

Il postmoderno come restaurazione.

Alcuni appunti sul naturalismo e sull'arte di contraddizione.

Il naturalismo è la forma d'espressione tipica dell'età borghese. Con estrema lucidità Giulio Preti scriveva ormai più di mezzo secolo fa: "La più splendida, feconda e durevole forma di Naturalismo è quella che si afferma nel Rinascimento e attraversa l'età moderna, costituendo il nocciolo essenziale della rivoluzione culturale della moderna borghesia. La sete di vita, l'ansia di rinnovamento culturale della moderna borghesia, la stanchezza per la sterilità della cultura medievale si affermano qui, in ogni campo, con la formula dell'imitazione della natura". Non è questa la sede per discutere se il naturalismo rinascimentale abbia a che fare, e quanto, col naturalismo che verrà poi; il fatto è che l'affermazione di Preti risulta un ottimo punto di partenza per ciò che vogliamo dire. E se, infatti, dal rinascimento ci spostiamo a un'epoca più vicina a noi e cioè alla seconda metà del settecento ci troveremo di fronte a un naturalismo ormai trionfante. Il punto di riferimento italiano è ovviamente quel Goldoni che pretendeva che i battellieri veneziani si identificassero con i personaggi che egli metteva in scena, ma è soprattutto in Francia che bisogna andare a

cercare i grandi esponenti di questo modo di intendere l'arte: e non ci stupiremo quindi che proprio in Francia nasca, contemporaneamente al trionfo del naturalismo, la sua opposizione, la sua contraddizione, la sua negazione con la grande opera di Sade. In Italia abbiamo Leopardi anch'egli contraddittorio oppositivo e negatore di un certo concetto di natura e di naturalismo che ha molto a che fare con quello di Sade; con l'ovvia differenza che quest'ultimo *sembra* più violento nella sua opposizione solamente perché viola il tabù del sesso mentre Leopardi affronta il problema da un punto di vista più 'filosofico': ma è pura apparenza: la violenza oppositiva è uguale e ugualmente cruda.

La nascita dell'opposizione al naturalismo accompagna tutta la storia delle varie arti attraverso l'ottocento e il novecento. Ma il naturalismo, si sa, è anche un 'movimento', una 'corrente' che si sviluppa nell'ultimo trentennio dell'ottocento e che assume forme particolari che lo distinguono dai vari naturalismi che lo hanno preceduto: e non a caso il titolo dell'opera critica più nota di Zola sarà *Il romanzo sperimentale* proprio a connotare la differenza 'sperimentalistica' del naturalismo di quel periodo nei confronti di ciò che lo precede. Come è nell'ordine delle cose anche questo 'nuovo' naturalismo trionferà strettamente collegato al positivismo e cioè al pensiero scientifico-filosofico della borghesia vincente. E come è meno nell'ordine delle cose e più nella volontà degli uomini anche questo naturalismo troverà i suoi oppositori in quegli artisti che non intendono piegarsi al conformismo trionfante. Dire che Baudelaire, Wilde, Joyce, Kafka, Pound, Brecht e Beckett... e certo Pirandello e l'inarrivabile Petrolini...

sono i più grandi artisti della nostra epoca, o di quella appena chiusa, vuol dire riconoscere che quel tempo piatto e grigio in cui la borghesia celebrò i suoi fasti attraverso due guerre mondiali e i vari tipi di fascismi che ne furono conseguenza e causa insieme conobbe anche un'arte che volle e seppe farsi coscienza critica delle forme di espressione che quel mondo privilegiava.

Il dibattito sul naturalismo e sull'antinaturalismo - sotto varie forme quali 'realismo critico', critica dell'ideologia, eccetera- pervade tutta la prima metà del nostro secolo e si spinge fino agli anni sessanta e settanta; poi, quasi improvvisamente, le vie della critica, che sono assai poco insondabili e che al contrario risultano facilmente leggibili, si allontanano da queste problematiche: tutto si basa ora su un dubbio concetto di 'gusto' che tende a rifiutare le competenze in favore della possibilità di esprimersi 'liberamente', una libertà che nasconde nemmeno troppo bene il democraticismo totalitaristico di chi vuole -e può far sì attraverso il possesso dei mezzi di comunicazione di massa- che il gusto 'libero' altro non sia che il gusto dominante: e il gusto dominante, come si sa e non da oggi, è il gusto dei ceti dominanti.

Ma tutto ciò non ci stupirebbe nemmeno poi troppo se fosse appannaggio solamente delle gazzette e di radio e televisione; il fatto è che anche studiosi tecnicamente seri si allineano in modo più o meno palese a confermare, ancora una volta, il conformismo e l'opportunismo degli intellettuali. È del novembre 1998 un agile libro di Pierluigi Pellini su *Naturalismo e verismo* pubblicato dalla Nuova Italia. Nell'epoca moderna -e ciò è a dire venti o dieci anni fa o anche

oggi visto che i periodi di transizione tra un'epoca e un'altra sono molto lunghi- era buona norma che il critico, nel suo lavoro, dichiarasse esplicitamente la propria posizione ideologica che andava a intrecciarsi con la sua poetica critica in modo che quest'ultima risultasse chiara e non fraintendibile. È anche vero che nell'epoca del dominio del crocianesimo molti studiosi non sentivano il bisogno di denunciare la propria poetica visto che questa poetica si allineava con quella dominante: ma questo dimostra solamente che il conformismo non è nato oggi se è vero, come è vero, che sia il moderno che il postmoderno traggono comunque linfa dall'alveo borghese: da un certo punto di vista non è successo nulla anche se sono successe molte cose. E dunque leggendo il libretto di Pellini ci accorgiamo subito della mancanza di dichiarazioni di poetiche esplicite: e dovremmo quindi andare a cercare ciò che si nasconde nelle pieghe del discorso. Ora che il critico sia particolarmente appassionato nei confronti dell'oggetto dello studio è cosa abbastanza comune: quello che distingue però il critico e lo storico dialetticamente armato dall'apologeta agiografico è quella forma di straniamento nei confronti dell'oggetto dello studio che si è soliti definire come coscienza critica o, *tout court*, come critica dell'ideologia, in questo caso la propria oltre a quella dell'argomento oggetto di indagine. Nulla di tutto questo nel saggio di cui ci stiamo occupando: lì l'apologia del naturalismo è, per così dire, 'tranquilla', senza porre problemi di alcuna sorta: il giovane critico si allinea, appunto tranquillamente, con tutti coloro che la pensano come lui e cioè proprio con tutti visto che non a caso il modo

di intendere le cose dei nostri tempi è correttamente definito come “pensiero unico”. E, allora, a p.9 leggeremo che Theodore Dreiser “solo in anni recenti ha ricevuto dalla critica i riconoscimenti che merita”; e, poco dopo, a proposito del *Nost Milan* di Bertolazzi, definito “uno dei capolavori del teatro naturalista europeo”, si dice che si tratta di “un’opera che Giorgio Strehler ha magistralmente riportato sulla scena” (p.15). Non l’ombra di un dubbio, nemmeno lontanamente il sentore di quello straniamento o, almeno, di una qualche inquietudine metodologica. Ed ecco che a pagina 60, come di sfuggita all’interno di un discorso sul naturalismo come avanguardia (e qui il ragionamento si farebbe lungo più ancora di quel che già sia e quindi, e per ora, lo lasceremo da parte) troviamo scritto: “A partire dalla seconda metà del XIX secolo, la storia letteraria è scandita, più o meno ogni ventennio, da drastici rivolgimenti, che occultano, in nome del ‘nuovo’ e del ‘moderno’, continuità e debiti nei confronti degli immediati predecessori - una dialettica che si esaurirà solo con gli anni Sessanta del Novecento e con lo sviluppo della letteratura postmoderna”: quindi solo “in anni recenti”, secondo l’autore, ci saremmo liberati dei contorcimenti e dagli spasimi degli artisti moderni, e non solo della “storia letteraria” ovviamente. Certamente, pur nel dissenso ideale più profondo, non possiamo non convenire sul fatto che l’epoca postmoderna (e quel “post” vuol dire anche “anti” - come, per altro, è già stato osservato) segna il (nuovo) trionfo del naturalismo rivelando una continuità ben precisa con l’epoca che la precede di cui porta avanti, senza alcuno spirito critico (il “pensiero unico” aborre

dalla critica come è fin troppo ovvio), la parte più miserabile e abietta che è però anche quella dominante dal momento che i vertici artistici della modernità sono pochi e estremamente isolati: e il postmoderno è miserabilmente democraticistico. Ma cosa sia per Pellini il moderno risulta chiaro dall'ultima pagina del suo scritto (p.164) dove compare, proprio in coda dove c'è il veleno, l'unica dichiarazione semi-esplicita di poetica. Dopo aver detto che "gli eredi più coerenti dell'esperienza naturalista" sono "i membri dell'*école du regard*" e che la "morte degli eroi, annunciata da Zola, si trasforma *tout court*, con le avanguardie degli anni Sessanta, in morte del personaggio" prosegue con l'avversativo "mentre" -a conferma che "post" vuol dire anche e soprattutto "anti"- a dire che "il romanzo modernista [?] del primo Novecento, paradossalmente, *restauro* [il corsivo è nostro] in parte la centralità umana rovesciata dal naturalismo: si fonda su una nuova mitologia del soggetto, cui la psicanalisi freudiana dà una base teorica decisiva - un soggetto debole, scisso, certo; ma *ritornato* [ancora nostro il corsivo] sotto il fuoco dell'analisi, installato *nuovamente* [idem] al centro dell'organismo narrativo". E qui ci sarebbe molto da dire: ellitticamente -dal momento che il saggio di cui stiamo parlando non meriterebbe un discorso tanto lungo, al di là del fatto che si tratta di uno studio bene articolato che si basa su un'ampia bibliografia, se non risultasse un 'sintomo' di qualcosa di ben più grave:- il romanzo moderno (il "modernismo" è altra cosa), dunque, sarebbe niente altro che una forma di 'restauro' nei confronti dell''avanguardia' naturalistica; poi, come subito vedremo, arriveranno i

postmoderni a sistemare le cose. (Ma, sia detto qui tra parentesi, Freud c'entra veramente? Non si tratta, al contrario, di qualcosa che, immergendosi nella medesima matrice positivista, consuona con il naturalismo? Non sarebbe il caso di rendersi conto una volta per tutte che l'opposizione naturalismo-psicologismo è falsa e che lo psicologismo mostra sempre una faccia del naturalismo?). Anche gli esempi che l'autore fa degli scrittori che egli definisce "modernisti" è esemplare: "Proust, Kafka, Svevo": e Joyce, e Beckett?: è chiaro che in una prospettiva così meschina i due più grandi -con Kafka, certamente, che nell'elenco di Pellini ci sta però per un equivoco, e con Pound che per altro non scrisse romanzi- debbano essere esclusi. Ma proseguiamo nella lettura avviandoci così alla conclusione: "La letteratura del capitalismo monopolistico, e poi di quello postfordista e virtuale [esiste un capitalismo virtuale?], registra al contrario la mercificazione del reale [e non dell'arte, certo, questo spetta ai 'modernisti' naturalmente], la riduzione dell'uomo a passivo ricettore di stimoli ambientali (Zola), a funzione-sguardo priva di certezze ontologiche (Robbe-Grillet e compagni), a eroe di cartapesta, da fumetto, da thriller, da telenovela (i postmoderni)". Ancora: è citato Jameson che vede una continuità tra naturalismo e postmoderno; e infine ecco la conclusione: "in Zola e in Dreiser, come nei migliori romanzi degli ultimi decenni del Novecento, incontriamo protagonisti svuotati d'interiorità, risucchiati nel caos alienante e affascinante, soprattutto incomprensibile, della metropoli invasa dalle merci. Eroi piatti, superficiali, senza inconscio - quali tutti,

forse, ci avviamo a essere; quali erano già, in modi diversi, Frédéric, Bouvard, Pécuchet, Gesualdo e molti dei Rougon-Macquart”. Eh no, signor Pellini, parli per sé. Noi non ci sentiamo per nulla affascinati dalla “metropoli invasa dalle merci” anche perché sappiamo che tra queste merci c’è l’arte; e quanto all’essere “piatti, superficiali, senza inconscio” possiamo solamente concordare con lei sulle ultime due parole dal momento che l’inconscio, come dice il nano di Buñuel, non esiste: mentre, al contrario, contro la piattezza e la superficialità di questi tempi tristi e bui continueremo a combattere anche facendo questa rivista, pur con la coscienza dei rischi che corriamo, con assoluta pervicacia e determinazione, ne sia pur certo, anche contro chi, come lei, si nasconde dietro la filologia per far passare le peggiori cose del pensiero che definiamo - non solo noi ovviamente- “unificato” perché tale è stato voluto dallo stesso potere che tende alla globalizzazione dei mercati in un unico grande mercato dove per l’arte, e quindi per l’uomo dotato di una coscienza critica, non ci sarà più spazio.

Pulp Fiction è il film manifesto del postmoderno. Accolto con grande favore ha fatto razzia di premi: Palma d’oro al festival di Cannes nel 1994; Oscar, nello stesso anno, a Quentin Tarantino per la migliore sceneggiatura originale; David di Donatello 1994-1995 per il miglior film straniero; David di Donatello per il migliore attore straniero a John Travolta: e, in effetti, si tratta di un film tecnicamente molto pregevole. Tarantino che è anche autore del soggetto, con Roger

Avary, oltre che sceneggiatore e regista è certamente uno che, a trentun'anni, sa molto bene quello che fa e, di conseguenza, quello che fa non è fatto a caso. Egli sa che per ottenere un risultato ideologico, diventare cioè il profeta per eccellenza del postmoderno non solo nel cinema, deve fornire un 'prodotto' tecnicamente perfetto, a partire dalla sceneggiatura: e l'Oscar, manovrato come tutti sanno dai criteri industriali della grande macchina americana della fabbrica dei sogni, arriva puntualmente a premiare la sua bravura. I giovani si identificano -meglio: si immedesimano come è naturalisticamente corretto dire- in quei personaggi superficiali e piatti, come abbiamo letto più sopra, e non tanto privi di inconscio quanto privi di conscio e cioè di coscienza, che agiscono spinti da pulsioni subumane, che usano un linguaggio estremamente limitato e gergale, che trattano la morte come un fastidio, un incomodo di cui bisogna liberarsi al più presto recitati da attori tutti molto bravi, merito loro e del regista insieme che è riuscito a trarre il meglio da ottimi attori quali Travolta, Keitel e la Thurman ma è anche riuscito a far recitare Bruce Willis che spicca per la sua totale inesplicitività. La critica, più o meno giovane, immediatamente si adegua anche questa volta a denunciare il solito conformismo e servilismo degli intellettuali: certamente la critica cinematografica, anche quella di estrazione accademica, parla quasi esclusivamente di tecnica dal momento che il film è un testo che proprio perché realizzato attraverso una macchina si presta decisamente a un'analisi tecnica. Il problema semmai è quello -vecchio- posto dal fatto che non esiste una tecnica aideologica: qualsiasi tecnica,

infatti, è portatrice di un'ideologia ben precisa. E quella di Tarantino è, appunto, una tecnica che si presta in modo mirabile a una narrazione per così dire piatta e riproduttiva di una vita 'normale', normale per l'argomento scelto, ovviamente, e per il modo come questo argomento inserito in quell'ambiente viene vissuto nell'immaginario dello spettatore cinematografico abituato a storie di un certo tipo, tipicamente americane; ma qui non siamo più di fronte a romanzate biografie di grandi gangster, come in *Scarface*, in *Piccolo Cesare* o in *Pericolo pubblico*, ma di piccoli manovali del crimine e al loro mondo, meschino, inutile, anche volgare, come meschino, inutile e volgare è il mondo del pugile che non sta alle regole e che se la cava per un incredibile concorso di circostanze. Ma Tarantino sa molto bene che una materia del genere non può reggersi senza l'aiuto di un espediente retorico; e quello che lui sceglie è l'ironia. Ora esistono certamente almeno due tipi di ironia che qui, per brevità, definiremo come ironia graffiante e ironia ammiccante: la prima che è esattamente l'opposto della seconda (e, infatti, sarebbe corretto usare termini diversi) sconfina nel grottesco e frequenta la critica dell'ideo-logia; la seconda, al contrario, tende a nobilitare e a rendere più accettabile -nel senso di fruibile e cioè, fuor di metafora, di 'comprabile'- una materia di per sé ostica e eccessivamente 'piatta'. Tarantino segue questa strada fin dal titolo del suo film, e la sua ironia percorre tutta la narrazione come una sorta di garbato sottofondo musicale che prende ancora di più lo spettatore poco provveduto favorendo quella immedesimazione che è poi il fine di quasi tutta la

produzione cinematografica, una comunicazione perfettamente realizzata: e, si sa, chi più comunica più ha. Certo ci sono dei momenti in cui l'ironia è più forte come quello, tipicamente da cinefilo quale Tarantino ama proporsi, di Travolta che dice "Non sono granché come ballerino" e che poi balla come facendo la caricatura di se stesso, serio e compunto; ma qui, stando alla sceneggiatura pubblicata da Bompiani, non si riesce bene a capire se si tratti di qualcosa inventato dallo sceneggiatore-regista o invece di una trovata dell'attore. Più decisamente evidente la scena dove compare il "Lupo", il "risolviproblemi" -recitato stupendamente da Harvey Keitel- che risolve problemi nel modo in cui chiunque sarebbe in grado di risolverli ma che scandisce il tempo come un metronomo ("Io penso svelto, parlo svelto e ho bisogno che voi altri facciate in fretta, se volete uscirne fuori"). Ironia, quindi, sparsa a piene mani in tutto il tessuto narrativo del film che ammicca allo spettatore con aria di complicità. Ma in questo tessuto ironico compare all'improvviso quella che può apparire una stonatura ed è l'improvvisa impuntatura religiosa di Jules (Samuel L. Jackson). Questa è dovuta al fatto che le pallottole esplose dal Quarto uomo non colpiscono né Jules né Vincent: per il secondo è fortuna, per il primo frutto di un intervento divino: di qui la decisione di cambiare vita. Anche in questo caso i vari dialoghi tra Vincent e Jules sulla questione sembrano velati di ironia ma la conclusione della vicenda -e quando noi già sappiamo, data la sapiente struttura narrativa della sceneggiatura che anticipa e posticipa sequenze narrative, che Vincent morirà di lì a poco- è estremamente seria là dove Jules

cerca di spiegare, prima a se stesso che al teppistello Zucchini, il significato del brano della *Bibbia* che cita sempre quando sta per ammazzare qualcuno: “Ma io ci sto provando, ci sto provando sul serio a essere un pastore”; e quando Vincent verrà ammazzato da Butch Coolidge Jules non ci sarà: e noi sappiamo che sarà alla ricerca di se stesso e di Dio anche a costo di diventare un barbone come gli preconizza il morituro Vincent. Analizzare questo tema non è poi così difficile sulla scorta dell’interpretazione che stiamo portando avanti di questo testo: anche qui l’abile e intelligente Tarantino ammicca a quei movimenti neospiritualistici e misticheggianti americani dei nostri anni: ancora una volta egli vuole comunicare e, anche in questo caso, si sceglie il suo pubblico non senza una sfumatura moralistica: anche per i malvagi c’è pure una via d’uscita, individualistica e filistea certo, ma Tarantino e il suo pubblico indubitalmente non si pongono problemi di palingenesi sociale. Ancora una volta il naturalismo postmoderno mostra il suo volto bieco.

Se Tarantino è il profeta del postmoderno, Wim Wenders, al contrario, è un regista che si pone il problema di come un artista possa operare in un mondo quale quello in cui stiamo vivendo rimanendo comunque ancorato a un’idea di modernità critica se pure in modo estremamente morbido, flessibile e dialettico che è poi ciò che di meglio possa fare un artista in un’epoca di transizione in cui non tutto è stato ancora deciso e in cui comunque la lotta ha ancora un suo ben preciso significato. *Lisbon story* è un’opera che ci propone ancora un ideale di speranza anche se per fare questo il regista è costretto a attraversare il deserto

allucinante della totale mancanza di qualsiasi illusione. È ciò che fa, in *Lisbon story*, il regista (Friedrich) del film-documentario da fare su Lisbona; convinto ormai che ogni immagine è già stata vista, e venduta, il regista decide di non fare più un film che rispetti il suo 'punto di vista' ma di girare in *videotape* immagini casuali che vengono da una telecamera che egli si pone sulla schiena; sempre a evitare il 'punto di vista' personale, che egli ormai ritiene totalmente arreso al mercato, i nastri incisi non vengono montati e nemmeno visti ma accatastati in un locale che, simbolicamente, è un ex cinematografo e che a Friedrich serve ora da deposito del girato non intenzionale e che non verrà mai montato: che non subirà mai l'affronto di dover rispondere di un 'punto di vista' in cui egli non crede più. È un cedimento, sofferto quanto si vuole, alla sfiducia postmoderna nel valore, in qualsiasi valore che non sia il denaro: tutto il resto non conta. Ma giunge il suo tecnico del suono (Winter), che egli ha fatto venire dalla Germania nell'illusione che il suono potesse riscattare l'immagine: costui, non trovando all'indirizzo previsto il suo amico, va in giro per la città registrando suoni e rumori alla sua ricerca e finalmente lo trova mentre sta, con la videocamera appesa alle spalle, filmando a caso. Friedrich porta Winter nell'ex cinematografo e qui dice all'amico tutto il suo tormento: "Lo sappiamo tutti. Lo sai anche tu. Mentre noi crescevamo le immagini erano 'narratrici di storie' e 'rivelatrici di cose'... ora sono tutte in vendita... con le loro storie e le loro cose. Sono cambiate sotto i nostri occhi. Non sanno più come mostrare nulla. Hanno dimenticato tutto. Le immagini vengono svendute al di là del mondo, Winter, e con

grossi sconti” (la sceneggiatura è stata pubblicata da Ubulibri). Il tema della memoria (“Hanno dimenticato tutto”) percorre tutto l’arco del film: e questo è un argomento caro a Wenders come vedremo più avanti anche per ciò che riguarda il film successivo di cui parleremo. Friedrich continua nel suo ‘racconto’ dicendo della sua illusione di cancellare cento anni di cinema semplicemente girando il film su Lisbona con una vecchia cinepresa a manovella e con una pellicola in bianco e nero: “Diciamo che per un po’ mi è sembrato anche possibile, ma poi tutto è crollato. Io amo davvero questa città: LISBONA! (*Ridendo*) E c’è stato un tempo che io veramente l’ho vista... di fronte ai miei occhi. Ma puntare una cinepresa è come puntare un fucile. E ogni volta che la puntavo mi sembrava come... se la vita si prosciugasse delle cose. E io giravo, giravo, ma a ogni colpo di manovella la città si ritraeva, svaniva sempre di più, come il gatto di Alice: NADA!” Qui Friedrich tocca un tema di grande importanza per tutta la storia del cinema: il fatto che la macchina eluda, oltre ovviamente a distorcere, la realtà di cui dovrebbe essere fedele riproduttrice: è proprio nel creare una realtà altra che la macchina da presa diventa “un fucile” che uccide la realtà prima; la cosa non poteva essere meglio indicata che in un film da fare su una città, in un documentario, piuttosto che in un film di invenzione in quanto in un documentario la cosa documentata dovrebbe risultare, appunto, ‘vera’. Friedrich, quindi, non affronta un problema riconducibile solo al momento postmoderno che stiamo vivendo ma un nodo storico della riflessione sul cinema: solamente che questo nodo storico non a caso viene al pettine in un momento in cui

la spinta a documentare una realtà oggettiva si fa più forte proprio in mancanza di una realtà immediatamente riconoscibile. La rinuncia, anzi la messa sotto accusa, del 'punto di vista' risulta così la messa sotto accusa dell'individuo creatore in un mondo in cui creare vuol dire vendere ("a ogni colpo di manovella la città si ritraeva, svaniva sempre di più") o, addirittura, secondo il linguaggio di Friedrich, "svendere". Questa *impasse* non può che essere superata con un atto di fiducia nella volontà di continuare a tendere verso un ideale di poesia che è poi ciò che giustifica il persistere a perseguire il proprio 'punto di vista', il fare dell'arte, e della critica, e cioè dell'arte critica. Ed è proprio ciò che propone Winter a Friedrich: "continua a fidarti della tua vecchia manovella: è ancora capace di *immagini in movimento*. Perché sprecare la tua vita in superflue immagini-spazzatura quando a metterci il cuore puoi farne di indispensabili... in *magica celluloide!*" È l'opposizione superflue/indispensabili che dà qui il significato profondo di questa affermazione di Winter: le immagini-spazzatura, prodotto tipicamente postmoderno, sono "superflue", quelle che portano invece il punto di vista di Friedrich, tipicamente moderne, sono "indispensabili" e, per di più, realizzate in "magica celluloide" (qui l'opposizione implicita è con lo squallido *videotape*): l'indispensabilità delle seconde è chiaramente dovuta all'indispensabilità dell'opera d'arte che non si dà senza un punto di vista personale e una partecipazione emotiva violenta e passionale ("a metterci il cuore"). Winter, a differenza di Friedrich, è uno che "mette il cuore" in tutto quello che fa -il viaggio dalla Germania al Portogallo, la

registrazione dei suoni, la storia d'amore con Teresa la cantante dei Madredeus- non senza però che un certo atteggiamento ironico e autoironico -tutto il viaggio ma in particolare la ruota che rotola giù nel lago, la gamba ingessata e i suoi movimenti impacciati, la liberazione dal gesso, il suo stesso comportamento nei confronti di Teresa- strani un eccesso di sentimentalismo: in lui si equilibrano bene ragione e sentimento e per questo egli può capire Friedrich e può anche cercare di stimolarlo, con successo, a riprendere il lavoro interrotto. D'altro canto si capisce bene da che parte stia Wenders che, a più riprese, mette in risalto il suo amore per la macchina da presa e, in particolare, per questa macchina da presa degli anni venti: "A volte, mentre questa cinepresa girava, ci sembrava di fare qualcosa di sacro e questa sensazione di sacralità non si avverte più quando si usa la tecnologia moderna e, in particolare, quando ci sono le immagini video" (*Wenders Stories*, pubblicata come introduzione alla sceneggiatura del film). E ancora: "I film, il cinema, hanno sempre trasmesso un'idea molto precisa delle immagini, della realtà e della conservazione della realtà, che invece questa realtà giocattolo che ci troviamo a affrontare adesso, non riesce a darci. La cinepresa imponeva un atteggiamento e una moralità totalmente diverse rispetto a quello che ci impongono queste piccole macchine giocattolo". Ma se Wenders non si può identificare in Friedrich non lo si può nemmeno far coincidere con il personaggio e le idee di Winter: egli stesso dichiara che il film "probabilmente non è in grado di offrire una via d'uscita". In effetti tutto il film è giocato dialetticamente sul contrasto degli opposti (le immagini spazzatura e le

immagini indispensabili) e una vera e propria sintesi non ne viene fuori. Così è anche per il problema della memoria, altro tema essenziale sul valore delle immagini cinematografiche come di qualsiasi altra operazione che tende all'arte e che non vuole finire nell'immenso immondezzaio postmoderno dove alla mancanza di memoria corrisponde l'azzeramento di tutto, valori compresi ovviamente. La trattazione del tema è affidata al vecchio e glorioso regista portoghese Manoel de Oliveira: "Gli artisti vogliono ricreare il mondo come se fossero piccoli dei e fanno una serie... un costante ripensare alla Storia, alla vita, alle cose che succedono nel mondo, che la gente crede che siano successe, ma perché crediamo, perché in fin dei conti crediamo nella memoria". Ma subito dopo: "Quello che al massimo può fare il cinema è di far rivivere un fantasma di quel momento. E come avere la certezza che quel momento sia esistito al di fuori della pellicola? O forse la pellicola è una garanzia dell'esistenza di quel momento? Non lo so... o diciamo che ne so sempre di meno. Viviamo, insomma, in un dubbio permanente". "Un dubbio permanente", dunque, non qualcosa di sicuro e deciso una volta per tutte: nella ricerca delle origini (girare il film su Lisbona con una vecchia cinepresa) è forse il dubbio è sempre fecondo- ancora la via della salvezza purché questa indagine comporti il ripercorrere tutta una storia alla ricerca di quei punti di crisi (le storture della modernità) che hanno potuto prefigurare tanto orrore. Ma ciò di cui stiamo parlando non è un saggio filosofico bensì un'opera d'arte: e ecco allora che bisognerà porre attenzione allo stile osservando che ancora una volta il metalinguaggio serve

a un artista moderno -se pure parzialmente in crisi, come s'è visto e come è giusto dati i tempi che sia- per esprimere una critica né dura né violenta ma ferma a un mondo che della modernità non ne vuole più sapere. E non sarà certo un caso che questo artista scelga il linguaggio moderno per eccellenza per fare il suo film dal momento che il metalinguaggio porta così profondi i segni della modernità quanto rifiuta la postmodernità visto che il suo uso serve a realizzare un'arte riflessiva, a far sì che l'artista sia un critico così della sua come delle altre opere d'arte e, in un gioco di specchi che rimanda all'infinito, del mondo. Proprio quella critica che la postmodernità rifiuta e che rovescia in accettazione acritica dell'esistente.

Nell'ultimo film di Wenders *Buena Vista Social Club* ritorna il tema della memoria in modo diretto: gli attori protagonisti sono quasi tutti molto vecchi. La struttura documentaristica è decisamente accentuata confronto a *Lisbon story* e lo stile procede attraverso una rottura e una frammentazione del discorso che intende mettere a confronto tempi diversi e sequenze narrative-documentarie che si intersecano. Sullo sfondo Cuba, la Cuba di oggi povera perché strozzata dal blocco imperialistico ma in cui la vita si svolge con un ritmo diverso dalla nostra, un ritmo antico quale la società dei consumi non può più conoscere, sereno e disteso e soprattutto lento della lentezza di chi sa che tanto si deve morire e allora tanto vale viverla la vita e non passarla a affannarsi a correre in continuazione dietro al nulla -accatastare cose, privilegiare l'avere sull'essere, vuol dire rincorrere il nulla- per cercare di dimenticare che siamo destinati al nulla eterno. Ma Wenders non si fa illusioni: i suoi

protagonisti antichi come Cuba sono portatori di una memoria storica destinata a chiudersi, sono residui della modernità (o di qualcosa di ancora più antico come mostrano le venature pagane del culto di san Lazzaro da parte di Ibrahim Ferrer) che attirano l'attenzione di chi, è il caso di Wenders, non accetta di arrendersi: ma, come si è detto, senza sciocche e facili illusioni in una palingenesi che oggi sembra impossibile senza però rinunciare, d'altro canto, a un'utopia letta con occhio limpido e stoicamente consapevole del fatto che stiamo vivendo nel peggiore dei mondi possibili. Come mostra bene l'ultima sequenza del film: si vede prima una scritta sui muri "Questa rivoluzione è eterna", segue una panoramica su un antico palazzo in rovina, poi l'immagine di un edificio pubblico -una scuola forse- su cui campeggia il nome di Karl Marx (ma una lettera sta cadendo ed è tutta inclinata verso il basso), ancora il volto devastato dal *piercing*, tutto pieno di anellini, di un giovane che pedala su un viale dell'Avana con lo sguardo perso nel vuoto, infine la macchina da presa inquadra un'ultima scritta "Noi crediamo nei sogni". È chiaro che una sequenza del genere può essere letta in due modi diversi: il primo, conformistico e un po' ottuso, semplicistico e molto banale per cui tutto è ormai perduto e credere nei sogni è una cosa ridicola; il secondo, che tiene conto del contesto esegetico in cui ci siamo mossi fin qui, è che credere nei sogni -malgrado le rovine (sintomatica, ovviamente, quella del nome del fondatore del comunismo) e l'abulia che è segno di resa, anche attraverso l'adozione di modelli propri delle società consumistiche, della maggioranza dei giovani cubani- è ancora una strada praticabile per raggiungere

quell'isola di utopia cui sempre, come ci insegna Oscar Wilde, l'uomo moderno, dotato di coscienza critica, tende.

g.l.

Un attore di contraddizione. Note sul teatro di Carlo
Cecchi
di Armando Petrini.

I.

Ripetere un'intonazione o un nota volendolo fare e avendo la coscienza di farlo mi è sempre apparsa l'impresa più tormentosa e stimolante. A un solo patto un essere umano può ripetere una qualsivoglia parola: a patto che gli si avvizzisca tra le labbra.

Tommaso Landolfi

La cifra più nitida dell'arte di Carlo Cecchi va probabilmente ricercata nell'estrema e inquietante contraddittorietà del suo modo di presentarsi in scena.

In Cecchi ciascun gesto convive con il proprio opposto, e addirittura con la negazione di ciò che sembrerebbe volere esprimere: andando a sentire e a vedere Carlo Cecchi a teatro, ci si trova di fronte a un attore che, recitando, mostra con crudeltà e amarezza l'impossibilità di *recitare*; a un regista che rifiuta con insofferenza le velleità di chi "mette in scena" un testo (gli "estetismi" dei "registi stilistici", con le sue stesse parole¹); a un artista che dà forma, da artista appunto, al divenire dell'arte "incerta fin nella più intima fibra"² e perciò all'impossibilità del *rifugio* nella forma.

Ogni parola detta da Cecchi in scena si "avvizzisce"

¹ *Matematico da palco*, intervista a cura di V. Paniccia, in "Il sabato", n.12, 20 marzo 1993, pp.57-58.

² T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., Torino, Einaudi, 1977 (1970), p.5.

tra le sue labbra, sia che la borbotti sbocconcellandola e buttandola via, sia che la inchiodi con gesti sincopati alla sua dizione precisa. Ogni battuta è virgolettata, ha il sapore finto e singolarmente intenso della citazione: il “gioco bello e terribile” -come Cecchi ha definito più volte il suo teatro³- è qui vissuto in profondità e perciò sempre mostrato: l’attore ripete (non può che ripetere) e il suo gesto è perciò tanto più autentico quanto più è manifestamente ripetuto. Attraverso la sua presenza in scena, Carlo Cecchi *dice* il contesto in cui si trova: un attore -al fianco di altri attori, di fronte ad un pubblico- che recita. Il “gioco” deve essere “reale”, scrive Cecchi, “in quanto teatro s’intende”: come “realtà della rappresentazione” e, insieme, rappresentazione di “quella realtà” che è il testo drammatico⁴; qui è la

³ *Feste in onore dei cari amici Pirandello, Pinter e Molière*, intervista a cura di R. Di Giammarco, in “La repubblica”, 29 agosto 1980; *Matematico da palco*, cit.; Cecchi: “*Il mio teatro è un gioco terribile*”, intervista a cura di A. Bandettini, in: “La repubblica”, 25 febbraio 1993; si veda anche la nota successiva.

⁴ Citiamo dal programma di sala del *Compleanno* (1980), in: Centro studi del Teatro stabile di Torino, Busta Pinter-*Il compleanno* (devo un ringraziamento particolare al personale della biblioteca del Centro studi e al suo direttore, Pietro Crivellaro per avermi guidato nella consultazione del ricco materiale lì conservato, nonché a Edoardo Fadini per il suo prezioso aiuto e per avermi messo a disposizione l’archivio del Cabaret Voltaire tuttora in fase di catalogazione). Questo del teatro come *gioco reale* è un concetto -come molti altri di cui discuteremo più avanti- che sta alla base dell’intero percorso artistico di Carlo Cecchi. Già nel 1970 egli scriveva: “Il problema principale è quello della recitazione. Da una recitazione mistificata e mistificante come passare a un gioco reale?”. E aggiungeva, a scanso di equivoci: “Reale che è l’opposto di realistico, luogo infido per il teatro dove

profondità e insieme il rigore del gioco: attraverso la rappresentazione di *quella realtà che è il testo* riuscire a mostrare la realtà di *quella particolare forma di rappresentazione* che è il teatro. Ma non si tratta di un'operazione di semplice (e semplicistica) decostruzione. C'è qui la dolorosa consapevolezza di chi sa che svelare il gioco - e sia pure facendolo con la raffinatezza e il gusto straordinari di Cecchi - significa riaprire una ferita sanguinante. Nella recitazione di Cecchi, ha scritto con estrema efficacia Cesare Garboli, "l'istituzione dell'ipocrisia ritorn[a] a essere un'ipocrisia reale" coincidendo perciò con "la sofferenza dell'ipocrisia"⁵.

Cecchi, si potrebbe dire, è un attore *stoico*, di quello stesso stoicismo che costituisce secondo Adorno l'"irresistibilità" dell'opera di Beckett⁶. Pur non potendosi certo definire un attore "beckettiano", Cecchi è però vicinissimo a Beckett nel frequentare un'arte che, nell'epoca dei rapporti amministrati (epoca in cui -sono parole dello stesso Cecchi- l'"allegria della festa" non

si nasconde ormai la difesa ossessiva del lavoro alienato dell'attore" (C. Cecchi *Lo spazio tragico (nota sul Woyzeck)*, in "Teatro", n.1, 1970, p.121). Dove è già ben chiaro che "reale" viene usato come sinonimo di "profondo", "autentico" e non ha nulla a che spartire con "realistico" o, peggio ancora, con "naturalistico". Vedremo più avanti come questo particolare modo di concepire la recitazione costituisca tuttora il punto di partenza del lavoro artistico di Cecchi.

⁵ C. Garboli, *Falbalas. Immagini del Novecento*, Milano, Garzanti, 1990, pp.140 e 141 (lo scritto su Cecchi è datato 1982).

⁶ T. W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.29.

può che fare da contrappunto alla “sua catastrofe”⁷), convive costitutivamente e pateticamente (dall’etimo, *pathos*) con la propria impossibilità; un’arte che “stratton[a] -sono ancora parole di Adorno- come una catena, il suo stesso concetto, il suo essere arte”⁸; un’arte la cui esistenza si dà solo nella straziata e straziante negazione di sé e che, stoicamente appunto, proprio di tale negazione vive (e muore dunque). Così Beckett: “bisogna continuare, non posso continuare, bisogna continuare, e allora continuo, bisogna dire delle parole, intanto che ci sono, bisogna dirle, fino a quando esse non mi trovino, fino a quando non mi dicano, strana pena, strana colpa, bisogna continuare”⁹. È stoico, in Cecchi, quel singolarissimo e singolarmente affascinante mescolarsi di indolenza, riluttanza, svogliatezza, disprezzo di sé e del pubblico -quell’incuranza nel recitare di spalle alla platea; quel buttare via le battute e crearsi da solo degli ostacoli alla fluidità della recitazione; quel dare un carattere quasi defilato alla propria parte, spesso di protagonista- che a volte disegna sul volto dell’attore un’amara smorfia beffarda, incupita e raggelata a un tempo; e in altre circostanze (ma spesso i due momenti sono contemporanei) lo porta a cercare di togliersi e quasi di cancellarsi dalla scena, pur restando il pernio fondamentale di ciò che lì accade. Ancora Garboli:

⁷ Dal programma di sala di *'A morte dint' 'o lietto 'e don Felice* (1974), in: Centro studi del Teatro stabile di Torino, *Busta Petito-'A morte...*

⁸ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.29.

⁹ S. Beckett, *L'innominabile* in *Trilogia*, trad. it. di Aldo Tagliaferri, Torino, Einaudi, 1996 (1953), p.464.

Cecchi tende a nascondersi, a mettersi in ombra, a sparire negli angoli; a rattrappirsi; e là, nei suoi angoli, lascia che ondate sadomasochiste si scatenino rovesciandosi con una violenza che si esercita e si abbatte contro di lui. Ho visto Cecchi ingobbirsi, curvarsi sotto i colpi di sferze inesistenti; e l'ho visto perfino impegnato, al centro del palcoscenico, nello sforzo meno appropriato per un attore, lo sforzo di rendersi "immateriale"¹⁰.

Pur avendo trovato la propria collocazione in un teatro apparentemente "di trama" (a differenza di quanto avviene nel caso di altri attori di contraddizione, per esempio Carmelo Bene o Rino Sudano oppure ancora Remondi e Caporossi), la recitazione spigolosa e tagliente di Cecchi frapponne in ogni momento, e volutamente, degli impedimenti allo svilupparsi lineare della vicenda; le pause, la spezzatura delle parole e delle frasi, l'indolenza di cui dicevamo, lo straniamento costante, quel suo singolare stile "sminuzzante" (con le parole di un altro teatrante, Vittorio Gassman¹¹): tutto ciò fa sì che la trama risulti qui un semplice "tracciato d'azioni"¹² attraverso cui possa emergere la sensibilità e il temperamento d'attore di Cecchi, la sua lacerazione d'artista, più che il mezzo del dispiegarsi del significato dello spettacolo.

Il primo *Woyzeck* recitato dal Granteatro nel 1969 sottolineava intenzionalmente la struttura a quadri del testo di Büchner. La frammentarietà di quella scrittura drammatica veniva anzi sulla scena esasperata, con

¹⁰ C. Garboli, *Falbalas*, cit., p.139.

¹¹ V. Gassman, *Un grande avvenire dietro alle spalle*, Milano, Longanesi, 1981, p.47.

¹² "Gioco a calcio col teatro", intervista a cura di M.G. Gregori, in "L'unità", 8 febbraio 1997.

pause fra un quadro e l'altro che potevano raggiungere anche i venti minuti¹³. È lo stesso Cecchi a spiegare quanto la struttura del dramma büchneriano fosse da questo punto di vista congeniale a un teatro che si proponeva di negare la centralità dello “sviluppo lineare nel senso dramma”:

La struttura a scene staccate segue la tecnica epica, dove ogni scena sta per sé. Ma nello stesso tempo ogni scena è lo sviluppo della precedente, la ripetizione di un movimento su un ritmo più ossessivo. Tuttavia le scene non tendono a un punto secondo uno sviluppo lineare nel senso del dramma. La scena dell'omicidio per esempio, è pericolosissima proprio in questo senso: è l'opposto della catastrofe essendo la catastrofe¹⁴.

Il solo sviluppo che Cecchi sembra ricercare - e ammettere - in questo *Woyzeck* coincide con quello dell'ossessività ritmica della ripetizione di uno stesso movimento. Qui la catastrofe, in quanto luogo di sedimentazione del senso e di massimo disequilibrio, è tendenzialmente presente in ogni momento ed è perciò propriamente l'opposto della catastrofe intesa come epilogo del dramma¹⁵. Nel teatro di Cecchi, nonostante

¹³ Si veda in particolare F. Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, in “Sipario”, n. 275, marzo 1969, p.39.

¹⁴ C. Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p.120.

¹⁵ Claudio Meldolesi ha scritto a questo proposito, riferendosi ai tre testi di Molière recitati da Cecchi fra il 1977 e il 1981 (*Il borghese gentiluomo*, 1977; *Don Giovanni*, 1978; *Anfitrione*, 1980): “I suoi Molière [...] si presentano come degli allestimenti alla lettera, ma (dove non ci sono cadute) essi negano la possibilità stessa del racconto dispiegato, del sinfonismo scenico” (C. Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, in “Quaderni di teatro”, n.12, 1981, p.143).

le apparenze (e nonostante le “cadute”), sembra proprio che niente debba accadere (dal punto di vista del *plot*) perché tutto possa accadere (dal punto di vista della *realtà* del testo, e cioè dei rapporti autenticamente *teatrali*: fra attore e parte e fra attore e pubblico). Ciò che infatti propriamente *accade* è l’esplicitazione di quel “gioco” di cui si diceva più sopra, nei cui confronti la trama ha una funzione di semplice supporto, indispensabile ma in fondo marginale: “Il teatro per me -ha affermato Cecchi- è la possibilità di un accadimento vero che avviene nel presente. E solo quando si riconosce nell’attore questa tensione verso il momento presente, io parlo di teatro”¹⁶.

Nel 1982 Cecchi recita l’*Ivanov* di Èechov. È uno dei rari casi (ma non l’unico) in cui il lavoro di Cecchi determina una distanza piuttosto netta fra il testo drammatico, che qui racconta del fallimento esistenziale di un uomo che muore suicida, e l’operazione condotta su di esso. Si direbbe quasi un lavoro di erosione della trama. Cecchi -sono parole di Roberto De Monticelli- “togli[e] a Cechov le pause, non [si] preoccup[a] di individuare e di fare affiorare nelle battute i vari strati di cui sono composte”; sostituisce, seguendo il suo tipico “criterio di ‘degradazione’ interpretativa”, ai toni “dello smarrimento e della perplessità” propri di Èechov, quelli “dell’indifferenza e della negazione”¹⁷. Elimina tutto ciò che in Èechov è psicologismo e costruzione naturalistica della vicenda e si preoccupa -in quanto attore e in quanto regista- di portare in scena delle caratterizzazioni

¹⁶ Cecchi: “*Il mio teatro è un gioco terribile*”, cit.

¹⁷ R. De Monticelli, *Cecchi c’è ma Cechov dov’è ?*, in “Corriere della sera”, 2 dicembre 1982.

fisse, irrigidite nella propria amarezza (“macchiette” le definisce Tommaso Chiaretti¹⁸). È un “Cecchi contro Cecchi”, scrive ancora Chiaretti (riferendosi ora all’attore più che al regista), che fa di Ivanov “un essere diabolico”¹⁹ privo di quei sensi di colpa presenti invece nel personaggio èchoviano: un Ivanov implacabilmente crudele, contro gli altri e contro se stesso, “con quel colpo di rivoltella finale in testa fin dalla prima battuta”²⁰.

Anche in questo le parole di Cecchi gli si “avvizziscono” fra le labbra: preludono a qualcosa di cui indicano però allo stesso tempo l’impossibilità: la prosecuzione della vicenda, la recitazione di un “personaggio”, la possibilità stessa di consistere artisticamente attraverso il teatro.

L’arte di Cecchi è autentica fin nelle sue più intime fibre proprio perché declina ogni gesto come paradossale e, anzi, si concepisce proprio come sequenza di gesti paradossali e contraddittori. Un teatro autentico oggi non può che frequentare (e in effetti, poi, risolversi) nel paradosso estremo: dire l’impossibilità del dire, recitare l’impossibilità di recitare.

II. La contraddizione.

La rivolta dell’arte [...] è divenuta

¹⁸ T. Chiaretti, *C’è anche un po’ di Napoli nel gelido mondo di Cecov* [sic], in “La Repubblica”, 4/5 luglio 1982.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ R. De Monticelli, *Cecchi c’è ma Cechov dov’è ?*, cit.

Carlo Cecchi si propone, sin dai suoi esordi, come attore di contraddizione, consapevolmente e violentemente *contro* quel teatro ufficiale che, in continuità con il linguaggio della naturalezza sviluppatosi in Italia fra gli anni dieci e gli anni trenta, coincide sostanzialmente, nei primi anni sessanta, con il teatro di regia (o “linguaggio da stabile”²¹): “Un teatro - ha affermato Cecchi in un recente incontro pubblico-, come era e come è il teatro italiano, che nega in fondo se stesso; perché se neghi, impedisce agli attori di essere attori, neghi la possibilità stessa del teatro”²². La battaglia che in quei primi anni sessanta²³ uno sparuto

²¹ Scrive Gigi Livio nel 1984: “Per ciò che riguarda il linguaggio da stabile tutti sappiamo che cosa questo voglia dire: è il cosiddetto ‘teatro del testo’, esito di una lunga storia che inizia in epoca giolittiana, che pone il Poeta innanzi tutti (D’Amico, il profeta degli stabili, lo scriveva proprio con la P maiuscola), il regista come suo interprete ‘fedele’ (divenuto poi, nel tempo, ‘infedele’), e l’attore come una maestranza bene addestrata agli ordini del regista”: G. Livio, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Torino, Tirrenia Stampatori, 1984, p.16. Non sfuggirà certo, al lettore attento, il debito nei confronti di Gigi Livio per ciò che riguarda l’impostazione generale, critica e metodologica, di questo scritto. A parte qualche richiamo specifico, abbiamo però voluto evitare negli altri più numerosi casi di appesantire con ulteriori rimandi il già ricco apparato di note.

²² Citiamo dall’intervista a cura di Piero Ferrero registrata su audiocassetta a Torino il 26 febbraio 1997 e conservata presso il Centro studi del Teatro stabile di Torino.

²³ Cecchi frequenta l’Accademia d’arte drammatica fra il 1959 e il 1961 senza concluderne il corso di studi (si veda P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990,

gruppo di teatranti si apprestava a combattere (battaglia che si è poi rivelata -come non poteva non essere- gloriosamente fallimentare) era proprio, innanzi tutto, contro la regia così come veniva intesa nel teatro ufficiale, e cioè contro quel modo di concepire la scena che, rendendo immediatamente falso ogni gesto teatrale, alterandone il senso profondo e impedendogli perciò di fatto ogni possibilità di “andare nel senso della trasformazione”²⁴ o anche semplicemente (!) di inquietare, stava lì quasi a riassumere tutto ciò contro cui il teatro di contraddizione lottava. Certo ciascuno degli attori che vennero allora rubricati, pur fra i distinguo del caso, come di “neo-avanguardia” ha conosciuto poi percorsi propri, a volte anche distanti l’uno dall’altro (e proprio Carlo Cecchi risulta, almeno a un primo sguardo, il meno omogeneo al gruppo). Eppure un filo rosso li ha uniti: la volontà di riaffermare l’autenticità di un modo di recitare che affondava e affonda le proprie radici nella vera tradizione del teatro italiano, per contro alla falsificazione -che si accompagnava e si accompagna a una analoga

p.153 e nota). Forma poi compagnia con Gian Maria Volonté, “praticando -sono parole dello stesso Cecchi- un decentramento ante litteram nelle campagne” (*L’isola di Carlo*, intervista a cura di Rita Cirio, in “L’Espresso”, n. 41, 11 ottobre 1992, p.138); recita anche in uno sceneggiato televisivo, *I Giacobini*. Lavora poi per brevi periodi con Eduardo de Filippo, Luca Ronconi e il Living Theatre. Quindi, nel 1968, il primo spettacolo del Granteatro (che nei primi mesi di attività si chiama “Compagnia del Porcospino”), *Il ricatto a teatro* di Dacia Maraini (la regia è di Peter Hartman: è solo dal secondo lavoro del gruppo, la *Prova del Woyzeck di Büchner* [1969] che il regista diventa a tutti gli effetti Carlo Cecchi).

²⁴ G. Livio, *Minima theatrialia*, cit., p.17.

falsificazione storiografica- del teatro di regia: così è stato per Carmelo Bene, che attraverso lo studio di Petrolini (e di Benassi, per non fare che un altro nome) reinterpretava sottilmente, e parzialmente in chiave parodica, il protagonismo scenico del grande attore “di tradizione” appunto; per Perla Peragallo, che riprendeva con grande raffinatezza e intensità poetica la scuola del primo attore tragico; per Leo De Berardinis, che accanto a Petrolini e Totò recuperava l’intera forza teatrale di certo varietà in funzione prevalentemente di contrappunto al *pathos* d’attrice di Perla; per Carlo Quartucci, che elaborava una propria posizione di regista-contro-il-regista richiamandosi alla tradizione, per lui anche familiare, delle compagnie di giro. E l’elenco potrebbe continuare per (pochi) altri: Rino Sudano, Claudio Remondi...

Il caso di Carlo Cecchi, pur nelle sue particolarità, è altrettanto significativo. Innanzi tutto la contrapposizione: “Ero un attore -dice oggi di sé e dei suoi inizi- che, certo di essere un attore, si è trovato dentro un teatro, che era il teatro dei primi anni sessanta, e cioè il tempo in cui io ho fatto l’Accademia nazionale d’arte drammatica, che negava la certezza del mio essere attore”. E prosegue: “Poiché questa certezza era molto forte, ho detto: va buo’ [...] tu neghi il mio essere attore? Io nego te”²⁵. E la negazione è negazione violenta, radicale, consapevolmente politica. E alludiamo qui con l’aggettivo “politica” a una autentica spinta verso la “trasformazione del mondo”, tutta giocata cioè sulla critica al linguaggio e all’ideologia e

²⁵ Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

volutamente distante da quel teatro “a tesi” falsamente politico: “Spesso l’unico risultato che certo teatro politico ha colto -scrive lucidamente Cecchi già nel 1972-, è stato quello di introdurre le masse proletarie proprio in quelle realtà negative che l’apparato del teatro aveva creato per le masse borghesi”²⁶; e continua,

²⁶ Citiamo dal programma di sala del *Bagno* realizzato per le recite genovesi del gennaio 1973 (Centro studi del Teatro stabile di Torino, Busta Majakovskij-*Il bagno*). Già nel 1969, intervenendo a un convegno tenutosi a Modena “sul teatro di ricerca e sperimentazione”, Cecchi prendeva duramente posizione contro le fortissime ambiguità proprie di alcuni “circuiti alternativi”; ne riportiamo qui un ampio stralcio: “Sono state fatte alcune domande [...]. Queste domande erano all’incirca queste: chi è che decide a quali gruppi aprire questo circuito alternativo di cui si diceva? [...] Date le esperienze che questo circuito ha realizzato quest’anno, nei suoi due tronchi cioè ATER e ARCI, **Nuova Scena** e **Comunità**, alla fine di questo convegno è venuto fuori che si è fatto un gran parlare di Dario Fo e si è assistito a una specie di **danza conflittuale** fra **Nuova Scena** e **Comunità**. Ora io non voglio andare ad analizzare né **Nuova Scena** né la **Comunità**, ma mi pare che siano sostanzialmente due facce della stessa medaglia: è sempre la solita storia, il teatro ai contadini o agli operai, nelle case del popolo... Infine si invitano ai convegni i gruppi che lavorano nelle cantine, e che sono poi accusati di aver scelto la ‘crema della crema del pubblico borghese’. Io, personalmente, di **Nuova Scena** e della **Comunità Emilia Romagna** so solo questo, che il **Gran Teatro** [sic], di cui io faccio parte, **ha chiesto** all’inizio della stagione di partecipare ai circuiti di **Nuova Scena** [...], ha ricevuto come risposta di mandare i programmi, e i programmi vengono giudicati ‘non per la massa’ come se rappresentare Fo fosse la scelta più rivoluzionaria possibile. Per quel che riguarda la **Comunità** ci è stato fatto un discorso più corretto, **di concorrenza**: ‘siccome voi fate le stesse cose che facciamo noi, non possiamo prendervi ai nostri mercati’. Allora il discorso ritorna a alcune

con altrettanta lucidità:

Non basta cioè un testo a tesi politica per fare del teatro politico. Noi pensiamo che un teatro è davvero politico solo se modifica le sue funzioni, quelle devolute alla scena e al pubblico, al testo e all'interpretazione, al regista e all'attore. Per questo tipo di teatro, così come la scena non è più "il mondo" ma un podio di esposizione, così come il testo non è più il fondamento della messa in scena ma un sistema di coordinate in cui lo spettacolo si iscrive come una nuova formulazione, allo stesso modo il pubblico non è più una massa di soggetti da ipnotizzare, ma un'assemblea di persone interessate di cui la scena deve soddisfare talune esigenze²⁷.

E pur trasformando nel tempo la forte tensione politica del suo teatro, come non poteva non essere²⁸,

domande che si facevano: questa idea della **base** è un alibi o no? [...] Mi si risponda concretamente: chi sceglie? e se la base deve scegliere, come, in quali luoghi si può far sì che avvenga che la base decida in prima persona se preferisce **Aiace** di Sofocle o Dario Fo?" (*Dall'Emilia verso il Teatro della Regione*, in "Sipario", n.280, agosto 1969, p.17, i neretti sono nel testo).

²⁷ Dal programma di sala del *Bagno*, cit.

²⁸ Rispondendo nel 1978 a un'intervista a cura di Elisabetta Agostini, Carlo Cecchi racconta i primi anni di attività del Granteatro: "Quegli spettacoli [fino alla metà degli anni settanta] nascevano dall'idea di un teatro che, in qualche modo, contribuisse alla trasformazione del mondo, che cioè avesse a che fare immediatamente con la storia intesa come trasformazione: esisteva una tensione molto intensa verso il pubblico, una tensione politica" (*1968-1978: esperienze d'attore*, intervista a cura di E. Agostini, in "Quaderni di teatro", n.2, novembre 1978, p.67). Tensione che progressivamente si modifica: "la tensione politica che c'era nel '72 nel mio teatro oggi non ci può più essere -è ancora Cecchi a parlare e siamo ancora, le date come è ovvio non sono casuali, nel 1978- perché è cambiata la situazione nella quale noi agiamo quindi il mio rapporto con la storia" (F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte*

resta costante, nel lavoro di Cecchi, questa urgenza di frequentare una scena che è “politica” (brechtianamente politica) perché “necessaria” (artaudianamente necessaria), in grado cioè di ripensare criticamente le funzioni fondamentali del teatro: l’attore, il pubblico, lo spazio scenico, la regia²⁹.

delle avanguardie, vita del teatro, in “Scena”, n. 3/4, 1978, p.38). Ma accanto alla discontinuità c’è anche la continuità; prosegue Cecchi: “Non è cambiato invece il mio rapporto con il teatro; il mio metodo di lavoro con gli attori, quando provo, è lo stesso, anzi direi che si è raffinato” (*Ibidem*). Recentemente, in un’intervista a cura di Franco Quadri pubblicata sul *Patalogo ventuno* (1998), Cecchi ha così sintetizzato il suo percorso: “mi sono formato in tempi in cui si pensava che il teatro fosse necessario non solo per noi che lo facevamo ma anche per chi veniva a vederlo: da lì son venute prima le cantine, poi le periferie, i nuovi spazi... Poi, dalla fine degli anni ’70, seguendo una vicenda non solo mia, divenuta in qualche modo emblematica per chi fa teatro in questo paese, ho attraversato anni di grande solitudine, più che di solitudine, dove la mia necessità di attore e regista di comunicare con qualcuno, che è il pubblico, mi sembrava quasi perduta: *Finale di partita* fu la sintesi di questa esperienza che si era aperta col *Compleanno*, cioè una stanzetta e una minaccia, da Pinter a Beckett” (*Carlo Cecchi, Palermo e una trilogia*, intervista a cura di F. Quadri, in *Il Patalogo ventuno. Annuario 1998 dello spettacolo. Teatro*, Milano, Ubulibri, 1998, p.184).

²⁹ Significativo di questo modo di intendere la connotazione “politica” del suo teatro il racconto di Cecchi del clima che si instaurava a Torino nel quartiere operaio di Mirafiori Sud durante le recite di *’A morte dint’o lietto ’e don Felice* (1974): “Quando noi facevamo *La morte dint’o lietto* in una specie di scantinato buio e fetente della Mirafiori Sud duecento operai immigrati con qualche moglie e figlia, con qualche studentessa e studente, vedeva un titolo in napoletano e veniva allo spettacolo; quindi tra noi attori e quel pubblico il rapporto che si stabiliva era tale che non solo era

L'unica strada che appare percorribile, per Carlo Cecchi e il Granteatro, è quella della "ricerca" e della "sperimentazione": "sapevamo ciò che non doveva essere, mentre ciò che doveva essere bisognava trovarlo"³⁰. Il primo passo consiste nel riattivare "il rapporto con una tradizione che non fosse la tradizione del teatro ufficiale"³¹ e si concretizza perciò nella spinta a frequentare un "teatro *fuori* di quella 'tradizione' melodrammatico-veristico-naturalistica che, grazie soprattutto all'intelligentissimo lavoro della triade Costa-Strehler-Visconti è più o meno il canone dell'attore italiano"³². Di qui il tentativo del Granteatro di operare un "recupero critico della tradizione del teatro popolare italiano"³³: "Esiste un territorio del teatro italiano -è ancora Cecchi a parlare- al di là del cimitero che è il teatro in lingua (detto anche birignao) e

probabilmente teatro 'popolare' ma provocava un'inconscia coscienza o sensazione o intuizione che era un atto irripetibile e che quindi non era già più teatro popolare, quello stesso spettacolo. Perché c'era una sorta di felicissimo stupore sia da parte degli attori che dalla parte del pubblico che quella cosa avvenisse. [...] [L]o spettacolo aveva il *suo* pubblico, la sua necessità direi quasi assoluta; lo spettacolo sembrava fatto apposta per quell'esito, per quell'ac-cadimento lì" (F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37).

³⁰ Intervista con Carlo Cecchi a cura di Goffredo Fofi del 27 ottobre 1974, in F. Quadri, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Torino, Einaudi, 1977, vol.I, p.393.

³¹ *Ibidem*. "Il teatro -ha affermato Cecchi in un'intervista a Stefania Chinzari del 1994- o è sperimentale o non è, ma senza una tradizione non si fanno molti passi" (*Cecchi, attore sovversivo*, in "L'unità", 28 febbraio 1994).

³² Intervista a cura di G. Fofi, cit., p. 391.

³³ Dal programma di sala del *Bagno*, cit.

ad esso intendevo riferirmi (intendo soprattutto ‘ad esso’ come ricerca di esso)³⁴. “Granteatro” appunto, con quel malizioso e maliziosamente ironico riferimento allo strehleriano “Piccolo Teatro” (limpido esempio di “linguaggio da stabile” e allo stesso tempo efficace propugnatore di un teatro politicamente assai ambiguo³⁵), ma anche con quell’allusione sottilmente amara alla grandezza di un teatro che pur se irrimediabilmente lontano resta comunque un punto di riferimento privilegiato per riconquistare la “necessità” perduta dell’arte teatrale.

Il richiamo al teatro popolare italiano significa per

³⁴ Intervista a cura di G. Fofi, cit., p. 391.

³⁵ Si veda la voce *Carlo Cecchi* del *Dizionario dello spettacolo del ‘900*, a c. di F. Cappa e P. Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1998, pp.222-224 (la voce è a firma di Letizia Bellocchio). Un gustoso e mordace riferimento al Piccolo Teatro è stato inserito da Cecchi anche nello spettacolo *Il bagno* (1971): nel terzo quadro, che corrisponde alla scena del teatro nel teatro, i “burocrati” assistono alla recita del *Bagno* e, insoddisfatti, protestano con il regista: questo “Granteatro”, lamentano, li fa “troppo caricati”: “da noi certi tipi non esistono: è innaturale, lontano dalla vita, inverosimile; occorre trasformare, addolcire, poetizzare, arrotondare” suggerisce Mesalliansova; e incalza Ivan Ivanovic: “Fateci belli: al Piccolo Teatro ci fanno sempre belli, non vedo perché voi non dovrete farci belli”; è da notare fra l’altro che proprio in quella stagione 1971/1972 il Piccolo Teatro aveva in programma una rappresentazione del *Bagno* con la regia di Franco Parenti (citiamo le battute così come le abbiamo trascritte dalla preziosa ripresa su pellicola di Ugo Gregoretti; la cronaca di una replica romana del gennaio 1972 conferma la presenza di quell’“allusione graffiante” al Piccolo anche nella versione recitata di sera in sera: G. Pol., *Furore e allegria in Maiakovski* [sic], in “Momento-sera”, 4-5 gennaio 1972).

Cecchi anzitutto Eduardo de Filippo; ma anche Petito, Scarpetta e, più in generale, quel teatro dialettale, in particolar modo napoletano, che costituisce agli occhi di Cecchi una forma di teatro autentico, vivo, in grado di *dirsi* in quanto teatro, e dunque di *dire*. Lo abbiamo già visto, la scelta di ricollegarsi a questa tradizione è innanzi tutto una scelta di contraddizione: “mi sono servito di forme di teatro popolare -dice Cecchi nel 1978- soprattutto napoletano per oppormi alla tradizione cosiddetta italiana, che si insegna all’Accademia di Arte Drammatica”³⁶: Cecchi, ha scritto Claudio Meldolesi, è *arrivato* al dialetto (e fra l’altro a quello napoletano, che per lui, toscano di origini, non ha certo nulla di ‘naturale’) e lo ha fatto “per sfuggire all’antilingua” e cioè a quel teatro frequentato dall’“attore di voce” che tutti conosciamo, [che] agisce aggiornando istintivamente un compromesso stretto in tempi lontani fra la lingua media scritta e le convenzioni sceniche borghesi, assunte come eterne. Due atteggiamenti contagiosi contraddistinguono questa antilingua: il fare pensoso e la disinvoltura”³⁷.

Ciò che Cecchi combatte strenuamente -ed è questa una costante del suo linguaggio della scena- è l’*inautenticità* del teatro ufficiale, il suo proporsi come *falsificazione*, falsando innanzi tutto la natura e il senso del teatro stesso: gli attori “da stabile”, dal “fare pensoso” e dalla sciagurata recitazione “disinvolta”, frequentano invariabilmente sulla scena -argomenta

³⁶ F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37.

³⁷ C. Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, cit., rispettivamente pp.142 e 132.

Cecchi- o “il tempo passato” (le “repliche”: il ricalco posticcio di ciò che è *stato* durante la “prima”) o “il tempo futuro” (le “prove”: la preparazione di ciò che *verrà* nel corso delle “repliche”); mai l’unica scansione temporale che dovrebbe effettivamente appartenere al teatro, e cioè il presente (in cui può dispiegarsi il gioco “bello e terribile”). Scrive Cecchi nel programma di sala per *Leonce e Lena* (1993):

Il tempo del teatro è il presente. Questa non è un’opinione, ma un dato di fatto. E se i registi non se ne sono accorti -e che anzi insistano caparbiamente (mediante nuove serrature e nuove chiavi laddove non c’è nessuna porta) a imporre agli attori il tempo futuro (le prove che provano come *sarà* la prima) e, agli attori e agli spettatori, il tempo *passato* (le rappresentazioni come ripetizione della prima)- fatti loro. Qui in questo spettacolo, bello o brutto non so, di certo si cerca di cogliere *immediatamente* l’evento in atto, qui e ora³⁸.

Il teatro di regia (che è qui sinonimo di teatro ufficiale, di “linguaggio da stabile”, di antilingua recitativa) misconosce il contesto che lo rende possibile perché nega il presente del gesto teatrale (che ne costituisce anche l’intima essenza: “la verità è concreta”, scriveva Brecht) e lo sostituisce con un suo volgare surrogato, buono per i palati dei più, la *caricatura* del presente: le prove che provano come *sarà* la prima, le repliche che ripetono ciò che è *stato* della prima:

la struttura del teatro italiano è fatta per produrre il sempreuguale, dove la figura del regista -con molte virgolette-

³⁸ Citiamo dal programma di sala (*Note di regia*) per *Leonce e Lena* (1993).

come colui che ha l'idea, la trovata, la chiave di lettura, serve a travestire nella maniera più orribile e più bieca il sempreuguale, con degli orpelli acchiappati chissà dove e che servono solo alla umiliazione, al soffocamento delle energie³⁹.

Per Cecchi essere regista dei propri spettacoli significa invece innanzi tutto mettere a punto una struttura teatrale che, al contrario, permetta effettivamente agli attori di esprimersi, consenta loro di dare forma al proprio temperamento artistico e allo stesso tempo, giusto il suo ruolo di regista-attore, significa anche vigilare dall'in-terno della scena affinché il "gioco" teatrale possa dispiegarsi attraverso ritmi e modi appropriati. La regia ha nel teatro di Cecchi un ruolo analogo a quello assegnato al testo drammatico: entrambi indispensabili, ma soltanto perché consentono la realizzazione di ciò che conta davvero: l'espressione dell'attore attraverso il "gioco" del teatro. Da questo punto di vista il ruolo di regista che assume Cecchi è molto più vicino al ruolo del capocomico "di tradizione" che a quello del più recente regista-artefice che si vuole "signore della scena". E infatti le regie di Cecchi non si propongono come "letture" o "interpretazioni" a priori dei testi che recita, piuttosto come intelligenti e raffinate orchestrazioni dei diversi codici della scena allo scopo di favorire il carattere di autenticità dell'evento teatrale. Ecco ancora Cecchi:

Io rifiuto, poiché è qualcosa che non è nella realtà del teatro, quindi lo rifiuto come, nel migliore dei casi, una illusione, nel migliore dei casi, quando non una violenza... Rifiuto, poiché non è nel teatro, che un

³⁹ *Datemi un attore*, intervista a cura di Maurizio Grande, in "Rinascita", n.37, 22 marzo 1984, p.21.

regista decida che cosa quelle pagine significhino, e lo decida nella capa *soja*, e cioè non scopra attraverso gli attori in atto, cioè attraverso il *gioco* degli attori, non cos'è la *verità* di un testo, che non esiste, ma che cos'è la *realtà* di un testo, giocato, *played*, in quel momento. Allora rifiuto l'illusione [sospira] metafisica, si fa per dire, ontologica del regista; perché è una balla, una fregnaccia⁴⁰.

La regia, dunque, innanzi tutto come orchestrazione di un gioco, di un *play*, che quanto più autenticamente viene attuato in scena, tanto più permette *anche* l'affiorare della "realtà" di un testo drammatico e del suo senso profondo. Certo è che poi Cecchi si propone anche come vero e proprio "creatore di spettacoli", attento cioè all'insieme dei codici del linguaggio della scena e a una loro strutturazione propriamente "registica", sebbene questo non avvenga sempre, e non sempre con la stessa efficacia. Eppure lavori come il *Woyzeck*, *Il bagno*, *L'uomo*, *la bestia e la virtù* o il più recente *Leonce e Lena* testimoniano del forte interesse di Cecchi anche per questo aspetto dell'espressione teatrale e lo testimoniano, almeno nei casi citati, a un livello artistico molto alto. L'attenzione di Cecchi è comunque sempre (anche negli spettacoli ora ricordati) innanzi tutto per il linguaggio dell'attore e gli spunti "registici" sono subordinati, e in realtà finalizzati, all'esigenza di dare vita sulla scena a un "gioco reale" che escluda la recitazione "mistificata e mistificante" del teatro ufficiale: "Sono soprattutto un attore -ha affermato Cecchi nel 1978-, regista attraverso l'attore, sono un attore che recita, ma che pensa anche sul

⁴⁰ Dall'intervista a cura di P. Ferrero, cit.

recitare”⁴¹.

Dal punto di vista stilistico, e dello stile recitativo in particolare, Cecchi sostituisce in scena al “fare pensoso” degli attori “da stabile” un ritmo tutto in levare, una recitazione accelerata (e a tratti improvvisamente rallentata), spigolosa, antipsicologista; alla “disinvoltura” una esasperata artificialità, una ostentata non naturalità. L’attore di Cecchi -quel meraviglioso attore che è Cecchi- coincide con l’artefice che esprime il proprio gesto teatrale in modo autentico: attraverso di esso indica tutto ciò che quel gesto è, e tutto ciò che lo rende possibile: una scena, un pubblico, altri attori, il tempo in cui si iscrive⁴². Un gesto *vero* dunque, vero perché dice la verità di ciò che esso stesso è. Che è poi la verità propria dell’arte: dirsi in modo autentico, per dire il mondo e dunque esprimere la propria tensione a

⁴¹ 1968-1978: *esperienze d’attore*, cit., p.68.

⁴² Anche i silenzi -quei silenzi che alcuni riconducono alla scuola di Eduardo- diventano nel teatro di Cecchi un modo per svelare il gioco; basta pensare ai suoi occhi e al suo sguardo quando decide quelle pause inaspettate: occhi di sfida, spietati (per ciò che svelano) ma anche pietosi (per lo strazio del “bisogna continuare”), a tratti ammiccanti (l’ammicco fa a volte capolino nel teatro di Cecchi: ne costituisce probabilmente un limite ma rappresenta anche, evidentemente, una specie di riserva di energia che consente a Cecchi di continuare a salire sul palcoscenico); con le sue efficacissime parole: “Di solito gli attori italiani fra una battuta e un’altra aspettano sempre un po’. Nel mio teatro, invece, si attacca subito come in una partita da ping pong. Però ci sono dei punti in cui tutto si deve sospendere e il silenzio diventa una presenza perché è una sospensione in cui il *play*, il gioco, passa attraverso il silenzio. I miei silenzi, allora, sono una sorta di doppia provocazione: agli attori che stanno recitando con me e al pubblico” (“*Gioco a calcio col teatro*”, cit.).

trasformarlo.

III. La tradizione.

Il riferimento alle forme del teatro popolare si configura dunque in Cecchi e nel lavoro del Granteatro come un modo per restituire autenticità alla recitazione. Gli attori che appartengono alla tradizione del teatro dialettale hanno, secondo Cecchi, un modo di “essere” in scena diverso:

Il sistema di riferimento -si può dire anche la tradizione- è un altro rispetto agli attori che agiscono in lingua, i rapporti in scena sono diversi. Prima di tutto hanno naturalezza. Intendiamoci: non naturalismo. Il teatro non è mai naturalistico. Anche se ha a che fare con un testo naturalistico, il teatro è sempre convenzionale. E anche là dove lo rinnega, ha un rapporto con un qualche rito perduto. Per naturalezza intendo il luogo naturale per l'attore. Nel teatro napoletano esistono medi, piccoli e minimi attori, ma è quello spazio che è diverso. È un diverso modo di essere in quello spazio, dove l'elemento gioco, il *play*, è molto importante, vitale. In teatro avviene nel momento in cui *avviene*, lì e allora, e questo non l'ho mai ritrovato nel teatro italiano⁴³.

Torneremo più avanti sulla distinzione operata da Cecchi fra “naturalezza” e “naturalismo”. Fermiamo per ora la nostra attenzione sui concetti di “luogo naturale” e di “*play*”.

Dal punto di vista di Cecchi gli attori che appartengono alla tradizione del teatro popolare dialettale frequentano una scena da loro vissuta come “naturale” perché si

⁴³ *Datemi un attore*, cit., p.21.

trovano in un contesto particolarmente adatto alla recitazione, che meglio di altri consente l'espressione autentica di sé e più efficacemente impedisce la falsificazione -il "cimitero"- propria del teatro ufficiale. La scelta di richiamarsi alla tradizione del teatro napoletano non è questione di "napoletanità", spiega Cecchi, ma di "lingua", o meglio, di "corpo della lingua". Ecco Cecchi:

Io credo che la lingua italiana -questa è una mia opinione- il *corpo* della lingua italiana non sia atto al teatro. Il corpo della lingua italiana. Non il corpo italiano. Tant'è vero che i grandi maestri della professione dell'attore moderno sono stati italiani, cioè la commedia dell'arte; i grandi inventori della tecnica della recitazione non classica, cioè i primi grandi tecnici di cui si sappia qualcosa, sono stati gli attori italiani⁴⁴.

È dunque il "corpo" della lingua italiana a risultare inadatto alla recitazione: "la lingua italiana ha un corpo atto al canto, ma non atto al teatro senza canto"⁴⁵. Di qui la scelta di utilizzare il "corpo" della lingua napoletana, senza che ciò significhi necessariamente recitare in napoletano:

Io non recito in napoletano, recito in italiano; è il mio corpo che non è italiano, non è in lingua italiana [...]; il mio corpo ha poco a che fare con la lingua italiana e ha più a che fare, come rapporto storico culturale, biograficamente vissuto, con la lingua napoletana, con Scarpetta, con Petito, con... Con il corpo della lingua napoletana; che poi ognitanto, in certi casi, mi scappino pure dei suoni napoletani... *Qui* mi scappano [il riferimento è alla *Serra* (1997)], quando facevo il fantasma del babbo di Amleto [ride] non mi è mai uscito un suono

⁴⁴ Dall'intervista a cura di P. Ferrero, cit.

⁴⁵ *Ibidem*.

napoletano, neanche quando facevo il primo attore [il riferimento è in questo caso all'*Amleto* realizzato al Teatro Garibaldi di Palermo (1996), dove Cecchi recitava i ruoli dello spettro, del primo attore e del primo becchino], però il mio corpo è sempre quello⁴⁶.

La tradizione del teatro dialettale non rappresenta dunque per Cecchi semplicemente una sorta di repertorio da cui attingere inflessioni o sonorità tipiche; piuttosto un vero e proprio linguaggio della scena, sedimentato nel tempo e dotato di specificità sue proprie⁴⁷.

E la principale peculiarità di questa tradizione teatrale è proprio quella di trovare nel *play*, nel gioco, un elemento decisivo, “vitale”. Il teatro napoletano -sempre secondo Cecchi- ha la capacità, che è strutturalmente tipica del teatro dialettale -indipendentemente cioè dal

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ La presenza costante di questo riferimento nel teatro di Cecchi oltre a manifestarsi in modo ben evidente per chi lo abbia visto recitare, è spesso confermata esplicitamente dallo stesso attore; ecco un esempio: “Io ho imparato a fare *Misanthropo* [recitato da Cecchi nel 1986 nel ruolo del protagonista, Alceste] da Felice Sciosciammocca [il tipo di Felice Sciosciammocca viene recitato da Cecchi in *Le statue movibili* (1971) e *Lu curaggio de nu pompiere napulitano* (1985), entrambi testi di Antonio Petito; in *'A morte dint''o letto 'e don Felice* (1974), sempre di Petito, Cecchi recita invece la parte di Cardillo]; anche questo direttore colonnello che faccio qui [la parte di Roote nella *Serra* di Pinter (1997)] viene fuori da Felice Sciosciammocca in un certo senso. Non che ci sia... Mica ho pensato a Felice Sciosciammocca naturalmente, che c'entra? Però... Il mio corpo si è formato su quel teatro, cioè sui Felice Sciosciammocca, sui... Naturalmente si è esercitato anche in esercizi ben più ... ‘moderni’ [ride] e più... ‘estremi’ [ride], però se non ci fosse stato anche l'altro...” (Dall'intervista a cura di P. Ferrero, cit.).

valore artistico degli attori che recitano (compresi dunque i “medi, piccoli e minimi attori”)- di costruire spettacoli privi di mistificazioni, in cui ciò che teatralmente accade “avviene nel momento in cui avviene”, esprime e si esprime in un “qui e ora”.

Risulta piuttosto evidente a questo punto come l’attenzione al “popolare” in Cecchi coincida anche, almeno nei suoi primi anni di attività, con una “posizione culturale di marca gramsciana”⁴⁸. Non è certo casuale che il discorso di Cecchi sulla mancanza di una tradizione per ciò che riguarda il corpo della lingua italiana presenti alcune analogie con il ben noto argomento di Gramsci sull’assenza, in Italia, di una letteratura popolare. E infatti ciò che Cecchi riconosce come peculiare alla tradizione del teatro dialettale è la capacità di saldare l’attenzione per la sfera estetica propria di una forma artistica quale è il teatro con la necessità di interpretare in chiave critica le “esigenze intellettuali del popolo”, per dirla con i *Quaderni del carcere*⁴⁹. Ed è proprio collocandosi idealmente nel solco tracciato da Gramsci che il percorso di Cecchi non sconfina mai nel populismo o nella demagogia (come già si era osservato a proposito della tensione “politica” del suo teatro), restando correttamente arginato entro i confini di un atteggiamento che pone prioritariamente il problema della classe (in anni in cui era lecito pensarne la priorità) e articolandone dialetticamente l’effettiva complessità. “Per me, la nozione di ‘popolare’ resta legata alla scelta di un pubblico anziché di un altro”

⁴⁸ F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit., p.25.

⁴⁹ A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1987, p.130.

afferma Cecchi nel 1978⁵⁰; e qualche anno prima, nel 1974, osservava che una delle linee portanti del lavoro del Granteatro era costituita dal “rapporto con un pubblico che socialmente si configurasse il più possibile come pubblico di classe”⁵¹; e ancora, sempre nel 1974: “Noi non scegliamo questo pubblico; esso è il solo termine dialettico del nostro lavoro di attori, termine fondamentale, nella sua qualificazione politica, per la realizzazione, il significato e la modificazione del nostro stesso lavoro”⁵². La tradizione “popolare” rappresenta qui, per chi ha compiuto una scelta “di classe”, la possibilità per un verso di interpretare criticamente umori e aspettative culturali delle classi dominate, cercando in questo modo di portarli a un grado di coscienza che allora si sarebbe detto “rivoluzionario” (triste segno dei tempi l’impoverimento semantico e il conseguente virgolettato imbarazzo nell’usare termini così pregnanti e densi di significato)⁵³; per un altro di frequentare un linguaggio artistico che, filtrando il “popolare” attraverso un rigoroso processo straniante, permetta l’espressione in scena, nell’“allegria della farsa” come nella “gravità della tragedia”, di quella “violenza” e di quel “conflitto” che “propri al nostro presente storico -si legge in una nota del Granteatro del

⁵⁰ F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37.

⁵¹ Intervista a cura di G. Fofi, cit., p.393.

⁵² Citiamo dal programma di sala del *Bagno*.

⁵³ *Il bagno*, si legge in una nota del Granteatro, “si pone come critica delle lotte sociali attraverso una rappresentazione teatrale destinata ai soggetti stessi di queste lotte”, (*La messinscena del “Bagno”*, in F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit., p.387).

1976-, non possono essere tenuti fuori da un teatro che questo presente storico intende rappresentare”⁵⁴. Si tratta cioè di frequentare una scena -scrive Cecchi nel 1969- in grado di “esprimere il livello linguistico di una tragedia” e non “le macchiette del ciclo di teatro dialettale alla TV”⁵⁵.

A chi voglia oggi rivedere il *Bagno* (ne esiste una ripresa su pellicola girata da Ugo Gregoretti nel 1972) non può sfuggire quella rigorosa tensione alla “trasformazione” -tensione che permea di sé lo spettacolo e ne rende di fatto possibile la realizzazione- che comporta anche una alterità radicale degli attori, quasi un pessimistico ritrarsi, ben visibile in scena (soprattutto in Cecchi); ma, allo stesso tempo, un intimo sentimento di fiducia per le possibilità che quel convinto richiamo alla tradizione popolare sembra dischiudere.

D'altra parte, e come già si diceva, il populismo è del tutto estraneo al teatro di Cecchi. E anche se alcune sue dichiarazioni riportate più sopra sembrerebbero contenere qualche ambiguità in questo senso, non soltanto il suo teatro agito sul palcoscenico fuga poi ogni dubbio ma, anche, altre sue affermazioni valgono come efficaci puntualizzazioni; come questa relativa all'arte di Totò che risale al 1977: “Un attore meraviglioso, sprecato il più delle volte in film ignobili. Non ho però tutto questo entusiasmo che adesso gli si tributa. È giusto che sia riscoperto, esaltato. Rappresenta la tradizione plebea che esplode con vitalità e genialità, ma c'è in lui un elemento qualunquistico che pone dei

⁵⁴ Citato da Quadri in F. Quadri, *Granpirandello*, in “Spettacoli e società”, n.11, marzo 1976, p.11.

⁵⁵ C. Cecchi, *Lo spazio tragico*, cit., p.121.

limiti”⁵⁶. Cecchi è qui estremamente lucido: Totò è un “attore meraviglioso” ma il pericolo della “tradizione plebea” che rappresenta si annida nella tentazione qualunquistica; e cioè in quella generica esplosione di “vitalità” e di “genialità”, che, se non sorvegliata e acritica, porta a un teatro non meno *gastronomico* di quello ufficiale. E il rischio è tanto più forte quanto più, secondo Cecchi, sono proprio la vitalità e la genialità tipici della tradizione popolare che, assunti all’interno di un linguaggio della scena complesso e che preveda il momento critico e straniante, rappresentano un termine di confronto indispensabile per chi voglia opporsi al teatro ufficiale.

E deriva infatti anche da qui -da questo preciso riferimento alla tradizione del teatro popolare- quel recitare “improvvisato” che caratterizza a tratti la presenza in scena di Cecchi (e dei suoi attori). Una calibratissima combinazione di “slittamenti” di petroliniana memoria e di gusto per l’improvvisazione sul testo tipico di certa teatralità popolare, anche se non solo di quella. Le battute, nel teatro di Cecchi, non vanno “ricordate”, ma “verificate” in scena⁵⁷: ricollocate -e cioè collocate realmente- nel contesto che ogni sera prende forma in teatro; contesto che

⁵⁶ P. P. Pittau, *Teatro anti-routine*, in “Gazzetta del popolo”, 30 ottobre 1977.

⁵⁷ Citiamo da un’intervista a cura di Ubaldo Soddu che risale al 1989: “occorre attuare il massimo di teatro nella convenzione, non ricordando ma verificando ogni parola col movimento individuale e collettivo, nella costruzione delle scene” (U. Soddu, *Amleto senza dubbi*, in “Il messaggero più”, supplemento a “Il messaggero”, 30 giugno 1989).

comprende appunto tutto ciò che è “teatro” e non solo, e non semplicemente, la “scena”:

per ‘teatro’ non s’intende il palcoscenico. La cretineria dei più è che intendono per teatro il palcoscenico. Il teatro non è il palcoscenico. Il teatro è il teatro, cioè è un luogo che raccoglie un certo numero di persone [...], dove c’è uno spazio riservato agli attori e uno spazio riservato ai non attori, che sono gli spettatori, i cosiddetti spettatori; quello è il teatro [...]. Il problema [nel recitare un testo drammatico] è tutto lì: il passaggio da questa pagina a questo luogo fisico che è abitato, agito dai corpi degli attori *in rapporto* ai corpi degli spettatori⁵⁸.

Il *testo* (e intendiamo qui il *testo spettacolare*) viene correttamente posto in rapporto dialettico con il *contesto*, non potendosi separare il primo dal secondo e viceversa. Esprimere il testo coincide per Cecchi con la contemporanea espressione del contesto; poiché questo muta, anche quello di conseguenza si modifica.

Così nelle *Statue movibili* recitato nel 1971 a Moncalieri alcuni inconvenienti dell’ultimo momento (la necessità di usare dei microfoni, qualche problema con le luci, la presenza di rumori fuoriscena che coprono le voci degli attori) diventano il pretesto per un’esibizione “improvvisata” di cui gli spettatori colgono innanzi tutto il carattere di divertimento e di gradevolezza (grazie specialmente allo straordinario fascino d’attore di Cecchi) ma che in realtà si trasforma, più sottilmente, in un raffinato gioco teatrale:

Per farsi sentire da un pubblico oltre ogni previsione numeroso debbono strillare a pieni polmoni. La gente [...] dapprima aguzza le

⁵⁸ Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

orecchie, alla fine s'inalbera e protesta. Così son costretti a impugnare i microfoni e a recitar con quelli in mano. Una situazione paradossale, che potrebbe risolversi in una catastrofe per compagnia e organizzatori. Invece, con una abilità che lascia tutti divertiti, i giovani attori improvvisano una sorta di "teatro dell'arte", intrecciando sul testo della sceneggiata le battute che permettono di superare gli inceppi organizzativi. Così il passaggio di un'areo che copre le voci e costringe a una sosta momentanea nella recita è sottolineato con una mimica eloquente e sorniona, le luci che si spengono a scena aperta anziché esasperare il pubblico finiscono per animarlo, diventando esse stesse parte integrante della rappresentazione⁵⁹.

E per fare un esempio significativamente diverso, a questa stessa centralità del *play* vanno ricondotti quegli sguardi indagatori, e di sfida, lanciati da Cecchi verso la platea semibuia quando recita per esempio Pinter. Siamo qui "in un teatro piuttosto da camera che all'italiana"⁶⁰, quindi separato in modo ben più netto dalla platea di quanto non fosse nel caso di Petito, eppure ciò che comunque interessa a Cecchi -pur nella consapevolezza delle specificità di quel teatro "da camera"- è anche qui lo sfondamento della quarta parete, il tentativo di trascinare gli spettatori dentro a quel gioco straziante che lui stesso mette in atto in scena.

Il teatro, sono ancora parole di Cecchi "è un insieme di rapporti" e se "l'orizzonte della ricerca non tiene conto subito, a partire da subito [sin dalla prima prova], di questo, cioè che il teatro è un insieme di rapporti, che si concatenano fra di loro in un unico punto presente che

⁵⁹ E. Bortolotto, *Recitano al rombo dei jet sotto il cielo di Moncalieri*, in "Stampa sera" 3-4 luglio 1971.

⁶⁰ Dal programma di sala per il *Compleanno* (1980), cit.

sono i punti successivi di una rappresentazione”⁶¹ allora ineluttabilmente scatta la falsificazione, l’inautenticità, la chiacchiera e il teatro, come rinchiuso in una teca, diventa esornativo, privo di qualsiasi forza, impossibilitato al contagio che Artaud chiedeva a una scena pericolosa come la peste: “Si direbbe che attraverso la peste scoppi un gigantesco ascesso collettivo, morale quanto sociale; non diversamente dalla peste, il teatro esiste per far scoppiare gli ascessi collettivi”⁶².

Franca Angelini ha descritto il linguaggio della scena di Carlo Cecchi come caratterizzato dalla centralità della “drammaturgia della prova”⁶³. In effetti nel lavoro di Cecchi il tempo della recita e il tempo della prova non sono così nettamente separati. E ciò accade innanzi tutto perché Cecchi attribuisce un’importanza fondamentale allo studio, e il momento dello studio, per un attore, non può limitarsi alle prove, dovendo per forza comprendere anche il tempo dell’esibizione di fronte al pubblico. In secondo luogo perché l’autenticità del gesto teatrale verrebbe meno -venendo evidentemente meno per Cecchi il senso stesso del teatro- se chi è in scena non lo dovesse commisurare, modificandolo in modi che variano a seconda degli attori e delle circostanze, ai propri compagni di recitazione, al pubblico in sala e, più in generale, al contesto in cui quel gesto viene espresso. Da questo punto di vista anche durante le cosiddette

⁶¹ Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

⁶² A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., Torino, Einaudi, 1968 (1938), p.126.

⁶³ F. Angelini, *Carlo Cecchi: morte delle avanguardie, vita del teatro*, cit., p.37.

“repliche” “tutto è in prova”⁶⁴. E questo non perché l’attore debba, per così dire, adattarsi a ciò che in teatro è soggetto a mutamenti (non cioè semplicemente per l’impossibilità di eludere i condizionamenti pratici); piuttosto perché è esattamente in quel commisurare la presenza in scena con il “teatro” (gli altri attori, il pubblico, lo spazio che li unisce) che chi è in scena trova effettivamente la propria più autentica ragione d’essere. Ancora con le parole di Cecchi:

la verità in teatro, e credo non solo in teatro... Se si può dire ‘verità’... Insomma, la ‘realtà’ in teatro è solo il processo della ricerca, non è il raggiungimento di qualche cosa. È il processo che tu fai. Che cos’è *Amleto* a Palermo, scusa [...]? È il processo, cioè il lavoro reale, che è indistinguibile dalle repliche, perché le repliche sono solo... Non ‘solo’: sono *come* le prove, dove in più c’è un elemento fondamentale, che è la presenza del pubblico [...]. Che cos’è *Amleto* a Palermo? Ve lo posso raccontare? Sì, vi posso raccontare il lavoro che è stato fatto dalla prima prova all’ultima replica, ma è solo quello⁶⁵.

E siamo così a un passaggio delicato, facilmente equivocabile. Infatti: l’insistenza di Cecchi sul carattere di “processo” dell’evento scenico non va qui ricondotto a una concezione del teatro secondo la quale la rappresentazione si *risolverebbe* in un *incontro* fra attori e spettatori. Non è insomma che manchi in Cecchi una tensione all’opera esteticamente compiuta (come l’insistito riferimento al teatro come processo potrebbe indurre a credere); piuttosto, e più sottilmente, si avverte

⁶⁴ G. Del Re, *Recito, rischio, taglio il monologo*, in “Il messaggero”, 12 luglio 1982.

⁶⁵ Dall’intervista a cura di P. Ferrero, cit.

qui la coscienza che l'“esteticamente compiuto” proprio del teatro non può venire acquisito una volta per tutte (poiché il teatro è in quanto *avviene*, di recita in recita, ogni volta in modo diverso), come nel caso del teatro di regia (che concepisce la replica alla stregua di semplice ripetizione di una lettura del testo già data), ma va raggiunto e ricalibrato in ogni momento.

Il teatro è, propriamente, ripetizione; l'attore, a meno di maldestri cedimenti a una falsa *sincerità* espressiva, non sfugge al *ripetere*. Ma altra cosa è mascherare la ripetizione di “spontaneità” con una patina di “naturalizza”; altra cosa è vivere in profondità quel *processo* che porta a esprimere autenticamente il gesto ripetuto e commisurararlo perciò al contesto che ne consente la ripetizione. Nel primo caso si compie un'operazione di falsificazione del linguaggio, ideologica; nel secondo caso, attraverso una corretta assunzione del carattere finto (ripetuto) del teatro, si rende possibile l'espressione di quell'unica forma di verità che l'arte può conoscere: la verità di ciò che essa stessa è.

IV. Un teatro antinaturalistico.

Domanda. *Perché l'opera è stata intitolata Il bagno?*
Risposta. *Perché è l'unica cosa che non vi si incontra.*
Vladimir Majakovskij

“Il teatro non è mai naturalistico. Anche se ha a che fare con un testo naturalistico, il teatro è sempre convenzionale”: torniamo così alle affermazioni di Cecchi riportate più sopra sul problema del naturalismo. Abbiamo visto come la “naturalizza” da Cecchi

auspicata in scena coincide in realtà, nel suo teatro, con il carattere *autentico* della recitazione: la centralità del *play*, la necessità di viverne fino in fondo le regole, la stretta interdipendenza di testo e contesto. Ed è proprio questa profondissima sensibilità per l'*atto scenico*, per la sua verità, che porta ineluttabilmente Cecchi a una concezione antinaturalistica della scena: "A me non interessa il 'come se' -ha affermato Cecchi-. Io cerco il 'come è'"⁶⁶.

Il teatro viene qui mostrato (vissuto, svelato, sofferto) per ciò che esso propriamente è, e cioè come arte della *finzione* ("il teatro è sempre convenzionale"), e questo atteggiamento comporta ineluttabilmente un netto rifiuto per ogni forma di naturalistico "come se". Anche quei tratti stilistici che a un primo sguardo potrebbero sembrare più prossimi al naturalismo si presentano in realtà, a un'osservazione attenta, segnati da un profondo antinaturalismo. È questo il caso -come abbiamo già notato- dell'uso di forme dialettali, che non corrisponde mai, almeno nella recitazione di Cecchi (diversa la questione per molti degli altri attori che recitano con lui), a un modo "naturale" di stare in scena e incoraggia piuttosto forme raffinate di straniamento; come nel caso della *Mandragola* (1979), dove la rimarcata "fiorentinità" che percorre l'intero spettacolo rivela, secondo Renzo Tian, l'intenzione di "dare al dialetto una piega dura, sciatta e grintosa, che tolga ai personaggi ogni possibile affabilità residua"⁶⁷; oppure nel caso della

⁶⁶ O. Guerrieri, *Carlo Cecchi: "Il mio Pinter di sarcasmo e dissoluzione"*, in "La stampa", 8 febbraio 1997.

⁶⁷ R. Tian, *Terribilità fiorentina*, in "Il messaggero", 9 luglio 1979. Qui, come altrove, emerge però anche la diversità netta fra Cecchi e

gli altri suoi attori; leggiamo ancora Tian: “Solo che, forse sfuggendo al controllo, accade che questa slittata verso il vernacolo finisca, nonostante tutto, per creare un [sic] domesticità rassicurante e riconoscibile dalla quale sembra di vedere risultare spianati le rughe, i ghigni e il digrignar di denti delle maschere, sicché una parte di quel che si recupera di crudeltà e di disumanità finisce per andar disperso tra le pieghe, tutto sommato amabili e inevitabilmente farsesche, della fiorentinità” (*ibidem*). E d'altra parte la singolarità e l'eccezionalità di Carlo Cecchi, al confronto degli altri suoi attori, è ben evidente sin dagli inizi del lavoro del Granteatro. Scrivendo di *Tamburi nella notte* (1972), Edoardo Fadini ha osservato: “Da notare che Cecchi ‘sospende’ il gesto, la mimica generale del corpo, la voce, con un uso perfetto e originale delle tecniche di ‘straniamento’: ma non tutti gli altri attori lo seguono nelle sue intenzioni di regia. Bravi certo, ma forse legati troppo semplicisticamente al singolo modulo espressivo che interpretano, non riescono a dare la composita alternativa dei vari piani espressivi e linguistici che Cecchi va manovrando lungo lo spettacolo, e soprattutto l'ironizzazione critica risolutoria che permette i passaggi da un piano di lettura all'altro e la loro dialettizzazione progressiva” (E. Fadini, *Tamburi nella notte*, in “Rinascita”, n.47, 1 dicembre 1972, p.24; si veda, sempre in riferimento a *Tamburi nella notte*, e a ulteriore conferma di quanto detto, ciò che scrive Giuseppe Bartolucci, ora in *La politica del nuovo*, Roma, Ellegi, 1973, p.114). E, per non fare che un altro esempio (ma potrebbero essere moltissimi), ecco come si esprime al proposito Roberto De Monticelli recensendo nel 1985 *Lu coraggio de nu pompiere napulitano*: “i suoi attori [di Cecchi] non hanno l'astrattezza un po' livida, l'eleganza asettica e marionettistica che ci vogliono per le surreali buffonerie dell'assurdo e si tengono piuttosto verso il concreto e la tradizione” (R. De Monticelli, *Napoli, la farsa, l'assurdo*, in “Corriere della sera”, 20 dicembre 1985). Ma è un tratto -quello della disomogeneità stilistica fra gli attori in scena- assolutamente tipico del teatro di Cecchi: anche da questo punto di vista il suo ruolo di regista ha molto più a che fare con il lavoro del capocomico di

bellissima *Locandiera* del 1993, in cui -ha osservato Gianni Manzella- “la cadenza napoletana ormai acquisita dall’attore resta un voluto elemento di distanziamento”⁶⁸. Quando la resa scenica coincide con le intenzioni -il che nel teatro di Cecchi non sempre avviene con la stessa efficacia- la sua recitazione si nutre di una dialettalità aspra, profondamente innaturale, straniata e straniante; ma anche astratta, essenziale, autenticamente teatrale.

E un discorso analogo lo si può fare per il carattere spesso estemporaneo della recitazione di Cecchi, che mira con ogni evidenza a svolgere una funzione di spiazzamento, con quell’entrare e uscire dalla parte (e quell’entrare e uscire dal *teatro*), contraddicendo qualsiasi tentazione naturalistica e impedendo l’abbandono dello spettatore nella pura e semplice fascinazione della scena: “la simulazione dell’improvvisazione, del recitare ‘a soggetto’ -scrive Giovanni Raboni sottolineando il carattere ostentatamente artificiale di questo tratto stilistico-, svolge un ruolo in qualche modo paragonabile a quello

tradizione piuttosto che con quello del regista artefice e dominatore di tutti i codici dello spettacolo. Recensendo l’*Amleto* recitato a Spoleto nel 1989, Giovanni Raboni ha osservato riferendosi a questo aspetto del suo lavoro teatrale: “tutto finisce col creare attorno a Cecchi una sorta di vuoto, per effetto del quale questo Amleto scabramente e polemicamente anti-enfatico e anti-sublime finisce con l’apparirci, paradossalmente, come l’Amleto di un ‘mattatore’ vecchio stile, alla Benassi o addirittura alla Zacconi” (G. Raboni, *Amleto e Marilyn non conquistano Spoleto*, in “Corriere della sera”, 2 luglio 1989).

⁶⁸ G. Manzella, *Goldoni e il sonno dei sentimenti*, in “Il manifesto”, 29 aprile 1993.

dello straniamento epico”⁶⁹: è anche questo uno dei mezzi attraverso cui Cecchi esprime il “come è” piuttosto che il “come se”.

Più in generale si può affermare che ogni gesto teatrale di Cecchi coincida sottilmente con la negazione esplicita del naturalismo. Le parti che recita, per esempio (e tendenzialmente anche quelle recitate dagli altri attori), si presentano prive di qualsiasi evoluzione o indagine psicologica: sono maschere più che personaggi, fissate in una caratterizzazione tipica. E questo non vale soltanto per quei testi già essi stessi antinaturalistici, come per esempio *Tamburi nella notte* (1972), *La cimice* (1975) o *Il bagno* (1971) (o *La mandragola* recitata nel 1979 con maschere simili a quelle utilizzate per *L'uomo, la bestia e la virtù*⁷⁰); ma anche nel caso di testi da questo punto di vista più ambigui, come i diversi copioni di Pinter recitati da Cecchi a partire dal 1980: il Roote della *Serra* (1997), per esempio, sin dalla sua prima battuta (detta da Cecchi fissando intensamente il buio della platea) o addirittura, ancor prima, dalla camminata che lo porta al proscenio esprime già tutto ciò che Roote è: le sue

⁶⁹ G. Raboni, *Attenti, il Castello vi ascolta*, in “Corriere della sera”, 27 febbraio 1997.

⁷⁰ “[N]el Machiavelli la scoperta della psicologia dei personaggi avviene attraverso la progressione della loro espressione verbale: Cecchi la fissa immediatamente in termini perentori, non lasciando spazio a sorprese” (P. E. Poesio, *Maschere per Machiavelli*, in “La nazione”, 9 luglio 1979). Cecchi sottolinea qui fra l’altro alcuni echi petroliniani della sua recitazione: “ma perché parla come Petrolini?” si chiede, non capendo, Daniele Martino. Si veda D. Martino, *Una “Mandragola” semplice e colta*, in “L’unità”, 24 luglio 1979.

parole e i suoi gesti iniziali potrebbero essere quelli finali e viceversa: dal punto di vista della delineazione del tipo il sipario potrebbe chiudersi dopo pochi minuti; e lo stesso accade, come già si è osservato, nel caso del èchoviano Ivanov, ridotto da Cecchi a una maschera e recitato con quel “colpo di rivoltella finale in testa fin dalla prima battuta”.

E sempre, in ogni momento, la recitazione di Cecchi è ostentatamente finta: finemente costruita e meravigliosamente artificiale. Cecchi tiene a distanza la parte e il testo, mai identificandosi con il “personaggio” (“non lascia scampo al personaggio -ha osservato efficacemente Renato Palazzi-, ne appunta gli stati d’animo con spilli aguzzi”⁷¹) e sempre mostrandosi quale artefice che dice, ripetendole, le proprie battute. Spesso, fra l’altro, Cecchi sottolinea in scena il ruolo di regista che gli appartiene (ancora la ricerca del “come è” e il disprezzo per il “come se”); è il caso, per esempio, del suo Balicke in *Tamburi nella notte* (1972), di Baian e del Presidente nella *Cimice* (1975), di Ligurio nella *Mandragola* (1979), di Mercurio in *Anfitrione* (1980), di Prospero nella *Tempesta* (1984), di Valerio in *Leonce e Lena* (1993), tutti accordati su di un registro di singolare e penetrante indolenza, ciascuno maestro di cerimonia per un rito a cui sembra partecipare ma che, in realtà, osserva dall’esterno come si osserva “una totalità che non dà più gioia, una totalità mutilata, sanguinante” con le parole di Cesare Garboli⁷². Nel caso della

⁷¹ R. Palazzi, *Pinter non solo crudele*, in “Corriere della sera”, 7 aprile 1986.

⁷² C. Garboli, *Falbalas*, cit., p. 138.

Mandragola, per esempio, il Ligurio di Cecchi è il “regista” della vicenda e proprio per questo si mantiene in una posizione defilata e assume un atteggiamento profondamente incupito; scrive Ugo Volli: “il personaggio [Ligurio] interviene per far procedere la vicenda di cui è il principale artefice, ma l’attore si tiene ai margini, osserva freddamente e senza compiacimento quel che gli accade intorno, quel che vogliono e sono gli altri personaggi”⁷³; e il recensore di “Sipario” osserva: “Carlo Cecchi (Ligurio) è indolente e sciatto, regola i meccanismi della trappola con abulica noncuranza, e ha momenti di non partecipazione al gioco, di ‘assenza’, di grande tristezza”⁷⁴; infine Cesare Molinari: “Ligurio, se pure è a lui che bisogna attribuire il ruolo di regista, proprio come un regista di teatro, tende a nascondersi dietro agli altri, e quando più la sua regia dovrebbe evidenziarsi, nella preparazione strategica della cattura del garzonaccio, è notte e la luce blu ancora di più confonde le figure”⁷⁵.

Ed è ancora il tentativo di esprimere il “come è” della finzione del recitare, e non il “come se” dell’interpretazione del “personaggio”, che porta Cecchi a quella recitazione “sghemba e asimmetrica (e in qualche sera tutta di spalle) come in una composizione cubista, sincopata da pause inopinate come nell’assolo di un jazzista, contrappuntata dai suoi

⁷³ U. Volli, *Tante maschere a metà volto per nascondere l’ipocrisia*, in “La Repubblica”, 10 luglio 1979.

⁷⁴ G. Liotta, *La mandragola*, in “Sipario”, n.401, ottobre 1979, p. 26.

⁷⁵ C. Molinari, *Cecchi, o dell’interpretazione*, in “Quaderni di teatro”, n.6, novembre 1979, p.105.

abituale gesti scardinati”⁷⁶. Una recitazione tutta “in levare”, con bruschi mutamenti di ritmo -rapide accelerazioni e arresti improvvisi, battute buttate via e silenzi meravigliosamente scanditi- fatta di spezzature, sprezzature, dissonanze; inframmezzata da impedimenti di vario tipo procurati dallo stesso Cecchi per accentuare la spigolosità e la forzatura (la assoluta non naturalità) della sua presenza in scena: è anche questo il ruolo del megafono nella *Prova del Woyzeck di Büchner* (1969)⁷⁷ o, più recentemente, dei *krapfen* in *Ritter, Dene, Voss*, della bottiglia di vino sempre alla bocca in *Leonce e Lena*, dei grissini nella *Locandiera*: tutti mezzi per impedire il fluire sciolto della recitazione e spezzarne piuttosto la continuità.

Un attore “fuor di chiave col suo tempo” è anche, sempre, propriamente, *fuori tempo*: un po’ prima o un po’ dopo la battuta, perennemente asincronico, condannato a non coincidere mai con il se stesso recitato. Attore che nega l’attore, e proprio per questo intimamente autentico, Cecchi si mostra impossibilitato se non a mostrare una forma di espressione divelta e disarticolata, come divolto e disarticolato è il suo io artistico.

V. Cecchi attore e regista: *L’uomo, la bestia e la virtù*.

*Le parole non potevano più restare scritte sulla carta,
bisognava che scoppiassero nell’aria, dette o gridate.*

Luigi Pirandello

⁷⁶ R. Cirio, *Tarallucci e vodka*, in “L’Espresso”, n. 30, 1 agosto 1982, p.88.

⁷⁷ F. Quadri, *Neo-espressionismo uno e due*, cit., p.40.

Carlo Cecchi ha recitato *L'uomo, la bestia e la virtù* per la prima volta nel 1976. Le riprese sono state innumerevoli: almeno nelle stagioni '80/'81, '81/'82, '86/'87 e '87/'88; nel 1991 ne ha anche curato una bellissima edizione televisiva.

L'incontro con il Pirandello grottesco ha significato per Cecchi la realizzazione di uno dei suoi spettacoli più fortunati e meglio riusciti, anche se è forse proprio il particolare approccio di Cecchi a rendere compiutamente grottesca questa "tragedia annegata nella farsa": "Ho recuperato il testo -ha affermato l'attore in un'intervista che risale al 1976- ma l'ho modificato nella regia: ho introdotto il distacco totale dell'immedesimazione con l'eroe da parte del pubblico"⁷⁸.

Cecchi è sempre molto attento a evitare ogni forma di immedesimazione dello spettatore nella vicenda agita sulla scena e quando decide di recitare un testo che può presentare da questo punto di vista qualche ambiguità interviene accentuando e sottolineando il più possibile gli effetti di straniamento che quel testo gli consente. Prima dell'*Uomo, la bestia e la virtù*, il problema si era già presentato a Cecchi recitando *Tamburi nella notte* (1972) e *La cimice* (1975). Nel primo caso Cecchi aveva fatto proprie le perplessità che erano già di Brecht sul rischio per il pubblico di immedesimarsi nel protagonista, Kragler (da Brecht stesso giudicato troppo "romantico"): *Tamburi nella notte* -osserva Cecchi- è un'opera che, "oltre ad essere 'la più ambigua' [fra i testi drammatici di Brecht] è

⁷⁸ L. Coen, *Da vedere*, in "La Repubblica", 30 marzo 1976.

anche una delle più difficili in quanto richiede da chi la fa di ‘distanziare’ (cioè mostrare criticamente in modo tale che il pubblico veda ma non si immedesima) ciò che -nel testo- non è distanziato affatto -anzi, proprio il contrario”. E perciò, spiega Cecchi

[m]ettendo in scena ‘Tamburi nella notte’ si è cercato di risolvere il problema che l’autore aveva posto criticamente ma non risolto. Si è cercato cioè, da una parte di dare una maggiore presenza all’esterno (la rivoluzione spartachista che cresce e viene poi schiacciata in un massacro) e dall’altra di far diventare ‘commedia’ il dramma di Kragler -commedia grottesca, da incubo espressionista- mediante il capovolgimento dei personaggi della storia d’amore, ridotti a burattini ridicoli da una parte, ma ben atroci da un’altra⁷⁹.

Anche *La cimice* presenta, secondo Cecchi, ambiguità pericolose: “La storia di questo piccolo-borghese -argomenta lo stesso Cecchi- è risibile dal principio alla fine: per evitare confusioni sono state prese alcune precauzioni. La principale è stata quella di scoraggiare ogni identificazione del pubblico con il protagonista, a cominciare da quella -oggi pericolosissima- del finale originale”⁸⁰.

Nella versione di Cecchi l’ultima battuta di Prysipkin viene tagliata (“Carissimi fratelli, abbiate pietà di me! Per che cosa devo soffrire?! Cittadini!”) e lo spettacolo si conclude con la più fredda e distaccata scena dei

⁷⁹ Citiamo da una nota di Carlo Cecchi conservata fotocopiata nella Busta Brecht-*Tamburi nella notte* del Centro studi del Teatro stabile di Torino.

⁸⁰ C. Cecchi, *La messinscena della “Cimice”*, in F. Quadri, *L’avanguardia teatrale in Italia*, cit., p.401.

“filistei lunari” che mostrano il “filisteo terrestre”⁸¹, alterando così il senso complessivo della chiusa majakovskijana in modo tale da impedire l’identificazione del pubblico con Prysipkin e evidenziando il carattere più sottilmente critico e anche pessimistico del testo.

Del tutto simile il caso dell’*Uomo, la bestia e la virtù*. Se Cecchi ha fatto di questo testo pirandelliano “una *Mandragola* riuscita” (sono parole sue⁸²) evidenziandone le componenti più autenticamente grottesche, è proprio perché ha realizzato in scena ciò che secondo Roberto De Monticelli costituisce invece il principale difetto di quell’edizione: l’aver “cancell[ato] la fondamentale ambiguità pirandelliana fra candore dell’indivi-duo e ipocrisia sociale”⁸³ e quindi, anche, dal punto di vista del pubblico, fra partecipazione emotiva e distacco critico, sottolineando pressoché esclusivamente il secondo aspetto. Nel lavoro di Cecchi, probabilmente con maggiore incisività rispetto al testo drammatico di Pirandello, non c’è alcuno spazio per l’empatia con l’“uomo” Paolino: l’intero ingranaggio drammatico viene esasperato, il gioco diventa violentemente crudele e privo di possibili vie di fuga: “L’accento -e il senso- dello spettacolo è [...] nella tensione crudele che percorre la rappresentazione di questa farsa borghese” scrive lo stesso Cecchi in un programma di sala⁸⁴.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² *Pirandello in farsa borghese e Cecchi mette la maschera*, intervista a cura di L. Carassai, in “La stampa”, 5 giugno 1991.

⁸³ R. De Monticelli, *La via italiana a Pirandello*, in “Corriere della sera”, 10 dicembre 1976.

⁸⁴ Dal programma di sala citato.

Nessuna identificazione è possibile con quei personaggi coperti da maschere “acide e fuliginose, [...] grumi di calce e di cenere, ghigni pietrificati”⁸⁵. Ecco quanto ha scritto Renzo Tian in occasione di una ripresa nell’ottobre del 1980:

Tolto di peso dalla sfera del ‘verosimile’ e dello ‘psicologico’ e trasportato nella sfera del mostruoso, cioè del grottesco che nasce dall’incontro di farsa e tragedia, il testo fa esplodere le sue cariche nascoste animando una cupa tarantella di maschere crudeli che si dilaniano tra una sghignazzata e un ossequio al benvivere⁸⁶.

Algido burattino grottesco, Cecchi mostra qui l’impossibile martirio della virtù, il patetico dibattersi di tre vite (di ciò che ne resta) in un contesto opprimente e soffocante dove ogni valore e ogni certezza si presentano corrotti e rovesciati nel proprio opposto; e insieme ci mostra anche il dolore, profondo e angosciante, per questa impossibilità tutta moderna (e tardo moderna) dell’uomo di consistere. Dolore che Cecchi oggettiva raggelandolo e non mai dandogli sfogo tragico⁸⁷, eppure inciso in profondità fra le pieghe di quei gesti e nelle rughe di quelle maschere. Evidenziando e amplificando un suggerimento di

⁸⁵ A.M. Ripellino, *Ballando il tomba-tomba*, in “L’Espresso”, n.24, 13 giugno 1976, pp.107-108, ora in A.M. Ripellino, “*Siate buffi*”. *Cronache di teatro, circo e altre arti* (“L’Espresso” 1969-77), Roma, Bulzoni, 1989, p.523.

⁸⁶ R. Tian, *Stirpe di mostri*, in “Il messaggero”, 11 ottobre 1980.

⁸⁷ “[Q]ui tragedia non esiste, o se qualche volta spunta tra un dialogo e l’altro, viene subito vanificata e annullata dall’aspetto grottesco di un personaggio, da una risata stridula, dall’enfasi di una frase” (G. Lombardi, *Dietro le maschere uomo bestia e virtù*, in “Paese sera”, 11 ottobre 1980).

Pirandello, Cecchi permea la virtù di un'aura di sacralità, e porta lo sfregio della prima a coincidere con la bestemmia del secondo; ed è così che nel lavoro di Cecchi la signora Perella si mostra “paradossalmente buffonesca fin quando è acconciata da ‘virtuosa’ e simile a una Madonna quando viene impudicamente esposta e travestita”⁸⁸ e che, nell’edizione televisiva del 1991, proprio durante la scena in cui Paolino “dipinge” il viso della signora Perella, quest’ultima assume la postura di un Cristo in croce, a sottolineare ancora in un altro modo, ma con uguale efficacia, quanto il grottesco martirio della virtù coincida qui con la perdita, definitiva e irreparabile, del sacro.

E se tutte le indicazioni, e le suggestioni, sin qui descritte sono presenti nello spettacolo -nei diversi spettacoli costituiti dalle varie edizioni e dalle molte repliche-, la grandezza di Cecchi sta nella sua capacità, attorale e registica a un tempo, di impedire che tali indicazioni si riducano alla funzione di semplice “segno” espressivo. Poiché ogni grande artista parla innanzi tutto di sé, e solo parlando di sé può parlare d’*altro*, Cecchi quando è in scena, ancor prima di *dire*, *si dice* (o meglio: dice dicendosi); non si pone come il segno, “servile” e “strumentale” avrebbe detto Mukarovsky, che rappresenta il personaggio (qui Paolino) ma come un attore-artefice che dice il suo essere attore -conoscendo perciò la forma più autentica di espressione- attraverso l’esplicito e calibratissimo gioco fra la propria sensibilità artistica e la parte da recitare. Nell’*Uomo, la bestia e la virtù* di Cecchi quel

⁸⁸ F. Quadri, *Granpirandello*, cit., p.11.

“contenuto” di cui abbiamo scritto più sopra non è semplicisticamente organizzato e orchestrato dal regista-Cecchi a tavolino, ma risulta come l’ineluttabile prolungamento del discorso sulla forma svolto da Cecchi attore in scena (e, seppure in grado minore, dagli altri suoi compagni di recitazione). È propriamente nel modo in cui Cecchi dice il proprio dire che si cristallizza ciò che forse impropriamente si potrebbe intendere come “contenuto”: al pari di ogni autentica opera d’arte infatti, forma e contenuto si presentano qui ai nostri occhi perfettamente coincidenti.

L’intera costruzione scenica è così allo stesso tempo la realizzazione del grottesco di cui abbiamo detto e l’esplicitazione di un sottile e raffinatissimo discorso metateatrale, a sua volta ovviamente grottesco. Lo stesso Cecchi scrive che i protagonisti sono qui i “burattini e i martiri della loro classe e della commedia all’italiana”⁸⁹; ed è l’intero spettacolo a sottolineare le componenti metalinguistiche: la scenografia, che raffigura un teatro nel teatro, una “zattera alla deriva” ha scritto Antonio Attisani, all’interno della quale “gli attori non si possono muovere agevolmente, incespicano, si urtano, si impallano tra loro”⁹⁰ e che oltretutto li costringe a cambiarsi e a prepararsi per le

⁸⁹ Dal programma di sala citato.

⁹⁰ A. Attisani, *Attraverso Pirandello*, in “Scena”, n.2, marzo-aprile 1976, p.11; per un’analisi semiologica dello spazio scenico di questo spettacolo si veda S. Jansen, *Lo spazio scenico nello spettacolo drammatico e nel testo drammatico: qualche nota sulle letture di Carlo Cecchi e Edmo Fenoglio di L’uomo, la bestia e la virtù di Pirandello*, in G. Ferroni (a cura di), *La semiotica e il doppio teatrale*, Napoli, Liguori, 1981, pp.249-270.

entrate in scena a vista; le maschere deformi, che evidenziano la finzione e la spogliano di ogni carattere anche solo velatamente illusionistico; la parete di fondo a specchio che riflette e moltiplica le azioni in scena, restituendole “ai personaggi-attori -ha scritto Franca Angelini- contemporaneamente alla loro recitazione; mentre il pubblico percepisce visivamente una doppia azione, l’attore è sottoposto al controllo dei suoi gesti, in una sorta di autoriflessione”⁹¹; il pendolo-metronomo, che scandisce e trasporta nel tempo della finzione il tempo della realtà della finzione; gli interni dove si svolge la vicenda che “altro non sono che magazzini di teatro, sottoscala d’un qualche trovarobato”⁹²; i diversi riferimenti che a seconda delle repliche e del pubblico vengono immessi nello spettacolo o semplicemente riscontrati da qualche spettatore, come il “finale irridente, giocato sugli ipotetici errori tecnici del fare teatro” notato da Gianfranco Rimondi⁹³ o i conati della signora Perella che Nicola Garroni ha inteso come “copia caricaturale dei tremiti e dei languori ‘interiori’ del suo modello ‘alto’, la Divina Eleonora (Duse)”⁹⁴. Ma è soprattutto la recitazione di Cecchi a concentrare e amplificare tutti

⁹¹ F. Angelini, *Su un teatro “teatrale”*: L’uomo, la bestia e la virtù di Carlo Cecchi, in “Rivista di studi pirandelliani”, n.1, marzo 1984, p.111.

⁹² G. Davico Bonino, *Tragedia e beffa della borghesia degradata in Pirandello con il grande Carlo Cecchi*, in “La stampa”, 19 febbraio 1982.

⁹³ G. Rimondi, *Pirandello minore inscenato a Guastalla dal Granteatro*, in “L’unità”, 13 gennaio 1976.

⁹⁴ N. Garroni, *Tanti Pulcinella incarogniti*, in “La repubblica”, 14 febbraio 1976.

questi elementi portandoli al più alto e compiuto grado di espressione. Intendiamo qui quel “divincolarsi indimenticabile delle mani vanamente protese e macabramente inquiete”⁹⁵; quei gesti ricercatamente legnosi, secchi, inesorabilmente scanditi dal ticchettio del pendolo, gesti definitivi e ripetitivi allo stesso tempo; quelle citazioni di Totò, di Eduardo, di Petrolini; quelle parole insinuate, smozzicate, spezzate, dette con stupenda voce monotonale, contrappuntate da un asincrono movimento delle mani e della testa alternativamente oscillanti; quel raffinatissimo modo di essere attore proprio attraverso la sapiente e calibrata resa dissonante di ogni elemento espressivo d’attore, quella tensione -intimamente sacra, e per nulla “dissacrante”⁹⁶- a mostrare in scena il dolore per la sacralità perduta dell’arte. In tutto questo si fonde mirabilmente, e con incredibile efficacia, il grottesco dell’“uomo”, che non è più *uomo*, frantumato e alienato, corrotto e prostituito come la virtù che non può più possedere, se non nella sua forma parodisticamente rovesciata, e il grottesco di Cecchi attore, che si mostra impossibilitato a consistere in quanto artista, sadomasochisticamente costretto a dibattersi su di un palcoscenico nell’agonia di chi, sfolgorando prima di spegnersi (con le parole intensamente dolorose di Genet), esprime propriamente solo più questo, l’impossibilità di esprimere.

⁹⁵ F. Quadri, *Granpirandello*, cit., p. 11.

⁹⁶ “Dissacrazione ? Piuttosto risacrazione. Perché il teatro o ha un rapporto con il sacro o non è” (*Tornando a casa per scoprire il gioco teatrale di Pinter*, intervista a cura di G.L. Favetto, in “Gazzetta del popolo”, 4 marzo 1983).

VI. La dannazione della forma.

La grande bellezza esita sempre fra la vita e la morte.

Jean Cocteau

Ai nostri occhi di spettatori sembra che Cecchi viva davvero e solo sul palcoscenico; e sembra anche che qui ne muoia, soffochi. Guardandolo recitare -ha scritto finemente Cesare Garboli- si insinua in noi il sospetto di una sua “disappartenenza al teatro” determinata da quella “misteriosa capacità [...] di trascendere il teatro proprio nel momento in cui egli ne è il testimone assoluto”. Prosegue Garboli: “Ciò che gli [altri] attori [...] spiano sul volto del loro capo carismatico, mentre egli sta recitando in mezzo a loro, è il dolore perché si è compiuto qualcosa d’irrimediabile, è qualcosa di simile a una nostalgia”⁹⁷.

Ed è propriamente, questa a cui allude Garboli, la nostalgia per un’arte che ha conosciuto la pienezza di ciò che dà piacere senza riserve ed è oggi sostituita da un’arte che può affermarsi solo negandosi poiché fa i conti, davvero e fino in fondo, con la perdita di “ovvietà” del gesto artistico, con lo sgretolarsi del suo statuto nella società dei consumi. Perché la società dei consumi non è la società dove ‘si consuma ogni cosa’, ma quella società dove ‘ogni cosa non può che presentarsi sotto forma di consumo’ e dove perciò l’arte, che non sembra sfuggire all’ineluttabile processo di reificazione che la domina, stenta a trovare un proprio

⁹⁷ C. Garboli, *Falbalas*, cit., p.138.

posto e un proprio autentico significato: “È ormai ovvio -scriveva Adorno nella sua incompiuta *Teoria estetica* (pubblicata postuma nel 1970)- che niente più di ciò che concerne l’arte è ovvio né all’arte stessa né al suo rapporto con il tutto; ovvio non è più nemmeno il suo diritto all’esistenza”⁹⁸.

Nell’epoca della forma-merce come forma-del-mondo il gesto artistico può declinarsi esclusivamente come paradossale e contraddittorio. L’unica forma d’arte possibile diventa l’arte che *si vuole impossibile*, che trascina se stessa fino alla soglia della sua effettiva possibilità. Un’arte che al “rifugiarsi nella forma” - proprio di chi, annaspando nella catastrofe del senso, cerca una cinica e illusoria salvezza nell’istituzione artistica- oppone la *dannazione* della forma, il tormento e la sofferenza provocati da quel lavoro all’interno della forma che si pone, contemporaneamente, al limite delle sue stesse possibilità⁹⁹.

⁹⁸ T.W. Adorno, *Teoria estetica*, cit., p.3.

⁹⁹ Recentemente, in un importante e stimolante saggio sull’“arte impura”, Carla Benedetti ha opposto al “rifugio nella forma” e nell’istituzione artistica proprio di Calvino le “finalità pratiche, non estetiche” dei “brutti versi” di Pasolini, suggerendo come l’unica *chance* per l’arte oggi consista nella fuoriuscita dalla forma, nel sottrarsi all’obbligo dello stile, nel superamento delle poetiche. Noi qui abbiamo ritenuto più giusto interpretare il rifiuto del “rifugio nella forma” di Cecchi ancor prima che come un tentativo di “fuoriuscita” dalla forma, alla stregua di una specie di ossessione sadomasochistica per l’arte: arte *formata* dunque, eppure dilaniata dalla dannazione della forma, dal tormento dello stile, dall’impossibilità se non di scegliere il proprio sguardo e perciò la propria poetica. Si veda C. Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Il destino del sublime e del tragico in epoca moderna -divenuti “impossibili” e perciò “sospesi”- si identifica ora, in anni di tarda modernità, con il destino dell’arte *tout court*: un’arte “sospesa”, “impossibile”.

E Carlo Cecchi, in quanto attore, incarna pienamente questo destino (il solo Rino Sudano percorre una strada, pur nelle apparenti -e anche reali- diversità, del tutto simile). La forma che frequenta Cecchi è, a ben vedere (e da questo punto di vista), una non-forma, insofferente a ogni chiusura nell’autonomia dell’appagamento estetico, implosiva in quel suo rifiuto di soddisfare il falso piacere spettacolare richiesto dal pubblico, esplosiva nella capacità di disarticolare il linguaggio lasciando che la “vita” e l’“arte” si mescolino per sopraffarsi a vicenda e testimoniare l’una l’impossibilità dell’altra. Perché di questo si tratta, di una impossibilità: dell’arte a cedere il campo alla vita (come se “vivere” fosse possibile), della vita ad accettare e sostenere la separatezza dell’arte (come se l’“arte” significasse ancora per l’uomo la possibilità di un appagamento davvero compiuto e autonomo).

C’è qui il fortissimo sentire etico di chi rifiuta la falsa e tranquillizzante autonomia formale del “prodotto estetico” e, insieme, l’altrettanto intensa sensibilità artistica di chi sa di non poter percorrere scorciatoie di sorta e anziché infierire sulla forma per abbandonarla, lascia che sia la forma a infierire su di lui, restandone intrappolato e stritolato e lasciando così che il proprio gesto artistico sprigioni un intenso profumo di bellezza, che rimanda ancora, ineluttabilmente, alla sfera dell’*estetica*.

E infatti -malgrado tutto e malgrado quanto detto sin

qui- l'arte di Carlo Cecchi è anche (forse: soprattutto) *bellezza*. L'unica forma di bellezza oggi frequentabile, e cioè la bellezza che, affermandosi, nega se stessa. Quelle parole "avvizzate" di cui scrivevamo in apertura sono dette da un attore raffinatissimo, eccezionalmente auratico, che negandosi in scena, e negando quindi in parte anche il proprio meraviglioso carisma, sprigiona ineluttabilmente quella particolarissima forma di bellezza che coincide con la *tensione* alla bellezza. Tensione sempre franta e infine impossibile, eppure autentica, reale. Tensione verso una bellezza che non è appagante, che non può essere garanzia di alcunché, che non è sufficiente a se stessa. Eppure, come quei delfini che Artaud ha indicato come immagini del doppio che lo ossessionava, compare e scompare fra le pieghe dell'ope-ra. Lo "*shock*", il brivido fulmineo, l'istante di compenetrazione *sacra* fra l'artista e chi è ancora in grado di comprenderlo continuano a esserci. Per venire immediatamente spiazzati, ovviamente, per dare un piacere amaro e non appagante, eppure quella bellezza rabbiosa e lacerata, sanguinante e disarmonica resta. Resta per pungere, come uno spillo, con la stessa fastidiosa ma precisa intensità, con la stessa singolare inutilità.

La bellezza è, forse, il residuo ultimo dell'arte, ciò che l'arte non può perdere mai del tutto; ma è anche, contemporaneamente, la prima cosa di cui l'arte -qui e ora- smarrisce l'esperienza e il senso più profondi. L'autenticità del gesto artistico sta nella sua capacità di vivere fino in fondo, e senza infingimenti di sorta, questa terribile, e terribilmente angosciante, contraddizione.

“Ho posto fede in utopie lontane”:
estetica, etica, economia e politica in Ezra Pound
di Mario Domenichelli.

“Ho posto fede in utopie lontane. O questo mondo è una specie di incubatrice dalla quale ci schiudiamo ad altro stato, migliore o peggiore, o non è”: si tratta dell'*incipit* della parte seconda di *Patria mia* (1950)¹, una dichiarazione significativa e che ci pare fornire una chiave unitaria di interpretazione dell'opera di Pound, della sua poetica che non è diversa dalla sua politica, dalla sua economia, dalla sua etica, saldate nella sua storia intellettuale. Che lo stesso Pound, a partire dagli anni del primo dopoguerra, vedesse l'insieme della sua opera come assolutamente omogeneo e come continuo agone *contra usuram*, del resto, è più che evidente quando si considerino alcuni memorabili versi di *Hugh Selwyn Mauberley* in cui la bellezza stessa viene vista in sinergia con l'economia: “Vediamo Tò Kalòn/ Decretato sulla piazza del mercato”, sicché Usura trionfa “antica

¹ E. Pound, *Opere scelte*, a cura di M. de Rachelwitz, con introduzione di A. Tagliaferri, Milano, Mondadori, 1970, p.1313 (d'ora in poi indicato con *Opere scelte*). Le versioni di poesia sono con testo a fronte. Per ragioni di logica interna al presente saggio, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

d'età e di pelo spessa"². Nel *Canto XLV* così Usura rende 'spessa' e 'grossa' la 'finezza' dell'arte: "Con Usura la linea si fa grossa"³. Il *Mauberley* fu pubblicato nel 1920 e segna un palese momento di crisi e di rinnovamento, l'annuncio della scoperta proprio di quella poetica unitaria in cui la bellezza e la poesia non vengono viste come separate e autonome, ma, in chiave critica, come soggette alle e 'formate' dalle forze economiche. Negli anni che sarebbero seguiti, con l'inflazione alle stelle in Germania a partire dal '24, il 'giovedì nero' di Wall Street e l'inizio dell'era della depressione, il crollo della sterlina nel 1931, Pound si sarebbe sempre più convinto che quella sua prima intuizione era giusta e profetica, e che l'economia, il mercato finanziario, i movimenti sulle grandi piazze di Londra e New York non erano estranei alla formazione del gusto, del pensiero, della bellezza e della poesia, ma erano anzi dei dispositivi costruttivi primari dell'estetica epocale dominata da Usura, contro la quale Pound decide dunque di dare battaglia a tutto campo.

Scriva Paolo Savona introducendo *Lavoro e Usura*: "Se ci limitassimo a dare un giudizio sulla percezione dei principali problemi economici della prima metà del secolo XX da parte di Pound, esso sarebbe positivo". È vero, continua Savona, che Pound non era il primo ad evidenziare tutte le contraddizioni e i guasti dell'economia di mercato, "tuttavia, Pound non si limita a una diagnosi dei problemi in cui si dibatteva l'economia di mercato ai suoi tempi, ma indica soluzioni [... così

² E. Pound, *Hugh Selwyn Mauberley*, III, in *Opere scelte*, cit., p.182.

³ E. Pound, *I Cantos*, a cura di M. de Rachelwitz, con testo a fronte, Milano, Mondadori, 1985, p.444 (d'ora in poi indicato come *Cantos*).

bisogna pur dire che] le idee di Pound in politica economica, cioè le sue proposte di correzione dei difetti del capitalismo finanziario, non meritano seria considerazione: la sua terapia dei difetti del capitalismo finanziario resta un semplice progetto intellettuale”⁴. Paolo Savona poi indica le date cruciali della crisi economico-politica dell’*entre-deux-guerres*, proprio gli anni in cui Pound maturò il suo pensiero politico-economico in un clima apocalittico in cui il dibattito su moneta e finanza e sui pescecani di mercato, gli speculatori, aveva assunto toni accessissimi. In questo clima, dunque, si saldano in Pound estetica, etica, poetica con il pensiero economico che aveva scoperto sulle pagine di Douglas ideatore del sistema social-creditizio⁵, e poi nelle teorie altrettanto ‘eretiche’ di Silvio Gesell⁶. È evidente, comunque, che le teorie economiche di Pound sono risibili, per quanto si possa simpatizzare, anche da sinistra, con il suo odio per la danarolatria e con quella sua idea di base dell’*avaritia* come *radix malorum* manifestatasi in tutta la sua

⁴ P. Savona, *Introduzione*, in E. Pound, *Lavoro e usura*, Milano, Scheiwiller, 1996, p.10.

⁵ *Economic Democracy* di Douglas apparve nel 1919 a puntate su “New Age”, la rivista socialista di A.R. Orage a cui anche Pound collaborava; il secondo libro di Douglas, *Credit-Power and Democracy* è del 1920. Sui rapporti fra Pound e Douglas si veda, naturalmente, H. Kenner, *The Pound Era*, London, Faber and Faber, 1971 (p.301 ss.). Pound pubblicò nel 1935 da Stanley Nott di Londra, *Social Credit: An Impact* come libro di divulgazione delle teorie di Douglas. Anche la scoperta di Gesell è degli anni trenta, in coincidenza con la pubblicazione della versione inglese del suo libro, *The Natural Economic Order*, uscita nel 1934.

⁶ Rinvio a H. Kenner, *The Pound Era*, cit., pp.407-8.

virulenza di usura alle date diaboliche della fondazione del sistema del debito pubblico (1693) e della Banca d'Inghilterra (1694)⁷. Ma Douglas, Gesell e l'economia eretica di quegli anni venti-trenta, sono oggi poco più che curiosità, spesso ricordate soprattutto in relazione a Pound che, invece, non grazie alla sua teoria economica, ovviamente, ma alla sua poesia, non è stato affatto dimenticato. Così dunque Douglas e Gesell entrano a fare parte di una costellazione poetica, di una poetica, di una estetica; di una poetica e di un'estetica fa parte anche il fascismo di Pound. Oppure, di converso, economia eretica e fascismo, cose fra loro diverse, sono per Pound una cosa sola con la sua poetica, con la sua estetica, con la sua etica⁸. Si potrebbe dire che essi esistono, così come Pound li concepisce, solo nella sua mente o, nella città di Dioce, "indistruttibile nella mente", che Pound edifica nei versi dei *Pisan Cantos* a tragedia consumata, a partire dal '45 rendendosi allora pienamente conto dello iato voraginoso fra la sua

⁷ La fondazione della Banca d'Inghilterra è il tema centrale del *Canto XLVI*. Vi si legge fra l'altro che "la Banca trae interessi su tutta la moneta che essa crea dal nulla" (*Cantos*, cit., p.452); così dunque: "1694 anno domini, on through the ages of usury" ("anno del signore 1694. Avanti per ere d'usura", *ibidem*).

⁸ G. Singh, *Pound*, Firenze, La Nuova Italia, "Il castoro", n. 154, ottobre 1979, mette a fuoco il sentimento antidemocratico di Pound, fortemente connesso a un'idea fortemente elitaria, e al culto della personalità eccezionale. Sono pochi quelli che Pound riconosce come "suoi pari" e con gli altri non vale la pena di discutere. Pound ritiene la sua epoca "stupida", e la sua missione dunque è quella civilizzatrice nei confronti di Europa e America di una "campagna critica in favore dell'intelligenza". L'arte e la letteratura alla fine sono "etica in azione" (*op. cit.*, p.117-118).

costruzione e la fattualità della storia. Allora, nei termini in cui l'intende Pound, economia ortologica ed economia fascista corporativa, che dovrebbe portare all'utopia dell'economia ortologica, vengono a rivelarsi solo come tratti costituenti di quella sua remota utopia verso cui si muove la stessa poesia, il gran poema *in progress* di Pound a partire dal primo dopoguerra.

Tuttavia, il fascismo e i problemi connessi all'invenzione dell'economia ortologica, al credito sociale e al Gesellismo non erano certo soltanto nella mente di Pound, e non erano soltanto parte della sua poetica. E Pound, quali che fossero la sua storia personale, culturale, le sue motivazioni, e dunque la sua poetica, non filofascista, ma fascista lo era molto concretamente, e più di quanto non si sia disposti ad ammettere in una parte della critica antifascista, quella che condanna le idee politiche del poeta, tuttavia liquidandole come follie, illusioni dello spirito, cantonate, abbagli e con ciò dunque, o tuttavia, salvandone la 'grande' poesia. Non ha dunque torto Mary de Rachelwitz quando dice che è "troppo comodo perdonare a Pound il suo fascismo 'perché non l'ha capito'"⁹. In realtà il problema, caso mai, è capire il fascismo di Pound, con tutte le sue contraddizioni, all'interno di quella sua esperienza integrale del moderno, e capirlo come parte integrante della sua poetica.

Una prospettiva che ci pare corretta è quella secondo la quale se il fascismo e le teorie economiche di Pound sono parte integrante nella costruzione della poetica e

⁹ *Introduzione*, in *Cantos*, cit., p.XXII.

della poesia di Pound dal primo dopoguerra fino almeno agli anni sessanta, e non sono dunque facilmente liquidabili semplicemente come errori, abbagli, illusioni, manie, parte integrante della sua poetica è anche la dolente riflessione su quell'esperienza negli ultimi anni del poeta, una riflessione che coinvolge non solo l'“errore” fascista, ma l'intera esperienza intellettuale di Pound, un disorientamento totale che si chiude nel silenzio, in una vera e propria poetica del silenzio, e comunque in una forma di irrazionalismo, ed è questo dunque il percorso che intendiamo proporre nella sua dinamica.

Vittorio Vettori, nel 1975, ‘scagiona’ Pound, ma paradossalmente, da una prospettiva di destra, dall'accusa di fascismo e antisemitismo. Pound, scrive Vettori contro ogni evidenza, non è mai stato fascista, o non nel senso che viene dato comunemente al termine; allo stesso modo Pound non è mai stato antisemita¹⁰. Fortini, recensendo *L'Italia di Ezra Pound* di Niccolò Zapponi¹¹, in forte chiave critica nei confronti di Pound, delle sue ‘cantonate’, e della sua buona fede, scrive in modo più articolato che: “i dati venuti in luce rendono ben chiaro come il filofascismo di Pound fosse interamente dovuto a sua iniziativa, come le informazioni trasmesse dai burocrati a Mussolini lo dipingessero come uno stravagante dominato da fissazioni monetarie, come infine i suoi rapporti col ‘regime’ passassero soltanto attraverso ‘gerarchi’ assai

¹⁰ V. Vettori, *Ezra Pound e il senso dell'America*, Roma, ERSI, 1975, pp.13-14. Vettori, del resto, è anche autore di un libro dal titolo sorprendente, *Mussolini antifascista*, Roma, Armando, 1969.

¹¹ N. Zapponi, *L'Italia di Ezra Pound*, Roma, Bulzoni, 1976.

modesti, che gli permisero di scrivere su fogli paraletterari e purtroppo anche di diffondere dai microfoni la dottrina antiusoracratia e antisemita”¹². Il giudizio di Fortini è certo interessante e ben comprensibile, ma rimane il fatto che la dottrina antiusurocratica, e dunque antisemita, di Pound, non è altro rispetto alla sua poetica e alla sua poesia; non è altro rispetto ai *Cantos*. Ne è una parte integrante, né si può dire che quelle trasmissioni dai microfoni dell’EIAR, che gli costarono l’imputazione di alto tradimento e la reclusione in un manicomio criminale statunitense per una parte rilevante della sua vita, non siano assolutamente omologhe a quello che Pound continua a ripetere nei *Cantos* che, anzi, sono esattamente strutturati sul ritmo di quello stesso pensiero, tanto che i testi di alcune di quelle trasmissioni sono in realtà tratte proprio dai *Cantos*. Ed è peraltro evidente che quelle ‘bizzarrie’ erano tenute dal regime in una qualche considerazione almeno da un punto di vista propagandistico. Certo, si trattasse di Dante, non staremmo a interrogarci sulla validità delle sue idee politiche, sulla teoria dei due soli o sulla sua idea di Fortuna, e sulla sua filosofia della Storia se non come parte integrante della sua costellazione ideale e poetica; ci limiteremmo a registrarle e a capirne le radici, lo sviluppo, l’importanza nel tessuto connettivo dell’opera. Ma Dante è vissuto molto tempo fa, e Pound, invece, a oltre cinquanta anni dalla fine della seconda guerra mondiale, continua a rappresentare un problema e

¹² La recensione di Fortini si trova in A. Rizzardi, a cura di, *Una ghirlanda per Pound*, Urbino, Argalia, 1981, pp.13-14.

un'occasione di conflitto. Si rischia, qualsiasi cosa se ne dica, di fare scandalo, perché, a quanto pare, con Pound, si tratta, comunque, a parte le valutazioni sulla sua poesia, di prendere partito. Ancora un paio di anni fa, per esempio, Dario Calimani, sull'*Unità* assunse una posizione durissima nei confronti di Pound e dunque della sua poesia, in modo, devo dire, molto conseguente, dato che, anche per chi scrive ora, non è facile distinguere quello che è accettabile da quello che non lo è, oltre ciò che si capisce e ciò che non si riesce assolutamente a capire. Si può parlare di Pound *solo* come poeta? Gettando via quello che in questa idea di poesia non c'entra? Disconnettendo quello che in Pound è per lungo tempo evidentemente e fortemente connesso e da lui stesso considerato una sola cosa con la sua poesia?¹³

Ancora Franco Fortini ricorda, recensendo l'opera di Zapponi, come la neoavanguardia sia la sola discendenza italiana legittima di Pound (parliamo del gruppo '63, e di Sanguineti che, del resto, ammette volentieri l'ascendenza poundiana): "Rivoluzionari 'da sinistra' -scrive Fortini- non disdegnano dunque il patronato in fatto d'un rivoluzionario 'da destra'"¹⁴. Gli

¹³ Un esempio di questo tipo di trattazione, certamente legittima, è il libro di Caterina Ricciardi (*Eikones: Ezra Pound e il Rinascimento*, Napoli, Liguori, 1991) in cui, parlando proprio del Rinascimento Italiano, da Pound evidentemente connesso a Mussolini e al Fascismo, come vedremo, Mussolini, viene citato, *en passant*, solo due volte.

¹⁴ F. Fortini, in A. Rizzardi, a cura di, *Una ghirlanda per Pound*, cit., p.14. Vale la pena di ricordare anche un intervento di Luciano

intellettuali della neoavanguardia italiana raccolgono una storia poundiana di traduzioni lunga almeno dieci anni. I dieci anni che intercorrono fra la memorabile traduzione dei *Cantos pisani* di Alfredo Rizzardi¹⁵ e il gruppo '63 per l'appunto. L'introduzione di Alfredo Rizzardi sbrigliava strategicamente il giudizio politico, senza fermarvisi, e si accentrava sulla questione poetica e sulla rilevanza di Pound in quella chiave nella storia dell'avanguardia. Potremmo accontentarci di questa spiegazione, e cioè che di Pound, nell'Italia antifascista del dopoguerra viene recuperato l'attivismo culturale,

Anceschi. Sul numero 7 di "Stagione" del 1955 (numero speciale dedicato a Pound), Anceschi scrive che è meraviglioso come il magistero di Pound continui a resistere. "Molti maestri del secolo si sono allontanati, o tacciono distratti, o si sono abbandonati ai loro giochi privati. Invece Pound, il miglior fabbro, da quaranta anni insegna: e l'energia, il timbro del suo dire non si piegano ancora" (p.12). È chiaro che il discorso di Anceschi si inquadra nell'ambito della campagna per la liberazione di Pound che, del resto, obbedisce alla stessa strategia, e cioè liquidare come abbaglio il fascismo di Pound, e focalizzare l'attenzione sul magistero poetico. Anche in America, del resto, la logica in quegli anni è spesso quella che si trova in un saggio di Hayden Carruth, tradotto in italiano da Glauco Cambon per "Prospetti" nell'estate del 1956 e che si conclude sulla nota della "rettifica del nome" e del linguaggio come merito principale e sommo del poeta. "Pound ha restituito integrità al linguaggio. È questo il dono di cui tutti gli scrittori odierni debbono rendergli grazie. Il fallimento del suo progetto più grandioso aveva profonde radici nel retaggio di pensiero trasandato che è toccato in sorte a lui e a tutti noi, e anche da quello, dal suo fallimento, abbiamo molto da imparare" (l'articolo è citato per intero in V. Vettori, *Ezra Pound e il senso dell'America*, cit., pp.190-215).

¹⁵ E. Pound, *Canti pisani*, a cura di A. Rizzardi, Parma, Guanda, 1953.

l'impegno 'poetico' di rinnovatore del linguaggio, mentre viene eliso, o sbrigato il giudizio politico attraverso la categoria dell'errore, dell'abbaglio, dell'ingenuità e della buona fede, come del resto si continua a fare anche oggi¹⁶. Il successo dei *Pisan Cantos*, anche a sinistra, con tutte le riserve di carattere ideologico, in quegli anni di tardo dopoguerra va spiegato e capito, perché è certo che in esso sta qualche paradosso, visto che i *Pisan Cantos* -non v'è dubbio alcuno- sono in modo assai programmatico un'epica elegiaca del fascismo e dell' 'utopia' della RSI, nella sconfitta. Forse si può spiegare quel successo di quell'epica fascista in un'Italia antifascista a partire da alcune considerazioni che sbrigativamente elenco. Il mito americano degli intellettuali antifascisti (Pavese, Vittorini, almeno a partire dal '36, perché si sa bene che prima di quella data Vittorini scriveva sul "Bargello") era già finito. Finito nel 1950, secondo la classica datazione di Dominique Fernandez¹⁷, finito, più probabilmente nel 1947, con l'inizio della guerra fredda, il maccartismo, la preparazione delle elezioni italiane del '48 con l'accesa disputa ideologica che la caratterizzò. E Pound, americano, non condannato, ma comunque detenuto senza processo come incapace di intendere e di volere al manicomio criminale di Saint Elizabeth a Washington, fascista come era, e come

¹⁶ Si veda per esempio Enzo Siciliano, in una recensione a Ezra and Dorothy Pound, *Letters in Captivity – 1945-1946* (Oxford, Oxford University Press, 1999): *Ezra Pound, le illusioni di un poeta che aderì al fascismo*, in "la Repubblica", 30 luglio 1999, pp.36-37.

¹⁷ D. Fernandez, *Il mito dell'America negli intellettuali italiani dal 1930 al 1950*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1969.

restava¹⁸, e l'opposto, l'esatto opposto degli esuli 'interni' 'americanofili' dell'Italia del ventennio, Pound americano detenuto per attività antiamericane, diveniva in quell'epoca di fine del mito americano, e di inizio dell'antiamericanismo di sinistra, magari anche lui, a suo modo, certo alquanto incongruamente, un po' di sinistra. E comunque, nella luce della persecuzione e del martirio poetico, frequentabile, evidentemente, almeno come poeta, anzi come maestro di poesia. Del resto, non solo dal punto di vista poetico doveva esserci una qualche ragione d'attrazione in Pound, come in Céline, anche lui rivalutato e assai frequentato dalla sinistra. Insomma, l'attrazione della reazione.

Per quel che riguarda Pound, la prima operazione è quella della rimozione, o dell'attenuazione, sempre sotto la categoria dell'abbaglio, del suo antisemitismo, spesso valutato soltanto come valore simbolico, evidentemente mal scelto, contro l'usura; vengono apprezzati di contro, stile e linguaggio, e anche la polemica contro l'usurocrazia, ovviamente depurata dal dato antisemita. Ma antisemita Pound lo era eccome, e nocivamente, e si ha un bel dire che tutto l'antisemitismo di Pound in fondo si riduce all'invettiva monomaniaca contro Rotschild, non uno o l'altro Rotschild, ma proprio

¹⁸ Si può vedere sul fascismo persistente di Pound, dunque poco convinto del suo 'errore', E. Fuller Torrey, *The Roots of Treason. Ezra Pound and The Secret of St. Elizabeth's*, London, Sedgewick & Jackson, 1984. Si consideri anche che la polemica antiebraica contro gli usurocrati Churchill e la banca di Inghilterra continua anche nei *Cantos* della sezione *rock-drill* (pubblicata nel 1955 da Scheiwiller e nel 1956 da "New Directions").

Rotschild, inteso dunque come l'incarnazione storica e stereotipa del principio dell'Usura (*Canto XLV*) e che, al *Canto XLVI*, viene scoperto autore di una lettera datata 26 giugno 1863 in cui l'intero sistema bancario si rivela come una truffa giudea. Pochi sono in grado di capire e sfruttare il sistema; gli altri non capiranno mai che va contro il loro stesso interesse¹⁹. E ancora Rotschild, o Rot-Shield o Stinkschuld, ridotto a maschera sincronica, è quello che offre i capitali che finanziano l'intervento austriaco contro Venezia e la Repubblica Romana nel 1848²⁰, e prima ancora fu sempre un Rotschild a offrire i capitali necessari a sconfiggere Napoleone "per aver contrariato lo spirito del secolo"²¹. L'Usura, certo, come si legge ancora al *Canto XLVI*, che crea moneta dal nulla, moneta con cui Rotschild si compra gli Stati Uniti nel 1863, come si legge anche in *Oro e Lavoro* (1944)²². Del resto è degli ebrei, e di Rot-Schild in particolare, la responsabilità maggiore nella guerra civile americana (*Canto XLVIII*)²³. È evidente che per Pound, antisemitismo, cosa comune nel pensiero di destra di quegli anni, equivale ad antiplutocrazia, e che è inutile "fare dell'antisemitismo lasciando in piedi il sistema monetario ebraico, che è lo strumento giudeo più tremendo di strozzinaggio"²⁴. È vero che, come si legge al *Canto LII*, ci sono dei "poor yttts paying for war/

¹⁹ In *Cantos*, cit., p.452. Si veda anche *Oro e Lavoro*, in *Opere scelte*, cit., pp.1397-8.

²⁰ Carta da visita, in *Opere scelte*, cit., p.1386.

²¹ *Canto L*, in *Cantos*, cit., p.481.

²² *Oro e Lavoro*, cit., p.1397.

²³ In *Cantos*, cit., p.465.

²⁴ *Op. cit.*, p.1419.

[cancellatura]/ paying for a few big jews' vendetta on goyim” (Poveri giudei che pagan per la guerra/.../ che pagan la vendetta di alcuni grossi ebrei sui goyim)²⁵. Ma, nello stesso canto, poco più sotto, si torna a generalizzare ancora sulla base dello stereotipo antisemita e si legge: ‘better keep out the jews/ or yr/ grand children will curse you/ jews real jews, chazims, and nesheck/ also super-neshek or the international racket/ [quattro versi cancellati] governments full of their gun-swine, bankbuzzards,/ poppinjays” (“meglio tenerli lontani, i giudei/ o i vostri nipoti vi malediranno/ gli ebrei veri, chazims, neshek, anche superneshek o il racket internazionale [...] i governi pieni di quei loro porci trafficanti d’armi, e avvoltoi bancari, e pappagalli”)²⁶. In realtà chi ha tentato in qualunque modo di sminuire la portata dell’anti-semitismo di Pound, errore o non errore, pare averlo letto soltanto in modo molto superficiale. È un fatto che *I Cantos*, in gran parte, sono una rilettura della storia del mondo in chiave di epica antiusurocratica, e dunque antisemita, e in prospettiva assai francamente fascista, e in prospettiva ovviamente fascista sono anche i *Cantos* dedicati alle riforme leopoldine nella toscana del Settecento, e al ruolo giocato dal Monte dei Paschi di Siena in ciò che per il poeta più si era avvicinato nella storia a un sistema antiusurocratico²⁷. Ma anche la

²⁵ *Canto LII*, in *op. cit.*, p.490.

²⁶ *Op. cit.*, pp.491-492.

²⁷ *The Fifth Decad of Cantos*. Siena. *The Leopoldine Reforms*, in *Cantos*, cit., p.404 ss. A proposito del Monte dei Paschi, si veda in particolare il *Canto XLIV*, se ne veda la chiusa: “The foundation,

polemica contro i signori della finanza, i pescecani di Wall Street e dello Stock Exchange soffre di forti contraddizioni implicite, e spesso Pound pare incapace di vedere quello che non era poi tanto difficile da vedere. Ce lo fa capire bene con un suo stringato giudizio Brecht nel suo *Diario di lavoro* quando, in America nel '45, scrive: “hanno arrestato Ezra Pound in Italia. Verrà portato qui come traditore. C'è come un alone di dignità feudale intorno a questi Georg, Kipling, D'Annunzio, Pound. Personaggi storici che non si trovano proprio nei mercati, ma piuttosto nei templi che stanno vicino ai mercati”²⁸. E, detto di Pound, data la sua lunga militanza antiusurocratica, la sua annosa polemica contro il mercato, la moneta, la banca di Inghilterra, l'America comprata da Rotschild, i signori della Borsa, la formulazione assume sapore diverso da quella riferita a Kipling, o a D'Annunzio. Si tratta dunque di un'indicazione preziosa, e di cui varrà la pena di tenere conto.

Pound “traditore”, “rinnegato”²⁹..., l'accusa, in un certo senso travalica l'assunto del processo mai celebrato contro il poeta da parte degli Stati Uniti d'America. Viene in mente un passo di Céline in *Voyage au bout de la nuit* in cui Bardamu si trova a viaggiare verso l'Africa *sull'Amiral Bragueton* e si

Siena, has been to keep bridle on usury” (la fondazione, in Siena [del Monte], fu fatta per porre freno all'usura).

²⁸ B. Brecht, *Diario di lavoro II, 1942-1945*, Torino, Einaudi, 1973, p.842.

²⁹ Su questa definizione di ‘americano rinnegato’ discute Glauco Cambon, *La poesia di Pound come esperienza spaziale*, in “Stagione”, n. 9, gennaio-giugno 1956.

trova altresì a recitare la parte del reietto, dell'infame, della vergogna dell'umano genere, dello straniero, straniero ovunque, ovunque in esilio, in patria, come altrove³⁰, colpito da un senso di *destierro* senza remissione e che gli dà, per la sua particolare posizione di reietto, uno sguardo speciale, intemerato sulle cose, poiché Bardamu vaga dall'Europa, all'Africa all'America con occhi sbarrati nella visione delle cose 'così come sono', attento alla sintomatologia di un male antico, di un'antica miseria. Un errante, già, proprio come Ashaver, l'ebreo della leggenda; un'analogia che Céline avrebbe senza alcun dubbio non molto apprezzato, comunque un'analogia fattuale. Un errante, uno straniero, un reietto, una sorta di picaro o, cambiando chiave, centrando ora la prospettiva su Pound, un *caballero andante*, come don Chisciotte che vede solo quel che vuol vedere, e allucina la realtà per adeguarla alla propria visione. È questa una figura che torna qualche volta, parlando di Pound: c'è nella citata introduzione di Alfredo Rizzardi alla sua traduzione del '53 e anche, molti anni dopo, in un saggio di chi scrive ora su *Pound esule nel Fascismo*³¹. Come don Chisciotte, dunque, Pound, straniero ovunque,

³⁰ L. Anceschi, *Palinsesti del protoumanesimo americano*, in "L/A", 1949-50, ripubblicato in *Poetica americana e altri studi contemporanei di poetica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, parla di Pound come di un perenne 'espatriato' alla ricerca delle radici e del senso di una civiltà soffocata, quella che avrebbe potuto, e ancora egli [Pound] spera che possa essere la civiltà americana, (cit. da V. Vettori, *Ezra Pound e il senso dell'America*, cit., p.179).

³¹ In *Fascismo ed esilio II. La patria lontana. Testimonianze dal vero e dall'immaginario*, a cura di M. Sechi, Pisa, Giardini, 1991, pp.149-150.

nell'Entfremdung, nell'essere fuori luogo, spaesati, incongrui, con la propria parola, la propria presenza, ovunque ci si trovi. E don Chisciotte sia, dunque, in buona fede, ma non per questo meno pericoloso a sé e agli altri, prendendo fischi per fiaschi, mulini a vento per giganti, catturato in una magia oscura per la quale tutte le immagini che vede nella realtà, vengono trasformate dai potenti maghi che il *caballero* ha nemici, sicché il 'cavaliere degli specchi' diventa il baccelliere Carrasco, e Dulcinea, lo stesso don Chisciotte deve pur ammetterlo, si chiama in effetti Aldonza e non è dama, ma una robusta contadina. Tranne che, con Pound, c'è poco da sorridere. E, anche così, si dovrà pur spiegare come Pound, pacifista, convinto che i servi di Mammona sono anche i signori della guerra, e che la guerra è sempre, per qualcuno, un affare, o un modo di risolvere gli affari, anche così, si diceva, si dovrà pur spiegare perché Pound non avesse nulla da obiettare all'impresa Etiope e all'imperialismo ritardato e straccione di casa nostra. Perché, comunque la si guardasse, quella storia, non avendo gli occhi bendati, era una forma di rapina a mano armata, altro che un episodio della guerra contro l'usurocrazia e il suo paladino Churchill. Così rimane un mistero come Pound, con tutto quel che veniva dicendo dei nessi fra usurocrazia e guerra, non vedesse i nessi fra i vari interessi materiali e quella guerra. Ma è chiaro che si capisce sempre solo quel che si vuoi capire, e si elide quello che nei propri conti non torna. Il che certo non fa un metodo scientifico, e non fa nemmeno una dedizione alla verità delle cose e del linguaggio, e dunque contraddice potentemente il sacerdozio confuciano della

dedizione alla “rettifica del nome”, alla sincerità che caratterizza la predicazione di Pound come fondamento critico-poetico-etico-politico del buon governo (e della buona poesia)³². Che non capisse? Che si desse giustificazioni di falsa coscienza? Che considerasse certe cose soltanto trascurabili errori di percorso da ignorare nel cammino verso l’utopia dell’economia di natura? E le atrocissime campagne militari in Libia e Somalia? E la guerra di Spagna? E l’aggressione all’Albania e alla Grecia? Che fosse tutto parte di una strategia antiusurocratica? Certo, nella visione di Pound tutto rientra in un grande disegno e tutto viene ridotto *in primam figuram* come parte di un *polemos* senza quartiere che aveva opposto nel passato Rotschild a Napoleone, e nel presente Muss., the Boss, a Churchillone (e ancora, e sempre, a Rotschild). E insomma Pound era certamente pervicace, tanto pervicace che si fece ‘repubblicino’, come si diceva allora, senza valutare, senza capire, o capendo e però non volendosi arrendere, che era finita e che le potenze alleate dell’usura, per metterla nei suoi termini, avevano vinto. Ma davvero Pound poteva ragionevolmente pensare, perfino nei suoi stessi termini, che chi aveva perso rappresentasse un modo di pensiero alternativo? Davvero Pound poteva pensare che Mussolini fosse il vinto e dunque romantico eroe *contra usuram*?

³² Su questo problema, centrale in Pound, si veda G. Mancuso, *Pound e la Cina*, Milano, Feltrinelli, 1974, pp.118-9. Rinvio anche al mio, citato, *Pound esule nel fascismo*, pp.143-145. Si veda anche la traduzione confuciana di Pound, *Ciung Yung, l’asse che non vacilla*, Venezia, Edizioni Popolari, 1945, in *Opere scelte*, cit., pp.581, 587, 589.

Un errante, un esule: T.S. Eliot disse una volta del suo amico che non aveva mai conosciuto nessuno che fosse più *deraciné*. Pound, a sua volta, definiva l'amico Tom come una cattedrale di Westminster *in verbis et corpore hominis* considerandone all'opposto il radicamento inglese e, dunque, come dire, in un certo grado, l'inautenticità. Quella di Eliot è comunque una formulazione interessante, se vista sullo sfondo di una cultura di *déracinement*, di erranza come è quella dei primi trenta o quarant'anni del nostro secolo; l'intellettualità che più conta in quegli anni è fatta di esuli a diverso titolo: esuli politici come Thomas Mann, T.W. Adorno, Leon Felipe, Raphael Alberti; esuli interni, anche, come Pavese, come lo stesso Vittorini che in *Conversazione in Sicilia* si definisce, nel suo Silvestro, come americano (nel dialogo sul ferry-boat con il venditore di arance), enunciando così in un certo senso la sua 'conversione' e il suo programma politico-culturale. Eliot, da americano si naturalizzò inglese e si trapiantò, o, se dobbiamo dare retta a Pound, si travestì; Pound non si naturalizzò, né si trapiantò, né mai si snaturò, errando fra Inghilterra, Francia, Italia. Joyce da Dublino emigrò a Trieste, poi a Zurigo, infine a Parigi; Ford Madox Ford emigrò a Parigi, poi in America dove morì, Gertrude Stein fece di Parigi la patria; Hemingway andò a scrivere, a combattere, a cacciare, a bere, un po' ovunque, in Italia, in Francia, in Spagna, in Africa; 'Exiles', esuli. La cultura degli anni trenta, per ragioni politiche, o per altre ragioni, per uno spontaneo desiderio di fuga, o per necessità politica, è comunque in gran parte sotto il segno di Ulisse. Pound, il più

déraciné fra tutti, cercava la patria, la patria poetica in cui reintegrare un linguaggio originario perduto, più o meno nei termini di un altro grande *émigré* di quegli anni, e cioè il Walter Benjamin del saggio sulla *Lingua originaria e lingua degli uomini*³³. E la cercava, Pound, la sua patria perduta, il perduto linguaggio dell'autenticità, in un esilio senza ritorno. È vero che Pound cercò per anni di rientrare nel sistema universitario americano, senza riuscirci, è anche vero che allo scoppio della guerra fra Italia e Stati Uniti nel 1941, Pound cercò di rientrare in patria, cosa che, a quanto pare, gli fu letteralmente impedita³⁴. Ma anche se fosse rimpatriato, esule sarebbe rimasto, e senza remissione. È questa la chiave per tentare di capire anche il tasso di radicale estraneità della sua idea, della sua poetica e della sua estetica, e dunque della sua economia e della sua politica, rispetto a quella fascista e questo nonostante che, come si è detto, i *Cantos* siano in buona parte una riscrittura epica della storia in chiave fascista, e i *Pisan Cantos* siano un'elegia epica del fascismo, della Repubblica Sociale Italiana, soprattutto dell'utopia che Pound vi vedeva in via di realizzazione. L'economia eretica di Douglas offrì a Pound una chiave di lettura, un *passé-partout* per la comprensione d'insieme della storia occidentale, oltre a costituire una sorta di formula magica per la soluzione di ogni problema e la chiave d'accesso all'utopia attraverso l'abbattimento della lupa Usura di pelo e vizio spessa e antica; le teorie di Silvio Gesell costituirono un'ulteriore

³³ W. Benjamin, *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, in *Schriften*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1955, p. 401 ss.

³⁴ Rinvio al mio già citato, *Pound esule nel Fascismo*.

semplificazione dei termini del problema. Bastava impedire l'accumulo di capitale. Per far questo si trattava di applicare dei bollini di rivalutazione sulla carta moneta, e cioè ripagare in percentuale (1%) il denaro posseduto. Nessuno avrebbe avuto interesse a conservarlo e tutti invece a farlo circolare³⁵. Ma questa storia dei bollini di rivalutazione pare più un emblema compresso in uno degli amati ideogrammi poundiani che non una soluzione con un minimo di articolazione e previsione di potenziali scenari.

In realtà, quali che fossero le 'soluzioni' socialcreditizie e la loro possibile articolazione, per capire Pound, e il suo modo di pensare non tanto serve il credito sociale di Douglas, i bollini di Gesell, e tanto meno l'economia corporativa fascista che Pound si ostinava a vedere come tappa verso l'utopia dell'economia ortologica, l'economia di natura predicata da Gesell. Se si vuol capire Pound bisogna tornare alle radici ottocentesche della sua cultura, a Carlyle, con la sua teoria eroica della storia, e con il suo disprezzo nei confronti della nuova aristocrazia sorta con la Rivoluzione francese e che il vecchio reazionario Carlyle definiva icasticamente in *The French Revolution* (III.vii.7) come l'aristocrazia del denaro che aveva sottoscritto il patto con il più potente e basso dei demoni, Mammona, Diavolo delle ricchezze. Carlyle naturalmente, non è principio reazionario da poco, ma

³⁵ Pound ne parla nel primo dei *Pisan Cantos* ricordando come un borgomastro tirolese, a Wörgl, tentasse di applicare l'idea di Gesell, e di come l'esperimento fosse interrotto dalle autorità impaurite dai possibili effetti (*Canto LXIV*, in *Cantos*, cit., pp.869-871).

un importante paradigma della cultura di destra; e restano da fare altri nomi in chiave di reazione anti-borghese e antiindustriale nell'Inghilterra e nell'America dell'Ottocento, con posizioni ben differenziate in un arco che va dall'anarchismo di Thoreau, al marxismo di Morris, al pensiero sociale di Ruskin, e ai preraffaelliti. Tutto questo va a comporre insieme alla scoperta del pensiero confuciano e alla lettura del *Rinascimento in Italia* di Burckhardt il complicato palinsesto dell'ideologia di Pound. Inopinatamente viene in mente anche un altro nome, assai bizzarro in questo contesto, quello di un altro reietto, "saligaud et honte du gente humain" come diceva Céline, e cioè il nome di Oscar Wilde. Nessuno potrebbe sembrare più lontano da Pound, eppure *L'anima dell'uomo sotto il socialismo*, l'utopia di Wilde pubblicata nel 1891 offre, al proposito di Pound, più di uno spunto di riflessione.

Il trattato utopico di Wilde è in chiave paradossalmente marxiana. Vi si tratteggia un superamento dello stato di necessità nell'individualismo dell'artista in una società in cui ognuno abbia la capacità, e la possibilità di realizzarsi compiutamente nella più alta forma di vita che è quella 'estetica'. L'individualismo non dell'artista nel senso di artefice, ma nel senso di 'scultore di sé', secondo l'antico assunto di Plotino in cui si deve modellare la propria vita come un'opera d'arte, una statua che deve essere scalpellata e levigata in un'ardua forma di disciplina fino a quando dalla pietra non si formi "il divino

splendore della virtù”³⁶. Insomma si tratta di un darsi forma che conduca a un superamento dell’umano, o a un compimento dell’umano nella bellezza, l’approdo a una oltre-umanità estetica. E i nessi con Nietzsche e lo *Uebermensch* sono tutt’altro che casuali, tranne che il pensiero di Nietzsche è fortemente elitario, e quello di Wilde evidentemente no. E in questo consiste anche la differenza di Wilde nei confronti di Pound, poiché la visione di Wilde non è affatto elitaria. Per lui ognuno dovrebbe (e dovrà) avere il diritto a compiere questo tragitto di affinamento e di superamento. Wilde parte dall’assunto di una critica radicale alla società profitto-centrica nella quale la vita stessa è quantificata in denaro, è monetizzata; la vita è spossessata, sia per i ricchi che per i poveri, tutti ossessionati dal danaro che si possiede, o che ci manca, tutti posseduti da Mammona. La chiave di volta della rivoluzione, o

³⁶ Plotino, *Enneadi*, ediz. e traduz. a cura di V. Cilento, Napoli, Bibliopolis, 1973, pp.2278. Certamente un punto di contatto fra Pound e Wilde è un comune interesse per il neoplatonismo e Plotino in particolare. Su Pound e Plotino si veda D. Tryphonopoulos, *The Celestial Tradition. A Study of Ezra Pound's 'The Cantos'*, Waterloo, Ontario, Wilfrid Laurier University Press, 1992, con particolare riferimento al par. 4 del cap. III (traduzione italiana: *Pound e l'occulto*, Roma, Mediterranee, 1998, pp.106-116); sul neoplatonismo di Pound si veda anche S. Mayer Libera, *Ezra Pound's Paradise. A Study of Neoplatonism in 'The Cantos'*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1985. Si veda anche su neoplatonismo, Plotino ed ermetismo rinascimentale, C. Ricciardi, *Eikones*, cit., pp.201-212. C. Ricciardi evidenzia anche, per Pound, l’importanza della lettura degli *Studi sul Rinascimento Italiano* di Walter Pater, e dunque una qualche radice nell’estetismo della seconda metà dell’Ottocento inglese.

meglio evoluzione della coscienza, Wilde la vede nella poesia, nella parola. La parola nella società del denaro è usata in modo distorto e va a significare il contrario di quello che dovrebbe; il linguaggio contaminato dal denaro non può che mentirsi. L'arte è soggetta al pubblico che ne determina 'il mercato' e dunque la legittimità e in queste condizioni deve adottare delle strategie che le permettano di porsi a un tempo fuori e dentro il mercato stesso. La poesia deve purificare il linguaggio della tribù; anche o soprattutto attraverso la menzogna che essa denuncia in sé - è questa l'estrema eleganza del gesto verbale del poeta-, la poesia deve restituire alla parola il suo significato³⁷. Così, anche per Wilde, come per Pound, senza bisogno di Confucio, il primo dovere è proprio quello della "rettifica del nome" e, paradossalmente, anche per Wilde, teorico dell'elogio della menzogna, il primo dovere dell'artista, ciò che radicalmente fa l'artista, è la sincerità. È attraverso la rettifica del nome che ci si avvia dunque al superamento evolutivo dello stato di necessità, e alla realizzazione individuale di tutta l'umanità nell'arte. I punti di contatto fra Wilde e Pound, come si vede, non sono occasionali e tutt'altro che trascurabili; tuttavia, come si diceva, il pensiero di Pound, alla maniera di Carlyle, o Burkhardt, rimane costantemente aristocratico, data anche la scoperta di Confucio con l'enfasi posta sulla guida dell'uomo di razza, dell'uomo superiore, dell'uomo di qualità. Da Burkhardt, Pound desume anche l'idea dello Stato come opera d'arte e del Signore

³⁷ Rinvio per questa prospettiva su Oscar Wilde, al mio articolo *La filosofia politica di Oscar Wilde. 'L'anima dell'uomo sotto il socialismo'*, in "L'asino di B.", 1 (1997).

dunque come artefice. Una linea di pensiero in cui, in ogni caso, la superiorità dell'eroe, dell'uomo di razza, è definita sullo sfondo del gregge che è destinato, per sua natura a rimanere tale e di cui, dunque l'uomo superiore, interprete dello spirito nella storia, poeta o politico, si deve occupare, che deve guidare, al cui caos indifferenziato deve dare Ordine, Forma, e Storia. In Wilde sicuramente lo Stato non è l'opera d'arte, l'opera d'arte è l'individuo nella cui realizzazione lo stato deve abolirsi. Con tutte le possibili differenze fra i diversi sogni di Wilde e Pound, stranamente quella parola 'vera' o 'rettificata' costituisce, in entrambi, il nesso verso una concezione estetica della società, per l'attuazione della quale è comunque necessario che ci si liberi dalla prigionia del denaro. Sicché la prima osservazione è che il denaro imbruttisce la vita, oltre che l'arte; in entrambi, Wilde e Pound, l'opposizione radicale è proprio fra poesia e denaro, secondo la vecchia polemica vittoriana sull'utile, sul profittevole e sul bello. In entrambi la poesia diventa, etimologicamente, una categoria del fare e del 'farsi'; in entrambi la poesia deve dare forma al reale, poiché è questo il senso di quel famoso principio dell'estetismo decadente wildiano: "Non è l'arte a imitare la vita, ma la vita a imitare l'arte" che si trova nella celebre prefazione al *Ritratto di Dorian Gray*. La differenza invece, fra Wilde e Pound, sta in un diverso sviluppo della dialettica hegeliana: da una parte il chiaro antihegelismo di Wilde, tanto chiaro, tanto evidente da non essere mai stato apprezzato; dall'altra parte la posizione ortodossamente hegeliana di Pound, che lo lega evidentemente al Fascismo, ma che gli proviene da

Carlyle e dall'idea dell'eroe che incarna lo spirito nella storia (*L'eroe e il culto dell'eroe*). Per semplificare potremmo dire che in Hegel lo Stato è manifestazione dello Spirito nella Storia, esattamente come l'arte; sicché l'uomo di Stato è un Artista, un poeta della *polis* che, attraverso l'ispirato, prende nel tempo la forma in cui si manifesta lo Spirito. E si tratta, insomma, di un prendere forma nella Storia di ciò che è metastorico. In questo prendere forma, anche lo Stato diviene una questione estetica. Nelle condizioni della modernità, per Hegel, condizioni prosaiche in cui persino i principi sono legati da vincoli sociali, l'individualità è di fatto soppressa; si tratta dunque di ricostruirne l'autonomia (*Estetica*, III, ii). Questo chiaramente pertiene solamente all'eroe ispirato che è superiore agli altri uomini.

In Pound tutto questo è assai chiaro. Lo è fin dai *Malatesta Cantos* (VIII-XI) per esempio, in cui l'influsso di Burkhardt è più attivo ed evidente, nell'equazione fra Sigismondo Pandolfo Malatesta e la costruzione dello Stato Rinascimentale, da una parte e, dall'altra, l'Alberti, l'artefice del Tempio Malatestiano, e la sua opera. Pound nel 1923 soggiornò a lungo in Italia, compiendo ricerche alla biblioteca Gambalunghiana di Rimini, e alla Malatestiana a Cesena. *I Malatesta Cantos* furono pubblicati in quell'anno su "Criterion". Nel 1925 Pound si stabiliva a Rapallo dove sarebbe rimasto fino al 1945. Il poeta nel 1923, dunque, forse nemmeno ancora intravedeva un'analogia fra Sigismondo Pandolfo e Mussolini; Sigismondo Pandolfo anzi viene posto in relazione con

Jefferson intento alla costruzione dello Stato americano³⁸, ma Pound certo vedeva bene l'analogia fra sé e l'Alberti, e fra i *Cantos* e il Tempio Malatestiano. Tuttavia quell'analogia che connetteva il suo *life-long poem* al fascismo italiano gli si dovette delineare chiaramente assai presto così non a caso Jefferson a metà degli anni trenta è posto in relazione a Mussolini in *Jefferson and/or Mussolini*³⁹. Ma quello che a Pound doveva apparire chiaro a una rilettura dei *Malatesta Cantos* era un'altra equazione simbolica: il Duce e la costruzione dello Stato fascista; sé e la costruzione dell'*Opus maius*, per l'appunto i *Cantos*, come analogo dell'edificazione del Tempio Malatestiano. Quello che era chiaro comunque, fin dal 1923 era l'analogia fra l'artista e lo statista-artista-eroe. E la forza di quell'analogia si fece sempre più sicura, fino al "bang", fino allo schianto che fece sì che il sogno si ritirasse dalla realtà, a cui aveva presunto di dare ordine e forma, per rinchiudersi su di sé, al riparo dalla storia. Quello che è in qualche modo curioso è come Pound continuasse a non vedere come Sigismondo Pandolfo fosse, dopotutto, un personaggio non oltremodo raccomandabile. Oltre che essere il probabile avvelenatore della moglie, forse di due mogli, secondo l'accusa di Enea Silvio Piccolomini che portò Sigismondo alla scomunica -cosa questa per Pound di ovvio fascino- , il signore di Rimini era anche un mercenario al soldo di chiunque lo pagasse, turchi compresi, e trovava i soldi per l'edificazione del Tempio Malatestiano proprio con questo tipo di imprese. Oppure

³⁸ Si veda H. Kenner, *The Pound Era*, cit., p. 423.

³⁹ E. Pound, *Jefferson and/or Mussolini*, London, Stanley Nott, 1935.

sì, Pound vedeva benissimo quello che era Sigismondo Pandolfo, signore, soldato di ventura e bandito rinascimentale, ma non se ne curava affatto nella considerazione, come si dice, che non si può fare la frittata se non si rompono le uova. Ma, insomma, Pound, non voleva evidentemente almeno in quel caso vedere la relazione fra guerra, denaro, e Tempio, o la vedeva senza trarne peraltro le ovvie conclusioni, date le sue stesse premesse a proposito di guerra e denaro. Ma “Duccio came not by Usura”⁴⁰ (non venne Duccio [Agostino di Duccio, uno degli artisti del Malatestiano] per Usura), e ancora a distanza di anni in *Thrones*, “The Temple is holy/ Because is not for sale”⁴¹ (È sacro il tempio/ Poiché non è in vendita). Va forse di conseguenza che l’eroe, ogni eroe, statista e artista è anche il cavaliere che si batte contro Usura, come il Sir Guyon del III libro della *Faerie Queene* di Spenser che si batte contro Mammona, o come Napoleone battuto da Rotschild, e non da Pitt, da Nelson, o Wellington, o Alessandro I, Zar di tutte le Russie. E non ha importanza alcuna la provenienza del denaro usato da Sigismondo per l’edificazione del Tempio, basta che il tempio non sia in vendita, non sia ‘sul mercato’. Ma ha ragione Brecht quando dice che Pound sta sì nel Tempio, che però sta vicino al mercato, e questo, proprio Pound, *contra usuram* avrebbe dovuto notarlo, da ‘artista serio’ e ‘sincero’. Ma, come si è detto, Pound poteva anche non notare, e più gravemente, altre contraddizioni politiche, oppure giustificarle nella prospettiva dell’utopia incarnata nel Sigismondo Pandolfo artista

⁴⁰ *Canto XLV*, in *Cantos*, cit., p.444.

⁴¹ *Canto XCVII*, in *op. cit.*, p.1288.

dello Stato che lui ammirava, “the Boss”, “Ben”; e questo fino alla fine, fino alla ‘gabbia’ nel ‘disciplinare center’ sotto il sole dell’estate pisana, quella gabbia in cui Pound ‘traditore’ dell’America fu rinchiuso nel 1945, in attesa del trasferimento negli Stati Uniti:

L’enorme tragedia del sogno incurva le spalle del contadino
Manes! Manes conciato impagliato
Come Ben e la Clara a Milano
Per i piedi, appesi a Milano
Che mangiassero i vermi/ il torello sacrificato
Digenes, Digenes, ma il due volte crocefisso
Nella storia l’hai mai trovato?
E diteglielo all’Opossum, uno schianto, non una lagna,
Uno schianto non una lagna ci vuole
Per costruire la città di Deioce dalle terrazze color delle stelle⁴².

Ecco, proprio in questi versi iniziali dei *Pisan Cantos* così densi di pathos, attraverso quel riferimento all’amico Eliot, l’opossum, che rovescia il grottesco nel tragico (il grottesco degli uomini vuoti e impagliati, il mondo che finisce in una lagna in *The Hollow Men* di Eliot qui viene restituito al tragico) mi pare si annunci tutta la consapevolezza di Pound della fine del sogno, e del vuoto stesso di quel sogno nella storia, poiché ora è solo attraverso quello schianto apocalittico che si può costruire la Città di Dioce dalle terrazze color delle stelle, e non più nella storia che ne ha decretato la sconfitta, ma nella mente, in una sincronia dello spirito stesso a cui quella forma, quella città appartiene:

Quattro volte fu la città ricostruita, Hoo Fasa
Gassir, Hoooo Fasa dell’Italia tradita

⁴² *Canto LXXIV*, in *op. cit.*, p. 838.

Ora indistruttibile nella mente⁴³.

È questo un punto davvero cruciale e che deve essere connesso nella costruzione sinfonica del poema al frequente ritorno del tema del silenzio, del mutismo, dell'uomo senza nome, senza bocca, con un nome solo avvenire. Poiché davvero quel nome che è anche la patria "è solo avvenire" come condizione della sua intangibilità e indistruttibilità.

Oy Tis, Oy Tis? Odysseus - Nessuno, il nome della mia famiglia

Sono Nessuno, Nessuno è il mio nome

Ma Wanjina è, diciamo, Ouan Jin

L'uomo istruito

La cui bocca fu rimossa dal padre

Perché troppe cose aveva fatto

E, scosse, facevano troppo rumore nella bisaccia dell'uomo della boscaglia

Si veda la spedizione degli allievi di Frobenius verso il '38 in Australia

E Ouan Jin parlava e così creava quel che nominava

E faceva rumore

Cosa imprudente per chi deve muoversi in silenzio

E così ebbe la bocca rimossa

Come si vede in ogni figura

In principio verbum

Paracletto o il verbum perfectum: sinceritas

In attesa nelle celle della morte⁴⁴.

Non serve spiegare troppo questi versi nella mia traduzione. Wanjina fa riferimento a un mito australiano studiato dalla scuola di Frobenius, e Ouan Jin, in cinese confuciano, è semplicemente l'artista.

⁴³ *Op. cit.*, p. 848.

⁴⁴ *Op. cit.*, pp.840 e 842.

Ora, entrambi sono come Odysseus, Oy Tis, Nessuno, e non hanno più nome, e non avendo più nome, di conseguenza, nomi non possono più pronunciare, privati della bocca, per avere troppo fatto, creato troppe cose, che fanno troppo rumore nella bisaccia dell'uomo dei boschi che, nella caccia o nella guerra deve muoversi in silenzio e cautela. Ma questo Nessuno, privato di bocca, non ha più nome, né identità proprio perché è stato spossessato della città, della patria, della distrutta Dioce, che ora tuttavia, oltre quella bocca svanita, risplende indistruttibile nella mente con le sue terrazze color delle stelle. Ed è esattamente il luogo del silenzio, fuori dal tempo, nella mente, in cui sta l'utopia. Questo complesso di immagini ricorda altre due figure. La prima è tratta dall'*Exil et le royaume* di Camus. La seconda storia di questa raccolta parla di una lingua mozzata, di una condanna al silenzio, e tuttavia, mozzata, quella lingua continua a parlare, nel silenzio; a parlare come dire, verso l'interno, in una chiusura. Ed è la lingua mozzata che parla, quella di un *saligaud*, di un rinnegato e *honte du genre humain* che continua a testimoniare, anche nel silenzio, la sua verità, una verità di fondo nel trascorrere confuso delle immagini, delle parole, nel mescolarsi dei registri, come un fiotto psichico che esce con la violenza del sangue da un'arteria recisa, da quel taglio della lingua, per l'appunto. La seconda figura che voglio ricordare è la lotta di Giacobbe con l'angelo (*Genesi*, 32:24-28), una lotta per la Dominazione. Giacobbe lotta con l'angelo, con l'*Irsch* sulle rive del fiume Jabboq, e vince, dunque, e per questo avrà nome, per sé e il suo popolo: il nome di Israele. Chi perde dunque, evidentemente, non avrà nome, nel senso che

avrà la bocca tappata, o rimossa, e sarà chiamato Nessuno sotto lo sguardo minaccioso del Ciclope punitore. “Tempus tacendi, tempus loquendi” è l’impresa rinascimentale malatestiana (il motto è inciso sull’arca di Isotta degli Atti nel Tempio Malatestiano) che Pound pronuncia nei *Pisan Cantos* proprio a proposito del problema della relazione fra armi, guerra e denaro, citando Lenin a proposito degli investimenti a usura all’estero e non in patria, e alla vendita di cannoni⁴⁵. A Roux che, per il numero dei “cahiers de l’Herne” dedicato a Pound nel 1965, gli chiedeva: “Pourquoi avez-vous choisi le silence?”, Pound precisò soltanto, dopo una lunga pausa: “Le silence m’a choisi!”⁴⁶.

I *Pisan Cantos* si concludono su questi versi:

Se la tenda è stretta dal gelo/ rendi grazie quando la notte è passata⁴⁷.

La notte fu lunga e durò fino al 1958, quando Pound, sull’onda di una protesta generale degli intellettuali, fu rilasciato e si imbarcò per tornare in Italia dove, all’arrivo salutò romanamente la piccola folla che trovò ad accoglierlo al porto di Napoli. Ma la riflessione sulla propria vita e la propria esperienza, in quegli ultimi anni lo portò alla scelta del silenzio, una scelta di umiltà (“abbatti la tua vanità, la vanità abbatti ti dico”)⁴⁸, forse una scelta di orgoglio estremo, o semplicemente una richiesta implicita di quiete (“Oh lasciate che un vecchio

⁴⁵ *Op. cit.*, p.846.

⁴⁶ *Ezra Pound*, in “Les cahiers de l’Herne”, 1, 1965.

⁴⁷ *Canto LXXXIV*, in *Cantos*, cit., p.1054.

⁴⁸ *Canto LXXXI*, in *op. cit.*, p.1022.

riposi”)⁴⁹, o una qualche altra consapevolezza della generale *vanitas* delle cose, e del fatto che quella sua patria, a cui tornava, né l’Italia prima, né quella dopo la guerra, certo non gli Stati Uniti, quella patria, la città di Dioce, che non è la repubblica di Salò, anche se lo stesso Pound questo poté intendere, ma assai più consapevolmente, invece, la patria poetica, la *civitas poetica*, era sì indistruttibile nella mente dopo lo schianto della tragedia personale e collettiva, ma non aveva più nome, né bocca, non aveva più parole perché la stessa parola, ‘facendo rumore’, da sé si era tradita, poiché, senza saperlo, lo stesso artista ‘serio’, ‘sincero’⁵⁰ aveva potuto diventare, parlando, un traditore della lingua, affondato di contrappasso nel silenzio. “Pound ha restituito integrità al linguaggio - scrive Carruth- e, per questo, ogni scrittore, ogni artista deve rendergli grazie. Il fallimento del suo progetto più grandioso, aveva radici nel pensiero approssimativo che è il nostro retaggio, e anche da questo suo fallimento dobbiamo imparare”⁵¹. Ma il suo progetto più “grandioso” e davvero onnicomprensivo visto che da quello tutto il resto doveva dipendere, era proprio quello della “rettifica del nome”, ed è dunque da questo fallimento di quel ‘grandioso progetto’ che saldava insieme poesia e politica, estetica ed economia, con l’idea che la poesia fosse la guida verso la realizzazione dell’utopia, che dobbiamo trarre la più poderosa lezione dal grande Maestro del Novecento, e senza più cercargli

⁴⁹ *Canto LXXXIII*, in *op. cit.*, p.1046.

⁵⁰ *L’artista serio* è il titolo di un saggio di Pound uscito su “The Egoist” nel 1913, ora in *Opere scelte*, cit., p.958.

⁵¹ H. Carruth, in V. Vettori, *Ezra Pound e il senso dell’America*, cit.

scuse che ne smentiscano di fatto la ragione prima della ricerca. In realtà, una volta constatato quel fallimento, davvero non c'era più niente da dire, anche se Pound continuò, se non a parlare -lo fece sempre meno, tuttavia a scrivere, anche se in modo sempre più rarefatto. Così troviamo nell'ultimo Canto intero, il *CXVI* (pubblicato nel 1969 da "New Directions"), prima dei frammenti del Canto seguente mai concluso, una riflessione decisiva su tutta la sua esperienza:

Muss, rovinato per uno sbaglio,
ma la documentazione
 il palinsesto -
poca luce
in gran buio
[...]
Ma non è follia la bellezza
Pur se errori e relitti mi s'ammassano intorno
E semidio io non sono
E non so dargli coesione⁵².

"Make it cohere", dice in effetti, ricordando il suo "make it new" come slogan d'avanguardia⁵³, e dunque dichiarando, se non il conclamato fallimento di quel progetto, poiché "non è follia la bellezza", tuttavia la sua impossibilità, con riferimento evidentemente dato l'assunto di Pound, sia al campo poetico/estetico che a quello politico. Così continua il *Canto CXVI*:

Errori molti,
 ragione un po'

⁵² *Canto CXVI*, in *Cantos*, cit., p.1482.

⁵³ E. Pound, *Make it New*, London, Faber & Faber, 1934.

per giustificare a lui l'inferno
e a me il paradiso.

“Un paradiso di quiete su quei frantumi”, i frantumi
del sogno.

Confessare l'errore senza perdere ciò che è giusto:

Carità a volte ho avuta,

Non so farla fluire.

Un po' di luce, come un barlume

Che riporti al fulgore⁵⁴.

Pound annotava che su questi versi che chiudono il *Canto CXVI* il lungo *opus vitae* poteva finire, su questo accenno all'errore, la cui confessione non deve far perdere ciò che c'era e dunque continua ad esserci di giusto, alla carità infine che pare il nuovo e ultimo principio di quella poetica della concentrazione estrema, della rarefazione e del silenzio che sigla l'estrema stagione del poeta con un barbaglio di incerta luce, esattamente una figura di unione, come quel ponte fra mondi che siglerà l'ultima nota per il *Canto CXVII*. “Fare il Cosmo/ Il possibile compiere”, così inizia il *Canto CXVI*, per poi interrogarsi sull'errore che ha compromesso la costruzione, sicché proprio per quell’“aver fatto”, e nel suo complesso, si deve chiedere perdono, nonostante un'altra domanda radicale “How came beauty against this blackness?”⁵⁵ (Come venne Bellezza contro queste tenebre?), nella contemplazione del “golden thread”⁵⁶ che continua a tenere insieme quella trama di luce e di buio, quella parola rarefatta che

⁵⁴ È la chiusa del *Canto CXVI*, in *Cantos*, cit., p.1487.

⁵⁵ *Cantos*, cit., p.1485.

⁵⁶ *Ibidem*.

a fatica si pronunzia dal cuore del silenzio, quel barlume
che raro interrompe il buio addensato.

Negli appunti per il Canto *CXVII* e seguenti troviamo
frammenti di raro pathos e rara concentrazione:

Il centro ho smarrito
Combattendo il mondo
Cozzar di sogni
Che vanno in frantumi,
io ci ho provato a costruire un paradiso terrestre.
Ci ho provato a scrivere il Paradiso,
fermo ora,
parli ora il vento
che è il Paradiso

Perdonino gli Dei quello
Che ho fatto
Possano quelli che ho amato perdonare
Quello che ho fatto⁵⁷.

Un passo delle *Pensées* di Pascal recita: “smarrire il
centro significa smarrire l’umanità”; nell’*Inno a Satana*
Majakowskji scrive: “Ogni centro è in frantumi/ Non
esiste più centro”. Hans Sedlmayer in conclusione a
Verlust der Mitte (1974)⁵⁸ inserisce questi due
frammenti nella sua costruzione di una diagnosi del
moderno che ben si adatta a descrivere anche
l’esperienza di Pound. La sofferenza che segna il
moderno si articola come ricerca delle cause della stessa
malattia. Una ricerca che si può dare come forma di

⁵⁷ *Notes for CXVII ET SEQ.*, in *Cantos*, cit., p.1492.

⁵⁸ Traduzione italiana: *La perdita del centro*, Milano, Longanesi,
1981, p.203.

estremo razionalismo e autocoscienza o, di contro, come estremo indebolimento della coscienza e della razionalità nell'irrazionalismo e nel sogno. Spesso si ha dunque lo sprofondamento nell'abissale faglia che scinde essere e dovere; spesso si ha la tendenza ad assomigliarsi a Dio come fuga dalla condizione dell'umana imperfezione. È comunque una forma di insofferenza il cui esito è spesso la disumanizzazione, che ha come sintomo più evidente la constatazione della perdita del centro ordinatore dell'esperienza, e cioè proprio di ciò che viene ricercato, il significato, il senso, sicché destino di quella ricerca è la perdita del proprio oggetto. Pound è l'esemplificazione più compiuta di questa ricerca ipercosciente, e ipocosciente al tempo stesso; ondeggiante fra razionalismo e irrazionalismo altrettanto estremi. Nella sua opera è la testimonianza di quell'insofferenza che conduce all'inumano, ma anche della consapevolezza assoluta e dolorosa di sé raggiunta in quel tragitto. Certo, la *Deshumanization del arte* di cui parlava Ortega y Gasset. Ecco, la perfetta coscienza: quella raggiunta negli ultimi versi dell'ultimo frammento a siglare un'esperienza totale del moderno quale è quella di Pound:

Due topi e una falena per guida
L'anelito della farfalla ho udito
Come indicasse un ponte fa mondi
[...]
Essere uomini, non distruttori⁵⁹.

Il passo fa riferimento a certe farfalle, la specie

⁵⁹ *Notes for CXVII ET SEQ.*, cit., p.1495.

Monarch, che volano sopra i monti della Sierra Madre, fra Stati Uniti e Messico per andare a depositare le uova a 3500 metri di altezza e poi morire⁶⁰. È evidente il senso palinogenetico, di ritorno, morte e rinascita, della figura. E quel ponte riconduce esattamente a quella patria perduta e sempre cercata, a quel linguaggio d'utopia, a quella vera e propria lingua d'utopia, cercata nella misura in cui si perde, a quella sempre inesausta ricerca che struttura il ritmo dell'esperienza poetica di Pound.

È lo stesso Pound a commentare indirettamente questi suoi ultimi versi in un'intervista su "Epoca" il 24 marzo del 1963: "Ecco, io ho vissuto tutta la vita credendo di sapere qualcosa. Ma poi è arrivato uno strano giorno e mi sono accorto che non sapevo nulla. Le parole si sono svuotate di senso [...]. Sono arrivato troppo tardi all'incertezza massima. Non esiste un uomo contemporaneo. Esiste solo chi ha consapevolezza crescente degli errori". "Errori o orrori?", interloquisce l'intervistatore. "Errori e orrori, tutti e due" risponde Pound. "Sono arrivato troppo tardi al dubbio. Le mie intenzioni erano buone, ma ho sbagliato. Stupido come un cannocchiale guardato alla rovescia. Troppo tardi è arrivata la certezza di non sapere nulla".

"To be men not destroyers", nella dolente consapevolezza che, a volte, fare, che è parlare,

⁶⁰ *Commento ai Cantos*, cit., p.1633. Ne dà un'interpretazione in senso misterico D. Tryphonopoulos, *The Celestial Traditio*, cit., pp. 191-2. Sul 'Paradiso' di Pound, si veda anche S. Mayer Libera, *Ezra Pound Paradise*, cit.

nominare, come ci insegna il mito di Wanjna, è anche distruggere, senza accorgersene, credendo... ascoltando il palpito della farfalla che ora, solo ora, dirige il vecchio poeta alla quiete che sola coincide con l'utopia della parola perfetta.

Colloquio con Carla Benedetti.

Livio: Siamo qui per un incontro con Carla Benedetti. Lo spunto verrà preso dal suo libro, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, che è stato pubblicato quest'anno, 1998, dalla Bollati Boringhieri. Questo libro, come sappiamo tutti, ha avuto una certa risonanza perché porta alla luce qualcosa di cui forse, questa potrebbe essere la prima domanda che ti facciamo, oggi non si vuole più parlare. Non so se per rispondere può essere utile questa citazione di Pasolini che tu riporti a pagina 51: "L'essere sacro rimane giustapposto all'es-sere dissacrato".

Benedetti: Penso che tu abbia citato questa frase perché ti ha colpito.

Livio: Certo.

Benedetti: Allora, magari, piacerebbe a me sapere perché ti ha colpito.

Livio: Il motivo per cui mi ha colpito è perché il problema del sacro, insieme al problema del sublime,

che peraltro è strettamente collegato al primo, credo sia il problema fondamentale, almeno, uno dei problemi fondamentali, ma probabilmente quello più rilevante, dell'arte nella modernità. Poi, ecco, eventualmente, sul postmoderno e il tardo moderno faremo un inciso più avanti, ma diciamo della modernità. Questo è estremamente importante per ciò che riguarda per esempio la storia del teatro di cui io mi occupo specificamente, però credo di poterlo dire per tutte le arti, e ovviamente anche per la letteratura. Quindi questa frase di Pasolini, che tu metti giustamente in evidenza, mi colpisce perché Pasolini, se ben capisco la frase, vuol sostanzialmente dire che in ogni caso il sacro permane, che non si cancella. Mentre la visione più normale è che oggi viviamo in assenza di sacro.

Benedetti: ...che il sacro è stato completamente distrutto...

Livio: Sì, che il sacro è stato completamente distrutto dalla società dei consumi.

Benedetti: Io credo che in quella frase di Pasolini si possa trovare uno spunto anche in un certo senso in contraddizione con altre sue affermazioni più note. Pasolini è passato come lo scrittore, o insomma l'intellettuale, che ha parlato dell'omologazione, quindi una visione potremmo dire tra virgolette pessimistica, no? Il nuovo potere toglie ogni differenza, distrugge tutto ciò che poteva fargli resistenza, tutto ciò che poteva essere strumento di un altro punto di vista sul mondo, per esempio quello del sacro. Invece, quando

affronta il tema della storia, della storia naturale, quando affronta argomenti diciamo più antropologici (perché di queste cose parla anche recensendo un libro di Eliade, e poi anche in altri testi, e nei film), sembra dire un'altra cosa: cioè non è vero che tutto viene omologato, perché comunque il processo di omologazione non distrugge tutto. Anzi, niente si cancella. È una maniera di rimanere... E tira fuori questa idea delle culture sopravvivenenti. Cioè, da qualche parte, c'è sempre qualche residuo, qualcosa che sopravvive: è l'arcaico dentro il moderno, come si vede in *Medea*; o addirittura il sacro che appunto sta accanto al processo di desacralizzazione. Pasolini dice anche che questo è un modo irrazionale di vedere le cose, lo descrive come una visione irrazionale, e però non può fare a meno di pensare che sia così, che niente si cancella. Io vedo in questo uno spiraglio nella sua diagnosi del mondo contemporaneo, che molto probabilmente gli viene da quella forte prospettiva da storia naturale che lui ha nella maniera di considerare il mondo contemporaneo, e che pochi hanno, pochi scrittori, pochi intellettuali del suo tempo: cioè di vedere l'uomo non solo nella storia dell'uomo, ma anche in quella dei millenni dell'universo, non solo la storia, l'evoluzione eccetera, ma anche quel che rimane in essa di naturale, un fondo naturale che l'uomo non può mai cancellare. Per cui in questa idea del sacro che sopravvive, o meglio, del sacro che rimane stratificato e con cui comunque facciamo i conti, mi sembra si possa vedere un Pasolini diverso da quello che teorizza l'omologazione. Ed è qui che si pone il punto di resistenza al nuovo potere, a quello del consumismo che desacralizza la vita e anche a quello

dell'estetizzazione del consumo. Non so se è per questo che la frase ha colpito anche te... Ma la maniera in cui io la leggo è questa, come la possibilità di inserire un punto di vista altro, dislocato, rispetto a quello che è dominante, che è attuale. Non è vero che il sacro sia stato distrutto, c'è sempre una sopravvivenza. Io credo che un po' si sbaglia a vedere il sacro in Pasolini come legato a certi temi, quelli della vita, della morte, o del sesso ad esempio. Vedo piuttosto il sacro come la conquista di una posizione esterna rispetto ai punti di vista omologanti, e alle false alternative che si danno nel mondo contemporaneo.

Livio: A proposito del problema della morte penso che siamo perfettamente d'accordo nel non ridurre Pasolini - anche in seguito alla sua morte particolare, di cui peraltro nel tuo libro parli e che in qualche modo definisci performativa- a questo problema. C'è però comunque una presenza della morte negli scritti, ma anche penso ai film che sono più vicini a ciò che io studio, abbastanza precisa. Allora volevo chiederti: la posizione anti-sessantottesca di Pasolini -ben nota peraltro- ha anche questo risvolto, cioè ha anche un risvolto che per esempio due grandi teatranti che io conosco mi hanno detto aver condiviso senza sapere l'uno dell'altro e cioè Rino Sudano e Carmelo Bene: lo stesso giorno in cui a Roma si svolgeva un corteo nel '68 in cui si urlava lo slogan "Riappropriamoci della vita" hanno aperto le finestre, ciascuno a casa propria, lontanissima l'una dall'altra, e inconsci l'uno dell'altro, urlando "Riappropriatevi della morte", ecco. Pasolini può rientrare in questa schiera?

Benedetti: Beh, credo di sì. Del resto è nota la sua posizione sul '68. Una diagnosi secondo me abbastanza lucida che, anche con il senno di poi, possiamo considerare giusta, perché si è rivelata essere vera. Ma lasciamo appunto perdere adesso... Mi sembra riduttivo considerare Pasolini il profeta che ha previsto i cambiamenti...

Livio: Scusa se mi permetto di interromperti, ma non è questione di profezia: lui l'ha vissuto direttamente il '68, quindi non è profetico, sapeva fare la diagnosi giusta al momento giusto.

Benedetti: Sì, sì, sono d'accordo. Però si è parlato molto di Pasolini come di un profeta, che avrebbe previsto cosa sarebbe successo di lì a vent'anni... No, era già lì, insomma... Io condivido la sua descrizione del '68, nel senso che lui ha messo in luce gli aspetti repressivi della tolleranza, della rivendicazione della libertà dei costumi, cioè tutto quell'aspetto di distruzione di legami sociali, di un patrimonio di cultura, antropologico, quindi certe istanze di liberazione che poi, potremmo dire banalizzando, facevano il gioco del consumismo, per lo meno portavano alla creazione di quella società libera da vincoli, libera dal sacro potremmo dire, di cui si aveva bisogno per poter diffondere questo consumo.

Livio: Ecco, la morte fa parte del sacro, no?... Per tornare alla domanda che ti avevo fatto...

Benedetti: Sì, in un certo senso sì, però... Io credo che

non ci siano temi che fanno parte di diritto del sacro. Il sacro ha, per lo meno nella visione che ne ho filtrata attraverso Pasolini, ma pensando anche a Bataille, e pensando anche alle tematiche che ho visto che tu tiravi fuori nell'editoriale, del dono...

Livio: Beh, vengono da Bataille... Il debito è chiaro...

Benedetti: Appunto... Cioè il sacro non si fissa a dei temi... La morte... Adesso siamo qua, ci mettiamo a parlare della vita e della morte e facciamo la nostra isola di sacro, non è così.

Livio: No, scusa, non intendevo in questo senso...

Benedetti: No, infatti non parlavo a te, ma contro una certa impostazione, anche nella ricezione di Pasolini. Si va a cercare le sue tematiche sacrali, ma il sacro è appunto questa possibilità di tirarsi fuori da una visione unica delle cose. E io credo che a lui abbia fatto molto gioco il fatto di continuare a pensare la cultura anche come storia naturale. Di solito viene rimproverato per questo: cioè si dice che Pasolini trasforma i fatti di cultura in fatti di natura. E allora, quando si mette la vita in relazione a questo sistema che è la natura, questo sistema che è altro da quello della storia degli uomini e dei loro ritrovati culturali, siamo, si dice, in un terreno in cui non si dà critica, non si dà contraddizione. Io credo al contrario che in Pasolini questa visione in chiave di storia naturale sia un grosso punto di forza, perché gli permette di vedere le cose da un punto di vista esterno, dislocato, che poi è secondo me il posto

del sacro. Cioè il sacro va inteso come il porsi di qualcosa che fa resistenza, che scombina i punti di vista attuali, che non riesce a essere fagocitato, digerito da una visione desacralizzata, dalla razionalità strumentale, oppure dal nuovo potere consumistico... Ecco, è un punto di resistenza e anche una maniera di vedere. Credo che la storia naturale per Pasolini sia questo, cioè la capacità di uscire fuori dall'autodescrizione che il mondo contemporaneo dà di se stesso nella sola dimensione della storia, del tempo lineare, del superamento del vecchio. Insomma, credo che sia un punto di forza in Pasolini il fatto di inserire i fenomeni che analizza dentro il contesto più vasto della storia naturale, delle culture sopravvivenenti, del mito, quello in cui spunta fuori appunto il sacro... Ma il sacro non è parlare di certi temi, come la sacralità della vita, non è semplicemente questo... è una tecnica -Pasolini parlava anche di "tecnica religiosa"- è una tecnica forse anche di straniamento rispetto alle descrizioni correnti del mondo contemporaneo. Io credo ci sia un rapporto con Bataille anche in un altro punto: in quell'idea di non voler più uccidere il padre, quasi sfuggendo all'imperativo della modernità che impone invece il superamento del vecchio... L'idea riemerge qua e là nei testi di Pasolini, e credo sia anche implicita nelle tematiche di Bataille, dell'acefalità, dell'assenza d'opera...

Livio: Il tuo editore ha appena pubblicato l'"Acéphale", la raccolta completa... Senti, io ti chiedo scusa se ho letto male, ma penso di non aver mai trovato la parola "sublime" nel tuo libro. È vero ?

Benedetti: Sì, penso di non averla mai usata... Però ho parlato di qualcosa che forse gli si potrebbe avvicinare, per lo meno al sublime come immagino tu lo intendi, avendo letto nella rivista "L'asino di B." l'editoriale. Mi riferisco al tragico, cioè a ...

Livio: Certo... E il sublime è spesso sublime tragico, però non è necessariamente solo tragico... Mi piacerebbe che tu dicessi qualcosa sulla tensione di Pasolini al sublime che poi non può che essere vista nel suo rovesciamento, no? Cioè io penso a quello che per me è il più bel film di Pasolini, *Salò*, dove c'è questa... Beh intanto su *Salò* ci sono due osservazioni da fare, la prima è sul sublime, la seconda è sulla storia. Iniziamo da quella sul sublime e sul sacro -sono strettamente collegati-: Pasolini ha una tensione tipicamente sadiana alla purezza che però non può che contemplare nella sua dimensione rovesciata che è appunto l'impurità totale e cioè non il volgare erotismo ma la sana pornografia. Poi, per ciò che riguarda la storia, Pasolini ha scritto che lui da un po' di tempo aveva in mente di fare un film tratto dalle *Centoventi giornate di Sodoma*, ma non gli veniva... Infine è scattato qualcosa per cui ha pensato di ambientarlo nel periodo della Repubblica Sociale Italiana e a quel punto il film gli è venuto con estrema facilità. Infatti all'inizio c'è il famoso cartello, che non piace a tutti, di Marzabotto, che richiama appunto la strage di Marzabotto, forse non la più grossa perché ce ne sono state tante, ma la più famosa delle stragi repubblicane e naziste in Italia. Ecco, lì recupera la storia però. In quel momento, cioè nel momento in cui riesce a tradurre in film il capolavoro di Sade soltanto

nel momento in cui gli viene in mente di ambientarlo in quell'epoca per molti aspetti spaventosa, a quel punto recupera la storia.

Benedetti: Dunque, per quanto riguarda il sublime, non so, bisognerebbe intenderci sulla parola, perché poi questa parola sublime ha talmente tante accezioni... Se penso al suo senso filosofico, kantiano, credo che ciò che dicevo prima del sacro potrebbe adattarsi anche al sublime, se appunto inteso come conflitto non dialettizzabile, come esperienza dei limiti... Ma se lo intendiamo come stile, stile alto allora il discorso cambia. Certo, è vero che la modalità enunciativa oggi corrente è assolutamente antisublime o antitragica... ma è anche vero che lo stile sublime può anche essere adottato ironicamente, o semplicemente citato, come un semplice stile appunto... e allora il suo lato sacrale non c'è più. Quello a cui assistiamo nella nostra epoca è il distanziamento ironico dalla propria parola, e dunque più che il sublime, che può anche essere solo stile citato, mi pare che a tenere il posto del sacro sia piuttosto la possibilità di dire frontalmente le cose -per usare una parola di Pasolini, quando diceva che tutte le immagini sacre sono frontali, come quelle delle pale degli altari, che è poi qualcosa che ha cercato di realizzare anche nei film, cioè inquadrature sempre frontali- questo modo di dire frontalmente le cose è assolutamente inusuale oggi, anzi impossibile, escluso, tanto che se ne può restaurare la possibilità solo attraverso l'impurità estetica. C'è quasi una sorta di chiusura alla sua possibilità, e quindi anche a quella del tragico, no? E quindi in un certo senso anche del sublime. Per cui io credo davvero che

tutta l'opera di Pasolini ci faccia vedere come sia possibile il sublime e il tragico dentro a una cultura che invece lo ha bandito, cioè lo rende disponibile solo come stile. Per quanto riguarda *Salò* e il recupero della storia, quando dicevo che Pasolini ha una visione antistoricistica della storia non intendevo dire che rifiuta la storia, non è che gli manchi questa dimensione, solo che la vede sempre in quella doppia ottica, cioè anche come storia naturale; e in questo doppio sguardo nasce l'allegoria. Anche in quel film, in *Salò*, il momento storico, quel periodo appunto della nostra storia che lui mette in scena nel film, è quasi trasposto in chiave allegorica; disegnare un universo totalitario che può essere quello fascista e può essere anche quello consumista... È una storia divenuta quasi metastorica, non so...

Livio: Tu trovi che sia metastorica, io debbo dire che invece, ovviamente sulla scorta delle sue dichiarazioni, perché ritengo si debba prestare molta attenzione alle poetiche esplicite dal momento che un grande artista ha di solito una consapevolezza di sé molto precisa, debbo dire dunque che io ho capito bene e per ora definitivamente *Salò* leggendo quello scritto che citavo prima dove Pasolini dice che il film non gli veniva finché non ha pensato di ambientarlo in quell'epoca. È chiaro che tu hai detto una cosa assolutamente fondamentale e mi pare totalmente condivisibile, che la Repubblica Sociale Italiana viene letta da Pasolini come l'inizio di una società totalitaria che porterà al consumismo. Pasolini non aveva illusioni democraticistiche borghesi o piccolo borghesi, cioè

sapeva benissimo che non viviamo un'epoca libera, e sapeva benissimo che uno dei momenti in cui la brutalità della mancanza di libertà si è espressa nel modo più autentico, nel senso di più reale, è stato quello della Repubblica Sociale Italiana. In effetti durante una guerra civile la fazione che in quel momento ha il potere si può permettere di fare delle cose che nemmeno durante una guerra fra popoli diversi è possibile fare, no? C'è certamente questo legame tra l'epoca di Salò e l'epoca che Pasolini stava vivendo e che noi continuiamo a vivere, questa è un'osservazione storica, ma non storicistica. Io ho l'impressione che Pasolini ce l'avesse molto con lo storicismo, ma non con la storia.

Benedetti: Sì, sono perfettamente d'accordo.

Livio: Senti, ti faccio un'altra domanda. Prima, mentre parlavi, a un certo punto mi sono segnato il termine "barbarie". Mentre parlavi del sublime. Perché certamente Pasolini ha un suo modo un po' particolare di frequentare il sublime che è quello appunto, a me pare, di riconoscere un sublime totalmente degradato che può essere però riscattato da quella che lui chiamava barbarie. C'è un libro, credo *Il sogno del centauro*, in cui lui dice: appena sento la parola barbarie mi illumino. Poi volevo chiederti se tu ritieni Pasolini un *dandy*, da che punto di vista, e come.

Benedetti: Allora, parliamo della barbarie... sai che lui tira fuori questa parola proprio in relazione alla poesia. "Illusione barbara della poesia...", no? Per lui l'aggettivo "barbaro" è qualcosa di assolutamente

favoloso. Cioè si lega proprio al mondo incantato della poesia, in rapporto con la natura, in questa dimensione poi di poesia pura, quella, diciamo, che si esprime nelle sue poesie friulane. Il secondo Pasolini dice: questa illusione barbara è ormai finita, per me, purtroppo. Ecco, quindi, la barbarie ha questo senso, e si può capire, anche perché, insomma, la barbarie riporta all'arcaico, riporta al sacro.

Livio: E quindi al sublime.

Benedetti: E quindi in un certo senso al sublime.

Livio: Era il suo modo di frequentare il sublime.

Benedetti: Sì, penso che tu abbia ragione su questo. Queste cose si legano, sono una costellazione unica nella sua idea. Certo, sì... Tu ti interrogavi sul perché la chiamasse "barbarie"?

Livio: No, no... Volevo che tu... Cioè io ho una mia spiegazione.

Benedetti: Mi piacerebbe saperla...

Livio: Io credo che lui per barbarie -da quello che ho capito perché ovviamente io non conosco Pasolini come lo conosci tu- lui per barbarie intenda qualcosa come primitività, no?

Benedetti: Sì certo. Il mondo del mito, immerso in un tempo ciclico... in un'altra storia...

Livio: Il mondo del mito in cui non era ancora arrivata la legge a regolamentare la società umana. E credo che ci sia una forte critica di Pasolini proprio a quello che io prima chiamavo il democraticismo. Perché la barbarie è comunque precedente all'epoca di Pericle. Non bisogna dimenticare che all'epoca c'era stata, diciamo nella seconda metà degli anni quaranta e nella prima metà degli anni cinquanta, una decisa sopravvalutazione di quello che si può definire il marxismo volgare, storicistico, almeno in Italia, dell'età di Pericle vista appunto come l'età dell'invenzione della democrazia. Ecco l'impressione che io ho è che Pasolini non fosse assolutamente d'accordo con questa posizione storicistica della vulgata marxista e che ne prendesse le distanze proprio esaltando la barbarie. Quindi il periodo precedente all'invenzione della democrazia e alla costituzione della legge.

Benedetti: Certamente questo momento barbarico, pre-democrazia, era pieno di fascino, di interesse per lui. Del resto anche la lettura che fa dell'*Oresteia*, che secondo me è una delle cose più belle di Pasolini, il passaggio dal mondo barbarico, dalle Furie alle Eumenidi... è in questa chiave che legge la tragedia antica, e poi, sì, insomma, penso che tu abbia ragione a metterlo in polemica con una certa visione progressista o progressiva. Io credo che la sua visione antistoricistica della storia sia in polemica anche con il marxismo, con quella parte di hegelismo che lui vede nella concezione marxiana della storia. E credo anche che il suo interesse per la cultura popolare, e per tutto ciò che è al di fuori di

questo mondo inserito nella storia, cioè i paesi del terzo mondo, la barbarie, le culture del mito, sia dovuto proprio a questo: sono tutti mondi che non conoscono questa storia, ma che ne conoscono un'altra. La ragione per cui gli interessava tanto la cultura popolare -e sapete bene che per questa ragione è stato anche accusato di populismo- era perché vedeva in questi mondi una storia diversa da quella comunemente intesa diciamo dalla rivoluzione francese in poi, o comunque dal settecento, dall'illuminismo insomma, e cioè dalla storia intesa come progresso. Progresso che implica anche un superamento, e superamento vuol dire, appunto, in senso hegeliano, che ciò che c'era prima viene non solo cancellato, ma anche ripreso: viene negato e conservato. Quando Pasolini invece dice che l'arcaico si conserva accanto al moderno, o che il sacro rimane accanto al mondo desacralizzato, è agli antipodi di questa concezione della storia: non intende assolutamente dire che qualcosa viene negato e conservato, nell'*Aufhebung*. Intende la cosa opposta: cioè che quel che si ritiene superato rimane, senza sintesi, rimane come sopravvivente, come qualcosa che stride...

Livio: È qualcosa che ha molto a che fare con la dialettica negativa di Adorno. Io non so se Pasolini la conoscesse...

Benedetti: Non lo so. Comunque ci sono delle consonanze. Credo poi che questa critica dell'idea moderna di storia sia un punto cruciale del secolo che sta per finire: ed è stata fatta da molti punti di vista. Anche il dibattito sul postmoderno ha segnato a suo modo l'impasse dell'idea progressista della storia, ma in

una maniera che a me pare patologica perché -come diceva anche Sudano nell'intervista- questa cultura che oggi appare come cultura dello spreco in realtà non spreca niente, è una cultura del riciclaggio. Il passato non passa. Non si riesce a buttarlo via. Allora la visione che la modernità aveva della storia, quella visione appunto del progresso e del superamento, quella trionfante dello sviluppo, è certo caduta, ma non è caduta nel senso che se ne ha ormai un'altra. Anzi la storia resta, anche se senza progresso. Il postmoderno ha prodotto questo: questo sentirsi costipati da una storia senza progresso. È un punto di vista interno a quel modo di concepire la storia, anche se ne avverte la paralisi. Mi sembra invece che Pasolini apra a un altro modo di vedere le cose, proprio perché tira in ballo la barbarie, il sacro, il sublime, il mondo arcaico, le culture sopravvivenenti, cioè qualcosa che è rimasto fuori da quella storia, che vi è passato a lato, non attraverso. Qualcosa che non si potrà mai sintetizzare con quella. Poi c'è la domanda sul *dandy*. Io credo che sia impossibile capire Pasolini se non sullo sfondo dell'estetismo: c'è chi glielo rimprovera, io penso invece che questo sia il suo interesse. Quella figura lui la sviluppa in una maniera così conflittuale, ne fa emergere così tanto le contraddizioni che alla fine è tutt'altra cosa: però la sua formazione è quella dell'estetismo, dell'arte per l'arte e quindi anche in un certo senso del dandismo. Però a partire da lì fa un percorso così paradossale che è come se conservasse l'originaria carica conflittuale che aveva il *dandy*, ad esempio in Oscar Wilde o in Baudelaire, cioè capacità di essere portatore di una contraddizione con il mondo sociale... però Pasolini lo fa con tutt'altre armi.

Mentre il *dandy* cosa fa? Prende il bello e lo assume a parametro universale, quindi eleva anche la propria vita all'altezza dell'arte, alla purezza dell'arte. L'idea del bello che c'è nell'estetismo è un'idea di purezza, che si lascia dietro tutto l'impuro del mondo con distacco, con disprezzo. Mi sembra che Pasolini alla fine faccia il contrario, cioè l'impuro della vita lui lo porta dentro l'arte. È un *dandy* paradossale.

Livio: Un *dandy* dei nostri tempi. Però devo dire che Oscar Wilde aveva fatto qualcosa di molto simile, a differenza di Flaubert.

Benedetti: Cosa intendi?

Livio: Rispetto all'impurità: credo che Wilde abbia portato all'interno dell'arte l'impurità del mondo. Certo non nel modo in cui lo fa Pasolini; ma ci sono anche Pound, Joyce... Tutti questi grandi hanno il problema di contemplare la bellezza in un mondo in cui la bellezza sta ormai scomparendo.

Benedetti: Pasolini vive però in un mondo in cui tutti sono *dandy*.

Livio: Tu parli dell'estetismo diffuso e della società estetica che sono la caricatura dell'estetismo...

Petrini: C'è qualcosa che finora è rimasto sottinteso e implicito. Il concetto di sacro ha percorso tutto ciò che abbiamo detto sin qui, ma la tensione al sacro in Pasolini coincide con una fortissima tensione etica. Volevo che tu ci dicessi qualcosa su questo punto e poi su un altro nodo.

Evidentemente la tensione etica in Pasolini -e questo è detto benissimo nel tuo libro- coincide con il momento estetico, anzi la grandezza di Pasolini sta proprio nel far interagire etica e estetica. Da questo punto di vista trovo la cesura che Pasolini rappresenterebbe meno forte rispetto ad altre cesure di cui abbiamo parlato sin qui. Per esempio rispetto a Joyce e Beckett ho qualche dubbio nel riscontrare questa discontinuità di Pasolini nel far coincidere momento etico e momento estetico.

Benedetti: Beh... in Italia non abbiamo avuto né un Beckett né un Joyce... Né un Pound, né un Oscar Wilde...

Petrini: Ecco, ma tu trovi che ci sia per esempio in Joyce, o in Beckett, qualcosa della frattura rappresentata in Italia da Pasolini?

Benedetti: Su Joyce non saprei rispondere. Quanto a Beckett come sai Adorno lo prende proprio a paradigma di cosa si può fare nell'arte non solo dopo Auschwitz, ma anche dopo che, come dice Adorno, "l'espressionismo invecchia". C'è proprio una frase... Che poi Adorno è sempre criptico, bisogna un po' intuirlo... C'è una frase, non mi ricordo più se nella *Teoria estetica* o nei *Minima moralia*, in cui dice: "L'espressionismo invecchia". Ogni tanto ci penso: ma insomma che voleva dire? Cosa significa che l'espressionismo invecchia? Probabilmente che quella possibilità che lui aveva intravisto, non in tutte le avanguardie ma in quell'avan-guardia -cioè l'espressionismo- forse non la vedeva più: Beckett rappresenta invece ciò che si può

fare in quella direzione dopo, vale a dire quando quella protesta rappresentata dalla forma che s'interrompe, dalla forma che si piega espressionisticamente a esprimere l'urlo, l'inconciliato, la frattura, non si dà più. Beckett è quel che viene dopo questi fallimenti. Ricordo in particolare la lettura di *Finale di partita* di Beckett: la trovo molto forte: altri la leggono in un'altra maniera, come uno che a un certo punto si è messo a fare un minuetto con i propri temi... Però ...

Livio: Se mi concedi l'autoironia della metafora guerresca, noi siamo attestati sulla linea adorniana.

Benedetti: Anche a me sembra molto convincente quella lettura. Non so se ti ho risposto... Certo in Italia, della generazione di Pasolini non mi sembra di vedere un altro artista che... non so. Forse in teatro.

Livio: Carmelo Bene, Quartucci e tutto il suo gruppo, certamente sono molto vicini a Pasolini e non è un caso che si siano amati, che Pasolini per esempio abbia voluto Bene nel suo *Edipo re*...

Orecchia: Tu usi spesso nel tuo libro il termine 'postmoderno' e nel caso di Pasolini, se non ho capito male, 'postmoderno critico', diverso dall'atteggiamento 'postumo' che caratterizza invece Calvino. Poi quando articoli il concetto di apocrifo, come anche in altri punti della tua riflessione, c'è qualcosa che non riesco a capire bene: il postmoderno è veramente una cesura rispetto alla tarda modernità e qui Pasolini, che frequenta appunto il postmoderno critico, rappresenta

una differenza rispetto a Joyce, Beckett e gli altri prima citati, oppure no? In questo senso credi sia significativo il fatto che nel leggere o vedere i film di Pasolini, e specie dell'ultimo Pasolini, io non possa che interrogarmi anche sulla sua vita, mentre invece leggendo Joyce posso anche non farlo? Questo fatto è un elemento che segna una differenza profonda. Dunque due questioni: la differenza fra tarda modernità e postmoderno e in che senso la vita rientra nella strategia artistica di Pasolini segnando una cesura rispetto alle poetiche di altri artisti del novecento, Beckett compreso.

Benedetti: Inizio dalla seconda domanda, a cui è più breve rispondere. È giusto quello che dici. Ciò che si può dire di Pasolini non si può dire di Joyce e degli altri: forse questo è anche il senso dell'espressionismo che invecchia. Mentre certe fratture venivano là espresse a livello intra-estetico, qui Pasolini si trova a dover fare i conti con il fatto che, nel mondo dell'estetizzazione della vita, stando dentro all'estetico si può fare poco. Allora la vita rientra in ballo paradossalmente come ai tempi, diciamo, dell'estetismo, ma in maniera paradossale e perciò diversissima. La passione esistenziale di Pasolini è ciò che gli permette di 'uscire fuori', come per Bataille, il sacrificio, lo spreco... Per quanto riguarda il problema del postmoderno, io credo che sia solo un capitolo estremo della tarda modernità. A un certo punto, agli inizi del secolo, si incominciano a vedere tutte le *impasse* della modernità, la storia che non si può più continuare a vedere come progressiva, e quindi anche la storia artistica...: allora io vedo la tarda modernità come un momento di riflessione autocritica

sia sulla concezione moderna della storia (la storia che si inceppa, senza progresso), sia sui meccanismi dell'arte. Il postmoderno è secondo me qualcosa che sta all'interno di questa cornice più ampia, un capitolo della tarda modernità, dove tutti questi problemi e *impasse*, già visibili, vengono elaborati in maniera luttuosa e bloccante. Il postmoderno mi sembra un'elaborazione del fatto che non si può più produrre il nuovo: tutto è già stato scritto, e allora si fa il riciclaggio (non lo spreco, appunto) di un passato che non passa. Mi sembra un'elaborazione luttuosa e dunque patologica di un disagio che è visibile già in tutto il novecento. Quindi Pasolini non è assolutamente un postmoderno in questo senso, la sua soluzione non è di blocco, né di lutto, assolutamente. Anzi, proprio con quel suo tenere le parti del sacro, o dell'arcaico appunto, mostra un punto di fuga che mette in contraddizione le cose. Hai dunque ragione a dire che non si capisce bene perché Pasolini dovrebbe essere semplicemente un postmodernista, sia pure critico. Questa era una formula che ho usato nel libro per abbreviare il discorso. Se è vero che c'è stato negli anni '60 il crollo delle poetiche, se altri l'ha elaborato (come Calvino) nella maniera della 'postumità', del classicismo ristorante e restaurato, Pasolini l'ha elaborato invece in tutt'altra maniera. Per sintetizzare ho detto allora postmoderno critico, ma l'ho usato solo una volta in tutto il libro. In realtà il discorso sarebbe più complesso, ma in quel libro non potevo sviluppare più di tanto l'argomento della tarda modernità e del postmoderno (come ho fatto in un altro libro, che sta per uscire). Secondo me il postmoderno è un adattamento patologico a un doppio legame con la

storia. Ora, Pasolini, rispetto a questo punto di vista bloccato e bloccante, traccia un'altra possibilità, che è completamente diversa da quella del postmoderno, e per segnalare la differenza forse non basta l'aggiunta di un aggettivo, postmodernismo critico, no?