

Renato Barilli

Gozzi e io, due destini gemellati

Luigi Gozzi e io siamo stati come due esistenze gemellate o parallele, secondo un destino comune che si era aperto fin dai banchi delle scuole superiori, infatti abbiamo frequentato insieme il ginnasio e il liceo classico presso l'istituto più reputato di Bologna, il Galvani, anche se forse in quei primi tempi non comunicavamo molto, dato che nell'aula stavamo su file opposte, ma certo eravamo tra i pochi che già allora potevano apprezzare le lezioni impartite da Gaetano Arcangeli, fratello del grande Momi che poi sulla mia vita personale avrebbe avuto tanto peso. Ma allora nel nostro orizzonte dominava la figura di Gaetano, con la sua didattica assolutamente lontana dalle vie tradizionali, fatta di silenzi pensosi, quasi mistici, interrotti da sentenze sintetiche ma sicuramente profonde, quasi messaggi criptici o esoterici che solo pochi illuminati come noi due riuscivamo a captare, sentendoci di quella stessa razza di psicologie raffinate, contrarie ai costumi rozzi e qualunquisti della maggior parte dei nostri compagni. Ma a unirci strettamente fu la curiosa sorte che ci spinse entrambi, all'inizio dell'avventura universitaria, a frequentare il primo anno della Facoltà di lettere e filosofia, cui giungemmo da profughi, da evasi rispetto a un destino che avevamo accettato *obtorto collo*, più che altro come gesto apotropaico per sfuggire a una fatale attrazione, a una fata morgana che implacabilmente ci spingeva a finire negli studi di lettere. Luigi era stato costretto da una tradizione familiare a iscriversi a medicina, io invece avevo optato per ingegneria, senza il peso di alcuna tradizione familiare, dato che venivo da un ambiente piccolo borghese che solo con me toccava il cielo col dito di riuscire a mandare un figlio all'università, e dunque mi sarebbe parso di tradire l'esito di tanti sforzi e speranze prendendo subito una Facoltà a quei tempi disprezzata e giudicata di basso profilo quale appunto Lettere. Basti dire che era soprannominata PDD, Preti, Donne e Deficienti, e così era dav-

vero la composizione del materiale umano in cui ci troviamo tuffati, dopo che avevamo compiuto il primo atto di rivolta della nostra vita, giudicando che no, non potevamo proseguire lungo quelle due strade, per quanto reputate fossero, e anche adatte a un sano maschilismo, laddove le Lettere erano connotate da un'assoluta prevalenza dell'elemento femminile, la D della sigla grandeggiava sulle altre rappresentanze, il che dava a quel tipo di studi un carattere di debolezza femminile, quasi mettendo a disagio due maschi, quasi portandoli a sentirsi reghediti a una triste condizione di eunuchi. E dunque, avvertimmo il bisogno istintivo di stringerci in un rapporto di stretta solidarietà, a realizzare una cellula, una monade con gli aculei affilati per difenderci dal contesto circostante. Chiusi in noi, dovevamo *alere flammam*, far capire, agli altri, e prima ancora a noi stessi, che non eravamo destinati a divenire modesti professorini di scuola media, mal pagati, anche qualora fossimo stati in grado di trovare un insegnamento, e sicuramente, nei primi tempi, ciò sarebbe stato possibile non nella scuola pubblica ma in qualche miserevole istituto privato concepito per consentire la promozione degli "asini". Dunque, immersi in quella palude, dovevamo tenere alto il capo, guardandoci intorno nell'ansiosa ricerca di validi *trainer*, cioè di docenti che fossero in grado di recare il giusto cibo ai nostri favolosi appetiti e di metterci sulla strada del successo. Il parco docenti, allora, nella Facoltà cui per vie traverse eravamo approdati, appariva tutt'altro che esaltante, ma guardando bene facemmo giuste scoperte. In primo luogo ci attrassero le lezioni di Ezio Raimondi, anche se venivano impartite dal seno di una facoltà allora considerata di serie B, il Magistero, ma erano informate, aggiornate, esposte con limpida razionalità, mentre gli italianisti di casa nostra ci risultavano o troppo stretti e aridi, se si pensava al filologismo accanito di Raffaele Spongano, o simili a una frizzante acqua da tavola, se ci si riferiva alle lezioni di Francesco Flora, molto simili a messe cantate del mezzogiorno. Raimondi fu per noi, nei primi Cinquanta della nostra fresca iscrizione a Lettere, il fornitore di una specie di seminario privato, ricco di sollecitazioni bibliografiche, che ottenevamo andandolo a trovare all'attico del Collegio Imerio, in cui abitava prima di farsi una casa in

proprio. Ma è ben noto che il faro di quei nostri anni tribolati fu costituito dalle lezioni di Luciano Anceschi, che tardammo un poco a scoprire, dato che l'estetica da lui insegnata per incarico era considerata disciplina filosofica, e dunque non del tutto consentita a noi di Lettere, a quei tempi tra i vari corsi di laurea esistevano barriere rigide. Fummo insomma anche noi reclutati da quel grande e inesausto *talent scout*, sempre pronto a fare credito ai giovani, a differenza di tutti i suoi compagni di generazione, che invece si erano chiusi a riccio nella difesa dei valori sostenuti ai loro tempi. Per chiudere con il ricordo di quegli anni di intenso gemellaggio, mi permetto di ricordare un'impresa giovanilista che ci coinvolse ancor più strettamente, decidemmo di recarci a Parigi, che allora era la meta suprema dei giovani intellettuali, New York o Londra non ne avevano ancora preso il posto. Per di più, decidemmo di andarci praticando l'autostop, e alloggiando lungo la strada e nella Ville Lumière in ostelli della gioventù, e cibandoci per lo più con cibi al sacco, salumi, scatolette di sardine. Non che i nostri genitori fossero così poveri, ma ci piacque concederci un pizzico di spirito d'avventura, gettandoci *on the road*, seppure con qualche correzione e foglia di fico. Infatti ci saremmo vergognati a metterci sull'uscio di casa e a cominciare di lì a protendere il pollice, preferimmo andare a esercitare quell'atto di là dalla frontiera, un treno ci sbarcò oltre il Sempione, ricordo che ci mettemmo su strada a Brig o Visp, e ci andò anche abbastanza bene, seppure con le deviazioni che il caso ci imponeva di accogliere, ci trovammo a Pontarlier, poi a Troyes, dove probabilmente non metterò più piede in vita mia, e infine entrammo, fieri di noi stessi, nella Ville Lumière, andando ad alloggiare in uno stanzone o dormitorio alla Porte de Vanves, tra centinaia di giovanastri come noi confluiti da tutti gli angoli del mondo. Poi ripartimmo, ma ai primi d'agosto, quando da Parigi scattava il grande *rush* delle vacanze, che in quel paese, più avanzato del nostro, erano già affidate a una fiumana di auto che scorrevano del tutto indifferenti davanti ai nostri pollici. Stentammo assai a ripartire, quindi, giunti a Nizza, ci incagliammo definitivamente, decidendo di rientrare nelle amate sponde con un banale viaggio in treno. Ricordo questa nostra avventurina perché ov-

viamente riempivamo le lunghe attese discutendo di fatti culturali, e scoprendoci decisamente esistenzialisti, malgrado le scarse nozioni specifiche. In fondo, io personalmente praticavo la pittura in forma diretta, e la critica d'arte come manifestazione coniugata, assieme a nutriti interessi per la letteratura, Luigi aveva già una piena avocazione per il teatro, teoria e pratica, e dunque sapevamo abbastanza poco dell'esistenzialismo nei suoi termini teorici, se non per un'infarinatura del messaggio sartriano, con quel tanto di odore di zolfo che lo circondava negli ambienti tradizionali. La nostra opzione per l'esistenzialismo era dunque una proclamazione di istinto, di rifiuto di tutti gli dei falsi e bugiardi di sistemi filosofici più nobili ma assai meno efficaci. Insisto su questo germe seppure minimo, al suo primo presentarsi, dato che quella era una scelta generazionale, poi confermata da tutte le nostre successive opzioni e manifestazioni. Sentivamo seppure confusamente che il destino della nostra generazione era di promuovere dovunque e comunque la causa del fenomenico, del materiale, del corporale e simili, e l'esistenza era quanto raccoglieva in una parola sola il groviglio di queste scelte istintive.

Anceschi, in quella seconda metà dei Cinquanta, voleva dire "il verri", ed ecco dunque che venimmo reclutati da quel grande pescatore di uomini, che quasi come il kafkiano Circo di Oklahoma sapeva trovare un ruolo per tutti i suoi pupilli, a ciascuno secondo la sua vocazione, e così io mi vidi affidata fin dal primo numero la rubrica d'arte, e Luigi quella del teatro, col grande coraggio che indirizzava le scelte del maestro, pronto a fare credito a giovani promesse quali eravamo noi, a costo di contraddire le sue stesse ragioni di partenza. Infatti Anceschi si era formato negli anni Trenta, e quindi in partenza era piuttosto un settatore del chiuso, delle essenze, delle idee, in tale veste era stato il teorico e antologizzatore dell'Ermetismo, ma mentre i suoi compagni di banco, i Bo e Macrì, rimanevamo bloccati su quelle preferenze iniziali, egli sentiva la necessità di spingersi in avanti, anche se ciò faceva delegando noi giovani a dare voce ai nuovi fermenti. Io appunto esordii sul "verri" recensendo la Biennale veneziana del '56, ponendola sotto il segno di un rilancio di "forme aperte" che mettevano in mora

tutti i maestri del primo Novecento, i quali invece cercavano una chiusa e assorta perfezione formale, dove l'idea prevaleva sulla materia. Anceschi dovette compiere uno sforzo su se stesso nell'accettare il mio contributo, dato che in casa sua c'erano piuttosto dipinti di Soldati e di altri astrattisti più o meno geometrici, e una volta che venne a vedere i miei dipinti, li trovò oppressi da un colore troppo sporco, troppo materico, appunto, invece di presentarsi leggero, immateriale, ovvero "timbrico". Ma io stavo già per incontrare, e proprio in un saggio sul "verri", la grande esperienza di Jean Dubuffet, con la sua predicazione a favore di un colore-materia. Lo strato rarefatto della cromia in sé non può prescindere dal supporto che la regge, e si sa che Dubuffet, polemicamente, andava a valersi perfino del catrame, su cui non disegnava o dipingeva, ma piuttosto graffiava, interveniva con strumenti rozzi, e cose analoghe venivano operate da tutti gli Informali apparsi a un tratto a dominare la situazione, di qua e di là dell'Atlantico. Ebbene, Gozzi faceva una scelta del tutto corrispondente, puntando soprattutto su Antonin Artaud, il grande introduttore al secondo Novecento. Non per nulla Dubuffet gli aveva dedicato un ritratto, confezionato a modo suo, cioè immergendone i tratti in una irsuta selvaggiera. Credo del resto che tra l'*Art brut* da lui proclamato e le teorie di Artaud ci fosse uno stretto rapporto di parentela.

Naturalmente, prima di affermare i nostri nuovi idoli, che lo erano di un'intera generazione e della seconda metà del Novecento, dovevamo condurre una *pars destruens* rispetto ai valori del passato e ai loro corifei, anche se questi potevano sembrare nobili e di alto valore. Sul fronte della narrativa, che non avevo tardato a frequentare largamente, io ed altri ci lanciammo a distruggere le esperienze dei vari Pratolini e Cassola, e perfino di Bassani e di Pasolini, per quanto di miglior lega. Soprattutto, nostro compito era di rifiutare il realismo di ritorno che veniva predicato, sulle orme di Lukács, dalla critica improntata a un marxismo strettamente ortodosso. Ci sembrava funesta la pretesa di passare dal neorealismo, a modo suo vivace e vicino al grande impatto del reale, soprattutto nella versione cinematografica, a un preteso realismo improntato alla causa della vittoria immancabile del proletariato, schemi logori, che in definiti-

va non accettavano le trasformazioni scientifiche e tecnologiche in atto, cercando di mantenere legata la nostra società a una condizione di penuria contadina, o di prostrazione in un lavoro operaio senza possibilità di riscatto. Credo che Luigi operasse le stesse condanne, per esempio nel suo saggio *Dall'ideologico al popolare*. Giustamente liquidatoria era stata la sua recensione di un saggio stilato da un reputato e ufficiale interprete delle ragioni ufficiali intonate alle “magnifiche sorti e progressive”, il Nicola Chiaromonte de *La situazione drammatica*. Puntigliosa era stata la lettura di una commedia del mostro sacro Eduardo De Filippo, in cui distingueva senza far credito i lati buoni e invece i cedimenti corvivi al popolare e simili. Implacabile la condanna di uno dei più affermati commediografi del dopoguerra, Arthur Miller, che deteneva un ruolo forse abbastanza simile a quello di Moravia, nella narrativa di casa nostra. Infatti Moravia, col suo fare olimpico e scorrevole, come un bulldozer avanzante impavido a frantumare qualsivoglia ostacolo, era aborrito dai critici di narrativa del “verri”, come Angelo Guglielmi, mentre a dire il vero io mi sentivo di salvare l'autore degli *Indifferenti*, come *trait d'union* tra il passato e il presente, allo stesso modo che non mi sembrava da buttare l'autore della *Morte di un commesso viaggiatore*, ovvero il ricorso a una sorta di psicoanalisi normalizzata e posta alla portata di tutti non mi sembrava da condannare.

Questa promozione delle nostre ragioni generazionali ci portava a non essere teneri neppure nei confronti dei sacri mostri del primo Novecento, proprio nel suo primissimo intervento sul “verri” Gozzi prendeva le distanze tanto da Eliot quanto da Brecht, riconoscendoli come grandi padri, ma latori di un esempio non più stringente, proprio per quei limiti di discorso essenzialista, massimalista, incapace di scendere a livello di corporalità immanente. E anche Pirandello, seppur rispettato e onorato, non poteva essere seguito fino in fondo. Su questo punto si sarebbe potuta aprire una crepa, tra me e Luigi, in quanto, alla ricerca di validi protagonisti nostrani di una epistemologia, di un trattamento della casistica umana, che si potessero dire del tutto usciti dai limiti del naturalismo-realismo, io avevo assunto proprio l'autore siciliano, *in toto*, promuovendolo proprio

per i contributi dati nelle novelle e nei romanzi, e soprattutto per quelli di natura teorica forniti con la sua lettura dell'umorismo, fondamentale chiave d'accesso all'intero Novecento. Ma io stesso non mancavo di notare il carattere molto idealizzato, della rivoluzione pirandelliana, non per nulla affidato allo strumento della retorica, ovvero, gli antieroi pirandelliani parlano troppo, rispetto all'economia dei fatti, anche brutali e inopinati, ma preceduti e seguiti da un alone di discorsività che li attenua. Dopo tutto, io avevo partecipato al coro unanime di recupero della diversa comicità manifestata da Palazzeschi, che si calava in azioni perentorie e fulminee. In seguito avrei prestato massima attenzione e dato forte rilievo a Zavattini, la cui comicità, anche in questo caso, accettava certo la lezione di alta ideologia di Pirandello, ma la riportava in terra, con la predica di una immediatezza, il che appunto le aveva permesso di dare spunto a ottimi prodotti cinematografici.

Insomma, certo, bisognava omaggiare i grandi campioni delle avanguardie storiche, si trattasse di Eliot o di Brecht o di Pirandello, riscattandoli dalle accuse dissennate dei seguaci del lukacsismo e dai vari tentativi di rivincita di un realismo ottocentesco che da loro era uscito definitivamente battuto. Ma nello stesso tempo bisognava pur dire che quegli esempi stavano larghi, poco stringenti, alla luce delle necessità delle nuove generazioni. E beninteso Gozzi non si limitava certo a manifestare la *pars destruens* di questo spirito impellente, ma lo accompagnava con proposte illuminanti insistendo sui controvalori da opporre. Ecco così le letture accurate, sempre affidate al "verri", di Jarry, di Adamov, di Genet.

Questo processo di introduzione ad aspetti e umori fondamentali per il secondo Novecento, tali da assicurargli un viatico di lunga percorrenza, trovarono il loro fulcro, al solito, in uno dei numeri unici che "il verri", in quella sua fase altamente creativa, sapeva mettere in cantiere senza indugio. Così era avvenuto quando io stesso, assieme ad altri giovani critici, tra cui in primo luogo Enrico Crispolti, avevo consigliato di dedicare un'uscita monografica all'Informale, e prima ancora era avvenuto coi numeri dedicati a fare i conti con la narrativa italiana, in un'orgia di stroncature, cui ci eravamo affrettati ad opporre,

in un altro numero monografico, l'esempio del *Nouveau roman* francese, con in prima linea l'a me carissimo Robbe-Grillet. Il fascicolo verrino concepito con intenzioni simili sul fronte dello spettacolo inalberò un titolo magnifico, esemplare, indicativo al massimo, *Teatro come evento*. Non so se ciò avvenisse per ispirazione diretta di Luigi, ma propenderei a crederlo, visto il ruolo primario che gli spettava nella rivista anceschiana per quella parte dell'orizzonte culturale. In fondo, l'intero scontro tra le due metà del secolo si potrebbe compendiare in due famiglie di vocaboli: forma, o struttura, contro evento, da una parte la ricerca di tratti fermi e lunghi, dove perfino la parte da riservare agli accidenti imprevedibili veniva sussunta entro profili di lungo corso, ovvero la drammaticità dell'esistenza veniva tradotta in termini virtuali, idealizzanti; e invece dall'altra parte il proposito di portare quasi sulla pagina o sulla tela l'evento, il caso, l'accidente, in tutto il loro più bruciante impatto di ordine fisico. E anzi, per questa strada, diveniva difficile o superfluo parlare di pagina o di tela, urgeva al contrario trapassare questi comodi supporti della tradizione, cercare di far scattare i fatti in tutta la loro flagranza e fragranza. Si sarebbe infatti inaugurata la stagione cosiddetta della "morte dell'arte", che non intendeva affatto implicare una *arrière-pensée* di nichilismo catastrofico, voleva essere invece un invito ad allargare i polmoni, a eliminare tutte le fastidiose intercapedini che pretendessero di frenare e limitare l'accesso diretto della realtà nel suo spessore più brutale. Era iniziata una specie di marcia verso un avvicinamento al reale di specie asintotica, lungo una linea di convergenza che andava raccorciando sempre più il breve differenziale tra l'immagine e la cosa, portandole a coincidere. Questa "morte dell'arte", alle soglie del '68, stava dando frutti incredibili in quel settore, dove il dipingere su tela era sostituito dal ricorso a mezzi tecnologici, tubi al neon, serpentine refrigeranti, raggi laser, o affidato a una corporalità diretta, come voleva la *Body Art*. E su tutto primeggiava ormai la nozione di *performance*, che era anche come il riconoscimento di un primato spettante alla dimensione dello spettacolo, o appunto del *Teatro come evento*. Il numero verrino ospitava al primo posto, nel sommario, un saggio di Artaud, come nume propiziatore, stella fissa

della nuova navigazione, compagno di banco rispetto ai suoi omologhi generazionali che si chiamavano Céline per la letteratura e Dubuffet per la pittura, quest'ultimo ormai sul punto di uscir fuori col suo veemente pamphlet *Asfissiante cultura*, parallelo al saggio di Artaud proprio nel prendere il concetto usualmente altolocato e onorato di cultura per le corna, al fine di stravolgerlo, di mutarlo nel suo contrario, cioè in un manifesto a favore della controcultura, quale sarebbe stato emesso dallo statunitense Roszak, trascinandosi dietro tutto il '68 d'oltre Atlantico. Può sembrare alquanto strano che a officiare il rito dell'intronizzazione piena di Artaud quale maestro di un'intera stagione non provvedesse Gozzi tesso, ma questo è forse un tratto della sua psicologia e della sua etica comportamentale, non manifestarsi in forme reboanti e troppo palesi, come fa il precursore che prepara l'avvento di un ordine nuovo ma stando nell'ombra, e quando la situazione è ormai matura e pronta a scoppiare, preferisce delegare il compito di ricavarne le inevitabili conseguenze a fedeli seguaci. Noto che in quel numero compariva un saggio di Cesare Sughi, perfetto nel ricorrere a una sorta di triangolo dialettico hegeliano, con il teatro nel teatro di Pirandello a fare da tesi, e lo straniamento di Brecht come antitesi, o viceversa, poco importa l'ordine dei fattori, e infine il teatro della crudeltà secondo la proposta artaudiana, ovvero dell'evento spremuto, evocato quasi allo stato puro, a fare da felice sintesi e risultante. Constatando tanta chiarezza di riassunto, c'è da deprecare che Sughi abbia lasciato questa via di lucido osservatore delle vicende teatrali per darsi a un giornalismo un po' spicciolo, seppure di specie culturale. Ma di sicuro tanta chiarezza era anche il frutto del lungo, paziente, incisivo lavoro sotto traccia compiuto da Gozzi nelle occasioni precedenti, già da un buon decennio, anche se, come succede agli anticipatori, magari non gli riusciva, o non gli piaceva, accedere a un dettato così esplicito. Sempre in questo ruolo di pronto raccoglitore di quanto Luigi aveva seminato, compariva nel numero del "verri" anche una preziosa nota stilata da Andrea Calzolari, allora alle sue prime prove, in margine al centrale saggio artaudiano.

Devo dire che, dopo quella entusiasmante stagione di percorsi paralleli o addirittura confluenti, all'ombra delle capaci

volte inarcate dai numeri della rivista anceschiana, i nostri due rispettivi percorsi cominciarono a subire gli effetti di uno specialismo crescente, io sempre più tuffato nella critica militante rivolta all'arte e alla letteratura, fra l'altro con abbandono di una pratica diretta nella pittura che avevo perseguito fino agli inizi dei Sessanta, il che mi rendeva disponibile ad allargare il raggio dell'orizzonte critico e degli interventi in tal senso; Luigi invece preso sempre più dall'impulso a fare teatro sul serio, dall'interno, con produzione in proprio, come una madre che deve preoccuparsi delle proprie creature, concentrarsi su di loro, sulla necessità di nutrirle, il che lo portò ad allentare alquanto gli interessi di natura teorico-critica. Cessò insomma, non certo un senso di fratellanza o di gemellaggio quasi fisico, ma certo la sinergia di azioni e interventi, come di chi prende strade diverse e per un lungo tratto continua a vedersi e a salutarsi, poi la distanza aumenta e fa premio sulle possibilità di contatto. Per questo non entro nel capitolo pur essenziale di tutta la sua lunga attività di creatore in proprio di eventi teatrali. Voglio però chiudere questa vicenda di un ventennio allacciato da tante comunanze ricordando un suo testo, *Il figlio maturo*, un cui lungo brano fu affidato al secondo numero di "Malebolge", la rivista bis concepita da Anceschi, quando cominciò a temere che la conduzione del "verri" gli potesse essere strappata dalle mani, o forse meglio, quando concepì uno spazio di disimpegno, in cui relegare i prodotti di una sperimentazione perfino troppo avanzata, secondo i suoi stessi parametri. A dire il vero, io allora non condividevo questa strategia del doppio pedale, tanto è vero che non scrissi mai per quella scialuppa di salvataggio, e anzi ero decisamente critico verso il parasurrealismo di Spatola e Costa, che a mio avviso presero la strada migliore quando si diedero alla poesia sonora e simili, quando insomma concepirono anch'essi una poesia come evento bruciante, fisico, in atto, respingendo la mediazione della pagina stampata. Ma Gozzi, in quella sua prosa, era del tutto vicino ai miei beniamati *nouveaux romanciers*, non tanto nella versione alla Robbe-Grillet, quanto in quella di un Claude Simon o di un Robert Pinget, con Beckett sullo sfondo, ma sospettabile di fare ancora troppo "primo Novecento", troppo rigoroso e pro-

grammato nel suo procedere. Invece quel testo di Luigi era giustamente ingolfato, affidato a un tutto pieno, a uno snocciolarsi delle parole e dei casi adombrati quasi senza rifiatare tra un sussulto e l'altro, un esercizio insomma da rapportare a quanto stavano facendo altri protagonisti del Gruppo '63, sul tipo di Sanguineti e di Filippini, per assediare la vita da corta distanza, per avvicinarsi asintoticamente ad essa.