

Giovedì 3 aprile 1997

2 l'Unità

LA CULTURA

Parigi, esposti i tesori ebrei sequestrati dai nazisti

È destinata a far discutere l'operazione annunciata ieri a Parigi dal ministro della cultura francese, Philippe Douste-Blazy. Si tratta dell'esposizione delle opere d'arte di proprietà degli ebrei sequestrate dai nazisti durante la seconda guerra mondiale, poi recuperate con la Liberazione e successivamente depositate in vari musei in attesa di essere restituite. L'iniziativa è stata presentata dal ministro nel corso di una conferenza stampa al Museo d'Orsay, un atto fortemente voluto e fortemente «pubblico» per un «intento di trasparenza» che contrasti le polemiche da tempo in corso sui tesori ebrei come «bottino di guerra». L'esposizione al pubblico di quadri, oggetti d'arte e sculture appartenuti a famiglie ebraiche, avverrà in cinque mostre in diversi musei della metropoli.

«Spero - ha spiegato Douste-Blazy - di dimostrare che la realtà è più complessa di quanto possa lasciar pensare la voce secondo cui i musei francesi «ricetterebbero» veri «tesori» rubati alle famiglie ebraiche dai nazisti». La spiegazione di Douste-Blazy si basa su una serie di dati. Secondo alcune ricerche compiute su più di 300 opere in esame, ha detto il ministro, è stato possibile stabilire che «la maggior parte delle opere affidate ai musei nazionali non furono sequestrate, ma acquistate sul mercato dell'arte parigino durante l'occupazione da collezionisti o musei tedeschi». Tutto legittimo dunque? Rimarrebbe tutto da verificare il capitolo «acquisto» di opere d'arte durante l'occupazione. Saranno quasi mille (per la precisione 987) le opere esposte a partire dal 9 aprile al Louvre, al Museo d'Orsay, al Centro Pompidou, al museo nazionale della ceramica di Sevres e al museo nazionale del castello di Versailles e al Trianon. Intanto sono già giunte tre domande di restituzione - ha confermato il ministro - per altrettante opere di Picasso, Gleizes e Fajita, conservate al centro Pompidou.

Muove da Bellini e arriva a Mascagni il libro «La musica in italiano» di Luigi Baldacci

Com'eravamo nell'Ottocento? Scopriamolo dai libretti d'opera

Quando nasce il melodramma moderno, il testo non è più materiale sillabico per il musicista, ma diventa primario. Un'analisi della produzione lirica getta nuova luce su un intero secolo.

C'è una gran bella notizia per gli amanti del melodramma, e non solo per i melomani appassionati del genere, che in Italia non son pochi, ma anche per quei cultori dell'opera, purtroppo assai meno numerosi, che vogliono interessarsi alla vicenda di quei testi, troppo spesso negletti agli storici letterari, che sono i libretti d'opera: appare per Rizzoli l'ultima fatica di Luigi Baldacci, *La musica in italiano*, dal sottotitolo *Libretti d'opera dell'Ottocento*, che riprende, raddoppiandolo, ma lasciando cadere le pagine meramente letterarie, un volume di Vallecchi del 1974. Sfolgiando questo libro, proprio mentre una materia complessa e vasta si organizza in un discorso unitario e limpido, non riesco a sottrarmi a un sentimento di rammarico che traduco in una domanda: quanti libri potenziali di Baldacci esistono come dispersi tra i mille e mille articoli che lo studioso ha allineato, a partire dagli anni Cinquanta, nella sua fortunata carriera di critico letterario e storico della letteratura? Perché questo è il punto: non vi sono in circolazione molti altri critici che, nell'esperienza militante quotidiana ed ebdomadaria, siano in grado di presupporre nel singolo intervento, un discorso ininterrotto, un quadro di valori estetici e storici di riferimento, un'idea di letteratura giocata sulla lunga distanza. Tale saggio, come anche il recente *Tozzi moderno* einaudiano, anch'esso ricavato da articoli composti negli anni, stanno lì a dimostrarlo. E non mi è difficile immaginare quel che potremmo avere, solo che il critico si decidesse a raccogliere i suoi saggi d'argomento ottocentesco.

La musica in italiano, ed è già un'indicazione critica di non poco conto, muove da Bellini, non da Rossini, per arrivare sino a Puccini e Mascagni, in una ricognizione che tenta anche, senza nessun determinismo, «una storia della società italiana nell'Ottocento e oltre». Vi si accompagnano un'introduzione e uno scritto ricapitolativo, *Come una conclusione*, ove si può trovare, nitidissimo, il senso del libro, seguiti da sei intensi programmi di sala, dal *Nabucco* a *La fanciulla del West*, testi in cui l'analisi si fa ravvicinata e la felice alleanza di filologia e storia, contro ogni tentazione narcisistica, ci conferma in quella verità che fu anche di Fedele D'Amico, secondo la quale il critico, se è veramente tale, dovrebbe essere soprattutto uno che, rispetto al lettore, sa qualcosa di più. Ed in effetti, i tavoli su cui Baldacci gioca la sua partita



Giuseppe Verdi in una copertina della «Domenica del Corriere»

Giancarlo De Bellis

sono molti, tali da implicare un giocatore con competenze molto differenziate, capace di riassumere in sé il linguista, il critico letterario e il metricista, il sociologo e lo storico del costume, persino il musicologo. Baldacci sa bene che vi fu un tempo in cui il libretto «ha offerto solo delle occasioni allo scenografo e al coreografo e del materiale sillabico al musicista». Ma quando si abbandona «la festa di corte» e nasce l'opera moderna, il libretto diviene essenziale, «non è mai intercambiabile» e perché si muti in «fatto drammatico» occorre che esso assuma «una valenza ideologica, cioè una visione del mondo secondo un'ottica contemporanea».

Baldacci è chiarissimo: «Quando ci riferiamo alla valenza ideologica di un libretto, ciò significa che il librettista e il musicista che gli è alle spalle assumono in toto quel messaggio, né vale dire che la vera responsabilità è del testo che sta a monte del libretto: nella pratica dell'opera scegliere un soggetto significa ricreare, anzi inventarlo». Un esempio di argomento verdiano ci illustra bene il senso di tale indicazione: «Con *Le roi s'amuse* Hugo voleva denunciare gli arbitri del potere assoluto, ma l'ave-Verdi, che sop-

primo la dimensione politica, ne fanno un dramma della paternità offesa». In tale prospettiva, il lettore potrà leggere un saggio in cui il libretto viene misurato sulla scorta della sua «funzionalità» rispetto a quello che può ritenersi il «risultato totale dell'opera», nella convinzione che, se esso «determina la forma musicale», cioè accade perché questa «ha già determinato quella del libretto»: una lettura strutturalmente ineccepibile, direi stilisticamente incontestabile, e rispettosa dell'autonomia estetica e musicale dell'opera proprio perché lucidissima sul piano dell'ideologia, pronta com'è a registrare quei momenti in cui il «messaggio» di libretto eccede «lo stesso linguaggio della musica». Una sensibilità formale, aggiungo, di cui fanno fede le non rare analisi dei testi nella loro oggettività linguistica e nei loro valori retorici e poetici.

Il lettore si sarà reso conto che il mio è stato un discorso di metodo più che di merito. Quanto al merito preteco la mia poca dottrina: ma sarebbe difficile dire di più e meglio di quello che, nel '74, scrisse Fedele D'Amico o di recente ha osservato Mario Bortolotto. Mi preme piuttosto notare come da questo discorso sul melodramma del secolo scorso si possa ricavare, nemmeno tanto in filigrana, un giudizio sull'Ottocento che involga una suggestiva, animata e liberissima, considerazione delle vicende letterarie. Un

giudizio che talvolta entra come di scorcio, ma sempre con quel che di vigorosa e risentita intelligenza che è uno dei tratti principali della prosa di Baldacci. Prendiamo il caso Verdi, giacché ne abbiamo fatto cenno. Scrive Baldacci, difendendo la sua interpretazione di una drammaturgia autoritaria «ancorata al nucleo della famiglia e ai valori della legge», e come respingendo ogni tentativo di ancorarla a un'idea retorica e progressiva del nostro Romanticismo: «Prima di essere un romantico, Verdi è un uomo del Risorgimento italiano, e il Risorgimento non fu rivoluzionario. Non annullò un ordine costituito se non per instaurarne un altro».

Ecco: non possiamo non leggere, come a contrasto dell'Ottocento verdiano, un diverso e più lucido Ottocento, quello che sapeva interpretare la famiglia, la famiglia italiana, come la cellula cancerosa che avrebbe portato in metastasi l'intero corpo sociale: è l'Ottocento che esce da *La vicieré* di De Roberto, amatissimi da Baldacci. È l'Ottocento, per intenderci, che mette capo, regressivamente, a Verga e Leopardi e che magari, per disperato sentimento del mondo, per foga di disillusione, si affaccia sul Novecento di Tozzi.

Non sono molti i libri capaci di aprire prospettive così larghe e originali.

Massimo Onofri

In un libro la storia delle radio pirata

«Qui Radio Caroline» I bucanieri dell'etere che incrociavano al largo dell'Inghilterra

Il 27 marzo del 1964, sui 199 metri in onde medie, Simon Dee, primo pirata dell'etere inglese, annunciava la nascita di Radio Caroline. Il segnale lanciato proveniva da un ex battello (il «Frederica», rinominato «Caroline I»), ancorato davanti alla costa dell'Essex e proprietà di tal Ronan O'Rahilly, manager della stazione.

Si presentava così, con la promessa di fare musica tutto il giorno, un delle prime grandi radio antagoniste. E solo due mesi dopo, il 9 maggio, nasceva dall'altra parte della costa inglese Radio Atlanta, che trasmetteva dalla motonave «Mi Amigo». Da notare che in questo caso la stazione era finanziata dal signor Dalaney, miliardario americano il cui manager personale, signor Crawford, era stato l'ex direttore generale della Southern Music, all'epoca la più grande casa editrice musicale del mondo. Ciò vuol dire che le grandi ditte americane avevano già percepito che, attraverso questa nuova modalità di comunicazione radiofonica, potevano far breccia nel mercato europeo, a costi pubblicitari contenuti. A proposito di Radio Atlanta e Radio Caroline, potrà essere interessante notare come la prima iniziava le trasmissioni alle 18, sulla stessa frequenza della seconda che proprio a quell'ora concludeva le sue. In questo modo si era venuta a creare una primitiva forma di sinergia, che garantiva 24 ore di diretta.

Ma l'aspetto più affascinante era la «vita di bordo». Più il governo inglese di quegli anni (mediante il «Marine Broadcasting Offences Act») imponeva la chiusura delle radio pirata che navigavano nel Mare del Nord, più cresceva la rabbia e la voglia di trasgressione di questi eroici bucanieri.

E così, nonostante che tra il 1968 e il 1972 le due navi che ospitavano Radio Caroline furono vendute all'asta per poche migliaia di sterline, nel maggio del '72 vennero trovati dei nuovi finanziatori olandesi, e il 5 settembre successivo il segnale della radio tornò nell'etere trasmettendo, ininterrottamente per tutto il giorno, il pezzo di Ray Conniff *For All We Know*. Già nel giugno

del '73, la programmazione era ridiventata regolare. Quattro stazioni si alternavano: Radio Caroline I e II erano dedicate esclusivamente alla musica pop, mentre quella denominata Radio Seagull si concentrò attorno ai temi del pacifismo, trasmettendo notizie sugli insegnamenti del Mahatma Gandhi e sulle visioni antirazziste di Martin Luther King.

La radio di stato inglese perse migliaia di ascoltatori. Lo stesso movimento hippy trovò in questa radio pirata, che adesso stazionava nelle acque internazionali davanti all'Olanda, una fonte di sapere ininterrotta. A bordo della nave, la

vita dei dj-bucanieri si svolgeva più o meno nel seguente modo: si veniva svegliati regolarmente da un grido allarmato: «La nave sta affondando!». Il dj si precipita a indossarsi un giubbotto salvagente e corre in coperta, ma nel precipitarsi verso la salvezza si accorge che il resto dell'equipaggio è riunito per il *breakfast* e se la ride. Era uno scherzo.

Attorno agli occhi assonnati del novello bucaniere del suono, solo mare e mare sconfinato: qualche droga, che a bordo, in quegli anni, non mancava mai aiutava a vederlo cambiare continuamente di colore. La giornata passava a preparare le scalette per i vari turni di programma, e a chiacchiere sul senso della vita con gli altri dj. Poi, naturalmente, si ascoltavano decine di dischi al giorno. Si stava bene, e ci si conquistava una discreta fama. Un nome per tutti è quello di John Peel, mitica voce dell'etere britannico, che lavorava a bordo della «Galaxy», un ex dragamine americano registrato in Honduras e collocatosi sulle coste al largo dell'estuario del Tamigi, per le frequenze di Radio London, la mitica «The Big L». Una radio che in breve - siamo nel '64 - riuscì a diventare la più ascoltata nella capitale inglese, affossando il predominio della stessa Bbc. Fu probabilmente a bordo della «Galaxy» che a Peel venne in mente di organizzare i primi concerti-tributo dal vivo, quelli che in seguito avrebbe battezzato come «John Peel Sessions». Leggendaria l'intervista dei dj di Radio Caroline ai Beatles, come l'apparizione dei Beach Boys sulle frequenze di Radio London.

Tutti questi racconti si trovano nel libro di Andrea Borgnino, *Radio Pirata* (Castelvecchi). È anche un prezioso manuale su come costruirsi la propria radio pirata e trovarsi una sequenza che non disturbi nessuno, magari ispirandosi all'esperienza dei tanti dj londinesi che nel loro etere-giungla hanno inventato la techno e la jungle.

Chiude il libro una lista di siti web e risorse di rete, naturalmente parziale e provvisorio. Un'avventura «per mare» da provare, soprattutto se non siete d'accordo con sir Bel Littlejohn, tra le firme più autorevoli del quotidiano *The Guardian*: «Per me la storia del rock'n'roll inizia e finisce con Radio Caroline», che tra l'altro, trasmigrata sul rompiaggiaggio «Ross Revenge», è ferma da quattro anni in uno dei Docklands di Londra. Chi volesse provarsi a ricondurla in acque extraterritoriali può iscriversi alla lista dei bucanieri dell'etere.

Jonathan Giustini

Kandinsky, Chagall, Malevich, Rodcenko: in mostra 200 opere della collezione privata più ricca dell'ex Urss

Kostakis, il «greco folle» che salvò l'arte russa

Nato nel '13, dagli anni 30 in poi fece incetta di opere d'avanguardia pagandole pochi rubli. Oggi valgono miliardi. E Mosca le espone.

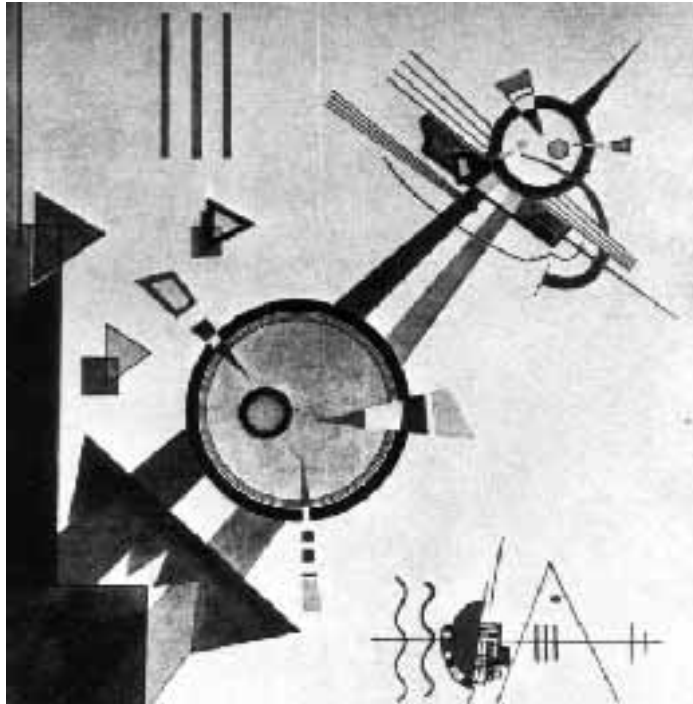
MOSCA. Negli ultimi dieci anni le mostre d'arte d'avanguardia sono diventate assai frequenti a Mosca, ma quella che si è aperta da pochi giorni nella nuova galleria Tretjakovskaja non è solo una panoramica sull'arte russa nata nello spirito creativo di inizio secolo, ma anche un omaggio alla persona che ha scoperto e preservato questi tesori. Andando, spesso, contro le direttive del potere sovietico, quando quest'arte era ignorata, proibita e dimenticata.

L'avanguardia russa della collezione di Georgij Kostakis è una piccola enciclopedia dell'arte russa: Kandinsky, Chagall, Malevich, Larionov, Lentulov, Burljuk, Popova, Rodcenko e tanti altri. Nonostante la grandezza delle sale, la mostra evoca il tocco personale del collezionista: e lo diciamo per coloro che non hanno avuto l'opportunità di vedere questa magnifica collezione privata quando riempiva, dal pavimento al soffitto, l'appartamento del citato Kostakis, al quindicesimo piano di un anonimo palazzo delle periferie moscovite.

Georgij Dionisovic Kostakis è chiamato, in Russia, il «greco folle». Nato a Mosca nel 1913 da una famiglia di mercanti greci, negli anni '30 lavorò come autista presso l'ambasciata greca, accompagnando i diplomatici nei negozi di antiquariato dove allora gli stranieri potevano comprare cose preziose (oggetti, stampe, quadri) per poche copeche. Così in Kostakis nacque e si sviluppò il gusto per l'arte, e cominciò a comprare opere dei vecchi maestri. Dopo la seconda guerra mondiale, Kostakis ricevette un impulso nuovo: non collezionava più l'arte classica riconosciuta, né i contemporanei, ma quell'arte «strana» che a metà degli anni '30 aveva praticamente cessato di esistere quando era ufficialmente nato il realismo socialista. Alcuni artisti erano finiti nei gulag, altri erano morti o emigrati, altri ancora

erano stati assorbiti dalla maniera del realismo socialista. Altri avevano, semplicemente, smesso di dipingere. Ma quando Kostakis cominciò a interessarsene, a Mosca si trovavano ancora i lavori dei principali rappresentanti dell'avanguardia: bisognava, però, andare a scovarli sotto i letti delle loro case, o magari nei ripostigli di qualche *kommunalka* (gli appartamenti in coabitazione). Quel quadri, allora, non avevano alcun valore commerciale. Nessuno li cercava. Nessuno, tranne il «greco folle».

Una volta, visitando una dacia nella campagna intorno a Mosca, Kostakis vide, appoggiato a una finestra, un bellissimo quadro della Popova. Subito gli piacque, e chiese al proprietario di comprarlo. La risposta fu: «No, perché se piove mi si bagna tutta la casa. Tu, però, portami uno sti-



Wassily Kandinsky, «Vers la gauche», 1923

pite nuovo e io ti do il quadro». Il giorno dopo, Kostakis tornò con lo stipite, aggiustò la finestra e ripartì con il quadro della Popova.

Quando in Occidente cominciò a crescere l'interesse per l'avanguardia russa, Kostakis era già un collezionista rinomato: pagava 300 rubli lavori che un decennio più tardi sarebbero costati migliaia di dollari. Lavorava come *logistic manager* all'ambasciata olandese, era in corrispondenza con Chagall, visitava regolarmente la Francia e gli Usa. Ma la fama in Occidente aveva il suo prezzo: un tartassamento costante da parte del Kgb, che lo teneva d'occhio non tanto per il suo status di collezionista «privato», ma per il tipo di arte strana e non popolare che collezionava. Inoltre, era un punto di riferimento per gli artisti non di regime, considerati sovversivi.

Verso la fine degli anni '70, dopo una serie di furti sospetti e di incidenti strani, Kostakis decise di lasciare l'Urss. Cominciò una lun-

ga trattativa con la galleria Tretjakovskaja e con il ministero della cultura, circa il futuro della sua collezione. Ci volle l'intervento personale di Jurij Andropov, allora capo del Kgb, per permettere a Kostakis di esportare un quinto della raccolta in cambio di una donazione di 800 pezzi alla galleria. Nel suo libro *Memorie*, Kostakis racconta che, una volta presa la decisione, fu facile scegliere a quali pezzi rinunciare: «La parte della collezione che mi sono tenuto era sufficiente per far conoscere al mondo l'avanguardia russa».

A Mosca, ora, si possono vedere circa 200 fra quadri e disegni, degli 800 che appartengono al museo. «Sono lieto di aver lasciato in Russia l'80 per cento della mia collezione - dice Kostakis in un video, con forte accento inglese - questi quadri vivranno altri cent'anni, la gente si ricorderà di me e mi sarà riconoscente».

Rino Sciaretta