

DOPPIOZERO

Esilio stile tardività

[Andrea Cortellessa](#)

15 Febbraio 2013

Pubblichiamo di seguito una conversazione inedita di Andrea Cortellessa con Franco Cordelli in occasione del suo settantesimo compleanno.

Doppiozero ha dedicato inoltre a Franco Cordelli l'ebook [Declino del teatro di regia](#), accompagnato da una conversazione con Andrea Cortellessa e da una teatrografia di Simone Nebbia.

Franco Cordelli

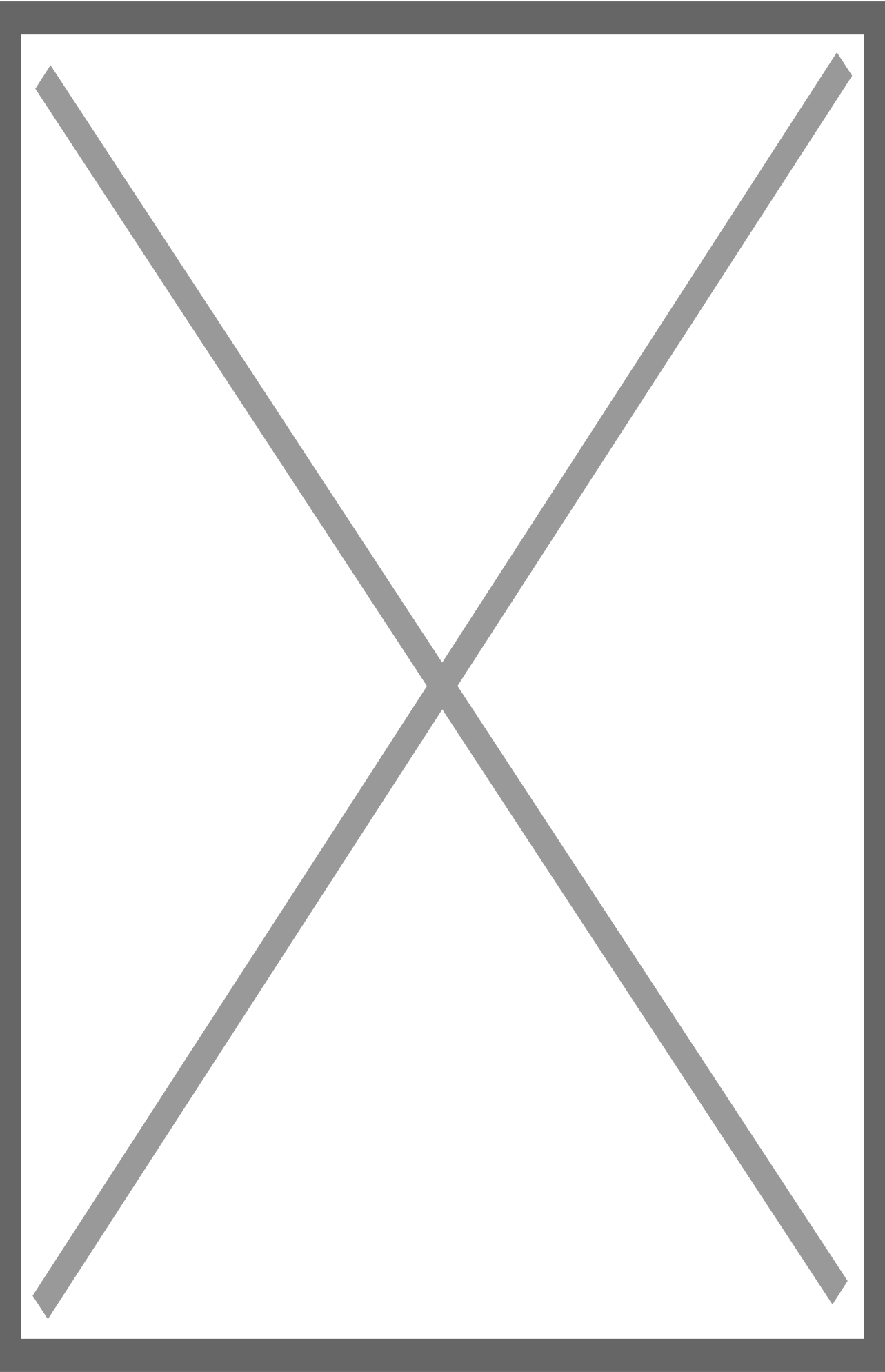
Declino del teatro di regia

Conversazione con l'autore
di Andrea Cortellessa

Schede teatrografiche
di Simone Nebbia

DOPPIOZERO

AC: È un caso, ma un caso eloquente, che escano in contemporanea – per festeggiare i tuoi settant’anni, il 20 febbraio – due libri che possono ben rappresentare gli estremi di un percorso. [*Partenze eroiche*](#), ripubblicato da Gaffi con una postfazione di Andrea Caterini, è un libro del 1980 (dunque sette anni posteriore al primo, *Procida*) ma è il tuo primo libro di saggi e raccoglie pagine degli anni Settanta e, in qualche caso, della fine dei Sessanta. *Declino del teatro di regia*, che abbiamo realizzato per il momento come e-book con *doppiozero*, raccoglie invece una selezione dell’ultimo quindicennio della tua attività di critico teatrale. E sono libri a specchio rovesciato, sin dai rispettivi titoli: non solo in questo, ma nel taglio che hai dato ai materiali coi quali lo hai composto, *Declino del teatro di regia* s’iscrive in un orizzonte di *tardività*, *ridiscussione* e *ripiegamento*; *Partenze eroiche*, tutt’al contrario, ti faceva entrare sulla scena intellettuale con un piglio baldanzoso, aggressivo e almeno in apparenza euforico; apparenza confermata dall’immagine di copertina di quell’edizione Lerici: una foto solarizzata di Lawrence d’Arabia, T.E. Lawrence, nella divisa dell’Impero Britannico e a cavallo di una moto rombante (per inciso, è un peccato che si siano perse le immagini di copertina dei tuoi due saggi, questo e *La democrazia magica*: riedizione a sua volta commendevole, quella di Fandango dell’anno scorso, in cui si perdeva però l’immagine della *princeps* einaudiana con la camminata di Uwe Johnson all’aria aperta, a testa alta, nella Berlino anni Cinquanta).



Se però si entra dentro *Partenze eroiche* ci si accorge – specie col senno di poi – di una quantità di contropunte, ripiegamenti e avvallamenti interni che quel titolo, e quell’immagine, consentono di leggere in maniera almeno obliqua (la moto di Lawrence è quella con cui si avvia all’incidente che lo uccide; e una vena autodistruttiva percorre tutto il libro, che formula l’idea di una morte dell’arte – moderna – simboleggiata dai suicidi in rapida successione del poeta Celan, del narratore Mishima e del drammaturgo Adamov). Mi interessa in particolare il motto preso da Joyce che ponevi come titolo al tuo saggio su Landolfi – nell’anno della sua morte, il momento in assoluto più basso delle sue fortune; nonché il tuo scritto, per quel che può valere, che mi ha conquistato definitivamente quando lo lessi la prima volta, tanto tempo fa – *Esilio astuzia silenzio*. Anche questo termine e questa categoria, *esilio*, tornano all’altro capo della tua parabola: se è vero che l’ultimo romanzo che hai pubblicato, *La marea umana*, rappresenta il prolungato tentativo di farsi una ragione della sparizione, e anzi del vero e proprio *esilio* appunto, che s’è comminato il più caro amico di Franco, protagonista e voce narrante del romanzo, cioè Azio: divenendo Aki e trasferendosi agli antipodi dell’Italia, in Indonesia.

L’anno prima della sua uscita fu pubblicata in Italia, presso il Saggiatore, una raccolta di saggi di Edward Said dal titolo *Sullo stile tardo*. Una raccolta postuma, messa assieme però da Michael Wood sulla base di un progetto restato incompiuto alla morte di Said, nel 2003. Un libro che, ricordo, ti colpì molto; pubblicasti anche un breve articolo sul Corriere della Sera, nel quale stabilivi un’equivalenza fra *stile tardo* – come Said lo descrive nei saggi raccolti nel volume, dedicati a musicisti e scrittori, da Beethoven a Schönberg, da Mann a Lampedusa – e la sua “resistenza al nostro tempo”. Queste opere *tarde* sono così “intransigenti”, scrivevi, “da rendere questi autori, apparentemente attardati, del tutto estranei al loro tempo, da esso remoti”^[1].

Nel saggio su Adorno che è insieme l’introduzione e il vertice del libro di Said, si legge infatti che “lo stile tardo è ciò che accade se l’arte non rinuncia ai suoi diritti in favore della realtà”^[2]; ma poche pagine dopo trovo un’altra equivalenza eloquente (mio il corsivo): “la tardività è una sorta di *esilio autoimposto* da ciò che è generalmente accettabile, viene dopo di esso e sopravvive oltre”^[3]. Per cui “lo stile tardo è *dentro* il presente, ma ne è stranamente *separato*”^[4]. La condizione dell’*esilio* era un dato di fatto per Said, che ha intitolato *Nel segno dell’esilio* un’altra sua raccolta di saggi^[5], ma qui con tutta evidenza assume una portata trascendentale. La *resistenza* dell’arte, pare di capire, non può che essere un *esilio autoimposto*: il porsi dell’artista in uno stato d’eccezione rispetto alle condizioni del “discorso” dominante; il collocarsi in un’eterotopia, per foucaultianamente dire, rispetto all’episteme di quella che, malgrado tutto, si continua a definire “patria”. Ma se questo stato di cose ci appare in piena luce alla fine della modernità, non troppo diversa era la condizione dell’artista quando Stephen Dedalus raddensava in quel trinomio, *esilio astuzia silenzio* appunto, le coordinate spirituali della modernità al suo albero. Allora come oggi, quella dell’artista è una condizione di straniamento e spossessamento, di esclusione e minorità: non però subito in modo subalterno, vissuta dunque con tonalità patetica, ma al contrario praticata con *astuzia* e rivendicata, magari, addirittura con orgoglio.

Al di là della loro apparente contrapposizione, insomma, questi due libri – *Partenze eroiche* e *Declino del teatro di regia* – mi paiono disegnare, con coerenza estrema proprio perché in qualche modo preterintenzionale, la fisionomia inconfondibile di un autore in *esilio*.

FC: Non avevo pensato al fatto che uscissero insieme un libro con nel titolo la parola *declino* e un altro con la parola *partenza*... *Declino del teatro di regia* è un libro nato dalla generosità degli amici, è stato un processo che mi ha superato. Però poi l’ho assunto, l’ho fatto mio. Perché in realtà è un libro che mi piace, molto più di quanto avrei potuto pensare che mi potesse piacere una raccolta delle mie recensioni di teatro. Mi piace perché c’è una selezione, perché vi si istituisce una gerarchia – basta scorrere il sommario –, che è una cosa in cui ho sempre creduto: nell’eguaglianza c’è la gerarchia, c’è la differenza tra ciò che è bello e ciò

che è brutto.

Per quanto riguarda invece la questione dell'esilio: se dicessi di me, come individuo, di essermi sentito in esilio nel mondo in cui sono vissuto sarei un mentecatto. Sono vissuto dentro il mondo in cui sto. Il problema è un altro. Il problema, cioè, non è individuale, non è esistenziale. Quella che tu ora definisci *esilio* era già la condizione *in sé* della letteratura, dello scrivere o del fare arte in generale, al tempo in cui ho cominciato a fare qualcosa. E già da molto tempo prima, se è per questo. Con Joyce abbiamo solo la sua presa di coscienza, cioè appunto la sua trasformazione in *astuzia* o, diciamo, strategia. D'altra parte è pur vero che questo esilio ha connotati assai diversi oggi dai tempi di Joyce, e anche dal 1980. Spesso sentivo dire di me che avrei sostenuto che "il romanzo è morto" o qualche sciocchezza del genere; quando sappiamo che non si sono mai scritti tanti romanzi come in questi ultimi trent'anni. Tutto è narrazione, oggi; e c'è una tale inflazione di bellezza che non possiamo neppure più formularlo, il concetto di *bello*, in modo filosoficamente pregnante. Dire la parola *bellezza*, come pure la parola *artista*, è come dire la parola *Dio*. Non si può pronunciare. Eppure la pronunciamo, non ne abbiamo altre. Ma proprio questa esteticità diffusa, diciamo, è parte integrante del discorso, come lo chiamavi tu, dal quale occorre chiamarsi fuori.

AC: Questa è la differenza cruciale. E tu sei stato fra i primi a coglierla, per esempio intitolando *Il pubblico della poesia*, già nel '75, l'antologia che curasti insieme ad Alfonso Berardinelli. Se tutti sono poeti nessuno lo è. Nessuno può più porsi soggettivamente, esistenzialmente (come era ancora possibile ai tempi di Joyce: Stephen è discendente diretto dei simbolisti, dei decadenti, degli *artisti d'eccezione*), *al di fuori della società*. Tutto è estetico, tutto è semiotico, la politica è ovviamente spettacolo...

FC: ...questo poi è clamoroso! Ogni cravatta indossata, ogni manica di camicia arrotolata rappresenta una precisa scelta estetica. Pensa ai politici...

AC: ... certo, solo che quest'autorappresentazione una volta era delle *élites*, dei potenti della terra, mentre oggi ciascuno di noi vive la sua vita come teatralità, come rappresentazione. I rapporti sociali sono tutti regolati da questa logistica dell'immagine... Ma se così stanno le cose, come può oggi un artista pensarsi in esilio dentro questo, diciamo, *esilio di massa*?

FC: Messa in questi termini la questione è più sottile. E deve tornare su un piano individuale, diciamo interiore. Nonché ambivalente. Ma anche questo *esilio dentro l'esilio*, diciamo, non può essere vissuto in modo dolente...

AC: ... del resto anche gli esteti dell'Ottocento (anche se in qualche caso, vedi Wilde, effettivamente lo furono) non si sentivano dei perseguitati, quanto piuttosto il sale della terra...

FC: Non mi sento certo il sale della terra! Non c'è alterigia in quanto vado dicendo. E neppure stoicismo. È una pura constatazione. Prendo atto di una cosa. Come del fatto che si muore. Si muore, c'è poco da fare. Che reazione dovrei avere di fronte a questa novità. (Che si muore lo sappiamo, ma è sempre in qualche modo una novità.) Certo questo è uno stato d'animo di adesso, se riapro *Partenze eroiche* (non l'avevo fatto prima di consegnarlo all'editore che lo ha riproposto) mi accorgo di un linguaggio, di un tono, di un atteggiamento che sinceramente, oggi, trovo remoto. Perché remoto? Perché a dispetto della mia consapevolezza di allora, del pensiero già allora opprimente della, diciamo, *morte dell'arte*, con tutto ciò si trova ancora, qui, un'ostinazione di tipo fideistico. Una poetica, insomma, che smentisce continuamente se stessa, anche solo con questo eleggere degli autori, porli su un piedistallo, come se ciascuno rappresentasse, incarnasse chissà cosa... Qualunque professione di fede mi sembra eccessiva, non sopporto le professioni di fede! Anche la parola *resistenza*, che usavo ancora in quel pezzo che hai riesumato di tre anni fa... anche quella è una professione di fede. Che la pronuncio a fare? La faccio, se la faccio; accade e basta.

Da un certo momento in avanti, per fortuna, è subentrata una riserva mentale, un fondo di miscredenza diciamo, o di malizia, in tutto quello faccio, nel fatto stesso che continui a scrivere. Perché in effetti io ho continuato a scrivere – pur essendo profondamente scettico sull'idea di scrittura, sull'idea di romanzo, sull'idea di essere artista eccetera. Perché l'ho fatto? Non sono in grado di rispondere a questa domanda, come non posso dire perché continuo a vivere.

AC: Al di là della tua poetica ci sono però le tue opere. E non mi pare che si possa dubitare del fatto che *La marea umana* rappresenti una discontinuità, nel segno appunto dell'esilio. Non solo e non tanto perché lo assume come proprio tema, ma perché segna una soluzione di continuità stilistica molto evidente, rispetto ai tuoi libri precedenti. Si può ragionevolmente sostenere che *La marea umana* (Rizzoli 2010) sia il capitolo terminale di una trilogia politica (una volta ho scritto, temo, *resistenziale*: per contrapporla a una precedente modalità *esistenziale*)^[6] sull'Italia al trapasso da Tangentopoli (*Un inchino a terra*, Einaudi 1999) a oggi, passando per Berlusconi (*Il duca di Mantova*, Rizzoli 2004). Ma è anche vero che, come spesso avviene nelle trilogie, l'ultimo capitolo segna già un clima diverso. Nella conversazione che abbiamo avuto per *Declino del teatro di regia* ^[7] a un certo punto è spuntato il concetto, di Matthew Arnold, di *critica della vita*; e concordavamo che se *Un inchino a terra* è una critica del mondo *La marea umana* è appunto una critica della vita. Perché questa condizione di esilio non è identificabile nelle circostanze storiche che, pure, contribuiscono a definirla (il fascismo, o il fascismo ideale eterno di cui pure nel romanzo si parla); e appunto intride di sé ogni fibra linguistica del testo.

Mi colpiscono due cose che hai appena detto: quando hai paragonato il tuo confrontarti con la condizione che stiamo delineando col tuo confrontarti con la morte. E quando hai detto che hai continuato a scrivere così come hai continuato a vivere. C'è una terza cosa decisiva che dice Said, ed è quando allude (ancora una volta pensando in primo luogo a se stesso, ovviamente) all'"ultimo o più tardo periodo della vita" in cui si fa esperienza del "decadimento del corpo", del "sopraggiungere della malattia o di altri fattori che determinano la possibilità di una fine intempestiva perfino per una persona giovane"^[8]. Il tempo in cui il corpo, insomma, intravede i propri limiti. Mi colpisce che tu abbia apposto una dedica – gesto a te, in generale, sommamente sgradito – in *Declino del teatro di regia*, a due registi che sono scomparsi fra dicembre e gennaio, proprio mentre lavoravamo al libro. Uno cinematografico, Emidio Greco, e l'altro teatrale, Massimo Castri. Uno è stato un amico carissimo, un compagno di strada, l'altro lo hai frequentato poco o nulla ma hai finito per

considerarlo un maestro...

FC:... sì, una guida. Una guida spirituale, intellettuale e operativa. L'uscita del libro coincide con il mio compleanno, a un'età che è la stessa di Castri. Purtroppo lui è morto, io sono ancora qui.

AC:E poi c'è il tuo nuovo romanzo, quello cui stai lavorando ora. Non ne so molto, se non quello che me ne hai detto tu. E so dunque che in qualche modo prende lo spunto da un avvenimento che ti ha cambiato la vita, negli ultimi anni: dalla malattia che, alla fine del 2009, ti ha ridotto in fin di vita. Sei rimasto in ospedale tre mesi, ti sei confrontato con una dimensione che non avevi mai vissuto sulla tua pelle. E pensando alla *Marea umana*, e al fatto che appaia già in parte *oltre* la dimensione politica dei romanzi precedenti, mi viene in mente che tu lo avevi scritto subito prima della malattia ma lo hai rivisto in ospedale.

FC: Invecchiare è obbiettivamente un privilegio. Sento tutti i vegliardi che si lamentano... oddio settant'anni, oddio ottant'anni... Quando è una così notevole fortuna, specie se è vero – come dice il mio amico Giorgio Ficara – che in realtà oscillo ancora fra i trenta e i quaranta. Certo, la vita si fa più difficile, soprattutto da un punto di vista fisico. Ma aumenta il livello conoscitivo... e questo è il massimo privilegio dello stare al mondo. Soprattutto dopo quell'incidente, diciamo così, che mi ha fatto rischiare la vita... ogni minima proroga, come diceva Luigi Baldacci nei suoi ultimi anni, si assapora in modo selvaggio. E se penso alla *Marea umana*, o a quello che sto scrivendo adesso, mi accorgo che si è andata radicalizzando una mia *forma mentis* materialista. Non dimentico mai la mia educazione marxista. Anche di fronte alla malattia e alla morte so di continuare a pensare nel modo in cui ho cominciato a pensare. Non da marxista, perché non avrebbe senso dire una cosa del genere, ma con quel tipo di educazione, di *imprinting*. Per cui se pure il mio tono dominante fosse davvero divenuto quello che Matthew Arnold definiva "critica della vita", la mia sarebbe pur sempre, ancora, critica del mondo.

AC: D'altra parte già in Arnold questi due livelli sono compenetrati uno nell'altro, e poi la cultura novecentesca li ha saldati insieme in modo inscindibile, penso per esempio nel surrealismo e nell'esistenzialismo. Cambiare la vita e cambiare il mondo. Riflettendo alla tua formazione marxista, mi pare che si possa precisare e connotare in due modi. Una prima piegatura è in senso diciamo teatrale, performativo. In un'altra conversazione che abbiamo avuto tempo fa [\[9\]](#), sostenevi che già la partecipazione al Sessantotto fu per te a una specie di rappresentazione.

FC: Sembrava un *happening*, anzi era un *happening*. Del resto non è un caso che la prima manifestazione a Roma avvenne alla Facoltà di Architettura e che ne fossero protagonisti i cosiddetti Uccelli. C'era evidentemente una dimensione estetica. Di quei tempi conservo soprattutto immagini; è ovvio, la memoria si

condensa in immagini, ma mi colpisce ritrovarle identiche in memorie diverse dalla mia, per esempio nel film di Olivier Assayas, *Dopo maggio...* quel correre per strada, quel rifugiarsi in un portone, quel salire le scale, il buio in cima alle scale, la paura della polizia... E tutto quello spettacolo lo producevamo noi studenti, non i poliziotti. Quasi che ci fosse in noi un piano, un proposito, una voluttà. C'era una voluttà. Nel lanciare la molotov c'era una voluttà.

AC: Ancora una volta Said, che si fa fotografare mentre lancia la pietra...

FC: ... esatto. Io infatti quella foto di Said l'ho ritagliata, la conservo da qualche parte...

AC: ... a me invece, ti confesso, quella foto non piace affatto. Ma andiamo avanti. L'altra piegatura che hai impresso al tuo *imprinting* marxista è quella che chiamerei una "funzione Groddeck". Cioè il fatto che la psiche, e il modo in cui la psiche si rapporta al mondo, ha influssi diretti sul corpo, appunto sulla materia. Il tuo è un materialismo ampliato, allargato, arricchito.

FC: Direi radicale. La psiche è parte del corpo e, aggiungo, il corpo è parte della psiche. Con sempre maggiore chiarezza un libro centrale è divenuto per me quello di Lucrezio. Nel '97 iniziai il mio lavoro alla RAI leggendo integralmente a Radio Tre la traduzione di Luca Canali del *De rerum natura*. Fu un momento irripetibile della vita della RAI, allora c'era un direttore di larghe vedute. Oggi alla radio leggono Natalia Ginzburg, riassunta poi... Lucrezio dice in forma poetica, in sintesi radiosa, tutto quello che penso in tema di materialismo, empirismo e, perché no?, edonismo...

AC: ... il corpo come centro dell'universo, il corpo-anima...

FC: ... corpo-psiche, forse è meglio.

AC: L'*esilio* di cui si parla in *Partenze eroiche*, al di là di quello che abbiamo detto, era anche un esilio dal primato della politica, o di un certo modo di intendere la politica di quegli anni. Esordire come scrittore nel

1973 non dev'essere stato semplice. Tante volte hai raccontato l'aneddoto di quando con Dario Bellezza scrivate, sulla lavagna dell'Aula Uno di Lettere, alla Sapienza di Roma, un provocatorio *Viva Proust!*

FC: All'epoca detestai profondamente la famigerata poesia di Pasolini su Valle Giulia. Che ovviamente oggi viene considerata più o meno il Vangelo. Non tanto perché l'aveva scritta Pasolini e per il modo in cui l'aveva scritta; proprio per quello che diceva. A Valle Giulia c'ero, ma non lanciavo le molotov. Di sicuro, come dicevamo, prevaleva in me l'elemento dell'osservazione su quello dell'azione. Ma quello spettacolo mi piaceva, eccome! Era uno spettacolo vero, dal vivo! Al quale partecipavo sulla scena, come si faceva a teatro in quegli anni, rischiando qualcosa, perché no? (non solo a Valle Giulia, bensì tante volte, più tardi). Ero lì, stavo da quella parte. E non ho mai contrapposto l'arte alla politica. Non ero così lucido a quel tempo, ma già allora ero consapevole che l'arte ha una sua realtà, una sua urgenza interna, che pure in quel momento veniva messa in un angolo – solo per il momento, come s'è visto appena un decennio dopo. Stavo con un piede in una scarpa e uno nell'altra, e rivendicavo in entrambi i campi una posizione minoritaria.

AC: Cioè mentre avvertivi la componente estetica, se non proprio estetizzante della politica di quel tempo, e d'ogni tempo forse (la foto di Said...), insieme vivevi in prima persona la politicità profonda, non contingente, di un qualsiasi impegno nell'arte. E in entrambi i casi questa condizione dialettica, e impura, era da te vissuta come contraddizione, come inconciliabilità coi valori prevalenti. Questa specie di chiasmo non lo potevano capire i puristi di una parte e dell'altra...

FC: ... i puristi del politico senz'altro. Quelli dell'arte, allora, proprio non c'erano...

AC: ... beh, per esempio De Angelis...

FC: ...Milo lo leggemo dopo, nel '75, '76... anche se nel *Pubblico della poesia* c'è già. *Somiglianze* è del '76. Quella cosa lì esplose con *La parola innamorata*, '78. Non per caso. Lì si affacciò un purismo, sì, la premessa a cose che, ovviamente allora non lo potevamo sapere, sarebbero venute dopo...

AC:... però ho trovato un'intervista a Milo che ricorda un episodio molto simile a quello tuo e di Bellezza, un giorno che alla Statale di Milano, era appunto il '76, affisse in bacheca un manifesto con su scritto "Cerchiamo qualcuno che ami la poesia"[\[10\]](#)...

FC: ... questa cosa la ignoravo... un gesto tanto radicale quanto ingenuo. Dario e io quella frase non l'avevamo scritta ingenuamente, e neppure radicalmente se è per questo; l'avevamo scritta con sarcasmo. Era uno sberleffo nei confronti dei "rivoluzionari". Ma, come dicevo, un esilio era dentro l'altro esilio. Mi appassionava la letteratura perché mi appassionava la politica: perché, in quel momento, era la parte dominante della vita. Tutto partiva da lì. La tensione, l'esilio rappresentato dalla letteratura era in realtà nei confronti della vita. Non a caso allora mi dedicai a James, tradussi anche – col mio povero inglese – *Principessa Casamassima*...

AC: ... insieme a T.E. Lawrence, è James l'altro vero eroe di *Partenze eroiche*. Che anzi – molto allusivamente, direi – da James parte e a Lawrence arriva.

FC: James, il più letterato dei letterati, il più avulso dalla scena del mondo. Persino impotente, come ora si dice (allora però non se ne sapeva niente)... il massimo! E due volte esiliato: dall'America in Europa, dall'Europa in America... il più sofisticato e insieme il più concreto, il più astratto e il più realistico. Ma insieme, poi, appunto Lawrence. I due stanno insieme perché insieme, sempre, stanno la letteratura e la vita.

AC: Quella copertina dell'80 nasce *a posteriori*. Il libro esce l'anno dopo Castelporziano, e su quell'esperienza – su cui tre anni dopo tornerai con quello che continua a sembrarmi uno dei tuoi capolavori, *Proprietà perduta – Partenze eroiche* fa già in tempo a riflettere. Anche il saggio su Lawrence è datato 1979: e coincide, insomma, con la scoperta della dimensione performativa, o come preferisci dire tu dell'*happening*, della letteratura. Nel libro c'è questa pagina straordinaria: "Sempre più mi convinco della necessità di allargare il concetto di testo: non solo i grandi e i piccoli romanzi di Hemingway, ma anche i dirai, le lettere, i saggi, la bibliografia critica (che è, essa stessa, un testo di Hemingway!). La foto di Ernest con il pancione e la maglietta da marinaio non è uno tra i suoi più eloquenti testi?"^[11] Allo stesso modo il Lawrence di *Partenze eroiche* fa della sua vita, più che un'opera d'arte, un testo. Lawrence, scrivevi nelle ultime pagine di questo libro, "è l'unico eroe che più che pretendere di riunire 'vita e letteratura' [...], di fatto le riunisce; l'unico eroe il cui gesto risulta perfettamente omologo, in quanto anacronistico, allo statuto della letteratura". La sua sconfitta, il suo esilio, sono quelli "dello scrittore e dell'uomo d'azione che sanno d'essere stati condannati dalla Storia e che esclusivamente accettando il proprio anacronismo e fallimento possono sperare in una vittoria"^[12].

FC: Oggi comunque sento piuttosto lontani tanto James, l'ho detto più volte, che Lawrence. Mentre amo sempre di più Malcolm Lowry. Quello di *Sotto il vulcano* è il clima spirituale, culturale, stilistico più vicino a me in assoluto. Cioè il clima modernistico: è il libro modernista per eccellenza, il libro che raduna in sé tutte le virtù e nessun difetto del modernismo. E in più vi si rivela un'esperienza, una vita vissuta al massimo

dell'intensità. Che resta, per me e direi per chiunque, un'aspirazione legittima. Mi viene in mente una cosa che diceva un pensatore una volta sugli altari e oggi stimato pochissimo o niente affatto, Marcuse. Citava Rilke e diceva che il vero problema non è morire, ma morire senza aver vissuto. Se la vita viene vissuta sempre, intensamente e fino in fondo, ci si concilia anche con la morte. Naturalmente Marcuse diceva queste cose con un'intenzione politica, pensava ai diseredati, agli sfruttati cui viene rubata, appunto, la vita. Anche in questo caso, cambiare il mondo e cambiare la vita sono una cosa sola.

AC: C'è un'ultima sollecitazione che vorrei riprendere da Said, per me la più suggestiva. Comunemente si tende a credere che un artista, nella sua fase tarda, risolva i conflitti e raggiunga una maturità superiore. Said cita i casi di Rembrandt, Matisse, Bach e Wagner. Il riferimento più topico (e forse equivoco) potrebbe essere a Goethe. Ma si chiede Said, invece: "E se questa tardività artistica non fosse fatta di armonia e di ordine, ma di intransigenza, difficoltà e contraddizioni irrisolte?". Lo *stile tardo* che lo appassiona è quello che "implica una tensione non armonica e non serena, e soprattutto una produttività deliberatamente improduttiva, che va *contro...*" [13]. Naturale che il culmine di questo discorso sia rinvenuto nell'ultimo Beethoven e nella lettura che ne dà il filosofo della *dialettica negativa*, Adorno appunto.

Allora, se la *partenza eroica* negli anni Settanta rappresentava un'inconciliabilità col primato della politica, nei confronti di cosa è inconciliabile un artista d'oggi? Un artista come te o come Massimo Castri, poniamo, che si mostra *tardo* sin dall'inizio della sua carriera. Se non ci si può esiliare nella dimensione estetica che avviluppa il mondo intero; e se non ci si può esiliare dalla politica, che ci è stata da tempo alienata, con che cosa rifiutiamo di conciliarci, *contro* cosa stiamo andando?

FC: Prima mi sono espresso in un certo modo nei confronti della morte. Ho detto che ci penso con tranquillità. Non ne parlo in astratto; a un certo punto, durante quella malattia che ricordavi prima, mi è stato annunciato che era prossima. Come si dice, l'ho vista in faccia. Ero calmo, se posso esprimermi così. La constatavo. Come constato che questa scatola davanti a me è bianca. Eppure se c'è una cosa con cui è impossibile riconciliarsi è appunto la morte. Ancora una volta non sto parlando di quella individuale, evenemenziale, non "la morte nostra, privata" ma, diciamo, l'idea della morte. La morte di tante cose. O, diciamo, la fine; la finitudine dell'esperienza. Il nostro è un tempo finito. Guardo la mia libreria, leggo un titolo, che so?, *Il mulino sulla Floss*, un libro meraviglioso, l'ho letto due volte. E so che non avrò il tempo di leggerlo una terza volta. C'è un limite all'esperienza. Non basta una vita per fare certe esperienze. Mi fanno ridere le persone che vanno in India, stanno tre mesi in India, scrivono un libro sull'India. Per quel pochissimo che posso aver capito è una civiltà talmente diversa dalla nostra, talmente aliena, che ci devi stare venti o trent'anni per capirci qualcosa. Mi dispiace non poter aver esperienze dell'India. O di New York. Se avessi un'altra vita andrei a New York, andrei in India, andrei in Brasile... o in Africa. Ecco, mi piacerebbe andare in Africa!

Roma, 2 febbraio 2013. Si ringrazia Daniela Voso per la collaborazione

[1] Edward Said, *l'intellettuale che resiste al proprio tempo*, «Corriere della Sera», 20 ottobre 2009, p. 43.

[2] Edward Said, *Tempestività e tardività*, in Id., *Sullo stile tardo* [2006], a cura di Michael Wood, traduzione di Ada Arduini, Milano, il Saggiatore, 2009, p. 24.

[3] Ivi, p. 29.

[4] Ivi, p. 36. Corsivi dell'autore.

[5] Cfr. Id., *Introduzione. La critica e l'esilio*, in Id., *Nel segno dell'esilio. Riflessioni, letture e altri saggi* [2000], traduzione di Massimiliano Guareschi e Federico Rahola, Milano, Feltrinelli, 2008, pp. 7-32.

[6] Cfr. Andrea Cortellessa, *Etica della sparizione*, in «Il Caffè illustrato», 55-56, luglio-ottobre 2010, pp. 34-9 (poi in «[Nazione indiana](#)»:).

[7] *La freccia del senso*, in Franco Cordelli, *Declino del teatro di regia*, doppiozero 2013, pp. 203-19.

[8] Edward Said, *Tempestività e tardività*, cit., p. 21.

[9] Andrea Cortellessa e Stefano Chiodi, *Tragedia senza catarsi. Conversazione con Franco Cordelli*, in Franco Cordelli, *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, nuova edizione a cura di Stefano Chiodi, Firenze, Le Lettere, 2008², pp. 249-65.

[10] Massimo Gezzi, *Incontro con Milo De Angelis* [2006], in Milo De Angelis, *Colloqui sulla poesia*, a cura di Isabella Vincentini, Milano, La Vita Felice, 2008, p. 127.

[11] Franco Cordelli, *L'ingenua mia ebbrezza*, in Id., *Partenze eroiche*, Cosenza, Lerici, 1980; nuova edizione con postfazione di Andrea Caterini, Roma, Gaffi, 2013², p. 307 (e ancora, poco tempo dopo, sulla medesima foto: "Non crede, se l'ha vista, che anche quello sia un testo di Hemingway? E non crede, insomma, che, proprio da un punto di vista del codice teatrale, ogni corpo sia un veicolo di significati, e che ancor più significati veicoli il corpo del poeta che non il corpo dell'uomo massa o quello dell'attore?": Id., *Proprietà perduta*, Milano, Guanda, 1983, p. 65). Rinvio al mio *Mitobiografia del Poeta. Franco Cordelli dal Pubblico della poesia Proprietà perduta*, in *Auctor / Actor. Lo scrittore personaggio nella letteratura italiana*, Atti del seminario di Roma, aprile 2004, a cura di Gilda Corabi e Barbara Gizzi, Roma, Bulzoni, 2006, pp. 251-70 (testo ripreso in Franco Cordelli, *Il poeta postumo. Manie pettegolezzi rancori*, nuova edizione cit., pp. 223-34).

[12] Franco Cordelli, *La scrittura celeste*, in Id., *Partenze eroiche*, nuova edizione cit., p. 377 e p. 379.

[13] Edward Said, *Tempestività e tardività*, cit., p. 22.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e [SOSTIENI DOPPIOZERO](#)

