Spettacoli Cultura

«Dante deve restare a Ravenna»

ROMA — «Se Dante potesse parlare direbbe no ad un suo ritorno a Firenze»: lo afferma padre Severino Regazzini, direttore e fondatore del centro dantesco di Ravenna e frate del convento di San Francesco nella cui chiesa riposano le spoglie del «ghibellin fuggiasco». In questi giorni infatti si è riaperta a Firenze la «lotta» per rivendicare la sepoltura del grande poeta. Oltre millecinquecento cittadini hanno firmato una petizione da presentare al sindaco che dovrebbe chiedere ai ravennati le spoglie di Dante Alighieri per seppellirle nella chiesa di Santa Croce. «Io sono fiorentino — prosegue padre Regazzini — eppure non comprendo come si possa fare una richiesta simile dopo che Dante fu condannato a morte per tre volte proprio dai fiorentini. «A Ravenna — prosegue il noto dantista — il poeta trovò la pace, perché interromperla? In questa città, che scelse liberamente, ebbe una degna accoglienza e ora è la sua città». Padre Regazzini ricorda che le richieste dei fiorentini risalgono al '400 e che nel 1515 i francescani del convento nascosero la bara all'arrivo dei messi di Leone X che voleva riportare le spoglie di Dante a Firenze. Anche il sindaco di Ravenna, Giordano Angelini, ritiene che non sia neppure il caso di porre il problema. «Dante appartiene solo al mondo della cultura universale» ha detto.

Esce in italiano «L'accalappiatopi» della Cvetaeva, l'opera dove la favola del pifferaio magico diventa una metafora della Russia post-rivoluzionaria: fu l'ultimo poema dell'artista, suicida nel '41

E la poetessa morì coi topi di Hameln

Boris Pasternak con Nina Tabidze e il figlio Leonid. In alto Marina Cvetaeva con il marito nel 1911

MARINA CVETAEVA sapeva benissimo che la chiarezza del discorso poetico è chiarezza metaforizzante, chiarezza ritmica, e non sempre e necessariamente coincide con l'apparente chiarezza del linguaggio discorsivo. Pasternak, che le fu amico e estimatore in tempi non sospetti, cioè *sempre* (prima, durante e dopo lo stalinismo), era assillato dallo stesso problema. E del resto, non fu la banalità ad uccidere Majakovskij? Ciò che i filistei definivano (e definiscono, in URSS e altrove) oscurità, non è altro che la pretesa dell'autore di esigere lettori coscienti, disposti a ripercorrere, magari con fatica, l'itinerario della scrittura. Nel 1926 così affermava la Cvetaeva: «La lettura è innanzi tutto con-creazione... Sei stanco del mio testo, vuol dire che hai letto bene e — hai letto una cosa buona. La stanchezza del lettore non è una stanchezza che svuota, è una stanchezza creativa. Concreativa. Fa onore sia a lui che a me».

Questa consapevolezza ha dato, sul piano dell'espressione, gli splendidi frutti che conosciamo: quelli che pongono l'autrice di *Dopo la Russia* e di *Psiche* ai primi posti nella pleiade di formidabili sperimentatori dei linguaggi poetici che costruirono l'avanguardia russo-sovietica fra gli anni Dieci e gli anni Venti. Si è detto di Marina che «in lei convivevano capricciosamente due anime, due volti: la "signorina" entusiasta, ammiratrice di Rostand, immersa in sogni libresco-romantici, e la rivoltosa recalcitrante, il "sangue sfrontato"». È appunto tra questa doppia popolarità che si sviluppa la lucidissima violenza della sua poesia. «In genere la complicatezza di molte poesie della Cvetaeva, che spesso ne rende fortemente difficoltosa la comprensione» ha scritto puntualmente V. Orlov «era causata, per quanto paradossale ciò possa sembrare, dall'aspirazione all'esattezza e alla determinatezza... Essa voleva sempre ottenere il massimo di espressività col minimo impiego di mezzi. A questo scopo comprimeva al limite, condensava il suo discorso e sacrificava tutto quello che poteva: epiteti, aggettivi, preposizioni, e gli altri elementi linguistici "esplicativi"; costruiva le cosiddette proposizioni incomplete, facendo a meno delle forme verbali participiali».

Il risultato straordinario della poesia di Marina Cvetaeva sta nel fatto che quest'atteggiamento di apparente impoverimento produce una ricchezza inusitata di novità metaforiche, retoriche, ritmico-prosodiche, sfociando in un sistema di unità significanti di altissima tensione emotiva, in cui l'immagine è ridotta a violento attrito semantico, e la soppressione drastica dei consueti nessi logici trasforma i testi in ruvide trame fonetiche. Il «sangue sfrontato» della sua personalità selvaggia si placa nel gelido furore della costruzione: qui le sue «due anime» si incontrano e si fondono. Non è certo dettato esclusivamente dall'affetto l'epitaffio di Pasternak: «Nella vita e nell'arte la Cvetaeva aspirò sempre, impetuosamente, avidamente, quasi rapacemente, alla finezza e alla perfezione: e nell'inseguirle si spinse molto in avanti, sorpassò tutti».

Uno dei momenti alti della poesia cvetaeviana è il poema-satira lirica *Krysolov (L'accalappiatopi)*, ora in italiano nella bella traduzione di Caterina Graziadei, che ne ha curato un'edizione in versi assai suggestiva, facendola precedere da un saggio di notevole ricchezza critica e filologica (*edizioni e/o*, pp. 132, L. 9.500). Scritto quasi interamente a Všenory, un sobborgo di Praga, e ultimato a Parigi tra il marzo e il novembre 1925, *L'accalappiatopi* si ambienta in una cittadina della marca tedesca: Hamein nel Braunschweig, presso il fiume Weser, che la leggenda vuole protagonista dell'epopea dei ratti. Il soggetto è tratto da un'antica saga, diffusa in più versioni, che si riteneva basata su un avvenimento realmente accaduto nel 1284, connesso comunque là con la Crociata degli Innocenti del 1212, quando un ragazzo di Colonia si mise a capo di una schiera di 20.000 crociati adolescenti, molti dei quali perirono. Il soggetto dell'*Accalappiatopi di Hameln* vuole che l'Accalappiatopi si vendichi della «mancata promessa» (il lauto compenso per liberare la città dai topi) conducendo dietro al suono di un piffero incantato i bambini di Hamein al monte Koppenberg, che si fende, inghiottendoli.

Su questa traccia leggendaria cresce liberamente uno straordinario oggetto mitopoietico che, scrive la Graziadei, «unisce due linee della poetica di Marina Cvetaeva, ed è anche luogo d'incontro dell'Oriente e dell'Occidente». I sei canti del poema giocano sul doppio registro del mito e dell'oggi: il sarcasmo colpisce la parsimonia accumulatrice dell'ordine borghese, la sazietà incapace di sogni e di utopia, il mercato con la sua ossessiva abbondanza di cibo, segno dell'inquinamento spirituale della città, causa prima del flagello dei topi. Quei topi i quali si organizzano per una rivoluzione mondiale, usando un linguaggio composto di gergo comunista e di calchi dalle sigle e dalle abbreviazioni sovietiche del periodo della NEP. Nel quarto, quinto e sesto canto si consuma la catastrofe: il pifferaio, fidandosi del bando del borgomastro che ha promesso in sposa la bella figlia Greta a chi libererà la città dai topi, ammalia i ratti e li porta ad affogare nello stagno, illudendosi di esser giunti in un'India fiabesca dove potranno attuare la rivoluzione. Ma la ricompensa promessa non giunge, per cui l'Accalappiatopi si vendica trascinando con la musica i bambini e Greta verso il medesimo stagno in cui sono affogati i topi.

«Tutta la poesia di M. Cvetaeva» scrive la Graziadei «è fatto teatrale, la gestualità della voce monologante esige un ascoltatore, l'invettiva reclama i colpevoli, il monologo si fa dialogico. *Krysolov* esprime compiutamente la pluralità delle voci cvetaeviane, l'inesauribile varietà e ricchezza di ritmi; con alternarsi di *a solo* e di brani corali che ne fanno una partitura musicale. Lo sprezzo per il filisteismo si fa metafora dello sdegno che infiamma l'invettiva del poeta — voce che commenta e illustra, spesso lacerando la continuità del tessuto narrativo per affacciarsi con improvvisa torsione, di proscenio». *Krysolov* è l'ultimo poema della Cvetaeva, suicida ad Elabuga nel '41, dopo il suo rientro in Unione Sovietica. Nel conflitto tra Poesia e Quotidiano ha vinto il secondo. Una generazione ha davvero dissipato i suoi poeti, come ha scritto Roman Jakobson. Anche Marina ne era parte, e grande parte: come Majakovskij, come Blok, come Pasternak, come Chlebnikov, come Mandel'stam, come tanti altri.

Mario Lunetta

Dai fratelli De Chirico, a Arnold Boecklin, da Carrà a Mirko: Forte dei Marmi dedica una mostra agli artisti che dal '900 hanno frequentato il suo lido, e ne sono stati ispirati

Spiaggia d'artista

A proposito del Forte dei Marmi i due fratelli De Chirico la pensavano ben diversamente: nel cuore degli anni Trenta, Andrea (cioè Alberto Savinio) ci si era fatto costruire addirittura una casa dove era solito passare i mesi estivi, ospitando, fra l'altro, il fratello maggiore, Giorgio, il quale tuttavia, a leggere le sue «Memorie», non sembrava davvero entusiasta di questi soggiorni: «Mio fratello ci aveva offerto ospitalità nella sua villa al Poveromo, nome strano e poco allegro d'una località sita vicino a Forte dei Marmi... Si tratta di luoghi frequentati durante l'estate da un gran numero d'intellettuali e di pittori. È strano che un luogo ove la natura, non solo non è pittorica, ma è addirittura brutta, sia stato scelto come luogo di villeggiatura da tanti pittori... Brutta è infatti la natura nella regione del Forte dei Marmi; il mare e la spiaggia sono quanto di più noioso e meno pittoresco si possa immaginare: non uno scoglio, non una barca, non una vela, nemmeno un palo che sporga dall'acqua; nemmeno una vecchia cesta che galleggi sul mare. Nulla che ti faccia venir voglia di afferrare la matita o il pennello».

Fra le righe, e per via di paradossi, ad onor del vero va detto che come sempre la polemica è soprattutto rivolta contro i colleghi pittori, o meglio, per De Chirico, «pittori moderni», nella fattispecie gli illustri vacanzieri del Forte che rispondevano ai nomi di Carrà e Soffici, di Martini e Tosi, di Funi e De Grada e Maccari, di Carena e Cagli, di Mirko e della Pincherle. A distanza di mezzo secolo una mostra in corso presso la Galleria Comunale d'arte moderna di Forte dei Marmi, promossa dal locale Comune e curata da Andrea B. Del Guercio, cerca di ricostruire l'atmosfera di allora, con la proposta di una campionatura di opere eseguite nella zona di Forte dei Marmi o che a questo spazio geografico sembrano rifarsi per via iconografica. Ma c'è di più, dal momento che a questa sezione per così dire «italiana» e databile a partire dalla fine degli anni Venti, è stato accorpato un altro capitolo, referente, questo, della presenza in loco, tra la fine del secolo scorso e i primi del Novecento, di alcuni artisti non italiani (Arnold Boecklin e suo figlio Carl, Adolf von Hildebrand, Elisabetta Brewster, Elisaberth Chaplin) e dei «residenti» Lorenzo Viani, Giuseppe Viner e Arturo Dazzi. Al di là della polemica dechirichiana, i personaggi non sono davvero di poco conto, così come non di poco conto deve essere risultato il tentativo di ricostruzione dell'atmosfera di cui si è appena detto: a mostra aperta e dalla lettura del catalogo, fatta salva la buona volontà che ha soprinteso all'iniziativa, la manifestazione sembra rispondere solo in parte alle attese.

Arturo Martini: «La moglie del pescatore» del 1928

Prima di tutto per una questione di spazio e di pertinenza logistica, poiché allo stato attuale i locali della Galleria Comunale appaiono esigui e francamente inadatti per esposizioni di una certa ambizione (lo stesso, del resto, si era visto l'anno scorso in occasione della mostra di Moore): se la Versilia in genere, e Forte dei Marmi in particolare, vorranno realizzare programmi espositivi di una qualche rilevanza, dovranno in primo luogo dotarsi di strutture adatte, così da consentire allestimenti efficaci e non mortificatori delle opere esposte. Da una questione di spazio, veniamo dunque ad esaminare almeno alcuni dettagli della mostra che, come già si è detto, è stata sacrificata dalle insufficienze della struttura, in primo luogo per quanto poteva concernere materiali di documentazione e di testimonianza. Quando infatti ci si ripropone di ricostruire un clima, un'atmosfera di luoghi e di tempi, accanto alle opere in qualche misura relative a questi luoghi ed a questi tempi, è assolutamente necessario proporre del materiale d'archivio, così da documentare come e dove vivevano i personaggi di volta in volta evocati, quali fossero le loro abitudini e i loro itinerari, i loro interlocutori i loro oggetti d'affezione, in modo da ridisegnare una geografia sentimentale almeno fino ad un certo limite permeata di più antiche suggestioni (ed in tale prospettiva, tre anni or sono, esemplare fu la ricostruzione del clima di Monte Verità ad Ascona realizzata nella magnifica mostra curata da Szeemann): tanto per fare un esempio più che i due lavori di Boecklin, filologicamente rilevanti in quanto a tutt'oggi inediti ma che poco aggiungono alla sostanziale immagine dell'artista, sarebbe stato forse più utile e stimolante venire a conoscere qualcosa di più delle sue estati fortemarmine, dei suoi rapporti con la colonia straniera e con gli abitanti del posto, delle case che aveva abitato, del clima, insomma, dell'allora minuscolo centro urbano, delle grandi pinete e delle grandi spiagge, delle campagne circostanti e delle imminenti Apuane, con un ricorso pertanto circostanziato ed indispensabile ai materiali d'epoca, ai giornali e alle riviste, alle fotografie, ai carteggi e via discorrendo.

Di contro, risalendo nel corso degli anni, è chiaro che questa esigenza documentaria diventa meno impellente, anche perché, nelle pagine degli scrittori e nei testi autobiografici degli artisti, non mancano certo le testimonianze relative a queste stagioni, spesso con risultati espressivi non indifferenti (si pensi, ad esempio, a Savinio) non di rado, soprattutto nei testi più recenti, con tratti retorici talvolta inopportuni e fin troppo condizionati dalla nostalgia per il bel tempo antico. Detto questo, ribaditi cioè i limiti di un'impostazione fin troppo costipata, rimane da aggiungere che il complesso delle opere in mostra attesta una tenuta collettiva di livello ragguardevole, un livello senza dubbio conseguito dalla tenacia e dalla capacità di scelta del curatore della manifestazione, con punte di notevole rilievo, come «Il bersaglio» di Carrà, la «Valdimagra» di Savinio, la «Pineta» di De Chirico, l'«Autoritratto» di Felice Carena, i monotipi di Mirko ed un sorprendente piccolo quadro dedicato alle Apuane di Adriana Pincherle.

Vanni Bramanti

Intervista a Yehudi Menuhin, che ha ricevuto il premio veneziano «Una vita per la musica»

«Musicisti virtuosi è finito il vostro tempo»

Nostro servizio

VENEZIA — *«Forse nessun'altra città riesce ad oscurare, con tanta delicatezza, gli orridi confini fra il nostro mondo di sogni privato e perenne e la brutale immediatezza del mondo reale. Oscillando tra fantasia e realtà, essa appare come una visione di suoni e di immagini, formata di luce, di acqua, di aria... Un mondo trasparente in cui perfino i palazzi sembrano danzare al gioco delle onde e dei colori... Nessuna meraviglia che Venezia sia divenuta la culla del teatro di un popolo. Non confinata dalle strade e dalle autostrade, essa non ha opposto alcun ostacolo alla immaginazione della sua gente, libera di vagare nel regno infinito dello spazio... Questa libertà umana trovò la sua voce nella musica, la pittura, l'architettura, la scultura, la poetica... Non esiste per me onore e gioia più grande che di essere accolto nei vostri cuori come voi siete sempre vissuti nel mio. È perciò con profonda emozione e sincera umiltà che accetto la designazione per il premio "Una vita nella musica" 1983 dell'Associazione omaggio a Venezia, fondata da Ugo Ughi e Bruno Tosi. Esprimo tutta la mia gratitudine a voi e all'Europa intera, alla quale voi e io stesso, come americano, apparteniamo. Questa Europa che rappresenta tanta parte del nostro spirito, della nostra cultura, della nostra civiltà, della nostra stessa esistenza. Yehudy Menuhin, Venezia 1983».*

Con queste parole il musicista ha accolto una designazione che segue quelle di Rubinstein, Segovia, Boehm, Giulini; domani, 1° settembre, riceverà il premio di «Omaggio a Venezia», «Una vita per la musica». A Venezia, Menuhin è particolarmente legato da lungo tempo.

«I miei primi ricordi risalgono al '49, quando con mia moglie e mio figlio, che allora aveva quattro mesi, siamo venuti a passare una vacanza veneziana. Ricordo che passeggiavamo per le calli ed io mi portavo il bimbo sulle spalle. Ma anche il recente concerto che ho tenuto al Teatro La Fenice assieme a Ugo Ughi, quel vostro meraviglioso Teatro La Fenice, è ricordo a me caro. Un teatro con una acustica perfetta!».

La dimensione veneziana priva di macchine e in un certo senso un po' più salvaguardata dalla tecnologia, che impressione fa a un musicista?

«A dire il vero, tanto salvi non siete, visto che di motoscafi ne ho visti parecchi. La tecnologia c'è, assieme al rumore. Sarebbe ideale che vi fossero almeno due giorni alla settimana in cui i vaporetti e tutte le macchine rimanessero fermi, per rispettare il profondo, mistico silenzio della città. È l'intrusione di un altro mondo che va impedita. Quando vedo nella notte avanzare una gondola, nella quiete e nell'oscurità, ho la sensazione di assistere ad un evento magico. Mi fa pensare alla musica che faceva parte della tradizione, a quella musica sull'acqua che anche i gondolieri creavano, chiamandosi ad ogni svolta di canale».

«Anche adesso Maestro, gridano il classico «Ohe pope!»...

«Certo, ma devono gridare e non cantare altrimenti con tutto quel rumore di macchinari non si possono sentire!».

Nato a New York nel 1916, ma di origine russo-giudaica, Menuhin divenne presto allievo del grande violinista americano Persinger. Un allievo prodigioso, se già a cinque anni era in grado di eseguire il concerto in mi minore di Mendelssohn, con il quale fece il suo debutto, a San Francisco. Quattro anni dopo, nel '25, si ascolta da questo incredibile bimbo un'altra pagina classica del concertismo violinistico, la «Sinfonia spagnola» di Lalo. Grandi nomi che contrappuntano la sua vicenda didattica fanno la storia del violino del nostro secolo: Damrosch, Heifetz, Rosen, George Enescu, Adolph Busch. Siamo alla fine degli anni 20. Intanto il suo repertorio si va allargando dai grandi classici sino ai moderni: Bach, Beethoven, Bloch, Stravinski, Bartok (che gli dirigerà la sua «Serenata per violino solo»). E poi l'«Aria slava» di Brahms, Ciaikovskij, Sibelius, Smetana. Ma anche la tecnica violinistica gli appare congeniale, dalle stupende sonate del Brahms maturo (l'Opera 120) all'«Aroldo in Italia» di Berlioz.

Nel '56 e dal '56 la carriera di Menuhin accoglie altri aspetti: è promotore di festival internazionali, si mette a dirigere, è autore di allestimenti (Mozart e Purcell), dirige istituti didattici cui dà la sua prestigiosa effige di sommo interprete. Tutto ciò mentre una impareggiabile carriera di artista gli consente di ricevere ovunque entusiastici riconoscimenti.

Per l'uomo che ha visitato a lungo i luoghi del mondo Venezia mantiene tuttavia un fascino particolare, senza che l'inquadratura manchi di un tocco di ben calcolato realismo.

«... Dal punto di vista economico — aggiunge — quei giorni di silenzio di cui vi parlavo prima dovrebbero essere fatti pagare ai turisti come giorni di autentico spettacolo. La città potrebbe respirare come respirava prima...».

Le assicuro, maestro, che ai turisti già non viene risparmiato molto; ma passiamo a un'ultima domanda. Chi è l'erede di Yehudy Menuhin?

«L'erede? Non mi immagino di essere un patriarca. Ci sono musicisti giovani, più giovani di me, che sono molto, molto bravi. Credo che oggi ci sia, a differenza di trenta anni fa, una serie di violinisti che sono anche buoni musicisti, e ne sono felice. È finito il tempo del virtuosismo fine a se stesso. Vi è un rinato interesse per il cameismo e la composizione, che porta ad una integrità musicale più compiuta e concreta. Così come li voleva George Enescu, al cui insegnamento resto anch'io molto legato».

Yehudi Menuhin

Paolo Cossato