

## Ciao Enzo...

*Dai dai, conta su...ah be, sì be....*

- *Ho visto un re.*

- *Sa l'ha vist cus'è?*

- *Ha visto un re!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *Un re che piangeva, seduto sulla sella  
piangeva tante lacrime, ma tante che  
bagnava anche il cavallo!*

- *Povero re!*

- *E povero anche il cavallo!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *è l'imperatore che gli ha portato via  
un bel castello...*

- *Ohi che baloss!*

- *...di trentadue che lui ne ha.*

- *Povero re!*

- *E povero anche il cavallo!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *Ho visto un vesc...*

- *Sa l'ha vist cus'e`?*

- *Ha visto un vescovo!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *Anche lui, lui, piangeva, faceva  
un gran baccano, mordeva anche una mano.*

- *La mano di chi?*

- *La mano del sacrestano!*

- *Povero vescovo!*

- *E povero anche il sacrista!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *è il cardinale che gli ha portato via  
un'abbazia...*

- *Oh poer crist!*

- *...di trentadue che lui ce ne ha.*

- *Povero vescovo!*

- *E povero anche il sacrista!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *Ho visto un ric...*

- *Sa l'ha vist cus'è?*

- *Ha visto un ricco! Un sciur!*

- *S'...Ah, beh; sì, beh.*

- *Il tapino lacrimava su un calice di vino  
ed ogni go, ed ogni goccia andava...*

- *Deren't al vin?*

- *Sì, che tutto l'annacquava!*

- *Pover tapin!*

- *E povero anche il vin!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *Il vescovo, il re, l'imperatore  
l'han mezzo rovinato*

*gli han portato via*

*tre case e un caseggiato*

*di trentadue che lui ce ne ha.*

- *Pover tapin!*

- *E povero anche il vin!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *Ho vist un villan.*

- *Sa l'ha vist cus'è?*

- *Un contadino!*

- *Ah, beh; sì, beh.*

- *Il vescovo, il re, il ricco, l'imperatore,  
persino il cardinale, l'han mezzo rovinato  
gli han portato via:*

*la casa*

*il cascinale  
 la mucca  
 il violino  
 la scatola di kaki  
 la radio a transistor  
 i dischi di Little Tony  
 la moglie!  
 - E po', cus'è?  
 - Un figlio militare  
 gli hanno ammazzato anche il maiale...  
 - Pover porscell!  
 - Nel senso del maiale...  
 - Ah, beh; sì, beh.  
 - Ma lui no, lui non piangeva, anzi: ridacchiava!  
 Ah! Ah! Ah!  
 - Ma sa l'è, matt?  
 - No!  
 - Il fatto è che noi villan...  
 Noi villan...  
 E sempre allegri bisogna stare  
 che il nostro piangere fa male al re  
 fa male al ricco e al cardinale  
 diventan tristi se noi piangiam,  
 e sempre allegri bisogna stare  
 che il nostro piangere fa male al re  
 fa male al ricco e al cardinale  
 diventan tristi se noi piangiam!*

## **Addio caro, grandissimo Enzo Jannacci**

Medico del cuore e dell'anima, Vincenzo Jannacci, detto Enzo, è stato uno degli storici protagonisti della scena musicale del secondo dopoguerra. Certamente unico nel suo saper coniugare intelligenza e satira, analisi della realtà e inesauribile gusto del paradossale. Milanese convinto - a Milano era nato il 3 giugno 1935, a Milano è morto venerdì sera - si può considerare tra i caposcuola del cabaret italiano, ma è stato anche autore di quasi trenta album, e di varie colonne sonore ed ha lavorato per il teatro, il cinema e la tv. È ricordato come uno dei pionieri del rock and roll italiano, insieme ad Adriano Celentano, Luigi Tenco, Little Tony e Giorgio Gaber, con il quale formò un sodalizio durato più di quarant'anni. Dopo gli studi classici si era laureato in medicina per lavorare poi in Sudafrica e poi negli Stati Uniti. La sua formazione musicale ha radici altrettanto classiche e inizia al conservatorio ma la scoperta del rock and roll avviene presto. I suoi primi compagni di viaggio sono Tony Dallara, Celentano e poi Giorgio Gaber con il quale forma il duo de I due corsari, che debutta nel 1959. Ma prosegue parallela la sua carriera di solista e quella di autore, tanto che Luigi Tenco sceglie una delle sue canzoni, Passaggio a livello, e la pubblica nel 1961. Lavora con Sergio Endrigo. Lavora anche con Dario Fo, Sandro Ciotti. Poi la grande popolarità arriva con il surreale Vengo anch'io, no tu no tanto che diventerà sua la ribalta televisiva, fino a quella di Canzonissima. Ma sarà spesso anche in teatro e non disdegnerà apparizioni in film di grandi registi come Ferreri, Wertmüller, né di esercitarsi come compositore di colonne sonore come fece per Mario Monicelli. Dopo un periodo di oblio all'inizio degli anni '80 torna alla ribalta tanto che incide un disco come Ci vuole orecchio, che raggiunge il livello di popolarità di Vengo anch'io. Del 1981 è un trionfale tour in tutta Italia. Nel 1994 si presenta per la terza volta al Festival di Sanremo in coppia con Paolo Rossi con il brano I soliti accordi, insolitamente dissacrante per la manifestazione, che è anche il titolo del rispettivo CD, arrangiato da Giorgio Cocilovo e il figlio Paolo Jannacci. Tra un album e l'altro, poi nel 2000 torna a lavorare infine con Cochi e Renato, altra storica coppia con cui ha collaborato a lungo, per Nebbia in val Padana. Oramai la tv lo celebra, come fa il 19 dicembre 2011 Fabio Fazio che conduce uno speciale su di lui in cui amici di lungo corso lo omaggiano interpretando suoi brani. Tra cui Fo, Ornella Vanoni, Cochi e Renato, Paolo Rossi, Teo Teocoli, Roberto Vecchioni, Massimo Boldi, Antonio Albanese, J-Ax, Ale e Franz, Irene Grandi e altri. Enzo Jannacci compare nell'ultima parte dell'evento cantando due sue canzoni.

**Manifesto – 30.3.13**

## **Una divisa grigioverde nell'inferno del lager** - Guido Festinese

La Resistenza ha avuto, latenti, molti nemici e di ben scarso onore, parafrasando una delle perentorie vacuità mussoliniane, nei molti decenni in cui si sono depositate memorie personali e storia collettiva. Da una parte e dall'altra, quindi non solo da dove è ovvio attendersi attacchi, una destra becera e tanto più sguaiata, nelle argomentazioni, quanto più assetata di normalizzazioni (pseudo)storiche. E neppure si allude, qui, al tardivo «pentimento» di chi all'improvviso ha scoperto che in guerra, e soprattutto nelle guerre che contemplanò una resistenza a un nemico feroce, c'è violenza, anche ai danni dei superuomini di ieri e «vinti» del giorno dopo. È come se su certi aspetti della Resistenza fosse meglio lasciare un cono d'ombra, perché a scoperciare certi inferni in terra dove persone normali e coraggiose seppero dire no salta il castello di carte delicato delle retoriche ben definite, che avevano chiuso il discorso,

apparentemente, una volta per sempre. Ecco allora la vulgata di una Resistenza incardinata sul modello del partigianato di montagna, oppure, e già in misura assai minore, su quello dei Gap cittadini. Si tratta di riconsiderare dunque quali e quanti apporti di microstorie resistenziali raccontate con la perizia degli storici siano da mettere in conto sulla cesura dell'8 settembre, che non fu solo lo sbando puro dei «milioni di baionette» di Mussolini. E non fu neppure solo la storia di due esiti speculari e opposti, la divisa mortifera dei cosiddetti «ragazzi di Salò» o la via delle montagne con le «scarpe rotte». Ci fu ben altro, e ci furono altre Resistenze. Quella delle donne, mai indagata abbastanza, quella di chi andò a combattere con il Maresciallo Tito, di cui molto ha ben scritto Giacomo Scotti, quella dei soldati italiani trovatisi all'improvviso in patria con ordini contraddittori ed ambigui, e che ebbero ben chiaro dall'inizio un fatto: tradire il proprio Paese era continuare a dar manforte a i nazisti, non il contrario. **La deportazione dei militari.** Centinaia di migliaia di italiani in divisa che si ritrovano in Germania, milioni di famiglie che restano ad aspettare una qualche notizia, una repubblica fascista arroccata nel Nord che si è autodefinita «sociale», e che tutto tenterà, nel precipitare sempre più luttuoso e tremendo della guerra, per convincere quei soldati a passare dalla parte del fascismo sotto tutela hitleriana. Con scarsi esiti: di 710 mila deportati militari nei lager, solo 103 mila, volta per volta, sceglieranno la via della collaborazione con tedeschi e repubblicani, diventeranno, come dice il gelido gergo burocratico «optanti». Per togliersi dall'inferno. Gli altri no, schiena dritta tra umiliazioni, lavoro forzato e sempre rifiutato, botte e privazioni al limite dell'umano. 57 mila morti. Imi, la sigla che li identifica: internati militari Italiani. Dunque né soldati, né deportati. E neppure sottoposti alle Convenzioni di Ginevra. Un ibrido giuridico mostruoso con cui Mussolini spera fino all'ultimo di poter dare fresca carne bellica all'alleato sempre più inferocito e disperato, e di conseguenza alla sua repubblica «sociale». Alle testimonianze di Alessandro Natta (non pubblicate per decenni: le retoriche in azione di cui si diceva, ed anche ad opera dell'editore di riferimento del Partito comunista italiano) ed a quelle, opposte e complementari, del conservatore Guareschi, affianchiamo oggi quelle di un altro Imi ufficiale italiano, il sottotenente Giovanni Borzani, giovane ingegnere prigioniero ad Alessandria. Che Natta e Guareschi ebbe accanto e ben conobbe, nell'inferno concentrazionario nazista fatto anche di penosi trasferimenti da un campo all'altro, in condizioni via via peggiori. Lui ne sperimentò sette, da Sandbostel, settembre '43, a Wietendorf, maggio '45. Esce ora per i tipi del Melangolo La guerra di mio padre (pp. 180, euro 16), prezioso tassello di microstoria inquadrata perfettamente nella vicenda macrostorica complessiva ad opera di Luca Borzani, figlio di Giovanni, storico sociale. Chi pensasse, da subito, che le parole di un figlio possano adombrare anche solo un sospetto di sdilinquinamento emotivo può subito ricredersi: tanto più le vicende degli scritti di prigionia di Giovanni Borzani sono toccanti e crude, peraltro filtrate da un ufficiale che non ama il pietismo neppure per se stesso (il fratello prigioniero ad un certo punto sarà invece «optante»), tanto più la penna del figlio marca fatti, eventi, dati con crudo, gelido nitore di storico abituato ad affiancare ai fatti di testimonianza altre testimonianze, sì da cogliere sempre il riverbero collettivo, la polifonia di voci di vicende altrimenti e inevitabilmente personali. Solo in un caso traspare una dolente e privatissima memoria, del tutto funzionale al racconto, quando Luca Borzani in pochi tratti così dà senso al proprio ricercare in quelle carte ritrovate dopo la morte recente del padre Giovanni in una sacca cucita con tela militare e mai viste prima: «E nel desiderare di incrociare gli occhi del padre giovane, il figlio risente il peso di quando, con improvviso rovesciamento dei ruoli, si era trovato ad essere padre di un padre ritornato, per l'età e la malattia, fragile ed incapace di muoversi da solo nel mondo». **I lager degli ostaggi involontari.** La via crucis a testa alta di Giovanni in mezzo ai tedeschi è la storia avvincente di una fetta di gioventù italiana che ritrova una dignità. La generazione che non aveva mai potuto scegliere, tenuta a bagnomaria nelle pastoie di una folle burocrazia militaresca impara la Resistenza quotidiana nel gelo fetido del lager. E poi riescono a tornare a casa, in tanti, e tra loro Giovanni, ma «per loro non ci sono attestati o benemerienze. Anzi sono circondati da indifferenza e fastidio. Stranieri in patria. (...) Si sentono, e in qualche modo lo sono davvero, gli ultimi involontari ostaggi di una guerra senza memoria e senza narrazione pubblica. Una guerra che l'Italia antifascista rinnega e che larga parte degli italiani aspira a dimenticare». Scrive ancora Luca Borzani: «Dei giorni trascorsi nei lager Giovanni Borzani non ha mai raccontato. Tutta la documentazione, di cui si ignorava l'esistenza, è stata ritrovata dopo la sua morte, il 12 giugno 2008. La cura posta nell'ordinare e conservare i ricordi della prigionia ne fanno una sorta di lascito a futura memoria. Di certo per lui non raccontare non aveva voluto dire dimenticare».

### **Tre giorni sui conflitti globali e precarietà** - Ivano Cirillo

Il filo rosso che collega le nuove guerre globali ai diritti negati, la crisi della democrazia ai discorsi sui beni comuni, la resistenza di chi lotta contro lo strapotere delle multinazionali è stato analizzato da cinquanta studiosi e ricercatori di fama internazionale a Maiori, sulla costiera amalfitana. Durante la prima conferenza internazionale di cartografie sociali su guerre per i diritti/guerre ai diritti? Globalizzazione e crisi della democrazia sono stati organizzati seminari di studio e workshop dedicati a temi specifici, uno per ognuna delle tre giornate, dal 25 al 27 marzo. I lavori si sono aperti con la presentazione del documentario di Luca Manunza, Next Stop Ras Adjadir, che racconta l'odissea degli uomini sopravvissuti alla guerra in Libia e costretti a scappare. Ha aperto i lavori la sessione dedicata alle nuove guerre globali, dall'intervento armato in Kosovo del 1999, passando per l'invasione dell'Afghanistan e dell'Iraq, fino al più recente intervento armato per destituire Gheddafi. «Le guerre combattute dalle potenze occidentali - ha spiegato Antonello Petrillo, sociologo dell'Università Suor Orsola Benincasa e promotore dell'iniziativa insieme a Urit, Unità di Ricerca sulle Topografie sociali e all'associazione culturale "Le parole e le cose" - hanno trovato la loro giustificazione sempre nella salvaguardia dei diritti umani nell'interesse democratico delle popolazioni locali, ma, l'ideologia occidentale degli "interventi umanitari" delle guerre "per i diritti" hanno mascherato spesso una strategia generale di promozione degli interessi vitali delle élites dei paesi occidentali imponendo su scala internazionale i principi dell'economia neoliberale». A conclusione, la presentazione del nuovo libro di Alessandro Dal Lago Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà (Raffaello Cortina, pp. 220, euro 13,50). I lavori sono continuati il giorno dopo affrontando la trasformazione dei rapporti di lavoro, di come le privatizzazioni e l'introduzione della precarietà abbiano peggiorato le condizioni di vita di uomini e donne, generando un enorme flusso migratorio gestito

attraverso politiche repressive e securitarie. La giornata conclusiva è stata dedicata alle resistenze popolari, dalle rivolte arabe alle lotte per l'ambiente e la difesa del territorio. Queste nuove forme di protagonismo sociale rivendicano i più elementari diritti democratici come il diritto al lavoro, alla salute, all'istruzione e alla gestione pubblica delle risorse comuni. Al termine di ogni giornata la proiezione di docufilm legati al tema della resistenza. Ad aprire la rassegna *El Gigante* di Bruno Federico, Andrea Ciacci e Consuelo Navarro, racconta la lotta di un gruppo di contadini e pescatori contro le multinazionali Enel/Endesa e Impregilo intenzionate a costruire una diga sul fiume Magdalena in Colombia senza tener conto delle proteste degli abitanti. Poi *Normal*, di Nick Mai dedicato alle aspirazioni contraddittorie di quattro migranti che tentano di condurre una vita «normale», preceduto dalla presentazione del Museo dello Sbarco di Salerno a cura di Nicola Oddati, presidente dell'associazione «Parco della Memoria della Campania». A chiudere il ciclo dei docufilm *Una montagna di ball* e di Nicola Angrisano, che con un gruppo di videomakers ha documentato l'emergenza rifiuti in Campania dal 2003 al 2009.

## Tracce «aliene» oltre il colore - Gianluca Poldi

Quando nel 1566 Giorgio Vasari, a Venezia per aggiornare l'edizione delle sue *Vite* dei più eccellenti pittori, scultori e architettori, visita la casa di Tiziano Vecellio (Pieve di Cadore 1480/85 - Venezia 1576) a Biri Grande lo trova, «ancor che vecchissimo fosse, con i pennelli in mano a dipingere». Vasari prende nota delle tele presenti nello studio del pittore e in corso di esecuzione, ma quanti dei suoi collaboratori conobbe non sappiamo, né quanto indaghi circa i metodi di lavoro del famoso collega che «fa opere degne d'infinita lode». Il collega toscano vede all'opera il Tiziano tardo, quello della pennellata disfatta, rapida, gestita talvolta con gli «sfregazzi» delle dita - come narrano altre fonti - in un fare del tutto eterodosso che a noi sembra antesignano di certi esiti impressionisti e informali. Vede insomma un sommo artista che in quegli anni di estrema maturità tende, secondo lui, «all'imperfetto». È un dato di fatto che Vasari abbia tenuto ferma l'idea, come già per Giorgione prima, che Tiziano lavorasse senza disegno, ossia senza la serie d'accurate elaborazioni del tema su carta che precedono l'esecuzione del dipinto, che sarebbe fatto quindi direttamente o quasi con il colore, senza troppo studio. Sarà il tema del disegno un punto di vista che sancirà per lo storico e pittore aretino la netta differenza tra la scuola fiorentina, cui egli stesso appartiene, e quella veneta, la prima in possesso appunto del «primato del disegno». **Non solo ombre e luci.** Naturalmente la questione è meno netta: da un lato dei pittori veneti si conserva una messe di disegni inferiore rispetto ai fiorentini (e ciò può esser frutto di vari accadimenti), dall'altro le immagini riprese ai raggi infrarossi negli ultimi due-tre decenni hanno ampiamente mostrato che anche a Venezia e in terraferma si disegnava sulle tele e sulle tavole prima di apporre il colore. E si disegnava a volte con alti gradi di elaborazione formale, come - primo su tutti - faceva il grande maestro del rinnovamento della pittura lagunare Giovanni Bellini, che fino agli anni ottanta del XV secolo studiava in tavola i volumi dove apporre le ombre, tratteggiandole con somma perizia. La metodologia diagnostica che va sotto il nome di riflettografia infrarossa permette infatti di leggere sotto la pittura il disegno, quando questo è fatto con inchiostri a base di carbonio, neri. Non solo: Vasari avrà visto di Tiziano quella fase ultima, segnata dalla riduzione del tracciato grafico sulla tela a poche linee essenziali, i contorni maggiori, qualche piega, le posizioni degli occhi e del naso, dove il disegno era davvero ridotto al minimo, e la pittura era solo fatta di colore, colore come memoria della forma. Teniamo anche conto che forse gelosamente il maestro custodì i segreti del suo atelier di fronte al collega, preferendo allontanare i molti collaboratori per esser presente lui solo al cavalletto. Quanto Dino Formaggio scriveva nel 1950 su Tintoretto resta valido, e in primis, anche per Tiziano: «la tecnica artistica aveva allora qualcosa di compiutamente sociale e corale. L'artista teneva bottega, lavorava insieme ad aiuti e discepoli. La bottega era anche scuola. La tradizione veneta vi aveva posto come base la famiglia stessa, in una specie di ditta comune sotto la direzione del maestro. Bisogna quindi immaginare un continuo traffico di modelli, di vestimenti, di bozzetti, di disegni, di casse, di colori e dei mille accessori dell'arte». Lo storico veneziano del Seicento Carlo Ridolfi scrive che durante l'assenza di Tiziano «i discepoli si davano a far copie delle opere più belle, stando uno di loro di scorta». Opere che poi il maestro, tornato in studio, finiva di «sua mano». Immaginiamo collaboratori diversi per provenienza, qualità, formazione. Pressoché nessuno però in grado di raggiungere tecnicamente, pur al suo meglio, il maestro. Come è intuibile, questa vera e propria industrializzazione del lavoro con divisione dei compiti, in questa e altre botteghe non rende sempre facile distinguere quanto è interamente autografo di Tiziano e quanto è di altra mano, o di collaborazione. Ed è la qualità stilistica complessiva a fare la differenza, come pure quella della pennellata e in altra misura la tipologia di disegno sottostante. D'altro canto solo una bottega molto ben organizzata poteva far fronte alle commissioni che piovevano dalle aristocrazie di ogni parte d'Europa. Tale è il prestigio di Tiziano e tanto brillanti i suoi colori che la corte di Filippo II di Spagna gli chiederà di procurare pigmenti di prima qualità per i pittori della sua corte: era Venezia all'epoca il più importante mercato europeo dei colori. Nato nelle montagne del Cadore, cresciuto artisticamente nella Venezia del vecchio Bellini e del giovane Giorgione, nella sua lunga, splendida e gloriosa carriera viene nominato cavaliere imperiale e conte palatino. Dal Biri Grande, che è insieme casa, laboratorio, spazio espositivo e ufficio, il pittore tiene il bandolo di una fitta rete di corrispondenze e relazioni internazionali che qualcuno ha definito «sistema Tiziano». Eppure tiene sempre alla sua autonomia, che nella Repubblica di Venezia, nonostante tutto, può garantirsi, pur dando forma alle aspirazioni dei suoi committenti, sia con soggetti sacri sia profani e sensuali. Non era forse l'immagine allegorica da lui scelta, la sua «impresa», un'orsa che lecca i suoi piccoli, le sue opere, dando loro forma secondo quanto si credeva in antico? Supremo formatore d'immagini, Tiziano si distingue fin da giovane per la prensilità del suo sguardo, in grado di assorbire e rimodellare soggetti e temi di Giorgione, Sebastiano del Piombo e Lorenzo Lotto, facendoli propri e quasi suoi marchi di fabbrica. In un insieme di abilità tecnica e di talento nel riformulare soluzioni iconografiche che restano vivi fino agli anni estremi, quando nella Santa Margherita e il drago del Prado si basa ad esempio su un modello raffaellesco, ora a Vienna ma all'inizio del Cinquecento in una collezione di veneziana. Da fisico dedito all'applicazione di analisi di tipo non invasivo, svolte in diverse lunghezze d'onda, per studiare la materia e la genesi delle opere d'arte, ho avuto la ventura di studiare nell'ultimo decennio con tecnologie innovative e portatili dozzine di dipinti di Tiziano e

del suo entourage. Da ultimo, insieme al curatore della mostra dedicata a Tiziano apertasi a Roma ( Tiziano , Scuderie del Quirinale, fino al 16 giugno, a cura di Giovanni Carlo Federico Villa), ho passato al vaglio delle moderne tecniche diagnostiche numerosi dipinti delle importanti collezioni pubbliche veneziane e fiorentine, alcuni poi confluiti in mostra. Qui, per scelta del curatore, si espongono solo opere - una quarantina, a rappresentare per exempla l'evoluzione del maestro - che gli esperti riconoscono di completa autografia tizianesca. Lo studio, non ancora ultimato, promosso dal Centro d'Arti Visive dell'Università di Bergamo (<http://cav.unibg.it/diagnostica/web/>) insieme alle Scuderie del Quirinale, permette di osservare, dalla porta della scienza, dopo quasi cinque secoli dentro l'atelier Tiziano. Solo un esame sistematico - ed è questa una parola chiave - di decine di pezzi di mano e cronologia nota consente di formarsi idee piuttosto precise circa l'evoluzione della tecnica di un artista, e di confrontarne gli esiti con quelli emersi dalle opere di incerta attribuzione, o sicuramente di bottega, o con copie di incerta collocazione temporale. Tiziano, del quale purtroppo restano pochi disegni superstiti, disegnava su carta, spesso a gessetto nero, e ingrandiva le figure o usando griglie quadrettate o a mano libera, direttamente su tela oppure su grandi fogli detti cartoni, della dimensione del soggetto finale, repertori di modelli utili ad essere archiviati e riutilizzati copiandoli a mo' di carta carbone, come avveniva anche nel secolo precedente, o abilmente ridimensionati. Nonostante i cartoni non siano sopravvissuti, se ne deduce l'esistenza grazie all'esame in infrarosso del disegno sottostante e dei ripensamenti in corso d'opera, non di rado numerosi in Tiziano, sempre alle prese con la riformulazione di soggetti di successo con lievi o cospicui cambiamenti. Modifiche presenti anche nei dipinti di alcuni collaboratori più stretti. A titolo di emblematico esempio, nella tela con la Madonna con i Bambino con santa Caterina e san Giovannino conservata a Palazzo Pitti, la riflettografia mostra, oltre a un disegno sottostante di contorno per figure e paesaggio, la cui meccanicità rimanda al ricalco da cartone, la presenza a sinistra di un bambino (san Giovannino?) in atto di ricevere dalla Vergine dei fiori, poi eliminato, a destra invece il Giovannino attuale e il suo agnello sono dipinti in ultimo, non previsti, infatti giacciono sopra un paesaggio già ultimato con due conigli che si accostano muso a muso. **Fluidi segni neri a pennello.** Il dipinto, ascrivito alla bottega ma comunque di alta qualità, rappresenta una variante di un tema proposto negli anni Trenta da Tiziano, noto in altre versioni, una delle quali, alla National Gallery di Londra, ha il san Giovannino a sinistra ed è priva della ruota del martirio di Caterina. Un'altra versione, su tavola, al Kimbell Art Museum di Fort Worth, è simile alla nostra nella parte sinistra, dove tuttavia le radiografie mostrano che vi era dipinto in vece del Giovannino un angelo, mai completato e quindi coperto con la vegetazione. Il san Giovanni, qui sulla destra, vi compare in veste di pastorello con a fianco l'agnello ed è aggiunto, similmente al nostro caso, in ultimo. È insomma sovente una sorta di processo di taglia-e-incolla volta per volta da interpretare quello con cui lavorano Tiziano e i suoi, dentro la straordinaria officina di immagini. Così accade per le molteplici versioni dei soggetti più richiesti, dalla Danae all'Adorazione dei Magi , alle Maddalene penitenti, ad alcune Madonne con il Bambino, alle varianti della Bella , svolte sulla base di modelli utili a replicare i soggetti, recanti una o più figure della composizione che vengono riportate sulla preparazione del dipinto con essenziali segni, per essere poi modificate. Più facile in generale è riconoscere la mano di Tiziano, almeno in fase d'impostazione, quando il disegno sottostante la pittura è fatto, anche parzialmente, di fluidi segni a pennello neri, come in età giovanile, o di sottili e tremuli tratti a pennello o carboncino, come avviene in alcune opere della maturità. Tra questi estremi numerosi esempi, anche nei ritratti, di semplicissimi segni di solo inquadramento della figura, con pennellate talvolta grosse. Mutevole la tecnica di Tiziano, talora sperimentale, non semplice da interpretare. Su ogni analisi, come scriveva profeticamente Roberto Longhi. «Sempre al nostro occhio spetterà il controllo accurato del lavoro eseguito dagli apparecchi e di valutarlo in rapporto all'opera, (...) perché l'occhio soltanto è fornito di coscienza critica». In questo senso solo l'occhio colto e allenato trae dai dati il maggiore e migliore numero di informazioni, per sottoporle al vaglio del dialogo con gli storici dell'arte, in una prassi interdisciplinare. Ancora una volta: una questione di metodo.

## Quaranta opere esposte alle Scuderie

Sono quaranta le opere di Tiziano esposte in mostra presso le Scuderie del Quirinale (a cura di Giovanni Villa, fino al 16 giugno). Un percorso diviso in sezioni che evidenzia le fasi della sua produzione e della sua esistenza. Simbolicamente, a inizio itinerario, è stato situato l'«Autoritratto» del Prado di Madrid (da qui proviene anche l'effigie di Carlo V con il suo cane). A chiusura, invece, un altro autoritratto in vecchiaia e la «Punizione di Marsia», dipinto di sconvolgente impatto per la sua forza espressiva e per il disfacimento della forma nei guizzi di luci e ombre. La «Maddalena penitente» (riprodotta in pagina) viene dalla Galleria Palatina di Firenze e fu opera copiatissima per tutto il XIX secolo.

## Il sonno cupo dei mostri - Gianni Manzella

MILANO - Cominciano e finiscono in un sonno Le voci di dentro con cui Toni Servillo torna a Eduardo, a qualche anno di distanza da quel Sabato, domenica e lunedì che ci era parso lo spettacolo più bello e commovente tratto da un testo del maestro napoletano dopo la sua scomparsa. E si sa che cosa i sonni possono generare, quando si allenta la presa della ragione. È una nera commedia di sogni, ombre, visioni, incubi notturni, Le voci di dentro . Vi si annidano le anime dei morti senza pace, si insinuano nei pertugi della casa e dispettosamente negli abiti da indossare, nella cravatta che non si riesce ad annodare. Sogna la cameriera Maria che all'inizio vediamo riversa su una sedia davanti al tavolo di cucina, incapace di mettersi al lavoro alle prime ore del giorno. E pure nella sua giovanile innocenza , il sogno è un film surrealista di immagini che grondano sangue. Sogna Alberto Saporito. E nel sogno è certo che i vicini, quella brava famiglia Cimmaruta che vive sulle spalle delle donne di casa, hanno ucciso il suo amico Aniello Amitrano. Li ha spiati, ha visto come l'hanno attirato in un tranello e dove hanno nascosto la camicia insanguinata e i documenti compromettenti. In un foro nascosto dietro la credenza. Così è corso a sporgere denuncia e ora lì, nella loro cucina, attende insieme al fratello l'arrivo dei gendarmi, guardando di soppiatto l'orologio che prolunga il piacere cattivo di potergli gettare in faccia apertamente l'astio ancora velato. Bruciateli vivi, urla stridulo in una esaltazione da inquisitore

religioso, mentre li portano via. Ma ha sognato davvero Alberto Saporito? Anche lui non ne è più certo. Non sa cosa è vero in questo calderoniano intrecciarsi di vita e sogno, davanti alla sfilata dei familiari che si accusano l'un l'altro del delitto. L'hanno creduto possibile, l'hanno messo nel bilancio della famiglia, forse erano pronti a commetterne un altro, come suonerà il suo atto d'accusa nel finale di tono moraleggiante, quando una luce abbagliante invade la scena e dovrebbe essere il momento della consapevolezza (era anche il brano con cui Leo de Berardinis aveva scelto di chiudere l'affresco di Ha da passà 'a nuttata che coinvolgeva anche Servillo). Tutti a pensare che si sia tirato indietro per paura. Tutti a ripetergli: caccia i documenti, ha un bel replicare che non li tiene. Commedia nera, nerissima dunque, come si è alla fine cristallizzata nella forma che leggiamo nei Meridiani, con tutto il suo filologico apparato di note e varianti. Ma perché sia teatro bisogna sottrarla alla letteratura. Ed è qui che Servillo è grandissimo, proprio sulla scorta della grande lezione di Eduardo, che il teatro lo ha scritto sul palcoscenico. Via ogni tentazione pirandelliana, se mai c'era stata; via anche l'impianto realistico, negato tanto dalla visionarietà del testo quanto dall'astrazione della scena disegnata da Lino Fiorito, su una pedana che si aggetta in pendenza dal palcoscenico del Piccolo teatro milanese di via Rovello, pareti neutre che sembrano assorbire i pochi funzionali arredi, grappoli di sedie che appaiono in trasparenza a dare un ulteriore tocco surreale alla casa magazzino dei fratelli Saporito, poverissimi eredi di un'antica fiorentina attività di apparatori di feste. Perché Le voci di dentro è prima di tutto un canovaccio, persino sgangherato lo si è definito e non senza qualche ragione, e qui sta anche la distanza dalla struttura drammaturgica perfetta di Sabato, domenica e lunedì. Un canovaccio scritto in pochi giorni, in una stanza d'albergo di Milano, nel 1948, per sostituire La grande magia che una presunta indisponibilità di Titina impediva di rappresentare. Le scene portate in copisteria mano a mano che venivano scritte di getto e poi via sul palcoscenico del Nuovo dove gli attori stavano provando. Al di là della leggenda, che all'autore non dispiaceva, la modalità compositiva ci dice di una qualità del testo che gonfia la responsabilità degli interpreti. E che Servillo traduce nella forma esilarante della farsa napoletana, per altro con un lavoro di esemplare approfondimento drammaturgico che attinge certamente anche alla seconda edizione televisiva realizzata da Eduardo, la sola di cui è rimasta la registrazione. La distanza da Sabato, domenica e lunedì si misura anche temporalmente nel decennio che separa le due commedie. Anni che non sono trascorsi invano. Da arretrato paese agricolo qual era ancora al termine della guerra, l'Italia si scopre diventata una delle prime economie mondiali, e l'estate del '60 con gli scioperi e i morti sulle piazze che ricacciano indietro il governo Tambroni segnerà lo spartiacque del nuovo che nasce. Sarà per questo che non riusciamo a voler male a Rosa e Peppino Priore, sentiamo che fanno parte del nostro «album di famiglia». E quel loro dolore rimosso ci tocca, anche quando si scannano per un piatto di maccheroni alla siciliana. Le voci di dentro è altra cosa, nessuna identificazione è possibile. Siamo di fronte a uno specchio deformante e l'immagine deforme che vediamo riflessa ci interroga. La cosa di cui ci parla è la banalità del male. Qui nessuna «anima buona» è rimasta, nessun dio scenderà sulla terra a salvarla. Nessuna consolazione è possibile. Non fa eccezione la grande invenzione dello Zi' Nicola che come forma solitaria di protesta contro l'umanità ha scelto di non parlare più e si è esiliato su un sopralco da dove comunica con un fuoco d'artificio di botti e bengala e qualche sputo. C'è anche in questo personaggio, nella sua denuncia della malattia della parola, soltanto il grado zero della misantropia. Che questo pensiero negativo, questo pessimismo esistenziale che impregna tutto teatro eduardiano del dopoguerra, prenda forma nella farsa, non fa stupore. Si ride perché è proprio impossibile farne a meno di fronte alla maestria della compagnia messa in scena da Servillo - di quella del protagonista e regista c'è ben poco da dire ormai, gli basta uno sguardo, un battito di ciglia... - maestria che ha a fondamento una tradizione mai così consapevole e manifesta, da potersi permettere anche più di un momento di vera e propria sceneggiata. Ma «di dentro», appunto, e proprio per lo straniamento prodotto dalla farsa, irriducibile a un momento storico o a un contesto sociale, si sente un fastidioso stridore. E bisognerebbe allora dire di un'acida Betti Pedrazzi e di un mostruoso Gigio Morra e tutti gli altri, dai più giovani al sorprendente Peppe Servillo, fratello anche sulla scena, che tratteggia un tartufesco manigoldo dietro la maschera di uomo devoto. Perché Molière non è lontano, lo sa bene Servillo anche per averlo frequentato con metodo. Lo vedremo alla fine addormentarsi riverso su una sedia, ignaro di sé e del fratello riverso con il volto fra le mani. Il sonno della consapevolezza genera mostri. E questo vale anche per il presente.

## **Una tragica Lady Macbeth riletta da Barbero Corsetti** – Fabio Vittorini

Il narcisismo degli esecutori non ha limiti. Spesso lo si dimentica, ma direttori d'orchestra e registi sono prima di tutto chiamati a eseguire e allestire opere create da altri, rispettandone la volontà, quando è nota. Niente fa più danni dell'esecutore che, in un gioco di perversa compensazione, tenta di sostituire il suo «genio» al genio del creatore. Come nel caso del Macbeth di Giuseppe Verdi in cartellone in questi giorni al Teatro alla Scala. Inutile chiedere al direttore Valery Gergiev e al regista Giorgio Barbero Corsetti perché abbiano dichiarato di voler riportare sulle scene la versione dell'opera che debuttò nel 1847 al Teatro alla Pergola di Firenze per poi, senza alcuna ragione che non sia ascrivibile alle loro idiosincrasie, interpolare nella partitura originaria due numeri di quella radicalmente rivista (con sostituzione di interi numeri e revisione di molti altri) dallo stesso Verdi nel 1865 per il Théâtre Lyrique di Parigi: l'aria di Lady all'inizio del secondo atto «La luce langue...» e il coro all'inizio del quarto «Patria oppressa», di gran lunga i brani più armonicamente complessi dell'opera e dunque distanti anni luce dai numeri attigui della versione fiorentina, che finiscono per sembrare grotteschi. Uno scempio filologico, peraltro neanche riscattato dalla direzione di Gergiev, greve e indifferente al canto, in particolare a quello del coro, che finisce per sbagliare una miriade di attacchi, come se non fosse diretto. L'allestimento di Corsetti è interessante più per gli apparati (le scene dello stesso Corsetti e di Cristian Taraborrelli, i video di Fabio Massimo laquone e Luca Attili) che per i movimenti degli attori, fatta eccezione per le coreografie dei balletti, ma tutto risulta un po' déjà vu e mal si adatta al libretto, forzandolo spesso, con alcuni dettagli indifendibili (l'orso trafitto iniziale, le mani lamate alla Freddy Krueger dei soldati, la corona). Al calar del sipario sia l'uno che l'altro sono stati sommersi dai bu. La componente maschile del cast è buona: sonore e incisive le voci del Banco di Stefan Kocán e del Macbeth di Franco Vassallo, vario nel fraseggio, fermo nell'emissione e scenicamente convincente; efficace, nonostante la caratura ingrata della parte, anche il Macduff di Stefano Secco. Lady Macbeth è

una delusione: Lucrecia Garcia è un soprano lirico dalla notevole estensione e dal volume mediocre catapultato senza ragione nei panni di un soprano drammatico, per tacere della sua nullità scenica, sia quanto al fraseggio (spesso sembra non avere idea del senso delle parole che canta, come nel duetto «Fatal mia donna...», dove dovrebbe essere insinuante e perfida) sia quanto al movimento (la scena del sonnambulismo è ridicola). Insomma: un'occasione persa di mettere il «genio» degli esecutori al servizio di quello di un compositore come Verdi, che fece della precisione e dello scrupolo nel cesellare i suoi lavori un vero e proprio sigillo.

## **Il mondo senza parole di Antonio Tabucchi** - G. Fe.

GENOVA - «Io soffro d'insonnia; la sera prima di addormentarmi o quando sto cercando il sonno con la luce spenta, vengo spesso visitato da voci o da embrioni di personaggi che mi appaiono. E allora in questo spazio privilegiato che va tra la veglia e il sonno, io cerco di intrattenere dei colloqui con loro per acquisire una certa confidenza.» Sono parole di Antonio Tabucchi, di qualche tempo fa. Chissà come le avrebbe commentate, a rileggerle oggi, ora che è passato un anno dalla sua scomparsa, perché, sempre riprendendo le sue parole, il tempo «invecchia in fretta». Genova, la città dove per molti anni Tabucchi ha insegnato all'università ha dedicato nei giorni scorsi allo scrittore un convegno con molti ricordi e testimonianze. Alla sera, al teatro Garage, è andato in scena do Maria Rossi. Serrano, su una scena ridotta quasi al grado zero dell'essenzialità porta, in dialogo, due dei Sogni di sogni di Tabucchi ( Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario , e Sogno di Federico Garcia Lora, poeta e antifascista ), e il disseccato Nulo spettacolo da Tabucchi Sogni in guerra , presentato da Amalurteatro. Amalur significa «terra madre» in basco, ed è creatura della regista, attrice e drammaturga spagnola Anne Serrano, in scena accanto a Matteo Alvole , da Il tempo invecchia in fretta . Come ha ben scritto Luigi Surdich, si parla di «sogni che presagiscono guerre, e di guerre dalle quali si sfugge attraverso i sogni». Un filo rosso carsico lega il presagio della fucilazione ritratta da Goya al sinistro incubo di Lorca che vede in sogno i suoi assassini fascisti, e poi davvero li sente bussare alla porta, e il dialogo tra la bimba e l'ex ufficiale italiano Onu sulla spiaggia croata che tenta di spiegarle come il suo compito sia stato quello di «guardare quelli che si distruggevano a vicenda». L'essenzialità dei movimenti e della dizione lavora sullo stesso lavoro di sofferta sottrazione che strutturava la pagina di Tabucchi: che così risuona scisso e moltiplicato in una sorta di complementarietà maschile - femminile. «Noi dobbiamo raccontare un sogno collettivo, la letteratura è un sogno collettivo. Proprio in questo senso la letteratura è anche impegnata», sosteneva Tabucchi.

## **I pugni di Marco Bellocchio finiscono in tasca a Oreste** - Gianfranco Capitta

ROMA - Marco Bellocchio è stato un nume tutelare della cultura del '68, a partire da I pugni in tasca che deflagrò sugli schermi poco prima della data fatidica, aprendo nello scricchiolio di quel sistema borghese una falla non più rimarginata. È bello che dopo tanti anni l'autore piacentino, ormai acclamato maestro mondiale del cinema, torni sui temi che lì si agitavano, lavorando a una ricomposizione nel cucire assieme le storie di Ale (il figlio matricida del film, interpretato da Lou Castel) e l'antico Oreste del ciclo tragico degli Atridi, fratello di Elettra e figlio di Agamennone e di Clitennestra (questa uccide il marito di ritorno dalla guerra a Troia, e il figlio insufflato dalla sorella vendica il padre massacrando lei a sua volta). Se il film nascesse allora dallo schema del ciclo mitologico, solo Bellocchio può saperlo: il successo fu dirompente per la spettrografia che l'opera del regista scopriva di una società malata nel profondo. Ora però questa doppia lettura a ritroso, più che per motivi filologici si fa apprezzare per il lato analitico, perché nel confronto e nello scavo tra le due psicologie «in parallelo» emergono per lo spettatore spunti di riflessione, e anche di sorpresa, molto interessanti, che fanno volentieri tralasciare qualche eccesso di ruvidezza o «schematismo» nella messinscena di Filippo Gili (anche attore sulla scena essenziale, arcaica e borghese a seconda dei momenti, approntata da Roberto Rabaglino, e coi costumi assai casual scelti da Daria Calvelli). Perché in scena, ed è forse la sorpresa principale dello spettacolo e dell'intera «operazione» (detto in senso nient'affatto spregiativo) a dominare su tutti gli altri personaggi e interpreti è, nel doppio ruolo di Ale e Oreste, Piergiorgio Bellocchio, figlio di Marco e omonimo dello zio dei mitici Quaderni . Ha statura d'attore e ricchezza di sfumature, oltre alla prestanta dei personaggi non piccoli che è chiamato ad impersonare. In lui vive il dilemma, o la magnifica ambiguità, dei due giovanotti sanguinari, e con lui lo spettacolo riesce a dare prospettive complementari ai loro gesti, così lontani nel tempo eppure così intimamente coincidenti. Grazie a lui il «teorema Bellocchio» sulla colpa e sulla responsabilità si fa plausibile e degno di essere rivissuto ogni sera. Anche se un dubbio rimane, alla fine: l' Oreste cui il cineasta fa riferimento è quello scritto da Euripide, di cui è noto il virulento cinismo e l'atteggiamento nichilista davanti al degrado di Atene e della sua democrazia lungo il quinto secolo. Il matricida perseguitato dalle furiose Erinni è salvato solo dalla razionale decisione, sempre divina, di Pallade Atena. Nell'Orestea di Eschilo invece, Atena lo fa assolvere e salvare dalla prima forma di democrazia comparsa sulla scena occidentale, il tribunale eletto dal popolo di Atene. Se si pensa non solo alla riforma Basaglia, ma a tutte le conquiste sociali e civili avvenute in questi decenni, forse un confronto di questo tipo, per quanto contraddittorio, non sarebbe stato meno interessante.