

ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677
ISBN 978-88-6227-029-8

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

ANNO XXXVI · N. 1-2
GENNAIO/AGOSTO 2007

PER MICHELE DELL'AQUILA
STUDI SU OTTOCENTO E NOVECENTO
A cura di Bruno Porcelli e Eugenio Refini

ESTRATTO



PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA · EDITORE
MMVII

ITALIANISTICA

*Rivista
di letteratura italiana*

Periodico quadrimestrale diretto da
DAVIDE DE CAMILLI, BRUNO PORCELLI

*

Comitato di consulenza:

LUCIA BATTAGLIA RICCI, LINA BOLZONI, MARIA CRISTINA CABANI,
ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO, GUGLIELMO GORNI,
FRANÇOIS LIVI, EMILIO PASQUINI, MICHELANGELO PICONE,
GIANVITO RESTA, ALFREDO STUSSI

*

Redazione:

MARCO BARDINI, ALESSIO BOLOGNA, ALBERTO CASADEI, MARCELLO CICCUTO

*

Inviare i dattiloscritti e i volumi per recensione, omaggio o cambio a
«Italianistica», presso Dipartimento di Studi Italianistici, Facoltà di Lingue,
Via dei Mille 15, I 56126 Pisa, tel. e fax **39 050 553088

PER MICHELE DELL'AQUILA
STUDI SU OTTOCENTO E NOVECENTO

A cura di Bruno Porcelli e Eugenio Refini

SEZ. I. LETTERATURA DELL'OTTOCENTO
SEZ. II. NARRATIVA MERIDIONALE DEL NOVECENTO



SEZ. II.

NARRATIVA MERIDIONALE DEL NOVECENTO

CAMMINARE COME GARY COOPER L'ESTRO QUOTIDIANO DI RAFFAELE LA CAPRIA

ANDREA RONDINI

SCRITTO nel 2003 e pubblicato nel febbraio 2005, *L'estro quotidiano*¹ è formato da 54 brevi capitoli di ricordi e riflessioni, con una nota finale dedicata *Al lettore*. Il volume ricalca i toni e i registri di un diario e proprio in questi termini la voce autoriale lo definisce a più riprese: «questo diario»,² «mio diario»,³ «quello che vado scrivendo qui nel diario»,⁴ «in questo diario»,⁵ «diario intimo». ⁶ Forse lo stesso numero 54 non è del tutto casuale visto che implicitamente rafforza la scansione diaristica, suggerendo la composizione delle settimane di un anno e l'idea che il volume sia la trascrizione di un periodo preciso dell'esistenza del suo Autore, un anno della vita di un uomo e scrittore contemporaneo.

La scelta del diario risponde a convinzioni costitutive della poetica di La Capria, per il quale la borghesia napoletana non ha saputo esprimere dalla fine del Settecento opere di natura autobiografica, non ha saputo insomma analizzarsi e ha preferito la chiacchiera e la recita: «Nemmeno l'*Epistolario* di Galiani, o le *Vite* di Giannone e Vico erano lontanamente paragonabili alle *Memorie* di Saint Simon, alle *Confessioni* di Rousseau, alle *Lettere* della Sévigné, ai *Souvenirs* di Stendhal. Sul mondo interiore a Napoli ci fu silenzio. Una borghesia che non parla mai di se stessa, della propria intimità, non un diario, non un romanzo, solo chiacchiera e futilità, come se non esistesse la capacità di analizzarsi». ⁷ Rispetto a *La mosca nella bottiglia* e a *Lo stile dell'anitra*, di chiara impronta saggistica, *L'estro quotidiano* è così più nettamente virato, nonostante non manchino spunti di discussione intellettuale, verso tonalità intimiste e crepuscolari, una tipologia di scrittura confermata nell'*Amorosa inchiesta*. ⁸

I modelli testuali sono alti, dai *Saggi* di Montaigne alle lettere di Kafka; anzi, le parole che introducono l'opera dell'umanista francese sono citate come un vero e proprio *exemplum*, una matrice fondativa dell'*Estro quotidiano*: «C'est ici un livre de bonne foy, lecteur [...] Je veus qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire [...] et ma forme naive me l'a permis. Ainsi, lecteur je suis moi-mêmes la matière de mon livre. L'autobiografia come forma di conoscenza, e la semplicità contrapposta alla presunzione intellettuale, questo mi piace in lui. Mi piace che parta sempre dall'esperienza personale, che parli di fatti concreti, di episodi e personaggi della storia, che lui racconta e sottopone al vaglio del senso comune». ⁹ In effetti anche la *matière* del

¹ R. LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, Milano, Mondadori, 2005 («Questo diario è stato scritto nell'anno 2003, ma per ragioni editoriali esce [...] nel 2005»: *Al lettore*).

² Ivi, p. 70 (qui anche «libro d'ore»).

³ Ivi, p. 129.

⁴ Ivi, p. 157.

⁵ Ivi, p. 164; la stessa espressione a p. 172 («in questo diario») e nella nota finale («Questo diario»).

⁶ Nella nota *Al lettore*.

⁷ Ivi, p. 91 (corsivo nostro). La Capria fa suo e condivide un giudizio di Elena Croce, secondo la quale la «letteratura napoletana dell'ultimo '700 non offre quasi nessuna pagina che abbia carattere di pura interiorità» (*ibidem*). Questo giudizio era già riportato in R. LA CAPRIA, *Napolitan graffiti* (1998), in *Opere*, a cura di S. Perrella, Milano, Mondadori, 2003, p. 1085; lo scrittore fa riferimento a E. CROCE, *La patria napoletana*, Milano, Mondadori, 1974 (ora Milano, Adelphi, 1999).

⁸ R. LA CAPRIA, *L'amorosa inchiesta*, Milano, Mondadori, 2006.

⁹ Ivi, p. 133. Per il concetto di senso comune si veda IDEM, *La mosca nella bottiglia* (1996), in *Opere*, cit.

diario di La Capria è il suo autore, che, proprio come il modello cinquecentesco, parte spesso dal dato autobiografico, anche quotidiano, e discute in tono colloquiale (ma non banale) «episodi e personaggi della storia». Tra l'altro l'*Estro quotidiano* è costituzionalmente fondato sulla compresenza intrecciata di vissuto esistenziale-memoriale e riflessione storico-letteraria, su una zona intimista alternata a una di più marcato impegno speculativo.

Sarà da notare che con una certa frequenza La Capria cita, nel complesso della sua opera, i diari di altri scrittori come il *Diario scritto di notte* di Gustaw Herling¹ o il *Diario italiano* di Melville² o quel particolare diario che è il *Mistero napoletano* di Ermanno Rea.³ Un «diario del senso comune»⁴ è poi *La mosca nella bottiglia* dello stesso La Capria, che ha intitolato *Diario* uno dei *Fiori giapponesi*.⁵ Andrà al proposito ricordata pure la collaborazione con il regista Francesco Rosi – insieme al quale lo scrittore aveva già in precedenza lavorato – per il documentario *Diario napoletano* (1992);⁶ *en passant* viene ricordato nell'*Estro quotidiano* anche il film *Caro diario* di Nanni Moretti.⁷ Naturalmente si potrebbero citare genere affini, dal «taccuino» – sottotitolo dell'*Occhio di Napoli*⁸ – alla scrittura epistolare, più volte menzionata nell'*Estro quotidiano* che in tal senso ricalca gli esempi della *Lettera a Lord Chandos* di Hofmannsthal,⁹ delle lettere di Kafka – del quale sono spesso ricordati i diari¹⁰ – e probabilmente di Flannery O'Connor che compare nelle ultime pagine del volume,¹¹ nonché del suocero di La Capria, Barna Occhini, autore di una *Lettera a te* indirizzata alla figlia¹² (ma in questo paradigma dovrebbero rientrare pure le suggestioni che arrivano da autori presenti nella biblioteca lacapriana, lo *Zibaldone* di Leopardi *in primis* e magari il Flaiano di *Diario notturno*, opera a sua volta divisa in «taccuini»).

Non sarà infine inutile ricordare come Winston, il protagonista di *1984* di Orwell, autore-cardine per La Capria, decida all'inizio del romanzo di tenere un diario, scelta a dir poco rischiosa perché punita o con 25 anni di lavori forzati o con la morte.¹³

Il titolo *L'estro quotidiano* discende quindi dalla natura diaristica ma forse allude nel contempo al fatto che l'estro, la bellezza, la poesia, la vita sono, nella migliore delle ipotesi, fatti quotidiani, momentanee epifanie senz'aura che non si sa se potranno ripetersi il giorno dopo. Sono, insomma, effimeri, votati all'estinzione e solo fuggacemente afferrabili, come sottolinea la citazione nicciana posta in esergo (frammento 298 della *Gaia scienza*) e che introduce un motivo ricorrente nell'*Estro quotidiano*, quello funebre: «Colsi a volo la mia intuizione e buttai giù subito le parole che avevo sottomano per fissarla prima che di nuovo se ne volasse via da me. E ora è morta in queste povere parole e penzola e ciondola da esse – e io non so più mentre leggo, come fu che provai

¹ IDEM, *L'occhio di Napoli* (1994), in *Opere*, cit., p. 970. Il riferimento a G. HERLING, *Diario scritto di notte*, Milano, Feltrinelli, 1992.

² LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, in *Opere*, cit., p. 977.

³ IDEM, *Napolitan graffiti*, cit., p. 1142. Il riferimento a E. REA, *Mistero napoletano: vita e passione di una comunista negli anni della guerra fredda* (1995), a cura di S. Perrella, Torino, Einaudi, 2002.

⁴ LA CAPRIA, *La mosca nella bottiglia*, cit., p. 1433.

⁵ IDEM, *Fiori giapponesi* (1979), in *Opere*, cit., pp. 453-454.

⁶ Ivi, p. 1015.

⁷ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 81.

⁸ IDEM, *L'occhio di Napoli*, Milano, Mondadori, 1994 (ora in *Opere*, cit.).

⁹ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 36.

¹⁰ Ivi, pp. 35 e 39; per il Kafka diarista si veda pure IDEM, *Letteratura e salti mortali*, in *Opere*, cit., p. 1207 e *Il sentimento della letteratura*, ivi, p. 1321 (in chiave ironica).

¹¹ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 179. Una raccolta di lettere della scrittrice americana è F. O'CONNOR, *Sola a presidiare la fortezza* (1979), a cura di O. Fatica, Torino, Einaudi, 2001.

¹² LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 62 (il riferimento a B. OCCHINI, *Lettera a te*, a cura di S. Bartolini, Firenze, Le Lettere, 2002).

¹³ G. ORWELL, *1984*, in *Romanzi e saggi*, a cura di G. Bulla, Milano, Mondadori, 2006, p. 887.

tanta felicità quando catturai questo uccello». Cogliere al volo è anche, però, seppur fuggevole, un rigurgito d'estro, di vitalismo, di vita strappata – attraverso le parole – alla morte; e sarà a nostro avviso da rimarcare il probabile riferimento a Parise, anch'egli attratto dalla forma diaristica¹ e soprattutto autore amatissimo da La Capria che, parlando dello scrittore veneto, non lesina mai il termine estro, quando p. es. cita una lettera dello stesso Parise² oppure ne descrive in modo diretto il temperamento: «La sua corda pazza era fatta di *estro* e provocazione, era irridente esilarante paradossale, e si esprimeva in tanti modi, nella vita e nell'arte»;³ l'estro si ricollega così a quello che Parise definiva il *mood*⁴ (e forse non sarà nemmeno da dimenticare che il termine estro compare già in un dialogo di *Pinocchio* trascritto nel *Sentimento della letteratura*).⁵ Naturalmente, in un libro crepuscolare come questo, non può mancare il rovescio negativo, visto che in Italia, secondo lo scrittore, vige sempre l'arte di imbrogliare, e «il furbo non molla, anzi è estroso e s'aggiorna».⁶

1. LE IDEE E LA STORIA

La Storia è motivo di riflessione ricorrente in La Capria, che ha dichiarato essere tutti di argomento storico i cinque libri per lui irrinunciabili⁷ e che nell'*Estro quotidiano* ricorda, quale modello di pensiero, uno studioso come Raymond Aron, autore tra l'altro di *Memorie*.⁸

La Storia è decadenza⁹ o inafferrabile,¹⁰ tutt'al più ripetizione di un copione, di situazioni stereotipate, che, in parte positive, non assicurano un futuro sereno; così La Capria legge l'abbattimento della statua celebrativa di Saddam Hussein da parte degli Americani trasmesso in televisione: «Quante volte in questi anni una statua con una corda al collo è stata tirata giù a stratonni [...]? [...] Ma la statua non si era frantumata, e credo che anche gli altri spettatori e non io solo abbiano visto in questo un segno che non tutto era finito e che la pace non sarebbe facilmente arrivata».¹¹ Spesso la storia è stata esito di ideologie oppure da queste ultime negata per giustificare o addirittura rimuovere, per puro interesse fazioso, le realtà scomode (come La Capria sottolinea nelle sue bordate contro Sartre e Fortini);¹² implicitamente ma chiaramente sintonizzato sul

¹ G. PARISE, *Vietnam*, in *Guerre politiche*, in *Opere*, a cura di B. Callagher e M. Portello, Milano, Mondadori, 1999, pp. 783-849.

² R. LA CAPRIA, *Caro Goffredo. Dedicato a Goffredo Parise*, Roma, minimum fax, 2005, p. 13 (La Capria cita una lettera di Parise a Comisso, dove tra l'altro si dice: «Vivo insomma intensamente i giovani anni che restano nel modo che mi è congeniale, nell'estro e nel disordine dell'avidità, nel sogno e nell'avventura»; corsivo nostro). L'epistolario tra di due scrittori in *Lettere a Giovanni Comisso di Goffredo Parise*, a cura di L. Uretini, Lugo, Edizioni del Bradipo, 1995.

³ R. LA CAPRIA, *Letteratura e salti mortali*, in *Opere*, cit., p. 1261 (corsivo nostro).

⁴ IDEM, *Caro Goffredo*, cit., pp. 18-19 – e G. PARISE, *Quando la fantasia ballava il boogie* (1986), in *Opere*, II, cit., pp. 1605-1609 –.

⁵ IDEM, *Il sentimento della letteratura*, in *Opere*, cit., p. 1298 (si tratta del dialogo tra Pinocchio e le faine, le quali avvertono Pinocchio di non avere «l'estro» di denunciare il loro patto fraudolento già collaudato con Melampo).

⁶ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 71.

⁷ *La guerra del Peloponneso* di TUCIDIDE, *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano* di GIBBON, *La democrazia in America* di TOCQUEVILLE, le *Memorie d'oltretomba* di CHATEAUBRIAND, le *Memorie* di SAINT-SIMON; si veda R. MANICA, *La Capria interprete di La Capria*, in Raffaele La Capria. *Letteratura, senso comune e passione civile*, a cura di P. Grossi, Napoli, Liguori, 2002, p. 179.

⁸ R. LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 50. Il riferimento a R. ARON, *Memorie: 50 anni di riflessione politica*, a cura di O. Del Buono, Milano, Mondadori, 1984 (1 ed. 1983).

⁹ «Seduto al tavolo di un caffè di Via Veneto malinconicamente meditavo, come Mario sulle rovine di Cartagine, intorno alle cause dell'ascesa e della decadenza di praticamente ogni cosa al mondo» (ivi, cit., p. 42).

¹⁰ Ivi, p. 93.

¹¹ Ivi, pp. 106-107.

¹² Ivi, p. 51: «Quando Sartre diceva, a proposito dei gulag: "Anche se esistessero non dovremmo parlarne né

rifuto dei sistemi ideologici più volte professato da Parise,¹ il libro di La Capria nutre in effetti più di un sospetto verso le idee assolute, le quali mettono lo scrittore «in apprensione, non tanto per se stesse ma per chi le brandisce, se ne impossessa e impunemente le professa»,² come nel caso dei «portatori di quelle idee, che partite dalla giustizia della ghigliottina portarono al “male assoluto” (di Auschwitz) e alla “perfezione negativa” (dell’Arcipelago Gulag): due orrori paralleli che nonostante le sottili distinzioni possono essere paragonati per l’uguale dolore che portarono all’uomo». ³ La guerra in Iraq o i fatti di Genova del G8 rinvigoriscono tale sentimento e riversano, in modo diretto o latente, la loro inquietante presenza in molte pagine dell’*Estro quotidiano* come simboli negativi della contemporaneità e della storia.⁴ Il conflitto iracheno entra direttamente sulla scrivania dello scrittore – che in tal modo nel volume descrive, almeno in parte, il processo di realizzazione del volume stesso – e pone il tema del ruolo e del potere della scrittura (privata): «Ho interrotto questo diario quando è scoppiata la guerra in Iraq. All’improvviso quel che vado scrivendo giorno per giorno mi sembra irrilevante, mi si è bloccata ogni fantasia. Anche io mi sento irrilevante, il mio piccolo privato mi pare incompatibile con ciò che accade nel mondo». ⁵

Le operazioni belliche in Iraq, che hanno toccato tragicamente anche l’Italia con la strage di Nassiriya,⁶ i conflitti all’interno del mondo arabo, la minaccia portata all’Occidente dal terrorismo ritornano anche nella conversazione con il genero Carlo circa i bambini kamikaze,⁷ che si svolge durante la festa di compleanno di La Capria. Privato e storia si mischiano, anche se occorre notare come – a differenza di quello che accade in un testo di riferimento di tale poetica come *Lessico familiare* di Natalia Ginzburg in cui l’opposizione al Male, il fascismo, si può anche esercitare in prima persona – il conflitto globalizzato descritto nell’*Estro quotidiano* può solo essere visto in televisione e colpire il soggetto passivo, senza che egli possa in qualche modo contrapporsi. Non a caso La Capria ha spesso la sensazione di muta impotenza che gli fa percepire la distanza e l’“inattualità” di pensiero di uno dei suoi autori-guida, George Orwell, che in *Omaggio alla Catalogna* afferma: «“Finché non ci scoppiano i tubi dell’acqua in casa e non si oscurano le nostre città, non riusciremo a capire quel che succede nel mondo”». ⁸

La nota finale *Al lettore* rincara la dose: «Dal 2003 al 2005 la situazione è peggiorata e il tasso di odio, ferocia, crudeltà è aumentato nel mondo in maniera inimmaginabile. Dopo le esibizioni filmate delle teste tagliate e la strage programmata dei bambini in Ossezia, si è persa la bussola dell’umano e le parole non sono più all’altezza del male che vorrebbero denunciare». Si tratta così di un diario ‘rifiutato’ e già, poco dopo la pubblicazione, impossibile, visto che la Storia come Tragedia «impedisce di scrivere un

scriverne per non togliere la speranza ai lavoratori di Billancourt” era un cattivo maestro. Quando Fortini, sugli intellettuali del dissenso, diceva: “Per poter condurre a buon fine il loro parallelo tra nazismo e comunismo, è proprio necessario che i nostri pubblicisti mettano in circolazione letteratura di terzo o quarto rango?”, uno si chiedeva se erano letteratura di terzo o quarto rango Solženicyn, Sinjavskij, Šalamov. Loro sì che lo sapevano cos’era il male assoluto» (corsivi dell’Autore).

¹ G. PARISE, *La piccola voragine del “latinorum”*, in *Opere*; II, cit., pp. 1376-1377; *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee*, ivi, pp. 1416-1422.

² LA CAPRIA, *L’estro quotidiano*, cit., p. 102.

³ Ivi, p. 103 (corsivo dell’Autore).

⁴ Per una valutazione dell’impatto degli eventi storici internazionali su alcuni scrittori contemporanei sia concesso il rimando a A. RONDINI, *Un rifugio isolato. La letteratura secondo gli scrittori contemporanei da La Capria a Del Giudice*, «Testo», LI, 2006, pp. 117-132.

⁵ LA CAPRIA, *L’estro quotidiano*, cit., p. 104.

⁶ Ivi, pp. 162-163.

⁷ Ivi, pp. 160-161. Nel libro si fa riferimento a C. PANELLA, *I piccoli martiri assassini di Allah*, Casale Monferrato, Piemonte, 2003.

⁸ LA CAPRIA, *L’estro quotidiano*, cit., p. 104.

diario intimo», blocca qualsiasi slancio creativo: oggi, afferma, La Capria, «non sarei più in grado di scriverlo. Ogni estro parrebbe maldestro»: la distanza tra il privato e il pubblico si è divaricata in modo irrecuperabile, le parole sono insufficienti – l'afasia è motivo già presente nella *Lettera* di Hofmannsthal¹ – e la stessa vita quotidiana non trova rispondenza nell'enormità storica, pure l'estro, lo slancio, la felicità, le belle giornate sembrano stonate; lo scrittore percepisce «l'incongruenza tra la normalità in cui pretendiamo di vivere e lo stato apocalittico del mondo in guerra». In un certo senso è come essere fuori dalla Storia, però in modo diverso rispetto all'immobilismo della società napoletana ritratto criticamente in *Ferito a morte*; allora – anche se il richiamo della Storia alla vita e al progresso conviveva con la perplessità di fronte a tale ideologia, situazione incarnata nei personaggi di Gaetano e del protagonista Massimo – la Storia rappresentava «una specie di Autostrada del Sole che si doveva assolutamente percorrere se si volevano raggiungere le “magnifiche sorti e progressive”». La *Storia* era una specie di toccasana, di guida metafisica, che dava senso e significato all'irrazionalità della miserabile vita borghese che conducevamo. La *Storia*, quella segnata e sognata da Marx naturalmente, e da noi vagheggiata perché era sempre meglio del silenzio». ² Per La Capria l'ingresso nella Storia coincide con la partecipazione alla seconda guerra mondiale: la chiamata alle armi fa sì che il mondo entri nel «recinto» psicologico dello scrittore e lo scuota dalla sua «distrazione»³ (è però anche, oltre al formarsi del mito americano, la prima tappa della storia come decadenza e stupidità).⁴

Si potrebbe allora affermare che, senza entrare in un argomento che meriterebbe trattazione specifica, la Storia è, nell'opera dell'Autore napoletano, dapprima qualcosa di vagheggiato, che offre una interpretazione una via, magari sulla quale si può riflettere ma di cui non si nega l'esistenza; poi, essa diviene sempre più simbolo di decadenza in se stesso, indipendentemente dall'azione della Natura.⁵ Ci sembra lontana dal presente diario, o perlomeno di tonalità differente, la polemica – pur non distante cronologicamente – con il Pasolini delle *Lettere luterane*, secondo il quale è giusto, anzi sacrosanto, rifiutare la storia: «No, non è sacrosanto [...]. La ripetizione uccide, fossilizza, corrode [...]. Cambiare significa assumere la modernità senza subirla, assumere quella modernità che ci serve, assumerla nelle dosi giuste».⁶

Si potrebbe così dire che la frase di Kafka citata nel volume – «Nella lotta tra te e il mondo, vedi di assecondare il mondo»⁷ – appare come un programma esistenziale ormai improponibile, perché il soggetto non può più assecondare il reale.

Del resto pure la Natura è ostile: vi è un originario vizio di forma, palese, secondo

¹ Si veda, p. es.: «mi divenne gradualmente impossibile trattare temi sia elevati sia comuni e formulare quelle parole, di cui ognuno suole servirsi correntemente senza stare a pensarci. [...] Una per una, le parole fluttuavano intorno a me; diventavano occhi che mi fissavano e nei quali io a mia volta dovevo appuntare lo sguardo. Sono vortici, che a guardarli io sprofondo con un senso di capogiro, che turbinano senza sosta, e oltre i quali si appropa nel vuoto» (H. VON HOFMANNSTHAL, *Lettera di Lord Chandos*, a cura di C. Magris, Milano, Rizzoli, 1988, pp. 43-45).

² LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 93 (corsivi dell'Autore).

³ Ivi, p. 32.

⁴ *Ibidem*.

⁵ «Sotto l'occhio ironico del sole, spregiatore di ogni umano pensiero, la qui dolcissima ma non per questo meno feroce Natura, nemica della Storia, inizia la sua opera paziente utilizzando per l'occasione una tecnica indicata appunto col nome di bradisismo e facente parte di quel piano a lunghissima scadenza, che prevede l'annullamento totale di uomini e cose, e di tutto quello che la ragione umana ha costruito, cioè la Storia» (LA CAPRIA, *Ferito a morte*, in *Opere*, cit., p. 154). Sulla narrativa dello scrittore D. BRUGNOLO, *La narrativa di Raffaele La Capria*, «Studi Novecenteschi», XLII, dicembre 1991.

⁶ LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, in *Opere*, cit., p. 937.

⁷ F. KAFKA, *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar, Milano, Mondadori, 1972, p. 723; nell'*Estro quotidiano*, cit., p. 39.

La Capria, nell'essenza della materia vivente; in questo senso lo scrittore descrive con sofferenza l'esistenza piena di pericoli di uno scoiattolo¹ o la sorte alimentare di molti animali, destinati ad essere merce per il consumo: «Il buon Dio ha creato tutto questo? Un mondo in cui ogni creatura, anche l'uomo, per sopravvivere ha bisogno di uccidere e "mangiare" un'altra creatura? No, non può essere. Ci deve essere uno sbaglio [...]. Ci deve essere un errore da qualche parte, un errore grosso, un *Orrore*».² Similmente la Natura è indifferente: riflettendo sull'eccesso di gabbiani, lo scrittore è certo «che moriranno tutti di fame. Pochi si salveranno [...]. Pensi che l'indifferenza della Natura è imparziale e si eserciterà allo stesso modo nei tuoi riguardi».³ Forse in fondo al mare – luogo mitico della narrativa di La Capria già in *Ferito a morte* – c'è la possibilità di uno stato aurorale: «Guardo attraverso il vetro degli occhiali il fondo roccioso, ogni tanto si vedono i pesci nuotare lentamente nel loro piccolo eden. Tutto mi sembra in pace sott'acqua [...] e mi fa sognare un regno della pace dove non è più vero che il pesce più grande mangi il pesce più piccolo».⁴

A decadere è anche il linguaggio: «Si sta ingordando di chiacchiera e dunque degradando il nostro linguaggio minacciato dalla chiacchiera politica, burocratica, ideologica, economica, ecologica. Quando si degrada il linguaggio anche noi ci degradiamo, anche la vita morale e spirituale si abbassa di livello»;⁵ la chiacchiera si è sostituita alla conversazione, quella piccola arte «con cui ci scambiavamo piacevolmente idee e pensieri, non necessariamente grandi e fondamentali, e anzi, forse, marginali ed effimeri, ma che se bene espressi e correttamente formulati, se attraversati da un po' di ironia, ci facevamo sentir vivi e liberi dal conformismo. La chiacchiera, invece, è come se annullasse la realtà»;⁶ da notare che con Ernesto Rossi «si faceva conversazione a tavola»⁷ e spesso nel privato (con il genero, durante le serate capresi⁸ o con Giovanni) lo scrittore riattiva questa pratica culturale, alla quale già Montaigne dedica alcune pagine⁹ e che si ritrova all'inizio del ciceroniano *Somnium Scipionis*,¹⁰ opera richiamata nell'*Estro quotidiano*.

Tale motivo è già all'origine della poetica di La Capria, che nello scrivere *Ferito a morte* percepiva il farsi del mito negativo della napoletaneria, la volontaria consegna della borghesia napoletana ai miti più banali e convenzionali, la fuga dal pensiero, la rinuncia al senso critico, la scelta di una maschera perpetua: «C'erano intorno a me solo chiacchiera e irrilevanza»;¹¹ la capacità di analizzarsi è, invece, polemicamente alla base della predilezione lacapriana per il genere diaristico e le scritture introspettive.

Omologa alla chiacchiera è la disputa, l'estenuata dialettica, la sottigliezza logica al servizio però del gioco retorico e non della capacità intellettuale o politica.¹²

¹ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 79.

² *Ibidem* (corsivo dell'Autore).

³ Ivi, p. 120.

⁴ Ivi, p. 127. Sulla mitologia marina di La Capria si veda S. BLAZINA, «Nell'assoluto equoreo silenzio»: immagini della natura e parole della coscienza nella narrativa di La Capria e D. FERRARIS, *La Capria e la nozione di purezza*, in Raffaele La Capria. Letteratura, senso comune e passione civile, cit.

⁵ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 53.

⁶ Ivi, pp. 52-53. Non è forse un caso che proprio in questi anni sia uscito, sulla conversazione come stile di vita aristocratico nel Sei-Settecento francese, B. CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, Milano, Adelphi, 2001.

⁷ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 56.

⁸ Ivi, p. 85.

⁹ M. DE MONTAIGNE, *Saggi*, a cura di V. Enrico, Milano, Mondadori, 1991, vol. II, pp. 979-1003.

¹⁰ «sermonem in multam noctem produximus»; CICERONE, *Somnium Scipionis*, I, 10 (vedi *Il sogno di Scipione. Il fato*, a cura di A. Barabino, Milano, Garzanti, 2002, p. 2: «prolungammo la nostra conversazione fino a tarda notte»).

¹¹ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 91.

¹² Ivi, p. 72. Per il motivo della chiacchiera in *Ferito a morte* si veda il pranzo in casa di Massimo, uno dei luoghi in cui vengono descritti «abitudini, linguaggi, luoghi comuni della borghesia napoletana»; S. PERRELLA, *Il mondo come acqua*, in LA CAPRIA, *Opere*, cit., p. XVII.

La conversazione si nutre di un *humus* etico che nella contemporaneità è però assente, come introvabili sono la dimensione del «reciproco ascolto e reciproco rispetto»¹ e la settecentesca virtù della leggerezza: «È vero che la leggerezza di una conversazione non si addice alla pesantezza dei tempi, non siamo più nell'epoca dei lumi. Ma io parlo di una "normale" conversazione, non della bella conversazione della "bella società"». Una normale conversazione è impossibile in una società bloccata come la nostra dai talk-show, dove ognuno "rappresenta" un'opinione, ma non parla. Quando l'opinione è forte e il pensiero è debole non ci può essere conversazione».² Per conversare, scambiarsi sostanza di pensiero, bisogna uscire da una logica faziosa e aprioristica, essere in sostanza intellettualmente liberi e autonomi, non tatticamente e volutamente ambigui e conformisti («cerchiobottisti»), bensì «equicontrastanti», capaci cioè di «ragionare entrando nel merito»,³ secondo la lezione di intellettuali come Orwell, Camus, Chiaromonte, Aron e riviste quali «Il Mondo» (1949-1966) di Mario Pannunzio, «Nuovi Argomenti» (1953), fondata da Alberto Carocci e Alberto Moravia oppure «Tempo Presente» (1956-1968), fondata e diretta da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte, fogli sui quali lo stesso La Capria ha scritto.⁴

La linea riflessivo-saggistica si focalizza così su alcune figure di riferimento, ritenute dallo scrittore partenopeo modelli di pensiero indipendente da ideologie e interessi nonché uomini capaci di analizzare con rigore e autenticità il mondo contemporaneo e le peculiarità italiane.

I nomi qui evocati non sono nuovi nella riflessione dell'Autore napoletano; p. es. Orwell, ugualmente critico verso capitalismo e socialismo reale, la cui «voce onesta» è stata in Italia condannata «a sinistra come volgare propaganda anticomunista (perfino da Calvino, che poi si ricredette), ma respinta anche a destra, perché certo i principi socialisti che hanno sempre ispirato Orwell, nessuna destra potrebbe mai accettarli»⁵ (Orwell viene pure accostato a Silone in diverse occasioni).⁶

L'autore della *Fattoria degli animali* e di *1984* fa parte di quel gruppo di figure paradigmatiche, emblemi del senso comune, al quale appartiene anche Ernesto Rossi (1897-1967),⁷ già avvicinato da La Capria, insieme a Chiaromonte, allo scrittore inglese:⁸ «Quello che più mi affascinava nel modo di pensare di Ernesto Rossi, quello che sconvolgeva in un attimo tutte le mie sistemazioni astrattamente ideologiche, non era

¹ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 53.

² Ivi, p. 54.

³ Ivi, p. 55.

⁴ Ivi, p. 55. Per gli interventi di La Capria su riviste e quotidiani si veda la *Bibliografia* del Meridiano, pp. 1694-1710. Importante per La Capria anche «Sud»: R. LA CAPRIA, *Intermezzo '44-47*, in *Opere*, cit., pp. 1036-1050.

⁵ R. LA CAPRIA, *Il sentimento della letteratura*, in *Opere*, cit., p. 1346. L'interesse di La Capria per Orwell è di vecchia data: nel 1951 aveva tradotto e ridotto per la radio *La fattoria degli animali*; su Orwell anche R. LA CAPRIA, *La politica della verità. Dieci pagine di Orwell scelte da La Capria*, «Avanti!», 19 marzo 1967.

⁶ R. LA CAPRIA, *Napolitan graffiti*, in *Opere*, cit., p. 1143 e *Letteratura e salti mortali*, in *Opere*, cit., pp. 1241-1242.

⁷ La Capria aveva sposato nel 1953 Fiore Pucci, nipote di Rossi. Nato a Caserta, Ernesto Rossi fu, durante il Ventennio, il promotore della sezione milanese del gruppo di «Giustizia e Libertà»; durante il confino a Ventotene fonda insieme ad Altiero Spinelli il Movimento federalista europeo e, all'indomani della destituzione di Mussolini (25 luglio 1943) entra nel Partito d'Azione. Svolse un ruolo di primo piano nella fondazione del Partito Radicale (1955). Da sempre consacrato a studi economici, fu anche un pubblicista pungente, autore di volumi e di articoli socio-politici per «Il Mondo». Tra i suoi volumi *Settimo non rubare* (1951), *I padroni del vapore* (1954), *Una spia del regime* (1955), *Il manganese e l'aspersorio* (1958). Su Rossi si vedano G. FIORI, *Una storia italiana. Vita di Ernesto Rossi*, Torino, Einaudi, 1997 e i lavori di Mimmo Franzinelli: E. Rossi, *Una spia del regime*, a cura di M. Franzinelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2000; *Nove anni sono molti: lettere dal carcere 1930-1939*, a cura di M. Franzinelli, Torino, Bollati Boringhieri, 2001; *I padroni del vapore*, a cura di M. Franzinelli, Milano, Kaos, 2001; *Settimo: non rubare*, a cura di M. Franzinelli, Milano, Kaos, 2002.

⁸ R. LA CAPRIA, *Il sentimento della letteratura*, in *Opere*, cit., pp. 1352-1353.

solo il suo pragmatismo e la sua ricerca di una soluzione ragionevole per ogni problema preso a sé, ma l'uso che lui faceva del senso comune. Questo senso comune [...] non rassomigliava per nulla al buon senso borghese e naturalmente meno che nulla al conformismo, ma era una sfida paradossale e vivace a quell'intellettualismo alto, e amministrato dall'alto, a cui tutti si sottomettevano per reverenza agli apparati e agli indottrinamenti dei vari concettologi». ¹ Rossi si ispira piuttosto a una concezione 'chaplinaiana' del mondo, adotta uno sguardo dal basso: «Ogni tanto usava la parola *omino*. L'"omino" era per lui il piccolo uomo comune sottoposto alle vessazioni dei vari poteri burocratico, economico, politico, militare e così via. [...] quell'"omino" era un simbolo della nostra epoca, ricordava Charlie Chaplin, che avevamo visto ed applaudito in tanti film. Era una rivendicazione pacifica, allegra e insieme rivoluzionaria del diritto di essere felici» ² (e si noterà che, nel rievocare il secondo conflitto mondiale lo scrittore napoletano paragona se stesso soldato a Charlot). ³

Non per nulla Rossi, importante referente intellettuale per la Capria già nella *Mosca nella bottiglia*, non guarda all'idealismo crociano, percepito come sistema astratto, ma a intellettuali come Salvemini e Einaudi; il suo stesso linguaggio, per esempio quello degli interventi per il «Mondo», è preciso, pragmatico e razionale: «Non c'era nei suoi articoli nessuna di quelle formule di tipo tecnico-scientifico, altamente concettualizzate e generalmente importate, che oggi sono così alla moda. Il suo linguaggio forse era a volte risorgimentale o all'antica, ma si rivolgeva a tutti ed era capito da tutti perché Rossi credeva nell'efficacia della persuasione, fondata sulla fiducia nella ragione umana. Quando scriveva i suoi articoli contro la prepotenza dei grandi gruppi economici e contro i governi ad essi asserviti non si poneva mai come un moralista, ma come un analista della corruzione sempre con i documenti alla mano». ⁴ La conoscenza di Rossi era personale, in quanto 'zio' di La Capria (fratello della madre della moglie) ⁵ e legato alle riviste sopra ricordate («Tempo Presente», «Il Mondo»): dimensione privata e avventura delle idee si toccano e si intrecciano. Rossi, quello del *Malgoverno*, ritorna nell'*Estro quotidiano* a proposito del vizio italiano della furbizia (sia nel senso primario sia nel senso civico della mancanza di senso della responsabilità nella gestione della cosa pubblica, che per Rossi aveva favorito l'ascesa del fascismo); agli antipodi del senso comune, la peculiarità italiana consiste piuttosto nella coesistenza di furbizia e capacità di speculazione capziosa, realismo e sofisma: «Il paese delle astrazioni più sottili è anche quello del realismo più bieco. Il paese di Pirandello è anche il paese di Pulcinella, è il paese dove il senso comune può essere in ogni momento ribaltato dal pensiero sofisticato. Perché il nostro non è il paese pragmatico del *common sense*, magari lo fosse!». ⁶ Dal sofisma alla chiacchiera il passo è breve: la «chiacchiera insulsa, banale, abietta, delle idee ricevute e corrette sale e sommerge l'Italia, la rende irreale. Questo è il paese di Dante, il poeta di un inferno tutto italiano, popolato di personaggi italiani, e che parlano tanto, anche tra le fiamme dell'inferno: Diverse lingue, orribili favelle, / parole di dolore, accenti d'ira, / voci alte e fioche, e suon di man con elle. Solo che oggi il nostro inferno è meschino, è popolato da demoni meschini, a se stessi ignoti, e ignari persino del male che essi incarnano» ⁷ (parole che innescano automaticamente la rievocazione nostalgica della Roma anni '60, vero e proprio *paradise lost*). ⁸

¹ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 59.

² Ivi, p. 61 (corsivo dell'Autore).

³ Ivi, p. 155: «Ero attendato in un campo di ulivi [...], indossavo una pungicosa divisa di orbace che mi stava larga, avevo le fasce ai polpacci, e ai piedi due scarponi come quelli di Charlot». I film di Chaplin sono ricordati anche tra i prodotti culturali provenienti dall'America (ivi, p. 116).

⁴ Ivi, pp. 60-61.

⁵ Ivi, p. 56.

⁶ Ivi, p. 72.

⁷ Ivi, p. 53. Il riferimento è a *If*, III, 25-27.

⁸ Ivi, p. 54.

Fuori da questi *exempla* illuminati c'è però il vuoto. Erede di Montaigne, La Capria ne accentua il minimalismo e il suo discorso sfocia in un pensiero superdebole, incapace, per scelta, di superare l'atomismo soggettivo/privato e di accedere a qualsivoglia interpretazione o giustificazione o comprensione della storia o di attesa messianica; ne deriva un solipsismo malinconico, un sapere-di-non-sapere senza riscatto: «Cercherò di attenermi al poco che so, con le parole che troverò, e le cercherò da solo, se mi riesce, nella confusione che c'è. Non mi sento un pubblico pensatore, o un pensatore in pubblico, ne vedo già troppi [...]. Mi sento piuttosto un penseroso solitario come tutti quelli che si sforzano di pensare non soltanto coi pensieri degli altri ma anche in proprio, e perciò un penseroso alquanto dubitoso e un po' schizoide, che pensa tra sé e sé, e un pensiero lo pensa sempre due volte, una pro e una contro, prima di concluderlo».¹

Nasce così, da tale fosco sentimento del tempo, il vano tentativo di una sua comprensione razionale, lo sforzo di reperire una chiave gnoseologica della Decadenza universale che si tramuta rapidamente nella nostalgia dell'*ubi sunt*: «Cercavo le cause e ne trovavo ora una ora un'altra, troppe in verità, ma il vero perché sentivo che mi sfuggiva, rimaneva in me avvolto nel mistero. E per associazione pensavo a tutte le cose che avevo visto negli anni decadere, il tono generale della società, la vita letteraria e artistica, il valore delle amicizie, la politica, l'intelligenza, la legalità, i rapporti umani».² Risulta evidente la componente leopardiana di queste considerazioni, evocata dallo stesso Autore («...Ma che fai seduto a questo tavolo, leopardeggi?»)³ con chiaro calco, quotidianizzato, dall'*Infinito* («Ma sedendo e mirando...»). Non a caso *L'estro quotidiano* registra le falle e i punti deboli del Progresso, la facile vulnerabilità del mondo: «Un albero, un albero qualunque, sradicato dal vento e caduto sopra un traliccio, nelle Alpi Svizzere, ha fermato l'Italia, ha fermato treni, metropolitane, ascensori, frigoriferi, ha mandato a monte tonnellate di cibi surgelati nei supermercati e nelle case, ha prodotto danni di miliardi. Possibile? Sì, è possibile. Ci vuole così poco? Così fragile è la Modernità?».⁴

2. PRIVACY

Come si è visto, l'autobiografismo come «forma di conoscenza» esemplato sulla lezione di Montaigne, è elemento centrale nel testo e pilastro fondamentale della poetica lacapriana,⁵ associato alla memoria involontaria del passato descritta da Proust;⁶ l'autore della *Recherche* ha in effetti già richiamato gli studiosi di La Capria⁷ e nell'*Estro quotidiano* si possono rintracciare a nostro avviso situazioni tipicamente proustiane (valga per tutte l'evocazione delle letture prima di addormentarsi,⁸ senza contare che Saint-Simon e Mme de Sévigné, indicati, come si è visto, dallo scrittore napoletano come riferimenti classici della scrittura diaristica, compaiono con una certa frequenza nel grande romanzo francese).⁹ La convinzione che la Storia possa vivere con il microprivato, che non

¹ Ivi, p. 102.

² Ivi, p. 42.

³ Ivi, p. 43.

⁴ Ivi, p. 157.

⁵ Anche in LA CAPRIA, *L'amorosa inchiesta*, cit., 2006, p. 46.

⁶ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 122 («La madeleine fa il suo dovere e mette in moto la proustiana memoria involontaria»).

⁷ P.-C. BUFFARIA, *Dai fiori giapponesi ai fiori proustiani, andata e ritorno*, in Raffaele La Capria, *Letteratura, senso comune e passione civile*, cit., pp. 157-169; S. CONTARINI, «L'armonia perduta» di Raffaele La Capria. *Riflessioni sul romanzo*, ivi, p. 76.

⁸ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., pp. 34-35; M. PROUST, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di L. De Maria, vol. I, Milano, Mondadori, 1986, pp. 5 sgg.

⁹ I *Mémoires* di SAINT-SIMON sono un modello per il narratore della *Recherche*; M. PROUST, *Alla ricerca del tempo*

vi siano gerarchie trova inoltre non pochi contatti ancora con il Parise anti-ideologico e il suo elogio dell'erba verde;¹ non a caso, del resto, l'attenzione per il quotidiano aveva portato Pier Paolo Pasolini ad accostare La Capria a un'autrice come Natalia Ginzburg,² scrittrice tutt'altro che estranea all'aura proustiana, come testimoniano la sua attività di traduttrice e non poche pagine di *Lessico famigliare*.

Si tratta non solo di una vena nostalgica,³ sicuramente presente nell'*Estro quotidiano*, ma soprattutto di un distacco totale dall'interpretazione ideologica del mondo, come si evince dalle parole riservate a una delle figlie, la cui metamorfosi «da rivoluzionaria a casalinga» è «davvero notevole»: la «vittoria del sentimento sull'ideologia» trova «del tutto consenziente» lo scrittore,⁴ che in effetti già in precedenza aveva richiamato l'attenzione su una linea della cultura occidentale che si ispirava, per capire il mondo, non alla *sofia* greca, a pensieri e concetti, bensì all'amore (nel senso paolino). Si tratta di quella «nostalgia di un'altra dimensione dello spirito» che La Capria ritrova nei *Quattro quartetti* di Eliot, in Hölderlin, Rilke, Musil e nella *Lettera di Lord Chandos* di Hofmannsthal⁵ (e nella letteratura italiana in Silone).⁶

Del resto che frutti hanno partorito le idee e i sistemi di pensiero lo si è visto, afferma l'*Estro quotidiano*, con i lager e i gulag. La scelta soggettiva può funzionare, insieme al lato speculativo, come ulteriore testimonianza di umanità, lascito per i posteri: di fronte al conflitto iracheno, «se non posso mutare il corso degli avvenimenti che mi sovrastano, quando come oggi sento tutta la mia impotenza e so che gridare è inutile, posso almeno illudermi di resistere alla stupidità (disumana) portando avanti per chi verrà dopo la mia pietruzza? Posso illudermi che questo diario riesca a trasmettere quel tanto di umanità che oggi sono in grado di esprimere?».⁷ È, ancora, la lezione dell'Orwell di 1984 ad essere ripresa ed esplicitamente richiamata: «Non era col farsi udire, ma col resistere alla stupidità, che si sarebbe potuto portare avanti, nel futuro, la propria eredità di uomo».⁸

perduto, a cura di L. De Maria, vol. iv, Milano, Mondadori, 1993, p. 755; per Mme de Sévigné, si consideri almeno questa affermazione di Marcel: «Mentre leggevo, sentivo crescere la mia ammirazione per Madame de Sévigné» (ivi, vol. i, cit., p. 790).

¹ LA CAPRIA, *Il sentimento della letteratura*, cit., p. 1355, in cui vengono riportate le seguenti affermazioni di Parise: «Negli anni tra il '68 e il '70, in piena contestazione ideologica in tempi così politicizzati, udivo una gran quantità di parole che si definiscono comunemente difficili. Difficili anche a pronunciare per esempio: *Rivoluzionizzare*. Ecco, non esprime nulla. Sentivo una gran necessità di parole, di parole semplici. Un giorno, nella piazza sotto casa, su una panchina, vedo un bambino con un sillabario. Sbirccio e leggo: *l'erba è verde*. Mi parve una frase molto bella, e poetica nella sua semplicità, ma anche nella sua logica»; corsivo dell'Autore.

² P. P. PASOLINI, *Descrizioni di descrizioni*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a cura di W. Siti e S. De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 1855: «Raffaele La Capria sa raccontare come pochi altri (come solo la Ginzburg) la vita quotidiana».

³ Su questo aspetto della sua poetica si è soffermato lo scrittore stesso: «Nostalgia è una parola che coi tempi che corrono sta cambiando di segno. Non è più la parola "romantica" di una volta [...]. È una nostalgia che serve ad armare la memoria contro la rassegnazione, è un combustibile per alimentare la non assuefazione. È una nostalgia che sa, realisticamente sa, che mutate sono e degradate le città, le coste, i fiumi, i paesaggi, mutati e degradati i cieli, i mari, le terre, e che la volgare assuefazione dei non-nostalgici trova normale questa catastrofe»; R. LA CAPRIA, *L'occhio di Napoli*, in *Opere*, cit., p. 993 (ma si vedano interamente le pp. 991-994). Anche uno dei racconti dei *Sillabari* è dedicato alla *Nostalgia*; G. PARISE, *Sillabario n.2*, in *Opere*, II, pp. 428-432.

⁴ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 94. Si ricordino anche le riflessioni di Parise ricordate da La Capria nel *Sentimento della letteratura*, in *Opere*, cit., p. 1356: «Gli uomini d'oggi secondo me hanno più bisogno di sentimenti che di ideologia».

⁵ IDEM, *La mosca nella bottiglia*, in *Opere*, cit., pp. 1412-1413.

⁶ «La verità che Silone voleva comunicare nell'anno 1930 era questa: che il riscatto dell'uomo, quello che veramente può liberarlo, non si raggiunge attraverso l'ideologia ma attraverso il cammino della coscienza interiore di ciascuno di noi» (IDEM, *Letteratura e salti mortali*, in *Opere*, cit., p. 1245).

⁷ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 104.

⁸ *Ibidem*.

Il privato di La Capria non è comunque per forza sinonimo di zuccherosi sentimenti e buonismi assortiti; ne fanno parte, certo, l'auscultazione di sé e la ricerca dell'umano, la critica antideologica, il ricordo (peraltro malinconico), la riflessione sulla Bellezza (peraltro fuggevole) ma anche roveli interiori quali la *meditatio mortis*, la percezione della decadenza e il senso di lontananza rispetto a figli e nipoti,¹ senza contare il sofferto dialogo con le ombre dei propri genitori, deceduti ma icone di un passato-presente accarezzato ma anche assediante, veri e propri *revenants* onirici: «Sogno che mio padre è andato via, a vivere solo, per conto suo, e io non conosco il suo indirizzo. Per caso lo incontro e gli chiedo: Perché sei andato via? Eri offeso da qualcosa? Perché non dai più notizie di te? Come vivi? Chi ti dà un alloggio? Chi ti mantiene? Con quali soldi? Insomma come fai, alla tua età? Lui mi risponde, ma con una faccia molto triste e senza smancerie affettive, che se la cava e sta abbastanza bene [...]. In un sogno uguale mi appare a volte mia madre [...]. Cosa vogliono dirmi mio padre e mia madre? Vogliono dirmi semplicemente che sono diversi anni che non vado più a trovarli»² (e in tale chiave va letto il raccontino circa la difficoltà di trovare il loro loculo nel mega-cimitero, segno anche della resistenza alla morte). Non a caso il viaggio a Parigi che lo scrittore compie con l'anziana madre fa da preludio alla scoperta della malattia incurabile della donna,³ che ella tiene nascosta e di cui il figlio sostanzialmente non si accorge, scambiando la sofferenza della genitrice per paura dell'aereo.

Anche vecchiaia, morte e ripensamento della giovinezza fanno parte di questa legge di decadenza, indipendentemente dal sentimento personale.

Nell'*Estro quotidiano* ha grande spazio il motivo funebre, declinato come insistito *memento mori*, come ricorrente e quasi ossessiva preparazione alla morte. L'invadenza di questa tematica assolve al precetto di Montaigne di abituarsi il più possibile al pensiero e alla inevitabilità dell'estremo trapasso, di convivere quotidianamente con la consapevolezza del Limite in modo da non percepirlo tragicamente ed evitare la destabilizzazione del soggetto. Del resto negli *Essais* La Capria può leggere: «La meta della nostra corsa è la morte, è questo l'oggetto necessario del nostro pensiero: se essa ci spaventa, come è possibile fare un passo avanti senza agitazione? [...]. E per cominciare a togliergli [al timore della morte] il maggior vantaggio nei nostri confronti, prendiamo una strada assolutamente contraria a quella comune. Spogliamolo del suo carattere di estraneo, praticiamolo, rendiamolo consueto, cerchiamo di non aver nel pensiero nulla di così frequente come la morte. In tutti gli istanti ricordiamola alla nostra immaginazione e in tutti i suoi aspetti».⁴ Inoltre conviene progressivamente liberarsi da ogni vincolo o possesso: «Io, per quel momento sono, grazie a Dio, in tale condizione che posso sloggiare quando a lui piacerà, senza rimpianto di alcuna cosa, se non della vita, se la perdita di essa mi piacerà. Mi vado sciogliendo da tutto»;⁵ del resto La Capria ha lasciato volontariamente la villa di Capri, emblema della Bella Giornata, e perciò guardata, ad ogni ritorno nell'isola, con fortissima emozione: «Ogni idillio è destinato a finire. Io lo sapevo già quando acquistai questa casa. Perciò l'ho lasciata senza rimpianti, grato di ciò che avevo ricevuto e tuttavia quando ritorno a Capri e da lontano la rivedo "fieramente mi si stringe il cuore"»,⁶ con citazione finale della leopardiana *Sera del dì di festa* (v. 28; Leopardi usa «core») che nei due versi seguenti così procede: «a pensar come tutto al mondo passa / e quasi orma non lascia».

¹ IDEM, *L'estro quotidiano*, p. 159 (figli e nipoti); anche prima?, p. 161. Alla figlia Roberta (1955), avuta dal primo matrimonio, è dedicata la seconda lettera di IDEM, *L'amorosa inchiesta*, cit.

² IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 17.

⁴ MONTAIGNE, *Saggi*, cit., vol. I, pp. 100 e 103.

³ Ivi, pp. 11-16.

⁵ Ivi, p. 105.

⁶ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 85. Su questi toni sono modulate anche le pp. 123-124.

La traccia leopardiana nutre l'ossessiva percezione della propria decadenza fisica e, appunto, il pensiero della morte, talvolta declinato in senso ironico ma più spesso descritto con sofferenza. Significativamente, l'*Estro quotidiano* si apre con l'epicedio del padre, la cui figura si sovrappone a quella dell'Autore: «Mio padre è morto a Roma a ottant'anni, l'età che ho io adesso».¹ Il senso di fragilità traina abbastanza naturalmente un continuo ricordo della giovinezza (con tutti suoi emblemi, a partire da Palazzo donn'Anna, forse il 'personaggio' principale di tutta la produzione lacapriana).²

Il motivo funebre assume almeno tre aspetti: visione del proprio invecchiamento, sorta di morte in vita, prima tappa terrena verso il nulla; ragionamenti intorno alla propria morte; censimento dei decessi altrui, di parenti amici e perfino del cane Guappo, cui viene dedicato un vero e proprio epicedio. Non sembra esserci una prospettiva ultraterrena, salvo forse quella mondana della Bellezza, che talvolta si incarna, quotidianamente, in oggetti d'uso come il «bellissimo computer» che lo scrittore vorrebbe comprare.³

Reiterata è la presentazione del disfacimento fisico: «Il decadimento del corpo, anzi il morire del corpo, della carne, si annuncia con tante piccole morti parziali. L'elastico delle calze incide un solco più profondo nel polpaccio, piccole isolette di pelle morta si formano qua e là e appena le gratti si staccano, i polpastrelli delle dita non sono più turgidi, si appassiscono, il sole d'estate non abbronzia più come prima e la melanina non è più attiva come una volta, sul dorso della mano appaiono macchie marroni giustamente chiamate "i fiori del cimitero". Necrosi incipiente dei tessuti, una parte di te che ti precede. "La morte si sconta vivendo", pellicola per pellicola».⁴

Assimilabile all'esperienza della non-esistenza anche la crudele innocenza delle ragazze che non degnano di uno sguardo l'attempato signore e lo fanno sentire letteralmente invisibile, già cancellato;⁵ del resto anche l'amore senile viene percepito da La Capria come qualcosa di giusto e legittimo ma malinconico e in qualche modo sfasato o ridicolo (come i Viagra boys).⁶

L'invecchiamento acuisce il senso di ripetizione delle cose, fenomeno già percepito per gli accadimenti storici: «la vecchiaia è tutto un *déjà vu*» nella quale tutto risulta, appunto, «già visto, usato, abusato e consumato».⁷ La vecchiaia è anche esperienza di sdoppiamento: il vedersi negli altri, il dialogo con il se stesso giovane e presente, la percezione di non essere considerato. La visione di altri anziani risulta infatti specchio della propria condizione: «Non riesco ad entrare nella mia età, tanto che spesso quando vedo un vecchio lo guardo come se io fossi un giovane che vede un vecchio, e poi devo ragionare e dirmi: guarda che quel vecchietto ha la tua stessa età e forse anche qualche anno in meno»;⁸ ne consegue pure il senso di perdita di individualità: «E tu che ci stai a fare qui tra queste facce con quella tua faccia non diversa dalle altre facce?»;⁹ la riflessione sull'amore senile avvia un ripensamento delle convinzioni giovanili (il «me stesso di allora»);¹⁰ ancora: «il tuo volto sorpreso per caso in uno specchio. E tutto ti sembra irreale, visto da quell'altro, dai suoi ottant'anni»;¹¹ la vista della casa di Capri abitata per anni sollecita il ricordo di un periodo esistenziale 'giovanile' ed edenico, ora ripensato nella consapevolezza che ogni «idillio è destinato a finire».¹² Quasi astiosa, poi, la ratifica della propria anzianità nella delusione per non poter comprare un

¹ Ivi, p. 9.

² Ivi, p. 142.

³ Ivi, p. 81.

⁴ Ivi, p. 45. Vedi anche: «I miei capelli si sono diradati con gli anni, assottigliati e inariditi. Ora sono semicalvo con la classica corona di capelli, grigi e spenti ai lati».

⁵ Ivi, p. 68.

⁶ Ivi, p. 69.

⁷ Ivi, p. 119.

⁸ Ivi, p. 67.

⁹ Ivi, p. 122.

¹⁰ Ivi, pp. 68-69.

¹¹ Ivi, p. 43.

¹² Ivi, p. 85.

computer a rate: le banche ritengono un ottantenne un soggetto a rischio: «Ma come? Così poca vita mi concedevano? Così poco tempo, secondo loro, io avevo davanti a me? Nemmeno dieci mesi? Al diavolo le banche!».¹

La dimensione burocratica del decesso viene invece descritta nella visita al cimitero di Capri, con le discussioni circa costi e posizione della tomba;² ha tonalità in qualche modo leggere e ironiche il racconto dell'iscrizione insieme ad un amico, presso l'Ufficio Cremazioni del Comune di Roma, alla lista dei futuri aventi diritto: «Siamo stati ricevuti con molti riguardi da un'impiegata del Comune, abbiamo pagato venticinque euro e abbiamo avuto il tesserino che ci assicura il trattamento»;³ si può certamente vedere un tocco ironico nel possedere il proprio tesserino, uno dei simboli più tipici della burocratizzazione del quotidiano. Talvolta il pensiero va a possibili forme di reincarnazione (il non voler rinascere sciattolo, animale troppo esposto, lo si notava in precedenza, ai pericoli della Natura), valutate con pacato scetticismo.⁴

Anche attorno al soggetto c'è la morte e così vengono registrati i decessi dell'Avvocato Agnelli, di Ottiero Ottieri – autore anch'esso impegnato nella riflessione sulla morte⁵ – Giorgio Gaber, Leonardo Mondadori, Massimo Girotti, Anna Maria Ortese, Compagnone, Rea, Pomilio, il fratello Pelos; tutti, «chi più chi meno, nella mia stessa fascia d'età»;⁶ la morte del cugino Fabrizio fa pensare «a tutti quelli che sono morti intorno a me in quest'ultimi anni – un pensiero ricorrente»⁷ e fa reincontrare amici e conoscenti di un tempo, ora «tutti vecchi e irriconoscibili, tutti leoni sdentati». ⁸ Il conteggio delle morti altrui, il catalogo funebre viene tenuto con la scrupolosità di un «ragioniere»: ⁹ «È morto Carlo Laurenzi, è morto Giuseppe Pontiggia, è morto Oreste del Buono. Stanno veramente morendo tutti intorno a me, che succede?»; ¹⁰ il catalogo funebre riguarda anche estranei, ma coetanei, come i «quindicimila vecchietti della mia età» morti in Francia per il caldo¹¹ e perfino il cane Guappo,¹² le passeggiate con il quale vengono evocate in modo quasi struggente (queste pagine, comunque, funzionano anche come riscrittura del *topos* lacapriano della passeggiata-con-il-cane, che si riveste di significati squisitamente letterari).¹³ Simile la descrizione delle passeggiate compiute dallo scrittore che si trasformano nel censimento di morti, di 'macerie' del passato e frammenti desolati del presente, visti con l'occhio del *flâneur* malinconico – e si noti che la poesia di Baudelaire citata per i caduti di Nassiriya si intitola *Spleen* – senza peraltro i risarcimenti della passeggiata estetizzante degli scrittori del primo Novecento, che considerano il girovagare una 'piccola vacanza' ritagliata nella quotidianità:¹⁴ «Oggi a via della Croce ho dato di sfuggita una sbirciatina da Cesaretto, la trattoria che negli anni '60 era stata così animata, frequentata da artisti e scrittori come Flaiano e Maccari, da quelli più giovani come Guglielmi, Arbasino, Malerba e tanti altri [...]. Oggi passando di là è bastato uno sguardo per confermarmi che tutto era irrimediabilmente passato, irrimediabilmente mutato tranne i quadri e i disegni di

¹ Ivi, p. 81.

² Ivi, pp. 86-87.

³ Ivi, p. 73.

⁴ Ivi, p. 78.

⁵ La Capria ricorda O. OTTIERI, *De morte*, Parma, Guanda, 1997, e IDEM, *Una irata sensazione di peggioramento*, Parma, Guanda, 2002.

⁶ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 70.

⁷ Ivi, p. 120; così prosegue il testo: «sentivo verso di loro una fratellanza che prima non avvertivo. Come se tutti, i morti e gli ancora-vivi, formassimo una comunità, una confraternita, un corpo unico, dove se sei vivo o sei morto non conta più tanto; conta la solidarietà e l'identificazione, conta sentirsi tutti nella stessa barca. Quale barca, e dove diretta, chissà» (ivi, pp. 120-121).

⁸ *Ibidem*.

⁹ Ivi, p. 139.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 138.

¹² Ivi, pp. 144-146. Si veda anche il recente R. LA CAPRIA, *Guappo e altri animali*, Milano, Mondadori, 2007.

¹³ IDEM, *Il sentimento della letteratura*, cit., pp. 1375-1381, dove la passeggiata con Clementina diviene la rappresentazione di tre differenti poetiche, l'immediatezza percettiva, il realismo, il fantastico.

¹⁴ Si veda p. es. F. HESSEL, *L'arte di andare a passeggio*, a cura di E. Banchelli, Milano, Serra e Riva, 1991.

Maccari alle pareti». ¹ L'arte di passeggiare è del resto esplicitamente tematizzata: «Arriva sovente a Roma una piccola primavera nel cuore dell'inverno, il sole e un amabile tepore dell'aria invitano a passeggiare nello splendore del mattino per "le care nostre strade" come direbbe Robert Walser, lo scrittore che elesse la passeggiata a genere letterario». ² Le tessere testuali qui riunite disegnano un quadro tipico della sindrome malinconica: sotto lo sguardo del malinconico, è stato notato, «si dispiegano gli oggetti emblematici dell'effimero: collane rotte, candele che finiscono di consumarsi, fragili farfalle [...]. Il pensiero dello spettatore è condotto verso l'eterno, attraverso la strada del *memento mori* e della contrizione. L'occhio del malinconico fissa l'insostanziale e il perituro». ³

Non può mancare il motivo della sopravvivenza, nel diario di uno scrittore, dell'opera rispetto all'uomo: di fronte al «Meridiano» che raccoglie gran parte della sua produzione, l'autore manzonianamente si chiede: «Fu vera gloria? Ma fu o non fu a me cosa importa se non ci sarò più? Servirà la mia opera a far rivivere chi ero? Chi ero mentre la scrivevo? Non c'è niente, nessuno scritto, nessuna rappresentazione, nessun filmato, nessuna immagine e nessun documento che possa restituire un po' di vita a chi non è più. La morte è più potente di ogni nostro tentativo di creare con la letteratura uno spazio ed un tempo al di là del nostro limitato orizzonte. E tuttavia si scrive per questo». ⁴ E ancora: «tra noi e gli antichi c'è questa differenza (non da poco): loro credevano che l'opera potesse renderli immortali, noi non lo crediamo più, e comunque non ce ne importa più niente di quel tipo di immortalità. Almeno a me non importa proprio un bel niente se quello che adesso io sono, in carne e ossa, sarà a tutti indifferente come una pentola o un tegame. E tuttavia...». ⁵

Tale motivo ritorna poi su sollecitazione delle riflessioni di Cicerone; nel *De senectute* si può infatti leggere: «"Se l'anima deve perire con il corpo, voi rispettosi degli dei che reggono tutto questo splendore, conserverete il ricordo di me con devozione e rispetto". (Nel *Somnium Scipionis* però si domanda: "Quegli stessi che parlano di noi, quanto a lungo ne parleranno?": «Ipsi qui loquuntur de nobis, quam diu loquentur?») Cioè, per quanto tempo resiste il ricordo prima che il nulla smemorato l'abbia vinta su tutto?». ⁶

Estranea all'uomo e come si è visto crudele, la Natura è però anche una manifestazione di possibile eternità, collegata al tema capitale della Bellezza; la visione di un cipresso porta a queste riflessioni, sostenute dalla descrizione minuziosa e quasi infantile: «Com'è bella la sua forma affusolata puntata nel cielo, e quel tronco enorme e possente, pieno di un'energia misteriosa, conficcato profondamente nella terra, qui davanti a me. E mentre lo guardo penso ai suoi anni e li confronto con i miei che stan-

¹ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 170.

² Ivi, p. 176 (*La passeggiata* di Walser ricordata anche in IDEM, *Il sentimento della letteratura*, cit., p. 1376, all'interno di una ricostruzione storica di questo *topos* da Orazio a Th. Bernard e della narrazione della propria passeggiata con il cane Clementina). Su Walser si veda anche il recente W. G. SEBALD, *Il passeggiatore solitario* (1998), Milano, Adelphi, 2006. La Capria che passeggia con il cane compare anche in M. VOLPI, *Uomini*, Milano, Mondadori, 2004, p. 141.

³ J. STAROBINSKI, *La malinconia allo specchio*, Milano, Garzanti, 1990, p. 36 (corsivo dell'Autore).

⁴ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., pp. 29-30.

⁵ Ivi, p. 30. Su questi temi La Capria cita anche un proprio racconto: IDEM, *Un dialogo immaginario*, in *Fiori giapponesi*, in *Opere*, cit., pp. 475-476 [il dialogo si svolge tra Kafka e Max Brod].

⁶ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 41. I riferimenti sono a CICERONE, *De senectute*, 22, 81 [sono le parole di Ciro il Vecchio]; IDEM, *Somnium Scipionis*, VI, 22 (per una discussione circa immortalità palingenesi e stoicismo nell'operetta si veda IDEM, *Il sogno di Scipione. Il fato*, a cura di A. Barabino, cit., p. 73; il passo citato da La Capria a p. 15, così trascritto: «Ipsi autem qui de nobis loquuntur, quam loquentur diu?»).

no per finire, penso all'eternità, non in astratto, ma a quella che è qui, in quest'albero poderoso che mi sopravviverà chissà per quanto, penso alle radici che affondano nella terra, alla sua cima che ondeggia al vento, alle file delle formiche che ne risalgano il tronco, alle coccole nascoste tra il verde viluppo dei suoi rami, agli insetti ronzanti intorno, agli uccellini che si posano sulla sua chioma raccolta, e al cip cip che attraversa l'aria come un "evviva!" Tutto questo continuerà senza di me? Impossibile. A volte mi viene il sospetto, rafforzato ora dalla presenza di questo cipresso, che non tutto di me se ne andrà per sempre. *Non omnis moriar*¹ (e viene sintomaticamente usato il latino). Questa descrizione fa parte inoltre di quella poetica dell'immediatezza percettiva (all'origine anche del sensismo estivo) prediletta dallo scrittore, quella appresa dallo *stream* joyciano, da Hemingway e che La Capria ritrova nel *Parise dei Sillabari* e nel *Calvino di Palomar*²; non andrà peraltro dimenticata, ancora, la memoria leopardiana, con quel «penso all'eternità» che non può non agganciarsi ai versi dell'*Infinito* («e mi sovvien l'eterno»).

Una forma di recupero di auroralità e purezza, di una giovinezza giocata almeno sul ritmo quotidiano, un momento riflessivo-conoscitivo (di tipo anti-intellettualistico) sono possibili alle prime ore del mattino, quale porzione del quotidiano e della mente ancora in qualche modo incontaminati e non consumati: «Stamattina, al risveglio»³ (espressione che ricorre anche in altre parti del testo);⁴ «Stamattina mi sono svegliato piangendo»;⁵ «Appena sveglio»;⁶ «Quando al mattino mi sveglio»;⁷ «Chi sa come mi è venuta in mente stamattina una notte di tanti anni fa»;⁸ «stamattina a letto»;⁹ «Mi sono svegliato con un allegro pensiero»¹⁰ (da considerare in questa costellazione pure «nel dormiveglia»);¹¹ talvolta, infine, il *topos* della mattina si intreccia a quello della passeggiata.¹² Questo 'desiderio di mattina' non deve comunque essere scambiato per la mera trascrizione di un'abitudine senile, visto che esso compare già in *Ferito a morte*, non senza recare suggestione di *Forse un mattino* dei montaliani *Ossi di seppia*.¹³

3. SCHERMI

Letteratura, cinema, musica funzionano da schermi, barriere, filtri con cui leggere umanisticamente o rivestire di un fragile manto estetico gli eventi. Lo stesso Autore, del resto, fa riferimento alla sua tendenza a «trasfigurare sempre in letteratura le esperienze della vita per trovare lì i miei modelli perfezionati dall'arte». ¹⁴ Torna in effetti più di una volta nelle pagine dell'*Estro quotidiano* il motivo della sovrapposizione tra referenti reali e loro riscrittura, al limite tra 'vero' e 'falso', tra vita e ricordo, che è anche memoria di libri: «Ma ricordo o invento? Non so, c'è una fantasia della memoria che opera a nostra insaputa e che non ritrova il passato prelevandolo bell'e fatto da un archivio di ricordi, ma se lo inventa di volta in volta ricostruendolo con un procedimento simile a quello di un narratore, partendo da un dato o pretesto qualsiasi, a seconda del caso

¹ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 141 (corsivo dell'Autore).

² IDEM, *Il sentimento della letteratura*, cit., p. 1381.

³ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 14

⁴ Ivi, p. 31.

⁵ Ivi, p. 34.

⁶ Ivi, p. 80.

⁷ Ivi, p. 82.

⁸ Ivi, p. 142.

⁹ Ivi, p. 150.

¹⁰ Ivi, p. 164.

¹¹ Ivi, p. 108.

¹² Ivi, p. 73.

¹³ «Potevo dirgli: ritrovare uno solo di quei giorni intatto com'era, ritrovare una mattina per caso uscendo con la barca me stesso al punto di partenza - e rimettere tutto a posto da quel punto» (IDEM, *Ferito a morte*, in *Opere*, cit.; il nesso montaliano già richiamato da PERRELLA, *Il mondo come acqua*, cit., p. XXIII).

¹⁴ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 100.

o dell'occasione»;¹ davvero emblematica in tal senso questa riflessione dopo un sogno d'amore infelice modellato sui personaggi di *Grandi speranze* di Dickens, Pip ed Estella: «Nel sogno avevo fatto di Pip un mio alter ego che viveva una storia parallela alla mia? E che io compativo per non compatire me stesso? Ma allora quale era la mia storia vera e quale quella falsa che continuavo a raccontarmi?».²

Il filtro letterario scorre in tutto il volume, è evidente soprattutto nelle pagine dedicate a Giovanni e Kiki, e costituisce una predisposizione omologa a quella nostalgia della Bellezza cui La Capria consacra un capitolo dello *Stile dell'anitra*.³

Il primo schermo si chiama America: «Sotto la doccia e con la porta del bagno ben chiusa, imito Sinatra, canto *Smoke gets in your eyes* o *Tenderly*, oppure canto, imitando Armstrong, *Summertime* o *Saint Louis Blues*. Amo la musica, anzi il ritmo, il tempo che dall'America è arrivato, il jazz e i blues, il suono del sassofono, e ho in me, come un'immagine gioiosa, Ginger Rogers e Fred Astaire che ballano, e nella lieve eleganza del tip-tap di Fred sento la levità e l'allegria della mia giovinezza, di quando li vidi per la prima volta al cinema».⁴ L'America è allora, non la superpotenza economico-militare, bensì, nostalgicamente, la terra della cultura e della musica, una patria umanistica – e magari un po' favolistica come appunto le storie e le ambientazioni dei film di Fred Astaire e Ginger Rogers⁵ – che La Capria difende dalle ondate di antiamericanismo esplose dopo l'attacco all'Iraq; non a caso lo scrittore napoletano afferma che l'America rappresenta per lui «qualche cosa di più intimo e più vero della politica americana di oggi, e della guerra americana di oggi, è qualcosa, sto dicendo, che non c'entra con l'ideologia, con il capitalismo, il colonialismo, l'impero e tutto il resto. È un dato di fatto esistenziale, viene prima»⁶ (e si potrebbe, indipendentemente dal valore estetico, notare come altre figure di coetanei di La Capria abbiano manifestato sentimenti simili,⁷ mentre più problematico è l'approccio di Parise alla cultura e alla storia statunitense).⁸ Anche la guerra irachena è talvolta vista attraverso un filtro letterario che naturalmente la rende ancora più brutta e degradata di quanto già non sia di per sé, nella quale non c'è nemmeno un generale Kutuzov come in *Guerra e pace*.⁹ Per commemorare i diciotto soldati italiani caduti a Nassiriya vengono poi citati i versi

¹ Ivi, p. 33.

² Ivi, p. 35. E si veda ancora: «Nel momento in cui la vita accade è troppo vicina per averne la giusta prospettiva, e dopo c'è una successiva interpretazione, sovrapposta alla prima, ma trasformata dal ricordo. Questo appunto crea quell'illusione soggettiva che è la nostra vita» (ivi, p. 36).

³ IDEM, *Lo stile dell'anitra*, cit., pp. 1543-1563.

⁴ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 116. Si è già ricordato il pezzo sul *boogie-woogie* di Parise e La Capria stesso scrive *Il boogie-woogie*, in *Opere*, cit., pp. 1023-1029. Fred e Ginger sono un mito memoriale, *senhal* della Bella Giornata ne *L'armonia perduta*: in uno stabilimento balneare alla moda di Napoli, il Sea Garden, «Suonavano le musiche dei film americani, e c'erano coppie che ballavano con passi complicati volteggiando come Ginger e Fred, e mentre loro ballavano io m'innamoravo musicalmente dell'America» (*Opere*, cit., p. 763).

⁵ Si pensi alla Venezia di *Cappello a cilindro*; per un'analisi del film E. COMUZIO, *Cappello a cilindro*, Torino, Lindau, 2002.

⁶ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 117.

⁷ Si veda p. es. E. BIAGI, *Era ieri* (2005), in *I libri della memoria*, Milano, Rizzoli, 2006, p. 229: «Io amo gli Stati Uniti: durante la Grande Guerra gli americani vennero a dare una mano a mio padre, e nel 1941 sono venuti a soccorrere me. A quel popolo voglio bene perché ci ha fatto capire tante cose, soprattutto a quelli della mia generazione, per quel che accadeva in quel periodo è stato una specie di miracolo. E parte del prodigio lo dobbiamo anche ai film di Hollywood e alla letteratura degli Usa, a Frank Capra e a John Ford, a Hemingway e a Faulkner [...]. Non sto confondendo Gary Cooper con Giuseppe Garibaldi, ma quelle vicende, quegli uomini ci facevano vedere che potevano esistere altri modi di vivere in quelle piccole case con davanti un giardino, con la cassetta delle lettere e il ragazzino che ogni mattina passava buttando sul prato il giornale». La Capria è del 1922, Biagi del 1920.

⁸ Su questo aspetto della poetica di Parise si veda A. BALDUINO, *I "miti" antiamericani di Parise*, in *Goffredo Parise*, a cura di I. Crotti, Firenze, Leo S. Olschki editore, 1997, pp. 79-97.

⁹ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., p. 105.

di *Spleen* dalle *Fleurs du mal* di Baudelaire: «Et de long corbillards, sans tambours ni musique / défilent lentement dans mon âme; l'Espoir / vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique, / sur mon crâne incliné plante son drapeau noir»¹ mentre il soldato tedesco Fredy, conosciuto durante la seconda guerra mondiale, è paragonato al buon soldato Švejk² del romanzo di Hašek; Fredy, poi, molti anni dopo la guerra trascorre un'amena giornata con La Capria – situazione che non può non ricordare la 'passeggiata' di Primo Levi e Jean nel capitolo *Il Canto di Ulisse* di *Se questo è un uomo* – e declamando Goethe, che «considerava il più grande poeta mai esistito, si fermava perché gli mancava una parola».³

Sul versante privato l'auscultazione della vecchiaia si riflette nei versi di *Gerontion* di Eliot: «Here I am, an old man in a dry month [...] waiting for rain».⁴ «Waiting for rain»: l'elemento acquoreo è centrale nelle pagine dedicate all'estate che precede una delicata operazione chirurgica cui lo scrittore avrebbe dovuto sottoporsi nell'autunno per rimuovere un neurinoma al nervo acustico.⁵ L'estate viene così consacrata al mare, all'acqua e al sole, e consacrata volontariamente, vista la decisione di La Capria di spostare di sua volontà l'intervento per fruire, magari per l'ultima volta, dell'estate, della Bella Giornata. E nuotare, alla fine, salva: «mentre io nuotavo nelle limpide acque della Turchia sopra le rocce e le tombe sommerse e sulle rovine di antiche città sprofondate nel mare»⁶ era stata perfezionata una nuova forma di TAC che, ritenendo il tumore immobile e congenito, escluse l'operazione. Le tombe sommerse e le rovine di antiche città, con il loro cupo richiamo, potevano ritenersi, almeno per il momento, sconfitte. Prende ulteriormente senso anche il motivo del mattino che si è sopra richiamato: «Volevo dare un addio a quella "bella giornata" che stava nel fondo della mia testa come un'aspirazione alla felicità da quando, da ragazzo, la mattina al risveglio, un raggio luminoso attraversava il buio della mia stanza e vibrava tremante sul muro di fronte al mio letto»;⁷ se si pensa poi che la Bella Giornata è uno dei miti letterari di La Capria si vede come pure questa esperienza naturalistica sia mediata dalla sua riformulazione estetica e conferisca alla letteratura stessa un potere palinogenetico. Tra l'altro, nella serie di richiami che strutturano *L'estro quotidiano* occorrerà notare la differenza tra la decisione di rimandare (simbolicamente di sottrarsi alla morte) di La Capria e, invece, la volontà di farsi operare – cosa non necessaria – di Giovanni, nonché la morte dell'amico Fredy, operato nello stesso giorno in cui La Capria viene dimesso e che morirà di lì a poco (ad una TAC era stata sottoposta anche la stessa mamma dello scrittore, esame che aveva evidenziato lo stadio terminale della sua malattia).⁸ Insomma, lo scrittore si ritaglia, almeno per il momento, la parte del salvato, prende su di sé il talismano della vita, scampa alla morte grazie alle astuzie della scrittura.

Sorregge questa avventura palinogenetica la mitizzazione dell'estate e della temporalità solare⁹ (non estranea alla poetica percettiva evocata dallo scrittore) che proietta le pagine di La Capria verso una dimensione in certo qual modo alcionia (e forse allacciata, in un testo che è pure una *meditatio mortis*, ai *Sepolcri* foscoliani): sole ed estate si presentano come due entità semidivine panicamente – e salvificamente – sintonizzate sulla vita dello scrittore. Del resto, La Capria sotto la doccia canta *Summertime* di Louis Armstrong,¹⁰ in una sorta di crocevia domestico-alchemico di acqua e sole, di resurrezione in vita. Omologo a tale costellazione risulta così lo stesso riferimento

¹ Ivi, p. 163.² Ivi, p. 113.³ Ivi, p. 114.⁴ Ivi, p. 44.⁵ Ivi, pp. 108-112.⁶ Ivi, p. 111.⁷ Ivi, p. 110.⁸ Ivi, p. 16.⁹ Ivi, pp. 87, 110, 119, 140 e *passim*.¹⁰ Ivi, p. 116.

al nuoto¹ e all'immersione nell'acqua, come evidenza anche questo dialogo con un amico: «Li fai ancora i bagni d'inverno, a prima mattina» chiede lo scrittore; «Come no? Guardo nel giornale la pagina dei necrologi, e se quel giorno non c'è il mio nome, mi immergo».²

Il mare e il nuoto si collocano in una dimensione a loro modo religiosa, tra condizione prenatale, naufragio leopardiano, resa a un'entità superiore³ che lambisce l'abbraccio (il consegnarsi alla) della morte, qui non più temuta: «L'acqua è tiepida e accogliente, invitante. Ritrovo il piacere di nuotare, il piacere del ritmo del corpo avvolto dal liquido materno del mare [...]. È proprio il "mare color del vino", l'*òinos pònton* di Omero quello cui mi affido, facendo il morto, in una specie di religioso abbandono».⁴

L'esperienza acquorea diviene proiezione fantastico-onirica, un vero e proprio nuotare nel sogno, come nel caso del ricordo, anch'esso ormai proiettato in una dimensione irrealistica e indistinta, di un giovanile e notturno bagno estivo, con l'autore immerso insieme ad una ragazza – mitico Amore – e «avvolto nello sciamè luminoso di bollicine d'oro vorticanti» che si offre davanti alla maschera subacquea.⁵ Il motivo del mare si intreccia a quello funebre nei versi del *Cimitero marino* di Paul Valéry: «Ce toit tranquille, où marchent des colombes, / Entre le pins palpites, entre les tombes; / Midi le juste y compose de feux / La mer, la mer, toujours recommencée! / O récompense après une pensée / Qu'un long regard sur le calme des dieux!»;⁶ ma il filtro letterario si scontra con il reale cimitero di Capri, un luogo umido che «non aveva proprio niente di marino» e dal quale non si vede alcuna distesa d'acqua.⁷

Schermo è, anche in senso proprio, il cinema, la decima musa cui La Capria ha più volte prestato la propria penna come sceneggiatore;⁸ anche il suo romanzo più famoso, *Ferito a morte*, ha avuto una trasposizione cinematografica diretta da Vittorio Caprioli, *Leoni al sole* (1961), citata anche nell'*Estro quotidiano*.⁹ Non stupiscono quindi i paragoni tra persone e attori¹⁰ e soprattutto non stupisce che una delle pagine più significative dell'*Estro quotidiano* sia riservata a *Mezzogiorno di fuoco* (1952), il film *cult* di Fred Zinnemann:

Con quanta grazia virile quell'uomo non più giovane e quasi vecchio, dalla camminata così danzante, va incontro a una quasi sicura morte! Quella miracolosa combinazione di contrastanti impulsi motorii che aveva reso celebre la camminata di Gary Cooper in *Mezzogiorno di fuoco* pare fosse una conseguenza della lussazione all'anca che l'attore s'era procurata anni prima [...], ma a me e a tutti gli spettatori che con timore e ammirazione lo vedevano avanzare, sembrava naturale, una forma del suo coraggio. Non accade spesso che uno, soltanto camminando, scriva un pezzo leggendario di cinema e diventi metafora dell'anima di una nazione, non accade spesso che di un grande film, di un capolavoro di epica e sobria grandezza, tra tutte le sequenze ti resti impressa nella memoria per sempre quella in cui Gary Cooper va incontro ai suoi nemici. Non vorrei esagerare ma quel passo per me nascondeva qualcosa di metafisico, mi insegnava come si sarebbe dovuto affrontare ciò che da un momento all'altro potrebbe annientarci, e l'insegnamento vale tutt'ora, dopo l'11 settembre [...]. Quando un ragazzo di oggi domanda: "Chi era Gary Cooper?" "Un pezzo di quell'America" rispondo, "che ci aveva promesso che sarebbe arrivata la felicità, e lo aveva messo anche nella sua costituzione. "Di quell'America", rispondo", "dove i buoni sconfiggevano sempre i cattivi, e quando

¹ Ivi, pp. 120, 140.

² Ivi, p. 122.

³ IDEM, *False partenze*, Milano, Mondadori, 1995, p. 108.

⁴ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., pp. 126-127.

⁵ Ivi, p. 143.

⁶ Ivi, p. 87.

⁷ *Ibidem*. La Capria cita al proposito anche la sua introduzione a D. RICHTER, *Il giardino della memoria*, Capri, La Conchiglia, 1996.

⁸ Si veda la bibliografia delle sceneggiature cinematografiche in LA CAPRIA, *Opere*, cit., pp. 1693-1694.

⁹ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 120.

¹⁰ Il padre è p. es. paragonato a Charles Boyer e a John Barrymore (ivi, p. 10).

i cattivi erano Hitler e poi Stalin li sconfissero davvero, con la guerra calda e con la guerra fredda, liberando l'Europa dai dittatori che dal suo seno aveva generato. Quando a Napoli arrivarono gli americani nel '43 avevano i pantaloni di gabardine stretti sul culetto e i giubbotti di pelle attillati. E camminavano dinoccolati col passo di Gary Cooper in *Mezzogiorno di fuoco*.¹

Si è dato largo spazio alla citazione perché essa appare per più aspetti significativa: lo sceriffo del film *Will Kane* (impersonato da Cooper) è «quasi vecchio» e acciaccato, non troppo dissimile quindi da *La Capria*; su Kane aleggia tra l'altro un senso di morte, perché il mezzogiorno del titolo fa riferimento al ritorno di Frank Miller, il bandito che lo sceriffo aveva consegnato alla giustizia e che, scontata la pena, torna per ammazzarlo (sarà comunque lo sceriffo ad avere la meglio; tuttavia, uccisi Miller e i suoi sgherri, Kane abbandonerà il paese, gettando nella polvere la stella di sceriffo, visto che l'intera comunità lo aveva lasciato solo e parzialmente si era addirittura schierata con il bandito). Situata sull'orlo di una 'guerra', la figura dello sceriffo si carica naturalmente di istanze etiche nella sua lotta solitaria, con la paura sobriamente nascosta e la sua difesa del paese che egli aveva riportato all'ordine. Non sarà poi inutile ricordare come la pellicola di Zinnemann simboleggia tra l'altro il clima di solitudine e sospetto percepito e provato da molti intellettuali americani negli anni del maccartismo:² insomma una ulteriore rappresentazione dei danni dell'ideologia.

Il film fa parte di quell'America della cultura, di quella patria di miti che sopra si richiamava e che è nelle pagine dello scrittore napoletano indissolubilmente intrecciata alla Liberazione dal nazi-fascismo. Per questi motivi esclama *La Capria*: «Come faccio ad andare in piazza a gridare pace! Pace! Contro lo sceriffo Willy Kane che avanza col passo lievemente sbilanciato, con tutta la persona eretta, il cinturone con la pistola che gli sta di traverso sui fianchi, gli stivali speronati come le soles strascicanti sul terreno polveroso, come faccio? Una impercettibile vibrazione ritmica del corpo accompagna il suo avanzare. Con quanta grazia virile quell'uomo non più giovane e quasi vecchio, dalla camminata così danzante, va incontro a una quasi sicura morte!».³

Decisamente anziano invece il protagonista del *Posto delle fragole* (1957) di Bergman, film evocato da *La Capria* per quella compresenza di passato e presente che è uno dei temi portanti dell'*Estro quotidiano*; soprattutto, lo scrittore ricorda la sequenza muta in cui al protagonista appare, «circonfusa di una bianca luminosità irreali, l'immagine del padre e della madre che da una barca pescano con la canna in un lago. Tutto è calmo e immobile immerso in un tempo fermo dove la vita e la morte sembrano essere la stessa cosa. Come si sente, in quell'immagine struggente che il passato è irrimediabilmente passato e nello stesso istante è irrimediabilmente presente, fa parte di un presente che non avrebbe senso senza quella mancanza, senza quella lacerante partecipazione delle figure di chi ci fu caro, in quell'eterno crocevia di vita e di morte che sono le nostre vicende familiari e private». ⁴ L'evocazione di un «tempo fermo» non è infrequente nelle pagine dell'*Estro quotidiano* come paradossale antidoto al deperimento, alla morte e alla storia e che si unisce alla stessa mitologia marina, collegata, come si è visto, alla consegna del soggetto al Tutto acquoreo (il mare omerico cui ci si affida «facendo il morto» e che diviene pure rito di ricongiungimento all'origine stessa della letteratura).

Anche sul versante cinematografico scatta implicitamente il confronto ieri-oggi, già

¹ Ivi, pp. 117-118; la descrizione, quasi feticistica, del soldato e del suo abbigliamento anche in IDEM, *Il boogie-woogie*, cit., p. 1025 (con l'evocazione pure del «passo dell'eroe western», qui di Gary Cooper e di John Wayne).

² Su questo tema R. MALTBY, *Cinema, politica e cultura popolare a Hollywood nel dopoguerra, 1945-1960*, in *Storia del cinema mondiale. Stati Uniti II*, 2, a cura di G. P. Brunetta, Torino, Einaudi, 2000, pp. 1397-1435.

³ LA CAPRIA, *L'estro quotidiano*, cit., pp. 116-117.

⁴ Ivi, pp. 22-23.

tematizzato nello sguardo verso le comparse e gli attori, rivisti dopo decenni, di *Leoni al sole*;¹ finito il tempo di *Mezzogiorno di fuoco* o del *Posto delle fragole*, oggi il tempo nella Piazzetta di Capri è scandito dall'apocalittico *Blade Runner*, film ambientato nelle megalopoli piovose e formicolanti di uomini-massa: seduto al caffè, lo scrittore vede con sgomento il flusso anonimo dei turisti, un «viavai che scorre a fianco della tua sedia, come nel film *Blade runner*, e facce di pietra, inerti e abbronzatissime».²

Culmine della vena rievocativa e nostalgica, specchio di un *self* perduto, si colloca la narrazione di alcuni momenti della vita di Giovanni³ e Kiki, la coppia fitzgeraldiana⁴ dei molti momenti felici, i due «belli e dannati»⁵ pensati come tipi cinematografici («lui [...] un Ronald Colman e lei [...] una Gloria Swanson»),⁶ simbolo di una società cultural-mondana, elegante,⁷ evocata da una serie di icone onomastiche, una magica catena di nomi che si attiva in La Capria nel ricordo nostalgico (e, lo si è visto, nel censimento funebre, funzione omologa): sulla terrazza della casa di Kiki «incontravi la Roma anni '60, non quella della dolce vita, ma una con meno *cinemà* e più società. Incontravi Piovone e Arbasino seduti accanto a Irene Galitzine e Anne Marie Aldobrandini, c'era Parise e Flaiano, Audrey Hepburn e Max Frisch, Brandi in conversazione con Mary McCarthy, e Domietta del Drago con Margot Fonteyn e Quarantotti Gambini».⁸

Giovanni è una personificazione di un modello letterario: «Apro *Lord Jim* di Conrad. È la copia sottolineata a lapis da Giovanni, che ho gelosamente conservato. *Lord Jim* arriva sin dalle prime pagine del romanzo "tutto vestito di bianco", dalle scarpe al cappello, immacolato»;⁹ il romanzo è la storia dei tentativi di riscatto del protagonista che vive il rimorso di aver abbandonato una nave mentre affondava insieme ai naviganti: «*Lord Jim* è il racconto delle vita e delle avventure di questo giovanotto che non sa perdonarsi, che spende tutte le energie e la forza della sua giovinezza per riscattarsi da quell'ignominia e ritrovare la stima di sé. Fino alla morte».¹⁰ Il romanzo di Conrad era sul comodino d'ospedale di Giovanni, durante l'ultimo ricovero e la fatale operazione «certamente rimandabile e forse non necessaria» alla quale volle sottoporsi¹¹ (ma l'incrocio di arte e mondanità può rimandare anche allo Swann proustiano). Ostaggio della morte e della bellezza, Giovanni assume talvolta i tratti di un *exemplum* neodecadente: «Lui che sentiva la Bellezza come un'Annunciazione cui pochi possono rispondere»,¹² era abitato da «un'alta concezione di quella sola unica Patria, al cui servizio si era votato: la Patria era per lui l'insieme di tutti i capolavori d'arte che gli avi ci avevano lasciato»¹³ (e sarà da considerare anche la semiseria conversazione circa la diversità tra Bellezza ed eleganza).¹⁴ Giovanni è un dandy considerato da La Capria come emanazione di un modello letterario: «lo vidi giovanissimo, come il Grande Gatsby ossessionato dalla

¹ Ivi, cit., p. 120 (e sulla stessa linea IDEM, *Ultimi viaggi nell'Italia perduta*, in *Opere*, cit., p. 881).

² Ivi, p. 121.

³ Giovanni Urbani, critico d'arte, la cui conoscenza risale al 1957, al tempo del viaggio ad Harvard.

⁴ Lo scrittore americano viene del resto esplicitamente citato: «Ma eravamo su una barca di ricchi, e come disse Fitzgerald ad Hemingway: "I ricchi sono diversi, non credi?". Hemingway non credeva, io sì, almeno nei comportamenti lo sono» (IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 128).

⁵ Ivi, p. 130.
⁶ *Ibidem*. Ronald Colman (1891-1958) attore inglese che ha avuto negli anni trenta il periodo di maggior splendore (*Il prigioniero di Zenda*, 1937); l'americana Gloria Swanson (1897-1983) ha lavorato nel cinema muto (*Queen Kelly*, 1928); la sua interpretazione più famosa è però quella di *Viale del tramonto* (1950) di Billy Wilder.

⁷ Giovanni tiene una «lezioncina» sull'eleganza (pp. 153-154).

⁸ Ivi, pp. 130-131.

⁹ Ivi, p. 96.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Ivi, p. 97. La convinzione di La Capria ribadita anche a p. 172.

¹² Ivi, p. 76.

¹³ Ivi, p. 77.

¹⁴ Ivi, pp. 153-154.

volontà di migliorarsi», un «dandy» con la sua «apparenza ineccepibile», le sue «cravatte intonate e il suo Vetiver de Puig». ¹

Ritorna ancora l'adagio ossessivo tra arte e oblio: «Lui che ha tanto aiutato le opere d'arte a resistere al tempo, non ha resistito quanto avrebbe meritato, non ha aiutato se stesso a farlo, se questa resistenza significa sottarsi all'oblio. Perciò lo ricordo in questo mio diario, e voglio dargli il mio "aiutino", come dicono in tv». ²

Del resto, Giovanni, questo doppio autoriale – anzi la coppia Giovanni/ Kiki si specchia implicitamente in quella Raffaele (La Capria)/ Ilaria (Occhini) ³ – è pure depositario dell'arte della conversazione, abile nel parlare «piacevolmente come chi è abituato alla mondana conversazione, che è una conversazione di tipo particolare, bisogna farci l'orecchio, perché per chi non è del giro si parla del nulla». ⁴ Infine Giovanni, *last but not least*, è collegato all'America, terra dove l'Autore lo ha conosciuto.

Prigioniero del passato come il Jim conradiano e scrittore come il Marlow che nel romanzo narra le gesta del protagonista, La Capria vuole salvare dall'oblio i suoi eroi, emanazioni di sé, assolvendo in tal modo a una delle funzioni della poesia, cui, come si è visto, lo scrittore fa riferimento; in tal senso preferisce lasciare il loro vero nome e non cedere alla tentazione della falsificazione letteraria: ⁵ «Giovanni e Kiki. Ho molto esitato. Non volevo chiamarli col loro vero nome. Ho provato ad inventarne altri, sostituitivi, ma tutto suonava falso e mi è parso di far loro un torto, e farlo anche a questo diario. Ora mentre scrivo mi sento responsabile della loro sopravvivenza, e se non dessi loro il vero nome sottrarrei a questi miei due amici la vita che essi hanno dato a me, e al mio diario il valore della testimonianza. Quella che a me poteva apparire un'infrazione è sempre meglio dell'oblio che il mio racconto vorrebbe a tutti i costi scongiurare». ⁶ Giovanni e Kiki formano quasi un attante unico, duplicato nel testo da altre figure che sommano in sé il mito della giovinezza (passata), lo *charme* intellettuale, la frequentazione mondana, come nel caso di Paola ⁷ oppure, per certi versi, nel caso di Barna Occhini, critico d'arte e apostolo della Bellezza, ritratto in relazione al *pathos* genitoriale (a sua volta comune al narratore e a Giovanni stesso): «Lei [la figlia] rappresentava per lui [Barna] oltre l'affetto una specie di ideale, quello salvifico che proviene dalla Bellezza, qualcosa di simile, che lo riparava dalla solitudine in cui era rimasto dopo la morte della moglie». ⁸

Il volume si chiude in modo leggero, amaro ed ironico su un'epifania di Bellezza (non rare nell'ultimo La Capria, come nel caso della *visio* erotico-mistica dell'attrice Nicole Kidman), ⁹ con l'improvvisa apparizione, alla finestra dello studio dello scrittore, di Billi, un pavone, uccello «sacro a Giunone» (e un pavone è sulla copertina del libro). Ancora una volta il *fait divers* ha una matrice letteraria visto che i pavoni sono esplicitamente associati a Flannery O'Connor, la scrittrice americana che possedeva quaranta pavoni, naturalmente presenti anche nella sua narrativa e nelle lettere.

Comunque, i tentativi di catturare il pavone per restituirlo ai proprietari sono goffi

¹ Ivi, pp. 100-101 (un richiamo al dandismo di La Capria anche a p. 76).

² Ivi, p. 77.

³ Conosciuta nel 1961, Ilaria Occhini, nipote di Giovanni Papini, diventerà la seconda moglie di La Capria nel 1966.

⁴ Ivi, p. 151. Così la Craveri sintetizza la pratica conversativa: un «ideale di socievolezza sotto il segno dell'eleganza e della cortesia, che contrapponeva alla logica della forza e alla brutalità degli istinti un'arte di stare insieme basata sulla seduzione e sul piacere reciproco» (CRAVERI, *La civiltà della conversazione*, cit., p. 11).

⁵ Il rapporto tra ricostruzione scrittoria e referente storico-onomastico ha anch'essa un suo rilievo nella narrativa contemporanea (basti pensare a Primo Levi).

⁶ Ivi, p. 173.

⁷ Ivi, pp. 125-126.

⁸ Ivi, p. 62.

⁹ IDEM, *Lettera su Nicole Kidman*, «Il Foglio», 16 ottobre 2001.

ed inconcludenti, senza contare che intralciano l'intervista che La Capria sta rilasciando (sulla Bellezza!): «Insomma, di qua (sul tetto) e di là (dove ha luogo l'intervista) il Bello ci sfugge, e Billi ci fa capire in tutti i modi che è inutile insistere».¹

¹ IDEM, *L'estro quotidiano*, cit., p. 181.

Amministrazione e abbonamenti:
ACCADEMIA EDITORIALE, Pisa · Roma
Casella postale n. 1, Succursale n. 8, I 56123 Pisa,
tel. **39 050 542332, fax **39 050 574888,
E-mail: iepi@iepi.it

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa
E-mail: accademiaeditoriale@accademiaeditoriale.it
Uffici di Roma: Via Ruggiero Bonghi 11/b, I 00184 Roma
E-mail: accademiaeditoriale.roma@accademiaeditoriale.it
www.libraweb.net

Prezzi di abbonamento (2007):

Italia € 295,00 (privati), € 495,00 (enti, con edizione Online);
Abroad € 595,00 (*Individuals*), € 795,00 (*Institutions, with Online Edition*).

Questo fascicolo doppio: € 340,00.

I pagamenti possono essere effettuati tramite versamento c.c.p. n. 17154550
tramite carta di credito (Visa, Eurocard, Mastercard, American Express).

La casa editrice garantisce la massima riservatezza dei dati forniti dagli abbonati e la possibilità di richiederne la rettifica o la cancellazione previa comunicazione alla medesima. Le informazioni custodite dalla casa editrice verranno utilizzate al solo scopo di inviare agli abbonati nuove nostre proposte (D. Lgs. 196/2003).

*

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 9 del 24.5.1983

Direttore responsabile: FRANCESCO VARANINI

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta

della *Fabrizio Serra · Editore*[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.

Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2007 by

Fabrizio Serra · Editore[®], Pisa · Roma,
un marchio della *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma.

Stampato in Italia · Printed in Italy

*

La *Accademia editoriale*[®], Pisa · Roma, pubblica con il marchio *Fabrizio Serra · Editore*[®], Pisa · Roma, sia le proprie riviste precedentemente edite con il marchio *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*[®], Pisa · Roma, che i volumi delle proprie collane precedentemente edite con i marchi *Edizioni dell'Ateneo*[®], Roma, *Giardini editori e stampatori in Pisa*[®], *Gruppo editoriale internazionale*[®], Pisa · Roma, e *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*[®], Pisa · Roma.

*

ISSN 0391-3368

ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ISBN 978-88-6227-029-8

SOMMARIO

PER MICHELE DELL' AQUILA

STUDI SU OTTOCENTO E NOVECENTO

A cura di Bruno Porcelli e Eugenio Refini

<i>Presentazione</i>	9
I. LETTERATURA DELL' OTTOCENTO	
ENZO NOÈ GIRARDI, <i>Le due culture nella Milano dell'Ottocento</i>	15
RUGGIERO STEFANELLI, <i>Note sul lessico dei Sepolcri</i>	25
FRANCESCO SBERLATI, <i>Longobardi e lessicografi. Filologia e storia in Manzoni</i>	35
STEFANO VERDINO, <i>Il poeta vincolato: Felice Romani tra rifacimenti e abbozzi. In appendice il frammento inedito dello Spartaco</i>	59
PIETRO GIBELLINI, <i>L'infelicità umana dalla lingua al dialetto: Marino riscritto da Mattei e da Belli</i>	75
STEFANO LAZZARIN, <i>L'altro, l'esotico e il perturbante nell' Alfier nero (1867) di Arrigo Boito</i>	83
RICCARDO SCRIVANO, <i>Il Petrarca di De Sanctis dalle Lezioni zurighesi al Saggio critico</i>	97
GIORGIO CAVALLINI, «Cose» e non «parole». <i>Un'esperienza del giovane Francesco De Sanctis tra il Collegio della Nunziatella e il caffè del Gigante</i>	105
MARIA GABRIELLA RICCOBONO, <i>Echi di Turgenev in Verga</i>	113
GUIDO BALDI, <i>Le ambivalenze della Lupa: moralismo e fascino del 'diverso'</i>	121
MARCELLO CICCUTO, <i>Le immagini 'avverse' alla storia (scheda per Verga fotografo)</i>	129
RAFFAELE GIGLIO, <i>La critica d'arte minore di Salvatore Di Giacomo</i>	133
II. NARRATIVA MERIDIONALE DEL NOVECENTO	
ANGELO R. PUPINO, <i>Un romanzo «comico-umoristico»</i>	143
PASQUALE MARZANO, <i>Norvegia di carta: nomi e soprannomi nella novella pirandelliana Lontano</i>	153
BRUNO PORCELLI, <i>Stratificazione di miti e topoi nell'Uomo nel labirinto di Alvaro</i>	167
SARAH ZAPPULLA MUSCARÀ, <i>Stefano Pirandello giornalista e novelliere</i>	179
GIULIA DELL' AQUILA, <i>Via Rugabella come Montparnasse: intersezioni tra arti diverse nei racconti di Domenico Cantatore</i>	189
LEONARDO TERRUSI, «Il nome del paese era scritto su un muro...». <i>Dove si svolge Conversazione in Sicilia</i>	205
MARTA CHINI, <i>L'«aperto riscrivere» di Sciascia</i>	213
RAFFAELE CAVALLUZZI, <i>Paradigmi di lettura di un romanzo popolare d'oggi</i>	225
ANDREA RONDINI, <i>Camminare come Gary Cooper. L'estro quotidiano di Raffaele La Capria</i>	231
ALBERTO CASADEI, <i>Occidente per principianti di Nicola Lagioia: da Bari a Roma all'Italia al mondo</i>	253
<i>Notiziario</i>	261
<i>Libri ricevuti</i>	273