli intrusi che invadono il loro territorio.

**La Capria Raffaele**



IL «VIAGGIO IN ITALIA»

## Se Rossellini mette Napoli allo specchio

di Raffaele La Capria



Sono venuto a Napoli per assistere al Teatro San Carlo alla proiezione del film «Viaggio in Italia» di Roberto Rossellini, promossa dalla Fondazione Premio Napoli. È stata una serata memorabile perché il pubblico che gremiva la platea del San Carlo è stato testimone di un evento strettamente legato alla città e all'immagine che da essa emana. Voglio dire che quel film proiettato a Napoli ha un impatto diverso che se proiettato in qualsiasi altra città italiana. Perché la gente nella sala che lo guardava si sentiva a sua volta guardata. Si sentiva guardata dall'occhio di un grande regista che agli inizi degli anni Cinquanta, abbandonato il realismo di cui era maestro, stava sperimentando un modo diverso di concepire un film, e lui stesso forse obbediva al suo estro (al suo dàimon) senza sapere bene dove lo avrebbe portato; e si sentiva guardata dall'occhio dei due protagonisti, Ingrid Bergman e George Sanders, che guardavano da stranieri, distrattamente e di passaggio, la città in cui erano arrivati a bordo di una lussuosa macchina. Di solito quando i napoletani vedono un film su Napoli sono sempre come chiamati in giudizio, un giudizio benevolo che a volte è perfino irritante, o un giudizio critico che spesso li fa sentire colpevoli e come additati. In questo caso invece non avveniva niente di tutto questo. Lo sguardo era imparziale e non giudicante, veniva da lontano ed era

quasi astratto: alla fine erano essi, il pubblico, a dover prendere coscienza di sé come comunità, e a interrogarsi. Chi siamo veramente? Questa almeno è stata la mia impressione anche a causa di quel silenzio sospeso, che sembra un momento di riflessione, prima che parta l'applauso. Dopotutto, fino alla fine avevano creduto di assistere alla storia di una crisi coniugale, ed ora finito il film si trovavano a fare i conti con se stessi. Strana serata! Ingrid Bergman e George Sanders hanno scoperto proprio durante il loro viaggio in Italia di essere estranei l'uno all'altra dopo otto anni di un matrimonio che nei luoghi e nelle abitudini consuete sembrava normale. I loro sentimenti reciproci si sono inspiegabilmente raffreddati. In questo stato d'animo si fermano a Napoli, in una villa sotto il Vesuvio (e il luogo non è casuale, perché allude a una terra sotto cui bolle un magma infuocato). Nel film è più il non detto che ciò che esplicitamente avviene, perché ciò che avviene è la suggestione che dalla città arriva, senza che essi se ne avvedano, ai due protagonisti. Il soggetto vero del film è molto semplicemente questo: come la freddezza nordica che si è stabilita tra loro cade al contatto di un calore che viene dal Sud, da luoghi come Pompei, la Solfatara, l'Antro della Sibilla, dalle statue del Museo Archeologico, dai sotterranei dove la pietra celebra il culto dei morti: luoghi che parlano un linguaggio sibillino e che però occorre decifrare perché in quel linguaggio è iscritta una parte del destino di ognuno. Dopo il film c'è stato un intervento in video di Francesco Rosi che ha dimostrato la sua ammirazione per questo «Viaggi in Italia» che al suo apparire non aveva ricevuto l'accoglienza che meritava. Poi Valerio Caprara ha condotto una conversazione con Mario Martone, Antonio Capuano e Pasquale Iaccio, una conversazione interessante e non priva di spunti polemici. Per esempio, Capuano ha detto che a lui i luoghi visitati da Ingrid Bergman sembravano troppo notoriamente turistici. Ed è vero: sono luoghi presenti in tutte le guide turistiche e che si visitano appunto in ogni viaggio in Italia. Ma nel film di Rossellini più che turistici sono numinosi, perché uno spirito ancestrale che tocca le radici dell'essere si sprigiona e sembra arrivare fin nei recessi dell'anima del visitatore. Anche il pubblico nella sala del San Carlo, come la protagonista del film, sentiva aleggiare l'anima della città e ne avvertiva il mistero, e così la città del film diventata lo specchio nero in cui quel pubblico si rifletteva. Ed era proprio quello specchio che la Fondazione Premio Napoli voleva porre davanti agli occhi dei napoletani.

**CORRIERE DELLA SERA**.it

ROMANZO E REALTÀ SECONDO L' AUTORE DI «FERITO A MORTE». DISILLUSO DAL VECCHIO PCI, OGGI ATTACCA LA «TARANTELLA DEI CRITICI»

## «Né con Calvino né con Pasolini»

### *La Capria: «Io scelgo Parise. La letteratura non è politica»*

Roma, Piazza Grazioli. Il palazzo del premier sta di fronte, ma la politica sembra lontanissima da qui. Raffaele La Capria sfoggia una T-shirt bianca con impresso un ideogramma giapponese: «Sii giovane». Sorride ai suoi 83 anni. Un invito: «Don' t be intelligent». Non è difficile obbedirgli. «La politica - dice - investe la conoscenza del mondo, uno strumento. Una cosa è la politica, una cosa è il fanatismo della politica». La Capria l' impolitico? «No, lo scrittore è un uomo politico, ma deve trovare parole diverse per parlarne». Perché, aggiunge seduto sulla sua poltrona d' angolo, «lo scrittore deve essere un ingrediente non controllabile della società, una specie di mina vagante, una corrente libera nel conformismo». Tra Calvino e Pasolini, sceglie una terza via: quella del suo amico Parise. «Una terza via drammatica: Parise ha rappresentato il conflitto nell' anima dello scrittore, ha cercato di conciliare l' inconciliabile, né equidistante né partigiano. Io l' ho definito equicontrastante». Perché non Pasolini? «Perché aveva quella cosa tipica dei maîtres à penser: diceva sempre quello che si doveva fare. La sua idea di modernità come cataclisma mi lasciava un po' freddo. Dimenticava che l' Italia che voleva salvare era l' Italia dell' Albero degli zoccoli, del contadino schiavo e del padroncino. Era un predicatore. Io e Parise no, siamo stati di quelli che si fanno un po' in là, non so se mi spiego». Ogni appartenenza sfegatata, ha scritto La Capria, è volgare. Condivide ancora? «Non l' appartenenza in generale. Io appartengo a tante cose, a Napoli, a Capri, a Roma. Sento di appartenere all' Italia. La volgarità è il concettualismo degradato di massa: quei concetti che vengono dai maîtres à penser e che finiscono per essere urlati nelle piazze. Le astrazioncelle dei discepoli cretini: i cretini con le idee sono terribili». L' appartenenza sfegatata di destra e di sinistra? «Io sono nato comunista, quando ero ragazzo il comunismo sembrava l' unica forza capace di reagire all' immoralità della società. Il comunismo è stato un' illusione di tutti quelli della mia generazione, poi crescendo...». La delusione? «La delusione per me è arrivata molto tempo fa, ma per molti è stata troppo ritardata. Per tanti, i mali del comunismo sono nati da una cattiva applicazione, invece i gulag sono intrinseci di quella ideologia». Per molti scrittori, come Calvino, l' illusione svanì ben presto, nel ' 56. «D' accordo, ma Orwell, Koestler, Chiaromonte, Camus, Ernesto

Rossi ci avevano avvertiti prima». «Ma ci siamo trovati per parlare di politica o di letteratura?». Di letteratura e politica. Anche di «false partenze» politiche. «Dopo la guerra con alcuni amici napoletani fondammo una rivistina, Sud, che non piaceva al Pci, perché la giudicava troppo indipendente. Personalmente ero un liberale di sinistra, laico, mai iscritto a nessun partito. Collaboravo al Mondo e a Tempo presente con Chiaromonte». L' «eretico» Nicola Chiaromonte. «È stato uno dei maggiori saggisti italiani, con una forte incidenza morale, tipo Bobbio per intenderci. Invito tutti a riaprire i suoi saggi, che per me sono stati molto educativi e formativi. Era un tipo di intellettuale che non ha avuto seguito in Italia, troppo libero. Anche Camus, se fosse stato italiano, avrebbe avuto lo stesso destino. Sartre no, Sartre era teatrale, un capopopolo». «Ma non dovevamo parlare anche di letteratura?». Letteratura e realtà. «Se un libro funziona, funziona con tutto: cuore, gambe, cervello, orecchie, reni, fegato... Un libro che funziona è reale e parla della realtà, se non funziona non è reale. Ogni libro riuscito non descrive la realtà, ma fa parte della realtà e aggiunge qualcosa alla realtà». Nei romanzi degli scrittori più giovani c'è tanta realtà. O no? «Ma manca una visione del mondo. Io faccio sempre l' esempio del bicchiere: oggi la coscienza dello scrittore è come un bicchiere caduto per terra. Si è rotta l' unità della coscienza, si è perso l' insieme, sono rimasti tanti frammenti. In Dostoevskij, Cechov, Tolstoj c' era tutto: sociologia, psicoanalisi, politica, tutto. Un' architettura con le fondamenta, le colonne portanti, il tetto, eccetera. Il libro dovrebbe essere una struttura simbolica, un progetto estetico che nasce dal nulla e porta a un significato totale». Ma non è il Novecento ad aver fatto piazza pulita delle visioni totali? «Prima c' erano i personaggi carismatici che chiedevano una forte identificazione al lettore: Amleto, Faust, Raskolnikov. L' unico personaggio italiano con cui possiamo identificarci è Pinocchio: un bambino, un ingenuo che ha voglia di vivere, di inventare e di sognare, ma che non sa crescere, maturare». L' estro quotidiano, il nuovo libro di La Capria, è una sorta di diario su una vecchiaia, appunto, «estrosa». Altro che politica. Una rivalutazione dell' interiorità: «Volevo dare importanza agli affetti, ai sentimenti, agli stati d' animo in un momento in cui tutto si formalizza e ci allontana dalla natura dell' uomo. Siamo portatori di idee e di modelli e bisognerebbe ristabilire la naturalezza della coscienza che parla con se stessa». Un invito all' autobiografia? «Servirsi di sé per parlare del mondo. In giro però ci stanno troppi fatterelli, sono l' equivalente del caso umano televisivo. Certe volte mi chiedo: come possano capitare tante cose nel mondo? Una volta c' erano Madame Bovary o Raskolnikov. Oggi nei romanzi c' è una sovrapproduzione di fatterelli e uno alla fine dice: ma chi se ne frega!». Quello che La Capria ha chiamato lo «stile dell' anatra» è una letteratura «senza sforzo apparente». Il filone Moravia-Comisso-Parise: «Moravia era uno scrittore laico,

molto pulito anche nella lingua, senza l'untuosità ideologica di certi neorealisti. Fenoglio ha raccontato meglio di tutti la Resistenza, perché ne ha fatta una questione privata». Il  
Calvino del Sentiero? «Grande costruttore di macchine narrative, superiore nei libri più  
cristallini e depurati: una specie di "Swarovski" della letteratura». La Capria canticchia:  
«Pavese e Vittorini, Calvino e Pasolini, Moravia e la Morante: sembra una tarantella. Il  
canone fisso della critica. Ma ce la vogliamo mettere un poco d'inventiva?». Mettiamocela.  
Sciascia, per esempio, rimane fuori dalle accoppiate: «Sciascia ha una sua maniera che per  
me è troppo schematica. Sa organizzare i suoi racconti, li sa immergere nella realtà  
italiana, ma mi dà l'impressione che manchi lo spessore psicologico. Se ci fosse meno  
politica sarebbe più grande». Dunque, niente politica-politica in letteratura? «La  
letteratura deve comunicare un'emozione. La storia è memoria di fatti. La letteratura è la  
storia di ciò che gli uomini hanno amato, pensato, sofferto. La letteratura è l'unica scienza  
delle emozioni. Se non ci fosse, tutto sarebbe disanimato».

**Di Stefano Paolo**