

Cinzia Biagiotti

## “Prigionieri della vita”: le scorciatoie di Robert Altman e di Raymond Carver

\* Cinzia Biagiotti è ricercatrice di Lingua e Letteratura Angloamericana presso l'Università di Pisa. Si occupa di narrativa contemporanea americana. Ha curato la traduzione dei racconti di Figlie di Pocahontas. Racconti e poesie delle indiane d'America e della raccolta di poesie Donna Laguna di Leslie Marmon Silko.

1. Tullio Kezich, in “Panorama”, 24 febbraio 1976.

2. Paolo D'Agostini, in “Cineforum”, n. 233 (1983).

3. Michael Kaplan, Production Notes, in Robert Altman and Frank Barhydt, *Short Cuts: The Screenplay*, Santa Barbara, Capra Press, 1993, p. 140.

4. A dieci anni dalla morte di Carver è uscito un lungo articolo di D.T. Max, *The Carver Chronicles* (“The New York Times Magazine”, August 9, 1998), in cui si dà conto della polemica sulla paternità dell'opera dello scrittore sollevata parzialmente da Tess Gallagher, ma soprattutto da Gordon Lish, il curatore degli scritti di Carver presso la casa editrice Knopf. Gallagher avrebbe dichiarato che le idee alla base dei racconti “Cattedrale” e “Incarico” siano sue. Lish ha rivendicato la paternità dello stile “minimalista” che portò al successo Carver, corroborando tale posizione con la vendita alla biblioteca dell'Università dell'Indiana degli scritti in cui compaiono le correzioni apportate da lui stesso ai testi dello scrittore.

5. Daniel O'Brien, “Short Cuts” to “Pret a Porter”, in Robert Altman: *Hollywood Survivor*, New York, Continuum, 1995, p. 119.

6. Robert Coles, *Compassion from Carver*, *Male Swagger from Altman*, in “The New York Times”,

Nel 1990 Robert Altman, tornando a Los Angeles dall'Italia, leggeva in aereo una delle raccolte di racconti di Raymond Carver, presumibilmente l'ultima, *Da dove sto chiamando* (*Where I'm Calling From*) del 1988; tre anni dopo vinceva il Leone d'oro a Venezia con il film *Short Cuts* (in italiano *America oggi*) ispirato da quella lettura, ma scaturito da nove racconti e una poesia.

Raymond Carver (1938-1988) è ormai riconosciuto come lo scrittore che ha ridato ossigeno, dignità e pubblico al racconto, un genere letterario che ha avuto fortuna intermittente anche presso la critica letteraria degli Stati Uniti, la terra che ne ha visto gli esordi. La naturale focalizzazione dei paesaggi interiori della provincia del Nordovest, a lui più familiari, e la scelta di un linguaggio scarnificato e diretto furono i bersagli dei critici: descrivere senza filtri l'America dei “perdenti”, di quella fascia sociale che lotta ogni giorno per non soccombere alle pressioni degli ingranaggi economici e sociali, era sinonimo di innovazione neo-realistica, ma voleva dire anche porsi in contrasto con la politica dell'America degli anni Settanta e Ottanta, impegnata a esportare, anche attraverso la letteratura, l'immagine di una nazione se non proprio felice, almeno laboriosa e progressista, con solidi principi morali sui quali basava quasi sempre un'armoniosa convivenza civile.

Robert Altman è uno dei registi americani più criticati e amati, controverso e quasi mai allineato con l'*establishment* cinematografico hollywoodiano, proprio per la determinazione e le formidabili capacità di cogliere e rendere tangibili atmosfere, immagini, personaggi emblematici di momenti cruciali della realtà statunitense, spesso riuscendo anche a precorrere i tempi con intuizioni geniali. Due esempi su tutti: l'atteggiamento verso la guerra in *M.A.S.H.* (1969, Palma d'oro a Cannes nel 1970), in cui la critica italiana, sul momento, non seppe leggere la decisa posizione antimilitarista del regista, e il declino del sogno americano in *Nashville* (1975), in cui l'uccisione finale della cantante, precedente a quella realmente avvenuta di John Lennon, teorizza “la tesi dell'assassinio politico come esasperazione di una follia individuale”.<sup>1</sup> Per questa propensione a guardare la superficie delle realtà americane e cogliervi le strutture profonde dei meccanismi di pensiero, Altman era il regista più adatto ad avere qualche probabilità di rendere cinematografici lo stile e le idee narrative di Carver, con l'intento comune di “ritrarre (verrebbe voglia di dire: di inchiodare) le mitologie della società americana – e di farlo, contemporaneamente, senza remore o censure, scavando in profondità

e impietosamente, ma anche con la partecipazione di chi ha piena conoscenza e coscienza dell'oggetto analizzato; di chi ne è anche il prodotto, ne è parte e non può separarsene".<sup>2</sup>

Due uomini scomodi, discussi e inaggrabili e con molti punti di contatto, primo fra tutti, la scelta della verità nei loro rispettivi campi artistici: "Mi sentii subito in sintonia con Carver", ha detto il regista, "perché scrive di ciò che sta all'interno [...] non all'esterno".<sup>3</sup>

## I testi letterari

Quando un film ha come fonte ispiratrice dichiarata un testo letterario di grande qualità è destinato quasi sempre a soccombere nell'inevitabile confronto. Ciò è ancor più probabile se l'accostamento viene attuato da addetti ai lavori che, nonostante i recenti tentativi di sminuire la sua caratura artistica,<sup>4</sup> considerano Raymond Carver uno scrittore che ha lasciato un'impronta profonda nel panorama della narrativa breve contemporanea per abilità stilistico-formali e per una visione esistenziale e letteraria a tutt'oggi estremamente attuale. Così, quando il film esce negli Stati Uniti, sul lavoro di Altman piovono recensioni negative, e, per contro, la narrativa carveriana viene esaltata proprio per gli aspetti che avevano suscitato i commenti più feroci della critica al tempo definita da Carver "di destra". A distanza di quasi vent'anni sono maggiormente apprezzati il modo crudo ma incisivo attraverso cui lo scrittore ha descritto la realtà della provincia americana degli anni Sessanta e Settanta, la stringatezza del linguaggio sempre volto a cogliere l'essenza delle problematiche affrontate, l'intensità emotiva creata attraverso l'intima partecipazione alle vicende di un'umanità che lo scrittore conosce fin troppo bene di prima mano. Invece il regista e lo sceneggiatore Frank Barhydt sono pesantemente criticati per aver realizzato "una brutta *soap opera*, una volgare bastardizzazione dell'opera di Carver",<sup>5</sup> per la manipolazione dei personaggi e dei testi carveriani: "Il mondo di Carver non è per nulla vicino a quello di L. A., sovraeccitato, frenetico, multicolore, capovolto, abitato dalla gente del signor Altman, un mondo in cui ogni persona, è più disturbata (e disturbante) dell'altra, o così sembra".<sup>6</sup>

Tuttavia molti elementi che stanno a fondamento della produzione carveriana si ritrovano nella sceneggiatura di Altman. Alcuni, quelli contenutistici appena menzionati, sono pressoché inalterati; altri, quelli più squisitamente formali, vengono modificati dalla scelta di spostare l'ambientazione dal Nordovest a Los Angeles, e soprattutto dal mutare del mezzo tecnico di comunicazione. "Nel cinema tutto deve accadere come azione, non come introspezione",<sup>7</sup> l'immagine non consente lo spazio e il tempo introspettivi che il libro lascia al lettore, la sua immediatezza riesce a comunicare più in fretta della pagina scritta: il dettaglio, evidenziato dall'uso della macchina da presa, ha un'importanza speciale. Ma questi sono elementi tecnici che sono propri anche dei racconti di Carver, caratterizzati da inizi fulminanti, cosparsi di dettagli concreti ingigantiti dall'obiettivo dell'autore e del personaggio, a scapito

October 17, 1993, p. 25. Si veda anche "Publisher Weekly", August 16, 1993, p. 100.

7. Tess Gallagher, introduzione a R. Altman and F. Barhydt, *Short Cuts: The Screenplay*, cit., p. 11.8. I racconti scelti dal regista sono stati pubblicati in un volume, con introduzione di Altman, intitolato *Short Cuts: Selected Stories by Raymond Carver* (New York, Vintage, 1993), e sono inclusi nelle seguenti raccolte: *Will You Please Be Quiet, Please?*, New York, Vintage, 1976 (Vuoi star zitta, per favore?, Milano, Garzanti, 1988); *What We Talk About When We Talk About Love*, New York, Vintage, 1981 (Di cosa parliamo quando parliamo d'amore, Milano, Garzanti, 1987); *Cathedral*, New York, Vintage, 1983 (Cattedrale, Milano, Mondadori, 1984). La poesia "Lemonade" fa parte della raccolta, curata dall'autore ma uscita postuma, *A New Path to the Waterfall: Poems*, New York, Atlantic Monthly Press, 1989 (Il nuovo sentiero per la cascata, Roma, Edizioni minimum fax, 1997).

9. Concordiamo con David Sawyer ("Yet Why Not Say What Happened?" *Boundaries of the Self in Raymond Carver's Fiction and Robert Altman's "Short Cuts"*, in K.H. Schmidt and D. Sawyer, eds., *Blurred Boundaries: Critical Essays on American Literature, Language, and Culture*, Francoforte, Peter Lang, 1996) che sembra ormai influente inoltrarsi nella discussione che ha riguardato il cosiddetto minimalismo carveriano. Peraltro lo scrittore ha sempre rifiutato l'etichetta di "padre del minimalismo" (si veda l'intervista con Nicholas O'Connell in M.B. Gentry and W.L. Stull, eds., *Conversations with Raymond Carver*, Jackson, Uni-

versity of Mississippi Press, 1990), e molti critici hanno dimostrato l'inadeguatezza di tale termine in riferimento al macrotesto carveriano (K. Nessel, *The Stories of Raymond Carver*, Athens, Ohio University Press, 1995; A. Meyer, *Raymond Carver*, New York, Twayne Publishers, 1995; R.P. Runyon, *Reading Raymond Carver*, Syracuse, Syracuse University Press, 1992).

10. Si veda David Boxer and Cassandra Phillips, "Will You Please Be Quiet, Please?": Voyeurism, Dissociation, and the Art of Raymond Carver, in "Iowa Review", 10 (Summer 1979), pp. 75-90.

11. Robert Stewart, *Reimagining Raymond Carver on Film: A Talk with Robert Altman and Tess Gallagher*, in "The New York Times Book Review", September 12, 1993, p. 42.

12. Enrico Magrelli, *L'America disperata*, in "Il Tirreno", 5 settembre 1993, p. 32.

13. Cit. in Flavio de Bernardinis, *Robert Altman*, Milano, Il castoro, 1995, p. 5.

14. Giuseppina Manin, *Intervista a Robert Altman a Venezia*, in "Corriere della Sera", 5 settembre 1993, p. 21.

15. Cit. in Gisella Bochicchio e Susanna Spezia (a cura di), *Robert Altman*, Roma, Dino Audino ed., 1996, p. 6.

16. R. Stewart, *Reimagining Raymond Carver*, cit., p. 41.

17. Cit. in F. de Bernardinis, *Robert Altman*, cit., p. 5.

18. Michel Ciment, in "Positif", n. 287 (1985). Il film non è mai arrivato in Italia, tuttavia è stato distribuito in video col titolo di *Lords of Treason*.

19. Si veda R. Altman and

dell'analisi psicologica. Anzi, sono proprio la rapidità e l'estrema sechezza descrittiva, e soprattutto l'insistenza su oggetti generalmente considerati "ininfluenti" nell'economia della storia narrata, a far definire "minimalista" la narrativa carveriana.

Il regista dichiara di essersi basato su una poesia, "Limonata" ("Lemonade"), inclusa nell'ultimo volume di Carver *Il nuovo sentiero per la cascata*, e su nove racconti: "Vicini" ("Neighbors"), "Loro non sono mica tuo marito" ("They're Not Your Husband"), "Creditori" (Collectors), "Jerry Molly e Sam" e "Vuoi star zitta, per favore?" ("Will You Please Be Quiet, Please?") dalla raccolta a cui quest'ultimo dà il titolo; "Di' alle donne che usciamo" ("Tell The Women We're Going") e "Tanta acqua così vicino a casa" ("So Much Water So Close to Home") dalla raccolta *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*; "Vitamine" ("Vitamins") e "Una piccola, buona cosa" ("A Small, Good Thing") dalla raccolta *Cattedrale*.<sup>8</sup>

La scelta sembrerebbe privilegiare la produzione di Carver della fase cosiddetta "minimalista" che comprende la prime due raccolte,<sup>9</sup> ma il regista guarda, più che all'aspetto formale, alle storie con intrinseche qualità cinematografiche, emblematiche delle tematiche carveriane, e che contengono atti, per così dire, "estremi". Per esempio il peculiare voyeurismo psicologico, misto alla sottile e perversa curiosità verso se stessi, che spinge i protagonisti di "Vicini" a spiare nella privacy altrui.<sup>10</sup> La coppia, a cui i vicini di casa hanno chiesto di andare ad accudire il gatto e innaffiare le piante durante la loro assenza, comincia letteralmente a frugare, con naturalezza disarmante, tra le loro cose, anche le più personali. La chiave che apre la porta dell'appartamento altrui apre loro un altro mondo, e con esso la possibilità di uno scambio di personalità: immaginandosi al posto degli altri, pensati come più fortunati e dinamici, i due coniugi vivono una vita meno monotona e più appagante, almeno fino a quando si rendono conto di aver lasciato le chiavi all'interno. Come inebetiti, restano sul pianerottolo tra le due case, chiusi fuori dalla nuova esistenza che hanno creduto appartenesse loro per sempre, dissociati e frastornati di fronte alla realtà di poter vivere soltanto la vita di sempre.

Osservare gli altri non visti è un tema che torna con frequenza nei racconti, ed è spesso enfatizzato dalla presenza di specchi in cui i personaggi si guardano e di finestre da cui spiano la realtà esterna. In "Loro non sono mica tuo marito", il coniuge alcolista e momentaneamente disoccupato, si trova ad assistere e ascoltare i commenti volgari che due clienti rivolgono alla moglie, cameriera in un bar aperto anche di notte. In Carver la storia ha uno sviluppo più incisivo rispetto alla rivisitazione della sceneggiatura altmaniana: incapace di reagire, il giorno dopo il marito impone alla donna una dieta ferrea, e la controlla ossessivamente per diverso tempo, fino al punto di farla deperire. Poi torna al bar per verificare i risultati della sua nuova "occupazione", e provoca i commenti di un cliente che lo guarda stupito. Il senso di frustrazione e inadeguatezza che Earl prova nei confronti della sua vita, fanno sì che si concentri ossessivamente sull'unico cambiamento che gli sembra pos-

sibile portare in essa.

“Vitamine” è una storia che Altman taglia e inserisce a frammenti: il bar del film dove la cantante Tess Trainer svolge il suo lavoro notturno e in cui s’incontrano alcuni personaggi, è lo stesso del racconto. Anche in questo caso sono le difficoltà economiche che acquiscono i problemi di coppia e che generano un’indifferenza tale verso se stessi e verso il prossimo che soltanto l’incontro con chi ha vissuto e introiettato le atrocità del Vietnam riesce a scuotere. Il lavoro di notte come inserviente, i problemi di lavoro che ossessionano la moglie, la relazione casuale appena instaurata con una ragazza che lavora per lei, la frequentazione di un bar malfamato, “un locale nero in un rione nero” (p. 86), segnalano la progressiva degenerazione dell’esistenza del protagonista, interrotta solo momentaneamente dall’incontro con Nelson, un ragazzo che vive la condizione disperante del reduce che si comporta come se fosse ancora in Vietnam, da cui è appena tornato. Alla ragazza appena conosciuta offre dei soldi per prestazioni sessuali e mostra a tutti il suo trofeo di guerra: l’orecchio di un nemico che tiene attaccato ad una catenella in un portafoglio d’argento. Questo evento è come una doccia fredda per il protagonista e la ragazza che è con lui, e se ne vanno sconcertati, evitando anche la successiva provocazione di Nelson. Ma in un secondo momento lei ammette che quei soldi le avrebbero fatto comodo e l’episodio è interpretato come un segnale che le indica di lasciare la città; mentre per lui è come se fosse stato bruscamente svegliato da un sogno, e torna a casa provando soltanto il bisogno di un’aspirina.

L’instabilità del posto di lavoro è all’origine anche della crisi dell’inerte protagonista di “Jerry, Molly e Sam”. Al, per consolarsi, ha avviato una casuale relazione extra-coniugale che si va ad aggiungere alla serie di problemi da risolvere, e il gesto che, secondo lui, segnerà l’inizio della ricerca di una via d’uscita dal suo labirinto esistenziale, è liberarsi del cane che l’odiata sorella della moglie ha regalato ai suoi due bambini. Ma la loro reazione disperata e quella decisa della moglie trasformano l’atto che avrebbe dovuto imprimere una svolta a un’esistenza ormai alla deriva in un disastro totale, che peggiora l’opinione che ha di se stesso: “Un uomo capace di abbandonare un cucciolo non valeva una cicca. Era un uomo capace di tutto, un uomo che non si sarebbe fermato davanti a niente” (p. 157). Torna a cercare il cane dove l’aveva abbandonato e lo ritrova, ma il cane quando lo vede se ne va e sparisce. L’evidente perdita di contatto con la realtà è dimostrata dal comportamento nevrotico di Al, per cui allontanare il cane diventa quasi un test delle proprie capacità di affrontare e superare le difficoltà del momento, test che, diversamente da quanto accade nel film, nel testo carveriano fallisce, poiché il cane ritrovato quando lo vede se ne va.

Il protagonista di “Creditori” ha già perso lavoro e moglie e sta rintanato in una casa ormai vuota, in attesa di una lettera che gli offra qualche prospettiva. Invece compare un venditore di aspirapolvere che deve pulire tutta la casa gratuitamente: premio vinto da “Mrs. Slater” a seguito di un concorso. Il racconto è alquanto peculiare poiché il padrone di casa stranamente non dichiara mai la sua identità, fino al punto di

---

F. Barhydt, *Short Cuts: The Screenplay*, cit., p. 68. La poesia è inclusa nella raccolta *Where Water Comes Together With Other Water*, New York, Random House, 1985.

20. “Sacks” è incluso nella raccolta *What We Talk About When We Talk About Love*.

21. Stanley Kauffmann, *In the Soup*, in “*The New Republic*”, October 25, 1993, p. 31.

22. Tullio Kezich, Venezia si diverte col puzzle amaro di Altman, in “*Corriere della Sera*”, 5 settembre 1993, p. 21.

23. Jonathan Romney, *Brief Encounters*, in “*New Statesman & Society*”, March 11, 1994, p. 34.

24. R. Stewart, *Reimagining Raymond Carver*, cit., p. 3.

25. Ivi, p. 42.

26. J. Romney, *Brief Encounters*, cit., p. 34.

27. R. Stewart, *Reimagining Raymond Carver*, cit., p. 42.

28. Diversamente dagli altri momenti in cui la scena si svolge al bar dove Tess Trainer/Annie Ross canta, nella sceneggiatura sono significativamente inseriti alcuni versi della canzone *I Don’t Know You*: “You may mean me some good. You may mean me some harm. You may be a fire. You may be a false alarm. I don’t know you. I don’t know you. I don’t know you.”; in R. Altman and F. Barhydt, *Short Cuts: The Screenplay*, cit., p. 117.

29. F. de Bernardinis, *Robert Altman*, cit., p. 133.

30. R. Altman, *Collaborating with Carver*, introduzione a *Short Cuts: Selected Stories by Raymond Carver*, cit., p. 7.

31. Ivi, p. 10.

32. R. Stewart, *Reimagining Raymond Carver*, cit., p. 41.

33. *Ibidem*.

permettere all'estraneo di mettersi in tasca una lettera indirizzata a Mr. Slater che nel frattempo qualcuno aveva fatto scivolare sotto la porta. È come se l'uomo fosse ipnotizzato dal rappresentante che, mentre aspira e passa lo shampoo su moquette, poltrone, divani e anche sul materasso, dispensa pillole di saggezza dal collaudato repertorio di conversazioni da venditore: "Ogni giorno, ogni notte della nostra vita, lasciamo in giro pezzetti di noi stessi, scaglie di una cosa o dell'altra. E dove vanno a finire, questi pezzettini di noi stessi? Ma sotto le lenzuola, dentro il materasso, ecco dove vanno a finire! E anche nei cuscini. È lo stesso" (p.103).

34. Robert Altman, in "Positif", n. 134 (1972).

Così l'aspirapolvere diventa un altro personaggio che s'intromette nella vita dell'immobile e laconico padrone di casa e lo priva del passato e del presente. E alla fine l'uomo, incapace persino di farsi consegnare la lettera, che resta al venditore, avrà perso anche la possibilità di un nuovo inizio. Una spersonalizzazione e una perdita completa di identità forse volontarie emblematizzate dall'aspirapolvere (in inglese *vacuum cleaner*) che non permette di ritrovare e recuperare ciò che è andato perduto entro le mura domestiche.

"Vuoi star zitta, per favore?", a cui Altman ha apportato solo piccole modifiche, è un testo anomalo nella prima produzione di Carver, più vicino, per sviluppo della storia e analisi dei personaggi, a quelli dell'ultimo periodo. Il punto interrogativo appare di frequente nei titoli della raccolta omonima: fase iniziale del processo creativo e insieme conoscitivo dello scrittore. L'insistenza con cui Ralph Wyman chiede alla moglie Marian la verità su un presunto tradimento avvenuto nel passato – che lei dapprima nega, poi, esasperata dall'incalzare del marito, ammette e descrive in dettaglio – è forse sospinta da un bisogno di verità che va oltre l'episodio specifico. Ralph sembra voler verificare e insieme, inconsciamente, volersi liberare dall'idea di donna, trasmessa da un'educazione rigidamente moralista, attraverso il confronto con la verità che gli impone un ripensamento su tutta la sua vita. Emblematico è il ricordo di un'immagine di Marian che Ralph ha colto, non visto, durante il viaggio di nozze in Messico, una realtà da lui sentita come squallida e lussuriosa, in cui la giovane donna, affacciata al balcone, "indossava una camicetta bianca con un foulard rosso intorno al collo, e i seni sembravano scoppiare dalla stoffa bianca" (p. 215). È questo un punto su cui Carver insiste: l'uomo sembra tradire per caso o perché è provocato e sedotto dalla donna.

In "Sacchetti", il racconto dell'anziano padre, che al bar dell'aeroporto confessa al figlio il tradimento all'origine del divorzio, è contrappuntato dalla presenza di una donna, su cui si posa lo sguardo distratto del giovane, la quale prima ride, poi prende sottobraccio due uomini e verso la fine si mette a ballare in mezzo al locale. Nei testi di Carver le donne sono più reattive degli uomini, ma agli occhi di certi personaggi appaiono, forse proprio per questo, le vere responsabili dei problemi degli uomini. È una visione che lo scrittore non sottoscrive e anzi usa per mostrare l'insicurezza, la fragilità, a volte l'egoismo e l'ipocrisia, dei suoi personaggi maschili. È significativo sottolineare che in passato Altman è stato accusato di sessismo e misoginia, soprattutto per il personaggio

femminile di “Bollore” (“Hot Lips”) in *M.A.S.H.* Alla critica, ricomparsa a proposito di *Short Cuts*, il regista ribatte: “Questo è il modo in cui io vedo trattare le donne. Sta a voi giudicare. Io non voglio dare nessun giudizio morale. Sarebbe propaganda”.<sup>11</sup>

In “Tanta acqua così vicino a casa” Carver, sempre attento a non manifestare la presenza autoriale, sceglie di far narrare la vicenda dal punto di vista femminile per accentuare la distanza che separa il modo di pensare della donna da quello del marito e dei suoi amici, che avvertono le autorità del ritrovamento del cadavere di una ragazza nel fiume solo dopo aver trascorso, con inquietante naturalezza, il programmato weekend di pesca. Nel testo il sentimento di disgusto per un comportamento tanto sconsiderato quanto insensibile, è preannunciato e sottolineato da espressioni quali “Sono uomini per bene, padri di famiglia, uomini che hanno a cuore il proprio lavoro” (p. 74), e ingigantito dal rapporto sessuale che il marito cerca con lei prima di raccontare l'accaduto. Venire a conoscenza di un fatto simile scatena nella donna pensieri legati sia alla sua storia personale, sia alla sensibilità più generalmente femminile: riaffiora il ricordo di un efferato omicidio avvenuto nella sua cittadina quando era adolescente, e poi, spinta da un impulso di responsabilità e solidarietà, va al funerale della ragazza annegata. L'istintivo senso di pericolo delle donne è ormai allertato: lungo la strada, diventa sospetto l'atteggiamento di un automobilista che le si affianca e la sorpassa più volte e poi si ferma preoccupato nel vederla chiusa in macchina sotto il sole in un'area di parcheggio; infine al funerale, apprendendo da una donna che il colpevole è “un ragazzo proprio di qui, del paese”, commenta: “Questi assassini hanno sempre degli amici. Non si può mai sapere” (p. 80), implicando una sotterranea complicità tra tutti gli uomini contro le donne.

In totale sintonia con un tale commento è la vicenda del racconto “Di alle donne che usciamo”, una storia molto “altmaniana” per quell'improvviso atto violento che rivela una personalità profondamente disturbata sotto la superficiale normalità di una scontata insoddisfazione personale. Già nel titolo è insita la mancanza di considerazione dei due amici nei confronti delle mogli, chiamate soltanto “le donne”, sostantivo usato con tono spersonalizzante, quasi dispregiativo. Una sensazione iniziale rafforzata dalla scelta di un linguaggio volto a evidenziare l'atteggiamento maschilista dei due uomini, legati, più che da una vera amicizia, dal tipico cameratismo finalizzato principalmente a soddisfare i loro istinti sessuali. È una complicità che si intensifica appena vedono le due ragazze in bicicletta le quali, come era accaduto per Marian, sono descritte nel loro abbigliamento succinto e provocatorio: “Portavano tutt'e due pantaloni corti e top. ‘Puttane’, disse Jerry” (p. 58). La storia personale di Jerry, l'omicida, ha diversi punti in comune con quella dello scrittore: il matrimonio contratto prima di finire le scuole superiori, la conseguente necessità di lavorare e la nascita di due figli lo caricano di responsabilità che lo fanno crescere precocemente. Ma in Jerry queste circostanze determinano, a lungo andare, il carico psicologico che fa da sfondo alla reazione violenta che conclude il rac-

conto: uccidendo brutalmente una sconosciuta, egli sembra compiere un gesto contro tutte le donne, forse colpevoli, dal suo punto di vista, di avergli rovinato la vita, per riaffermare così il senso di potenza e di controllo virile su di essa.

Nel mondo di Carver i sentimenti più chiaramente delineati sono la paura, la diffidenza, l'estraniamento, la solitudine; così il silenzio, anche quello di Jerry, non è sinonimo di meditazione, ma è il segnale di un malessere interiore potenzialmente esplosivo. Il comportamento del silenzioso e poco cordiale pasticciere di "Una piccola buona cosa", uno dei racconti più celebrati dello scrittore americano, è un buon esempio. Quando una torta di compleanno ordinata non viene ritirata, la reazione è quantomeno inquietante: l'uomo comincia a tempestare di minacciose telefonate anonime i clienti che non hanno avuto considerazione per il duro lavoro che lui esercita giorno e notte da anni. Non può sapere che i genitori del bambino per cui la torta era stata ordinata si trovano in ospedale al capezzale del figlio, in coma dopo essere stato investito da un'auto. L'incontro-scontro tra due genitori disperati e un pasticciere reso insensibile da un lavoro faticoso e solitario, che avviene sul far del giorno nel laboratorio del fornaio, è uno dei momenti più alti della narrativa carveriana. Di fronte alla tragedia della morte del bambino, ambizioni e risentimenti individuali si azzerano e l'autore delle telefonate offre ai genitori i panini appena sfornati: "Occorre mangiare per poter andare avanti. Mangiare è una piccola, buona cosa in un momento come questo" (p. 77), un gesto che qualche critico ha interpretato in chiave religiosa. Riscrivendo "Il bagno" ("The Bath"), un racconto incluso nella raccolta *Di cosa parliamo quando parliamo d'amore*, Carver struttura le frasi in modo meno frammentario, descrive più accuratamente lo sfondo e amplia l'analisi psicologica dei personaggi. Questo gli permette di dare alla storia una conclusione narrativa, totalmente assente nell'altro testo, e, allo stesso tempo, fa sì che egli possa comunicare il messaggio che pervade quasi tutti i racconti di *Cathedral*: dall'ascolto delle storie altrui i personaggi traggono beneficio e sollievo. Entrando nel mondo vuoto e solitario del fornaio, Ann e Howard intraprendono il viaggio nel buio del loro dolore, scaldati dal pane appena sfornato e dalla reciproca compassione, quel moto dell'animo che permette di condividere il dolore altrui, significato più alto del pane spezzato e condiviso.

### Il film

Riassumere un film come quello di Altman, senza una storia e senza un evento unificatore (per esempio come quello che conclude *Nashville*) è quasi impossibile; ma forse è proprio questo l'intento del regista: "Short Cuts muove e dissemina gli episodi, non vuole far convergere i personaggi verso un centro che è sparito, non esiste e non esisterà più".<sup>12</sup> Come le storie che lo hanno ispirato e di cui abbiamo cercato di enucleare alcuni elementi utili al confronto tra parola e immagine, è un film sugli eventi casuali, spesso traumatici, di cui sono protagonisti una trentina

di personaggi, tra cui nove coppie, che il regista presenta, fa incontrare e pone in relazione, e poi di nuovo disperde nella Los Angeles suburbana e anonima, anch'essa protagonista di primo piano. Una costruzione architettonica tipicamente altmaniana che, nel 1979, il regista spiegava così: "Quando penso a una struttura, penso alla geometria: cerchi, quadrati, triangoli, forme che si incastrano. L'inizio del film è simmetria, poi la progressiva disintegrazione di quest'ordine rigoroso. Poi i pezzi si rimettono a posto, pronti a sparpagliarsi di nuovo".<sup>13</sup>

Il disegno geometrico di *Short Cuts* si apre con la vista notturna e aerea della città penetrata da un rumore di elicotteri che rammenta quelli di *Apocalypse Now* di Coppola. Il faro di uno di essi illumina un cartello che dà conto di quei rumori di guerra: i quattro elicotteri sorvolano in formazione una zona di L. A. spargendo disinfettante per uccidere una fantomatica mosca mediterranea molto pericolosa per colture e persone. Dunque siamo catapultati in una sorta di operazione militare, una vera e propria "guerra", secondo il commentatore televisivo, che, specifica, stavolta non è contro l'Iraq, né contro i terroristi islamici, né contro i nazionalisti della ex Jugoslavia (una precisazione che suona ancora più sinistra di questi tempi), ma contro una mosca che va sterminata prima che possa sterminare. Intervistato a Venezia nel 1993 il regista a questo proposito commentava: "L'America è sempre in guerra con qualcuno, ma non sa mai contro chi":<sup>14</sup> la perdita del senso delle proporzioni e della realtà nel commento televisivo – l'accostamento tra problemi complessi e drammatici come quelli delle guerre in Iraq e in Bosnia con lo sterminio della mosca – crea immediatamente un'atmosfera stridente e paradossale, altamente metaforica, che imposta il tono del film e prepara agli eventi che potremmo definire tra l'orrido e il grottesco. Anche per Carver l'incipit è un momento di fondamentale importanza per catturare il lettore e impostare il registro del racconto, oltre che per dare indicazioni preziose ai fini della comprensione della storia narrata, e gli inizi, le prime frasi dei racconti che Altman dichiara di aver usato per la sceneggiatura non fanno eccezione. Il racconto "Vuoi star zitta, per favore?", uno tra i più emblematici di tutta la produzione carveriana, comincia così: "A diciotto anni, quando andò via di casa per la prima volta, Ralph Wyman venne edotto da suo padre, direttore della Jefferson Elementary School e solista di tromba nella Weaverville Elks Club Auxiliary Band, sul fatto che la vita era una faccenda assai seria, una prova che un giovane agli esordi doveva affrontare con forza e decisione, un'impresa ardua, lo sapevano tutti, ma nondimeno remunerativa, così pensava il padre di Wyman, e lo disse" (p. 46).

Una disquisizione iniziale così generica, e dunque non sostanziale, informa il lettore sul tipo di educazione, fondata su principi tradizionali, data a Ralph Wyman da un padre formale e distante. L'impressione iniziale, comunicata anche a livello linguistico dalla scelta e dall'aspetto del verbo (in inglese "was counseled", al passivo) è consolidata dal dettaglio, evidenziato dalla collocazione in un inciso, delle cariche pubblico-sociali che il padre ricopre. Proseguendo nella lettura vedremo quanta fatica e quanta sofferenza costerà a Ralph trovare un equilibrio

tra la verità, presente nell'affermazione del padre, e i principi moraleggianti e ipocriti indotti dai ruoli sociali, per non soccombere di fronte all'ammissione di tradimento strappata alla moglie.

Il volo degli elicotteri serve, nel film, per presentare quasi tutti i personaggi nella loro quotidianità: è come se gli elicotteri, sorvolando le abitazioni, potessero penetrare dall'alto le singole esistenze degli abitanti, e noi con loro. Altman sembra usare questo espediente anche per esprimere il suo modo di percepire il macrotesto carveriano come un blocco intero e unico, e insieme il metodo autoriale rispetto ai singoli racconti: il fascio di luce dello scrittore illumina improvvisamente quell'attimo della vita dei personaggi in cui essi si trovano ad affrontare una crisi, portando in superficie le reazioni individuali nel momento del non ritorno, quando cioè un evento anomalo provoca un'alterazione nella loro grigia quotidianità e crea l'aspettativa – solo presunta nei primi racconti, prospettata negli ultimi – del mutamento. Ma nel film, una volta ingranato il procedimento, le vite dei personaggi non rimarranno separate come nei testi, ma si incroceranno, più o meno direttamente, più o meno significativamente.

All'inizio il collegamento avviene attraverso due canali comunicativi: la televisione e la musica, blues e classica. L'impiego dei mass media è una costante nelle sceneggiature di Altman: in *M.A.S.H.* la radio è il collante del film; in *Nashville* la musica country è protagonista e motore della storia e in *Una coppia perfetta* sempre la musica, stavolta rock e classica, è raccordo e veicolo di emozioni. Analoghi ruoli rivestono in *Short Cuts* la televisione, molto presente anche nei testi carveriani, e ancora la musica, inglobata nell'intreccio narrativo del film tramite l'inserimento di due personaggi-musicisti, gli unici creati dal regista. Così l'editoriale di Howard Finnigan – noto opinionista televisivo con una vita familiare sicuramente sotto il suo controllo – sull'ultimo nemico da sterminare entra in tutte le case; mentre il blues amaro e rauco di Tess Trainer, attempata cantante, e quello di sua figlia Zoe, compresso nelle intensità espressive del violoncello classico, assemblano la simmetrica panoramica incipitaria suggerendo anche la morfologia dei paesaggi interiori. "Lavorando per la televisione ho imparato una cosa fondamentale, almeno per chi vive in America: dire le cose senza dirle",<sup>15</sup> e gli spettatori subiscono la presentazione compulsiva di quasi tutti i personaggi – complessivamente una trentina – che daranno vita a un collage di reazioni e comportamenti, più o meno paranoici e/o schizofrenici, motivati da eventi casuali che scatenano sconvolgimenti interiori intuibili, e in vario modo suggeriti, ma non detti.

Uno dei piloti degli elicotteri, William "Stormy" Weathers, separato e con un figlio, distruggerà con una sega elettrica la casa della ex moglie, a commento del comportamento promiscuo di lei che imbastisce una relazione dopo l'altra. Doreen, cameriera in un ristorante aperto 24 ore, e Earl Piggot, ubriaccone che passa da un lavoro all'altro (momentaneamente autista di limousine), tengono in piedi un matrimonio per paura della solitudine. Bill Bush, studente di una scuola per truccatori cinematografici, è sposato con Honey, figlia di Doreen e figliastra di Earl,

---

ed è amico di Jerry Kaiser, titolare di un'impresa di pulizie di piscine, a cui racconta storie pornografiche di cui è improbabile protagonista. Lois Kaiser lavora da casa per una *hot line* erotica, procurando orgasmi telefonici ad anonimi interlocutori mentre dà la pappa e cambia i pannolini a uno dei figli: una routine quotidiana che causa la profonda frustrazione e l'inibizione sessuale del marito. Jerry è chiamato a mettere a punto la piscina dei Finnigan per la festa del nono compleanno del loro unico figlio, Casey, il quale, proprio quella mattina, viene investito da Doreen, ma rifiuta di farsi accompagnare a casa o in ospedale, e torna indietro da solo, apparentemente incolume. Ann, sua madre, tornata a casa dopo aver ordinato la torta di compleanno, lo trova svenuto e lo ricovera privo di conoscenza. Al capezzale del bambino compare anche il nonno paterno, che, prima di sparire di nuovo, coglierà l'occasione per giustificare trent'anni di assenza. Tre amici, Gordon Johnson, Stuart Kane e Vern Miller, appena giunti in montagna per pescare, scoprono il cadavere di una ragazza nuda nel fiume ma, nonostante ciò, trascorrono allegramente il week-end e denunciano il fatto solo al ritorno a casa. Il racconto dell'accaduto che Stuart, disoccupato ormai da tre mesi, fa alla moglie Claire, clown negli ospedali e alle feste di bambini, provoca in lei un disgusto tale da incrinare la loro intimità coniugale. Ma la coppia si reca comunque dagli Wyman, conosciuti da poco a un concerto, per mangiare il pesce appena pescato. Il dottor Ralph Wyman lavora nell'ospedale dove è ricoverato il piccolo Finnigan, e sua moglie Marian è una pittrice non ancora affermata, sessualmente repressa e tormentata verbalmente dal marito che sospetta il tradimento. Marian è la sorella di Sherri, sposata con Gene, poliziotto bugiardo patologico e uno degli uomini con cui la moglie del pilota di elicotteri ha una relazione. Gene e Sherri vivono una vita coniugale che si barcamena tra le improbabili storie di segreti e misteri polizieschi che lui racconta per giustificare le assenze notturne, e la malizia furbesca di lei che traspare nelle lunghe conversazioni telefoniche con la sorella.

Fin qui la creazione per accumulazione dell'atmosfera preparatoria che fa apparire, agli occhi dei personaggi, che tutto può essere controllato dalla razionalità umana. A questo punto entra in scena la protagonista assoluta del film, la casualità, ingrediente fondamentale anche nella narrativa di Raymond Carver, e tema centrale del testo poetico scelto da Altman tra la vasta produzione dello scrittore americano: "La poesia 'Limonata' è la base di tutto il film per me. Credo che il film, tutto il film, abbia più a che fare con l'idea della catena di eventi – chiamala fortuna o fato – di 'Limonata' che con le singole storie."<sup>16</sup>

Il testo è un lungo *prose-poem*, in cui sono narrati, in terza persona, i ripensamenti, i pensieri collaterali, i cambiamenti radicali che la morte accidentale di un ragazzo determina nella vita dei suoi familiari. Il padre, che è stato colpito anche dal morbo di Parkinson, si sente responsabile della morte del figlio per averlo mandato a prendere il thermos della limonata in macchina, circostanza questa all'origine dell'annegamento del ragazzo, caduto nel fiume. Il testo è imperniato sullo sfogo del nonno del ragazzo, che cerca di far capire al narratore lo stato mentale del figlio

elencando i pensieri che a volte vengono in mente quando accadono simili incidenti drammatici:

Secondo Jim senior bisogna risalire sempre alle prime cause, fino al primo limone coltivato sulla terra. Se non ci fossero stati i limoni sulla terra, e non ci fossero stati i supermercati Safeway, beh, Jim ora avrebbe ancora suo figlio, no? (p. 205).

Nel film il richiamo visivo alla poesia è tutto in una lunga inquadratura del sacchetto di limoni, comprati da Ralph Wyman per la cena con i Kane, che chiude la scena in cui viene decisamente estromesso dalla serata che la moglie e la sorella hanno deciso di passare insieme. Ma le parole conclusive del monologo del vecchio padre che racconta ad un estraneo l'intimo, drammatico desiderio di morte del figlio, danno voce al silenzio prostrato dei Finnigan:

Ma la morte è solo per i più dolci. E lui ricorda  
la dolcezza, quando la vita era dolce, e dolcemente  
gli era stata assegnata quell'altra vita (p. 205).

Il piccolo Casey sembra svegliarsi dal coma e invece apre gli occhi per un istante e muore. Zoe, la giovane violoncellista, ipersensibile e con manifeste tendenze suicide, alla notizia della sorte tragica del bambino, suo vicino di casa, si dà la morte in garage. I Finnigan si recano infuriati dal pasticciere ritenuto responsabile delle strane e minacciose telefonate che da un paio di giorni ricevono. I Bush e i Kaiser fanno un picnic in un parco pubblico, Bill e Jerry si allontanano per abbordare due ragazze in bicicletta e Jerry, appartatosi con una di loro, improvvisamente la uccide con una pietra. L'incombente "minaccia" che aleggiava dall'inizio, erroneamente identificata con la mosca mediterranea (ma l'inglese "medfly" è significativamente quasi omofono di "madfly") prende corpo: la follia, più o meno patologica, infetta, come il veleno della fantomatica mosca, l'organismo di tutti i personaggi.

Da qui le reazioni comportamentali, degenerative, più o meno gravi, interrotte dall'unico evento in grado di catalizzare l'attenzione in California: il terremoto. E quando tutti si bloccano, ma solo per l'attimo necessario a capire se si tratta dell'atteso "Big One", si percepisce quasi la sensazione di curiosa perplessità, dell'attesa seguita da una certa delusione. Tutti i personaggi sono "sorvolati" di nuovo e fotografati nelle loro reazioni rispetto al sisma, evento potenzialmente drammatico: Earl e Doreen (convinta di essere stata fortunata nell'incidente d'auto) nello squallore della *mobile home*, dapprima quasi felici di andarsene insieme e poi pronti a lasciarsi andare all'illusione di un futuro meno negativo; Gene il poliziotto, scoperto il tradimento dell'amante, ha recuperato il cane di famiglia che aveva abbandonato e, in chiare pose fascistoidi, difonde ordini con un megafono al disinteressato vicinato, con la certezza, solo sua, di aver ricomposto la serenità familiare. Tess esprime il suo dolore per la figlia che ha trovato morta rientrando a casa dopo la notte di lavoro, nell'unico linguaggio che conosce, e, come in trance, canticchia sommessamente, tra le lacrime, uno dei suoi blues. I Kane e gli Wyman, dopo la notte trascorsa a mangiare poco e bere molto,

ma soprattutto a punzecchiarsi, ciascuna coppia per motivi sconosciuti all'altra, sono sorpresi dal terremoto nella vasca dell'idromassaggio.

Poi tutto riprende come al solito e anche la scossa di terremoto, che si era proposta come chiusura definitiva del testo cinematografico, risulta invece una motivazione ulteriore per una panoramica conclusiva semanticamente analoga a quella iniziale e, come la mosca mediterranea, motivo di spettacolarizzazione mediatica. Il notiziario televisivo chiude la cornice del film annunciando il bilancio del sisma: quindici persone ferite e, ecco la beffa finale, la giovane assassinata da Jerry Kaiser diviene una ragazza morta nel parco per la caduta di pietre causata dal terremoto.

### Carver-Altman

Se i nove racconti e la poesia offrono il punto di riferimento di fondo per storie e personaggi, Altman ha anche dichiarato di aver letto tutta l'opera di Carver, e in realtà altri testi si insinuano nel frenetico puzzle cinematografico secondo modalità più o meno evidenti. La distruzione della casa della ex moglie da parte del pilota di elicotteri è l'estremizzazione di ciò che accade nel racconto "Un discorso serio" ("A Serious Talk"), in cui il marito strappa il filo del telefono dopo che si è reso conto che la moglie, con cui vorrebbe riconciliarsi, è stata chiamata da un uomo. Le menzogne patologiche del poliziotto, ma anche quelle della violoncellista, che fa credere ai musicisti del quartetto in cui suona che la madre è morente, sembrano la rielaborazione del personaggio, presente in assenza, di "Perché, tesoro mio?" ("Why, Honey?"), l'unico di tutta la produzione carveriana che giunge al successo: un bambino bugiardo e crudele che diventerà un adolescente criminale e spietato e infine governatore di uno stato. Un racconto anomalo sotto forma di lettera che la madre, terrorizzata per essere stata rintracciata dal figlio anche dopo aver cambiato nome e città per sfuggirlo, invia al giornalista a caccia di notizie all'indomani delle elezioni.

Questo è l'unico accenno esplicito di Carver a una qualche opinione sui politici, una posizione che Altman ha certamente colto e rielaborato, scegliendo per "il bugiardo" la professione che meglio si prestava per esprimere la sua idea riguardo alla rettitudine dei tutori dell'ordine e della legge, con o senza divise. Del resto nel 1974, subito dopo le dimissioni di Nixon per lo scandalo Watergate, Altman – che nel merito disse: "Un uomo onesto non potrebbe mai essere eletto".<sup>17</sup> – gira in una settimana *Secret Honor*, un monologo immaginario di Richard Nixon, che si conclude con una patetica invocazione alla madre, sui "segreti (e i tradimenti) che implicano l'esercizio del potere".<sup>18</sup>

In altri casi le citazioni carveriane sono sfumature e piccoli dettagli sparsi qua e là. Bill che studia nella scuola per truccatori ricorda il marito eterno studente del racconto "La moglie dello studente" ("The Student's Wife"); e nel compiacimento di Howard Finnigan che guarda e controlla se stesso in tv mentre la moglie sfoglia un catalogo, si ritrova il narci-

sismo del marito studente dello stesso racconto che ascolta la propria voce mentre legge Rilke alla moglie poco interessata. La presenza di un uomo obeso al ristorante dove lavora Doreen e le pochissime battute che scambiano, non possono non ricordare il racconto “Grasso” (“Fat”), incentrato sui ripensamenti esistenziali che una casuale conversazione con un cliente obeso scatenano in una cameriera di ristorante. La menzione del portacenere quando Bill e Honey vanno in casa dei vicini, non fumatori, per accudire pesci e piante durante le loro vacanze e finiranno per “appropriarsi” delle cose e della vita dei padroni di casa, richiama la poesia “Portacenere” (“Ashtray”).<sup>19</sup> Si tratta di una poesia introdotta da una citazione di C<sup>#</sup>echov, in cui è enucleata la teoria stilistico-formale del grande scrittore russo alla base della scrittura narrativa e poetica di Carver e con cui anche Altman dimostra di avere affinità:

Potresti scrivere una storia su questo  
posacenere, per esempio, e un uomo e una  
donna. Ma l'uomo e la donna sono  
sempre i poli della tua storia.  
Il Polo Nord e il Polo Sud. Tutte  
le storie contengono questi due poli – lui e lei.

Il testo infatti, può essere letto come un esercizio di tecnica poetica, un'applicazione delle indicazioni dello scrittore russo che Carver ha sempre considerato un maestro, poiché la storia dei due amanti che si trovano in casa altrui è incorniciata dalla presenza del posacenere, emblematico catalizzatore semantico della fine del loro amore. Le relazioni sentimentali sono una delle “ossessioni” tematiche di Carver, scandagliate in tutte le sue varianti, e le “polaroid” narrative e poetiche ritraggono coppie senza più intimità, uomini e donne appiattiti e annientati da condizioni economiche precarie, ma che comunque spesso si dibattono nel tentativo, quasi mai riuscito, di capire o farsi capire. Altman acutizza questo aspetto tematico e l'amore, ormai assente, si trasforma in un erotismo represso, a volte violento, spesso esibizionista, qualche volta mercificato.

Ma il riferimento “(oc)culto” più significativo è forse quello associabile alla situazione descritta nel racconto “Sacchetti” (“Sacks”) e coagulato nel personaggio del vecchio Paul Finnigan che racconta al figlio l'episodio che ha cambiato la vita di entrambi.<sup>20</sup> Le dinamiche non sono proprio le stesse, in quanto nel testo di Carver è il figlio che cerca il padre dopo tanti anni dal divorzio dei genitori, e il tradimento dell'uomo non è aggravato dall'essere stato scoperto dalla moglie a letto con sua sorella proprio quando il figlio è all'ospedale in gravi condizioni. Alcuni dettagli narrativi, però, sono mantenuti, come pure è conservata l'atmosfera di imbarazzo, che nel film diventa quasi di disgusto, di un figlio costretto dopo molto tempo a dover ascoltare, nel momento meno adatto e con grande dovizia di dettagli, le ragioni di un vecchio che ha ceduto alla seduzione femminile solo una volta e non ha avuto la possibilità di riabilitarsi. Questo è uno degli episodi del *pastiche* altmaniano più contestati dalla critica americana per la volgarità dell'argomento, che rende

insopportabile anche l'interpretazione di Jack Lemmon,<sup>21</sup> molto lodato in Italia,<sup>22</sup> e per l'incongruenza rispetto alla situazione in cui è inserito e l'irrelevanza semantica all'interno della sceneggiatura: "Il personaggio di Lemmon entra in questa crisi dolorosa con le sue priorità del tutto irrilevanti, come se qualcuno avesse inavvertitamente girato due pagine della sceneggiatura".<sup>23</sup>

In realtà questo tassello, questo *short cut*, accentua e allarga nel tempo il tema della separazione e della frammentarietà della vita americana: l'apparizione del nonno del bambino in coma, invece di comunicare il conforto, il sostegno, la solidarietà di un padre verso il figlio in un momento drammatico, se non il dolore e l'amore di un nonno verso l'unico nipote, rende evidente la sensazione di completa latitanza, non generazionale, dei genitori verso i figli. Un tema presente in modo significativo anche nei testi carveriani in racconti come "Nessuno ha detto niente" ("Nobody Said Anything"), in cui un bambino (che somiglia a Chad Weathers) riesce a interrompere l'ennesimo litigio dei genitori per il lungo istante di disgusto che essi provano alla vista della testa del grosso pesce che il ragazzo ha diviso col coetaneo con cui lo ha pescato, o nello stupefacente "Meccanica popolare" ("Popular Mechanics") in cui un neonato è fisicamente conteso tra i genitori che si stanno lasciando.

L'economia temporale e la forza visiva intrinseche al mezzo cinematografico amplificano questa problematica. Sin dall'inizio ci vengono presentati bambini, anche neonati, trattati con indifferenza, come i tre piccoli di cui Sherri Shepard si disinteressa per stare al telefono con la sorella o come quelli di Lois Kaiser, che subiscono la mancanza di riguardo della madre intenta al suo lavoro di telefonista erotica in loro presenza. Sono in genere bambini nati per caso da uomini inibiti come Jerry, o sopportati a fatica da un padre che li priva del cane loro compagno di giochi o li usa senza scrupoli per confermare sospetti di tradimento: così agisce "Stormy" con il figlio Chad per ottenere informazioni sulle frequentazioni maschili della ex moglie.

Questi bambini diventeranno uomini emotivamente carenti come Jerry e Bill; donne insicure perché molestate da piccole, come si intuisce dai commenti che Honey e Bill fanno a proposito del patrigno di lei; capri espiatori di colpe a loro ignote, come è evidenziato dal sentimento di rimpianto misto a rancore per il compagno musicista morto di overdose, che impedisce a Tess di comprendere e raccogliere la richiesta d'aiuto della figlia Zoe. La ragnatela che Altman tesse attorno a questi personaggi, apparentemente motivata da esigenze solo cinematografiche, forma una catena ininterrotta di persone, da cui il peso semantico dell'episodio di Jack Lemmon, che motiva, anche storicamente, la loro incapacità di esprimere sentimenti di tenerezza, di amore, di compassione, di dolore.

Appare allora comprensibile che il regista definisse il suo personalissimo "taglia-incolla-modifica" dei testi narrativi, un "minestrone carveriano",<sup>24</sup> esprimendo così la sua istintiva percezione di tutta la produzione di Carver – in prosa e in poesia – come insieme unico, mosaico di storie non separate, ma anzi unite dalla comune condizione di "prigionieri della vita", titolo di uno dei blues di Tess Trainer. Un puzzle in cui,

come si è già detto, la musica fa da collante. La musicista Lori Singer (Zoe Trainer) e la cantante Annie Ross (Tess Trainer) interpretano se stesse nella storia definita dal regista “la meno carveriana di tutte”,<sup>25</sup> forse perché è la più altmaniana, quella che “evoca più direttamente i temi di occasioni perdute e incomunicabilità”.<sup>26</sup> Le *performances* di madre e figlia si intrecciano fino a formare una rete trasparente che contiene e amplifica le emozioni: “La musica è questo, credo. Ti viene dal cantare quelle stesse canzoni tutti i giorni nei bar e nei club. La mia sensazione è che la musica l’ha fatta diventare quello che è e che la musica ha fatto suicidare sua figlia”.<sup>27</sup> I brani di musica classica di Victor Herbert, Bach, Dvor#ák, Stravinsky, eseguiti nervosamente da Lori Singer al violoncello, si alternano con i blues cantati con tono quasi distaccato da una Annie Ross consapevolmente rassegnata al senso di parole e titoli, commento e contrappunto degli stati d’animo di tutti i personaggi: *Conversation on a Bar Stool*, *Punishing Kiss*, *To Hell with Love*, *I Don’t Want to Cry Anymore*, *I Don’t Know You*.<sup>28</sup> E su tutti campeggia *Prisoners of Life*, che apre e chiude il film e assolve perfettamente all’antica funzione del blues afroamericano, accendendo e riazzando ogni picco emotivo: “Il blues è la musica degli afflitti che non aggiunge dolore a dolore (questo sì, sarebbe triviale per davvero, come appunto l’immorale TV del dolore), ma lo delimita, lo reinquadra, lo mette come tra parentesi, e così tenta di coglierne davvero il senso”.<sup>29</sup>

Al successo del film non sono estranee le preziose interpretazioni delle attrici e degli attori, alcuni dei quali variamente estrapolati dal mondo della musica eppure perfettamente a loro agio nei panni dei personaggi in cui il regista li ha immaginati. Huey Lewis, rock star che deve al cinema di Spielberg la notorietà mondiale, è un cowboy-pescatore metropolitano, spavaldo con gli amici e quasi sottomesso di fronte al poliziotto che esercita il potere della divisa per riprendersi il cane; Tom Waits, cantante “maledetto”, coerente e credibile nel ruolo afono e fruscante di alcolista disoccupato, il cui personale fallimento scatena un’assurda reazione di gelosia verso la moglie; Lyle Lovett, cantautore troppo sofisticato e versatile per sfondare nel mondo della musica country dei suoi esordi, già scelto da Altman per *I protagonisti* (1992), si trasforma in un silenzioso pasticcere dallo sguardo frustrato, autore delle telefonate anonime ai Finnigan, ma capace anche del gesto più semplice e più coraggioso del film: un gesto di solidarietà e compassione. La naturalezza interpretativa degli attori è certo dovuta anche alla libertà che il regista lascia loro di inventare una personale caratterizzazione dei personaggi, un processo che diventa quasi sostitutivo di quello immaginativo della lettura. I lettori, prima di vederli sullo schermo prendere il viso e le movenze di Tim Robbins, Andie MacDowell, Lily Tomlin, Chris Penn, Jack Lemmon hanno immaginato e cercato i personaggi carveriani nei volti e nei comportamenti dei vicini, dei colleghi di lavoro, dei medici degli ospedali, delle persone per strada, nei bar, nei ristoranti. Esseri umani miseri, violenti, sconfitti quelli di Altman e di Carver, ma comunque sopravvissuti, che cercano protezione tra vulnerabili pareti di cartongesso, e nel segreto delle loro menti, microchips obsoleti, in-

compatibili con il sistema dell'economia globale applicato anche ai sentimenti.

Ciò che, secondo il regista, Carver è riuscito a fare è cogliere e fermare "le meravigliose idiosincrasie del comportamento umano, le idiosincrasie che esistono nella casualità delle esperienze umane", e questo è un merito innegabile e inattaccabile da chiunque tenti di accampare diritti sull'ispirazione e sulla scrittura di Raymond Carver.<sup>30</sup> "Scrivere e fare il regista sono entrambi atti di scoperta [...]. Io so che Ray Carver avrebbe capito che dovevo andare oltre il semplice tributo. Qualcosa di nuovo è successo nel film, e forse questo è la forma più vera di rispetto".<sup>31</sup> E l'ultimo racconto dello scrittore, "L'incarico" ("Errand"), rafforza la convinzione del regista, poiché in esso Carver, usando le fonti storiche per fotografare le ultime fasi della vita di Anton C#echov, paga il suo tributo al maestro russo e crea allo stesso tempo un racconto nuovo, inserendo un personaggio immaginato che diventerà il perno attorno a cui ruota l'intera parte finale del testo.

Muovendosi in tal senso, Altman cerca di rendere per immagini la sua personale, istintiva reazione emotiva della lettura: "Traduco ciò che io ho visto nell'opera di Carver. Cerco di usare quello che è stato scritto e l'effetto che ha avuto su di me. [...] Cerco di afferrare un'esperienza che io ho avuto nel leggere questi racconti e usare elementi e pezzi di essi per offrire un'esperienza simile a un pubblico di spettatori".<sup>32</sup> Il titolo risulta allora emblematico e perfettamente rispondente al lavoro della sceneggiatura, e al regista non piacque il titolo italiano, "America oggi", privo delle possibilità semantiche dell'originale, poiché *Short Cuts*, "scorciatoie", certamente implica un riferimento ai "tagli" operati da Altman sui testi originali e alle "omissioni" dello stile dello scrittore, ma sono anche le scorciatoie altmaniane offerte allo spettatore per collegare e confrontare storie di persone comuni che, a loro volta, cercano improbabili scorciatoie per capire e per sopravvivere nel dedalo intricatissimo di strade ed eventi di Los Angeles. A questo proposito il regista ha commentato:

Quando guardo una carta stradale, qualcosa accade. Un bambino muore ed è devastante per le persone che sono toccate da quell'evento. Così dicono "Perché quel bambino è morto?" Ma invece di rintracciare i passi che hanno portato alla morte del bambino, come in "Limonata", si può guardare una carta stradale e dire, beh, c'è la Sedicesima, Mulberry Street, la superstrada della Costa Pacifica, la Main Street. È una specie di linguaggio dei segni che non ha niente a che fare con la causa della morte del bambino, e tuttavia è l'unica cosa che si può rintracciare.<sup>33</sup>

La pianta di L.A., città senza centro, è composta da tre carte stradali della stessa dimensione di quelle delle altre metropoli americane: un'estensione orizzontale sterminata, pensata più per le auto che per gli esseri umani, costruita intorno al labirinto infernale e tossico delle autostrade. Affascinante città senza confini, L.A. è emblematica dell'America di celluloidi e satellitare e dell'Ovest mitico, della ricche-

zza, dell'imprenditorialità e della disoccupazione e dell'emarginazione multiculturale. Le atmosfere di provincia del Nordovest carveriano avevano forse il merito di lasciare, ai personaggi e ai lettori meno cinici, la possibilità, in verità solo teorica, di sperare in un cambiamento attraverso un ipotetico trasloco in una città, come accade in molti racconti, e l'illusione della possibile circoscrizione dei problemi che le città con confini riconoscibili spesso offrono.

---

Ma questi erano il tempo e la visione di Carver, e gli Stati Uniti, allo scrittore che sentiva di aver avuto il dono di una seconda vita dopo l'alcolismo, dovevano sembrare ancora redimibili. La Los Angeles degli anni Novanta di Altman sembra perduta, nonostante l'altmaniano umorismo grottesco e allusivo che pervade anche questo film: "Ho voluto che gli spettatori, pur presi dal 'ridere' pazzo, sentano che qualcosa di orribile sta per 'accadere' e che l'orrore non avrà fine così facilmente".<sup>34</sup> E Venezia, che come i personaggi carveriani lotta per tenere la testa fuori dall'acqua, sembrò il luogo giusto per la prima di *Short Cuts*, Leone d'oro alla mostra del cinema della città del carnevale, antico travestimento catartico che nella città sull'acqua cammina di pari passo con la morte.