

Annamaria Cascetta

Milano, 13 febbraio 2010

Non posso purtroppo esimermi dal ribattere a Roberto Alonge, estensore della “esternazione” apparsa sul numero di febbraio di “Turin D@ms Review” e sul numero 61, 2010 del “Castello di Elsinore” a proposito del mio volume: *La tragedia nel teatro del Novecento. Coscienza del tragico e rappresentazione in un secolo al “limite”*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 230.

Sarebbe stato certo più elegante e più conforme al mio stile ignorare, ma responsabilità ed etica professionale vogliono che certi comportamenti premeditati, reiterati, prevenuti e violenti siano stigmatizzati pubblicamente e che certe presunte affermazioni metodologiche e analisi critiche siano contrastate e discusse con lucidità.

### Primo punto: il comportamento

La “recensione” in oggetto è l’ultima tappa di una catena persecutoria, arrivata alla fine a questo intervento, un centone che riprende i precedenti scritti compattandoli in diciotto pagine (forse per superare le canoniche quindici pagine e farlo figurare come titolo che fa “massa” nelle nostre povere bilancine accademiche per avere i fondi).

Dunque, la catena si avviò con l’intervento intorno al mio libro su Beckett i cui argomenti scentrati furono da me puntualmente e filologicamente contestati nella replica pubblicata e in alcuni apprezzati interventi di seminario e di convegno cui ebbi l’occasione successivamente di partecipare.

Proseguì con avvisaglie di guerra, all’indirizzo dell’editore Laterza, mentre era in dirittura d’arrivo il lavoro sulla tragedia.

Ebbe il suo *clou* in un inqualificabile carteggio valutativo coi funzionari editoriali su un manoscritto provvisorio di cui si aggredivano gli errori formali oggetto,

come in tutti i libri, di correzioni redazionali successive e in cui si usavano espressioni che mi imbarazza ripetere, ma di cui devo dare almeno un esempio: «péter plus haut que son cul».

Si esplicò poi in una pseudorecensione preventiva sulla base di una prima stesura manoscritta (non ancora pubblicata e che sarebbe stata pubblicata con ampie trasformazioni) comparsa nella sezione “polemiche” (rubrica che mi sembra più adatta a un giornale di gossip che a una rivista scientifica) del “Castello di Elsinore”. C'erano estremi di reato, ma *de minimis non curat praetor*. Ci si meraviglia solo che il Direttore responsabile e il Comitato di Direzione l'abbiano passata, ma forse questi colleghi sono presenze più nominali che altro e non sono stati consultati, come non devono essere stati consultati quando il Nostro decise di cassare il mio nome dal Comitato della stessa rivista “Il castello di Elsinore”, senza comunicare nulla.

Si accanì tuttavia il collega senza raggiungere il suo obiettivo, perché i lavori fatti con serietà riscuotono per fortuna spesso la stima libera delle persone intelligenti e in buona fede.

E tutto questo non per nobili ragioni culturali, bensì forse per arroganza, per un certo machismo, o per calcolo e vendetta di potere.

Ma quale potere? La CUT, di cui Alonge fu eletto presidente? Dovremmo meditare bene di questi tempi, anche nel nostro piccolo, su quello che gli storici e i politologi chiamano “l'enigma del consenso”.

## Secondo punto: il metodo

Alonge fa nella sua “esternazione” rilievi di metodo.

Ma l'oggetto primario del libro non sono questo o quel testo drammatico, di cui proporre genericamente una nuova lettura critica; l'oggetto è una struttura della coscienza, il tragico, che si è declinata nella rappresentazione, di cui quella drammatica dal vivo è una modalità, una delle eccellenti modalità, fin dai tempi antichi. Siamo davanti a una categoria filosofica e antropologica. Va colta con gli strumenti adeguati che mi pare che il collega Alonge non possieda assolutamente, tanto che non li vede e non li nomina.

Va considerato e valutato l'impianto, va semmai discussa l'accezione di tragico e la sua distinzione dalla forma della tragedia, vanno semmai valutati i nuclei del tragico e della tragedia. Altrimenti è come se discutendo della linea di un abito si guardasse l'orlo di una cucitura.

Che dire dell'idea del “limite”, *fil rouge* di tutto il discorso, autorevolmente ripresa da altre recensioni al mio libro? Precedenti lavori miei aiutano ad approfondirla (ricordo solo *La tragedia inattuale*, *Sulle orme dell'antico*, oppure quella raccolta di saggi che, promossa con Virgilio Melchiorre – un'autorità della filosofia italiana – fin dal 1988, *Il tragico. Filosofi a confronto*, edita da Vita e Pensiero, raccoglie studi di Moiso, Corvi, Vidali, Melchiorre, Regina, Riva, Boffi, Mottura... frutto di seminari durati un anno cui partecipò con impegno anche Gianni Vattimo in U.C.).

Se la partenza del libro è Kierkegaard allora non è casuale né, avendo studiato per anni e con gli specialisti del campo, mi serviva un referente “di passaggio”, *extra moenia*, come il pur serio Perrelli. Ma bisogna capirlo.

La scelta dei testi che compongono il libro è compiuta in relazione alla sensibilità e alla consapevolezza che gli autori, alcuni più di altri, hanno manifestato per questa struttura permanente della coscienza, quindi agli autori con un fondamento di pensiero solido e marcato che nel Novecento, nella disgregazione di un universo omogeneo di riferimento, si frantuma sul *background* delle ideologie, fino circa all'ultimo quarto del secolo.

Questa prospettiva regge l'analisi.

Gli autori e i testi chiamati in causa hanno fatto i conti esplicitamente con positivismo, esistenzialismo, marxismo, freudismo, nichilismo e assurdo... salvo metabolizzarli in una scrittura di poesia. Ricordo belle conversazioni con Artioli, che di spessore e di genialità ne aveva, sulla portata di questo approccio.

E il quadro uscito è stato valutato, anche fuori dal nostro orticello culturale di teatrologi, mi si passi l'immodestia, come coerente e stringente, serrato come voleva essere, in questa prima puntata cui mi impegnerò che ne segua un'altra.

Cos'è poi un testo? È una tessitura nel contesto. Forse qualche pagina al proposito utile si può leggere nel lavoro che ho curato, *Ingresso a teatro*, edito anni fa dalle Lettere e ristampato, cui mi permetto di rinviare. Il contesto si innerva nelle fibre del testo. I culturologi del nostro tempo hanno scritto pagine affascinanti su questo tema: pensiamo a Lotman, ai francesi, ai Cultural Studies.

Il corpo a corpo col testo non può essere un fagocitarlo nelle proprie ossessioni o un proiettarvi le proprie fantasie, in una psicocritica di vecchio stampo, ma un coglierlo nelle sue relazioni, in reciproca “intenzionalità” e nel circolo ermeneutico, esplorando tutto quanto entra, in modo dimostrabile, nel linguaggio del testo e nella sua officina preparatoria.

Se vogliamo usare una metafora sessuale, che forse piace al Nostro, il corpo a corpo non è il suo possesso chiuso (volgarmente, ma ormai con vezzo diffuso, oggi si dice di una “scopata”), ma una relazione reciproca che si nutre dei molti piani che si addensano sui soggetti in gioco (l'autore e il lettore-spettatore).

Naturalmente bisogna avere una tensione in grande, una passione storica, civile, morale, una cultura vasta. Mi viene in mente Muratori, perché sto lavorando sul Settecento in questo periodo. Quelli sono modelli.

In caso contrario l'analisi rischia di essere gratuita, grezza, persino rozza, presuntuosa e rischia di screditare anche le buone intuizioni che possono affiorare qua e là.

L'uso poi delle concordanze non è un fatto quantitativo, ma una questione di rapporto fra segno e significato, per la quale c'è una riflessione teorica amplissima. È un agevole strumento che si usa in ben altre discipline: la letteratura, gli studi biblici, gli studi filosofici. Non si parte da quante volte una parola appare per valu-

tarne l'importanza, ma si intuisce l'importanza della parola e se ne verifica l'occorrenza. È il caso di *angst* in *Spettri* che ricordo di aver segnalato proprio io ad Alonge, nella sua centralità, perché viene da Goethe e da Kierkegaard e non va confusa con paura. Lo dico chiaramente nel testo. Sorvolare indica ancora una volta non avere le categorie e in questo caso significa non cogliere le spie del testo.

Che vuol dire poi che *penge* è presente 14 volte in *Spettri* e 37 in *Una casa di bambola*?

Forse questo toglie qualcosa alla rilevanza del tema in *Spettri*?

Ibsen non scrive murato. Conosce il suo tempo. Ha le sue idiosincrasie. Ha la sua insofferenza per quel mondo. È dentro la storia. Ma ancora una volta la storia bisogna conoscerla, bisogna alzare lo sguardo al di fuori del proprio ombelico, come ci ha fatto sentire Beckett parlando del bambino di *Fin de partie*.

Le opere analizzate poi nell'epilogo provvisorio (*Rwanda 94* e *Rube*) non sono in continuità agli autori "giganti", ma un trapasso e un annuncio di una nuova direzione della drammaturgia: quella dei testi di origine non drammatica o, come qualcuno li definisce oggi, post-drammatici. Ho curato anch'io un libro su questo tema (*La prova del Nove*). In quella zona a cavallo del millennio bisognerà indagare per rilevare le nuove torsioni dell'idea del tragico e della sua forma espressiva.

L'arco di tempo è il secolo, ma nessuno storico identificherà un secolo con i suoi limiti cronologici: secolo breve, secolo lungo... Altroché 1881. L'analisi nella chiave scelta può essere arretrata al 1870, come ci indicano autorevoli storici (pensiamo a Vivarelli), mentre la svolta verso la fine si potrà protrarre, ma il problema andrà meglio indagato con le analisi del prossimo volume.

La ricerca della sintesi poi è un pregio in una scrittura saggistica. Si possono dire molte cose in poche pagine come se ne possono dire poche in lunghi sproloqui. Questo in generale. Poi bisogna riuscirci.

### Terzo punto: interpretazioni

Sulla maggiore o minore forza convincente delle interpretazioni giudica il lettore.

Grazie a Dio, come suona un famoso bel libro di Ricoeur, vige il *Conflitto delle interpretazioni* e nessuno ha la privativa sui testi della poesia e del teatro.

Non siamo gatti che definiscono il loro territorio.

E poi esiste l'intuizione: uno può stare anni su qualcosa e non vedere, un altro può avere un guizzo di intuizione e centrare. Banale? Come ci ha sempre detto Grotowski: la verità è semplice, è là.

Riprendo comunque qualche spunto. È buona la sottolineatura di Alonge su Kattrin-madre, si può utilmente approfondire e introdurre con maggior forza nel paragrafo che costituisce una delle conclusioni del lavoro intitolato: *La "madre" e il riemergere del sacro*, che forse ha ispirato o rafforzato comunque Alonge nell'idea.

Su Camus, poi, uno dei grandi amori della nostra generazione e uno degli scrittori da me più studiati, ne parlerei davvero con più competenza. Come si fa a classificare il passaggio relativo alla relazione fra il paesaggio e il corpo di Drusilla come poesia del paesaggio? Significa non conoscere *L'étranger*, non conoscere *Le vent à Djémila*, *Noces à Tipasa*, non sapere che è quando si spacca la relazione armoniosa fra l'uomo e la natura che si installa nella mente del personaggio (Caligola come Meursault) l'idea e la percezione dell'assurdo.

Che poi ogni versione abbia una sua identità è vero, e infatti la differenza e la maturazione ideologica dopo l'esperienza delle dittature e dopo il trasferimento di Camus in Europa è molto sottolineata nel libro nell'analisi delle diverse versioni, ma quel che va tenuto insieme è il ragionamento sul nichilismo che passa dall'una all'altra edizione e si svilupperà in testi successivi.

Ma anche qui bisogna conoscere.

L'impressione, mi posso sbagliare, è che il recensore si sia fatto aiutare per qualche parte delle diciotto pagine da qualcuno che, *obtorto collo* forse, ha buttato giù qualche appunto.

#### Quarto punto: aspetti formali

Le segnalazioni degli errori di stampa sono invece sempre utili. Va bene quello relativo a *clichés*. Verrà corretto nella ristampa, che sarà non lontana, perché il libro sta andando bene, per fortuna.

Ma l'editore è scrupolosissimo e ha fatto qui un lodevolissimo lavoro di editing di cui non finirò di ringraziare, stante la difficoltà dei riferimenti plurilinguistici.

*Konkordans* è richiesto dalle regole di uniformità editoriale.

Le citazioni in dano-norvegese sono state tutte verificate presso la Bibliothèque Nordique di Parigi sull'edizione cui gli estensori delle *Konkordans* si sono riferiti, che non è la più recente edizione nazionale. Ma Franco Perrelli ha ulteriormente verificato. Nella ristampa se qualche imperfezione c'è sarà corretta. Ma il libro è nel complesso assai pulito.

Il lettore deve avere la lingua originale. E chi non la conosce bene si fa aiutare, anche collazionando più traduzioni come ho fatto io col dano-norvegese e come penso farà Alonge con l'inglese che conosce poco, quando parla ad esempio di Beckett o della traduzione inglese di Ibsen (giudicandola). Comunque, per fortuna, il libro sta avendo una buona accoglienza di critica e pubblico, ha stimolato l'elaborazione in corso di un secondo volume e avrà un'edizione in inglese negli Stati Uniti.

Ma adesso basta. Manteniamo le distanze.

Auguro solo ad Alonge con la memoria di una vecchia sincera amicizia che si liberi dei suoi fantasmi prima che sia troppo tardi.

Gli auguro che scriva il "suo" libro, se ci crede, anziché tallonare gli altri e ringraziare i lettori di questa nota per la pazienza.