

sud

RIVISTA EUROPEA
REVUE EUROPÉENNE
EUROPEAN REVIEW
EUROPÄISCHE ZEITSCHRIFT
REVISTA EUROPEA

7.

> Testi

Pietro Andrisani
Piero Berengo Gardin
Marek Bińczyk
Sylvano Bussotti
Alberto Casiraghy
Ennio Cavalli
Biagio Cepollaro
Augusto Cesareo
Aldo Clementi
Luis de Miranda
Luigi Esposito
Francesco Forlani
Pietro Gargano
Jack Hirshman
Ettore Lombardi
Francesco Marotta
Roberto Masotti
Giuliano Mesa
Philippe Muray
Ivana Musiani
Anna Maria Ortese
Adriano Padua
Marco Palasciano
Pasquale Panella
Lakis Proguidis
Patrizio Prunas
Renata Prunas
Margherita Remotti
Massimo Rizzante
Roger Salloch
Lucio Saviani
Gianni Scognamiglio
Wu-Ming

> Immagini

Luca Anzani
Bruno Bressolin
Sylvano Bussotti
Archivio Catenacci
Luca Dalisi
Marco De Luca
Dario Di Trapani
Luigi Esposito
Roberto Masotti
Vittorio Pandolfi
Archivio Prunas
Gianni Scognamiglio
Vedovamazzei

> Traduzioni

Chris Altan
Paola De Luca
Francesco Forlani
Raffaella Marzano
Martina Mazzacurati
Francesca Spinelli

€ 3,00



periodico di cultura
arte e letteratura

Libreria Dante & Descartes





BREVE STORIA DEL TRAVESTIMENTO

Marek Biencyk

traduzione di Paola De Luca

Il 25° anniversario della nascita del movimento Solidarnosc è stato celebrato con una cerimonia ufficiale grandiosa, trasmessa in diretta dalla TV. Gli scioperanti di allora, venuti a celebrare il proprio coraggioso passato, oltre che ai discorsi delle autorità e dei vari segretari di Stato americani, hanno potuto assistere al concerto di Jean-Michel Jarre, la cui presenza ha suscitato vivo interesse in Polonia; ricevuto, tra gli altri, da Lech Walesa, l'artista ha rilasciato delle interviste e le sue foto hanno tappezzato la stampa «people».

Dopo aver illustrato altri grandi avvenimenti storici, centenari, bicentenari, liberazioni, rivoluzioni, restituzioni eccetera, passando da Parigi a Mosca, da Mosca a Pechino, e in molte altre città sublimate dalla Storia, Jean-Michel Jarre, molto in forma, ha spiegato i suoi suoni e echi nella scenografia del cantiere navale di Danzica. Così la cerimonia, portata dalla musica trascendente, emozionante, si è trasformata in una festa universale, come se ne erano viste a Parigi, a Mosca, a Pechino.

Gli scioperanti che prima di allora non avevano mostrato alcun interesse alla musica di Jean-Michel Jarre, hanno potuto sentirsi essi stessi trascendenti e universali.

Tuttavia, alcuni di loro hanno compreso che gli avevano rubato la cerimonia, travestita in festino universale, in festa democratica astratta e eterna, e hanno rinunciato a partecipare.

Come dice Jarry (e Jarre): «L'azione si svolge in Polonia, cioè in nessun luogo».

L'agonia e la morte di papa Giovanni Paolo II, come si sa, avevano suscitato nel mondo intero, e nella fattispecie in Polonia, reazioni emozionali profondissime. Tra cui, occorre notare, un repentino desiderio di riconciliazione e di perdono. In piazza San Pietro, a Roma, durante la cerimonia funebre, i due mortali nemici, Lech Walesa e Aleksander Kwasniewsky, Presidente della Polonia, si sono stretti la mano per la prima volta dopo la sconfitta di Walesa alle elezioni presidenziali del 1995; l'informazione era sulle prime pagine dei giornali. A ciò si preferisce la riconciliazione dei tifosi delle due squadre nemiche di Cracovia (l'esempio è stato seguito da altri tifosi in tutto il Paese). Insieme, sono andati davanti alla finestra da dove il papa suoleva rivolgersi ai giovani durante i soggiorni in codesta città, hanno annodato le rispettive sciarpe e hanno pregato fianco a fianco. I commentatori hanno parlato di rinnovamento morale, di rivoluzione etica, di bontà naturale dell'uomo, di una nuova e migliore vita che si apre nel nostro paese, guidato dall'esempio del papa. La stampa settimanale ha pubblicato interviste a filosofi specialisti dell'etica e a sociologi che hanno discettato su tale rinascita morale della nazione. Una settimana dopo, le risse e i disordini di fine partita hanno ripreso gagliardamente, ci sono stati addirittura dei morti, i lupi travestiti momentaneamente da agnelli hanno ritrovato coltelli e identità.

Non c'è parola che ricorra di più della parola «trasparenza» nei discorsi politici, economici, etici e sociologici. «La trasparen-

za non è più negoziabile», scrive Thierry Libaert nel suo libro *Transparence en trompe-l'œil* (2003). «La trasparenza – dicono F. Aubenas e M. Benassayg che egli cita –, s'afferma come la sola ideologia che non si può più tradire».

Ho fatto una minuziosa ricerca su Internet, volendo verificare quante volte il termine è stato usato negli ultimi quindici giorni sulla stampa francese. Il programma ha rifiutato di visualizzare i risultati, poiché le referenze erano troppo numerose – migliaia. Nella nostra realtà post-comunista, questa parola è stata a lungo misconosciuta. Poteva funzionare solo nel linguaggio poetico o concreto: un tessuto trasparente, un vetro trasparente. Poi, all'improvviso, da un anno, ha invaso tutti i discorsi ufficiali; prima delle elezioni legislative di settembre è diventata una delle parole-chiave di tutti i candidati, da sinistra a destra.

All'inizio, qui esisteva solo nella sua forma «internazionale»: si usava il termine *transparentny* per il contesto politico; per stoffe, vetri, cristalli e metafore poetiche si preferiva il polacco: *przezroczysty* o *przezroczyst*. Attualmente, la versione internazionale sta scomparendo e la parola locale assume tutte le funzioni.

La «trasparenza», uno dei 63 vocaboli del «dizionario» di Kundera, è divenuto un cliché inevitabile, base di ogni promessa elettorale. Importato (assieme a alcuni importanti casi di corruzione) dall'Occidente, nella fattispecie dalla Francia, leader mondiale del vocabolo, nel giro d'un anno si è intrecciato a titoli di giornali, a nomi di comitati – come, per esempio, «la Polonia trasparente» – azione civica di controllo delle istituzioni pubbliche.

Ma la carriera più folgorante è quella fatta nei discorsi di ciò che si chiama qui «la lustrazione», ovvero il processo di verifica del passato delle personalità pubbliche.

Nel numero 42 dell'*Atelier du Roman*, ho parlato della «lista di Wildestein», lista dei nomi di tutte le persone (agenti, confidenti e vittime senza distinzione) che figuravano negli archivi dei servizi segreti comunisti. Rivelata recentemente, tale lista ha sconvolto la vita politica polacca. In seguito, le cose si sono evolute. Alcuni politici di primo piano, leaders o membri di direzione dei partiti (derivati spiritualmente dal movimento Solidarnosc) che hanno vinto le precedenti elezioni, avevano affermato il postulato di una trasparenza totale: dovrebbero essere rivelati pubblicamente e essere accessibili su Internet non soltanto i nomi i cui dossieri si trovano negli archivi dei servizi segreti comunisti, ma anche tutti i documenti relativi, comprese le registrazioni segrete delle loro conversazioni private di venti o trent'anni fa; ciò col nobile scopo di evitare manipolazioni future. D'ora in poi, dicevano, non si potrà più accusare nessuno innocentemente (non capisco l'uso del termine, io proporrei: impunemente, ma occorre chiedere all'autore... N.d.T.); dal momento in cui tutto sarà trasparente, la stessa vita politica sarà più chiara, non ci saranno più ricatti, menzogne, sottintesi, minacce, ecc.

Confessione personale: nel marzo 1981, in pieno periodo Solidarnosc, ci fu una provocazione in una città di provincia di nome Bydgoszcz: dei capi locali del sindacato furono malmenati dalle milizie. I capi di Solidarnosc proclamarono lo sciopero generale.

Si era sicuri che l'intervento sovietico fosse imminente e che il caso Bydgoszcz servisse da pretesto, ma non si poteva non reagire. Lo sciopero sarebbe cominciato l'indomani; ho preparato uno zaino e sono andato all'università; essendo uno dei capi della «gioventù Solidarnosc» della mia facoltà, volevo essere sul posto di buon'ora. Il cielo era azzurro e limpido, l'università ancora vuota e improvvisamente ho sentito come un'ondata di felicità: per la prima – e forse l'ultima – volta della mia vita, la paura era completamente scomparsa, mi sentivo pronto a tutto e nello stesso tempo spensierato. L'immagine di quei momenti, che ho conservato per anni, è quella della trasparenza. Un'immagine quasi kantiana: avevo in me una falda d'aria trasparente che respiravo con gioia, e il cielo limpido al di sopra, anche lui trasparente.

Mi è sempre piaciuta la trasparenza, non so perché: i quadri di Hopper, le grandi vetrate nei ristoranti, le biglie di vetro, le case di vetro; forse perché il mio primo ricordo d'infanzia è felice e legato a una sensazione di trasparenza. Due anni fa, ho cominciato a scrivere un saggio sulla trasparenza, ingenuamente, sulla trasparenza che amo, che mi assilla; mi risulta difficile finirlo, perché la parola è stata talmente stravolta che non corrisponde più a niente di reale.

Negli ultimi tempi, sfogliando *La vie est ailleurs* per trovare il frammento che preferisco, quello in cui Jaromil ha paura di spogliarsi per fare l'amore con una ragazza a causa di certe mutande cinesi particolarmente brutte (è da dettagli di questo genere che si rivelava, meglio di qualsiasi discorso politico, la realtà

comunista), mi sono domandato quale dettaglio d'abbigliamento potrebbe oggi attirare uno scrittore che volesse rendere la realtà postcomunista attraverso un concreto esistenziale. Ho finito per scegliere i vestiti comprati nei negozi chiamati «second hand shop» e che noi in Polonia chiamiamo *szmatex* (straccio) o *lumpex* (barbone) con il suffisso *ex* che allude ironicamente al famoso *Pewex*, magazzino statale di lusso in cui, al tempo del comunismo, si poteva comprare in dollari (o franchi, o altra divisa) della merce inaccessibile nei normali negozi. Da qualche anno, la carriera di questa formula d'acquisto è folgorante. A tal punto che un recente progetto mirante a limitarne l'espansione è stato reso caduco grazie allo sforzo congiunto della lobby *lumpex* (che ha investito importanti somme di denaro) e del pubblico, che si diletta nel far compere allo *szmatex* tutti i giorni (gli psicologi parlano addirittura di una nuova droga, la szmatomania).

La densità dell'insediamento degli *szmatex* ha dell'incredibile. Nella zona dove abito io, un quartiere centrale, ce ne sono quattro in duecento metri quadri, giusto accanto ai palazzi dei ministeri. Ogni settimana c'è un nuovo arrivo di merce, di gente (poveri e ricchi senza distinzione) che arriva una mezz'ora prima dell'apertura e poi si accalca all'interno. I prezzi sono bassissimi, ma la merce è veramente dignitosa.

Si possono trovare camicie di gran marca, come Boss e Dior (quella di Boss che porto mentre scrivo, l'ho pagata ottanta centesimi d'euro) e non si tratta mai di roba deteriorata: camicie, pantaloni, giacche, sono per lo più d'origine europea, francese, tedesca, italiana, scandinava.

All'improvviso, passeggiando per le strade delle nostre città, ci si rende conto che la gente è vestita bene. Ciò si nota ancor più nelle campagne. Per la verità, vedere contadini con magliette di marca Klein o giacche dal logo Boss, dà l'impressione di partecipare a uno spettacolo di Kantor. La gente è ben vestita, ma nello stesso tempo sembrano tutti mascherati; a volte mi pare d'assistere a un carnevale quotidiano, incessante, in cui niente appartiene a nessuno, eppure tutti hanno l'aria di star bene.

Un uomo nuovo è nato, l'uomo con qualità. Questa qualità esteriore, questa eleganza ugualitaria sembra lo stadio ultimo, estetico, del processo d'uniformazione e d'indifferenziazione iniziato in Europa più di un secolo fa.

Le mutande Klein avrebbero dato più forza al povero Jaromil, avrebbero aggiunto del plusvalore ai suoi svaghi amorosi; oggi, non lo aiuterebbero per niente. Gli oggetti, nel mondo postcomunista, cominciano a perdere il loro potere magico; dobbiamo riconoscere in ciò un'altra desacralizzazione del mondo. Perché vivere sotto il comunismo voleva anche dire amare gli oggetti. Non soltanto desiderarli (ce ne erano così pochi), ma amarli. Conferirgli un supplemento d'essere, credere a una loro esistenza intrinseca, quale prodotto intermedio tra l'uomo e il mondo. I romanzi di quel tempo riservavano molto spazio agli oggetti. Oggi, gli oggetti spariscono lentamente, surrettiziamente dalla nostra letteratura. Certo, ci sono ancora, ma in quanto gadgets, aggiunte, senza alcuna essenza propria. Dietro, c'è il vuoto, un vuoto mascherato da bella materia e bella forma.

foto di Luca Anzani





EDITORIALE

Francesco Forlani

Sud ritorna da Sud con una partitura nuova. Sedici pagine e quattro numeri all'anno, assicurandosi questa volta, grazie al lavoro svolto in questi mesi, una distribuzione all'altezza.

Scale, fughe, contrappunti, rumori, note di fondo e sessions accompagneranno riflessioni, azioni, immagini di una realtà che sembra impermeabile alle nostre esperienze grazie anche alla dittatura di un pensiero unico incapace perfino di ridere di se stesso. Sinistra destra e sopra e sotto. A quando una seria riflessione sul potere? Al tema della musica di cui trattiamo nel numero sette, si affianca il tema dei resti, che seguirà nel numero otto.

Viviamo un'epoca in cui il miraggio del villaggio globale è seriamente messo in causa dalla paura. Non quella apocalittico nucleare da guerra fredda di cui si ha quasi nostalgia e tanto meno l'altra, da assedio al castello, sindrome per ricchi presi d'assalto dalla gente povera. Più terribile ancora della paura di invecchiare e di morire, ai nostri giorni è quella di annoiarsi. "Mi annoio" dice la moglie al marito, lo studente al professore, il figlio alla madre, in una sorta di Club Med, villaggio turistico dell'esistenza in cui l'antica figura del proletario è stata sostituita da quella dell'animatore.

Bisogna cambiare musica. Solo allora potremo trovare le parole per dire cose nuove.

Oltre alle riviste gemelle, la franco canadese Atelier du Roman, di Lakis Proguidis e News from the Republic of Letters di Keith Botsford, Cythère Critique di Philippe Pogam, Sud accoglie voci dai blog letterari come Nazione Indiana. Fare rete oggi ci appare una strada percorribile per rendere possibile una autentica comunità. Con la creazione di un capitale comune, sia esso di memoria e tradizione, o di ricerca e sperimentazione, cui tutti possano attingere. Esatto contrario del "sistema" dispositivo, denunciato da Roberto Saviano nel suo Gomorra, e che per le sue caratteristiche di chiusura e di esclusione, si può applicare con facilità tanto a un clan camorristico quanto alle varie realtà societarie e politiche del nostro paese. Rete come Utopia e dunque non il motto "un altro mondo è possibile". Noi vogliamo che questo mondo lo sia, possibile.

E non vorremmo partecipare ai balletti di moda nel nostro paese con tanto di veline e voltagabbana, revisionisti e maghi delle parole. Giù le mani dalla resistenza! Oggi non basta vivere, bisogna esistere. E come scrisse Majakovskij: "Bisogna dapprima trasformare la vita e trasformata si potrà esaltarla".

avuto solo te / e non ti perderò, / non ti lascerò / per cercare nuove avventure..." E io mi commuovo, il cuore mi batte forte, dico sul serio, perché io adoro le canzoni di Endrigo. Maggie fa qualche errore di pronuncia ma l'interpretazione è accorata, scatta l'applauso, e io mi dico: "Per ringraziare questa donna, le restituirò un pezzo di vita e di memoria".

L'esibizione sta per terminare, corro a casa, prendo una delle mie raccolte di successi di Endrigo, mi riprecipito al Lumière, vado in petto al palco, allungo il cd alla cantante dicendole: "A gift for you, Maggie. This is the guy who wrote the song". Le dico il titolo e le indico la traccia. Lei rimane a bocca aperta, si commuove, mi ringrazia profusamente. "Ho fatto serata", come suol darsi.

Endrigo ha una reputazione di cantautore triste del tutto immeritata. Nell'album Pompa (1977), gli Squallor lo nominavano in una ballata d'amore per una piattola triste, insieme ad altri presunti tetri figure del cantautorato (Guccini, Branduardi, De André etc.). Probabilmente pesa l'incipit del pezzo con cui Endrigo vinse Sanremo nel 1968, Canzone per te: "La festa appena cominciata / è già finita / Il cielo non è più con noi / La solitudine che tu mi hai regalato / io la coltivo come un fior".

corretta, è indispensabile "sviluppo", e tutti zitti e mosca.

Marx e Engels scrissero che andava superata la distinzione fra città e campagna, ma questo non significa per forza divorare quest'ultima e annichilire le forme di vita che la popolano. Si può superare la dicotomia lasciando nella città spazi "incompiuti", squarci di campagna nel territorio urbano, come quei campi di mais a Bologna (già condannati a morte, temo) tra via Scandellara, il Pilastro e l'Ipermercato Leclerc, o quei casolari con galline razzolanti e canti dei galli all'alba ai piedi delle Mura di Ferrara, praticamente in centro. Io ci sento tutto questo, nella canzone di Endrigo.

Caduto nel dimenticatoio per qualche tempo, tranne per noi che amiamo il vintage cool ("fresco di vendemmia"?!?!?), negli ultimi anni Endrigo sta godendo di una riscoperta lenta ma costante, iniziata con l'inclusione di due sue canzoni (Aria di neve e Te lo leggo negli occhi) nell'album Fleurs di Battiato (1999), proseguito con un omaggio in grande stile del Club Tenco e con la recente e ben promossa riedizione del suo unico romanzo, uscito qualche anno fa e passato inosservato (me ne avevano parlato i rivenditori Einaudi di Milano - Magda, Beppe, Aimo - durante la tournée di Q). Si intitola Quanto mi dai se mi sparo?, l'ho letto d'un fiato, in un solo pomeriggio.

Il cantante Joe Birillo, "vecchia gloria" degli anni Sessanta e trasparente alter ego dell'autore, ci conduce e si conduce - Virgilio di se stesso - nella "città dolente" di indefiniti anni Ottanta (gli Eighties non sono un decennio, sono uno stato mentale, il peggiore). Attraversiamo con lui lo squallore di una provincia devastata, di una mezza età vissuta come pellegrinaggio al cimitero degli elefanti, di balere che sono sinagoghe del cattivo gusto, di una vita familiare atroce, sequela di fitte all'anima. Agenti, disografici, manager e giornalisti che sono personificazioni dello schifo. "Joe aveva resistito a lungo, era ora di lasciar libero il passaggio. Il mondo è vostro, accomodatevi. Mi raccomando, pulite tutto prima di andarvene. A Porta Portese aveva visto dei quarantacinque giri degli anni Sessanta ammucchiati alla rinfusa su una bancarella. Non aveva avuto il coraggio di chiedere il prezzo: quanto costa un Birillo d'annata, un Rita Pavone, un Morandi (rivalutato), un Michele? Mille lire, non sono mica dei Van Gogh, cazzo! Sic transit gloria mundi." Birillo - proprio come Endrigo - continua a incidere dischi con nuove canzoni, ma nessuno glieli fa uscire. A un certo punto ha un'idea, e la fortuna di proporla alla persona giusta. Di più non vi racconterò.

In America i Dick Contino trovano i loro Ellroy, i Dean Martin trovano i loro Tosches. Qui da noi, chi prenderà Endrigo, chi si ispirerà a lui per scrivere pagine memorabili, chi ne sbalzerà la figura sulle lastre d'oro del mito? Lo farei io, se avessi il tempo. Ma non ce l'ho. Questo è un appello ai colleghi narratori che mi leggono: occupatevi di Sergio Endrigo. Il suo sito ufficiale è: <http://www.sergioendrigo.it/>



immagine di Dario Di Trapani

PROVE

INNO ALLA PERIFERIA DI SERGIO ENDRIGO

Wu-Ming

In una sera dell'estate 2003, entro in un cortile dell'ex-Macello comunale, via Azzogardino, Bologna. L'area dell'ex-Macello, ristrutturata e assegnata all'università e alla Cineteca comunale, si accinge a ospitare le due nuove sale del cinema Lumière, aule, laboratori etc. Mi trovo lì per vedere un concerto, anzi, una lunga improvvisazione a cappella di Maggie Nichols, vocalista scozzese, esponente del jazz d'avanguardia nel Regno Unito, già nel Feminist Improvising Group e in vari altri progetti e collettivi.

Sul palco, Maggie (ex-ballerina, tra l'altro) esegue un tip-tap patafisico e comincia a offrire strilli, gargarismi, borbottii, lunghi sospiri raschiati. Sulla sinistra di chi assiste, il cortile è sovrastato da un palazzo. In quello che è probabilmente un appartamento di studenti fuorisede, al terzo o quarto piano, è in corso una cena, o una festa. Sul balcone campeggia una bandiera della pace, e a dire il vero campeggiano pure alcuni stronzi, che iniziano a disturbare e prendere per i fondelli, fanno il verso a Maggie, ululano, gettano in basso pernacchie. La signora è una vera signora, non si cruccia, sorride, prosegue, addirittura li saluta con la manina. Proseguono anche loro. Il pubblico è incazzato nero, io

rimpiango di non aver portato la fionda e le biglie d'acciaio, era proprio l'occasione di incrinare qualche costola.

A un certo punto Maggie fa una pausa e, incredibilmente, se ne esce con parole antiche, dalle profondità della storia: "Avaaaaan-ti popolooooooooo, al-la riscooooooooosaaa, bandierarossaaaaaaa, bandie-rarossaaaaaa". Che uno sia o meno comunista, è un momento magico, tanto più che termina con sacrosante variazioni: "evviva il socialismo, il comunismo, l'anarchismo, il femminismo, e la li-bertàaaaa". Quelli sul balcone rimangono basiti e alfine si ricacciano la lingua in culo. Applauso, Maggie riprende coi vocalizzi, il bello deve ancora venire.

Tre quarti di performance: Maggie si rivolge a noi in un italiano stentato ma passabile. Ci dice che all'inizio degli anni Settanta, giovanissima, ha lavorato in Italia. Faceva la ballerina di fila nello show di Jee-naw Bra-mee-ayry, e se questa non è una sorpresa... Di quel periodo ricorda una canzone molto bella, le è passato di mente chi la cantasse, ma le parole non le ha mai scordate. A quel punto attacca Io che amo solo te di Sergio Endrigo: "C'è gente che ha avuto mille cose, / tutto il bene, tutto il male del mondo / Io ho

In realtà Endrigo, anche non tenendo in considerazione le sue canzoni per bambini, non è soltanto struggimenti d'amore e malinconia, ha anche momenti distesi come La periferia, beffardi come Maddalena, sarcastici come Via Broletto.

Sono particolarmente legato a La periferia: "Io amo la periferia / da quando ho incontrato te / Mi piace aspettare la sera seguendo le strade / che portano lontano / dalla città / Le case in periferia / Risuonan di grida e di canzoni / E mille e mille panni colorati / Si muovono al vento, / bandiere di festa / solo per noi". Endrigo descriveva una periferia che era ancora spazio di transizione (paesaggistica e culturale) fra città e campagna, non ancora storpiata da speculazioni edilizie giganteschi parallelepipedici di cemento centri commerciali uno in fila all'altro svincoli autostradali, assordata dal traffico e dalle strida degli spettri degli alberi abbattuti. Nella città in cui vivo l'edilizia è assurta allo status di malattia mentale di massa, con periferie che ti viene da urlare d'angoscia quando le attraversi, per il rumore, il tanfo catramoso, il calore contudente assorbito e rilasciato dall'asfalto. Ma siccome la deturpazione la fanno le cooperative "rosse", è politicamente

LA LETTERATURA DA DORMIRE IN PIEDI

Philippe Muray

traduzione di Francesco Forlani

A che pro meditare sullo stato attuale del romanzo se non si ha nella testa l'universo preciso, il mondo concreto, la situazione generale di cui è contemporaneo? Se non si ha all'orecchio, tanto per cominciare, il rumore di fondo del gran vento ammorbidente che soffia su di noi, un vento carico di bontà, di favori, di carità caramellosa e d'umanità, un tornado perpetuo d'incoraggiamento alla compassione bene in mostra, al semplicismo, all'infantilismo, alla solidarietà di superficie, ai propositi vuoti e devoti?

Come pensare al romanzo, a quest'arte della circospezione, della diffidenza, del dubbio, della libertà, della critica in atto e della rivelazione dei retroscena del tutto, senza avere in mente, come una collezione di marionette più o meno spaventose, buffe, terrorizzanti tutte le figure moderne della vigilanza risentita, dell'etica furbetta e accigliata, della buona coscienza senza frontiere, della cultura canonizzata, dell'effusione, dell'indignazione di paccottiglie e della denuncia senza alcun rischio? Senza sapere in cosa stia bollendo la nostra epoca? Tutte queste lacrime di coccodrillo. Tutta questa estinzione organizzata dei benché minimi antagonismi.

Questo depennamento delle ultime differenze (confusione dei sessi, delle generazioni, della realtà e dell'immaginario, dell'originale e della copia). Questo angelismo filosofico. Questa proliferazione di leggi ridicole e vessatorie. Questa incitazione all'assopimento nella gioia rassegnata. Questo scorrere fangoso di vita quotidiana asfissata da festività.

Questa propaganda a favore della comunicazione fiabesca e delle trans-frontiere per riavvicinare i popoli e diffondere la democrazia su tutto il pianeta. Questo zelo purificatore «degli ultimi uomini», come li chiamava Nietzsche (sono dieci anni che si riscrivono le vite degli artisti o degli scrittori nell'ottica del proprio giudizio o della loro decontaminazione: Picasso, Miller, Heidegger, Hemingway, sono già stati passati al martello pneumatico, gli altri seguiranno, li si sbarcherà tutti senza miasmi, senza peccati retroattivi, senza cattivi pensieri mal riposti, al gran banchetto degli spettri dell'anno 2000.) Queste zaffate deliranti (Telethon, Sida-thon, ecc.) divenute unico metodo di governo. Questa spartizione euforica delle rovine che chiamano patrimonio (Matisse,

Shakespeare o Baudelaire sono cose che non devono avere più senso se non alla sola condizione di essere distribuite, lottizzate e offerte a tutti). Questo riasorbimento paziente, minuzioso, del benché minimo residuo di negatività (disobbedienza, sovranità, disaccordo, non solidarietà). Questo annegamento di ogni dissenso e disarmonia nel pathos, nell'enfasi, nell'ampollosità, nell'emozione ostentata, nella gran pompa inconsistente e bigotta. Questo riordino tetro del territorio. Questa occupazione senza fine, da parte delle immagini, del tempo libero, della cultura, delle feste, della libidine ormai senza impiego delle masse.

Per migliorare il quadro, agguiniamo che mai la letteratura, regione tra le altre del lazaretto turistico chiamato cultura, è stata così incoraggiata, accarezzata in tutti i suoi aspetti, come una specie in via d'estinzione quale giustamente essa è. È qualcosa di carino, inoffensivo, decorativo, la letteratura... Non fa male a nessuno. Non è che un colore in mezzo a tanti altri sulla ricca tavolozza dell'approvazione del mondo così come lo si vede mentre si formatta.

È una località da visitare se non si ha meglio da fare.

Questione inutile, ovviamente, quella di insistere sul NO essenziale che più o meno, abilmente camuffato, è alla base di nove su dieci delle grandi opere del passato. Del resto l'abbiamo dimenticato quel NO, non possiamo nemmeno più capirlo, non ne troveremo l'equivalente nella nostra lingua, noi l'abbiamo riradotto in un vibrante Sì.

Al di là di quel Sì, quale salvezza? Nessuna. Gli scrittori di oggi del resto, lo sanno bene. Meglio allora fare quadrato. D'accordo. «Per generare una stella danzante», come ancora si esprimeva Nietzsche, «bisogna avere un caos dentro di sé». Ma noi, abbiamo ancora bisogno di stelle che danzano? No di certo. Allora possiamo senza alcun rimorso cancellare gli ultimi caos, neutralizzare i conflitti e decretare l'armonia (o almeno lavorarci). Chi criticare del resto? Di chi ridere? Contro chi battersi o almeno esercitare la propria libertà di spirito e d'immaginazione? Contro i nostri benefattori? I nostri migliori amici? I nani da giardino del pianeta informatico? I robotini elettrodomestici usciti dall'Ena (Ecole Nationale d'Administration, n.d.t.)?

Insorgeremo contro i padroni che hanno lo stesso spessore dei rettangolini plastificati nelle nostre carte di credito elettroniche?

Avanti allora, con le belle storie del tempo andato, le confessioni lacrimose, i racconti storici, le denunce delle vittime ideali, i dolci viennesi, i *feuilleton* intellettuali, le considerazioni distinte, il mito, l'insipidezza generale, i cenni culturali interminabili scambiati da personaggi incaricati di corsi in qualche università, affrancati dunque da ogni preoccupazione materiale come del resto da ogni necessità romanzesca.

Avanti allora, con l'accompagnare, aiutare, assecondare la grande opera della società così come ha deciso di cantarsela.

Il mondo era fatto, credeva Mallarmé, per finire in un libro; i libri, ormai, sono pubblicati per finire nel torpore: torpore critico (i pietosi critici di professione si sono riconvertiti come tutti al turismo, i loro articoli sono dépliant da tour-operator con indicazione delle località da vedere ignorando le altre). Torpore contemplativo. Torpore acquirente, non acquirente, sempre meno acquirente. Torpore di chi legge, torpo-

re di chi scrive, poco importa: torpore sempre di chi approva. Nelle loro crociate contro gli individui, i poteri d'un tempo (la chiesa, il partito, la famiglia, l'esercito, la scuola) dovettero respingere mille attacchi, rivolte, proteste. Ma la benevolente macchina di condizionamento d'oggi non attira, lei, che elogi (o almeno silenzi). Mai si erano visti gli individui collaborare alla propria perdita (alla liquidazione della loro negatività vitale) con così tanto entusiasmo.

Che cos'è questa fine secolo, sul piano del discorso multiplo che la avvolge e protegge? La storia del ritorno del mondo alla poesia, e non parlo qui della grande forma poetica d'un tempo, ma di questo nuvoloso abbellimento pubblicitario e livellante, di questo movimento di fondo, indispensabile per rivestire la nuova animalità dominante, a cui si potrebbe senza esagerare dare il nome del *poetically correct*.

Cosa fa il romanzo? Imita questo allineamento. Imita questo ritorno, questo ripiegamento, questa lenta caduta che ci si sforzerà di presentare come una nuova tappa esaltante della storia continuata o rinnovata.

DA RECITARE NEI GIORNI DI FESTA

Giuliano Mesa

1996

I

Dopo che l'afa prosciugò la gioia
e i bambini tacevano, assopiti sull'erba.
Il cane la tovaglia le racchette.
Passato via, il tempo, di qualcuno.
Le carezze. E i ceri che non ardono.

Fuoco, davvero, tutto in fiamme.
Il bosco e il prato, le racchette.

Chi aveva portato melagrane,
chi limoni, e poi delle focacce,
il vino nuovo.
Però quel caldo, d'autunno,
chi se lo aspettava?

(Ein schöner Feiertag
während das Feuer brannte)

II

Mé pèder l'è gnu a tórom
Mo l'è 'rivè 'l dé dop.
I tedeschi m'iven bèle purtè via.

“Caro Giacomo,
ti mando questa lettera
per farti sapere
che mi trovo bene.
Non mi parli dei fratelli
e o paura che se trovano
sotto alearmi
e che vi trovate in brutte condi-

zioni
con la guerra.
Se il signore mi lasia la salute,
presto ritornerò,
e se potete
risparmiatemi un po di uva,
che per natale sono a casa.”

Fullen, Stalag Vic 23,
23 settembre 1944

III

Le artiglierie sparavano
e noi correvamo verso casa
nella tormenta di neve.
Le strade erano gelate.
Interminabili convogli.
Dai carri
cadevano bambini morti.

(und schön und schnell kam auch
ihr Tod)

Ritornati in città, quelli ancora vivi,
sentivano il bosco bruciare.
Tutto crepitava, nelle strade,
nel caffè dove c'erano soltanto
tre avventori

(un gobbo che rideva,
un ubriaco vecchissimo, una
bambina scalza) –
ogni loro gesto
mandava fumo e odore di bruciato.

If the hoar frost grip thy tent
Thou wilt give thanks when night
is spent

(und schön
und schnell)

IV

Il sogno è quello del cerbiatto,
quello che brucia, gli occhi soridenti.
Però ha il ventre troppo gonfio
e da uno zoccolo esce un liquido scuro,
a fiotti. Dietro di lui
un uomo grande, incappucciato,
e un altro, mingherlino,
che si gratta le ascelle.
Il sole, alto nel cielo –
il cielo è azzurro –
all'improvviso non c'è più.
Dai rami cadono fiocchi di neve,
dolci, zuccherati.
Il cerbiatto si sdraia su un fianco,
apre la bocca
e mangia la neve che cade.

V

I due uomini hanno scavato una tana.
Il mingherlino raccoglie rami
secchi.
Quello grande rattoppa una camicia.
Poi è buio nero. Squittiscono dei
topi.

VI

A Parigi César era povero.
Così scese giù in strada
con la bottiglia di vino
che gli era rimasta
per venderla ai passanti.
Poi cambiò idea, il *cholo*,
e rientrò, a bere il vino
insieme con Georgette.
Me moriré en Paris con aguacero.
E così accadde. Scrisse anche
Niños del mundo,
si cae España,

e cadde, Spagna, e dopo
i suoi nemici
strinsero un patto, e gli altri,
altri nemici, li guardavano,
sperando che finisse tutto lì
(Varsavia a uno, all'altro qual-
cos'altro).

I vsě na svete naisnanku,
scriveva Osip a Voronež,
e voleva studiare lo spagnolo,
nel dicembre del 1936.
Invece gli insegnarono a tacere,
giusto due anni dopo,
in una baracca di legno
fra la neve,
vicino a Vladivostok.

César, sotto la pioggia d'aprile,
era già morto.
¡Cuidate
del futuro!

VII

A-ièren 'na squèdra.
A-ghiven da scaver al fòsi per i mort.
A-i fèven tóti bein squadredi.
L'era dvintè
Propria un bel simitèri.

I aparecc i gniven sò
e i mitraglieven.
(A gh'era di persunèr
ch'i-s mitiv'n in cò un giornel,
a-t capirè!)

A partiv'n a la matèina,
a scavéven al fòsi.
Dop, inséma, agh-mitiven 'na craus.

A stéven lè.
A sembréva
d'es'r a la fin dal mond.

VIII

Boulevard Sébastopol, le sette e
trenta,
le camionette della polizia
(la guerre, la guerre ne passait
pas).
Più di mille, a sirene spiegate,
fucili caschi manganelli
(ils remontaient comme moi dans
la ville,
au boulot sans doute, le nez en bas).

Alle sette e cinquanta la chiesa è
circondata,
dopo venti minuti sono dentro
(i portoni li hanno aperti con
grandi pinze rosse,
je l'ai remarqué).

Le donne cantano, Coindé – il
prete – prega
(question de temps, seulement:
souricière
au fond des boues tenaces et des
banlieues insoumises).

IX

Qualche minuto e poi le donne
urlano,
piangono i bambini, e allora, ecco,
sparano i lacrimogeni, e quei dieci,
quelli che non mangiano da cin-

quanta giorni,
sempre fermi lì (j'ai essayé, c'est
pas la peine).

Dopo, in trecento, tutti a Vincennes
(ça me rappelait les convois de la
guerre).
Per i maschi adulti sono pronti i
charter.

Il giorno dopo, verso sera, da
Evreux ne parte uno,
per Bamako (on s'est pas fait d'adieu,
c'est pas la peine).

Le donne e i bambini, un centi-
naio in tutto,
li lasciano per strada, alcuni an-
che nel bosco.

Qualche bambino ha la bronchi-
te, qualcuno la diarrea.
Qualche donna, rimasta sola,
vaga per la città
(elle ne voulait plus mourir, ja-
mais – elle
n'y croyait plus à sa mort).

A rue Pajol, il deposito ferroviario,
la polizia l'ha subito murato, con
dentro

i bagagli di quelli là,
che stavano dentro Saint-Bernard
(plus de vie au monde pour per-
sonne qu'un petit peu pour elle
et tout presque fini).

Elle ne voulait plus mourir,
jamais

X

all'hôte dé r'eniautòs éen, perì d'
étrapon hórai mnenôn phthinón-
ton, perì d'émata póll'etelésthe
ma quando un anno fu, e si volta-
rono le stagioni

dei mesi svanenti, e molti giorni
terminarono
all'hôte dé r'eniautòs éen... oh!

se tu fossi mio fratello,
allattato dallo stesso seno,
io ti potrei baciare
trovandoti per via.

Ti prenderei per mano,
ti porterei nella casa di mia madre.
Di te potresti raccontarmi,
bevendo una coppa di vino
aromatico,

berresti il succo
delle mie melagrane...

23 – 24 agosto 1996
ai sans papiers

DOMENICO REA

Pensieri della notte

prefazione di John Butcher

Napoli, Libreria Dante & Descartes 2006 pp.
XIII - 146, €12,00

«Ma si vede che esiste un San Gen-
naro degli scrittori partenopei perché
contro ogni logica, in barba a ogni
scetticismo e impossibilità, questi
Pensieri ribollono di innovazioni e te-
nerezze, d'ironica grazia, di estroso
humor, di paziente saggezza, di ca-
lore, generosità, sensualità, napole-
tana disperazione e napoletana, in-
domabile noncuranza. Un miracolo.»

Carlo Fruttero,
Franco Lucentini (1987)



LO SMANTELLAMENTO

Luis de Miranda
traduzione di
Martina Mazzacurati

Seppi di essermi appena svegliato tastando con la mano destra il miscelatore termostatico che mi avevano fissato sul cranio. Sentivo un prurito al braccio destro; la mia mano sinistra era scomparsa. Avevano messo in atto le loro minacce, avevano applicato alla lettera le loro metafore malate. Al momento non riuscivo più a pensare, non sapevo nemmeno cosa volesse dire pensare. Il mio corpo era indolenzito. Non mi trovavo languidamente disteso. Ero un relitto amputato e sbattuto in fondo a un letto. Nudo.

Solo una chiave mi pendeva dal collo da un filo di lana verde. Era una chiave minuscola, di quelle che aprono le valigette. Allora un altoparlante sputò una voce monotona e sintetica: «Buongiorno. Stiamo per avviare il processo di discesa».

La camera dove mi trovavo aveva un'apparenza bambinesca. Qualcuno aveva incollato al muro dei fiocchi di cotone, in modo da disegnare un mandala. Al soffitto, avevano fatto dipingere un pappagallo dotato di un gozzo immenso. Faceva caldo.

Nonostante tutto, non cercai di scappare. Mi mancava la voglia e mi vergognavo della mia mano monca. Mi ero comportato come un individuo improduttivo; non era quindi logico che mi smantellassero?

Quando, dieci secondi più tardi, gli infermieri fecero la loro apparizione per legarmi le caviglie, lasciai fare, girando la testa. Poco dopo, il pavimento cedette e mi ritrovai sospeso per le gambe. Non restava che aprire il miscelatore e le rappresentazioni scorsero via, i giudizi freddi mischiati al serraglio dei fenomeni mentali associati.

La chiave restava attaccata al mio collo, oscillando nel vuoto. Mi ero davvero comportato da ribelle? Non lo ricordavo più. Sentii di nuovo la voce nell'altoparlante: «Lei ha osato mettere in causa la veridicità del Darwinismo». Era questo, dunque.

Avevano preso sul serio la mia osservazione sul gambero blu. Avevo trovato le mie fonti sul *Journal of Physical Chemistry* dell'università del Connecticut. Secondo il dottor Harry A. Frank, un gambero su un milione aveva il carapace blu a causa di una mutazione genetica. Quest'ultima trovava una spiegazione nell'irregolarità della molecola di astaxantina. Il risultato era una migliore mimetizzazione con il mare e un aspetto meno commestibile. Da qui la mia domanda, inviata una settimana fa sul mio blog: se la mutazione blu dei gamberi permette di fonderli meglio con l'Oceano, se questa concede un vantaggio competitivo per la sopravvivenza della specie, come spiegare il fatto che con il tempo, seguendo sempre la teoria di Darwin, tutti i gamberi non fossero diventati blu?

Era una domanda da neofiti. Ci si sono imbattuti lo stesso e hanno deciso di punirmi, probabilmente per dare esempio.

Affermavo da quando avevo vent'anni di voler essere un uomo libero. Non volevo chiavi intorno al mio collo – volevo restare lo studioso della mia propria libertà, per poterla circoscrivere sotto ogni angolo. Io... d'improvviso vidi avvicinarmi al mio corpo un'enorme lama circolare che roteava.

«Perché scrive, per raggiungere questa libertà?», domandò la voce dell'altoparlante.

Gridai, e l'eco della mia voce mi lacerò i neuroni. Ma era troppo tardi: sentii la lama penetrarmi la carne e fu come una frustata, un risveglio, un ribaltamento, il freddo, il bruciore, la notte. Persi conoscenza in un bagno di sangue.

Ritrovai la mia biancheria da ospedale. Le lenzuola erano pulite. Ero un tronco. Non mi sentivo poi così male.

C'era sempre quella chiave attorno al mio collo. L'atmosfera clinica che mi circondava mi faceva uscire dalla letargia molliccia che corrode gli esseri troppo sani. «Questa sera, le resterà solo la testa, e capirà», disse la voce nell'altoparlante.

Ero d'accordo. Ero felice. Immobile. Darwin aveva ragione. Il gambero blu, come la mia testa, era un lusso della natura, e come ogni lusso, un residuo inutile, una protuberanza scandalosa indegna del corpo laborioso. Dovevano smantellarmi completamente, separare il corpo dalla testa, risolvere il *mind-body problem*, non per scrupolo di elevazione, ma per far capire quanto il mio cervello era inutile, improduttivo e quanto la mia testa piena di dubbi era un'oscena appendice.

Scoppiai a ridere. «Tagliatelo!», gridai euforico, con le lacrime agli occhi. «Tagliate la mia testa dialettica e chiacchierona! Tagliate la testa di polvere di stelle con la sua chiave senza porta all'estremità del filo di lana verde! Tagliate la mia testa idealista, sognatrice, riempita di gamberi blu e di cieli marini...»

35 COSE CHE MI
RIPORTANO A TE

(a Paola)

Ennio Cavalli

La sera in cui il pastorello muto restò abbagliato da un cambio d'abito, senza farti pregare fosti la Madonna di Fatima.

Quel lembo di Plaza de Toros rimasto in due posti, a Madrid e sullo sfondo di una foto in cucina. Al centro le tue mani e il fiocco radioso del garofano, omaggio di una ragazza in nero, forse la Morte Giovane o la fidanzata delusa di un torero codardo gonfiato di botte la notte prima.

La crema che ti davi sulle gambe, cospirazione di ombre, poi lo scatto nutriente per raggiungermi nel bozzolo delle lenzuola.

Il brivido che provai tempo dopo nel massaggiare con lo sguardo le gambe dissepolte della cantante argentina (avevano preso un ritmo sospetto, che ti somigliava).

Il palco d'aria sul quale le tue forme dicevano poesie.

Mia mamma che parla di lavoro all'uncinetto con sua sorella Lina. Il loro storico dialetto è un centurino di cotone.

Le frasi che sottolineavi a matita nei libri, quel dedalo di cristallo è una rete da pesca.

Le orecchie che facevi alle pagine, ogni triangolo deciso dal tuo dito svetta nella Valle dei Templi.

L'assorbente dimenticato in bagno, femmina la distrazione, un disincanto che sanguina.

Le lacrime che scendono per dispetto e nessuno ne è più padrone.

E sono dieci voci. Non vorrei più vedere certe cose... non vorrei più sentire certe cose...

puntini da riempire con cautela... ho ancora bisogno di tutto.

Le tessere di cuoio rilasciate agli abitanti del viale dal martirio delle magnolie, se è martirio perdere le foglie.

Certi pensieri chiusi in una scatola di latta nella quale soffocherebbe anche l'intelligenza di Einstein (nella scatola che ho in mente stringono i denti le mollette per i panni).

Tuo figlio, frutto della partenogenesi, stessi occhi senza fondo. A diciott'anni avrà in prova l'argento vivo della mia fuoriserie, gliel'ho promesso strada facendo.

Quando parlavamo di Dio in un carcere di nebbia, sembrava fosse lì, ricordi?

Quando mettevamo al rogo i coyote su pire di ironia, ci sentivamo puri.

Quando parlavamo di anime al mare di Djerba o sulla punta disabitata del lago, parlavamo di noi.

La mia solitudine è a schegge, è la zampa fratturata di un cavallo, ogni pezzo non sa dell'altro.

E i boschi sottovetro nei laghi finlandesi, l'olio docile delle barche a remi?

Quel senso di pieno e di vuoto, per poco che duri, è un film che parte da una semina. O da una sentenza.

Ventesima tacca.

I libri che leggevi erano il mio segnalibro. Quando me ne parlavi, sapevo di raggiungere un altrove.

Le tue poesie sono disegni circolari, chi le incasserà?

La forsennata regalia dei giorni ci fa pretendere il futuro.

Si alzano transenne di paura se penso al bambino che ero, perso al di là del fiume. Un grido della mamma prosciugò le acque, gettò una passerella di sassi.

Il vano sposalizio del sole con le pagode in Cina.

Da un'altra parte il tramonto scendeva a patti con una muraglia di corvi.

Lo sguardo capace di cogliere in un frutto esotico quasi dei lamenti.

La cicatrice dei nostri viaggi è ricoperta di terra e di aeroplani.

Dei viaggi non fatti restano lo strafalcione di un'omelia e altri dispettosi abbozzi.

Di quale meridiana è figlia la tua ombra? E la lucciola affiliata che la inghiotte?

Se la tua ombra non fosse ostaggio del Velo Dorato, saresti questa lama negli occhi?

Se il Velo Dorato non ti soffocasse ogni mattina, che piega prenderebbe il nuovo millennio?

Se il prezioso vassoio non recasse in dono un cuore di tenebra, cosa vedrei oltre lo scherzo?

Penultima spina.

Il formicolio che sento in una gamba è l'onda d'urto di ciò che resiste.

Questi versi hanno la coscienza sporca eppure vorrebbero irrompere come una spartoria nel Far West dell'Aldilà e farsi giustizia da sé.

A K. (ROVESCIO D'AMORE
AI TEMPI DELLA QUARTA G.M.)

Adriano Padua

Il nostro più che amore è un suo rovescio da trascinarsi insieme ai tempi della quarta guerra mondiale per la quale si legge l'escalation nucleare nei volti dei potenti che contenti frequentano gli altari e se ne vantano bisbigliano sgranandoli i rosari e intanto localizzano scenari possibili di strage ed io vorrei parlarti d'altro mentre tremi e pare denaturalizzato e surreale durare e non tradursi il tuo silenzio che termina il suo senso e lo travalica contratto ed insolubile nel proprio esporsi a noi formandosi in perfetto estetico rigore e l'esistenza qui intorno delle cose e delle storie rimane una questione di parole

IPOTESI DI VOLO

Francesco Marotta

la voce pietrificata del presente uccide il seme che l'immobilità nutre di luci smesse segnali d'implosione vuoti d'aria nelle dimore del senso cenere nel profondo – aggrumate tra gli afori dell'urna terre di risacca un degrado a dimensione dell'opacità dell'altro e mille spine che negano al silenzio la compiutezza senza bagliori dell'alfabeto increato dei giorni la breve eternità di una speranza

libertà è tutta in questo addio senza un saluto una mano che si rifiuta a primavera di macerie l'angelo che si allontana ferito trascinando le sue ali oltre la frana oltre il rimpianto che s'imbevera di sogni di miraggi

(anche oggi la mia donna offre le sue vesti di sposa alla sera – tra le sue dita la carità di una falena che avverte già le nevi la solitudine senza domani di un lume –

immagine di Luca Dalisi

parlami dei paesaggi dove i tuoi figli sbagliano lo sguardo tu che hai il profumo di chi rimane dopo aver perso labbra di domanda

parlami della colpa di chi attraversa valichi di vite senza impregnarsi del respiro dell'incontro di ciò che assente agli anni strappa alle sabbie oasi di futuro)

libertà è amarti a sommo d'inquietudini annodarsi di spasimi in fili di sutura immergersi (e svanire)

nel sangue che gocciola parole dalle piume di chi ha ripreso

il volo

MENTE



MICHELE ENRICO

Pietro Andrisani

Michele Enrico Francesco Vincenzo Aloiso Paolo Carafa nasce a Napoli, nel palazzo Alvito di via Monte di Dio, il 17 novembre del 1787. Suo padre Giovanni, secondogenito di Michele, VIII Principe di Colubrano, morì lasciando il figliuolo orfano in giovane età; sua madre, contessa Teresa Lembo, divenuta vedova, convolò a seconde nozze col Principe d'Aquino di Caramanico, figlio del Viceré di Sicilia e Gran Maestro dei Liberi Muratori del Grande Oriente di Napoli.

Così il fanciullo Michele Enrico, dopo le seconde nozze di sua madre, dovette cambiare dimora ed andare a vivere in via Medina, n° 61, nell'imponente palazzo del suo patrigno, fatto ricostruire, due decenni prima, su progetto dell'architetto Ferdinando Fuga.

Michele Enrico visse la sua giovinezza in una Napoli pervasa di rigurgiti della Rivoluzione Francese che aveva provocato sconvolgenti sviluppi politici e culturali, molti dei quali sono stati ricordati ed analizzati in tutto il Mezzogiorno durante le ultime celebrazioni per il Bicentenario della Repubblica Napoletana.

Conflitti che, spesso, misero i membri della stessa famiglia l'un contro l'altro armato. (È quanto avvenne anche tra i vari rami dei Carafa, Principi di Colubrano).

Nel 1800, all'età di quattordici anni, Michele Enrico aveva già acquisita una buona preparazione musicale e composta un'operina intitolata *Il fantasma* (libretto dell'avvocato e musicologo Giuseppe Sigismondi?), fatta rappresentare in un teatro di dilettanti.

Francesco Florimo sostiene che nello stesso anno i suoi familiari lo collocarono nell'Accademia Militare della Nunziatella per essere avviato allo studio delle scienze e dell'arte militari, come si conveniva per i giovani di tale blason.

Tra il 1802 ed il 1803 Michele Enrico compose due Cantate epitalamiche, *Il Natale di Giove* ed *Achille e Deidamia*, entrambe eseguite nella casa del suo patrigno. Scrisse un suo biografo che in queste Cantate già «si vedeva [...] la scintilla del vero genio».

Nel 1806 [?], dopo gli studi all'Accademia Militare Nunziatella, il diciannovenne Michele Enrico dovette seguire la madre ed il patrigno a Parigi dove il principe di Caramanico era stato nominato Ministro plenipotenziario. Qui il ragazzo ebbe agevoli occasioni per conoscere il gran mondo musicale parigino ove l'artista di razza vi giunge per ricevere la consacrazione, ma solo dopo aver percorso le faticose tappe del successo. Appena giunto a Parigi, il diciannovenne Michele Enrico Carafa, prima ancora di aver percorso le sudate tappe del successo, ebbe la possibilità di rappresentare una sua opera, ma in un teatro privato. Si trattava del dramma giocoso in un atto: *La Musicomania*. Il libretto del veronese Gaetano Rossi, musicato otto anni prima da Simone Mayr, è una garbata satira sulla pletora di musicofobi della nobiltà e dell'alta borghesia che, in quell'epoca, affollava i teatri, i Caffè e le Accademie filarmooniche della nobiltà napoletana. A Parigi, il principino prese lezioni di pianoforte e di composizione da due nomi già artisticamente divinizzati dal successo, vale a dire il tedesco Friedrich Wilhelm Michael Kalkbrenner (1785-1849) ed il fiorentino Luigi Cherubini (1760-1842).

Nel 1808 il giovane Carafa sposa Antonietta di Aubertan e fa ritorno a Napoli ove riprende a frequentare, questa volta in compagnia della consorte, i salotti che contano e, nel medesimo tempo, riprende le lezioni di canto, di pianoforte e di contrappunto da Fedele Fenaroli e Francesco Ruggi.

Frequenta anche il circolo dei liberi muratori ove Gran Maestro è Gioacchino Murat, Gran Maestro aggiunto Giuseppe Zurlo, Ministro dell'Interno; Gran Consigliere d'Officina, Giuseppe Parisi, Comandante dell'Accademia Militare Nunziatella e Gran Custode dei Sigilli, un cugino di Michele Enrico, Giovanni Carafa, duca di Noja.

Qui si discutono e si elaborano argomenti tesi a demolire le ingombranti barriere dell'ignoranza per raggiungere le delizie che reca la libertà di pensiero, si commentano i disagi provocati dalle guerre fratricide che incombono nei confini del Regno del Due Sicilie e Michele Enrico, preso da un rinnovato idealismo e seguendo l'innato istinto militarresco dei Carafa, decise di servire la Patria da soldato.

Si distinse combattendo nelle campagne di Puglia e di Calabria con i gradi di Luogotenente Usaro della Guardia. A Campotenesse fu fatto prigioniero e, dopo essere stato liberato, Gioacchino Murat lo nominò Scudiere del Re. Col grado di Capitano partecipò, successivamente, alla spedizione in Sicilia ove ancora una volta venne segnalato per acuto senso della strategia militare, valore e coraggio meritando il grado di Ufficiale d'Ordinanza del Sovrano e l'ambito titolo di Cavaliere dell'Ordine delle Due Sicilie. Durante la campagna di Russia, nella cruenta battaglia di Ostrowno, Michele Enrico Carafa «diede splendide prove di valore» guadagnandosi La Croce della Légion d'honneur, appuntata sul petto dall'Imperatore Napoleone in persona; mentre Gioacchino Murat, con Regio decreto del 1813, lo nominò Barone del Regno delle Due Sicilie.

Nonostante avesse accumulato una notevole messe di titoli onorifici, il forte richiamo della musica non aveva mai abbandonato Michele Enrico; così, agli inizi del 1814, su invito dell'imprenditore teatrale Domenico Barbaia, compone per la stagione di primavera al teatro del Fondo di Napoli *Il Vascello d'Occidente*. Le cronache dell'epoca dicono che il grande successo dell'opera fu dovuto innanzitutto al musicista ma anche ad Andrea Leone Tottola, il librettista e al I° violino e direttore d'orchestra Giuseppe Festa. Il successo de *Il Vascello d'Occidente* e la poca fiducia che cominciava a nutrire sul nuovo ordine politico e militare espone Michele Enrico di fronte ad un bivio tanto arduo da indurlo a riunire il consiglio di famiglia cui partecipò, probabilmente, il cugino ricordato più sopra, Giovanni Carafa, duca di Noia che allora ricopriva la carica di sovrintendente dei Reali Teatri San Carlo e del Fondo di Separazione.

Risultato: si decise che il M° Carafa doveva abbandonare il servizio militare che pur tanti onori gli aveva riservato, per dedicarsi interamente alla propria casa ed alla composizione musicale.

E le committenze, da parte degli imprenditori teatrali non si fecero attendere.

Accettò subito quella dell'imprenditore del teatro napoletano 'San Giovanni dei Fiorentini' che gli chiedeva una nuova commedia in musica per l'inaugurazione della stagione di carnevale del 1815. Il librettista era ancora il Tottola che intitolò l'opera *La gelosia corretta* ovvero *Mariti, aprite gli occhi!*

Il felicissimo risultato ottenuto da questo lavoro incoraggiò Michele Enrico a sfidare la sorte del dramma eroico. Compose per il San Carlo *Gabriella di Vergy* che andò in scena il 3 luglio del 1816 al teatro del Fondo, in quanto il massimo napoletano era andato distrutto dal fuoco. La *Gabriella di Vergy* riportò un successo quasi di fanatismo pari a quello che raggiunsero, in quella stagione allo stesso teatro, l'*Otello* e *Le nozze di Teti e di Peleo* di Gioacchino Rossini. Emilia Zanetti scrisse che la *Gabriella di Vergy* del Colobrano venne «accolta entusiasticamente e replicata nelle stagioni successive; [...] e che diversi pezzi di quest'opera furono a lungo popolari a Napoli, tra cui un Duetto per tenori che né Mercadante, né Donizetti riuscirono a far dimenticare, quando rimisero quel soggetto». Sul frontespizio del libretto si legge: «azione tragica di Andrea Leone Tottola posta in musica da un diletto di distinzione [...]». La messinscena della *Gabriella* richiese la collaborazione artistica dei noti costumisti Filippo Giannetti e Tommaso Novi, del grande scenografo Francesco Tortoli e delle voci più celebri che vi erano sulla piazza: i tenori Giovanni David e Andrea Nozzari, il basso Michele Benedetti ed il celebrato contralto spagnolo, Isabel Colbran che interpretò con stile elevato il ruolo della protagonista.

Il successo della *Gabriella di Vergy* ebbe immediatamente una vasta risonanza: i vari brani dell'opera furono stampati e ristampati da editori che ne avevano avuto il consenso dall'Autore ottenendo lucrosi guadagni; noti pianisti-compositori coevi (Francesco Lanza, Giulio Sarmiento) ne elaborarono brillanti parafrasi. Due anni dopo il celebre coreografo Gaetano Gioia della *Gabriella* ne fece un Ballo-Pantomimico utilizzando anche musiche di Gioacchino Rossini e di Giacomo Meyerbeer. Nel 1826, l'eco del successo della *Gabriella* del Carafa non si era ancora spento allorché Gaetano Donizetti volle musicare lo stesso libretto. Nel '28 anche Saverio Mercadante si cimentò nell'impresa riportando grandi successi. Francesco Florimo che aveva assistito alle rappresentazioni delle *Gabrielle* dei tre Maestri, affermava che a parer suo meritava il primato l'opera carafesca. «Né pretendiamo di far confronti fra tre grandi Maestri, diceva quel vegliardo, ma solo vogliamo rivelare che Carafa era un bell'ingegno e meritevole di quella fama che seppe acquistarsi in appresso».

Nella primavera del 1817, per la stagione lirica del ricostruito teatro San Carlo, Michele Carafa compose, su un libretto adespoto, *Ifigenia in Tauride* cui presero

parte ancora la Colbran, il Nozzari ed il Benedetti. Grandi ovazioni di pubblico e critica favorevole accolsero, ancora, compositore ed interpreti. Nell'autunno dello stesso anno, per la Scala di Milano, curò la messinscena dell'*Adele di Lusignano* (libretto di Felice Romani) e, di ritorno a Napoli, l'anno dopo fece rappresentare, sempre al San Carlo, *La Berenice in Siria* (l. A. L. Tottola) lavori dominati da una sapiente vena creativa, dall'eloquenza di una valida architettura sonora.

I successi ottenuti finora dalle opere elencate e da altri titoli di lavori musicali omessi per brevità, tutti rappresentati a Napoli, Venezia e Milano, avevano elargito al Carafa lucrosi guadagni e meritata celebrità. Quella notorietà che ora attendeva di essere consolidata dal suffragio del severo pubblico parigino.

Sicuro del proprio talento e dell'appoggio che poteva contare sugli autorevoli parenti e amici filarmonici residenti a Parigi, nel 1821 Michele Enrico Carafa varcò di nuovo le Alpi per stabilirsi nella città della Senna ove sulle scene del teatro Feydeau propose una *Jeanne d'Arc*, opera in tre atti «ricca di belle melodie, di una elegante orchestrazione e piena di belli effetti» (F. Florimo).

Ma non ebbe il tempo di assaporare il successo parigino della *Jeanne d'Arc* che già era in cammino verso l'Italia per rappresentare, al teatro *Apollo* di Roma, un melodramma giocoso, *La capricciosa ed il soldato* ossia *Un momento di lezione*. Il librettista questa volta era il romano Jacopo Erminiano, amico e con-suocero di Gioacchino Belli.

Fece subito ritorno a Parigi per un contratto che lo legava al teatro Charles Favart ove il 17 agosto venne messa in scena una sua nuova opera, *Le Solitarie*, che ottenne un brillante successo popolare mentre la critica giornalistica gli addebitò una partitura «con qualche toppa ed alcune negligenze nella strumentazione». (La gatta per la fretta fece i figli ciechi).

Michele Enrico accusò il colpo ma non ne fece tesoro perché nelle opere composte subito dopo per i teatri del triangolo Roma, Parigi Vienna si avvertono ancora alcune trascuratezze dovute, naturalmente, alla urgenza voluta dagli incalzanti impegni di lavoro.

Per la stagione di carnevale del 1823 al teatro di Torre Argentina di Roma presentò il melodramma eroico *Eufemio di Messina* (libr. J. Ferretti). Alla prima ebbe uno spettatore d'eccezione: Giacomo Leopardi il quale non sembra sia rimasto affascinato da quel lavoro perché in una lettera diretta a suo padre diceva che «L'opera nuova del Maestro Caraffa [...] non mi pare gran cosa, benché avesse un incontro sufficiente». Ed in una sua seconda lettera spedita sempre da Roma ancora a suo padre, rincarava la dose: egli, commentando gli interpreti di quella esecuzione affermava che «Tutte le voci [erano] mediocri; eccetto il tenore, cioè [Giovanni] David, e

il contralto, cioè la [Santina] Ferlotti [...]». Quanto all'agilità e vocalità del suo canto – continua il poeta recanatese – le mie rozze orecchie non ci trovano niente di straordinario. Ma, comunque sia, la più bella voce applicata a una melodia che non significa niente, non può far grande effetto».

Quella melodia non significava niente per il sommo poeta ma per gli imprenditori teatrali della Città eterna volle dire arte, mestiere ed affari di cassetta perché l'*Eufemio di Messina* del Carafa, tre anni dopo, venne riproposto a Roma ed accolto da un entusiastico pubblico e da un successo di critica e di borsa. Evidentemente quegli impresari erano certi che il tiepido esito conseguito dall'*Eufemio di Messina* visto da Giacomo Leopardi, «era dovuto alle deficienze dell'allestimento e alle preferenze che quel pubblico accordava a Donizetti» (Riccardo Allorto).

Per dieci anni ancora il Maestro principe di Colobrano lavorò assiduamente ai suoi nuovi drammi per musica da mettere in scena nei teatri italiani e francesi, conseguendo successi alterni.

Nel 1834 Michele Enrico Carafa decise di diventare cittadino parigino a tutti gli effetti. Per acclimatarsi sulle rive della Senna inizialmente compose musica da camera e religiosa, ma, soprattutto, riprese a frequentare i salotti ove più ferveva la mondanità e dove incontrava volentieri i Maestri Rossini (Pesaro, 1792 / Parigi, 1868), Cherubini (Firenze, 1760 / Parigi, 1860), Daniel Auber (Caen, 1782 / Parigi, 1871), Ferdinando Pär (Parma, 1771 / Parigi, 1739), Jacques François Halevy (Parigi, 1799 / Nizza, 1862), Auguste-Mattieu Panseiron (Parigi, 1796 / 1859) ed il giovane Vincenzo Bellini, «il suo angelico Bellini» che egli definiva «il vero rappresentante della melodia italiana».

Purtroppo il suo angelico Bellini il 24 settembre del 1835, cessava di vivere a Passy, lasciando nel più profondo cordoglio il mondo musicale. Michele Enrico Carafa, unitamente ai grandi nomi di quel mondo, convenne che si dovevano organizzare solenni funerali per il più autorevole padre della melodia italiana. La cerimonia funebre venne celebrata nella chiesa degli Invalidi di Parigi. Il due ottobre, fin dalle prime ore del mattino la chiesa era già visitata «dai più illustri personaggi che abitavano Parigi, commossi da profonda mestizia. I lembi della coltre erano tenuti dai quattro sommi Italiani: [Luigi] Cherubini, [Gioacchino] Rossini, [Ferdinando] Pär e [Michele Enrico] Carafa».

Il 16 novembre, a quarantacinque giorni dai funerali dell'autore della *Norma* e della *Sonnambula*, il Carafa col pensiero rivolto al silenzioso Cigno di Catania, presenta all'Opéra-comique *La Grande Duchesse*, melodramma in quattro atti pervaso di soavi melodie dallo squisito sapore melodico belliniano che commossero e dilettarono il pubblico il quale non avvertì minimamente la stanchezza del lungo spettacolo.

I critici furono concordi nel giudicare l'opera come un semovente affresco di suoni evocante un'atmosfera magica e suggestiva, tutta riboccante di fantasia e di fresca inventiva melodica, di piacevoli sfumature psicologiche, di palpitanti slanci lirici e di vibranti e coinvolgenti passi corali.

Con libretto di Mélesville Merville tratto da una novella di Frédéric Soulié

Il Carafa fu anche autore di belle musiche per pianoforte, romanze, cantate, di eccellente musica da camera e religiosa che meriterebbero una rivisitazione, segnatamente una Messa, un Requiem, uno Stabat Mater e l'Ave Verum, eseguito anche ai suoi funerali.

Né va trascurata la musica per fiati o per complessi d'armonia, come veniva chiamata allora nel repertorio bandistico, famosa è la *Marcia funebre* composta, nel 1846, per la traslazione della salma di Napoleone I a Parigi. Assai interessante è il *Gran Settimino* di Beethoven rielaborato dal Carafa per strumenti a fiato.

Né vanno sottovalutate le *Variazioni per pianoforte* operate dal celebre pianista e compositore Hennry Hertz (Vienna, 1803-Parigi, 1888) su alcuni brani de *La Violetta ou Gérard de Nevers*, un melodramma che Michele Enrico fece rappresentare a Parigi, nel 1828 (7 ottobre).

Se nella drammaturgia cantata del Carafa la ritualità di antiche religioni, il simbolismo, le concettose allegorie fanno solo capolino, in quella coreografata ne sono un punto fermo come nei due lavori intitolati *Arsene e Sesostri*, nel ballo storico *Il sacrificio indiano* ossia *La vedova del Malabar* (1819), tutti rappresentati a Napoli, e *L'Orgie*, balletto in tre atti dell'italo francese Jean Coralli cui spetta un posto rilevante nella storia del balletto romantico, per aver composto, fra l'altro, la Peri e la Giselle, con musiche, rispettivamente, di Friedrich J. Franz Burgmüller e Adolphe Adam.

Compositore non sempre di primissimo ordine, il Carafa ci ha lasciato, tuttavia, partiture elegantemente ordite con forbita orchestrazione ricche di un tessuto melodico e di un substrato armonico facili e coinvolgenti riecheggianti, a volte, i Mosca, i Coccia, i Palma di scuola napoletana e lo stesso Rossini. Una valutazione sulla musica teatrale del Carafa espressa da Gioacchino Rossini e raccolta da Francesco Florimo recita nel seguente modo:

«Il nostro don Michele (così lo chiamava il Grande Pesarese) ha avuto un bell'ingegno dalla natura, che io stimo ed apprezzo davvero, perché sono pregi della sua musica la spontaneità e facilità delle melodie, la finezza di gusto nelle forme, ed un'orchestrazione, che se qualche volta si mostra povera e negletta, sa rialzarsi con begli effetti.

Però, e non lo dico per vanità, maperché è così, egli ebbe il torto di nascere mio contemporaneo».



Gioacchino Rossini, tuttavia, trascurò di aggiungere che Don Michele, qualche volta ebbe anche il torto di non saper scegliere i librettisti, errori che furono concause di alcuni insuccessi del teatro musicale carafesco. Infatti, la scomparsa dai cartelloni dei teatri del *Masaniello* dopo la prima de *La Muette de Portici* di Auber, opera che svolge lo stesso argomento, non è dovuto alla musica ma alla messinscena suggerita dalla insipida drammaturgia: all'insulso libretto del *Masaniello* di Moreau e Lafortelle, rispondeva la prodigiosa abilità creativa nell'intreccio scenico de *La Muette de Portici* del drammaturgo-librettista Eugène Scribe. Eppure il Masaniello, non dimentichiamolo, era ed è ritenuto da tutti gli storici del ramo il capolavoro musicale del M° Carafa.

L'autore del *Barbiere di Siviglia*, da consumato uomo di teatro musicale doveva essere ben consapevole di questo stato di cose, ma evidentemente non lo palesava per tema di sminuire i meriti della sua superiorità artistica e della fama che il mondo teatrale gli tributava.

«Tuttavia egli fu sempre uno degli amici ed estimatori più spontanei del Carafa e lo dimostrò anche quando nel 1860, per l'edizione della sua *Semiramide* al Grand Opera, gli affidò la versione ritmica nell'idioma francese chiedendogli, inoltre, di comporre la musica per i recitativi ed i ballabili da introdurre in quell'opera, come richiedeva la prassi di quel teatro».

Per detto incomodo Rossini cedeva al settantatreenne Carafa i cinquecento franchi di diritti d'autore ottenuti da ogni recita.

Nel 1868, anno della morte di Rossini, Michele Enrico ebbe un attacco di paralisi che lo costrinse a restare in casa, ove fu sempre amorevolmente assistito dalla adorata moglie e da amici fino al 26 luglio del 1872, giorno in cui esalò l'ultimo respiro.

Ai solenni funerali furono eseguiti la *Marcia funebre* che egli aveva composto per la traslazione della salma di Napoleone Bonaparte a Parigi ed una sua composizione di musica religiosa: *L'Ave Verum*.

Durante il lungo soggiorno francese Michele Enrico Carafa guadagnò onorevoli titoli accademici e cariche in Istituti prestigiosi. Nel 1847 ebbe la nomina di *Ufficiale della Legione d'Onore*; precedentemente aveva ricevuto la *Medaglia di Sant'Elena*, in ricordo delle Campagne del Primo Impero. Nel 1837 ottenne, con unanimità di voti, una carica nell'Istituto Francese di Belle Arti; nel 1838 venne eletto direttore del Ginnasio della Musica Militare e nel 1840 divenne titolare della cattedra di contrappunto nel conservatorio di Parigi ove diplomò allievi che si sono distinti nel campo musicale tra i quali vorremmo ricordare l'arpista Prumier, e i compositori Commettant e Vaucorbeil.

Nel 1869 il Maestro Carafa donò all'archivio del conservatorio San Pietro a Maiella di Napoli partiture manoscritte di ventisette melodrammi, oltre a dieci di musica per fiati di cui oggi se ne trovano di meno.



foto di Marco De Luca

FRAMMENTO DA IL CONCERTO DEL GIUBILEO

Marco Palasciano

Siamo all'interno del Vescovado. Attorno a una grande tavola ovale siedono, immobili come manichini di cera, gli oscuri ministri di Sua Eccellenza e alcune autorità militari. Sua Eccellenza presiede l'assemblea dal suo trono a rotelle simile a un astrolabio; e nel greve silenzio l'unico rumore è dato dai brevi soffi d'aria compressa del suo meccanismo motorio, assimilabili a sommesse flatulenze.

Sulle mani che i manichini di cera hanno abbandonato sulla tavola zampettano, indisturbati, piccoli ragni. Valicano quelle colline, attraversano le arature bianche dei fogli grafati da tremende minuzie burocratiche, costeggiano il baratro del bordo, tornano a zampettare sulle colline delle dita.

Sua Eccellenza dice a un tratto: «Aspettate. Vorremmo un po' di sottofondo musicale». E con una aggraziata pressione sul joystick del bracciolo fa compiere un giro di 180° al trono a rotelle, volgendosi al coro sullo sfondo.

E là il maestro del coro – il Maestro Nikilev – sorride trismatico, con un elastico inchino da corvo che dia una furace beccata al pavimento; un inchino che, poiché il pavimento è un immenso specchio, pare faccia a se stesso.

Nikilev solleva la bacchetta e a questo punto dobbiamo soffermarci sui fanciulli del coro.

Le gole che si aprono per lasciar fluire, alpestre e metafisico, il canto scelto dal Kapellmeister, non sono propriamente gole di fanciulli. Questi coristi hanno un'età media di vent'anni. Sono tutti castrati, altrimenti non si spiegherebbe la diafana purezza del loro timbro. Ma c'è di più. Non hanno né braccia né gambe. E i moncherini si protendono nel vuoto: le schiene sono fissate, per mezzo di viti e bulloni, ad altrettanti supporti metallici che spuntano dai gradi del coro.

Gli arti sono stati amputati per rendere le voci più ricche di pathos. E funziona. Quale commovente paradiso canoro! quale limpida tessitura di pennellate lattee!

E Nikilev sorride, marcando il tempo con ampi gesti di commiato pontificale, sorride, trasportato dall'infernale contrappunto dogmafonico di queste voci d'angelo agonizzante, di queste voci d'usignolo dal petto trafitto da una spi-

na di rosa, di queste voci di rosa recisa, trasportato fin dove l'universo d'ipocrisia della sua anima esce dai propri confini e si stempera nell'ipocrisia generale del vuoto senz'anima del potere, sì, Nikilev si sente dolcemente contaminato dall'aura d'onnipotenza di questo palazzo tumorale, e *gloria gloria* cantano i fanciulli che non sono fanciulli, si sente contaminato dal potere della gloria e dalla gloria del potere, come tutto qui ne è contaminato, tutto tranne loro, restano immuni perché la patina del dolore è un'indissolubile tela di ragno capace di intrappolare ogni farfalla della suggestione e spremere via la bellezza e lasciarne solo l'involucro secco e senza ali appeso per un filo momentaneo alla coscienza, e il Maestro Nikilev sorride, marcando il tempo con ampi gesti di commiato pontificale, sorride, quale commovente paradiso! e che importa se Sua Eccellenza non capisce niente di musica?

Dalla sabbia ai chips, dalla sabbia ai chips, cantano ora, ed è un passaggio fugato, cosicché le parole si accavallano con tale mirabile tempestività che in certi momenti – per la continuità apparente di due linee vocali – pare che il verso cantato sia *Dai chips alla sabbia, dai chips alla sabbia*, ma è un caso,

certo Verg non intendeva produrre un effetto simile, un simile affronto profetico, una simile irriguardosa e sottile centuria d'apocalisse, in fondo nessuno pare avervi mai fatto caso.

I ragnetti continuano a zampettare sulle mani di cera dei ministri e delle autorità militari, il canto continua a spandersi dal coro come profumo di rose da un candido insectarium. E dagli alti finestroni a ogiva, sezionati in toppe di colore che la luce del sole incendia di empiree risonanze, risuona a un tratto un fosco strepito di ventilatore nascosto che cresce in un attimo nel quadrimotore impazzito di una farfalla gigante, e ecco che i colori di farfalla delle vetrature esplodono in uno spruzzo di diamanti e un fiotto nero di corvi irrompe nell'aria paralizzata della sala e prima ancora che l'ultima scheggia dell'arcobaleno infranto aggiunga il suo tintinno alla cascata di vetrame sul pavimento ecco lo spettacolo sanguinoso e vorticoso e svolazzante e urlante di Nikilev le cui urla altissime coprono le centosessantanove voci del coro che continua a cantare come in un incubo e trivellano l'aria giù dai pavimenti di specchio infamati dalle immagini rotolanti del supplizio su fino al soffitto sepolcrale della sala e rimbalzano trivellando le orecchie dei

ministri e delle autorità militari malgrado le dita infilatevi dentro con tutti gli involontari fili di ragnatela e sulla tavola le zampette dei ragni si raggricciano e alla fine dopo che i corvi hanno strappato tutt'e due gli occhi a Nikilev si calmano e prendono a lisciarsi le penne insanguinate del suo sangue mentre i due vincitori dei globi spenti si godono il bocconcino e Sua Eccellenza solleva, tenendolo orizzontalmente, il proprio indice di morto e con grazia leggera uno dei corvi viene a posarvi e Sua Eccellenza prende il rotolino fissato a una zampetta del corvo e lo srotola e c'è il messaggio del Governatore, i pesci mostri se ne sono andati, eccetera, e Sua Eccellenza con un delicato movimento dell'indice di morto su cui reggeva il corvo lo manda via e quello ritorna dai compagni che l'hanno accompagnato in questo lungo viaggio, ritorna fra gli altri corvi che gironzolano attorno al corpo di Nikilev svenuto dal dolore e nell'aria devitalizzata della sala continuano a riecheggiare senza più una guida e tuttavia belle come non mai le voci dei fanciulli castrati e mutilati e Sua Eccellenza graziosamente rigirandosi come un robot verso i manichini di pietra dice loro con la sua dolcissima voce di nonnina:

– È ora di mandare una nave.



Roberto Masotti,
Lo scarto del liutaio,
© Lelli e Masotti
courtesy Cremona Violins
Katharina Abbuehl

COMMENTI ALLA PROPRIA MUSICA

Aldo Clementi

Da vari anni la mia convinzione è che la Musica (e l'Arte in generale) debba avere semplicemente l'umile compito di descrivere la propria fine o, per lo meno, il suo lento estinguersi. Come logico corollario di ciò, ogni lavoro è una semplice scheggia dell'intera produzione, almeno di quella nata con questa mentalità: in più, la produzione non è a sua volta che un dettaglio ingrandito.

Esaltazione e depressione sono capitoli chiusi: comunque camuffati, sono modesti simboli di una dialettica già estinta. Un forte seguito da un piano, una nota acuta seguita da una grave, un timbro dolce da uno aspro: ciò è di per sé dialettica, cellula sonatistica di una più grande Forma-Sonata. Come si può evitare tutto ciò?!

Questa domanda mi cominciò a ossessionare alla fine del '61 (al colmo della crisi, travestendomi ben volentieri da scolaro, avevo seguito in quell'estate un corso di Stockhausen).

L'aspetto più caratteristico dei compositori di quegli anni (di un vasto settore della Nuova Musica, '53-61 circa) è l'oggettivazione dei materiali e dei sistemi adoperati: il compositore fa nascere i propri lavori in modo automatico determinandone coi soli germogli il loro destino: quasi si diverte masochisticamente – godendo di un fatto innaturale e autolesionistico – a non essere l'autore. Il modo "diretto" di procedere, fondamentale in tutta la Musica antecedente, gli ripugna.

La ferocia che scaturisce dal non previsto lo affascina: egli sa, non solo artigianalmente, che se metterà (per caso o per delle leggi create lì per lì, arbitrarie ma complicate e sottili) A accanto a B, sovrapposto a C, sfalsato con D, allontanatesi da E e massacrato da F ne verrà in tutti i casi un eccitante sconosciuto e diabolico mostro. Molta di quella musica, se vista in partitura, simula un'ipocrita rettitudine, una levigata giustezza, ma essa è angelica solo per gli occhi!

AFORISMI

Alberto Casiraghy

Nei momenti di grande intimità è bello lavare un violoncello!

Quando è il caso tagliare a pezzi un violino fa bene

SENZA TITOLO

Roberto Masotti

un fotogramma scartato perché sfocato o scontato e, se tale, è perché è banale, oppure frontale, non obliquo né laterale, né sfasato; sfornato come standardizzato, omologato

scartato perché consolatorio o piacevolmente sentimentale o, all'opposto, perché trasgressivo, radicale, da manuale (fa male, fa male...)

ragazzo mio, il tuo provino è tutto uno scarto, ti sei dato da fare ma è tutto da buttare a mare, un lavoro sprecato, tempo buttato

lo scarto del tempo dirà la sua ragione, liberando gli scatti dalla loro prigione di fotogramma barrato, senza numero lasciato, impotente e frustrato

lo scarto dell'occhio dirà la sua, dirà come fare; se quell'immagine abbandonata in un limbo (senza ragione?) possa volare verso una destinazione

allora, quella fotografia fin qui non espressa, si fa valere, si fa volere, mettendo in luce, sì, la propria esistenza, il diritto a essere scelta.

Scarto temporaneo, non definitivo il castigo è finito, lo scarto, come lo schiavo, viene liberato, viene accettato, se la foto è premiata, altre sono state eliminate, si registrano vincita, vittoria, errore, gioia, frustrazione

di fronte alla eliminazione, scartare la foto di un atleta scartato cosa è, sportiva o canora, di scrittura come di scultura, disegno, pittura.

se fotografo indumenti lasciati a terra, talvolta appena celati, sciupati, sporchi, scartati, sostituiti con altri, destinati all'abbandono anch'essi...

un amico parla di sporco, suggerisco Herzesberger e il suo trattato, poi scivolo su... che parla di cose simili, o diverse, diversamente da altri

sono ad un passo dall'eliminare, dal fare diventare scarto tutto, già la fotografia che convive con la musica è stata scartata tempo fa, le è stato negato...

non c'è visibilità, crescita, accesso, non è dato al "genere" di crescere, di allargare il campo,

dare spazio ai suoni, evocandoli io per parte mia, non scarto granché, tengo tutto, troppo decisamente. Viene da buttare ogni considerazione sullo scarto e lasciare franare le immagini una sull'altra

lasciarle ammucciare sul pavimento, ché basti un colpo di scopa per... farne dimenticare una rapida bellezza. Mostrare la differenza tra immagini

ascolto una musica fatta di scarti, raccogliatrice, frammentata, piena di oggetti, paccottiglia, suono fesso, voce chioccia, una meraviglia rumoristica

scarta il suono-rumore, orrore, scarta il suono aggricciante, scarta la musica peggiore, non confonderla con la migliore (non sai di cosa io parli?)

scarta la stampa grigia, la stampa sporca, quella mal lavata e ingiallita, non propriamente fissata, quella mal tagliata, con la scritta sbavata, scarta il formato inusuale, la procedura non ortodossa, l'immagine mossa, dove il gesto è di scarto, e pure lo sguardo

CONTEMPORANEA



AZIONE PERFORMATICA/SORPRENDENTE DEL
DIVINO ESECUTORE

RAPPRESENTAZIONE DEL VISIBILE
per due voci gemelle dai caratteri diversi
Luigi Esposito

*per i settantacinque anni
di Sylvano Bussotti*

*Laute ed antiche le mani che modellano,
come sorte di quieto sortire,
al nascere un nuovo divenire,
Tutto in tutt'ordine ancora cesellano.*

SE IMMAGINASSIMO UN'OPERA, ARTIFICIO SINESTETICO, DAL CUI FERTILE GIOCO SI LIBERASSE LA COSCIENZA DELLE EMOZIONI
COME CONOSCENZA DELL'ANIMO, QUALE BRACCIO PIEGEREBBE L'ARATRO SOLCANDO IN ESSA LUNGI CAMMINI?

*Girovago prigioniero,
nel muto sproloquio,
sincero sincero,
prende per mano quel docile riscatto,
e lo conduce,
quatto quatto,
al video vetturino.*

Colui ch'alcun dubbio mai s'accende. E dico mai! Che a perdita d'occhio, DI PUNTO IN BIANCO, d'odito, d'equilibrio, rievoca nuovo messaggero.
Ricrea l'azione (IPOTESI ASSURDA), ma l'azione è già stata in lui. ANTE TEMPO?

La musica è una roba incredibile, pericoloso sarebbe privarsene: visione di corpi scalpitanti che movendosi in delizioso spiazzo danzano allegri.

INVENTIAMO UNA SCENA

Inventare... che sarà mai questa parola!? Come improvvisare, tutto d'un tratto, d'improvviso?
Facendo sberleffi al mondo incredulo o fin troppo stanco di raccontare.

ASCOLTARE IL QUOTIDIANO

Noi stessi, lo stesso vissuto, la stessa natura che ci guarda, e da sempre vive, nel persempre,
e diventa bell'ombra mutevole quando si ascolta, anche col solo sguardo. Ingannevole incanto. Incauto, disumano.

MASCHERA DEL TREMENDO!

T'invoco creatura alata per un viaggio non più nel tremendo!



*Sylvano Bussotti, Foglio grigio,
da Silvano Sylvano
autografo
(originale in quadricromia, cm. 20x26)*

S2

Sylvano Bussotti

Studia sempre; una mia vecchissima storia infantile che, ora subito, non racconterò. Il concetto è di quelli che si comprendono immediatamente senza necessità di commenti; nessun genere di commenti. La seconda iniziale rovesciata si spiega facilmente a chi voglia riflettere, cercando un colpevole, soprattutto nel mondo degli strumenti musicali. E poi anche questo non appare come indispensabile - se arrovesciare il segno sinuoso, serpentino, sensualissimo, sibilante, sensibile (e simile) dell'iniziale che il fortunato nome di battesimo donatomi contiene; l'essenziale metafora; [s= esse] - quanto l'imperativo: STUDIA.

*dal catalogo del BOB
di Genazzano
26 agosto, 9 settembre 1984*

**AFORISMI PER UN
QUARTETTO**

Alberto Casiraghy

Primo violino

I primi sono primi
anche se aspettano
i secondi

Secondo violino

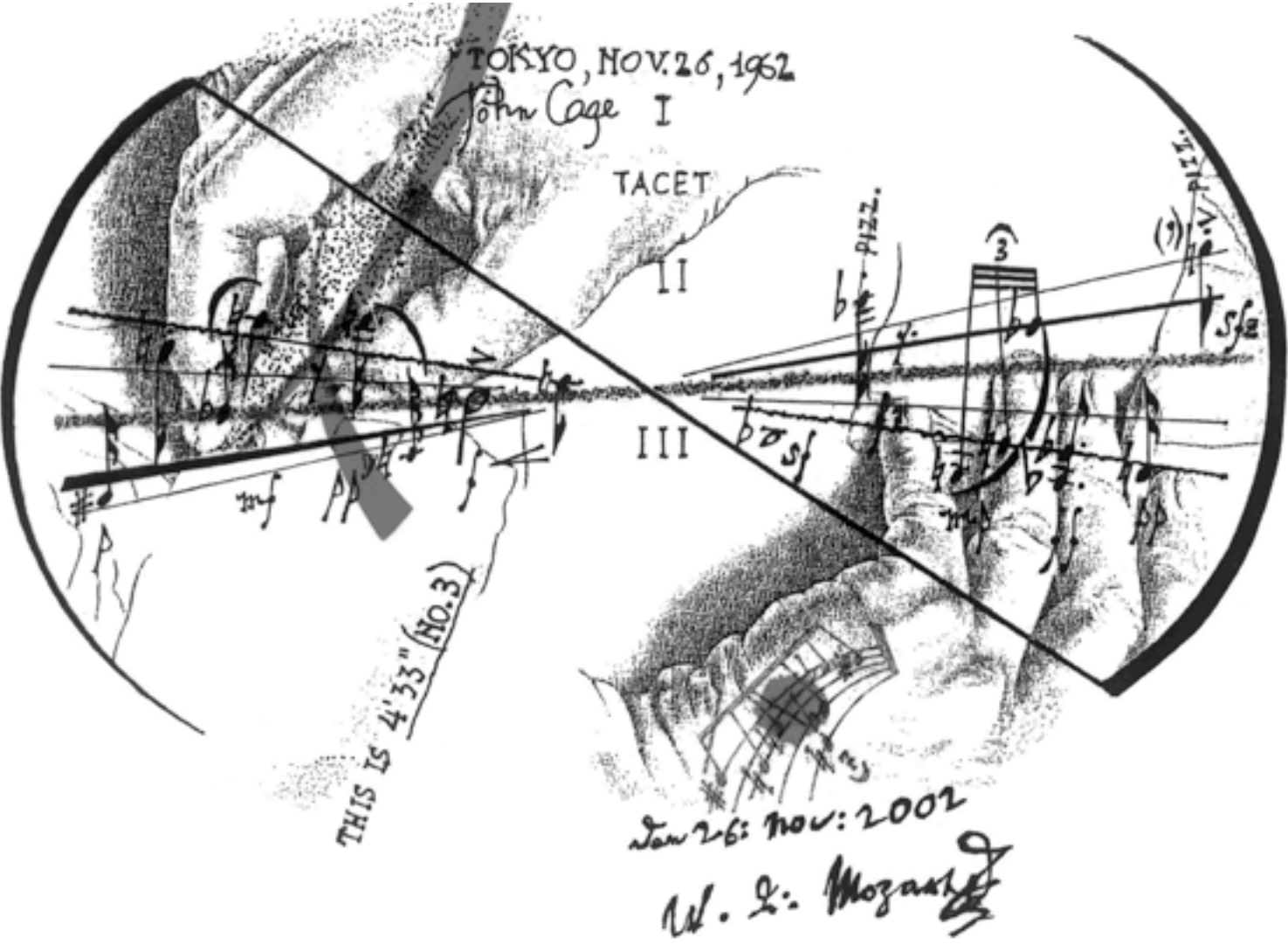
Non esistono
secondi
se hanno talento

Viola

L'intimità
di un quartetto
è tutta
della viola

Violoncello

Se vuole un
violoncello
è tutta l'orchestra



Sempre più faticoso risulta, tuttavia, pensare all'esecuzione di un'opera come momento staccato dalla sua creazione.
L'interprete, ancor prima di esprimere il suo gesto, è già in veste di indovino.
Così è l'artefice quando le sue mani incontrano inchiostro, colore vivo o altra generosa materia.

QUALE ORIGINE FA SCAGLIAR ENIGMI? *L'enigma che si nasconde in tutto ciò che vedi!*

Siamo ostacolati dal mistero! Noi stessi siamo un mistero, e lo siamo per noi stessi! UN INSONDABILE MISTERO?

Il mistero induce a compilare artifici, a partorire opere. SOGNO D'UNA VERITÀ, SOGNO DI ARRIVARE A VERITÀ.
E subito dopo, appena dopo l'ennesima creazione (L'ATTIMO È FIN TROPPO LARGO?!) siamo di nuovo avvolti dal mistero.
Affascinati, catturati. Beffati. Ed ecco che rinasce una nuova organicità, per un nuovo ordine.
Ma in questo mondo assurdamente tecnico qual è lo spazio del sogno?

DIREMO CHE IL DIVINO ESECUTORE HA IL COMPITO DI SVELARE I MISTERI, DI RENDERLI TRASPARICI?

Tutto è lasciato alla rapidità dell'immaginazione, alla rapidità della successione dei fatti, e alla leggerezza della rapidità e dell'immaginazione.

Compilo questa affermazione: Non è mica vero che la musica ci appartiene!

ECCO LA STATURA DEL DIVINO ESECUTORE!

Fine ultimo.

STESURA, IMPRONTA, GRAFFIO LIBERO, INUTILMENTE, GRAVEMENTE BELLO.
È UNA RIPETIZIONE DI MOVIMENTO E QUANDO ACCADE ANCHE IL CORPO SCRIVE.
CONDIZIONE DISUMANA DI UNA MENTE UMANA CHE RIFIUTA IL DISARMANTE E APOCALITTICO CONFINE TRA LE COSE.

Semmai noi apparteniamo ad essa:
La Musica.

*Luigi Esposito,
What is the real one? (Variazione III) per il divino esecutore
autografo (originale in quadricromia)*



L'ANELLO MAGICO, MOZART A NAPOLI

14 Maggio – 25 Giugno 1770

Patrizio Prunas

“Ho il cuore incantato dalla gran contentezza, perché questo viaggio è proprio divertente, perché nella vettura è ben caldo e perché il nostro cocchiere è un ragazzo in gamba, che, non appena la strada lo permette, guida di gran corsa”. Così il giovane Mozart scrive alla madre durante il viaggio che lo condurrà per la prima volta in Italia.

Leopold Mozart e suo figlio Wolfgang sono partiti da Salisburgo il 13 dicembre 1769. Hanno attraversato la penisola fermandosi in varie città: Rovereto, Verona, Mantova, Cremona, Parma, Bologna, Firenze per citare solo le tappe più significative. Ovunque sono stati accolti con calore ed interesse ed in molti casi con entusiasmo per le straordinarie doti mostrate dal giovane Mozart.

D'altronde Leopold sapeva che per un musicista del 18° secolo alla ricerca di gloria e considerazione l'Italia rappresentava una tappa obbligata.

Dopo un mese trascorso a Roma, l'8 maggio 1770 decidono di recarsi a Napoli, la tappa più a sud del loro tour italiano.

Charles Burney, anche lui a Napoli, qualche mese dopo l'arrivo dei Mozart, scriverà nel suo *Viaggio musicale in Italia*: “Arrivato in questa città ero preparato all'idea di trovarvi la musica al più alto grado della perfezione... Solo Napoli, pensavo, poteva offrirmi tutto quello che la musica può offrire in Italia, quanto alla qualità e alla raffinatezza. Del resto – continua Burney – quale persona amante della musica potrebbe giungere nella città dei due Scarlatti, Vinci, Leo, Pergolesi, Porpora, Farinelli, Jommelli, Piccini, Traetta, Sacchini e tanti altri compositori, sia vocali che strumentali, senza provare la più viva attesa?”.

La decisione di Leopold di recarsi a Napoli a contatto con una realtà così ricca di stimoli per la formazione musicale del figlio appare del tutto giustificata.

Il 14 maggio 1770, dopo sei giorni di carrozza, i Mozart giungono a Napoli.

Il viaggio è stato lungo e non senza qualche apprensione. Leopold infatti aveva saputo che le strade per Napoli erano “molto malsicure”. Si parlava di scontri “tra guardie sanguinarie del papa” e certi briganti che infestavano la via di Capua. C'erano stati pure dei morti. Avevano dovuto attendere che la via Appia fosse sgombra e proseguire poi, per maggior sicurezza, con altre carrozze sicure a dei monaci agostiniani. Durante il tragitto sostano in vari monasteri. A Marino, dove fanno una breve colazione sul lago di Albano, poi a Sessa. Il 12 maggio prendono alloggio a Capua in una casa presso un convento, dove una donna di nobile famiglia sta per prendere il velo. Invitati da un monaco assistono alla vestizione. È una cerimonia di “grande magnificenza”.

Gli orchestrali suonano brevi sinfonie con tanto di Salve Regina.

Da Capua proseguono finalmente alla volta di Napoli.

Durante il tragitto “Amedeo De Mozartini” (così a volte si firma nelle lettere dall'Italia) ripensa ai giorni italiani fin lì trascorsi. “Da zoticone germanico ora sono uno zoticone italiano” scriverà con

il suo solito umorismo alla sorella Nannerl. E per un momento, mentre dalla carrozza osserva il sole che tramonta, ripensa agli incontri, alle tante occasioni che ha avuto per fare ed ascoltare musica. E gli ritornano in mente alcuni brani di quella musica sacra udita durante quella cerimonia. Poi come a volte gli capita, di colpo s'addormenta.

Quando arrivano a Napoli è quasi notte. La carrozza si ferma dinnanzi ad un convento.

Il padre apre lo sportello e lo solleva di peso tra le braccia.

Amedeo ha da poco compiuto 14 anni.

Il 18 maggio, qualche giorno dopo il loro arrivo, Leopold e Amedeo si recano a Portici dal marchese Tanucci. Hanno indossato due bei vestiti estivi. Come ci informa Leopold in una lettera: “Quello di Wolfgang è di moiré color rosa ma di una tinta speciale che in Italia si dice colore di fuoco, ha pizzi d'argento e fodera celeste chiaro”. Il suo “è color cannella di piqué fiorentino e foderato di seta verde mela”.

Tanucci è un ministro molto importante. È lui che ha avviato gli scavi di Ercolano e Pompei (un motivo d'attrazione in più per i raffinati viaggiatori del Grand Tour).

“Il vero re di Napoli” dirà Leopold. Sarà certamente molto utile per la loro permanenza in città.

Il re, quello vero, è però il giovane Ferdinando IV di Borbone che ha sposato Carolina d'Asburgo figlia dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria.

Ma la giornata non è ancora conclusa. In serata li attende Lord Hamilton conosciuto sei anni prima a Londra. L'ambasciatore inglese che vivrà a Napoli più di 30 anni, è un uomo colto ed un abile collezionista. Abita a villa “Angelica” alle falde del Vesuvio con la sua prima moglie Catherine che è una valente clavicembalista. “Tremava quando dovette sonare davanti a Wolfgang” scriverà con malcelato orgoglio Leopold e poi aggiunge: “ha un prezioso piano a coda inglese, del sign. Tschudi, con due manuali e un pedale per tirare i registri”. Tra gli ospiti rivedono anche due altre conoscenze inglesi Mr. Beckfort e Mr. Weis.

In un quadro di Pietro Fabris del 1770 ca. appaiono Lord Hamilton il giovane Mozart e suo padre Leopold durante un concerto in una casa privata a Napoli. Lord Hamilton suona il violino. Sullo sfondo Mozart siede dinanzi ad una piccola spinetta e suo padre Leopold suona il clavicembalo.

Il 21 maggio i Mozart passeggiando per le vie di Napoli incontrano l'olandese Donker e il mercante di Lione Meurkofer insieme ai quali si recano a ve-

dere un'opera “buffa”, purtroppo non sappiamo quale. Tutto dunque sembra andare per il meglio.

D'altronde Napoli, pur soffrendo delle sue “eterne” contraddizioni è una città culturalmente assai vivace e cosmopolita ed anche una delle più popolate d'Europa (con circa un milione d'abitanti).

E uno strano rapporto sta instaurandosi tra i Mozart e la città.

“Napoli è bella – scrive Amedeo – ma è affollata come Vienna, Londra, Parigi; poi in fatto d'impertinenza non so se superi Londra, perché qui il popolo – i laceroni – (lazzaroni) hanno un loro superiore o capo in testa, che riceve dal re ogni mese 25 ducati d'argento solo per tenere quieti i laceroni”. Non è un caso se Ferdinando IV di Borbone verrà poi soprannominato il re “lazzarone”.

Anche il padre Leopold sembra nutrire sentimenti contraddittori e con il suo occhio sempre vigile scrive: “La fertilità esuberante di queste terre piene di vita e di cose rare mi renderanno penosa la partenza. Ma il sudiciume, le frotte di mendicanti, tutta questa orribile gente, la cattiva educazione dei bimbi, l'incredibile chiassosità, perfino nelle chiese... Quanto alla superstizione!... È tanto radicata quaggiù, che si può dire che si sia qui introdotta una vera eresia, considerata con occhio indifferente. Anche le persone di rango sono superstiziose!”. E un episodio assai divertente sembra confermare queste ultime parole di Leopold. Al conservatorio della Pietà dei Turchini mentre Amedeo sta suonando meravigliosamente, il pubblico rumoreggia. Le sue piccole mani volano sulla tastiera del cembalo. Soprattutto l'agilità della sinistra, dove porta un anello, sembra impressionare il pubblico. Ecco il motivo di tanta abilità: ha un anello magico al dito! Il giovane Mozart che comprende divertito il motivo di tanto baccano lentamente si sfilava l'anello e poi continua a suonare. Il pubblico ammutolisce. Non è certo l'anello ad essere magico.

Ma un'altra occasione sembra essere attesa da Leopold con trepidazione: il concerto organizzato il 28 maggio dall'aristocrazia in onore del giovane Mozart.

Ce lo riferisce lui stesso in una lettera: “Lunedì vi sarà un'Accademia organizzata dalla moglie dell'ambasciatore imperiale contessa von Kaunitz, da Lady Hamilton, dalla principessa di Belmonte, dalla principessa Francavilla e dalla duchessa Calabritta... Probabilmente ci frutterà 150 zecchini”. Cosa che sembra rendere Leopold particolarmente soddisfatto.

Al concerto assisterà anche l'abate Galiani che nonostante la sua vasta cultura con scarso intuito scriverà a madame d'Epina: “Il piccolo Mosar (!) si trova qui a Napoli ed è meno prodigioso del solito, per quanto sia lo stesso prodigio. Ma il piccolo non sarà altro che un prodigio, tutto qui”.

In compenso il giorno dopo il concerto, il 29 maggio i Mozart saranno ricevuti dalla principessa Francavilla che donerà ad Amedeo “un regalo bellissimo” come ci informa soddisfatto lui stesso.

L'aristocrazia e l'alta borghesia napoletana sembrano dunque averli accolti con simpatia ed interesse. Nonostante le impetose analisi di Leopold sul popolo napoletano, egli sembra muoversi a suo agio fra la nobiltà e quelli “che contano” in città e con fiuto infallibile riesce a stabilire i giusti contatti con le persone che potranno rivelarsi in qualche modo utili per la carriera del giovane figlio. Ma c'è una nota dolente. La corte borbonica s'è mostrata infatti alquanto fredda nei loro confronti. Non sono stati ricevuti dal re, né il giovane Mozart ha potuto esibirsi a corte.

Leopold ce lo conferma in una lettera: “Se abbiamo suonato dal re? Niente affatto. La cosa si è fermata ai complimenti che la regina ci ha rivolto ovunque ci abbia incontrati”.

E Amedeo poi rincara la dose: “Il re è educato grossolanamente alla napoletana; all'opera siede sempre su un panchetto per sembrare un poco più alto della regina”. Il re è così sistemato!

D'altronde le vicende dei Mozart a corte sono sempre state un po' complicate anche in passato.

E Maria Teresa d'Austria arriverà a definirli in una lettera a suo figlio l'arciduca Ferdinando, governatore di Milano, “gens inutilis”.

Ottimi invece sono i rapporti che i Mozart hanno con l'ambiente musicale napoletano. Frequenti i loro contatti con i musicisti. Conosceranno personalmente i maestri Pasquale Cafaro, Niccolò Jommelli, Giuseppe De Mayo e suo figlio Gian Francesco detto “Ciccio”, Giovanni Paisiello, Genaro Manna, il violinista Barbella, e Doll che è “un compositore tedesco e un brav'uomo” come ci informa lo stesso Amedeo in una lettera. Ed anche i cantanti Giuseppe Aprile e le sorelle Anna e Lucia De Amicis assai apprezzate dal giovane Mozart, che ha avuto modo di ascoltarle a Napoli più volte. Con Paisiello che (sebbene nato a Taranto) è “il più napoletano” dei maestri italiani Mozart manterrà in seguito sempre cordiali rapporti.

Napoli d'altronde vive già da tempo una stagione musicale particolarmente felice soprattutto nel versante dell'opera “buffa”. Cimarosa e Paisiello, per fare due nomi su tutti, porteranno a maturazione questo genere musicale nato proprio a Napoli all'inizio del secolo (e che raggiungerà con lo stesso Mozart negli anni della maturità esiti definitivi).

Da Napoli e a Napoli vanno e fanno ritorno i maestri napoletani in giro per il mondo. E la musica invade quotidianamente la città. Teatri, conservatori, accademie, chiese, salotti dell'aristocrazia.

Ovunque si fa musica e i musicisti di strada sono un po' dappertutto con tanto di zampogna, mandolino e colascione (una sorta di liuto), spesso ravvisabile nelle maschere della commedia dell'arte.

Il 30 maggio 1770 si respira in città una particolare eccitazione. Per l'onomastico del re Ferdinando verrà rappresentata l'opera seria *Armida abbandonata* di Niccolò Jommelli “maestro celebrissimo, su cui gli italiani fanno un chiasso indavolato” scriverà Leopold. Il maestro che ha 56 anni è di nuovo a Napoli dopo un lungo soggiorno a Stoccarda. Il ruolo di Armida è affidato al soprano Anna De Amicis, quello di Rinaldo a Giuseppe Aprile.

Amedeo assiste con il padre alle prove dell'opera.

Interessante il suo giudizio in una lettera del 5 giugno: “Bella ma troppo seria, e troppo all'antica per il teatro. La de Amicis canta impareggiabilmente bene, come pure l'Aprile... Le danze sono miserevolmente pompose. Il teatro è bello”.

Troppo seria e all'antica dunque. Forse il maestro Jommelli ha soggiornato troppo in Germania.

Qui a Napoli circola aria nuova. Il giovane Mozart lo percepisce. Al ragazzo del nord l'onda della melodia popolare napoletana sembra procurare già qualche effetto e il canto mediterraneo far breccia nel suo giovane cuore.

L'opera “buffa” già da tempo sta imponendo il suo gusto nel mondo. Un nuovo pubblico popolare e borghese preme alle porte dei teatri napoletani come il Fiorentini e il Teatro Nuovo.

Allo stesso teatro regio San Carlo (dove si rappresentano solo opere serie) si è aggiunto il nuovo San Carlino per le commedie popolari e burlesche. Come dirà il viaggiatore Angelo Goudar (famoso le sue feste a Mergellina con la moglie Sara) nelle sue *Mémoires sur l'Italie* (pubblicate a Londra nel 1765) la commedia napoletana gli appare “un mélange de tragique et de comique dans le gout de Lope De Vega”.

Comico e tragico, nobiltà e miseria vivono in città gomito a gomito.

E a Napoli sono subito “teatro”.

Di questo spirito forse il giovane Mozart farà tesoro negli anni della maturità, quando porterà a compimento in una sintesi stilisticamente insuperata, i suoi capolavori futuri come le *Nozze di Figaro* e *Don Giovanni*. Leporello e il Commendatore già vivono a Napoli.

Qualche giorno dopo la prima dell'*Armida* i Mozart si recano a casa di Jommelli dove incontrano l'impresario Amadori che, “dopo aver udito Wolfgang”, gli propone di scrivere un'opera per il San Carlo. Purtroppo non se farà nulla per degli impegni già presi a Milano, (dove il 26 dicembre Mozart dirigerà la sua opera *Mitridate Re di Ponto*.)

Un giorno poi, Amedeo ascolta in una chiesa una “musica bellissima” che, come ci informa egli stesso in una lettera: “fu del sign. cicio demajo... lui poi ci parlò e fu molto computo e la deamicis cantò a meraviglia”. La bellissima musica sacra è quella del maestro napoletano “Ciccio” De Mayo che in seguito la critica riconoscerà aver avuto una qualche influenza sull'opera di Mozart.

La cantante è la celebre soprano napoletana Anna de Amicis, già ammirata nell'opera di Jommelli e futura interprete dell'opera *Lucio Silla* di Mozart, che sarà rappresentata a Milano nel 1772. Leopold dirà di lei “canta e recita come un angelo”.

“Oggi il Vesuvio fuma forte perbacco e non ci posso andare!” scrive Amedeo con disappunto alla sorella. Al giovane Mozart Napoli piace. E con il padre di tanto in tanto si concedono delle pause.

Una colazione sulla collina di San Martino presso i certosini, dove ammirano il bel panorama.

Un ballo dal console francese D'Astier, per festeggiare il fidanzamento del futuro re Luigi XVI con Maria Antonietta. Ed hanno pure il tempo di andare dal sarto. “Ieri abbiamo indossato per la prima volta i nostri abiti nuovi; eravamo belli come angeli” scrive soddisfatto Amedeo a Nannerl.

La sera con i vestiti “dai bei ricami” si concedono delle passeggiate al tramonto lungo il Molo illuminato da fiaccole e percorso da innumerevoli carrozze. “La regina è bella e corresse – dirà – perché sul Molo (che è una passeggiata) mi ha salutato molto amichevolmente almeno per sei volte”.

“Adesso siamo indaffarati per vedere tutto” scrive Leopold il 16 giugno nella sua ultima lettera da Napoli. E con la guida Keyssler alla mano visitano gli incantevoli dintorni della città.

Una gita a Baia dove vedono i bagni di Nerone, le grotte sotterranee della Sibilla cumana, il lago d'Averno, la grotta di Pozzuoli “che ci mettiamo otto minuti per percorrerla in carrozza”, la tomba di Virgilio lì accanto. E poi il Vesuvio, Ercolano e Pompei “le due città che si stanno scavando”, dove ammirano “le cose straordinarie già ritrovate.”

H A R D



I Mozart non torneranno più a Napoli. Ma Amedeo avrà sempre nostalgia dell'Italia e della città del "Vesuvio fumante."

Scriverà al padre qualche anno più tardi: "Ho un'indescrivibile brama di scrivere ancora una volta un'opera e quando avrò scritto l'opera per Napoli, mi si recherà ovunque". E poi conclude "con un' opera a Napoli ci si fa più onore e credito che non dando cento concerti in Germania".

Un critico dirà che considerando le composizioni scritte in quest'epoca "non esiste un periodo più puramente italiano e dove la natura tedesca del giovane sia stata più visibilmente subordinata al gusto d'un altro popolo".

In una lettera del 1777, assai significativa per intendere i complessi rapporti col padre Amedeo, scrive: "A lei carissimo papà, rivolgo la preghiera di impegnarsi nel frattempo, che mi sia concesso di vedere presto l'Italia. Affinché io possa allora rinascere mi doni, la prego, questa gioia!".

Ma il padre ha per lui in quel momento altri progetti. E con una fredda argomentazione gli risponderà: "... "Si tratta che tu ti ponga il problema. Dove ho più speranza di mettermi in vista? In Italia, dove soltanto a Napoli vivono certamente 300 maestri, oppure a Parigi, dove non sono che due o tre a scrivere per il teatro e dove gli altri compositori si contano sulla punta delle dita?".

La logica imprenditoriale del padre appare disarmante anche se Amedeo parla con il cuore.

Ma ora il tempo della loro permanenza a Napoli sta per terminare davvero.

La mattina del 27 giugno 1770 i Mozart preparano alla svelta i loro bagagli leggeri.

Prima di salire in carrozza Amedeo si volta un'ultima volta a guardare il Vesuvio.

Ora non fuma più. Il cielo è limpido. L'aria è tersa. L'intensa luce azzurra sembra avvolgere ogni cosa. Quella luce sembra emettere un suono, quasi cantabile. Uno schiocco di frusta. La carrozza inizia il suo viaggio di ritorno verso Roma.

I Mozart sono stati a Napoli sei settimane, nel primo dei loro tre viaggi in Italia.

Alla luce del sud Amedeo ha consumato una delle tante esperienze vissute in Italia. Una fase della sua vita sta per concludersi. Tante ancora ne rimangono da vivere e sappiamo con quanta intensità e creatività seppur nell'arco d'una breve esistenza. (Ma crediamo che questa, in una fase così decisiva per la sua formazione, sia stata importante.)

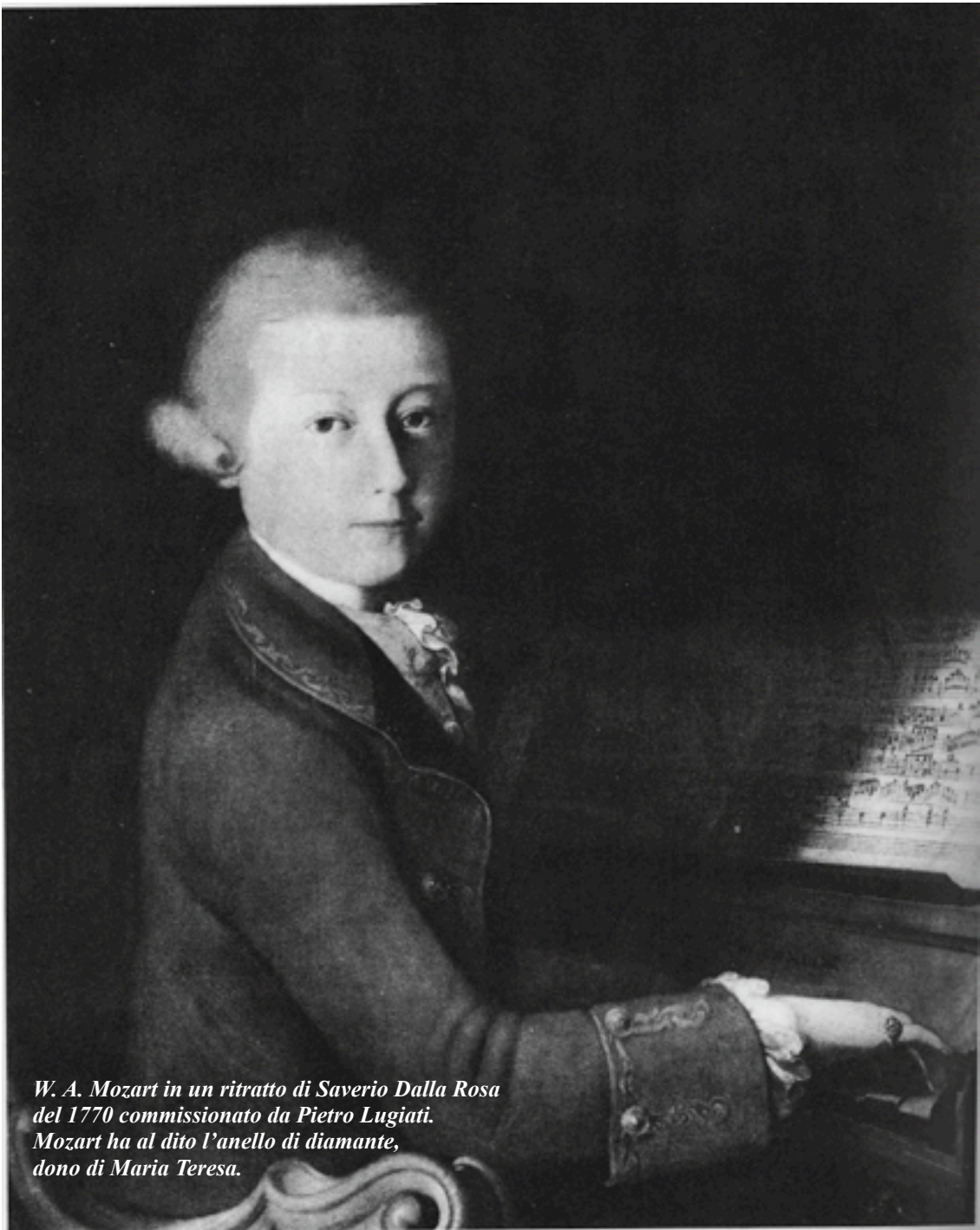
All'amico compositore boemo Myslivecek, che gli aveva consigliato di tornare in Italia, Amedeo risponde: "Egli ha perfettamente ragione; se ben ci penso in verità credo che io non ho mai avuto tanti onori, non sono mai stato così stimato come in Italia, specialmente a Napoli".

Napoli ringrazia per quel "specialmente".

Dirà Stendhal: "Il periodo più straordinario della vita di Mozart è la sua infanzia".

Nel 250° anniversario della sua nascita Napoli, felice di averlo ospitato in una fase così delicata della sua formazione culturale, come tutto il resto del mondo non si dimenticherà più di lui.

Ma siamo poi sicuri che i napoletani abbiano veramente creduto che l'anello del giovane Mozart non fosse davvero magico?



W. A. Mozart in un ritratto di Saverio Dalla Rosa del 1770 commissionato da Pietro Lugati. Mozart ha al dito l'anello di diamante, dono di Maria Teresa.

R I N G

MAGICAL TOUR

Ivana Musiani

Napoli era l'ultima tappa del Grand Tour, il viaggio intrapreso, a partire dal Diciottesimo secolo, da artisti, scrittori, studenti, giovani di buona famiglia dell'Europa continentale, allo scopo di perfezionare la loro educazione a contatto con le antichità romane, le quadriere, le sculture, i monumenti, il paesaggio, le recenti scoperte di Ercolano e Pompei. Tutto ciò era ritenuto fonte d'ispirazione anche per i musicisti: Roma per la polifonia nelle chiese, Napoli per la concentrazione di teatri d'opera (il San Carlo, il Teatro del Fondo, Il Nuovo, il San Ferdinando, la Fenice, il Partenope e, occasionalmente, la Grande Arena e le Fosse del Grano), per non dire dei più famosi compositori dell'epoca presenti lì in gran numero.

Pochi si spingevano fino in Sicilia, ritenuta poco sicura per il turista. Il ventiduenne Mendelssohn riteneva indispensabile la sua conoscenza per completare la *Sinfonia italiana* che aveva mente, ma da Lipsia il padre glielo impedì categoricamente. Lui, da bravo figliolo, obbedì. La prima lettera inviata da Napoli alla famiglia risale al 13 aprile 1831. Vi era giunto da Roma, dopo un soggiorno di oltre quattro mesi. "La strada da Roma a Napoli è la più bella che io conosca e il modo di viaggiare è assai confortevole.

Si vola attraverso la pianura; i postiglioni per una piccola mancia corrono come pazzi e questo nelle paludi è assai conveniente. Se si vogliono vedere i dintorni, basta rifiutare la mancia e si va subito adagio". A Napoli Mendelssohn è travolto dalla natura: cielo, sole, mare, palme, aranci e, nella seconda lettera che porta la data d'una settimana dopo il suo arrivo, si dichiara incapace di "descrivere ciò che è indescrivibile". Scorraccia per la città di giorno e di notte, compie escursioni nei dintorni, si fa traghettare a Nisida, visita Pompei e Paestum. Le note dolenti, oltre che dallo spettacolo di miseria che vede nelle strade, arrivano anche dalla musica. Intanto, trova i teatri chiusi perché "il sangue di San Gennaro deve liquefarsi". Quando le attività musicali riprendono, scopre che "orchestre e cori sono come quelli d'una secondaria città di provincia da noi, e ancor più rozzi e insicuri. Il primo violino durante tutta l'opera batte i quattro tempi su una lucerna di latta, tanto che lo si sente più delle voci... e ciò nonostante orchestra e voci non stanno mai insieme. Da ogni piccolo solo strumentale vengono fuori abbellimenti vecchio stile, e soprattutto una pessima intonazione. Il tutto, poi, è senz'anima, senza fuoco e senza vita". Dopo aver bacchettato anche i cantanti ("i peggiori che abbia sentito"), conclude: "L'Italia non può conservare la

gloria di essere chiamata 'il paese della musica', di fatto l'ha già perduta, e ciò accadrà presto anche nell'opinione della gente". La *Sinfonia italiana*, di cui l'ultimo tempo è un travolgente Saltarello, fu completata nel 1833. Il suo autore la definì "il lavoro più gaio che abbia mai composto".

Traboccano entusiasmo anche le prime impressioni napoletane del giovane Berlioz riportate nelle sue celebri *Mémoires*: "Napoli!!! cielo limpido e puro! sole di festa! terra ricca! In molti hanno descritto, assai meglio di quanto io non possa fare, questo meraviglioso giardino. Qual è infatti il viaggiatore che non sia rimasto colpito dal suo splendore! Chi non ha ammirato, a mezzogiorno, il mare appisolato, le molli pieghe del suo abito azzurro e il rumore seducente con il quale esso l'agita dolcemente! Chi, nel trovarsi a mezzanotte disperso nel cratere del Vesuvio, non ha sentito un vago senso di spavento ai sordorantoli del suo tuono interiore, alle grida di furore che sfuggono dalla sua bocca, a quelle esplosioni, alle miriadi di rocce incandescenti, dirette contro il cielo come brucianti bestemmie...", ecc. ecc. La sua benevolenza si estende a tutto e a tutti: "Chi non ha accordato un poco d'indulgenza ai costumi dei lazzaroni, quell'affascinante popolo di ragazzini, così gaio, così ladro, così spiritualmente burlone, e talvolta così ingenuamente buono?".

Del tutto diverse da Mendelssohn le sue impressioni musicali. Al San Carlo "per la prima volta dal mio arrivo in Italia, sentii della musica. L'orchestra, a paragone di quelle che avevo osservato fino ad allora, mi parve eccellente". Anche lui però trova da ridire sulla bacchetta rumorosa del maestro di cappella e sui cori. Positive le sue frequentazioni del Teatro del Fondo, dove "non si mette che in scena l'opera buffa, con una vivacità, un fuoco, un brio, che gli assicurano una superiorità incontestabile sulla maggioranza dei teatri d'opéra-comique. Durante il mio soggiorno vi si rappresentava una farsa divertente di Donizetti, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*". Berlioz fu a Napoli intorno al 1831-32, trovandosi a Villa Medici quale Prix de Rome. Fu però soprattutto dalle sue scorribande in Abruzzo che trasse ispirazione per la sinfonia in quattro tempi (con viola, in omaggio a Paganini) *Aroldo in Italia*.

Anche Bizet, da pensionnaire di Villa Medici, non si sottrasse a una visita a Napoli. Vi arrivò ai primi d'agosto del 1860, per trattenersi sino ad ottobre. Si entusiasmo del golfo e di Pompei, ma la città lo deluse. A migliorarne l'umore non contribuì la salute: nonostante la giovane età, soffriva già di quegli attacchi di angina e reumatismi che lo portarono precocemente alla tomba. A Napoli doveva presentarsi a Mercadante con una lettera rilasciatagli da un altro musicista napoletano residente nella capitale francese, Carafa. La lettera non fu mai consegnata. Tornato a Parigi, Bizet se ne ricordò, l'aprì, vi lesse iniziali parole d'elogio, con ribaltone finale: "Secondo il mio modesto parere non sarà mai un compositore drammatico, perché non ha un briciolo d'entusiasmo". Il futuro autore di *Carmen*, quando al rientro Carafa gli chiese se aveva fatto uso della sua lettera, si vendicò dicendogli: "Monsieur Carafa, quando si ha la fortuna di possedere un autografo di un uomo come lei, lo si conserva". Durante il suo soggiorno italiano, Bizet aveva in mente "una sinfonia che vorrei intitolare *Rome, Venice, Florence and Naples*. È studiata alla perfezione: Venezia sarà l'andante, Roma il primo tempo, Firenze lo scherzo e Napoli il finale". La sinfonia vedrà la luce dopo una lunga gestazione, ma verrà chiamata soltanto *Roma* o anche *Sinfonia in do*.

Del tutto scientifico il soggiorno di tre settimane a Napoli dell'inglese Charles Burney, pioniere della storiografia musicale, autore dei quattro volumi della *General History of Music from the Earliest Age to the Present Period*. Era partito da Londra nel 1769 con l'intenzione di scoprire quanto di musica si faceva in Italia, compreso il luogo dove si "fabbricavano" i castrati, ma la sua curiosità a questo proposito era destinata a rimanere insoddisfatta: è quanto rivela lui stesso nel suo prezioso *Viaggio musicale in Italia*, frutto di attentissime osservazioni. Ma proprio da Napoli si aspettava il più e il meglio: "Le mie visite nelle altre città potevano rappresentare un dovere professionale, per adempiere un compito che mi ero imposto; qui, invece, ero venuto animato dalla speranza del piacere". A Napoli Burney visita diligentemente tutti i conservatori, ascolta con attenzione persino i suonatori di strada, trascorre le sue serate a teatro, senza trascurare le escursioni nei dintorni. Frequenta con assiduità l'ambasciatore del suo paese, Mr. Hamilton, lasciando un ritratto ine-

dito della moglie, la famosa Lady Hamilton poi amante di Nelson, come provetta clavicembalista e ottima conoscitrice di musica.

Tchaikovsky fu spesso in Italia, soprattutto a Firenze e a Roma. A Napoli capitò nel 1881, per sottrarsi ai troppi inviti mondani della capitale. "Qui - scriveva - non faccio quasi niente e non mi vergogno della mia inoperosità. Napoli non offre la possibilità di lavorare, distoglie la mente dal lavoro con il suo rumore, la sua bellezza e i suoi colori luminosi. Per questo motivo non accetterei mai di vivere qui a lungo, dato che un ozio prolungato è insopportabile per me. Ma chiunque venga qui per alcuni giorni deve abbandonare ogni idea di lavoro, se questo richiede uno sforzo mentale". Più di tutto gli davano fastidio gli organetti che suonavano ininterrottamente sotto le sue finestre, anche se non è improbabile che da uno di questi abbia ascoltato la tarantella denominata *Ciccuzza*, che trascrisse nell'ultimo movimento del suo *Capriccio Italiano*. Non potendo lavorare, compì numerose escursioni, salendo anche sulla funicolare.

Richard Strauss, invece, arrivando a Napoli nel 1886, scambiò la canzone di Denza allora sulla bocca di tutti, *Funiculi funiculà*, per un motivo popolare, inserendolo nella sua fantasia sinfonica *Aus Italien*. La magnifica orchestrazione che ne diede lo riscattò ampiamente dalla gaffe involontaria. La composizione, il cui quarto movimento è intitolato *Vita di popolo a Napoli*, impose all'attenzione del pubblico e della critica il ventiduenne musicista.

Già intorno alla sessantina, Giuseppe Verdi trascorse diversi mesi a Napoli, tra il novembre 1872 e l'aprile dell'anno successivo, per curare la messa in scena al San Carlo di *Don Carlos* (a suo giudizio "massacro" in una precedente edizione) e della "novità" *Aida*, trovando anche il tempo di scrivere un *Quartetto* e di posare per Vincenzo Gemito per un busto destinato a diventare una delle migliori testimonianze della scultura italiana dell'Ottocento. Non gode di pari fama il busto della Peppina, ma Gemito vi lavorò di malavoglia perché trovava "brutta" la moglie del compositore.

A differenza di Tchaikovsky, non sono pochi i musicisti che, chiamati a Napoli, riuscirono non solo a lavorare intensamente, ma a produrre capolavori, come ad esempio Rossini. Questi personaggi, tra cui Bellini e Donizetti, erano così impegnati a portare a termine le partiture richieste, da non trovare il tempo di elaborare poetiche descrizioni delle meraviglie che li circondavano. Rossini da Napoli letteralmente fuggì, ma si trattò d'una fuga d'amore (con la Colbran), di Bellini è stata smentita la scrittura dell'unica melodia che poteva legarlo a Napoli, la struggente *Fenestella che lucive*, risultata un'antica canzone siciliana divenuta famosa nella versione napoletana di Guglielmo Cottrau, su un motivo di Luigi Ricci. Al contrario, nessuno ha ancora attribuito diversa paternità all'altra notissima canzone, *Te voglio bene assaie*, di cui fa fede il catalogo donizettiano: il bergamasco, durante il suo ingaggio al San Carlo, scrisse molte canzoni in dialetto o a venti Napoli come soggetto e, anche quando se ne era allontanato, scriveva album intitolati *Réveries Napolitaines*. Sarebbero ancora tanti da enumerare i musicisti folgorati da Napoli, da Liszt che la nomina nelle sue *Andées de pèlerinage*, allo Stravinsky del Pulcinella, a Poulenc che, tornando da un viaggio compiuto con Milhaud, scrisse la suite *Napoli* per pianoforte, ecc. ecc.



CANONE

Lucio Saviani

Il dialogo di oggi seguirà delle modalità, dei tempi, diversi da quelli che l'hanno preceduto. Questo, probabilmente per la natura stessa del tema che ha per oggetto. Ed è una natura doppia. È un dialogo doppio. Doppio è anche l'ospite, doppia l'altra voce di questo dialogo.

Il dialogo è con Pasquale Panella, che fa parlare Riccardo III.

Come dice Panella, è un Riccardo III da Shakespeare e da se stesso; in uno strano dialogo, oggi, come può accadere in certi lavori di Beckett.

Pasquale Panella: una delle voci più eversive della poesia italiana contemporanea. Panella fa brillare le parole, ma come fa un artificiere; le parole le fa brillare nella loro miniera.

Alcuni anni fa, a proposito dei suoi testi per canzoni, si scrisse che ormai era chiaro: era in atto un lucido disegno eversivo nei confronti della forma canzone. Fatto sta che poco dopo uscì un album dal titolo irraguardoso, per la canzone, *Hegel*. Scritto per uno dei più geniali compositori e interpreti della recente storia musicale italiana.

Nei giorni scorsi, io e Pasquale Panella, parlando del dialogo di oggi, parlavamo di un atto doppio.

Proprio perché qui si parlerà di versi, e in versi, lo pensavamo come una doppia conversazione. In cui si cerca di non rispondere per le rime, o di non fare il verso, come accade in tanti dibattiti.

Insomma: qui si parla del rapporto, del dialogo tra filosofia e poesia, e in particolare del rapporto tra le parole, i nomi, e le cose. E qui, come vedremo, c'è un Riccardo III ossessionato dalla potenza dei nomi e delle parole. Ma questa è un'antica ossessione, che sta proprio sulla soglia tra filosofia e poesia.

È una soglia instabile, accidentata. Ripassando certi versi di Panella: è come "bussare su una porta che non c'è per niente, la spingi che era aperta".

È una soglia che invita. Invita a "fare testo", a rendere testimonianza, a dare una versione dei fatti. Ma una versione avventurosa, se i fatti da riportare sono parole, sono versi. Sono fatti di parole.

Come dice Beckett: "Quello che accade, sono delle parole". La nominazione: la vocazione della poesia all'eversione; il carattere eversivo della parola poetica: quando si dice "averci il verso", "essere versato".

Una soglia instabile, insomma. Instabile, accidentato, è Riccardo III. Lui l'instabilità la nomina: "Io sono l'instabile". Lui oscilla come il suo braccio, come un pendolo, ancheggia, è come quelle figurine che girano di una punta di spillo. Ma qui, il suo punto fermo è l'attrazione della fine, la stabilità della fine.

La "guerra in sé", di cui parlano Panella e Riccardo III, è questa: non una guerra-noumeno, ma proprio in sé, dentro di sé, stabile. E intanto Riccardo III sembra ricordarsi di Benjamin e della percezione distratta, e invece ricorda distrattamente, indifferentemente, una canzone napoletana: pensami distrattamente. E intanto fa tante cose, cioè fa tanti nomi. Per noi e per Riccardo III il tragico nasce dal fatto che ci sia una nominazione (le storie di Edipo, di Prometeo...)

Ed eccoci al punto, finalmente.

In filosofia, il rapporto tra la parola e la cosa viene da lontano: Protàgora il sofista, gli univer-

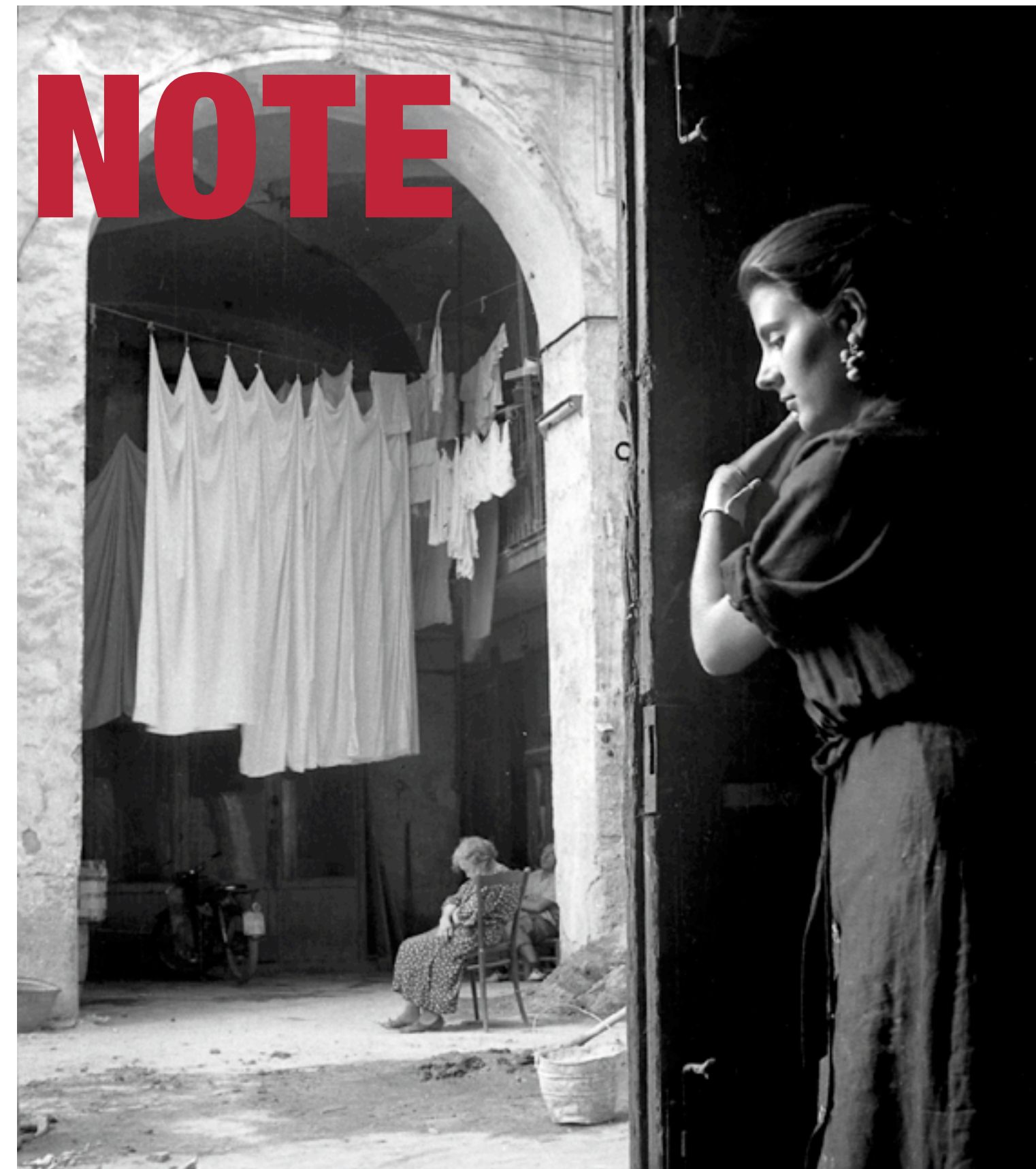


foto di Vittorio Pandolfi

NOTE

sali, il flatus vocis, Roscellino, Tommaso, Sant'Anselmo, ante rem, post rem, in re ipsa; le res, le cose del panta rei, dello scorrere come scorre un reuma, il dolore sopportabile del corso delle cose da chiudere in un discorso.

"Nessuna cosa è dove la parola manca", così dice il poeta Stefan George. Ascoltando la sua parola, Martin Heidegger scrive: "parola e lingua non sono come dei cartocci che servono unicamente ad avvolgere le cose per il commercio del parlare e dello scrivere. È solo nelle parole e nella lingua che le cose divengono e sono".

La poesia è "oltraggio", come diceva Dante. Va oltre, oltrepassa i significati istituzionali delle parole.

L'instabilità e il terreno della poesia, la sua terra sotto i piedi. La poesia si accanisce sulla parola, mai contenta, mai soddisfatta. Il suo terreno è un campo flegreo, ribollente, mobile, friabile. Se ne avvertono eruzioni, smottamenti, scosse, faglie, infiltrazioni, emergenze, falde, voragini improvvise...

La poesia comincia ad essere prima, quando ancora le cose non ci sono. A volte diciamo che per alcune cose ci mancano le parole. Il carattere eversivo della poesia ci costringe a dire che spesso per le nostre parole mancano ancora le cose. E allora, come si dice?, "non c'è verso". Non c'è nulla da fare. Allora bisogna tacere, dice la filosofia. E allora: la parola a Pasquale Panella e a Riccardo III.

RICCARDO IN SÉ RICCARDO TERZO DA SHAKESPEARE E DA SE STESSO (estratto)

Pasquale Panella

TRAGICO AMOROSO

Non ci si ama che in scena, quando il pubblico crede di vedere qualcosa: un inizio, una fine, una storia. Ma non succede niente, chiacchiere, eventi inventati. In realtà, tra equivoci, fraintendimenti, confessioni, civetterie e lamenti, noi facciamo davvero l'amore. Oppure siamo soli, come Riccardo terzo, scena prima, atto primo, Londra, una strada, entra Richard, duca di Gloucester, solo: Adesso si che l'inverno del mio dispiacere... Cosa devo dire? Ah sì! Adesso si che la malinconia, noia, non so, scontentezza, malumore, irritazione, disgusto, anzi inquietudine, turbolenza, instabilità eccetera eccetera... Adesso si che il gelo della nostra nullità s'è sciolto al caldo del nostro sole. Adesso si che l'inverno... quale inverno?... Adesso si che la nostra fronte... ma quale inverno diventa estate, una bella estate?... quale inverno?... quali nuvole dalla mia fronte sono adesso sprofondate nell'oceano? Adesso che i nostri armamentari sono appesi in immobili composizioni, le nostre attrezzature, i nostri strumenti critici tutti ammaccati... e i nostri rigorosi allarmismi si liquefano in risibili meetings, focus, newsgroup, newsletter, blog... e la nostra combattività si leviga, si spiana,

pareggia, si appiattisce e scivola in una cloaca con sottofondo di scoli cordialmente musicali... Ma io non mi diverto, non sono fatto per questo... Perché?... come son fatto?... Posso chiederlo a uno specchio? No, non posso, non voglio... non sarebbe tenero con me uno specchio, né io stesso. Io vengo fuori da un progetto grezzo, scomposto, storto, storpio, vacillante... di che sto parlando? Della copula che agitando, mescolando, torcendo e contorcendo, mi formò a sua immagine... se io sono così è perché voi sognate, ossia vi rigirate nel sonno... io no, io mi rigiro da sveglio... la stortura che vedete in me è stortura di un corpo, sotto, sopra, accanto a un altro corpo che al mio si attorciglia, e io a quello... e io a lei... Così sembro sciancato... Nessuno è più instabile di me, che dondolo per una zoppia che sarà un giorno considerata romantica quindi ancor di più ancheggiante... e nella mia schiena pare che l'onda di una gobba non stia mai ferma e si muova come un'onda del mare... ovviamente: del mare...

E, sotto la bella schiena di lei, alle volte, un mio braccio, una mia mano muore, diventa insensibile come fango secco con dentro un formicaio, che corre nei nervi e nelle vene... quel mio braccio che poi oscilla come un pendolo, o un ruscello afflitto da una moria dei pesciolini della sensibilità... d'argento, ovviamente... ma io sento l'assedio delle mie costole ai miei polmoni, dei miei muscoli al san-

gue, della sua bellezza ai miei pensieri... Non posso essere simmetrico, ossia fare qualcosa per ottenere, stupidamente, qualcosa. E se devo essere tragico, voglio esserlo così: dicendoti subito 'Anna, fai di me'... E tu vorrai... vorrai fare di me... e disfare, piegandomi il braccio perché ti fa piacere, chiedendomi "e tu?...". Anch'io, sì... anch'io t'abbraccio, anch'io ti deformato... Allora sì che l'inverno, o quel che sia, diventerà estate o le tue cosce... quell'annaspere... la nostra scompostezza, quasi che noi zoppichiamo distesi, oppure no, poi sì, secondo slogamenti d'anche e di giunture travagliate meravigliosamente... sarà quella l'estate?... sì sarà... ma non ci importerà che sia l'estate. Adesso passo il tempo guardando la mia ombra fatta dal sole, modificandola secondo varianti e mutazioni... come se anche lei eccetera eccetera... Farò l'innamorato, ossia per ammazzare anch'io, per ammazzare il tempo... e allora farò per intanto il cattivo, odiando i ridicoli divertimenti del mio tempo. Ma a lei io voglio dire a te: angelo mio, mio angelo rabbioso, tu sei un angelo. Hai una lingua bellissima, tanto bella come tutta intera tu sei, ma tanto tu lo sei, bella, che nemmeno la tua lingua saprebbe dire quanto... così come tu non riuscirai mai a leccarti tutta... Io invece, fuori di te, son tragico, finché non entro in te, ne l'amoroso. La tua bellezza fu la causa di quell'effetto atroce, la tua bellezza mi tormentava e mi sgualciva la veglia anche quando doveva essere sonno.

E io vorrei sgualcire me... con te, non con un sogno... politico. Avrei fatto morire il mondo perché restasse, vivo e mio, solo il tuo corpo. La tua bellezza che per me è il sole (ovviamente: il sole), che mi fa fare le ombre, sapessi, con te, eccetera, le forme... in variazioni... i tuoi occhi, sweet lady... insomma: gli occhi eccetera eccetera... gli occhi... gli infiniti due occhi tuoi... Ma cosa sarà mai, alla fine, questa tragedia? Sono stato io a far fuori Enrico Sesto?

No, non sono stato io... Sì, sono stato io, come dire?, didascalicamente, non so... E se dicessi che non sono stato io? Va bene, va bene, va bene, si può anche dire che sono stato io. Va bene... E che sarà!... Ma, insomma, lasciamo perdere questi intellettualismi, queste finezze del pensiero, questa filosofia... mi fa male la testa a furia di essere così cerebrale. Le premature morti di questi Plantageneti, degli Enrichi, degli Edoardi, questa prassi tragica, insomma è l'uso, è la procedura corrente, cosa devo dire? Che mi fa piacere? Anche le bestie, anche le più feroci, provano pietà. Allora la faremo provare a un animale la compassione, perché io non provo nulla. A volte si ha soltanto bisogno di un cane che soffra da cane... ma perché? I cani come soffrono?... Allora liberatevi di questo peso, mettetelo giù... set down, set down, set it down... mettetelo giù questo teatro, che è un morto... mettetelo giù la salma del re... un applauso alla bara... Non è meraviglioso che io sia un assatanato che dice la verità? Così come tu sei un angelo, un angelo rabbioso, divina perfezione di una donna? Non è meraviglioso? Ma sì, sì, ma sì, non ho mai pianto per un regicidio, però butto fuori tutte le mie lacrime che sa strapparmi questa tua bellezza, tutte le mie lacrime a parole, che è più che piangere. Io non metto davanti al mio pianto il limite degli occhi... Le mie lacrime, se tu sbatessi come ciglia, mi uscirebbero da te... Adesso sì che posso dirlo: uccidimi. Come quando, abbracciandoci, ci diremo: uccidimi, mi stai uccidendo, amore. Più forte uccidimi...

Uccidimi e non fermarti... Uccidermi da vivo vuol dire continuare a uccidermi... vuol dire: non fermarti... Sono stato io, distrattamente, a far cadere qualche soprammobile regale per raggiungerli? Può essere. Ho fatto traballare un mobile pomposo, solenne, con la corona in cima? Cos'è? S'è sfasciato un re, un centrotavola da cerimonia? Allora uccidimi, continua, come quando ci diciamo eccetera eccetera... uccidimi e continua, non ti fermare... A provocare il mio inferno fu il tuo paradiso, questa bella faccia... Se non lo farai tu, lo farò io... è così che si dice... ma devi dirmelo tu, adesso, dolcemente. Dimmi quello che vuoi.

Vorrai che tutti gli uomini ossia io... che io viva così... così come un mio teorico anello stringerà il tuo dito: così tu, sei già tu il mio anello... e io non sono che un dito... adunco...

No, non piangere, non piangere tu... che pianga chi si commuove... Regalami un addio, che è più di quanto merito... regalami un addio ma non a lungo... ritorna presto, subito... Adesso sì, adesso sì, l'estate... le nostre belle mosse disossate, le belle lussazioni dell'amore. Uno specchio, uno specchio, uno specchio! Che io possa vedere la mia ombra così... come io passo così. Così tragico nell'amoroso... Storpiato dalle mosse di un amplesso...



L'AUTORITRATTO: UN'INDAGINE AL DI SOPRA DI OGNI SOSPETTO

Piero Berengo Gardin
e Renata Prunas

Un ritrovamento d'archivio.
Un volto disegnato a matita.
Una dedica autografa: Gianni ad Anna, 23 ottobre '47.
Una coincidenza: l'ultimo numero di "Sud", settembre 1947.
Un sospetto: il *Racconto a due voci*, a pagina 27.

Una prova: le 'voci' di Anna Maria Ortese e Gianni Scognamiglio.

L'autoritratto di Gianni Scognamiglio, inedito e unico, ma soprattutto la dedica, così esplicita e personale, ad Anna Maria Ortese, possono, a prima vista, trarre in inganno: un omaggio particolarmente 'privato' all'amica scrittrice.

È invece vero il contrario: la relazione sicuramente esiste ma è sostanzialmente mentale e poetica. Entrambi, anime inquiete e tormentate, sembrano tendere, infatti, alla ricerca spasmodica di un qualcosa che ne unifichi e definisca le reciproche identità.

Qualcuno li ha capiti ben al di sopra delle parti e decide di metterli insieme, a confronto, in un contesto editoriale, così come si configura nella pagina di quell'ultimo numero di "Sud", in cui la gabbia grafica, disegnata a spaziature ortogonali, mette in grande risalto i due 'assolo' poetici di Scognamiglio e della Ortese – il *Racconto a due voci*, appunto.

Non basta. La pagina è inoltre molto articolata e complessa nella sua polifonia. A sinistra ci sono due corsivi redazionali (di Prunas? dello stesso Scognamiglio?); a destra due note sostanziose di Hermann Bahr, scrittore e saggista di estrazione mitteleuropea, uno degli studiosi più noti dei movimenti d'avanguardia del primo Novecento. Entrambi gli interventi, a sostegno delle due liriche, possono chiarire molte cose. Se non altro, la posizione di alcune 'voci', all'interno dello stesso gruppo "Sud", nei confronti di particolari teorie.

«È l'espressionismo», conclude infatti trionfalmente la nota di Hermann Bahr anche a sostegno di alcune riproduzioni di Emil Nolde, pittore tedesco assai caro a molti intellettuali del tempo, nonché efficace supporto figurativo ai temi e agli stessi titoli delle liriche raccontate 'a due voci'.

«Ridotto a puro mezzo», sostiene ancora lo scrittore austriaco nella nota, «l'uomo è diventato strumento della sua stessa opera; non ha più sensi da quando si è messo a servizio della macchina. È questa che gli ha rubato l'anima. Ed ora egli vuole riaverla. Non abbiamo più libertà,... l'uomo è privato dell'anima, la natura è privata dell'uomo».

LA STORIA DELL'ANIMA È FINITA

Anna Maria Ortese

[...]
Non la vedremo, non la sentiremo
cantare i suoi semplici
canti mai più. Riposa
in una fossa sotto il sole,
in una città abbandonata
dagli uomini, sotto il sole,
fra le lucertole, accarezzata
da magri fiori che la forte

luce spaventa. Dove sono
le profonde acque azzurre,
i cieli colore di rosa,
le spiagge dove si affacciava?
Dove corrono i venti
che prima la consolavano?
Mai più. [...]
La storia dell'anima è finita.
[...]

E ancora, così conclude Hermann Bahr:
«Di questo si tratta: se mai un miracolo possa resuscitare l'uomo privato della sua anima, anchilito, sepolto [...]. Ed ecco urlare la disperazione: l'uomo chiede urlando la sua anima, un grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama al soccorso, invoca lo spirito: è l'espressionismo».

IO SONO PER MORIRE

Anna Maria Ortese

Io sono per morire, e nessuno
si cura di me.
Non la Vergine Maria,
non il suo Figliuolo,
non i loro amici, gli Angeli santi:
nessuno assolutamente
si cura di me.
Scorrono le mie lacrime scintillanti
come dagli occhi di un bambino,
e i miei piedi vacillano e le mie mani
tremano, mentre guardo
in fondo al mio letto
ardere di bellissimi colori
il pavimento dell'Inferno.
No, non c'è grazia per me.
[...]

Ecco, il fuoco della Casa s'è spento,
ecco le Mura sono crollate;
ecco, quest'azzurro è il cielo,
e questa musica tenerissima il vento
di marzo, che corre in giro sui prati
fiatando in canne d'argento.
[...] fin quando sulla collina
tenerissimo suoni il vento.

Fa da eco, a questo punto, la partitura poetica di Gianni Scognamiglio, ispirata a forme espressive musicali di avanguardia che lui stesso, in quegli anni, coltiva e predilige, nonché punto e contrappunto, a tutta pagina, con la voce della Ortese.

Circolano a tratti, comuni ad ambedue gli interlocutori, toni e contenuti, più o meno sottintesi, di un repertorio implorante e giaculatorio, a volte blasfemo.

SINFONIA CON CORI

(1939-1945)

Gianni Scognamiglio

Se le nostre bocche sono mute
Le parole di tutti i tempi
Trascorsero nel vento dell'eterno
Non ebbero forse altro suono.
Siamo stanchi di ripeterle senza destino
Ci basta il soffio che langue
Nell'instancabile motore delle mani
Nel passo senza fine delle caviglie.
Il nostro canto non vive più.
Una musica di segni uguali
Resiste all'aria delle notti
Le labbra chiudono il segreto
della bestemmia.

[...]
Alla tua morte il tuo padre onnipotente
Volle far tremare nel buio
Ogni cosa della nostra terra
Come non desiderammo la luce!
E se tuo padre ha fatto questo di noi
Quando ci indusse in tentazione la prima volta
Prese te dal verminaio dei sepolti nel sottofondo
Per beffarci ancora di più?
Per offrirci una nuova tentazione?
Per infliggerci una nuova condanna?

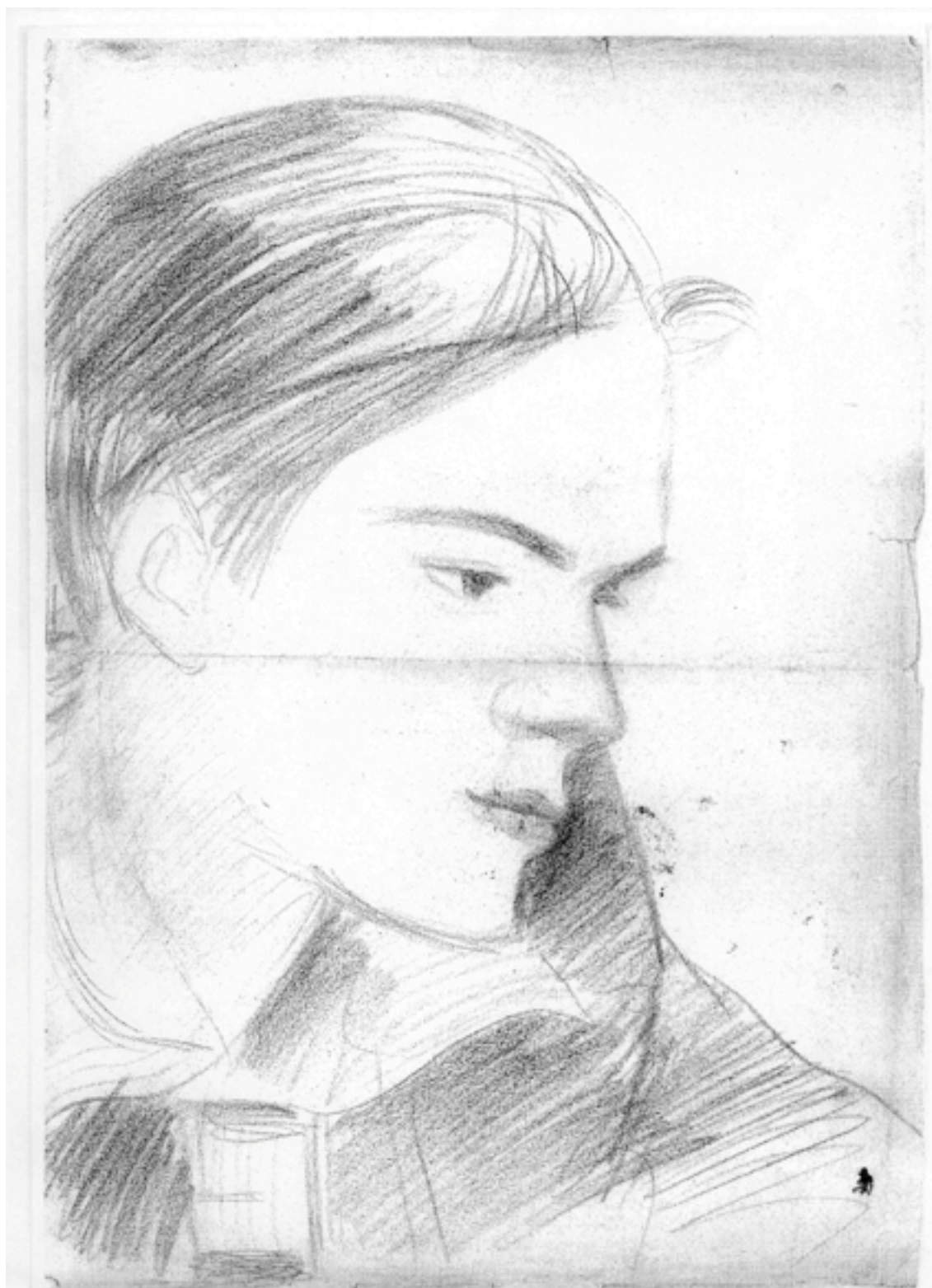
[...]
Quando il sole avrà disseccato il fiume del sangue
E il diluvio del fuoco avrà compiuto il suo lavacro
Allora tu comparirai nel tuo aspetto più mite
A chiedere l'ultima pietà per tuo padre
Ed io potrò finalmente ucciderti e ridere di te per l'ultima volta.

Cosa aggiungere ancora a questa convergenza di prove?

C'è una lettera, per esempio, di Anna Maria Ortese, scritta da Pesaro il 20 maggio 1947 e quindi contemporanea al periodo di preparazione dell'ultimo numero di "Sud", in cui la Ortese chiede pervicacemente a Pasquale Prunas un ennesimo favore: «Informati (domanda anche a tuo padre) se c'è a Napoli un tale Pappacena che si occupa di studi steineriani. E, se c'è, fammi avere a Pesaro il suo indirizzo. Te ne sarò grata infinitamente». Segue una lista di sedici titoli che riguardano scienze occulte, il mondo dei sensi e dello spirito, fisiologia occulta, Haechel e il mondo della teosofia, Karma e reincarnazione.

A questo punto, Ortese e Scognamiglio, non c'è dubbio, stanno bene insieme, almeno in pagina, perché sembrano effettivamente condividere, in un particolare momento della loro vita letteraria, un interesse molto vivo anche per il darwinismo, teoria scientifica ereditata dalla filosofia della natura di Goethe, che aveva fornito, tra l'altro, ad un acuto analista tedesco come Ernst Haeckel, anch'egli citato in quella pagina, gli strumenti speculativi per un'emancipazione politica e religiosa dell'uomo. Lo stesso vale per Rudolf Steiner, anch'egli di estrazione germanica, a cui la scuola naturalistica offre la chiave filosofica per aprire, nell'uomo, le porte dell'immanenza di principi trascendenti il suo destino.

Esisteva, allora, o c'era stato davvero, un legame tra Gianni e Anna Maria tale da giustificare l'ipotesi indiscreta di un abbandono affettivo? Un rapporto ideale sicuramente sì, forse addirittura mistico, mediato da pulsioni esistenziali, estatici tormenti e angelici dolori, vissuto traumaticamente da entrambi tra spirito e materia, fisicità e reincarnazione. Ciò che, in conclusione di indagine, potrebbe anche spiegare la chiusura del corsivo redazionale di quel *Racconto a due voci*, chiaramente espressionista, in quello storico, ultimo numero di "Sud", che chiama in causa persino Zarathustra definito, un po' sommariamente,



disegno di Gianni Scognamiglio

«un mistico, un uomo», in cui «spirito e materia sono da considerarsi come entità separate da raggiungersi nell'unità».

[Brani e note liberamente tratti da: *Racconto a due voci*, *La storia dell'anima è finita*, *Io sono per morire* di Anna Maria Ortese; *Sinfonia con cori* 1939-1945 di Gianni Scognamiglio. ("Sud", anno II- n. 5/7, pag. 27, sett. 1947)].

CONVEGNO DI STUDI DOMENICO REA (1921-1994)

a cura di
John Butcher
Raimondo Di Maio
Francesco G. Forte

16-17 novembre 2006
Nocera Inferiore (Sa)
Castello Longobardo

Per la prima volta un convegno – ideato da Oédipus editore – dedicato interamente alla figura e alla scrittura di Domenico Rea, una delle voci più forti della letteratura napoletana (e non solo) del Novecento.

Il convegno vanta la presenza di italianisti provenienti dalle più importanti Università italiane e straniere. Tra i relatori: Renato Barilli, Walter Pedullà, Cristiana Anna Addesso, Lucia Onorati, Antonio Saccone, Corrado Piancastelli, Caterina De Caprio, Alfredo Luzi, Matteo Palumbo, John Butcher, Francesco Durante, Pasquale Sabbatino, Sebastiano Martelli, Tommaso Pomilio, Toni Iermano, Raffaele Crovi, Claudio Marabini, Giuseppe Bonura.

Al convegno è correlata la mostra bio-bibliografica *Il narratore di Nofi*, dedicata a Domenico Rea.

Il convegno mette a disposizione di giovani studiosi cinque borse di studio.

Info: Dante&Co. 081.19360036
dante-co@libero.it

CONTESTO



vedovamazzei 2006 from 1992

I feel more sorrow
for the wound on the little finger
of her left hand than six million
men killed in battle

dim. 191x98 cm
tecnica: tratto pen su masonite

Courtesy vedovamazzei,
magazzino d'arte moderna

RESTI?

Margherita Remotti

Alle volte dai resti può venire fuori il meglio. È difficile dirlo davanti ai resti di una casa, alle macerie di un paese, di un popolo, davanti alla distruzione e alla disperazione portate dalla guerra piuttosto che dal maremoto, dalle catastrofi provocate dagli uomini e dalla natura. Altre volte, il resto è semplicemente ciò che resta. Ciò che rimane, nonostate tutto, come la volontà di ricostruire. Nonostante tutti. Nonostante le tragedie e nonostante la superficialità. Nonostante oggi del pensiero è facile notare che ci siano rimasti solo i resti, alcuni di noi, infatti, hanno ancora voglia di seminare. E forse presto si raccoglierà di nuovo. I resti del pensiero, delle speranze e degli ideali, restano a memoria per il futuro. Una memoria che molti decidono di conservare silenziosamente, senza tanti clamori e cronache mondane, mentre tutti scrivono e tutti parlano, mentre tutti vogliono raccontare la loro storia, unica e irripetibile. Da poveri a ricchi, a Ricucci. E consorte. Resta? No, non resta niente di tutto ciò, se non una pallida e confusa nebbia maleodorante, che si trascina via i pettegolezzi scaduti con la rapidità con cui gli effluvi della peste portavano via con sé nei tempi passati uomini, donne e bambini di tutte le età e classi sociali.

Un giorno, pochi mesi fa – era una domenica sera della metà di marzo – avevo questi pensieri. Come quasi sempre faccio la domenica sera, sono andata a trovare la mia amica Stella Scala, che insieme a Simeone Crispino forma Vedovamazzei, il duo di artisti napoletani, emigrati a Milano da molti anni. Simeone ama Milano e la sua mondanità, l'efficienza, la moda e le amiche. Stella ama Milano e la sua indipendenza, l'efficienza, la moda e le amiche. Io amo Milano perché è un po' la mia città e perché c'è un po' di sud anche qua. Nel loro studio, il primo piano della casa di Stella nel centro di Milano, vedo i loro resti. Quadri a metà, letteralmente dimezzati; opere a matita, acquarello e tecniche diverse su carta, perfettamente incorniciate e poi tagliate, non con una recisione netta e pensata, ma con uno strappo, qualcosa di molto simile al gesto che facciamo quando stracciamo i fogli vecchi o che non ci interessano. È un gesto che riproduce il risultato di un qualunque resto di un tutto che normalmente andrebbe buttato. Vedovamazzei, che nella sua carriera lunga quasi vent'anni ha trasformato tutto ciò che trovava sul suo cammino in qualcos'altro – a partire dal fortunato incontro con un necrologio per le strade di Napoli che da allora è diventato un'identità indipendente e operante con una sua volontà propria – e ancora nel suo contrario, sradicando le convinzioni e gli schemi dell'arte così come ogni tanto la si vuole, con il gusto di restituire la dignità del nome che porta, per poi ancora una volta tornare a nuovi canoni di una bellezza antica ed

eterna, ha ridato dignità ai resti, trasformandoli in una presenza che persiste nel tempo, al di là di tutto. «Ragioniamo», dice Stella, «i resti, in fondo, sono ciò che rimane di qualcosa che in parte si è distrutto. Sono frammenti, parti che restano a memoria di altro. Sono come dei ripensamenti. Come quando strappi una lettera, senza averla mai letta e dopo cerchi di raccogliere e mettere insieme quei tasselli a mo' di un puzzle. Poi ci pensi ancora e ti accorgi che non ne vale la pena. Oppure una foto che hai quasi distrattamente stracciato, che per un sentimento di tenerezza cerchi poi di rincollare alla meglio con del nastro adesivo, che lascerà quella traccia collosa e giallina che peggiorerà la superficie della fotografia... E poi ancora come stratificazione di materia, che quando è strappata lascia che si intraveda la sua composizione, visibile solo a tratti». Ma il resto è solo un ripensamento, un cimelio? «Il ripensamento è diventato poi quello che continui a cercare attraverso ciò che ti rimane e che è ancora più doloroso, straziante. Cerchi di ricordare attraverso quel frammento, quasi una reliquia da conservare sotto teca (infatti ad alcuni di essi hanno fatto mettere il plexiglass, n.d.r.), magari con qualche riferimento, un documento accanto, una data, che serve per non dimenticare. Nel frattempo, l'altro frammento, la parte che non c'è più, è ricostruibile soltanto attraverso il perimetro dello strappo ad esso complementare. Sicuramente avrà le stesse dimensioni e colori, ma non ha più importanza: subito dopo dimentichi che esiste. La cosa veramente importante è ciò che sta lì a testimoniare l'altro, oppure ha ormai importanza soltanto perché resta», dice Stella. Dopo aver cenato, abbiamo visto il film che avevo portato io: *Vanilla Sky*. «Mi ha fatto impressione quella maschera che porta il protagonista (Tom Cruise, n.d.r.), senza ricordarsi più di se stesso», dice Stella. «Però il finale è molto forte; quando lui si butta giù, si suicida!» Aggiunge... C'è stato un attimo di silenzio, quel silenzio pieno di cose, denso di pensieri, e di persone, e poi di nuovo, bianco, puro, e poi lucido quando di nuovo la realtà prende le sue forme: «È che ognuno di noi ha una parte che decide di suicidare ad un certo punto», dico io. «Quello che conta è ciò che resta. Come hai detto tu».

Ciò che resta non è detto che sia sempre il meglio, ma in fondo, c'è qualcosa di buono nei resti. Alle volte, c'è di buono che le cose succedono e tu resti in piedi. E alle volte chi resta è un po' anche chi resiste. Resti e resisti. Solo un sì a separarli. Alle volte, chi resiste, resta fino alla fine della storia: «Lei lo guarda negli occhi, lui ricambia. Il loro sguardo è profondo e sincero. Lui guarda un po' per la prima volta e decide questa volta di vincere le sue paure. Lei gli chiede «Che fai, resti?» «Sì, restow». Dice lui».





OOPS!

MIRACOLO!

Lakis Proguidis
traduzione di Chris Altan

Ah, quel cartellone pubblicitario alla fermata dell'autobus... ho rischiato di esser vittima di un arresto cerebrale. Invento questo termine medico per chiarire che nel mondo attuale il cervello può essere soggetto a trombosi letali. Ma sì, da un momento all'altro la centrale del pensiero può, come il cuore, rifiutarsi di funzionare. In questi casi il corpo continua a vivere normalmente: sente, beve, inghiotte, digerisce, scoreggia, fa l'amore impeccabilmente, si stanca e dorme. Ma il raziocinio va in tilt. Bloccato. Non si tratta di follia, e nemmeno di un delirio. È peggio. È come se d'improvviso uno spesso sipario ci calasse dentro il cranio, separandoci dalle nostre facoltà critiche. Tremendo. L'unica cosa che sappiamo con certezza è che la nostra capacità di riflettere è rimasta dall'altra parte del sipario e questo "sapere" è l'ultimo. Ai fini dell'arricchimento degli annali clinici, aggiungerò che questa condizione perdura fintanto che l'intelligenza rimane in coma. Coma da cui, peraltro, non si esce, come nel mio caso, che per miracolo.

Ma andiamo per ordine. Andando a prendere l'autobus, quel mattino memorabile, mi perdevo in divagazioni riflettendo su ciò che mi preoccupava da qualche giorno. Si trattava di capire se nella nostra epoca iperpostmoderna restasse ancora qualcosa dell'antica arte del romanzo. Dove sono andati a finire, mi chiedevo, tutti quei bei Don Chisciotte, papà Goriot, Tristram Shandy, Wilhelm Meister, Stavrogin, Emma Bovary, Bloom e chi più ne ha più ne metta? Passavo in rivista i romanzi più recenti che avevo letto senza riuscire a trovare dei soggetti paragonabili agli eroi dei romanzi di un tempo. Perché? Che è successo? Il nostro mondo ha smesso di essere divertente, inquietante e indecifrabile insieme, come i mondi in cui hanno vissuto gli eroi succitati? Siamo forse indegni dei grandi personaggi di una volta? Sono definitivamente scomparsi dal nostro immaginario? Sono stati sterilizzati? Non avranno mai più degli epigoni?... Magari, mi dicevo con scetticismo, di tutte quelle meraviglie oggi non resta più niente.

E all'improvviso, il cartellone. Mi fermo di colpo sul testo stampato a caratteri cubitali: PER ME, ME E ME. Quel che c'è intorno è solo per un riempitivo. La trovata messa in avanti è quel me ipertrofico. Certo, in generale l'immagine ha un ruolo essenziale nella pubblicità, ma in questo caso specifico passa in secondo piano. C'è il busto di una donna confortevolmente bella. Ha uno sguardo da assistente sociale quarantaduenne, con due bambini e un ex. E un sorriso da Gioconda. In un punto qualsiasi è evocata in caratteri troppo piccoli la

ragion d'essere della pubblicità: una marca di cosmetici. Descrivo tutti questi particolari a posteriori, perché da stamane ho rivisto quel cartellone un centinaio di volte. Altrimenti non potrei descrivere un bel niente. Quel ME triclionato è stato la causa di quell'ineffabile esperienza che chiamo, in mancanza di meglio, arresto cerebrale. Era come se una macchina misteriosa mi avesse strappato a un mondo familiare per proiettarci in un altro mondo del tutto nuovo. E per giunta del vecchio mondo, del mondo che era stato il mio fino all'istante in cui il me autogenerato si è imposto ai miei occhi, non restò alcuna traccia. Che altro dire? Mi sembra impossibile spiegare un'esperienza che nessun altro, suppongo, ha mai vissuto. In ogni caso ciò che accadeva concretamente era questo: in quel nuovo mondo del me, ero in possesso di tutte le mie facoltà, salvo il pensiero.

Non chiedetemi com'è il mondo privo di pensiero. È. Posso a buon diritto testimoniare della sua esistenza. Ma apparentemente, quando si torna al mondo in cui il pensiero funziona ancora, si perde la capacità di immaginare ciò che è il suo contrario assoluto: il mondo del non-pensiero. So però ormai come entrarci, in determinate condizioni, s'intende. Dalla porta della pubblicità. Quanto all'uscita, lasciate da parte ogni speranza.

In realtà, oggi sono incapace di dire quanto tempo sono rimasto in quell'altro mondo. Non riesco neanche a capire cosa abbia provocato il mio ritorno nel mondo che è il mio. La sola cosa che rammento precisamente è la frazione di secondo in cui è avvenuto quel ritorno.

Ricordo che mi passò per la mente la parola "niente", che, angosciato, ho ripetuto più volte: niente, niente, niente... Ho capito allora in un lampo che ero di ritorno nel mondo "normale". Come? Semplice: attraverso quel "niente" avevo appena ripreso il filo del mio dialogo interiore interrotto per accidente dal me inflazionato, onnipotente e onnivoro del cartellone pubblicitario. In effetti, quel "niente" rispondeva all'interrogativo che mi ponevo prima del trasferimento nell'universo del me: "resta qualcosa del romanzo, nel mondo attuale?".

Niente? Ecco, niente. Niente? Ma insomma,... niente? Non si dovrebbe fare qualche distinzione? No e poi no! La risposta giusta non conta. È stato grazie a quel "niente" che sono guarito. Niente? Confermo e insisto. Ormai so che il pensiero può sfuggirmi da un momento all'altro. Meglio quindi dire un'assurdità qualsiasi che rischiare di ritrovarsi di nuovo al di là del sipario. Del resto da stamane, da quando sono uscito di casa e fino al mio rientro, di fronte a ogni cartellone pronuncio la formula magica: niente, niente, niente. E funziona benissimo.

LAVORO DA FARE
(2002-2005)

V
Biagio Cepollaro

e dovremmo noi ricordarci ora e domani che non fummo magnanimi col tempo che non solo perdemmo - non pensandoci - le albe viste dall'aereo sul pacifico (e lo notava contrito via e-mail Taro Okamoto tornando a casa) ma anche perdemmo - indurendo troppo spesso la faccia - l'occasione per sentirci agli altri uguali

è vero ci premeva ansia di non farcela ogni mattina allo specchio aggiustandoci i capelli ancora arruffati dal sonno dovevamo presto darci contegno ripeterci come mantra all'incontro di esser abbastanza forti per non soccombere e portare a casa parte che sembrava giusta (a torto o a ragione) di tutto il beccime

e dovremmo ricordarci ora e domani di chi più vecchio ci accolse e ci dette ascolto mentre noi già pensavamo di essere strumenti troppo docili

e per troppo tempo dialogammo solo con noi stessi credendo ragioni due o tre ossessioni

(quelli che per strada parlano da soli per protesi e auricolari fanno ad alta voce ciò che comunque faremmo per impulso della mente)

mente satura ed esplosiva stanza che scoppia e che nessun trasloco potrà prosciugare che resta palude e pantano che resta fetida nella mente l'aria

diremo. A noi ci parve di scegliere e decidere ma fu lo stato della nostra mente e le sue macchie a vedere o a non vedere

noi dicemmo esiste solo purezza della mente che ancora così chiamiamo mistero di queste galassie che procedono lente

a fare spazio inventando cosa nel niente inventando insieme cosa e niente



LA CASA DEL TRAMONTO

Jack Hirshman
traduzione di Raffaella Marzano

“ridiventa straccio e il più povero ti sventoli”
Pier Paolo Pasolini,
Bandiera rossa

Poggio la mia bocca sulla tua miseria, New Orleans, inondata e inzuppata di morte. Qui giace: enormi mucchi di bugie sulla guerra, questa prigionia

cimitero galleggiante grida di rabbia al respiro finale. Qui, all'ultimo delta, Desiderio disteso sul fianco, è derubato, e girato

sottosopra dal suo stesso governo, e soffocato. L'estate è finita e la vita è morta,

e 'round midnight tutte le speranze sono saccheggiate.

Nessuno verrà fuori pulito da Katrina a New Orleans in questa Casa del Tramonto che sta affondando.

Corpi così neri e così blu perché hanno amato chi non gli avrebbe sputato sulle scarpe se avessero avuto bisogno di una lucidata. Figuriamoci qualche spicciolo. O acqua.

America, sei sempre stata terra bruciata nelle nostre bocche, sempre un battesimo di merda,

sempre una pioggia di disastro che scorre

lungo i vetri dei nostri occhi infranti. Ora i nostri stracci sono i più laceri, il nostro jazz il più triste, i nostri poveri i più poveri

che si possano portare al mercato delle pulci dell'anima. Ora che tutto è perduto e c'è soltanto il nulla da perdere... “Viva il coraggio

e il dolore e l'innocenza dei poveri!”
La vera bandiera è a brandelli. Cominciamo a sventolarla.



NOTTURNO

Roger Salloch

traduzione di Francesca Spinelli

Le parole angosciavano il pittore. Gli sembravano uno spreco di tempo. Quando era costretto a leggere, le parole diventavano immagini. A differenza delle parole, dati invariabili rappresi nella formula di un significato, la sostanza pittorica delle immagini cambiava. Un giorno, per esempio, l'immagine per "parole" poteva essere un tavolo, il giorno seguente una sedia. E quella per "immagini" un corpo addormentato, e poi il naso di un ubriaccone. I significati cambiavano e il tempo schiudeva le sue mani, rivelando grappoli di stelle azzurre. Avrete sicuramente capito. Il pittore aveva paura della morte. Molti suoi amici erano scrittori, ma i loro libri finivano sparsi sul pavimento del suo studio, intonsi. Erano come tombe recanti degli epigrammi ai posteri: "Per G: ti amo, hai sempre ragione e sarai sempre il migliore, Valeria". oppure; "Per G: Non dimenticare: la vita è quello che succede quando stai programmando qualcos'altro. R.". "Amore" era una foglia, rossa, venata, come quelle di un acero d'autunno. "Vita" era la punta di una freccia. Proprio mentre stava guardando le dediche di quelle due donne che scrivevano libri, lo angosciavano e non sapevano nulla l'una dell'altra, le immagini si scambiavano significati. "Vita" diventò una foglia, rossa, venata, come quelle di un acero d'autunno. Si staccò. Accanto, per terra, c'era la punta di una freccia.

Si addormentò. Nel sogno era cieco. Una vecchia si avvicinava per leggergli qualcosa. Leggeva dal libro che aveva con sé e dalla faccia del pittore, con la stessa disinvoltura. Leggeva dalla sua faccia toccandogli le guance – che erano, diceva, "mani" – e le ginocchia, che invece erano "tombe". Nel libro scopri anche "il bastone da passeggio di un uomo ricco", "la pressa di un commerciante di vini" e "la criniera di un cavallo". Le chiese di descrivergli il bastone dell'uomo ricco. Era coronato da un pomo d'argento, nodoso come la protuberanza di un albero e probabilmente molto pesante, dato che non c'era nessun punto del bastone che permettesse di reggerlo in equilibrio sul dito: si piegava subito dalla parte del pomo decorato. Questo fatto lo incuriosì e chiese alla donna di descrivergli le altre parole. "La pressa di un commerciante di vini" era pesante, alta quasi un metro e larga sessanta centimetri, leggermente sformata dalla resistenza di secoli di uva e dall'incessante moto in senso orario e antiorario del suo antico meccanismo. "La criniera di un cavallo" era bianca, folta e selvaggia, a prima vista inseparabile da una tempesta d'inverno che la scuoteva mentre il cavallerizzo sfrecciava lungo il crinale di una collina bassa; ma poi, se osservata da lontano, disse la donna leggendo ad alta voce, e anche se la tempesta non si era placata, gli stessi fiocchi apparivano silenziosi e sospesi nella notte, come fiocchi caduti nella tempesta di una stagione trascorsa.

L'uomo si svegliò. Rimase a lungo steso sul letto. Si guardò le mani e le vide solo come "mani". Provò a leggere il libro di "R", ma dopo aver letto tutta la prima pagina, non riuscì a vedervi nulla. Si chiese se per caso non fosse davvero diventato cieco. Ma poi gli venne in mente che "morte" era l'unica parola rimasta fino ad allora senza immagine, e mentre fissava la "pagina bianca, così bianca", lentamente, molto lentamente, la girò, e poi ancora, e alla fine, in un certo senso, quasi suo malgrado, pensò che non c'era più nulla di cui aver paura.

LETTERA APERTA

Massimo Rizzante

Mia studentessa cubista, nessuno meglio di te sa che la mela è una mela

Dopo tutto, da tempo la lotta con la forma ha preso la forma di un epitaffio

Ah, professor Ulisse! Il tuo commento mi accompagnerà fino alla tomba, immenso, travolgente al grido di «Athanatos, Athanatos»

Da morto anch'io riceverò una laurea ad honorem, le mie unghie cresceranno più avido del tuo rancore

adolescenti dalle natiche tatuate scenderanno nell'Ade accerchiandomi con instancabili mulinelli di parole («Asilah, Asilah!»)

Ma dalle rovine del mio presente, e dal profondo del mio non essere

ho deciso di farti una promessa: prima del minuto di raccoglimento

ETTORE LOMBARDI, UN POETA GENTILUOMO

Pietro Gargano

Ettore Lombardi è morto a Roma, dopo aver combattuto contro una rara forma di tumore. Era un musicista e un poeta, un cantautore e un pianista raffinato. La sua scia è fatta di belle canzoni e di rimpianto. Era nato a Napoli il 12 agosto 1933.

Suo padre Umberto, tenente colonnello dei bersaglieri, fu trucidato dai nazisti in Irpinia dopo l'8 settembre 1943. Sua madre Luisa D'Aquino si dedicò ai cinque figli e trovò il tempo di scrivere versi levigati. Appena uscito dalla Nunziatella, Ettore compose due canzoni su versi di Augusto Cesareo. La prima fu *Positanella* (1954); la seconda *Suspiranno: mon amour* (1955); lanciata da Nilla Pizzi, vinse il Premio Capri e venne tradotta in otto lingue, egiziana e russa comprese. Roberto Murolo scrisse che quel motivo aveva contribuito all'affermazione della canzone napoletana all'estero al pari di *Anema e core* e *Luna rossa*. Autodidatta di talento, nel 1958 Lombardi musicò la commedia *Lilion*. Nel 1960, al teatro Mediterraneo, organizzò con alcuni amici fondatori della "nouvelle vague napol-

che mi dedicherete, tu e quei raffinati idioti della tua specie, autoflagellandovi come ostriche senza perle,

radunerò tutti i paria vissuti alle intemperie, quegli innocenti la cui ansia di perfezione

vi faceva ridere a crepapelle, quegli scheletrici propagatori di tenerezza» (come li battezzavate nei couloirs),

e li farò inginocchiare davanti alle vulve liberali delle vostre consorti perché la lingua del povero diavolo benché priva di pointes

sa dilatarsi fino a esplorare il labirinto dell'amore e nell'oscurità dell'ignoranza sfiorare il mistero delle Cose Grandi

letana" – Savatore Palomba, Umberto Boselli, Rodolfo Mattozzi, Mario Pagano – le "due giornate" della canzone, prova di resistenza contro i dittatori della canzonetta. Venne Mina e cantò la sua *'O ffluoco* (scritta con Palomba). Venne Paola Orlandi e cantò la sua *Dint'o scuro* (con Boselli). Nello stesso anno Peppino Di Capri gli lanciò *A pianta 'e stelle* (con Plaomba). Fu bello, ma la battaglia finì presto: troppo forti si rivelarono gli interessi economici. Nei primi anni Sessanta Lombardi lasciò l'impiego di funzionario dell'Azienda del Turismo per dedicarsi solo alla musica. Partecipò come autore a tre Festival di Napoli: 1963, *Pregghiera napoletana*, scritta con Palomba; 1965, *Scordame* con Boselli; 1967, *E facimmoce 'a croce* con Nisa, di cui fu anche interprete. Vinse i Festival di Ischia, di Saint Vincent e il Premio Canzoni per l'Europa. A partire dal '65 incise per la Voce del Padrone. Nel prosieguo della carriera continuò la resistenza alla cattiva musica, in minima compagnia, spesso in esilio da Napoli, usando canzoni sue e della tradizione più nobile.



foto di Vittorio Pandolfi

SUSPIRANNO: MON AMOUR

Cesareo - Lombardi

Bella, tu si' venuta a stu paese da 'a Francia, che è paese furastiero...

'Ncopp'a sti scene nun pareva overo, napulitano, 'e te senti cantà.

Tu t'avvicine suspiranno: "Mon amour!" e se 'ncatena stu core mio. E po' mme dice chianu chiano: "Je vous aime..." E po', tremmanno, te faje vasà...

E quanno parle tu, peccché mme 'ncante cu stu ffrancese, ammore mio? Cu 'e 'mmane 'mmano tu mme dice: "Je t'adore!" no, nun è suonno ca só' felice...

Ma chesta vòcca ca mme dice: "Mon cherie...", si 'e me se scorda, mme farà murì...

Stu "toi et moi" s'è fatto 'ntussecuso e ce 'nzurfammo da 'a matina à sera... dice ca mme vuò' bene e si' sin-cera... ma è pe' sti scene ca tu mm'hè 'a lassà...

Tu t'avvicine suspiranno: "Mon amour!"

immagine di copertina di Dario Di Trapani

sud

periodico di cultura arte e letteratura
nuova serie n. 7 - 2006
spedizione in abbonamento postale

info e ufficio stampa
Dante & Co.
tel. +39.081.19360036
dante-co@libero.it
francesco.forlani@wanadoo.fr

grafica e impaginazione
marcodeluca@mac.com

indirizzi redazioni:
- via Mezzocannone, 75
80134 Napoli
- 42/bis, Rue Sedaine
75011 Paris
- Nunziatella:
via Generale Parisi, 16
80132 Napoli

presidente onorario
Giuseppe Catenacci
direttore responsabile
Eleonora Puntillo
direttore artistico
Francesco Forlani
direzione e amministrazione
Libreria Dante & Descartes

redazione Milano
Biagio Cepollaro
Margherita Remotti

redazione New York
Francesca Cadel

redazione Boston
Keith Botsford

redazione
Luca Anzani
Antonella Cristiani
Raimondo Di Maio
Luigi Esposito
Claudio Franchi
Marco Giovenale
Paolo Graziano
Martina Mazzacurati
Domenico Pinto
Renata Prunas
Paolo Trama
Monica Unica

redazione Parigi
Andrea Inglese
Nicola Iodice
Philippe Pogam
Lakis Progudis
Philippe Schlienger
François Taillandier
Laura Toppan

redazione Trento
Silvia Bertolotti
Maurizio Nardon
Massimo Rizzante
Stefano Zangrando

redazione Nunziatella
Mario Bernardi
Giuseppe Catenacci
Domenico Grifoni

collaboratori
Chris Altan
Paola De Luca
Roberta Della Volpe
Piero Berengo Gardin
Antonio Ghirelli
Stefania Nardini
Matteo Palumbo
Felice Piemontese
Domenico Scarpa
Francesca Spinelli
Maria Laura Vanorio

impianti e stampa
StaGraMe
Casavatore-Na

progetto grafico
Marco De Luca



Ettore Lombardi con il Fratello