

Michael Cunningham, *Carne e sangue*, 1995

Pietro Cataldi

1. Un realismo modernista

Nel generale movimento di ritorno al realismo che caratterizza le zone più vitali della narrativa negli ultimi due decenni, Michael Cunningham occupa uno spazio importante, accanto ad altri autori americani come Philip Roth, Don DeLillo e Jonathan Franzen, che valgono a fare degli Stati Uniti il centro propulsivo di questa tendenza; dalla quale il nostro paese pare per il momento soltanto sfiorato. Soprattutto nelle sue opere migliori, a Cunningham riesce di riassorbire l'eredità del minimalismo, con la sua attenzione ai dettagli del quotidiano e la sua propensione al *mélo*, all'interno della grande tradizione modernista. Quest'ultima impone alla scrittura una consapevolezza etica: narrare vuol dire tentare il senso della vita, interrogare la realtà. Conciliando come Roth realismo e modernismo, Cunningham risulta un autore classico: cosciente della responsabilità di chi scrive, e capace di vedere il mondo così com'è, un mondo di contraddizioni e di rapporti di forza. E l'opera nella quale queste caratteristiche hanno finora trovato modo di esprimersi in modo più organico è *Flesh and Blood* (*Carne e sangue*: 1995 negli USA; 2000 in Italia, con la traduzione di Ettore Capriolo), un'ampia epopea familiare che ricostruisce soprattutto i diversi destini dei tre figli di Constantine, un greco immigrato negli States dopo l'ultima guerra mondiale.

2. Padri e figli

Una citazione da Gertrude Stein introduce, in esergo, *Carne e sangue*: «Una volta un uomo infuriato trascinò il proprio padre sul terreno del suo frutteto. “Fermati!” gridò infine il vecchio gemente. “Fermati! Io

non ho trascinato mio padre oltre questo albero”». La relazione con il tempo è dunque un rapporto con i padri e con lo scorrere delle generazioni. Questo rapporto è segnato dalla ciclicità: i figli ripetono verso i padri gli stessi gesti da quelli compiuti quando erano figli; ogni generazione replica la precedente, e chi oggi trascina il proprio padre sarà trascinato un giorno dal proprio figlio. Disteso sull’arco di un secolo esatto, dal 1935 al 2035, e occupato da cinque generazioni, il romanzo di Cunningham è strutturato sul modello della saga familiare, quasi un’attualizzazione in chiave piccolo-borghese dell’epopea dei *Buddenbrook* sotto la suggestione di *Gli anni* della Woolf. Anche in *Carne e sangue* il rapporto fra le generazioni non si limita alla dimensione degli affetti privati; la psicologia non esaurisce l’interesse dello scrittore. Nelle relazioni familiari penetra la struttura della società circostante: i suoi modi di pensare, di agire, di vivere.

Il rapporto con i padri è una relazione con il tempo: non solo con il passato che i padri rappresentano, e con il principio d’autorità che il passato impone sul tempo presente, ma anche con l’intreccio di vecchio e di nuovo che il contatto fra le generazioni colloca all’interno della famiglia. Non c’è solo la verticalità di una successione cronologica (padri – figli – figli dei figli), ma anche l’orizzontalità della compresenza: i figli e i padri condividono per un lungo periodo lo stesso tempo; insieme formano un’epoca unica, nella quale stendono la contraddizione dei diversi momenti esistenziali. Parlare del contatto fra le generazioni e narrare le vicende di una famiglia vuol dire occuparsi delle epoche storiche e del tempo; vuol dire scegliere una possibilità elementare ma efficace di realismo.

In *Carne e sangue* grava la minaccia del tempo come dispersione e perdita. La ciclicità stessa dei ritmi generazionali mette in scacco l’intento risolutivo delle costruzioni identitarie: l’orto di un metro che Costantine strappa a otto anni, nel 1935, alla sorveglianza repressiva del padre è, certo, la figura del futuro successo sociale del personaggio, ma alla lunga è anche tutto ciò che gli resterà, sessant’anni dopo, quando poco prima di morire, seminfermo per apoplezia e roso dal senso del fallimento, troverà un po’ di pace solo nel piccolo orto che potrà ancora curare. D’altra parte la vita può essere considerata ingrandendone i dettagli, valorizzando gli scenari interiori, attivando quel sismografo degli stati d’animo che Cunningham ha appreso soprattutto da Virginia Woolf, così da slargare i confini di ogni attimo. Ma può anche rattrappirsi in un arido elenco di fatti: nascite, morti, matrimoni; come accade nel penultimo capitolo del romanzo, allorché meno di due pagine condensano la narrazione di oltre quarant’anni (e anche nel narrare di scorcio la fuga impassibile degli anni l’autore di *Carne e sangue* rivela il debito con l’autrice di *Gita al faro*). Come sapere se il senso della vita risieda

nelle intermittenze interiori, in uno stato di vigilanza parossistico secondo il quale la rappresentazione del presente è guidata dai meccanismi della memoria, e cioè da un potenziale evocativo e associativo teoricamente infinito, oppure nel vortice che disperde, con le associazioni, attimi e anni, rapendo le generazioni senza aver svelato loro alcun segreto risolutivo? È questo uno degli interrogativi tragici che anima il romanzo e sorregge la sua struttura tanto risolutamente segnata da un'intenzione di tempo storico, con i capitoli intitolati tutti con una data secca (e il fatto che alcune date compaiano una sola volta mentre altre più e più volte, replicando per vari capitoli, in modo assai originale, lo stesso titolo ha a che fare con la doppia natura, verticale e orizzontale, come si è detto, della dimensione temporale considerata).

3. Generazioni

Se nella citazione dalla Stein che apre il libro è insito il senso della ciclicità del tempo rispetto al succedersi delle generazioni, c'è anche dell'altro: il «vecchio gemente» chiede al figlio di fermarsi, di non andar oltre un certo albero del frutteto. La richiesta impegna un'argomentazione carica di significati e di mistero: «“Io non ho trascinato mio padre oltre questo albero”». Che cosa vuol dire questa spiegazione? Intanto, essa contiene una implicita confessione: il padre svela di aver a sua volta compiuto il gesto, edipico se si vuole, di infierire sul proprio genitore; il padre confessa di essere stato figlio. Questa confessione in qualche modo legittima il gesto violento dell'«uomo infuriato»; anche, però, lo vanifica. È infatti come se il vecchio dicesse: “Quello che stai facendo non è grave come forse tu temi: anch'io l'ho fatto quando ero come te. E tuttavia non è neppure importante come tu speri: ogni figlio ha dovuto, per diventare a sua volta padre, compiere questo stesso gesto”. Volendo, c'è anche un *memento* implicito: “Se ogni figlio compie questo gesto su suo padre, anche tu, una volta divenuto a tua volta padre, lo subirai da tuo figlio”. E però non è tutto qui. La frase del vecchio gemente contiene anche un'allusione sinistra di incerto significato: «“Io non ho trascinato mio padre oltre questo albero”». Che cosa vuol dire? C'è forse un segno fino al quale è legittimo trascinare il proprio padre, e quel segno non va varcato? È legittimo, e anzi inevitabile, trascinare il padre fino a quel segno, ma colpevole e illegittimo trascinarlo oltre? Qual è, in particolare, il senso di questa citazione rispetto al romanzo di Cunningham? Essa sembra alludere alla forza di rottura inedita portata nei rapporti personali da una certa generazione: se ogni figlio ha necessariamente trascinato il padre fino a un certo punto, ora sono giunti sulla scena del tempo nuovi figli che non possono fermarsi perché con loro è giunta un'epoca che trascina il passato in un terri-

Michael
Cunningham,
Carne e sangue,
1995

torio radicalmente nuovo. È la sfida dei figli di Constantine e di Mary, i figli che hanno l'età di Susan, di Billy e di Zoe, nati negli anni Cinquanta e segnati dal salto culturale dei Sessanta: trascinare i propri padri ben oltre il punto fino al quale questi avevano trascinato i loro. È anche la condanna di quei figli, che trascinando i padri devono trascinare anche se stessi, con lo strazio che la inedita perlustrazione porta con sé. Se Constantine trasforma la lotta per la sopravvivenza del proprio padre nella Grecia arretrata dell'anteguerra in una fortunata affermazione sociale negli USA dove è emigrato dopo la guerra, i figli di lui devono vedersela con un territorio non meno inaudito, un nuovo mondo dell'etica e delle relazioni interpersonali che insegue la propria identità nella droga, nelle follie automobilistiche del sabato sera, nell'amicizia con nuove figure sociali (come il travestito Cassandra). Se Constantine bambino contro il padre aveva coltivato un minuscolo orto tutto suo, in realtà intenzionato a replicare quello paterno, Zoe fugge sugli alberi, Billy sfida la morte correndo in auto, e Susan – incapace di gesti radicali di ribellione e di autoaffermazione – vive in bilico fra complicità e disgusto, fra patteggiamento e odio. Nessuno vuole emulare e superare il padre. La questione è ometterlo, lui e i suoi valori. Chi, come Billy, per scoprire la propria omosessualità, chi, come Zoe, per inseguire un ideale di purezza vitale privo di compromessi con la realtà. E Susan, che non riesce a prendere clamorosamente le distanze, deve infine trovare la strada della vendetta, e baciare in bocca, fissandolo negli occhi perché sappia che non lo ha perdonato, quel padre che la importunava da bambina e che non ha saputo impedire il suicidio del nipote. Ognuno dei gesti compiuti da questi figli è impensabile solo una generazione prima della loro: per questo essi trascinano i padri oltre il segno da questi raggiunto al loro turno.

4. Polifonia

Cunningham parla delle modalità inedite di questa relazione fra le generazioni, e parla così del mondo nuovo che la esprime. In primo piano vedi la psicologia; ma dietro stanno una società e un'epoca storica. Di nuovo, *Carne e sangue* è un grande romanzo realista. Il suo scenario è per certi aspetti lo stesso di molta narrativa pulp, perfino italiana. Tuttavia, a prescindere dalla profondità specifica di questo scrittore, decisiva risulta la sua capacità di giustapporre il nuovo orizzonte culturale e sociale al vecchio: di mettere in attrito, come sono, due generazioni e due mondi. Agisce in questo modo un principio polifonico, che concede al punto di vista di Constantine e della moglie Mary non meno spazio che a quello dei figli. Così nel *Don Carlo* verdiano la spietatezza autoritaria di Filippo II quale è subita e sentita dal figlio Carlo viene

problematizzata nel momento in cui siamo costretti ad assumere il punto di vista del padre-re, che lamenta, in un “a solo” giustamente famoso, la propria infelicità di genitore e di marito. L’arte moderna non può d’altra parte narrare senza accogliere un principio di extralocalità. E solo l’ingenuità di molti lettori ha potuto far credere loro che il regime rigidamente monologico e in certo senso “lirico” di quasi tutti i narratori pulp, non solo italiani, ci parlasse davvero del nostro mondo. Al dunque, chi leggerà Cunningham fra un secolo saprà di noi quanto *La comédie humaine* ci dice della Francia di Luigi Filippo; e chi si procurasse le truculenze ciniche del più abile fra i nostri “cannibali” non saprebbe che della nostra arretratezza culturale di questi anni, verificandola su un indizio con lo stesso valore documentario di un’inchiesta sulla mafia o sulla corruzione del ceto politico. Dal capolavoro di Cunningham si esprime infatti un contenuto di verità storicamente determinato, che attualizza la possibilità di trovare un senso della vita fondendo la redenzione epifanica della memoria operata da Proust alla coscienza postmoderna della dissoluzione delle identità forti: e i valori che ne escono sono dunque relativi e provvisori, ma profondamente vissuti e conquistati nella carne e con il sangue.

Cunningham sa in realtà registrare il carattere di ciascun personaggio in due modi complementari. Il primo prevede una discesa all’interno del personaggio, secondo le tecniche ormai consolidate della grande tradizione narrativa moderna (quella di Joyce, della Woolf e di Proust), e sia pure senza ammettere mai un punto di vista narrativo radicalmente sottomesso alla soggettività: manca per esempio il ricorso al flusso di coscienza, e l’interiorità è sempre filtrata da un narratore disponibile all’ascolto ma fedele a una funzione mediatrice e oggettivante. Il secondo modo implica la registrazione dell’io attraverso l’altro, quell’incomprensione della parola altrui da cui, secondo Bachtin, scaturisce la conoscenza dialogica: Billy è narrato secondo lo sguardo del padre, e questi attraverso quello del figlio; la vita di Billy al *college* è intuata per mezzo delle riflessioni della madre Mary di fronte agli spazzolini da denti del figlio e dei suoi coinquilini. In questo modo, ogni frammento del racconto dice due cose, parlando al tempo stesso del suo oggetto ma anche dello sguardo che lo filtra. La fragilità di Billy (che sembra al padre «un sacco di ramoscelli»: p. 26) o la violenza cieca di Constantine che lo picchia ci parlano ogni volta di due persone, sanno cioè rappresentarci le relazioni fra gli umani; e la realtà non sta mai nella psicologia di un soggetto ma nella relazione sociale fra le psicologie. Se l’intolleranza del padre di fronte alla gracilità di Billy ci comunica solo l’oscuro ribrezzo di Constantine per l’omosessualità, che egli sente baluginare nella struttura fisica e nel contegno del figlio, l’incrocio di punti di vista fra i due introduce il tema di una trasformatio-

Michael
Cunningham,
Carne e sangue,
1995

ne storica alle porte: come resiste alla violenza paterna, sfidandone il pregiudizio, così Billy saprà interpretare il nuovo punto di vista sui temi della sessualità, e riferirsi ai nuovi incerti valori non omofobici. Dietro una scena domestica di incomprensione e di violenza si agita un cambiamento nell'ordine del mondo e dei suoi registri simbolici. Ben diversamente, gli adolescenti pulp dei nostri cannibali, non avendo padri – non potendo cioè mai contare su una dialettica con il loro punto di vista –, non hanno storia, e praticano la autosufficienza monologica della loro violenza senza oggetto e senza contesto.

Pietro Cataldi

5. Il futuro contro la perdita di senso

In *Carne e sangue* ogni personaggio è portatore di un destino, che solo la relazione con gli altri illumina e qualifica. Tuttavia, il destino può baluginare già nel nome: la “costanza” di Constantine, la “vitalità” di Zoe (che, a fugare ogni dubbio, porta il nome della nonna greca: p. 316), la lucidità disincantata di Cassandra; un caso più complicato è ovviamente il marito di Susan, l'integrato insignificante Todd, da contrapporre, con il suo etimo “mortifero”, a Zoe, salvo che alla vitale ragazza tocca di morire di Aids e alla luttuosa normalità di Todd di sopravvivere perfino al figlio. Anche dalla tenue attribuzione di un valore di *senhal* ad alcuni nomi emerge il paradosso di una vita che per essere vera e intensa non può fare a meno di mettere in gioco se stessa, e che rintanata nel prudente ossequio al presente dei valori dominanti diviene in realtà un chiuso emblema della morte. È vivo, infine, solo chi si slancia nel futuro: non il costante Constantine e non l'impeccabile Todd, ma la preveggenza Cassandra annuncia che *tempora mutantur*. E lo annuncia, con la sua nuova qualificazione onomastica, il personaggio-chiave Billy, ribattezzato Will una volta conseguita coscienza della propria identità gay: una tensione impregiudicata verso il futuro (“I will...”) espressa da una dinamica verbale senza oggetto.

Il futuro è un tempo sottratto al tempo, non raggiunto e infine non raggiungibile dal divenire e dalla dispersione. Will e Cassandra rappresentano una stagione storica con gli occhi puntati verso il futuro. Essi sentono acutamente la minaccia del tempo: Cassandra lotta per resistere ai segni dell'invecchiamento, Billy/Will si slancia con adolescenziale furore in un inseguimento la cui unica meta è la vita («Avanti avanti avanti avanti»), egli grida nel momento più spericolato del «Balletto d'auto»: p. 92). Essi sanno quel che un'intera generazione ha scoperto: la vita non ha senso. L'arrivismo sociale di Constantine o la solida sicurezza lavorativa di Todd nascondono il nulla. Sono sempre meno vivibili e destinate a non durare nel tempo le case tirate al risparmio che Constantine fa costruire per accrescere i propri guadagni, emble-

ma inquietante di una società la cui ricchezza è costruita sulla vuota apparenza e sull'inganno. E allo stesso Consantine resterà infine solo il piccolo orto che aveva da bambino, quando non aveva nulla, novello Gesualdo del nuovo mondo. È questa la punizione riservata a chi esercita una visione rattrappita del futuro, inteso solo quale territorio da colonizzare in nome dell'autoaffermazione. Ma Billy/Will cerca di raggiungere un tempo pieno ed è pronto a correre qualsiasi pericolo per venirne in possesso. Nel momento culminante della corsa in auto, dopo l'incidente conclusivo, Billy ha improvvisamente la rivelazione di un tempo pieno, di un tempo nel quale identità dell'io e suo contesto miracolosamente coincidono: «Non era un *déjà-vu*. Billy non aveva la sensazione di aver visto tutto questo in precedenza. Sentiva invece che questa strana perfezione stava aspettando lui e che lui, ora che la vedeva, stava diventando qualcosa di nuovo, qualcosa di particolare, dopo la lunga confusione della fanciullezza». E, più avanti: «il momento riempiva ogni cosa» (pp. 95 sg.). Da tali segni si esprime già il successo esistenziale di questo personaggio, probabilmente portatore di un tasso significativo di autobiografia. Egli è il solo dei tre fratelli capace di attraversare indenne una specialissima "linea d'ombra", che inghiotte invece Zoe e dissuade Susan. Ma per tutti e tre la ricerca della propria identità, o se si preferisce dire così la ricerca della propria strada, consiste in una sfida al tempo come dispersione: il tempo storico di una certa società (quella americana del benessere) e il tempo come qualità di una condizione esistenziale.

Michael
Cunningham,
Carne e sangue,
1995

6. Utopia e realismo

Non vale certo per Will quanto dice a se stesso il padre in uno dei numerosi momenti rivelatori della sua complessità psicologica: «Un giorno sarebbe diventato un vecchio. Doveva stare attento al passato che si stava costruendo» (p. 105). Trovato se stesso e conquistata la nuova identità anche con un nuovo nome, Will è in grado di costruire un futuro non minacciato dalla dispersione. Il lavoro di maestro, con la sua trasmissione di significati e di valori alle generazioni successive, esprime anch'esso un aspetto di questa costruzione; che culmina nel destino di crescere, insieme al compagno Harry, Jamal, il figlio della sorella Zoe, dopo la morte di lei. E proprio a Jamal è affidato il compito di siglare l'ultima pagina del romanzo, dopo la morte di Will, nel 2035. Nato da una eroinomane malata di Aids e cresciuto da una coppia gay, Jamal sembra raffigurare un'ipotesi di futuro nella quale utopia e realismo siano in grado di coesistere. Sposato e con un figlio, Jamal si è preso cura di Harry e poi di Will, accompagnandone la malattia fino alla morte. Ora, nel capitoletto finale, accompagna le ceneri dei due amanti

morti verso la baia dove le disperderà. Come si vede, siamo a contatto con il tema profondo del romanzo: il senso del tempo e la ricerca di significati durevoli, capaci di sfuggire alla dispersione. Il fatto che la narrazione si concluda con la dispersione, appunto, di ceneri potrebbe indurre a credere che la scommessa sia stata perduta. Nel confronto costante fra realismo sociale e filosofico (duramente materialistico, dunque), da una parte, e slancio utopico, dall'altra, che caratterizza il romanzo, il primo termine sembra infine prevalere irrimediabilmente: con quelle di Will voleranno le ceneri del futuro che egli ha inseguito e che – fin nel nuovo nome – egli rappresenta. Non sono forse già scomparsi senza tragedia tutti gli altri personaggi del dramma, inclusa Zoe la vitale? Ed è scomparso nel modo più tragico Ben, il coetaneo adolescente di Jamal, incapace di reggere, a differenza di Billy, alla scoperta della propria omosessualità (e al rifiuto del cugino). Nelle due pagine di racconto condensato del penultimo capitolo sono scomparsi tutti, e di nessuno sembra restare traccia. Ora anche Will e il suo amante seguiranno gli altri, spargendosi, ridotti a cenere, nelle acque del mare: un cammino tanto più lungo e complesso non avrà esito diverso di quello conseguito tanto tempo prima da Ben, annegato a tredici anni. E invece di Will sopravvivono porzioni cariche di significato, anche se alla domanda di Jamal al figlio «“Ti ricordi di tuo nonno?”», questi risponde un secco «“No”». Ma Jamal ricorda, perché ha «vissuto con Harry e con Will, tanto, tanto tempo fa», come egli confida al figlio. Ma più ancora Will sopravvive se quel nipote “abusivo” che non lo ricorda, e cioè quel futuro perfetto, porta il suo nome: non quello che i genitori gli avevano dato, naturalmente, ma l'altro da lui stesso conquistato. E insieme al nome eredita dal nonno un sistema di valori che configura la nuova relazione fra genitori e figli, secondo i tratti di un'intesa autentica che traspare dalle battute di dialogo fra Jamal e il piccolo Will. In cambio di questa eredità così preziosa, Will secondo sembra disposto a garantire la sopravvivenza di una memoria, sembra disposto ad ascoltarla: «“Cosa c'è dentro?”» – chiede al padre, riferendosi all'urna che questi gli ha non casualmente affidato perché sia lui a portarla fino alla macchina; e il padre risponde: «“Ceneri. Te l'ho già detto. Soltanto ceneri.” “Fanno rumore.” “Ceneri e qualche pezzetto d'osso. Niente di cui aver paura.” “Io non ho paura.” “Credi che non lo sappia? Tu non hai paura di niente, vero?” “Io le sento”».

È l'ultima battuta del romanzo: «“Io le sento”». Al conflitto narrato nei capitoli precedenti sembra sostituirsi, in questo futuro redento, un patto fra le generazioni: capace di includere, accanto all'intesa serena fra padre e figlio, la memoria dei nonni. Cunningham non vuole certo liquidare così, in modo da aggirarle, le problematiche suscitate dalle nuove relazioni sociali e dalle nuove situazioni esistenziali messe in

moto dalla riorganizzazione dei sistemi etici. La felicità trovata nel futuro da questa coppia di un padre e un figlio che danno l'ultimo omaggio a un nonno adottivo parla di una discontinuità segnata dall'utopia, e la redenzione di questo ragazzo nato da un'eroinomane morta di Aids e cresciuto da una coppia gay assomiglia a quelle di Bonconte o di Raab nel poema dantesco. Tuttavia, quanto qui tradisce il realismo sociale pure addita una verità possibile, e si ingegna di costruirla. All'utopia spetta d'altra parte di relativizzare il presente e la sua realtà, di ingenerare una tensione polifonica di alta responsabilità, di imporre il regime dell'extralocalità allo stesso crudo realismo che precede.

Per convincere Will a restare a casa in attesa del suo ritorno, Jamal gli dice: «“Adesso ho bisogno di essere solo quando spargerò le loro ceneri nella baia. Ho bisogno che tu stia qui con la tua mamma e quando tornerò faremo l'orto. Va bene?”». L'orto, come cento anni prima, nella prima pagina del libro. Anche lì un padre e un figlio di pochi anni, Constantine, facevano un orto. Ma questa volta c'è da credere che i due potranno collaborare, e che il bambino non dovrà nascondersi la terra in bocca per trovare un suo spazio. Questa volta, forse, una volta cresciuto non dovrà trascinare il padre, gemente, sul terreno del suo frutteto: ci stanno già andando insieme.

Michael
Cunningham,
Carne e sangue,
1995