



University of
Salford
MANCHESTER

Gilgamesh, i miti e 'l'eterno ritorno': intervista con Paola Capriolo, Milan, September 2003

Ania, GF

<http://dx.doi.org/10.1179/026143405X61071>

Title	Gilgamesh, i miti e 'l'eterno ritorno': intervista con Paola Capriolo, Milan, September 2003
Authors	Ania, GF
Publication title	The Italianist
Publisher	Maney Publishing
Type	Article
USIR URL	This version is available at: http://usir.salford.ac.uk/id/eprint/1255/
Published Date	2005

USIR is a digital collection of the research output of the University of Salford. Where copyright permits, full text material held in the repository is made freely available online and can be read, downloaded and copied for non-commercial private study or research purposes. Please check the manuscript for any further copyright restrictions.

For more information, including our policy and submission procedure, please contact the Repository Team at: library-research@salford.ac.uk.

WRITER'S DESKTOP

Gilgamesh, i miti e 'l'eterno ritorno': intervista con Paola Capriolo

Gillian Ania

Since my 1996 interview, recorded in the pages of this journal,¹ Paola Capriolo has continued to be an exceptionally prolific author. Five more novels have appeared since then (bringing her total to ten), in addition to four translations of German texts, and several short stories, not forgetting her regular reviews for the *Corriere della sera*.²

My questions at that time focused on the principal themes and motifs recurring in her fiction, such as obsession, solitude, anxiety, music, mirrors, and the prison-like environments. I also addressed issues of responsibility and gender, the fact that her protagonists have no 'past' and sometimes no name, the role of the narrator, and the role of the reader. Deriving partly from her fondness for Mann and Rilke, the theme that dominated Capriolo's writing up to 1996 was the connection – or more accurately, the distinction – between life and art. It found expression in the characters' search for artistic perfection in music, sculpture, painting, philosophy, or literature, or in an ideal seen as something fixed and eternal. And so Eulalia worshipped the perfect mirror man ('La grande Eulalia'), Mur and Stiler the female statue ('La donna di pietra', *Un uomo di carattere*), Walter the exotic stranger (*Il nocchiero*), and Vulpius and Scarpia the perfect gesture or act (*La spettatrice*, *Vissi d'amore*). Adele and the prisoner sought the perfect performance ('Il gigante', 'Lettere a Luisa'), Cara and Vulpius repetition and fixity (*Il doppio regno*, *La spettatrice*), and Stiler control and order (*Un uomo di carattere*).³ To what extent do the post-1996 novels reflect the same concerns?

In the next two novels to be published we continue to encounter characters who feel alienated from the worlds in which they live, and who engage in quests that dominate their minds to the exclusion of virtually all else. And yet, the final pages of the first of these, *Con i miei mille occhi* (1997), came as a surprise to Capriolo's regular readers: a happy ending, after all the disillusionment and 'annientamento' characteristic of previous endings.⁴ This story is a reworking of the myth of Narcissus and Echo, a sort of epilogue to Ovid's tale, narrated by the all-seeing Forest in which the two meet. Capriolo's 'Narcissus', an artist, is quite unaware of

the aerial form following him devotedly around, shielding him from brambles and overhanging branches: firstly he is too obsessed with painting and repainting nature, and secondly he is mesmerized by his own reflection in the hidden pool.⁵ Unlike the original Narcissus, who prayed aloud to the woods to enable him to embrace his beloved, he remains silent, at first concentrating all his energies on painting his own image, thereby conflating his two fixations (artistic absorption and self-representation). Suddenly, he leaves the forest to return, not with more canvases, as the Forest initially suspects, but with a collection of mirrors. He then spends hours gazing at his different reflections or painstakingly perfecting his portrait, Narcissus being the symbol of the relationship between the artist and his creation.⁶ However, unlike his mythical predecessor, the artist is successfully drawn out of his introverted self-fascination through the nymph Eco's efforts to distract him, while Eco herself is finally restored to human form through the artist's depiction (or creation) of her on canvas. And so we witness the first happy (if doubly mythical) resolution, denied to Capriolo's previous Pygmalion figures Mur and Stiler, as to all her protagonists.

Labyrinths, prisons and mirrors remain a constant in Capriolo's fiction, as do the themes of solitude and exclusion, all particularly developed in the next novel *Barbara* (1998),⁷ a kind of medieval legend in which a nobleman relates the story of his long-ago fateful encounter and troubled relations with his betrothed. An artistic goal is no longer the central focus here, but the pursuit of love, fame, fortune, and ultimately revenge. Barbara, the daughter of a local farmer-turned-baron, is aloof and enigmatic; she succeeds in attracting the protagonist, but then deceives him, leading him even to commit murder for her sake. He then spends many years locked up in prison, or under 'house arrest', and like Kafka's protagonists, encounters all manner of obstacles which prevent him from gaining access to the 'Vescovo Principe' so as to plead his case. In the 1996 interview, Capriolo described this novel, which she was then engaged in writing, as follows: 'Il personaggio che costituisce il centro, il nucleo del romanzo, è un personaggio che incarna una sorta di ostilità assoluta, di crudeltà nei riguardi del protagonista, colui che lo cerca, di cui non si arriva a trovare il fondo, a trovare la ragione' (Ania, 'Un altro mondo', pp. 336-37). These same terms of reference reappear throughout the novel,⁸ in a tale that evolves into a quasi-moral struggle between good and evil, represented in the closing chapters by the Calvino-like 'strana simmetria' of the Vescovo Principe's 'due città gemelle'.⁹

What is interesting to note is that in the period 1988-98 there was a considerable degree of homogeneity between Capriolo's stories (with *Con i miei mille occhi* and *Barbara* perhaps starting to deviate slightly from the 'norm'), while subsequently more significant shifts in emphasis have become apparent. Up to 1998 the protagonists all focus on an obsessive and alienating quest, they shut themselves away from the world, whether from despair or choice, and treat each other like

prisoners, making their 'mark' on another individual through the gift of a bracelet or ring which physically constricts and symbolically binds. They demonstrate a Pirandellian inability or unwillingness to communicate, often misinterpret the words or actions of another, and fail repeatedly to comprehend the opposite sex, whether male or female. And so male dominance tends to be 'rewarded' with female 'mobiltà', while female infatuation meets with disenchantment. If there is a 'feminist' dimension at all to the issue of gender relations, it is the focus on male incomprehension of the female.¹⁰

One of the questions I wanted to broach in the present interview, therefore, was how Capriolo herself viewed her more recent production, in particular her three latest novels. The first of these, *Il sogno dell'agnello* (1999),¹¹ portrays the struggle of two marginalized characters against a 'model' ('Stepford'-like) society of carefree, young, and beautiful citizens in a modern computer- and gadget-oriented world; the young child Sara and the old tramp she befriends, who calls himself 'Principe', together seek to break out from the order and control, the ignorance, the 'zelo privo di entusiasmo' (*Il sogno dell'agnello*, p. 32), and to re-engage with the outmoded occupations of reading, writing, and thinking. They are faced first with incomprehension and then with increasing hostility, until gradually the environment itself starts to undergo change. With strongly Biblical associations, the citizens are 'plagued' by storms, dark mists, polluted water, swarms of insects, and all (apart from the two 'misfits') begin to dream repeatedly of a lamb, a lamb that is bleeding from a deep wound.¹² Sara and the tramp are judged responsible for these outbreaks, or apocalyptic visions, and are increasingly hounded and bullied to the point where Sara only narrowly escapes being drowned after a carnivalesque witch hunt by a crazed mob. In the final scene, the two friends set off, hand in hand, to leave the town, a clear if clichéd sign of a purer and free-thinking (if 'imperfect') future.

In this novel, systems, mechanisms, regimentation, and control replace liberty and individuality. With this in mind, and since art is a passionate interest of Capriolo's, as we sipped our wine I told her about my recent visit to the *Cappella Scrovegni* in Padua (which she had visited two years previously), explaining the highly organized and controlled system now adopted which allows visitors only fifteen minutes in the Chapel.¹³ Capriolo was horrified at the imposed restrictions and rigidity. I only regret I omitted to acquaint her with the tone in which the instructions to visitors are framed. As a translator, she would have been amused:

Visit conditions. The visitor will stay in the compensation room for 15 minutes about, in order to stabilize the atmosphere around him; he will then enter the Chapel for another 15 minutes about. The automatic doors at the entrance will be opened only one time, whether in entrance or in exit.

The different activities of translating and writing novels was another matter I wanted to raise with Capriolo, not to discuss language itself on this occasion, but rather to enquire whether her way of working had altered at all, and how she divided her time between the two pursuits.

Capriolo's penultimate novel, *Una di loro* (2001),¹⁴ sees the return of the single (and nameless) reclusive male protagonist, with an innate sense of superiority, immersed in aesthetics, writing a book likely to be entitled '*Narciso e Narciso*'. And yet it is very soon apparent that he wants to find a way out of his inward tendencies, his own narrow interests, a way into the world in which he finds himself. Staying in a Mann-like hotel in the mountains (his lady-friend Claudia B being an ironic echo of Castorp's Frau Clavdia Chauchat¹⁵), he meets, is drawn to and tries to befriend, the maid Iasmina.¹⁶ When she subsequently disappears, he sets out to investigate the mystery surrounding her and her 'people', and eventually comes across the imposing-sounding though dirty and rundown 'Grand Hôtel d'Europe et des Alpes', where he witnesses the degradation and the humiliating life she and the other inmates – immigrants or refugees perhaps – are forced to live ('un luogo sontuoso e fatiscante', drinks exchanged for tokens, people called away impersonally by a loud-hailer, 'un silenzio fragoroso' (*Una di loro*, pp. 78-84)). He also discovers that the villagers choose to ignore its existence, 'forse per spirito di carità' (p. 99). In the final pages, as the protagonist journeys home by train, his momentary 'quiete perfetta' is disturbed by a revelatory vision of the Grand Hôtel's inhabitants, and he decides to get off at the next station and go back (pp. 167-75). Perhaps he will assist Iasmina and the others in some way, or perhaps he will become 'uno di loro'. In *Il sogno dell'agnello* and *Una di loro*, therefore, Capriolo has her protagonists begin to fight indifference and apathy, and show concern for those around them.

My curiosity about Capriolo's latest novel, *Qualcosa nella notte* (2003), whose publication was imminent, was the starting point for the interview: all Capriolo had told me previously was that it retold the ancient Mesopotamic tale of Gilgamesh.¹⁷ Since myth features powerfully in Capriolo's opus as a whole, were we seeing a return to her original sources of inspiration rather than further indications of the new trend developing? The opening describes Gilgamesh, 'eroe per due terzi dio e per un terzo uomo' (p. 10), tormented in his sleep by disturbing dreams, revealing the existential anxieties that by day he will not allow himself to admit. Enkidu, the 'uomo selvatico', used to the ways of animals rather than humans, helps to remind the King of the more 'natural', or human, third of his nature that he is denying. And so the story portrays another friendship between two individuals, in this instance, civilized King and wild man, the rational measured against the instinctive. When Gilgamesh sets out on a quest to redeem his city, although he takes Enkidu with him, he stubbornly pursues his goal, unwilling to heed Enkidu's objections or worries. On their return, however, while the King is

fêted, Enkidu grows weaker and weaker and eventually passes away, curled up on his bed of reeds. Gilgamesh grieves in solitude for some time, but eventually, sensing his own inadequacies, sets off on a new quest to seek the advice of the wise Ziusudra. He returns enlightened, freed from his anxieties about immortality, to be henceforth, we can assume, a compassionate and just ruler over his people. The change in perspective in the last three novels, then, in terms of the protagonists' (timid or modest) desire to interact with, and improve, the world around them, could signal, in addition to reflecting the declining influence of Nietzsche on Capriolo (see interview), a less passive attitude towards contemporary society on the author's part.¹⁸

Capriolo's stories continue to have a predominantly linear structure, not being chronicles as such, but rather narrations of events with a fantastic, imaginary, or oneiric dimension. Music remains an important part of her inspiration, a non-verbal form of communication open to myriad possibilities of interpretation, as does the presence of myth, imparting eternal truths. Yet to what extent does the author see myth as relevant in today's world? And, in a similar vein, with the focus now firmly on the immediacy of communication, can a contemporary author still write an epistolary novel?¹⁹ These were further topics of conversation, as were certain influences on Capriolo's writing, including Pirandello and Nietzsche.

As I noted in 1996, interviews with writers can be of value to critics and scholars, in that they show how writers see themselves, or wish to present themselves. Now, seven years later, having continued to be in regular contact with Paola Capriolo, I present our conversation in the hope that it might provide additional insights into the author's work, and her mode of writing, thereby provoking further discussion of the fictional (or not so fictional) realities portrayed. The proud (feline) 'empress' Giocasta may have passed on, but her successor, Persian Sibilla, was keen to make her presence felt. Distracting me from setting up my tape recorder, she sniffed at my shoes (liking, as Capriolo explained, the gold buckle), then at my handbag strap, and briefcase. Capriolo, fearing she might eat them, not because she was not fed enough, she hastened to explain, but because she loved new or shiny objects, suggested I move everything out of her reach. Sibilla retired, gracefully or sulkily, to be seen no more, and the interview could begin.²⁰

1 Il nuovo libro e le nuove direzioni

Gillian Ania La prima domanda riguarda il tuo nuovo libro, *Qualcosa nella notte*, che sarà disponibile nei prossimi giorni: mi puoi dire qualcosa a proposito dei protagonisti, dell'ambiente, senza naturalmente rovinare la sorpresa?

Paola Capriolo È un libro basato sull'epopea di Gilgamesh, quindi i personaggi sono noti. È un mito che in qualche modo mi ha accompagnato fin dall'infanzia, quando ho letto per la prima volta questa storia in una raccolta di miti mesopotamici che avevo a casa. E poi mi è capitato di rileggerlo qualche anno fa, forse un paio di anni fa: è stata una sorta di folgorazione e mi è venuto proprio un gran desiderio di ri-raccontare questa storia.

GA In che senso, di rielaborarla?

PC Di darle una dimensione narrativa, innanzitutto, che non ha perchè è un poema epico, scritto secondo canoni estremamente lontani dalla nostra sensibilità letteraria; e poi metterne in luce la modernità nel senso soprattutto dell'universalità, perchè sono veramente cose vicinissime ad ogni essere umano.

GA La caratteristica propria del mito.

PC Sì, ma particolarmente all'essere umano di quest'inizio di millennio che forse, trovandosi alla fine di un ciclo di civiltà, si trova nella stessa posizione quasi disarmata di fronte alle grandi questioni dell'esistenza in cui si trova un personaggio come Gilgamesh, che invece si pone all'inizio della storia. Si tratta di un ritornare al mito proprio come radice della narrazione e come forma di narrazione, quindi con una struttura musicale: una struttura narrativa basata sulla ripetizione e la variazione dei simboli, delle immagini, proprio come in musica vengono ripetuti e variati i temi. È una forma sicuramente più propria al mito che a una narrazione di tipo naturalistico, benchè Thomas Mann, ad esempio, abbia saputo usarla magistralmente anche nei suoi romanzi 'borghesi'. Questa era anche la forma de *La grande Eulalia*, e perciò in qualche modo sono tornata alle radici del mio modo di narrare.

GA Ti riferisci alla struttura musicale della raccolta complessivamente, o a quella dei racconti individuali? Fino a che punto diresti che sia stato un 'gioco' conscio allora, e hai trattato *Qualcosa nella notte* in modo simile o diverso?

PC Dei singoli racconti. Già allora era un procedimento del tutto consapevole, come lo è in *Qualcosa nella notte*. Qui però i 'motivi ricorrenti' sono spesso citazioni quasi letterali tratte dal testo originario dell'epopea. Sono curiosa di sapere cosa ne pensi!

GA Non vedo l'ora di leggerlo. Com'è nato invece il racconto *Con i miei mille occhi*, la tua rielaborazione di un altro mito, quello di Narciso e Eco?

PC *Con i miei mille occhi* è nato da una proposta del compositore Alessandro Solbiati, che già aveva messo in musica altri miei racconti ('Il gigante', 'La colomba azzurra' e 'Il dio narrante') e ora mi chiedeva di scrivere qualcosa per lui in modo da creare insieme un'opera che, sin dall'origine, fosse contemporaneamente letteraria e musicale. Tenendo conto di una simile destinazione, ho pensato che la cosa migliore fosse raccontare una storia in cui il suono fosse già protagonista, e la vicenda della ninfa Eco mi è sembrata particolarmente adatta.

GA Ho capito. Sebbene ogni tuo libro sia diverso, ci sono varie cose che accomunano i romanzi, per esempio il tema della musica, il tema del mito, del labirinto, e così via. Ma diresti che, negli ultimi anni, la tua scrittura segue una direzione un po' diversa? Cioè i primi protagonisti erano molto chiusi, introspettivi, in cerca di solitudine, invece dopo il 1997 / 98 cominciamo a vedere protagonisti più aperti verso gli altri, verso la società in cui vivono.

PC Sì, in un certo senso è vero. A partire da *Il sogno dell'agnello*, sì. Con la differenza che mentre *Il sogno dell'agnello* e *Una di loro* sono dei libri che affrontano direttamente la contemporaneità, anche come ambientazione, qui [nel nuovo libro] è una terza cosa ancora. In qualche modo anche questo nuovo libro è un uscire da quella sorta di cerchio magico che mi ero costruita intorno con i libri precedenti, però in un'altra direzione, che non è quella della contemporaneità; è come se con questo libro compissi un processo che è l'inverso di quello 'normale', perchè di solito quando uno scrive un libro, parte dall'interno e deve raggiungere l'esterno, dare una forma, è un passare dal dentro al fuori. Qui è un passare dal fuori al dentro innanzitutto, cioè un trasformare totalmente una materia che non mi appartiene in cosa mia, perchè non sento questo libro meno mio degli altri; questi personaggi li sento miei esattamente come gli altri, anche se esistono da cinquemila anni. Però, appunto, il processo è il contrario, quindi un assimilare.

GA Sempre con il fine di comunicare un'idea, di rivelare, far capire...

PC Certo. Soprattutto è sempre un elaborare, uno sviluppare, uno scavare intorno a certi interrogativi che poi, tutto sommato, sono abbastanza costanti. Il grande tema di questo libro è il tema della morte, della caducità, di come l'uomo le affronta. E quindi non è un tema che sia assente dalle mie opere precedenti.

GA Giusto. Per esempio, ne *Il doppio regno*, è proprio quello che la protagonista cerca di evitare con la sua reclusione, è sempre questo tema a dominare.

PC Sì, certo.

GA E per quanto riguarda il futuro? Progetti già un altro romanzo, oppure ti impegni a fare un'altra traduzione, o tutte e due le cose? O forse ti concedi una pausa?

PC Sì, adotto un ritmo meno frenetico per ora, poichè ho finito solo da qualche mese la revisione delle bozze che poi per me è sempre una sorta di...non dico di riscrittura, ma ci lavoro parecchio.

GA Immagino anche che ogni volta ti senta di dover prendere un po' le distanze dall'opera prima di poterla revisionare?

PC Infatti. Ora sto lavorando a una traduzione, quella di *Pietre colorate* di Adalbert Stifter, una raccolta di racconti alcuni dei quali molto belli. È un autore austriaco dell'Ottocento, un autore che mi ha sempre interessato molto.

GA Di che cosa trattano i racconti – quali sono i temi principali? E la traduzione di questo libro è stata una scelta tua?²¹

PC Per la verità è stata una proposta dell'editore, ma da molto tempo desideravo tradurre Stifter. È soprattutto un grande poeta della natura; racconta quasi sempre di piccole cose, di avvenimenti quasi impercettibili, ai quali però riesce a conferire una sorta di grandezza epica. E mi affascina molto il suo modo indiretto di raccontare, ad esempio facendo comprendere il carattere di un personaggio attraverso la descrizione meticolosa dell'arredamento di casa sua.

GA E il prossimo romanzo?

PC Già ho scritto delle cose, ma sono ancora in una fase in cui, per scaramanzia, preferisco non parlarne, perchè non è ancora detto che prendano forma, ma spero di sì. Da un lato ho un progetto di un romanzo, da un altro sto lavorando a una serie di racconti che sono già a buon punto, ma in questo momento sono indecisa se andare avanti con i racconti o invece dedicarmi al romanzo.²²

GA In genere, se lavori sia a un libro tutto tuo, sia a una traduzione, dedichi per esempio metà della giornata ad una cosa e metà all'altra, oppure ti concentri esclusivamente su una delle attività per un periodo per esempio di qualche mese, e poi cambi?

PC Per tutti e due dipende in che fase sono. Se scrivo la prima stesura di un romanzo non posso fare altro. Se invece sto già riscrivendo al computer, correggendo, e così via, poi posso anche lavorare su entrambe le cose.

GA Ho capito, sì, correggere è un processo diverso.

PC Infatti, non richiede lo stesso grado di dedizione.

GA O di creazione.

PC È così. Poi quando scrivo la prima stesura, ho bisogno di dire: ‘mi metto a lavorare e non so quando finirò, cioè quando finirò per oggi’. Non posso dire, ‘e nel pomeriggio invece faccio un’altra cosa’.

GA Capisco, e certo, ci sono modi diversi di scrivere. Alcuni scrittori fanno, non so, un certo numero di ore regolarmente, ogni giorno, invece altri preferiscono...

PC Una volta anch’io avevo ritmi più regolari. Adesso vedo che non riesco a smettere!

GA Bello, però!

PC Sì, vado avanti anche fino alle dieci di sera... Magari cenando, alzandomi ogni tre minuti da tavola. Vorrei fermarmi ma non riesco. Almeno con questo libro è successo così, che dicevo ‘adesso basta, ho finito un capitolo’, e mi mettevo a cucinare. Ma ad un certo punto pensavo, ‘però, il prossimo capitolo potrebbe cominciare così’, e allora, lasciando bruciare tutto quello che avevo sul fuoco, andavo di là e ricominciavo!

GA Immagino! Perché poi, quando arriva l’ispirazione, bisogna che si prendano delle note, per fissare le idee, per dare loro una forma concreta.

PC Sì, è essenziale. Non ti dico quando l’ispirazione arriva di notte! Magari verso le quattro di mattina quando uno si sveglia e comincia a progettare, a immaginare, pensando, ‘se mi riaddormento me lo dimentico’, allora alzarsi, prendere la penna... A volte però succede che nel dormiveglia vengono delle idee che sembrano bellissime, ma poi quando si è svegli del tutto ci si accorge che non sono poi così belle.

GA Certo. E parlando sempre dello scrivere, di modi di scrivere, cosa pensi di quest’affermazione di una scrittrice sudafricana (Nadine Gordimer, *The Guardian*)? ‘Sarò donna, ma quando scrivo sono un’intelligenza composita.’ Sei d’accordo con lei?

PC Un'intelligenza composita, quindi composta anche forse nel senso di essere una donna, però accanto a tante altre cose? Devo dire che mi trovo completamente d'accordo. Non è detto che il sesso cui si appartiene sia la cosa principale; può esserlo oppure no, secondo quello che uno scrive, come il fatto di essere milanese può essere fondamentale se uno scrive di Milano, ma non esserlo in altri casi. Poi, evidentemente, tutto questo compone l'individualità dello scrittore.

GA Essere donna, quindi, è soltanto uno dei tanti fattori.

PC Sì. Non so, ci vorrebbe forse uno psicanalista per stabilire il peso relativo dell'uno o dell'altro! Comunque, non ne farei una questione di critica letteraria.

GA Mi aveva colpito la frase che mi è sembrata ben trovata.

PC Anche a me. Direi che sintetizza bene la questione.

2 'La donna di pietra' e *Diana e la Tuda*

GA So che hai letto ora *Diana e la Tuda* di Pirandello (1927).²³ Cosa hai pensato, specialmente riguardo al rapporto con il tuo racconto 'La donna di pietra'? Io, come ti dicevo, ho fatto alcuni paralleli in un saggio che ho appena finito.²⁴

PC Devo dire che la mia non è stata una lettura ingenua, essendo io stata avvertita riguardo alla possibilità di punti in comune. Effettivamente c'è una somiglianza. Direi che l'atteggiamento di Mur somiglia un po' a quello del vecchio scultore, no?

GA Sì, Nonno Giuncano è dalla parte della vita che 'si muove'; lo scultore giovane invece, come il maestro di Mur, vuole immobilizzare la vita.

PC Sì, anche se mi pare che in *Diana e la Tuda* il tema fondamentale non sia lo stesso. La radice è la stessa, cioè un tema che risale poi a Simmel, alla filosofia della vita (tutte cose che hanno influenzato molto Pirandello, che anche a me sono care): intendo dire l'idea della forma come qualche cosa che irrigidisce, che pietrifica la vita.

GA Sì, Tuda protesta perchè vuole vivere, vuole contare tanto come donna quanto come modella, no? Ma in che senso i temi sono diversi secondo te?

PC Nel senso che mentre per il mio Mur è la forma artistica che pietrifica la vita (questo è il suo problema) – e quindi il suo tentativo è di infondere di nuovo la vita

in una cosa che invece è morta perchè è separata dalla vita – mi sembra che in *Diana e la Tuda* il tema fondamentale sia in realtà la persona come forma che uccide la vita. Pensa a tutti i discorsi che fa il vecchio scultore sul corpo, sull'io, su ciò che egli deve portarsi appresso che è morto, perchè consiste, perchè è un'individualità,²⁵ quindi l'individualità come rapprendimento di una materia fluida e quindi come forma di uccisione, se vuoi, di questa fluidità. Perciò la statua ha più che altro un ruolo di simbolo, quasi di allegoria di tutto ciò, ma secondo me il tema non è direttamente l'arte; cioè non c'è il confronto tra due possibilità di forma – è anche quello, fra l'altro, un tema simmeliano – che c'è invece ne 'La donna di pietra', cioè da un lato una forma che nega la vita, quella delle sculture sotterranee, dell'altro invece una forma che tenta di assecondare la fluidità della vita.²⁶

GA Sì, Mur cerca anche, in un certo modo, di rendere onore alla natura.

PC Certo. Mentre questo tema dell'individualità come morte, come limitazione, è un tema che è anche fortemente presente nella mia opera, ma non particolarmente ne 'La donna di pietra'.

GA Dove diresti che è maggiormente presente? Ne *La spettatrice*, per esempio, o ne *Il doppio regno*?

PC Sì, ma anche in *Vissi d'amore*, dove se non ricordo male compare persino il termine 'maschera' in questa accezione decisamente pirandelliana.²⁷

GA È interessante anche paragonare la reazione di Tuda alla statua per cui ha fatto da modella con la reazione della donna di Mur, la donna senza nome che alla fine distrugge l'opera in cui è raffigurata, come vorrebbe anche fare Tuda, ma Sirio, geloso della sua statua, glielo impedisce.²⁸

PC Sì. Poi c'è lo scambio tra l'arte e la vita anche in *Diana e la Tuda*, come ne 'La donna di pietra', quando Tuda dice di aver scoperto che la sua espressione di dolore, il suo sguardo, va a finire nella statua, no? Quello che soffre lei diventa la 'realtà' della statua.²⁹

GA Tuda, infatti, è contenta, orgogliosa della creazione che è lei, che poi cambia atteggiamento o posizione se lei li cambia.

PC Sì. Però è anche terrorizzata.

GA È vero, esprime tutte e due le emozioni.

PC Del personaggio femminile de 'La donna di pietra', invece, non si sa nulla. In questo caso è proprio la vita in quanto tale che a un certo punto respinge, non c'è una ragione, non si sa quale sia la ragione...

GA Non è esplicito, no. Tuda reagisce un po' come la donna, ma...

PC Però la differenza è che Tuda, in tutta questa vicenda, è la vittima, la parte più debole, è colei che soccombe, colei che viene calpestata, mentre nel caso della donna di Mur, qualunque siano le sue motivazioni, si ha l'impressione che sia lei a decidere, a determinare il destino dell'altro personaggio.

GA Esatto, dimostrandosi molto più forte. È più forte, anche se non apre bocca; Tuda, invece, parla, protesta, urla, ma è debole.

PC Sì.

GA Nel saggio mi concentro in modo particolare sulla statua e sulla sua importanza: Artemide per Stiler e la donna che crea Mur. E, un po' per gioco, ho pensato alla fine che in un certo senso Stiler e Mur potrebbero cambiare posto e essere più soddisfatti. Cosa ne pensi?

PC È vero, hai ragione! Ciascuno è nel paradiso destinato all'altro.

GA Già! Quindi, potendo scegliere, Stiler avrebbe accettato il giardino-caverna artistico di Mur con i suoi alberi di marmo bianco, le aiuole di gioielli, 'l'immobile fioritura',³⁰ un ambiente permanente, statico, totalmente controllato.

PC Anzi, sarebbe stato felice!

GA Invece Mur avrebbe gradito la possibilità di entrare nel mondo di Stiler, nel suo giardino, con la statua diventata donna.

PC Certo, moltissimo! Con tutto il proliferare della natura sfrenata.

GA Poi, ho fatto un ragionamento analogo, sempre su Stiler, ma questa volta nel giardino-serra di Cara.

PC Come? Stiler nel giardino di Cara?!

GA Sì, nel giardino sotto la cupola. Cosa ne dici?

PC Sono divertenti, tutti questi spostamenti! Non gli sarebbe piaciuto per niente, ne sarebbe stato inorridito.

GA Un aspetto gli sarebbe piaciuto, non pensi? L'aspetto controllato nel senso di essere chiuso. Ma sì, d'accordo, avrebbe odiato 'il rigoglio inquietante' della vegetazione, i 'fiori carnosi', le piante grasse dalle 'forme esuberanti'.³¹ Lui avrebbe voluto domare il giardino, controllarlo.

PC Specialmente con quel gatto che si aggira...

GA Il gatto tigrato, già! Ma, parlando più seriamente, diresti che la soddisfazione di Stiler deriva dall'esercizio di controllo su qualcosa che per propria natura tende a cambiare, anzichè dalla creazione di qualcosa che, una volta creato, è eternamente immune dall'essere cambiato?

PC Intendi dire che la sua sfida è nel fatto di trasformare in opera d'arte, quindi in qualcosa di fermo, la natura, cioè qualcosa che per sua natura cambia? Sì è vero, e probabilmente non si divertirebbe a scolpire statue, perchè lì non ci sarebbe la sfida.³²

3 Il romanzo epistolare

GA Mi interesserebbe sapere il tuo parere sulla forma epistolare, se pensi che possa esistere oggi, specialmente in questo mondo in cui le lettere sono meno usate, usiamo altre forme di comunicazione, più immediate. Pensi che uno scrittore possa utilizzare questa forma ancora oggi?

PC Sì, penso di sì. Io l'ho fatto, con 'Lettere a Luisa', credo che sia l'unico caso in cui l'ho usata, se non mi sfugge qualcosa. Però, evidentemente qui si tratta di una vicenda in costume. Altri autori l'hanno usata anche per vicende contemporanee, ad esempio Natalia Ginzburg in *Caro Michele*, che mi è capitato di leggere recentemente. Il *Corriere della sera* da qualche tempo pubblica una collana di classici, o libri di autori più recenti di letteratura italiana (vengono venduti ogni settimana insieme al giornale), con delle prefazioni di loro collaboratori, e mi ha chiesto di scrivere la prefazione a *Caro Michele*. Oggi, dopo trent'anni, la lettera è ancora più desueta, e forse un equivalente odierno di *Caro Michele* non sarebbe credibile sotto forma di romanzo epistolare. Eppure si è ripreso a scriversi con l'email, quindi si potrebbe forse scrivere un romanzo epistolare come scambio di email, non credi?

GA Infatti. E, per esplorare la motivazione della scelta del genere da parte dell'autore, in *Caro Michele*, per esempio, ci sono tante lettere e tanti corrispondenti... e Michele è quello che non si vede mai, non appare mai nel romanzo...

PC Sì. Tutto ruota intorno a questo centro assente, quello è il fascino del libro.

GA Invece in 'Lettere a Luisa', tutte le lettere sono scritte da una persona, dalla stessa mano, così...

PC Però a un destinatario che potrebbe non esistere.

GA Sì, a una *donna* assente questa volta. Secondo te, allora, quali possibilità offre il genere epistolare agli autori?

PC La forma epistolare, come nel caso di *Caro Michele*, è un ottimo modo per caratterizzare i personaggi. È un modo anche molto divertente per uno scrittore: costruire il personaggio attraverso i suoi tic, il suo modo di scrivere, le sue preferenze per questo o quell'aggettivo; è una forma che offre molte risorse. Sarebbe un peccato se scomparisse.

GA Sono d'accordo. Direi poi che il rapporto epistolare è diverso a seconda che le due o più persone che si scrivono si vedono tra una lettera e la successiva, o che si scrivono e basta.³³

PC Io credo – e ciò forse li rende ancora più interessanti, come materia di narrazione – che i rapporti epistolari esistano soltanto fra persone che *non* si vedono, o che per lungo tempo non si vedono. Non c'è più nessuno che scriva una lettera a una persona con cui è in relazione costantemente, perchè telefona, oppure la vede. Pensa, per esempio, al caso di Gottfried Benn: una delle relazioni umane più importanti della sua vita, la sua più grande amicizia, è stata con un commerciante di Amburgo col quale si è visto, credo, una sola volta in vita sua. Il commerciante gli aveva scritto a proposito di qualche suo testo, qualche sua poesia che aveva letto, Benn poi aveva risposto, e hanno intrattenuto questa relazione epistolare al punto che il commerciante è diventato praticamente il confidente letterario di Benn: questi gli mandava le poesie, appena scritte, e l'altro rispondeva con i suoi commenti, e per tutti gli anni del nazismo e anche dopo la fine della guerra, periodo in cui Benn non poteva pubblicare, praticamente era il suo interlocutore, era il suo pubblico.³⁴

GA Bello, sì, una corrispondenza molto proficua. Nelle lettere, certo, uno ha più tempo per meditare, formulare giudizi, ipotesi, pensieri...comunicare verità più complesse, o difficili da dire faccia e faccia, anche dal lato emotivo. E così, tornando alla domanda di prima, pensi che ci possa essere ancora verosimiglianza in un romanzo epistolare oggi, se è quello che l'autore cerca?

PC Secondo che tipo di romanzo uno scrive, qual è il contesto di questo scambio epistolare. Sì, anche oggi è possibile dare credibilità. Però è evidente che non si può rispecchiare letterariamente un mondo in cui le lettere non si scrivono nella forma del romanzo epistolare, ma si devono usare delle forme più moderne.

GA Conosci anche l'altro romanzo epistolare della Ginzburg, *La città e la casa*? Forse l'ho preferito a *Caro Michele*, ma è molto simile come costruzione; è la partenza imminente del protagonista Giuseppe che provoca la prima lettera, la sua emigrazione in America. Ma in tutti e due i romanzi si capisce che anche quelli che si possono vedere preferiscono spesso scriversi anzichè telefonare. E la Ginzburg spiega perchè, attraverso i suoi personaggi, e cioè che al telefono non si riesce a dire niente, ma che in una lettera si possono dire tante cose.³⁵

PC Non ho mai letto quest'altro libro, ma è verissimo. Infatti a me piace molto l'email, perchè ha la stessa tempestività della telefonata, però, c'è quel tanto di riflessione in più, che fa la differenza fra il telefonare e lo scrivere.

4 Nietzsche

GA Qual'è l'importanza di Nietzsche per te, e per la tua opera? Pensavo in modo particolare alla sua espressione, la sua filosofia, dell'«eterno ritorno», un tema che sarebbe interessante esplorare. Vorrei anche fare un collegamento con il romanzo di Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere...*³⁶

PC ...che devo dire non mi è piaciuto quando l'ho letto. Tuttavia, mi pare che Kundera facesse di Nietzsche il filosofo della pesantezza, che interpretasse il tema dell'eterno ritorno nel senso contrario. L'eterno ritorno dovrebbe essere nell'intenzione dell'autore una dottrina del togliere peso.

GA Ma non è forse questo che Kundera cerca di dire, di dimostrare, alla fine del romanzo? In che senso lo vedi diverso?

PC Nel senso che Kundera contrappone come propria la dottrina della leggerezza a una presunta pesantezza dell'eterno ritorno nietzscheano, e questo è un grave

fraintendimento: Nietzsche afferma esplicitamente di voler combattere appunto lo ‘spirito di gravità’, lo ‘spirito della pesantezza’. Comunque, confesso che di quel romanzo di Kundera ho soltanto un ricordo confuso.³⁷

GA In Kundera, però, c’è l’idea della ripetizione che porta alla felicità, e così il ritorno alla fine è quello che si cerca, come, in un certo senso, nei tuoi romanzi, non diresti?

PC C’è sempre una circolarità, però questa circolarità a tutto porta fuorchè alla felicità, è una trappola.

GA Certo, ma porta a una qualche soddisfazione per Vulpius, per esempio, come per Cara, ma non per gli altri protagonisti, che rimangono delusi nei loro tentativi di ripetizione.

PC Sì, ma anche per questi due, comunque, è un processo di autodistruzione. Soprattutto nel caso di Vulpius. Comunque Nietzsche ha avuto molta importanza per me in una certa fase della mia vita. Adesso devo dire che da un certo numero di anni lo sento abbastanza distante, forse come tutti gli autori che ho tanto amato e a un certo punto...

GA Arrivano forse nuovi autori che si sovrappongono ai primi?

PC Sì, anche se non con quell’importanza per me, però non so, ho sempre più l’impressione che con il passare del tempo certi sogni di Nietzsche siano diventati gli incubi della realtà in cui viviamo. E questo me lo fa apparire come se fosse un profeta di sventura senza saperlo, credendo di essere un grande liberatore dell’uomo.

GA In che senso, esattamente?

PC Non mi riferisco tanto all’influsso che ha avuto sul nazismo per esempio (c’è stato un tale fraintendimento del pensiero di Nietzsche), ma proprio al modo in cui viviamo oggi, quest’idea della volontà di potenza, come libera creatrice di valori non vincolata a nessun essere sostanziale ma plasmatrice della sostanza. In qualche modo è il meccanismo in cui noi siamo intrappolati ed è un meccanismo profondamente distruttivo, secondo me, e di profondo immiserimento dell’essere umano.

GA E come scrittrice, quindi, senti di essere stata influenzata da questa ‘filosofia’? Almeno all’inizio della tua carriera?

PC Senza dubbio. All'inizio ha avuto un influsso determinante, soprattutto per la centralità metafisica che attribuisce all'arte.

GA Sì, questo è chiaro. E ora, quali diresti che siano le principali influenze?

PC Influenze così dirette non credo di subirne più. Leggo con grande passione soprattutto Kafka e i testi della tradizione neoplatonica, ma non saprei dire se tutto questo abbia un rapporto con la mia scrittura.

GA Ho capito. A proposito del tema del 'ritorno', noto qui, sulla copertina del tuo nuovo libro la frase il 'paese senza ritorno': 'Solo del paese senza ritorno continuava a tacere'.

PC Il paese senza ritorno: nel poema mesopotamico, questo era il nome che loro davano al regno dei morti.

GA Ho capito. Mi fa pensare a *Il sogno dell'agnello* nel senso che i personaggi di questo romanzo vivono in un 'paradiso' o 'mondo perfetto' dove hanno tutto, ma senza via d'uscita...

PC Questo è il mondo in cui siamo.

GA Sì infatti, e da questo mondo i due protagonisti cercano un'uscita; anche se si aveva 'tutto', non era sufficiente...Sarebbe forse un'espressione di uno degli incubi di Nietzsche?

PC Sì: quello dell' 'ultimo uomo'. Ma scrivendo *Il sogno dell'agnello* non pensavo a Nietzsche, non ne avevo bisogno: quell'incubo lo trovavo perfettamente realizzato nel mondo che ci circonda.

GA Giusto. Ma ciò a cui pensavo a proposito della frase è che si diceva ai bambini che le persone che erano morte erano andate invece in...

PC Ah, in viaggio.

GA Sì, in un viaggio senza ritorno.

PC È vero.

GA È questo che mi ha colpito. Non ci si voleva riferire alla morte, e si adoperava invece questo eufemismo.

PC Ma non dicevano che era senza ritorno, dicevano ‘in viaggio’.

GA Lo so...ma non ritornavano mai!

PC No!³⁸

5 Misteri e altri miti

GA Cosa mi dici del racconto che hai scritto che si chiama ‘Il mistero del treno scomparso’?³⁹ L’ho trovato questa settimana alla biblioteca Braidense. Dapprima, nel vedere il pamphlet, sono rimasta un po’ perplessa, poi ho capito che faceva parte di una serie...

PC Il comune di Milano ha organizzato un’iniziativa chiedendo ad alcuni scrittori di scrivere racconti – dovevano essere qualcosa che si poteva leggere tra una fermata e l’altra del metrò – e allora io ho pensato di scrivere una storia ambientata sul metrò. Ma non è che la consideri come un’opera capitale!

GA Capisco! Ma hai avuto qualche reazione da parte del pubblico? Sulla copertina, infatti, c’era scritto, ‘Se questo racconto ti è piaciuto, passalo a qualcun altro’.

PC Può darsi che sia successo, ma non lo so, perchè, poi, io non vado mai in metrò! Ma l’iniziativa, comunque, è durata soltanto per quei pochi mesi [del 1998].

GA Ho capito. Ma parlando del contenuto del racconto, avevi in mente il romanzo (*Se una notte*) di Calvino quando lo scrivevi, il fatto che il lettore ad un certo punto volta la pagina e trova solo una pagina bianca?

PC Era un gioco un po’ alla Calvino, anche se non avevo in mente un riferimento preciso. Però certamente un tipo di scambio tra l’attualità del lettore e la narrazione.

GA Infatti, mi è piaciuto il meccanismo per cui la donna che legge si sorprende a scoprire i propri pensieri, le proprie azioni, nel libro che legge.⁴⁰ E non hai scritto qualcos’altro di simile?

PC Non credo.

GA Una domanda molto breve: *Il nocchiero* è mai uscito in lingua inglese? So che doveva uscire qualche anno fa.

PC Non è uscito; doveva uscire con Harper Collins, ma hanno ridimensionato tutte le operazioni, c'è stato un cambiamento di personale, hanno tagliato le pubblicazioni, quindi dato che il mio romanzo era un esordio, è stato tra le cose che sono state soppresse. Dovrebbe esistere la traduzione, perchè era stato tradotto per questa casa editrice da Weaver, però non l'ho mai vista.

GA È un peccato. Sarà stato un bel libro da tradurre. E, spostando l'attenzione a *Il doppio regno*: come abbiamo già discusso molte volte, c'è molta intertestualità in questo romanzo: Cara pensa di aver vissuto degli episodi che invece fanno parte delle sue precedenti letture. C'è un episodio per cui io non sono riuscita a capire quale sia la fonte originaria: il ricordo della partita di tennis, quando Cara si vede su un campo rossiccio.⁴¹

PC No, quello non ha una fonte letteraria, non mi pare proprio.

GA È inserita come le altre 'memorie' di Cara, cioè una volta che si comincia a capire che i suoi sono ricordi letterari...

PC Sì, ma non sempre! A volte lo sono, a volte no.

GA Ho capito, ci sarebbe invece un legame inconscio con *Le affinità elettive*, con lo scambio degli uomini, anche se la partita di tennis non l'ho trovata in questo romanzo?⁴²

PC No, non c'è. C'è invece la scena del bambino, del lago e della barca...

GA Questo sì, appunto ho pensato a qualche ulteriore legame.

PC Non in questo senso.

GA Restando sempre a *Il doppio regno*, volevo parlarti di un episodio delle *Metamorfosi* di Ovidio, per sapere se lo consideri legato al tuo romanzo. Si tratta del mito di Alcione e suo marito Ceice, nell'undicesimo libro. Quest'ultimo si è deciso a partire in viaggio contro la volontà della moglie che, disperata, gli chiede 'che ho fatto di male, che colpa ho io perchè tu debba partire?' Ma Ceice parte con la sua nave, e Alcione rimane sola. A metà viaggio, in alto mare, si leva una tempesta violenta e il povero Ceice viene 'inghiottito da un'onda nera, gigantesca'! Più avanti, poichè Alcione piange sempre, aspettando il marito che non ritorna, la dea Giunone ha compassione di lei e manda il suo messaggero Iride dal 'signore dei sogni' per chiedergli di inviare alla povera donna, nel sonno, un'immagine del marito morto. E il posto dove Iride si reca per esaudire questa richiesta, dal 'dio dei sogni', è

descritto da Ovidio come la ‘dimora segreta del sonno inerte’, e il dio è ‘il signore della quiete’ e dei ‘sogni inesistenti’. Ho pensato che *Il doppio regno* potesse essere, dunque, una sorta di ‘dimora dei sogni inesistenti’, con il direttore dell’albergo ‘signore dei sogni’. Cosa ne dici?

PC Sì, bello, la dimora dei sogni inesistenti. Non ricordavo la storia, mi ricordo solo il particolare che loro si trasformano entrambi in uccelli. Dice proprio ‘l’onda’, non ‘le onde’?

GA In questo punto dice ‘un’onda’. Nella descrizione della tempesta si parla sì di onde, ma poi di un’onda in particolare, nera, gigantesca che inghiottisce il re. Non conosco bene tutte le storie di Ovidio, ma...

PC Io le avevo lette interamente parecchi anni fa ma non ricordo se prima o dopo aver scritto *Il doppio regno*. Io credo probabilmente prima, perchè altrimenti anch’io avrei notato l’episodio dell’onda. Ma poi è particolarmente bello il riferimento alla dimora dei sogni inesistenti, è un’immagine molto suggestiva.

GA Anch’io sono rimasta colpita dall’immagine, e appunto volevo riferirtela. Ci sarebbe il legame con l’inconscio, no? Con la notte (o il buio), con le realtà o i sogni che sono per lo più, nel caso di Cara, ricordi letterari. A te cosa suggerisce?

PC Mi suggerisce l’idea del sogno come fucina di irrealtà, o almeno come dimensione ambigua, in cui i confini sbiadiscono e la realtà si mescola con i fantasmi dell’immaginazione: proprio come l’albergo de *Il doppio regno*, che in questo senso può essere davvero definito come una ‘dimora dei sogni inesistenti’. Tra parentesi, sarebbe un’ottima definizione anche per l’arte. Ma la cosa interessante è che questa irrealtà può avere un peso esistenziale grandissimo, persino maggiore di quello che siamo soliti attribuire agli eventi della vita desta.

GA Infatti. E dato che adesso hai scritto un nuovo libro, basato sul mito, che racconta la storia di un mito, vorrei chiederti appunto quale importanza pensi che abbia il mito oggi, per capire la realtà attorno a noi. Cosa ne possiamo imparare?

PC Io credo che la nostra immaginazione funzioni tutt’ora sulla base di archetipi mitici, di forme mitiche. Credo che il mito sia uno dei grandi modi che l’uomo ha trovato per dare un senso a quello che gli accade, a quello che accade intorno a lui, e che non abbia perso questa funzione. Oggi viviamo quasi sempre in mezzo a estreme degradazioni dei miti, ed è per questo che forse è importante ritrovarne il senso autentico, l’autentica statura. Per esempio io credo che fra gli scrittori nessuno

abbia capito il Novecento con la profondità con cui l'ha capito Kafka, perchè Kafka è l'unico scrittore del Novecento che ha saputo vedere, concepire ed esprimere in forma mitica il proprio secolo.

GA Questo è un giudizio particolarmente severo! Come mai – non credi che si sia qualche scrittore che in questo senso gli si avvicina?

PC Non è un giudizio severo. Voglio dire semplicemente che Kafka, nel Novecento e forse in tutta la letteratura moderna (dopo Shakespeare, beninteso), è l'unico creatore di miti, di nuovi archetipi dell'immaginazione, nello stesso senso in cui lo furono appunto i creatori dei miti greci o delle grandi favole europee. È un loro parente, un loro simile, cosa che non si può dire ad esempio di Thomas Mann o di altri autori pure grandissimi che tuttavia non 'pensano' miticamente, ma si limitano a rielaborare il mito attraverso il filtro dell'intelligenza critica. Lo ha fatto anche Kafka, qualche volta: penso a certe sue interpretazioni come quella de *Il silenzio delle sirene*; ma il castello, la porta della legge, il messaggio dell'imperatore, sono davvero immagini mitiche nel senso originario, nuovi archetipi che certo vivranno a lungo nella storia della letteratura.

GA Kafka, quindi, ci ha dato una realtà non fissata in un periodo storico, ma qualcosa di più esistenziale?

PC Esistenziale, ma anche, in realtà, profondamente in realtà appartenente al suo tempo. Non si potrebbe immaginare la vicenda de *Il castello* o de *Il processo* ambientata nel Seicento per esempio. Però, nello stesso tempo sono trasfigurate in qualche cosa di universale. La letteratura se non ha anche questa dimensione mitica, che la porta in qualche modo a dare un'espressione eterna del proprio tempo, non ha senso secondo me. Mi sembra che Kafka si sia espresso in termini che non sono nè i termini del pensiero concettuale, nè quelli della letteratura basata sullo psicologismo, sullo stato psicologico dei personaggi, ma proprio forme mitiche. Le sue immagini vanno sempre molto al di là, non solo del loro senso letterale, ma anche di ogni interpretazione che uno può dare, sono inesauribili.

GA E così le paure dei protagonisti, tutti i misteri, le frustrazioni, i percorsi senza senso, trascendono ciò che succede al protagonista, diventando una spiegazione per un altro tempo, un altro mondo.

PC Certo, infatti non hanno mai una grande individualità i protagonisti di Kafka, non hanno neanche un nome, e non per caso.

GA No, solo una lettera, come anche i protagonisti di Robbe-Grillet, per esempio.⁴³ Ma l'assenza del nome ricorre spesso nei tuoi romanzi.⁴⁴ Diresti che l'intenzione di dare universalità ai personaggi sia uno dei tuoi principali obiettivi? Come per Cara, per la donna de 'La donna di pietra', il prigioniero de 'Il gigante', il vagabondo-principe de *Il sogno dell'agnello* o lo studioso di estetica di *Una di loro*?

PC Avere un nome significa avere un'identità stabile, definita; invece l'identità dei miei personaggi si costruisce attraverso la loro ricerca (cioè, paradossalmente, nel corso di quello stesso processo che alla fine arriva a distruggerla); non è mai data in anticipo nè precisata in senso naturalistico.

7 Scritti e manoscritti

GA Stavamo parlando prima dello scrivere, delle diverse attività di scrivere e tradurre. Vorrei chiederti se le fasi dello scrivere per te sono rimaste le stesse, cioè come erano prima che tu avessi il computer, oppure se hai cambiato metodologia con l'avvento del computer? So che scrivevi molto a mano prima.

PC La prima stesura la faccio sempre a mano, tuttora. C'è stato un cambiamento nel senso che tutto è molto più semplice e più fluido nella parte successiva: rifaccio, cambio con molta più semplicità senza poi la necessità di ribattere tutto a macchina. Ciò che mi piace in modo particolare, è di poter fare più esperimenti – provare a togliere o a invertire certe parti – senza il timore di rovinare tutto. Devo dire che il computer è una cosa a cui non rinuncierei sotto nessun aspetto. Pensa poi al lavoro che abbiamo fatto per la traduzione de *Il doppio regno*,⁴⁵ che sarebbe stato terribilmente macchinoso se non impossibile senza il computer, cioè farlo a distanza in così poco tempo.

GA Sì, io sono rimasta piena di ammirazione per il modo in cui hai lavorato, usando la funzioni dei 'Commenti', perchè per te in quei giorni il computer era anche nuovo.

PC Ho imparato abbastanza in fretta!

GA Infatti! E questo mi porta a parlare dei tuoi manoscritti. Sono stata al 'Fondo Manoscritti' di Pavia la settimana scorsa per consultare gli archivi di *Vissi d'amore* e *La spettatrice*, anche se ho avuto tempo, in quest'occasione, di guardare solo il primo.

PC Io dubito, fra l'altro, che sia l'uno sia l'altro corrispondano poi alla versione pubblicata, visto che di solito lavoro molto sulle bozze.

GA Infatti, immaginavo che ci sarebbe stata una 'terza' fase. Posso chiederti come mai queste due opere, e non altre?

PC È stato un accordo di parecchi anni fa: Maria Corti mi aveva chiesto cosa potevo darle, e io avevo trovato queste due opere, ma da allora non ho più avuto occasione di parlare con lei a questo proposito. È strano che non le avessi dato anche i libri precedenti, ma può darsi che, siccome avevo già cambiato casa, questi [*Il nocchiero*, *Il doppio regno*, and *La grande Eulalia*] fossero rimasti nella casa dei miei genitori. Così, è stata una scelta casuale, non premeditata. Nonostante ciò, forse sono i due libri di cui sono più convinta dal punto di vista stilistico. Mi dispiace per il *Il doppio regno* soprattutto. Tu poi sarai indignata!⁴⁶

GA Sì, davvero! Non sai dove è finito il manoscritto de *Il doppio regno*?

PC Sei sicura che non sia a Pavia?

GA No, non c'è.

PC Allora ce l'ho io da qualche parte.

GA Ma hai intenzione di donare anche le altre opere al fondo per la conservazione?

PC Sì, ma appunto l'iniziativa era stata della Corti. Se loro me li chiedono io glieli do volentieri. Mi piacerebbe saperli in un luogo sicuro. La Corti aveva scritto anche un romanzo ambientato in questo fondo manoscritti, con dei fantasmi che emergono da tutte le carte; me ne parlava molto, poi però, mi era sfuggita proprio la sua uscita.⁴⁷

GA Interessante. Ma per quali elementi stilistici rimani più 'convinta' di *Vissi d'amore* e *La spettatrice*?

PC È difficile precisarlo. Insieme con *Qualcosa nella notte*, sono quelli scrivendo i quali mi sono sentita più padrona dei miei mezzi stilistici e narrativi, e quindi mi sembrano anche i più riusciti sul piano formale. Mentre li scrivevo sentivo sempre il vento a favore, per così dire, mentre con altri libri, compreso *Il doppio regno*, ho avuto spesso l'impressione di dover navigare controvento.

GA Non senza successo, però! Ma per tornare a *Vissi d'amore*, non so se ti ricorderai, ma una delle cose che ho notato, dando un'occhiata al manoscritto e al dattiloscritto e paragonandoli, è che l'ordine dei capitoli sembrava diverso. Hai cambiato l'ordine dei capitoli di *Vissi d'amore* nella versione dattiloscritta?

PC Sai perchè? Ti ricordi che *Vissi d'amore* inizialmente doveva essere un libro scritto in due?⁴⁸ E quindi c'era una parte che veniva scritta da me e una parte che veniva scritta da Rugarli e in qualche modo la mia storia non si concludeva, perchè doveva essere conclusa dal punto di vista di Tosca, con la morte di Scarpia. Allora quando ho deciso invece di pubblicarlo da sola, siccome mi piaceva che finisse così, cioè con Scarpia che attende l'arrivo di Tosca, per rendere conto della conclusione della vicenda ho deciso di mettere all'inizio la parte che lo presenta come un diario trovato. Per questo ho spostato in avanti tutta la numerazione.

GA Ho capito. Nel manoscritto non c'è la parte introduttiva, ma nel dattiloscritto sì. E infatti lì, è poi divenuta il Prologo ('Quella notte le guardie del palazzo...'). Ma questo vuol dire che l'idea del diario, che, devo dire, funziona molto bene, è venuta dopo, che non era nel progetto iniziale?

PC No: l'ho sempre concepito in forma di diario; semplicemente, mancava la parte in cui il diario viene trovato e si racconta cosa è successo dopo, cioè appunto quel capitoletto introduttivo che ho aggiunto in un secondo tempo e che non fa parte del diario di Scarpia.

GA Ci sono anche altri cambiamenti interni?

PC Questo può darsi. Non me li ricordo. Spesso succede che uno tagli un capitolo, o decida di fondere due capitoli in uno oppure di aggiungere una sezione. Però adesso è difficile per me ricostruirlo.

GA Sì, è naturale. Quando avrò l'occasione intendo tornare a Pavia per guardare meglio, con più calma.

PC Sì, sarebbe interessante riguardare il mio manoscritto. Ma d'altra parte non potrei neanche andare a vedere.

GA Come no?!

PC Voglio dire che dovrei andare a Pavia!

GA Ah, una visita a Pavia: 'Potrei gentilmente avere il permesso di vedere il mio manoscritto...?'

PC ...Magari firmando i moduli! È vero, non so se l'idea di darglieli sia buona! Forse li lascio in eredità: almeno finché uno è vivo, poter accedere ai propri scritti...

GA Già! Se puoi organizzarti per conservarli bene.

PC Il fatto è questo, non è che io li conservi tanto bene. Tante cose, addirittura, le ho in cantina perché non riesco a tenerle in casa.

GA Che non sia umida...

PC Mah!

GA Altrimenti i manoscritti diventano illeggibili come i libri della biblioteca di Cara, geroglifici.

PC Può darsi, sì, con le loro macchioline, i loro disegni...!

GA Ma tornando a *Vissi d'amore*, avrei una domanda da farti sul quadro che raffigura 'Maria Trionfatrice con il piede nudo premuto sul capo del serpente'.⁴⁹

PC Fa parte dell'iconografia tradizionale della Madonna.

GA Viene da un quadro preciso?

PC Non mi sembra; è passato tanto tempo ma non mi pare di aver avuto in mente un quadro preciso.

GA Lo chiedo perché recentemente mi sono imbattuta in un'immagine simile in una delle opere di Nathaniel Hawthorne, *Il fauno di marmo*.⁵⁰

PC Ne *Il fauno di marmo*? Ne sei sicura? Lo sai che ho riletto questo romanzo recentemente, circa tre anni fa?

GA Sì? I quattro amici vanno a vedere un dipinto in una chiesa, penso, di Roma...

PC Una cosa molto marginale nel libro?

GA Sì sì, ma era solo una curiosità da parte mia. Avendo notato l'immagine ne *Il fauno di marmo* è risuonato il campanello della memoria...Ciò che è più importante è il fatto che in *Vissi d'amore* l'immagine appare non solo in connessione con Tosca come personaggio della storia, cioè nel dipinto di Cavaradossi che si trova nella chiesa, ma anche con Tosca, personaggio dell'opera *Il trionfo della virtù*.⁵¹ Trovo deliziosa questa convergenza; rappresenta e consolida la confusione di Scarpia, non diresti?

PC Senza dubbio, e aumenta il carattere ossessivo di quell'immagine, a cui il povero Scarpia non riesce più a sfuggire in nessun modo.

GA E poi le due immagini di Tosca si uniscono, si fondono nella mente di Scarpia nel momento estatico del 'compimento', vale a dire il loro comporre, nella stanza di tortura chiamata 'Paradiso', questo *tableau vivant*.⁵²

PC Sì: il 'compimento', in effetti, non è altro che il compimento della sua ossessione.

GA E per concludere, parlando dell'opera *Il trionfo della virtù*, ho notato che nella versione dattiloscritta hai fatto una serie di modifiche ai versi. Si capisce, come abbiamo discusso in un'altra occasione, che è una rielaborazione di *Tosca*, e che è fortemente presente il lato dell'ironia;⁵³ ma ti ricordi quali erano le tue intenzioni nel fare queste modifiche, se per intensificare i legami con l'originale, oppure per prenderne le distanze?

PC Per attenuare un eccesso di goliardia che mi sembrava di ravvisare nella prima versione, con le sue rime un po' da filastrocca. Naturalmente però l'intenzione ironica rimane.

GA Grazie, Paola, è stato davvero affascinante parlare con te di questi argomenti.

Notes

¹ G. Ania, "'Un altro mondo': Interview with Paola Capriolo", *The Italianist*, 18 (1998), 305-41.

² Since 1996, Capriolo has translated: G. Simmel, *Filosofia dell'amore* (Rome, Donzelli, 2001); F. Kafka, *Il castello* (Turin, Einaudi, 2002); A. Schnitzler, *Doppio sogno* (Turin, Einaudi, 2002); and H. von Kleist, *Michael Kohlhaus* (Venice, Marsilio, 2003). Capriolo reviews a wide range of mostly German / Austrian writers, including J. Gotthelf, A. Stifter, H. von Hofmannsthal, R. Musil, F. Kafka, M. Heidegger, F. Werfel, J. Roth, W. G. Sebald, and I. Schulze.

³ 'La grande Eulalia', 'La donna di pietra', 'Il gigante', and 'Lettere a Luisa', in *La grande Eulalia* (Milan, Feltrinelli, 1988); *Il nocchiero* (Milan, Feltrinelli, 1989), *Il doppio regno* (Milan, Bompiani, 1991), *Vissi d'amore* (Milan, Bompiani, 1993), *La spettatrice* (Milan, Bompiani, 1995), and *Un uomo di carattere* (Milan, Bompiani, 1996).

⁴ *Con i miei mille occhi* (Milan, Bompiani, 1997); the novel is accompanied by a CD of music by contemporary composer Alessandro Solbiati.

⁵ Mirror imagery is particularly prominent in this novel, as in 'La grande Eulalia': the waters of the Forest's enchanted pool are never still, for example, and offer 'un gioco di immagini fuggevoli', the reflections approaching and receding according to 'la legge ineludibile degli specchi' (*Con i miei mille occhi*, pp. 30, 41; and see 'La grande Eulalia', for example, p. 21).

⁶ See R. Wilson, 'The Spaces of Myth in Paola Capriolo's *Con i miei mille occhi*', *Studi d'italianistica nell'Africa australe*, 12, 2 (1999), 37-57 (p. 50).

⁷ P. Capriolo, *Barbara* (Milan, Bompiani, 1998).

⁸ For example, 'crudeltà' (*Barbara*, p. 24), 'una segreta ostilità' (p. 32), 'quell'immutabile ostilità' (p. 117), 'tono ostile' (p. 67), 'bizzarra ostilità' (p. 102), 'la sua avversione per me [...] era assoluta e senza ragione' (p. 117). Barbara not only exercises absolute power over the narrator, but also, subsequently, over the 'Vescovo Principe' (see pp. 103-4).

⁹ Each bank of the river is the 'immagine speculare' of the other, the left side never mentioned in public by the inhabitants of the right (see *Barbara*, pp. 99, 109).

¹⁰ Mur of 'La donna di pietra', the prisoner of 'Il gigante', Scarpia of *Vissi d'amore*, Vulpus of *La spettatrice*, and Stiler of *Un uomo di carattere* are dominant males who fail to comprehend, or denigrate and abuse, the female persona; Eulalia of 'La grande Eulalia' and Adele of 'Il gigante' are females who fade away after an emotional crisis or disappointment. Cara of *Il doppio regno* isolates herself from everyone, whether male or female.

¹¹ *Il sogno dell'agnello* (Milan, Bompiani, 1999).

¹² The story, in fact, is dedicated 'a]i non tepidi'.

¹³ The requirement is to book and pay in advance, to arrive one hour early to collect the tickets, to return precisely five minutes earlier than the stated time, and to spend fifteen minutes in an acclimatization room (the time being filled with a video), before being allowed into the Chapel itself. (Indeed, fifteen minutes is also all one is allowed for viewing the Masaccio paintings in the 'Chiesa del Carmine', Florence, albeit accompanied there by an armed guard).

¹⁴ *Una di loro* (Milan, Bompiani, 2001).

¹⁵ Claudia B's is 'una bellezza un po' banale, che può piacere ma non certo turbare' (*Una di loro*, p. 18).

¹⁶ Iasmina, a foreigner, replies to his questions with either monosyllables or stilted phrases such as 'Se ero di qui parlavo meglio' (*Una di loro*, p. 22), or 'Pacificamente, certo' (p. 32), although at times her language seems quite sophisticated, if wooden.

¹⁷ *Qualcosa nella notte: storia di Gilgamesh, signore di Uruk, e dell'uomo selvatico cresciuto tra le gazzelle* (Milan, Mondadori, 2003). J. Fowles, *Wormholes: Essays and Occasional Writings* (London, Vintage, 1999), pp. 137-38, describes the epic of Gilgamesh as 'the very first and most underrated of all underrated literary masterpieces'.

¹⁸ While agreeing with this observation, Capriolo has also stated that rather than 'un'insofferenza piuttosto distaccata verso [certi] aspetti del mondo contemporaneo', she now feels 'una sorta di orrore [...] che non può non segnare profondamente la mia stessa opera. Da *Il sogno dell'agnello* in poi, e compreso *Qualcosa nella notte*, in fondo, non ho fatto altro che tentare di dare espressione all'apocalisse che sempre più sembra sovrastarci (non in senso letterale, beninteso, ma come perdita inarrestabile della nostra sostanza umana: l'ultimo anno ce ne ha fornito dimostrazioni sin troppo evidenti)' (personal correspondence, 22 May 2004).

¹⁹ Capriolo adopts this form for 'Lettere a Luisa'.

²⁰ I should like to thank Federico Gaspari for his helpful reading of the Italian transcript.

²¹ Many of Capriolo's translations have been her own personal choice, as with the Einaudi series, 'scrittori tradotti da scrittori'.

²² Capriolo has since stated that her new novel is now finished, and should be published in autumn 2005.

²³ Capriolo intended reading it earlier, but her father had not been able to find it 'nel caos della sua biblioteca' (personal correspondence, 23 July 2003).

²⁴ G. Ania, 'Simulated Bodies: Transforming Relationships in Capriolo's "La donna di pietra" and *Un uomo di carattere*', *Spunti e ricerche*, 18 (2003), 53-76 (published 2004).

²⁵ See Act II of *Diana e la Tuda* (Milan, Mondadori, 1951), pp. 62-63.

²⁶ Mur endeavours to preserve fluidity in his statue of the woman (see 'La donna di pietra', pp. 43-44, 49-50, 53, 61-62).

²⁷ For example, 'Quella sera la maschera di Vulpius sembrava ancora più salda del solito' (*La spettatrice*, pp. 38-39); and 'Ormai [Vulpius] ha l'impressione di non poter sussistere se non nell'artificio [...] come se la maschera stessa fosse il volto' (*La spettatrice*, p. 151). Capriolo discusses the question of wearing a mask, instead of showing one's 'volto autentico', in her article, 'I volti dell'ipocrisia nel mondo di oggi: non sempre Tartufo è il male peggiore', *Corriere della sera*, 1 August 1991.

²⁸ See *Diana e la Tuda*, p. 91.

²⁹ See *Diana e la Tuda*, pp. 83-84.

³⁰ 'La donna di pietra', p. 43.

³¹ See *Il doppio regno*, pp. 63, 114.

³² After reading my essay, Capriolo said she liked the discussion of 'il concetto di una metamorfosi guidata dall'arte, dalla forma ideale, come da una sorta di principio regolativo che determina il destino dei personaggi o coincide con esso'. She added, of the characters: 'In questo senso si potrebbe quasi dire che sono tutti 'statue', o che tutti, come Vulpius, tendono a plasmare se stessi in forma di statua' (personal correspondence, 26 September 2003).

³³ I was also thinking of Dostoyevski's *Poor Folk* (1846), where the correspondents continue to write to each other, even when they begin to meet regularly.

³⁴ Capriolo published her degree thesis on Benn, as *L'assoluto artificiale: Nichilismo e mondo dell'espressione nella opera saggistica di Gottfried Benn* (Milan, Bompiani, 1996).

³⁵ See *La città e la casa* (Turin, Einaudi, 1984), pp. 84, 119.

³⁶ M. Kundera, *The Unbearable Lightness of Being* (London, Faber and Faber, 1984), p. 3, starts with this theme: 'The idea of eternal return is a mysterious one, and Nietzsche has often perplexed other philosophers with it'.

³⁷ This was a modest statement, as the second chapter of *The Unbearable Lightness of Being* (p. 5) reveals: 'If eternal return is the heaviest of burdens, then our lives can stand out against it in all their splendid lightness'.

³⁸ 'Uno degli imperativi che vigono al villaggio è di celare accuratamente ai bambini lo spettacolo della morte e la sua stessa esistenza. [...] I nonni e le nonne dall'aria così giovanile [...] hanno l'abitudine di partire per lunghi viaggi dai quali non mostrano la minima intenzione di ritornare. La frase eufemistica: 'È in viaggio', riferita ai defunti, viene

usata del resto anche tra persone adulte' (*Il sogno dell'agnello*, p. 39).

³⁹ 'Il mistero del treno scomparso: racconto di viaggio, 7 fermate' (Milan, Subway letteratura, 1998).

⁴⁰ For example, in the words of the anonymous male narrator: 'Ne sono del tutto disamorato da quando ho visto la mia descrizione, che credevo unica e irripetibile come tutto ciò che provo nella mia qualità di individuo, ripetuta pari pari da quel personaggio che senza alcun diritto si arroga l'uso del pronome io' ('Il mistero', p. 5). There are similar statements about the problems of the pronoun 'I' and the question of identity in *Il doppio regno* (see pp. 10, 43, 66-67, 78, 124, 165).

⁴¹ 'Oggi discutevano di una partita a tennis che deve essersi svolta poco tempo fa. A un tratto, mentre ascoltavo dal mio nascondiglio, mi sono vista su un campo rossiccio diviso al centro da una rete. Tutt'intorno alberi altissimi, probabilmente pini. Io ho in mano una racchetta e sono vestita di bianco, con scarpe da ginnastica, una camicia leggera e una gonna corta. Dall'altra parte della rete un uomo di cui non riesco a scorgere il volto, anch'egli vestito di bianco, mi rimanda la palla. "È impossibile", dice ridendo, "che mia moglie giochi così male." Ma questa frase, che credevo di ricordare, è il commento dell'ospite più anziano al gioco della sua compagna' (*Il doppio regno*, p. 90).

⁴² Capriolo has translated Goethe's *Le affinità elettive* (Venice, Marsilio, 1995). I discuss Cara's literary memories in G. Ania, 'Cara's "Creative" Writing: The Fiction of Originality in Capriolo's *Il doppio regno*', in *Essays in Italian Literature and History in Honour of Doug Thompson*, edited by G. Talbot and P. Williams (Dublin, Four Courts Press, 2002), pp. 156-71 (on poetic 'memories'); and in an unpublished article, 'Learning to Read (in) the Library of Capriolo's *Il doppio regno*' (on narrative 'sources').

⁴³ See *L'année dernière à Marienbad* (Paris, Les Éditions de minuit, 1968), pp. 98, 99, 100.

⁴⁴ Capriolo had told me in the 1996 interview ('Un altro mondo', pp. 330-31): 'C'è un rapporto strettissimo tra il nome e l'individuazione'.

⁴⁵ *The Dual Realm*, translated by G. Ania and D. Thompson (Market Harborough, Troubadour, 2000).

⁴⁶ Capriolo is well aware that this novel is my favourite.

⁴⁷ Maria Corti, *Ombre dal fondo* (Turin, Einaudi, 1997).

⁴⁸ *Vissi d'amore* was originally undertaken as part of a project with Giampaolo Rugarli to produce a double novel or 'duet', Capriolo writing from Baron Scarpia's point of view, Rugarli from Tosca's. However, as the works progressed, their paths diverged, each completing a very different novel. In September 1991 Capriolo ended the literary engagement, and Bompiani went ahead to publish solely *Vissi d'amore*. See M. Appiotti, 'Capriolo-Rugarli divisi da Tosca', *La Stampa*, 26 September 1992. It was the two writers' own idea, as Capriolo has explained (personal correspondence, 4 May 2000), rather than having been commissioned by the publisher as certain newspapers stated. Rugarli's novel was never published.

⁴⁹ See *Vissi d'amore*, p. 45 (see also pp. 16, 22-23, 57).

⁵⁰ The image shows 'the youthful Archangel, setting his divine foot on the head of his fallen adversary' (from the

painting by Guido Reni, 'l'arcangelo Michele schiaccia Satana', in S. Maria della Concezione, Rome): *The Marble Faun or the Romance of Monte Beni* (New York and London, Signet, 1961), p. 137.

⁵¹ 'Solleva il piede, lo poggia sul capo del cadavere, ve lo preme, e così rimane, trionfatrice' (*Vissi d'amore*, p. 43; see also p. 44).

⁵² Scarpia chains Tosca's wrists and one of her ankles to gold rings on the wall of the chamber, and then kneels before her: 'Lei sollevò lentamente il piede libero e glielo premette sul capo, con decisione' (*Vissi d'amore*, p. 95; see also pp. 94, 117).

⁵³ See *Vissi d'amore*, pp. 35-44.

Please address correspondence to: Gillian Ania, Italian Section, School of Languages, University of Salford, Salford M5 4WT, UK

© Department of Italian Studies, University of Reading and Department of Italian, University of Cambridge