

Piero Violante
The Talk of the Town**Piazzale Ungheria**

La rivolta d'Ungheria accade nel '56 quando era stata ultimata la bonifica del rione Villarosa. L'area ricavata dalla distruzione del palazzo omonimo fu occupata da due enormi palazzoni che divennero sede delle due importanti banche siciliane. Tra di loro uno spazio delimitato a nord dal grattacielo INA, l'Empire palermitano, con tanto di antenna e luce rossa come avviso agli aviatori. Aspettavamo King Kong ma nell'affabulazione palermitana l'evento non è registrato. In mezzo un grade spazio vuoto. Che farne? Si optò per un enorme parcheggio all'aperto in cui ogni spazioauto era contrassegnato da un parchimetro. Di notte il parcheggio acquisiva un aspetto lugubre: sembrava un cimitero di guerra e immaginavo di coronare i parchimetri-croce con gli elmetti. Come chiamarlo? Butera scrive - in un capitoletto molto ironico del suo libro¹ - che ci venne incontro la storia. Fu chiamato piazzale Ungheria, a furor di popolo? si chiede sarcastico l'autore. Forse consapevole e lusingato di essere emigrato nella Mitteleuropa il piazzale, la sera iniziò a coprirsi di una fitta nebbiolina blu. Me la ricordo benissimo. Anche se non potrei proprio giurarci. Palermo s'innamorò della rivolta che non era proprio antisocialista, come si accorse anche Montanelli. Ma i suoi lettori pronti a seguirlo su tutto, anche nel considerare *pieds noirs* i siciliani, questa volta non gli credettero. Budapest si sta liberando dal giogo sovietico - si dicevano - e issa la bandiera occidentale della libertà. Le cose, come si sa, andarono diversamente e Radio Budapest chiuse urlando: "Europa, moriamo per voi!" Lo ricorda Kundera dopo l'altra capitolazione, quella di Praga.

Butera annota che in quei giorni al Biondo per gli "Amici della musica" il celebre violinista Szeryng, ospite abituale delle stagioni old fashion del Commendatore Gibilaro, patron dell'Associazione, fu accolto da quella che per obbligo oggi si chiama *standing ovation*. Viva l'Ungheria libera. Il violinista ricambiò generoso con alcuni bis. In prima fila l'ex direttore del Banco Capuano. Ma se la borghesia aveva fatto la sua parte, l'altra Palermo quella popolare che includeva buona fetta della middleclass aveva celebrato la rivolta ospitando allo stadio la squadra di Budapest, la mitica Honvéd, capitanata da Puskas. Il Palermo giocò con quei magnifici, perse per 3-6, mentre tutti ci spellavamo le mani. Avevo 11 anni e mio padre mi spiegava la geometria perfetta del gioco danubiano tutto rasoterra come illustrava dai microfoni della Rai un palermitano doc Carosio. Inventore di un lessico della radiocronaca tramandata a base di "quasi goal", "la palla ha fatto la barba al palo", ecc. È uno dei pochi momenti in cui la Palermo bianca stratonata da Roberto Ciuni e la Palermo nera delle borgate magnificata da Salvo Licata si trovarono d'accordo. Svanito l'idillio, rimaneva Piazzale Ungheria che negli anni iniziò a degradarsi. Uno spettacolo penoso, scrive Butera, con cartacce, spazzatura, poche foglie riarse. Bastava un alito di vento e tutto mulinava in direzione del passante. Di notte il piazzale diventava a volte un palcoscenico surreale. Tra le due e le tre uscendo dal giornale, dove nello stanzone vuoto della Cronaca scrivevo le mie recensioni musicali, m'imbattevo in figure leggendarie per i loro tic. Penso a un celebre barone, famoso perché uomo di grandissima cultura, ma anche perché dormiva di giorno e viveva di notte: in giro alla ricerca di qualche locale aperto. Si narra che a volte costretto a svegliarsi di mattino per avvertirsi s'inviava dei telegrammi. Allampanato, i capelli bianchi una sera si accompagnò con me alla ricerca di un posto dove cenare cantando dei fado. Come il cronista era andato a sentire l'immortale Amalia Rodríguez. Nel frattempo nel piazzale night and day avanzava inesorabile la spazzatura e il degrado. Ma come al centro della City? Fu così che a partire dei primi anni Ottanta si fece strada l'idea che il degrado appannaggio del centro

¹ S. Butera, *La Sicilia che non c'è*, Torri del Vento, Palermo 2017

storico si era mosso e che il problema riguardava il nuovo centro. Adesso anche il moderno degradava. Così ci si consolava inventando l'estetica della rovina come luogo della messinscena del mondo. Penso al teatro Garibaldi. Una rovina amministrativa, come si avviava ad esserlo il Massimo, chiuso perché cantiere senza fine. Ma torniamo a Piazzale Ungheria. Quello spazio di giorno era abitato dai pachidermi dei nuovi conventi bancari, dall'imponente grattacielo che guatava altezzoso la palazzina moderna vetri e lesene d'acciaio del giornale *L'Ora* diretto da Vittorio Nisticò. Quando la mafia fece scoppiare una bomba contro il giornale l'immagine del parcheggio come cimitero rischiò di divenire realtà. Si disse che per fortuna si trattava momentaneamente di un avvertimento. Ma il giornale se ne impipò e titolò a piena pagina nove colonne nove: *L'inchiesta continua*.

All'altezza del piccolo spazio oggi dedicato a Fausto Flaccovio c'era un caffè famoso Mazzara. Vi si riunivano i dirigenti della Palermo Calcio ma era frequentato da Tomasi di Lampedusa, dal grande matematico Corradino Mineo che pare con il principe giocasse a scacchi. A ridosso del bar si era aperto il più rinomato ristorante palermitano Charleston dove conveniva il ceto politico e il malaffare in tavoli separati. I suppose. Si consumava Crystal e Dom Perignon. Un oste mi spiegava che bastava l'etichetta dello champagne per capire chi era ospite dell'Ucciardone. Sotto i portici, sempre più scrostati, eleganti negozi per signore: la più resistente nel tempo "la botteguccia", e sul fronte di via Ruggero Settimo: Ricordi, Dall'Oglio, negozio per uomini chic che invano cercò di togliere il primato a Pustorino che rimaneva abbarbicato ai gloriosi Quattro Canti di città; e al limite del fronte, sull'orlo dei quattro canti di Campagna, Barraja, gioielliere. Di fronte a Barraja, sull'altra sponda di via Ruggero Settimo, la pasticceria Sacchero, il caffè Moka e all'angolo con via Cerda Flaccovio. Butera con una sorta di lente d'ingrandimento li rinvia tutti alla memoria. Inoltrandosi lungo via Cerda c'era la sede della Rai. Accadeva così che di giorno era un andirivieni di giornalisti che da *L'Ora* andavano alla Rai e viceversa, con sosta obbligatoria da Flaccovio, di giornalisti-funzionari del Banco come Gregorio Napoli che del cinema sapeva a memoria tutto, e di un funzionario di banca – intellettuale - studioso di vaglia, sempre elegante con le sue giacche di tweed o di cachemire, come Salvatore Butera che per decenni è stato lì al piano nobile ed ha diretto il Centro studi del Banco di Sicilia. Calamita di ricercatori e d'intellettuali in cerca della famosa emeroteca straniera. Andando da un punto all'altro, sostando in libreria, in un continuo stop and go si sono intrecciate nel tempo solide amicizie, come mi permetto di chiamare, quella che mi lega a Butera dalla metà degli anni Settanta. Era un flusso di persone che discutevano, polemizzavano, cercavano libri, scrivevano libri, al centro di uno spazio che attestava, nonostante tutto, che Palermo era una città normale con le sue banche, i suoi negozi, i suoi giornali scritti o parlati. Oltre i portici il confine della nostra City era ed è definito in basso dalla Banca d'Italia in via Cavour e in alto con linea leggermente rientrante dal moloch Teatro Massimo, il primo a rompere, prima del Grattacielo, la scala, la misura urbana palermitana. Il confine scorreva dapprima ai Quattro canti di Campagna ma via via si allargò grazie alla ventata espansionista dell'Esposizione Universale comprendendo tutta via Ruggero Settimo (e non VII come spesso è accaduto anche in cronache illustri) per sfociare nel lago un tempo alberato della piazza bifronte chiusa in basso dalle dimensioni contenute gioiose divertite rossopompeiane del teatro Politeama. La narrazione di Butera prende le mosse da via Rosolino Pilo, dall'altro versante, parallela a via Cavour, dove ha abitato da ragazzo che gli consente di soffermarsi su quell'altro delizioso memoriale che fu l'Extra Bar, altro luogo del Principe scrittore, e così completa la mappa che è una mappa dell'anima. O meglio l'oggettivazione della biografia negli spazi urbani. L'insistenza di Butera, all'inizio del libro, non va scambiata solo per nostalgia, perché tutto il libro, dopo questo sipario o come dice queste madelaine, è un continuo interrogarsi usando gli strumenti che per mestiere gli sono propri: la storia economica o la storia istituzionale o la storia politica, sulle cause della sua dissoluzione o per essere neutri e accostarsi alla prospettiva di Francesco Asso, fiorentino deportato all'Università di Palermo, "la trasformazione di un assetto economico - istituzionale", che va oltre la memoria personale e che riguarda la città, la sua identità, la sua funzione. Si dà la giusta interpretazione di ciò che oggi scrive Butera, ma anche di tutto quello che ha scritto negli anni, io credo contaminando memoria e analisi chiamando questo tipo di scrittura come esercizio oggettivo di una soggettiva memoria fattuale. Una forma di scrittura - che un

sociologo come Simmel indicò ai suoi allievi del calibro di Bloch e Adorno - “del dettaglio” in quanto depositario dello spirito del tempo.

Un gesto, un ornamento femminile diceva Simmel introducono alla comprensione dello spirito del tempo. Allo scrittore la capacità spesso disperata di prendere l'ascensore dal particolare al generale per sollevarsi come il barone di Münchhausen dallo stagno tenendosi per il codino dei capelli. La memoria soggettiva fattuale si attacca anche agli scenari urbani o ai singoli manufatti e un'interpretazione grandiosa di questo modo di scrivere ci è stata lasciata da Benjamin nella sua analisi insuperata dei Passages parigini per indicare la trasformazione di Parigi nell'età della merce.

Butera suggerisce che le modalità di trasformazione di quel tessuto urbano sociale vadano contestualizzate in campi storico - teorici più vasti: l'unità d'Italia, la questione meridionale, l'autonomia siciliana ossia i tre snodi della storia siciliana contemporanea. E che costituiscono la trama del libro.

Se nel medio periodo (trent'anni) cambiano identità o scompaiono agenzie fondamentali: banche, giornali, la causa della grande trasformazione va letta nelle storie delle singole agenzie. E qui appare centrale il capitolo il cui titolo è un perfetto understatement, com'è nello stile di Butera: Appunti per una storia del Banco di Sicilia (pp. 163-171) che indica linee di ricerca importanti primo fra tutte il senso politico dell'assassinio di Notarbartolo. Butera sostiene a ragione che “la direzione Notarbartolo va inquadrata nella lotta politica per il potere a Palermo tenendo conto della sua vicinanza e fedeltà a Rudini. Nello stesso agone operano Crispi, Camporeale, Trabia ma soprattutto Palizzolo che sarà poi il mandante dell'omicidio preventivo e successivo insieme. Da notare che negli stessi anni nei quali si consuma il definitivo distacco del Mezzogiorno dal resto del paese due presidenti del consiglio palermitani lottano tra di loro per il potere alternandosi alla guida del Governo. Secondo problema la vicenda Florio non solo da un punto di vista economico anche sociale e politico. Come scrive Giuseppe Barone, Palermo a fine secolo era una Floriopoli in cui fallivano i conati sia dei movimenti socialisti sia della nuova borghesia urbana. Sullo sfondo di tutto questo sta la mafia che fin da allora svolge un ruolo dominante a Palermo e in Sicilia. E attenzione sarà la mafia ormai compenetrata con la politica a dare il colpo di grazia al banco negli anni novanta del Novecento.”²

Non c'è argomento del libro che in questi anni non abbia condiviso con Butera generoso nel coinvolgermi nelle sue iniziative: su Villa Deliella, e su quella che definisce la linea spezzata dello sviluppo siciliano; è centrale il capitolo sulla Sicilia e la linea spezzata dello sviluppo dovuta alla discontinuità dei processi e alla lunghezza del tempo.

Infine sull'autonomia e il suo fallimento. (Vedi il capitolo: abolire le regioni). Il giudizio di Butera è divenuto, e il libro lo conferma, sempre più severo grazie anche a un ripensamento del famoso art.38 di la Loggia che neutralizzò un progetto di economia di piano allora avanzato dal socialista Mineo. Ma soprattutto per la grande occasione mancata di Mattarella, e qui si capisce come in Butera - allora consigliere di Mattarella - soggettività e oggettività si mescolino e diventino un grumo esistenziale. L'assassinio di Piersanti Mattarella è la chiave di svolta insieme politica ed esistenziale di una vita di cittadino- intellettuale.

L'occasione mancata che si determina con la morte di Mattarella è “la programmazione economica, individuata come strumento di governo di un auspicabile nuovo corso dello sviluppo regionale e come

² A ridosso del libro di Butera, la Res, la Fondazione di Ricerca Sicilia, erede della fondazione Mormino di cui Butera è stato per anni un attivo presidente, ha dato alle stampe una storia del Banco, affidata a Francesco Asso che ha coordinato un buon gruppo di ricercatori. Un'impresa non nuova per Asso, cresciuto tra le teste d'uovo della Banca d'Italia, le cui pubblicazioni mi hanno rassicurato sull'importanza dei centri studi che, però, temo sia in via di smantellamento. Cfr. F. Asso (a cura di), *Storia del Banco di Sicilia*, Donzelli, Roma 2017.

linguaggio nuovo per poter adeguatamente interloquire con la comunità europea e gestire meglio la spesa pubblica attraverso una maggiore trasparenza.” Mattarella dunque individuava come questione centrale un nuovo corso dello sviluppo legandolo a un nuovo linguaggio della politica, per evitare anche fraintendimenti con le istituzioni europee, e dunque colmare il gap di qualità in ordine all'amministrazione tra la Sicilia e l'Europa più moderna. Mattarella temeva che l'incapacità delle istituzioni siciliane portasse alla perdita o al non utilizzo d'ingenti risorse finanziarie provenienti dalle istituzioni europee. Quel timore era fondatissimo, se oggi la Regione siciliana è riuscita a perdere più di una decina di miliardi di euro di fondi europei.

Il programma triennale di programmazione 1979-1981 varato dal governo Mattarella ha come idea centrale “la creazione di una classe dirigente imprenditoriale e manageriale non solo capace ed efficiente, ma anche audace, creativa, onesta e ansiosa di novità”. Per Mattarella e i suoi sostenitori, l'autonomia siciliana è intesa come strumento per la creazione di una nuova classe dirigente capace di guidare un reale sviluppo della regione. La stessa idea dunque che stava alla base del pensiero autonomista dei padri fondatori come Enrico La Loggia e Mario Mineo, le cui idee sono rilanciate durante il governo del compromesso storico, mentre si rafforza il progetto di utilizzare l'autonomia per creare una classe sociale di nuovi imprenditori e manager capaci di fare sviluppo vero e rilanciare davvero a livello economico e politico la Sicilia.

L'uccisione di Piersanti Mattarella è un momento di rilancio invece del legame perverso tra mafia ed economia, rilancio ostativo a un vero sviluppo, ma è anche la vittoria dell'interpretazione continuista dell'autonomia siciliana al posto della *mattarelliana* lettura democratico - evolutiva dell'autonomia, tanto cara ai socialisti siciliani del 1896. Se c'è una forza sociale contraria a una lettura evolutiva dell'autonomia, questa è certamente la mafia. Ma non solo la mafia. Con una perturbante sinergia, a me pare che sia lo stesso sistema politico a bloccare lo sviluppo in senso democratico della lettura dello statuto. Non sembri un eccesso interpretativo, se è vero che lo statuto è bloccato dallo stesso corpo politico che lo usa come barriera di protezione di privilegi, invece di mettere in campo tutti gli istituti e gli accorgimenti utili a un'evoluzione in senso democratico dell'autonomia.

D'altronde l'omicidio Mattarella non è anche un delitto politico? E lo è di certo, anche se giudiziariamente, forse, non si troveranno mai i mandanti. Si tratta di delitto politico - mafioso sia lo si intenda come utile a bloccare la trasformazione della solidarietà autonomista in maggioranza strategicamente unita attorno a Mattarella, sia che lo si intenda come strumento ultimo per bloccare l'entrata dei comunisti nel governo regionale. Sono due ipotesi non in contrapposizione ma complementari e soprattutto parecchio plausibili. L'omicidio eccellente si può anche interpretare (lo fa acutamente Giuseppe Giarrizzo) come un gesto che mostra l'intento di rallentare il processo di ricambio dei vertici della DC. Da un lato serve a bloccare l'ingresso dei comunisti, dall'altro a bloccare il ricambio della DC. Non è detto tra l'altro che siano forze diverse a perseguire questi obiettivi. Gli stessi soggetti possono volere ambedue le cose. Non sono due letture contraddittorie ma anzi perfettamente integrate.

È la politica che usa la mafia per bloccare il processo di cambiamento in corso o è la mafia che vuole intervenire sulla politica? O sono tutte e due le cose? Ricordiamo che gli anni Ottanta furono gli anni della deindustrializzazione, dell'incontrollata crescita del terziario, dell'affermazione di un modello di sviluppo senza autonomia, secondo la formula di Carlo Trigilia, trainato più dall'espansione della sfera pubblica che del mercato. Eppure già nell'86 il compianto Mario Centorrino indicava per Palermo una variante quando affermava che “il meccanismo di funzionamento dell'economia mafiosa nell'isola rendeva Palermo molto più dipendente dal giro d'affari criminali che non dal drenaggio di denaro pubblico”. Negli anni Novanta poi è stata la santabarbara. Tuttavia Butera rimane nonostante tutto ottimista: “Circa un terzo della popolazione siciliana sembra rifiutare schemi e metodi del centro destra e si professa – come me a favore di una Sicilia che purtroppo non c'è ma che sia pur lentamente dovremmo tutti insieme tentare di costruire. Una Sicilia moderna, finalmente italiana, sperabilmente

europea che non cerchi specialità, scappatoie o privilegi né la riparazione di torti veri o presunti. Una Sicilia finalmente ordinaria e normale...”

A ottantacinque anni Butera risente ancora il flusso di uomini e idee di Piazzale Ungheria con la voglia intatta di parteciparvi.

Smoking scoloriti

Nella morsa di un crescente disagio, Goethe lascia Weimar per un lungo viaggio in Italia che culmina in Sicilia. E in Sicilia, cancellando storia e monumenti, si china sui cardi e finocchi, su lucertole e lucciole. All'orto botanico di Palermo cerca l'Ur - form. Ritrova la storia. Quella remota dei templi di Agrigento divenuta nei giochi prospettici del tempo l'utopia “classica”. Ai suoi occhi la Sicilia è l'ombelico del mondo, il punto di congiunzione tra Africa e Asia. Siamo nel 1786. Con questa indicazione scriverà trent'anni dopo “Viaggio in Italia”. Quasi un secolo dopo un altro intellettuale, in pieno disagio esistenziale, Maupassant punta sulla Sicilia e soprattutto sulla Venere Anadiomene “sublime femmina di marmo”. Una sua ossessione. A differenza di Goethe è attratto dai monumenti palermitani come la Cappella Palatina e i suoi mosaici e non si sottrae al bozzetto realista sui “carusi” delle miniere. A Palermo scende al Grand Hotel et des Palmes del signor Ragusa che aveva già ospitato Wagner. “La via errante” pubblicato nel 1890 giace accanto al “Viaggio in Italia” nella borsa di Andrej Belyj giornalista, poeta, scrittore che in piena crisi identitaria scappa dalla “gelida e tetra” Mosca nel dicembre del 1910, con la sua compagna Asja Turgeneva. La meta è l'Italia che attraversa di corsa: Venezia, salta Roma, Napoli. Arriva a Palermo e come Maupassant scende dal signor Ragusa. Nelle corrispondenze di Bely per la rivista “Reč” la Sicilia è un'esplosione di colori, ghirlande di parole colorate, glossolalie. Rielaborate nel '22, escono a Mosca, corposamente aumentate, in un volume “Sicilia e Tunisi”. Già pubblicato in Italia nel 1989, due anni addietro è tornato in libreria nella virtuosistica traduzione di Giacomina Strana con il titolo “Da Venezia a Palermo. Note di viaggio” (Castelvecchi). Come osserva la curatrice nel montaggio degli anni Venti, il viaggio in Italia è più che mai il viaggio in Sicilia che diviene per la torsione mistico-esoterica che Belyj dà ai suoi ricordi il luogo di partenza “di una personale *quête du Graal* “. Palermo, Monreale dove Belyj ripara per risparmiarsi e poi Tunisi. Nel maggio del 1911 torna a Mosca e inizia a scrivere il suo capolavoro “Pietroburgo” che lo consacrerà come uno dei maggiori scrittori russi. La successione di colori che Belyj allinea per descrivere la Conca d'oro fa ammalare di nostalgia il lettore che oggi vive nell'ex conca d'oro. Si potrebbe parlare di una scrittura a mosaico fatta com'è di tasselli che catturano i colori e li compongono nella pagina. Leggere per credere. Guardando ciò che Goethe non vide: i mosaici di Monreale e Palermo, Belyj radicalizza la tesi goethiana della Sicilia come luogo d'incontro tra Asia e Africa, togliendo ai siciliani ogni parvenza europea: “nel siciliano si cela il saraceno, nella screziatura, nel grido chiaro dei fiori, nell'area splendente di tinte, arde qui la Tunisia, coperta solo in apparenza dallo smoking scolorito.” Belyj così da corpo ad una tesi che sarà di moda a Palermo tra intellettuali e scrittori d'avanguardia alla fine degli anni sessanta. Erano gli anni delle glossolalie, del terzomondismo e di A Ziz. Questo per dire che la cosiddetta identità siciliana si definisce per accumulo e per contrasto, imponendo una continua relativizzazione storica e del concetto che di chi ne scrive. La straordinaria metafora dello “smoking scolorito” inventata da Belyj parla sì della Sicilia ma soprattutto del suo autore, degli anni venti e dell'orientalismo che viaggiava con l'Orient-Express.

Le cinque varianti del teatro palermitano

Alla fine degli anni Sessanta, su un'idea di Luan Rexha, vulcanico e generoso giornalista del “Giornale di Sicilia”, nacque a Palermo l'associazione “A Ziz” (la splendida): una sorta di cartello di giornalisti-scrittori – intellettuali - attori: e il trattino vale qui come cumulativo, nel senso che spesso erano tutte

le cose in elenco insieme. Tra essi Perriera, Testa, Licata, Montemagno, Calaciura che insistevano sulla peculiarità universalizzatrice della Sicilia. Una rilettura terzomondista della “Sicilia come metafora” di Sciascia, il cui anti-modernismo serviva a misurarne non un ritardo, semmai a sottolinearne l’alterità al modello neo - capitalista. Per “A Ziz”, Salvo Licata (1937-2000) scrisse e mise in scena *Scherzo per tromba, fisarmonica e guitti*, con Gigi Burruano (1948-2017) e Kadigia Bove, la bella italo - somala interprete di Luigi Nono che approdò a Palermo con il giovane segretario del Pci regionale Achille Occhetto.

Scherzo è il manifesto di un teatro che si sceglie come interlocutore il sottoproletariato a partire dai suoi bisogni (l’acqua ad esempio) e che utilizza le sue forme teatrali (antiche e attuali: dalle farse alle vastasate alle sceneggiate) per portarlo fuori dall’attesa dei miracoli dei santi protettori (Santa Anna per l’acqua al Borgo) attraverso quello che si chiamava allora, e si può chiamare ancora oggi senza necessariamente arrossire, “presa di coscienza”. Il motorino della scrittura teatrale di Licata sta in quell’indicazione satirico - lumpen - metropolitana. Ed è naturale che Licata fosse l’interlocutore privilegiato di attori-autori come Drago, Burruano, Li Bassi (1945-2010), Civiletti, Benassai, Spicuzza (1947-2006), Scaldati, Cuticchio, l’erede dell’arte dei pupi, aggregando un campo teatrale che si irrobustisce attorno a Scaldati e Cuticchio e porta alla nuova drammaturgia palermitana con Davide Enia e Emma Dante, la cui fisicità svela un legame con la lezione di Perriera che è l’altro campo teatrale palermitano.

C’è, insomma, nel teatro palermitano, a partire dagli anni Sessanta, una “variante Licata”, che data dal tempo delle ballate satiriche scritte per il cabaret de “I Travagliani” che si era inventato, nei primi anni Sessanta, con Antonio Marsala: di professione notaio ma drammaturgo, e regista, anima con Gabriello Montemagno in quegli anni del CUT (il teatro universitario palermitano). È la variante di un teatro lumpen - metropolitano tra Edoardo e Brecht e che affonda nella tradizione popolare urbana palermitana. Tutti i suoi testi teatrali e le sue ballate - molte di esse musicate dal golden boy del jazz panormita Ignazio Garsia - si offrono come un quadro sorprendentemente unitario di una poetica rabbiosa e dialettica che ha al centro una città ora scomparsa.

Nella *Ballata di Salvo*, filmata da Cipri e Maresco, poco prima che Salvo morisse, Scaldati (1943-2013), legge il teatro di Licata come un teatro che ancora ha davanti una città lumpen integra, viva. Erede di Petru Fudduni e soprattutto di Giuseppe Schiera. Lui, Scaldati, già a partire dal *Pozzo dei pazzi*: due clochard beckettiani che si contendono una gallina tra le rovine reali e amministrative della città, si trova una città senza identità ora che “le ridenti borgate” - luogo comune che con sarcasmo Licata metteva al centro di una sua inchiesta per “L’Ora” - e il tessuto comunitario che le sosteneva sono scomparse dentro il sacco edilizio mafioso di Palermo e il debole boom consumista a rate successivo. La “variabile mafia” sta ad indicare la peculiarità panormita del sacco edilizio già abbondantemente perpetrato a Roma. A Palermo l’intreccio tra mafia e politica visibile nel sacco edilizio, nella scomposta aggressione al territorio dei giovani turchi, dei picciotti senza nome e senza storia Lima & Ciancimino, è il vero chiodo fisso dell’epica di Licata. Nell’intervista di Cipri e Maresco, Salvo conserva sino alla fine la sua rabbia epica e non cede, come troppo spesso oggi accade, all’autocommiserazione. In questo senso il suo stile rimane brechtiano, ma senza rigidità ideologiche, senza più certezze e su una pancia lumpen antiborghese. Ancora, in una intervista a Diego Bonsangue (7 aprile 1983, www.siciliaionda.rai.it) Licata che era impegnato a portare due suoi “misteri”: *La Fame e la Peste* nei teatri delle borgate, prodotti dal teatro Biondo diretto da Pietro Carriglio, rivendica il ruolo politico del suo teatro. I teatri delle borgate dove porta i suoi pezzi sono le sue sezioni “clandestine”, soprattutto “oggi - dice - che il Pci, in una virata piccolo - borghese, ha rinunciato alle sezioni nei quartieri.”

Nello struggente saggio che fa da postfazione a *Il mondo degli sconosciuti*, la raccolta di articoli e racconti di Salvo che Sellerio pubblicò nel 2004, Mario Genco iscrive Licata in quella categoria di intellettuali palermitani malati terminali di teatro, vittime del *virus theatralis* che colpiva di preferenza i giornalisti. Accanto a Licata, Genco pone Perriera (1937-2010) che ne è un’antitesi complementare. Il confronto

tra *Scherzo e Morte per vanto* che Perriera riscrive sul *Faust* di Marlowe, sempre per “A Ziz” e nello stesso periodo, fa capire come Salvo e Michele, l'uno di Resuttana, l'altro di Rione Montalbo interpretassero sì due modi diversi d'intendere il teatro ma con lo stesso obiettivo. L'analisi del potere, l'assuefazione al potere, la necessità della liberazione dal potere.

E quindi non è un caso che Gaetano Cipolla (insieme a suo fratello Giuseppe colonna della Fgc e del 68 palermitano, figli di uno storico e roccioso dirigente comunista come Nicola Cipolla) formatosi all'Accademia, da giovane pittore, abbia iniziato la sua esperienza teatrale con Salvo Licata. “Nel 1981, – dice Gaetano - quando costruimmo un teatrino trasportabile in legno con quinte dipinte da me per rappresentare due suoi testi: *La fame e La peste*.” Ne montavano la scena sera per sera: uno stretto rettangolo molto minimalista che è dominato nella *Peste* da un grande timpano e da una cilindrica campana. Il sipario è di corde. L'insieme è brechtiano mentre il punto di riferimento rimane *Histoire du soldat* che non a caso a Baden Baden stava accanto alle opere di Weill. Diego Bonsangue nel gennaio 1981 ha filmato per la Rai siciliana (www.siciliainonda.rai.it) *La Peste* interpretato da Pippo Spicuzza, Nunzia Di Trapani e Umberto Cantone al cinema Brancaccio. Bonsangue intervista Salvo Licata che si sofferma sull'importanza del lavoro collettivo di queste realizzazioni e sul dinamismo sociale del Teatro Biondo e del suo direttore artistico Pietro Carriglio che con un autore che ha come chiodo fisso la parlata palermitana va incontro alla città e alle sue borgate. Una grande esperienza culturale e sociale. A partire dal '78, già nel suo primo anno di direzione, Carriglio propone in conclusione di stagione una novità assoluta *La ballata del sale*, testo inedito di Salvo Licata, che utilizzava i canti di lavoro della tradizione marinara siciliana tratti dal corpus del Favara, con la voce di Rosa Balistreri (1927-1990), la regia di Maurizio Scaparro ed un ensemble di giovani siciliani. Una scelta che sembrò confermare quanto Carriglio aveva annunciato in un'intervista a Guido Valdini: «Al Biondo ci sarà spazio per tutti quelli che possiedono valori reali e scrupolo professionale. Daremo loro, nel futuro, un'occasione unica, garantendo un inserimento a pieno titolo nei programmi, e non relegandoli nell'ambito della sperimentazione e della curiosità». E infatti, il primo spettacolo che ospita il Biondo nella nuova stagione è *Manu mancusa* di Franco Scaldati, segno di un'immediata attenzione verso il fenomeno nuovo del teatro siciliano dell'epoca.³ Carriglio insiste sul binomio Licata -Scaldati e nell'aprile 1982 al Biondo va in scena *Buela* di Scaldati, con la regia del Gruppo di lavoro della Fondazione Andrea Biondo e gli attori: Franco Scaldati, Rosa Balistreri, Pippo Spicuzza, Umberto Cantone, Gaspare Cucinella (1924-2016), Fiorella Pratelli, Nunzia Di Trapani, Fabio Cangialosi, Giovanna Volpe, Maurizio Spicuzza, Bertino Parisi. I costumi sono di Gaetano Cipolla; scene del Gruppo di lavoro della Fondazione Andrea Biondo; musiche di Mario Modestini; luci di Franco Caruso. Nel programma di sala scrive Umberto Cantone:

Con “*Buela*” prende il via un'operazione che vede la Fondazione Biondo impegnata in un processo di svecchiamento e di più attivo inserimento nel panorama teatrale italiano. La messa in scena di “*Buela*” è il riassunto di un lavoro di gruppo realizzato da giovani studiosi di teatro, musicisti e scenografi palermitani. “*Buela*” segna anche un atto di nascita: quello di un teatro inteso soprattutto come “officina”, come laboratorio in cui l'evento teatrale nasce e prende forma dal rapporto costante tra il collettivo che lavora al teatro, alla regia ed alla scena e coloro che lo realizzano. Lo spettacolo è frutto di un “intervento” su due testi di Franco Scaldati, “*Mano Mancusa*” e “*Il pozzo dei pazzi*”. Intervento volto a scarnificare i testi per evidenziarne, più di quanto l'autore non faccia, il gioco tra sogno e realtà, la tragica condizione del commediante costretto alla domanda radicale del “chi sono?”. [...] Nel caso di un testo dialettale, di originale rigore linguistico, come questo di Scaldati, è sembrato essenziale evitare le banalizzazioni stilistiche, le iconografie scontate, il facile folklorismo che spesso operazioni simili hanno rischiato. Si è cercato di mediare la presenza corporea della Sicilia con la necessità di evidenziare la complessa struttura del testo. La Sicilia non apparirà come corpo organicamente funzionale connotato interamente dalle soluzioni sceniche, ma apparirà per indizi evocativi, presenze conturbanti che punteggeranno lo

³ cfr. G. Valdini, “la Repubblica-Palermo”, 21settembre 2005

spettacolo: i ricorrenti momenti corali, la processione della festa, gli archi della piazza, la stilizzazione dei carretti, infine, le corde, vero segno scenografico dello spettacolo.

I costumi di Cipolla nella loro oggettiva stilizzazione, e intrisi della memoria della grafica teatrale weimariana si fanno specchio di un progetto che pone la lingua di Scaldati in primo piano. Ed è la lingua di Scaldati che ci ammaliò quella sera del '76 quando assistemmo commossi ed entusiasti alla prima del *Pozzo dei Pazzi*. In uno splendido articolo apparso su "la Repubblica-Palermo" (2 aprile 2008) così rievoca quella magica serata Guido Valdini:

Ventinueve anni fa, nella penombra del palcoscenico del Piccolo Teatro di via Calvi, una gallina, prima timorosa poi baldanzosa, contesa e sedotta, segnava curiosamente *Il pozzo dei pazzi* di Franco Scaldati, un testo rimasto nella memoria teatrale della città, lo spettacolo che rivelava il talento di un autore, probabilmente il più bel pezzo di teatro siciliano del dopoguerra. Generosa e infida, sonnacchiosa e vivace, conformista e imprevedibile, orgogliosamente chiusa, ma talvolta solo apparentemente, pronta a recepire - talvolta anticipare - idee e tendenze innovative, ignominiosamente e impeccabilmente democristiana, attraversata dagli spari di una mafia dominatrice e dai silenzi di un centro storico che nessuno conosceva e che cadeva a pezzi. Questa fu la Palermo che trovò la gallina. Una città con non più di una quindicina fra trattorie e ristoranti, le passeggiate a Mondello, i cinema d'essai, il jazz. Anni - questi Settanta di mezzo - di torpore rotto dalle rumorose inquietudini giovanili, che avrebbero dato vita al movimento del Settantesimo; tempi di perbenismo mal tollerato dalle provocazioni un po' dada di ragazzi che provavano a vivere quel che leggevano e farneticavano. E fu soprattutto il teatro lo strumento che i giovani usarono per gridare i loro disagi, desideri, voglia di cambiare. Bastava niente, ma non era niente: una cantina, qualche tavola, qualche pezza colorata, un'idea, e si apriva un cantiere di fantasia. Un testo era un pretesto, la vita quotidiana il canovaccio, echi di memoria le suggestioni, il reale trafficava col sogno. Poco importava se l'approssimazione in agguato seminava starnuti o mal di pancia. Nel fondo di quel "pozzo dei pazzi" gli spettatori trovarono un universo selvatico e miserabile nel quale potevano imbattersi quotidianamente in qualche angolo nascosto e infrequentabile della città. Trovarono i reietti del mondo abbracciati alle loro miserie, violenze, tenerezze, alla loro solitudine. Trovarono brandelli di storie del sottoproletariato urbano, di muzzunari e ladri di polli, acchiappamosche e prostitute, ubriacconi e suonatori di nulla alle prese con i loro sogni, con la follia di voler prendere, comunque, la vita come un gioco, inebriante come l'amore, inspiegabile come la morte. E una gallina era il dono conteso. Realizzata con quattro soldi, in una scenografia scintillante di stracci dai colori accesi (Ninni Truden), tra fasciose campiture musicali (Pino Patti), *Il pozzo dei pazzi* colpì per la sua freschezza sentimentale ed espressiva, per la complessità dei diversi piani che si attraversavano, si scontravano e si riprendevano: la dimensione ora allucinata, ora irresistibilmente comica, intrisa di un turpiloquio che sfiorava la leggerezza metafisica; la ricchezza di umori favolistici, nenie e filastrocche, cunti e proverbi, che d'improvviso deflagravano nell'iperrealismo metropolitano più feroce; il gelo fatalistico del nonsense beckettiano e la temperatura espressionistica dei mercati mediterranei. Ma quel che soprattutto intrigò, nel *Pozzo*, fu il linguaggio sorprendentemente teatrale: un dialetto siciliano secco e lussureggiante, farfugliante e onirico, pieno di borbottii dello stomaco e di rimandi mnemonici, dagli echi delle voci dei carrettieri alle cantilene arabe. Questa variegata articolazione di temi in una fulminante gestualità, strascicata e aerea insieme, rimane il solco lasciato dal *Pozzo* di Scaldati.

Gli anni Settanta iniziati con *Morte per vanto* (riscrittura del *Faust* di Marlowe) di Perriera, *Le acque* di Joppolo per la regia di Carriglio, *Scherzo per fisarmonica e quitti* di Salvo Licata, e *Il pozzo dei pazzi* di Scaldati mostrano quattro vie diverse per fare teatro ma con al centro la lingua, la reinvenzione della parola teatrale. Un fervore incredibile che avrebbe meritato subito una attenzione nazionale maggiore e invece ci sono voluti anni e alla fine in un saliscendi di alti e bassi il palmares postmortem è andato a Scaldati. Anni importanti che vedono l'affermarsi di "Incontroazione" rassegna ideata e diretta per 50 anni di Beno Mazzone - erede del Cut, docente nella Facoltà di Lettere - e che ha saputo intercettare le punte più avanzate della ricerca teatrale in Italia e in Europa. Si può dire che Mazzone ha rappresentato con una continuità che non ha confronti e per Palermo miracolosa, la quinta variante del teatro palermitano puntando a "un'attenta ricerca di nuove scritture drammaturgiche da coniugare

ad una sperimentazione linguistica, diversa per fasi estetiche, ma sempre coerente con l'idea di un teatro che sia "d'arte" e non "di consumo".

Nel 1986 la compagnia di Scaldati insieme a Gaetano Cipolla (scenografo) e Matteo Bavera (organizzatore) inizia a gestire il Piccolo Teatro, che era stato fondato alcuni anni prima da Nino Drago in quello che era un ex-silurificio. Dura sino al '91 ma fu un'esperienza tra le più vivaci e coerenti che ricordi. Per l'entusiasmo ma, si può dire, l'innamoramento di Bavera per Scaldati, il Piccolo mette al centro le opere di Scaldati. Viene rimesso in scena nel '90 *Il pozzo dei pazzi* con la regia di Elio De Capitani e le scene di Cipolla (www.siciliainonda.rai.it è possibile vedere l'intero spettacolo), e ancora *Occhi*, *Assassina*, *Fiorina* e il laboratorio *Angeli* tutte con scene e costumi di Cipolla.

Ebbene nell'antologica a Palazzo Sant'Elia di Gaetano Cipolla sono stati esposti bozzetti di scena, maquette, costumi di alcuni spettacoli tra gli anni Ottanta e Novanta (*Buela*, 1982; *Occhi*, 1988; *Il pozzo dei pazzi*, 1990). Testimonianze di una intensa attività e dell'incrocio-rinvio tra la pittura e scenografia in Cipolla.⁴

L'albero roccia (polistirolo e caucciù) che domina la scena del *Pozzo dei pazzi* ha il suo alter ego nel bidone rosso legato ad una corda che tende verso l'albero. Una estrema sintesi della simbolica beckettiana. Cipolla trasferisce in scena il suo minimalismo oggettuale che dentro lo spazio scenico diviene traballante, un minimalismo precario esaltato nella scena di *Occhi* perché induce in una instabilità spazio - temporale. Sono gli oggetti che immersi in scena diventano instabili, precari e flottando rendono lo spazio visivo e l'occhio che lo guarda inquieto. E probabilmente in questo senso la più coerente è la scena per *Recidiva* (1995) dove l'assemblage degli oggetti tipica di Cipolla pittore diviene qui una loro teatralizzazione come di edicole pronte ad animarsi a prendere la parola. L'innamoramento di Bavera per Scaldati dava spazio ad altri innamoramenti quello per Carlo Cecchi ospite del Piccolo con un indimenticabile Bernhard e poi protagonista della stagione shakespeariana del Garibaldi in rinascita dalla rovina amministrativa. Della programmazione di quegli anni ricordo ancora – perché vi partecipai curando le musiche di scena – la regia di Perriera di *A porte chiuse* di Sartre (1985). Dopo le due regie riscritture del *Macbeth* (1973) e de *Le sedie* di Jonesco per il teatro Biondo (1974) l'idea che un autore e regista d'avanguardia potesse agire nel teatro ufficiale di Palermo svanì. Perriera girò le spalle al teatro dedicandosi alla scrittura, al giornalismo, alla radio, al teatro per la radio con quel misconosciuto capolavoro che fu il *Signor X* del 1976. I suoi attori Gabriella Savoja, Gabriello Montemagno, Enzo Fontana, Kadigia Bove, Perriera stesso esemplificano al massimo alla radio cosa significava la recitazione come Sprachmusik. Io ne curai, come per le *Sedie*, il commento sonoro. Seguì una lunga pausa. Tornerà nell'81 quando la geografia del teatro palermitano era mutata. Carriglio era alla testa del Biondo e iniziò allora un lungo e lacerante western che li opponeva senza scampo con una tardiva conciliazione a metà degli anni Novanta. Torna Perriera nel'81 in un cinema di periferia il Corallo e torna con il *Gabbiano* di Čechov che molto interessò un mio amico newyorkese critico del Village Voice. Seguiranno nell'83 *Occupati d'Amelia* e i *Pavoni* sempre al Corallo. Poi vi dovette rinunciare. Iniziò gli anni di pellegrinaggio alla ricerca di un teatro definitivo che non ebbe mai. Nel maggio '85 viene ospitato dal Piccolo Teatro dove mette in scena *La macchina del tempo* con testi di Malerba, Scabia, Testa, Porta. Poi in ottobre *A porte chiuse*. Vi disegnai un commento musicale da Boris Vian a Juliette Greco a Brahms a Stravinskij. E fu di nuovo per me una grandissima emozione. Tutti i dispositivi attoriali che Perriera aveva affinato trovano in quella regia un loro giusto equilibrio con l'apporto dei giovani attori di straordinario talento e tecnica formati nel frattempo alla scuola Teatès: Adriano Giammanco, Gloria Liberati, Ester e Maria Cucinotti. In *A porte chiuse* la Sprachmusik miniaturizza la sua tecnica: la recitazione intende sottrarre la certezza del senso ad una lingua che si attorciglia sul vuoto, per farla poi scoppiare in alcune strette a tre voci. Qui il movimento la disposizione nello spazio scenico – di Lisa Ricca la scena che ricordo tra le sue migliori – ha qualcosa di geometrico come un piccolo gioco a scacchi visto allo specchio. Qui la fisicità dapprima negata si

⁴ Gaetano Cipolla e lo spettacolo delle forme, Palazzo Sant'Elia (Palermo): 19 novembre – 2 gennaio 2022

costruisce in un lento crescendo verso una inane e disperata violenza. Di *A porte chiuse* ho temuto l'ineluttabile claustrofobia che induceva. Via via che sulla scena si sviluppava il delirio di reciproco imprigionamento dei personaggi, lo spazio si allargava sino ad includere la sala, sino al momento in cui si avvertiva netta la sensazione la percezione che la porta chiusa della scena era divenuta la nostra porta chiusa è con essa uno smarrimento una perdita del senso dell'orientamento che ci faceva dimenticare che l'uscita era alle nostre spalle. La grande terribile novità di quella regia sta proprio in questa dilatazione dello spazio scenico che imprigiona gli spettatori in una tremenda unificazione tra scena e sala che risolve il nodo del teatro del Novecento. La presenza nella programmazione del Piccolo Teatro di Perriera accanto a Scaldati faceva intendere un progetto più ambizioso e cioè quello di dare una casa comune a questi due autori della scena palermitana diversi ma ambedue in linea verso il teatro della parola. Era un bel progetto con Bavera che insisteva sull'idea di fare del Piccolo Teatro un esempio di teatro stabile privato. Ci lavorammo per facilitare la convivenza di Scaldati e Perriera e Scaldati sembrò più propenso a coabitare. Ma non se ne fece nulla. Purtroppo. Il Piccolo Teatro venne negli anni successivi e precisamente nel 1988 e 1989 coinvolto nelle stagioni teatrali di Gibellina, con Franco Quadri, direttore artistico.

“Franco Quadri era molto interessato - dice Cipolla - alla valorizzazione di lingue marginali e lingue ‘morte’ o morenti, e infatti la rassegna di Gibellina del 1988 si componeva di tre spettacoli: in greco antico, in latino e in siciliano - scaldatiano:

Le Troiane in greco antico, con la regia di Thierry Salomon e le musiche di Giovanna Marini; *Oedipus Rex*, in latino, nella versione Stravinskij – Cocteau - regia di Mario Martone, scene di Pietro Consagra (che di fatto riesce per la prima volta in questa occasione a realizzare la sua Città frontale, che qui era Tebe ...) e i miei costumi per i quali mi sono ispirato al mondo rurale di vari Paesi e continenti; *Il Cavaliere Sole* di Scaldati con le mie scene e costumi, e con la regia di Salvo Tessitore. Nella stagione del 1989 poi ho realizzato, sempre nell'ambito di Gibellina, i costumi per lo spettacolo di Raul Ruiz *La creazione del mondo o la conquista dell'America*”

Ho un gran ricordo di *Oedipus Rex* per quella incombenza della muraglia bianca rossa dalla peste che è la Tebe immaginata da Consagra; per la capacità di Ferro di far esplodere quelle tensioni melodrammatiche e quel filo di Verdi che è il vero cuore di questo straordinario capolavoro. L'*Oedipus* è dominato dalla staticità. I personaggi prescrive Stravinskij abitano i loro costumi e le loro maschere. Dovranno muovere soltanto le braccia e la testa. Dovranno avere l'aria di statue viventi. Un bel rompicapo per Cipolla che ha disegnato un numero straripante di abiti elaborando i costumi del mondo rurale di vari Paesi: un catalogo delle armature della fatica però da rendere agibili, grazie all'idea di Martone di ritenere la staticità non come immobilità ma come somma di movimenti d'infiniti movimenti, di tutti i movimenti e di tutti gli sforzi degli uomini. L'abito è in sé memoria del vissuto, stratificazione cumulativa della fatica e del dolore. E gli spettatori non vedono una storia che si svolge ma una memoria di ciò che è accaduto. Forse il teatro è proprio questo: memoria traballante di ciò che riteniamo sia accaduto. E forse per questo spenti gli oltrismi bisognerebbe riflettere sulle cinque varianti teatrali palermitane dal '60 al '90 e ricomporre la memoria di un fervore che, come Emma Dante mostra, continua.

Palermo “capitalina”.

La morte di Arbasino (1930-2020) ci addolora. Lo consideriamo tra i pochi grandi scrittori italiani del secondo Novecento. Sapevamo da Gaia Servadio, sua antica amica - famosa una loro foto mentre ballano: lei uno schianto e lui tanto carino - quanto stesse male. D'altronde da qualche anno ci mancavano le sue articolese su “Repubblica” soprattutto in estate quando volentieri con arguzia si faceva antologia di sé stesso e ci inanellava le sue pepate cattiverie che ci scatenavano il riso: dalle sedie della zia Pina (Bausch) alle improbabili Valchirie su trampoli alla Scala. Il 63 è l'anno della pubblicazione dei “Fratelli d'Italia” la

sua epopea continuamente rivisitata, praticamente “I promessi sposi” della mia generazione e si presentò in falange a Palermo con il Gruppo alla Zagarella. Il Gruppo che voleva essere sperimentale si fece subito catturare dall'ancien regime palermitano. Il barone Agnello, il duca di Palma in un accavallarsi di colazioni e pranzi in saloni affrescati e un po' délabré. Arbasino ha sedimentato quell'esperienza, più volte rinnovata a Palermo, in un suo assoluto capolavoro “Specchio delle mie brame”, pubblicato da Einaudi nel '74 e che non sempre viene citato dai cultori delle patrie lettere perché è il più divertente antidoto al sicilianismo immemore e immemorabile. Basta l'incipit per farci esultare: “Signore mie, questa deplorable trama Kitsch *dovrebbe* (potendo) rappresentare una inammissibile e irrimediabile tragedia familiare e stilistica per una troppo svelta Baronessa del Profondo Sud italiano ahimè talmente libertina, e anche assai capricciosa, alle prese con certi suoi sventati e sprovveduti ragazzi – quasi una Divina Marchesa? ... ah! ah! – ma tant'è *Non c'è più serietà*, si direbbe, né semplicità, né una vera eleganza, né un autentico impegno.” L'incipit si sviluppa nella domanda assassina: “Ma (tra Poesia e Storia) dove si svolgerà, intanto, la Cosa Narrata, e quando?” Ed ecco la beffarda risposta: “Tutto sommato, e toutes proportions gardées, la solita Sicilia può andar sempre bene (come mai sempre così nelle mode? Chissà...), anche perché tra fin de siècle e Belle Époque potrà fornire meglio di ogni altra città titolare di un suo Art Nouveau consolidato e specifico (Milano, Torino, Napoli) un suo ghiotto contrasto, diciamo così, fra una capitalina tutta pétillante di stile Liberty coloniale – Teatro Massimo e Villa Igica, Targa Florio e Hôtel des Palmes, palazzine di Basile e villini e viveurs e balli costumati à la page con le delizie dei Savoy e dei Ritz – e la vaste magioni sepolcrali naturalmente, estremamente, gattopardesche in campagna, spalmate di lutto, con un gran bel balzo indietro di parecchi secoli anche a pochissimi chilometri di distanza, in fondo al catino assolato e tenebroso di un modo di vita perfettamente feudale, impeccabilmente primordiale, squisitamente arcaico ... Stupendo !”

Palermo capitalina tutta pétillante di stile Liberty coloniale è la più sorniona e snob definizione della città capitalina della cultura e di una Sicilia sempre così nelle mode. Chissà. Sospende il perfido. Siamo nel repertorio più privilegiato della signorilità meridionale, fra il Verga mondano e il *Gattopardo*? Con tanti saluti a Capuana e De Roberto? E senza trascurare i continui dubbi pirandelliani, i pettegolezzi provinciali di *Così è (se vi pare)*, né i monumentali eccessi dell'Immaginifico? Si chiede l'estensore delle pandette dove si vede la mano dell'autore. Per un globetrotter tuttavia, pur nel rispetto delle proporzioni, la Sicilia rimane luogo di fascino tenebroso Reggono nel tempo fascino e antica amicizia se ancora a metà degli anni Novanta a colazione da Gio Lanza Arbasino allora deputato europeo ad un certo punto ci intrattenne sull'ascendenza filologica del “ghe pensi mi” allora attribuito al Cavaliere. Arbasino ci ricordò come il copyright fosse di Tino Scotti autore di un famoso couplet che canticchiò. Lontanissimo il '63 e lontanissimo il Gruppo *C'eravamo tanto armati*. Ormai si era affermata quella che Eco chiamava la sindrome del carciofo: “Se si riconosceva via via che qualcuno era davvero uno scrittore, subito si diceva: sì, ma lui non c'entra veramente col Gruppo 63, ci è passato per caso. Manganelli? Era lì di passaggio. Si scopre Porta come grande poeta? Ma partecipava solo marginalmente al Gruppo. Man mano che non si poteva negare il talento di qualcuno di noi lo si scartava dal Gruppo come si sfoglia un carciofo. Col risultato che alla fine rimanevano soltanto i personaggi di secondo piano.” Per questo tutti negavano di avervi fatto parte, tranne forse Balestrini. Già: un Paese senza 63.

Vincenzo Consolo (1933-2012)

Nel *Disagio del progresso* - un breve saggio del 1995 - ho sostenuto che nella letteratura siciliana vi sia una tematizzazione della *Krisis*, della ratio che critica in anticipo il moderno. Una sensibilità ai costi della modernità che non può essere liquidata come arretratezza e che è comune a molte letterature “periferiche” particolarmente attente alla perdita dei valori comunitari nei processi di accelerata secolarizzazione e in difesa dei quali approntano una strenua e nostalgica strategia difensiva. La resistenza alla modernità è ben leggibile in opere fondamentali di questo secondo dopoguerra e soprattutto in un capolavoro come *Orynnus Orca* di Stefano D'Arrigo: radicalizzazione dei *Malavoglia* di Verga. Se

nell'autorappresentazione letteraria siciliana domina il disincanto/disagio del moderno *L'olivo e l'olivastrò* (1994) di Vincenzo Consolo – di cui ricorre il decennale della morte con un fervore di iniziative per ricordarlo - è un passaggio essenziale di questa autorappresentazione per scorgere il baratro di una crisi che sembra senza scampo e alla cui radice opera il disincanto. *L'olivo e l'olivastrò* è difatti il riattraversamento di una patria non riconosciuta, una mancata elaborazione del lutto, un viaggio come via crucis tra edicole diroccate, smemorate, e cattedrali solitarie di una mitologia moderna che arreca solo danni agli uomini, alla natura. Lo conferma Stefano Giovanardi quando osserva che il libro gli appare più che il resoconto di un viaggiatore, un saggio su una frattura che impedisce la continuità tra espressione artistica e realtà. E aggiunge: “Se per scrivere la Sicilia di oggi occorre uscire dalla letteratura, il problema centrale diviene la condizione del letterato. Divenuta impossibile l'originaria naturale trasfusione dalla realtà nel mito: il rovello dell'artista occidentale si concentra sempre più nella ricerca di tecniche espressive”. E queste tecniche servono soprattutto ad approfondire la frattura più che a sanarla o comunque a definire che l'arte è un fattore della crisi. In questo senso *L'olivo e l'olivastrò* può essere letto come una vasta riflessione sul ruolo dell'arte nel mondo di oggi e che innalza “la catastrofe della Sicilia ad emblema della catastrofe della creatività artistica”. Lo conferma Consolo in un passo folgorante: “È in questo tempo per chi scrive un morale rischio tradire il campo, uscire dal racconto, negare la finzione e il miele letterario, riferire di una realtà, di un ritorno amaro, di un viaggio nel disastro”.

E il libro - a specchio, in continuità/discontinuità con “Le Pietre di Pantalica” (1988) - è un viaggio nel disastro, alle ricerche di tracce, di prove di una storia frantumata, di una civiltà distrutta, di uno stile umano cancellato. Questi gli esiti della modernità che Consolo viveva come una ferita lacerante, mentre la tecnica dello sviluppo è la grande imputata. Certo vi sono nel racconto delle zone franche scampate alla furia modernizzatrice come l'enclave di Filemone e Bauci nel *Faust* di Goethe: Eoro, l'eremita, la figura di Maria a Caltagirone, ma non bastano per raddrizzare il tempo del disagio. Esistono come sempre sono esistite delle risposte-ripiegamenti dinanzi all'orrore, ma non bastano. Vaga Consolo – reduce lungo una via crucis arrossata dalla violenza. E si chiede in che modo l'artista possa risarcire quella violenza, pagare il debito verso chi non c'è più? Il tempo non ritrovato di Consolo- Ulisse sta a significare l'impotenza dell'arte a risarcire il danno? La letteratura non basta più? Le accumulazioni accentuative, la scrittura elencata di Consolo in questo libro si offre come l'ultimo gesto possibile: sono muretti a secco che non occultano il vuoto ma vi tracciano la strada. Una memoria possibile tra corpi, fiamme, silenzio. A dieci anni dalla morte di Vincenzo Consolo le sue questioni e il suo sperimentalismo sulla forma e sulla lingua appaiono del tutto rimossi. Trionfa la “Dime Literature”, ovvero la letteratura da 10 centesimi. Consolo, l'inattuale?

Graham Vick (1953-2021)

Nella sua lunga storia il teatro Massimo di Palermo ha messo in scena soltanto due volte il ciclo completo del “Ring”. La prima volta nel biennio 1970- 1971 con la direzione di Lovro von Matacic e la regia di Herbert Graf. E fu un'esperienza teatrale e musicale davvero indimenticabile. Era una prestigiosa produzione di Ginevra. La seconda, prodotta interamente in loco, risale al triennio 2013-2016 con la direzione delle prime due giornate di Pietari Inkinen e dopo di Stefan Reck e la regia di Graham Vick. Il grande regista inglese aveva esordito a Palermo fischiatissimo con un “Rigoletto” nel dicembre 2001. A metà del preludio del “Rigoletto”, alla ripresa del tema della maledizione, s'alzava il sipario, ma ne appariva un altro che è il suo rovescio. E lì su una poltrona di pelle seduto Rigoletto con le sue scarpe da clown, il vestito chiaro mezzo arlecchino e mezzo Federico il Grande. Su di lui grava il tema della maledizione. Inchiodato lì in questa striscia artificiale tra sipario e scena, che è per Graham Vick il luogo del vissuto di un clown deforme alla corte gaglioffa e volgare di un duca vitellone. Alla fine dell'opera ricadeva il sipario rovesciato e Rigoletto sulla sua poltrona aspetta il cadavere del duca. Si riapre il sipario, lo spazio è tutto nero abitato solo da Rigoletto, dalla poltrona, da un sacco di iuta. Rigoletto scopre la figlia che sta

morendo e una volta morta la fa scivolare con violenza dalla poltrona che scaraventa in avanti per perdersi nel buio. Quella poltrona riversa sul proscenio è il suo cadavere. Un finale portentoso. Non si capisce come mai ci si sia affannati a riprodurre “Rigoletto” scomodando Turturro e a non riprendere questo capolavoro. Ma dicevo che Vick era stato fischiatissimo e le cose non sono andate meglio con un'altra opera difficile come “Die Gezeichneten” di Schreker, datata 1918, un'opera filosofica sulla bellezza, l'arte e la vita e che si concludeva con una straordinaria action painting. Il teatro era semideserto. Era il 14 aprile 2010. Ciò che ci ammaliò era la minuziosa regia fisica con i tratti figurati di Klimt, Bacon Lucien Freud. Per me la regia migliore di Vick.

Nel 2013 il teatro pensò di mettere in scena tutto di seguito il “Ring”. Ma vi furono difficoltà e il “Ring” fu spalmato in tre anni. Tuttavia nonostante lo stacco temporale che costrinse Vick a rinunciare ad alcuni dei suoi cantanti attori delle prime giornate; con le scene costumi di Richard Hudson i movimenti mimici di Ron Howell e le luci di Giuseppe De Iorio il “Ring” rimane uno dei punti più alti dell'intera storia del teatro musicale palermitano nonostante il divario tra regia e conduzione musicale migliorata grazie al subentro di Stefan Reck. Nel “Ring” Vick applica un suo principio e cioè comunicare una prospettiva diversa mutando gli scenari ancorandoli al suo presente, al suo mondo per generare nuovi sensi. Non sempre è così ma spesso funziona. La scelta principale è tenere il sipario alzato e la scena nuda a mura vive.

Nel Rheingold, quaranta mimi, animano l'enorme inclinato impiantito come un coro greco. Quaranta sedie di plexiglas. Quaranta girasoli al piano di sopra, quello degli dei in attesa della nuova dimora. Quaranta banchetti con computer incorporati al piano di sotto, a Nibelheim, pronti a trasformarsi nel drago malefico dell'economia che tutto divora. Due muletti per i giganti costruttori del Walhalla per raccogliere i lingotti d'oro del riscatto di Freia. Tre fondali che vengono lacerati. Un ascensore per scendere dal mondo superiore a Nibelheim. Un ombrello - arcobaleno per salire ancora verso il conquistato ma fragile, indebolito Walhalla. I riferimenti visivi gli oggetti, gli abiti sono tutti contemporanei tranne la lancia di legno di Wotan piantata tra i girasoli e l'elmo in maglia di ferro che rende invisibile Alberich. La mano invisibile del mercato? Ma l'idea chiave di Vick è che a partire dal Rheingold l'uso prevalente del declamato per i cantanti lo accosti al teatro di parola. Raramente ho sentito un Ring così ben recitato, con una gestualità sciolta, ironica dominata da una sorta di understatement. Sulla scena del Rheingold prevale il pruriginoso, il grottesco, l'ironia, essendo il serio, il drammatico tutto nella musica, nell'orchestra. Per “La Valchiria”: sipario alzato, teatro nudo: Il frassino, una poltrona, un tavolo: un interno del più disperato Pinter, per la casa di Hunding. Al secondo atto una roulotte scalcagnata e grande muro di lava su una piattaforma girevole e basi di tronco d'alberi. Al terzo un pannello di papaveri, le Valchirie - kapò in divisa o in atillati tailleur sulle spalle di uomini - destrieri - belve che uccidono e stuprano. Un megafono rosso amplifica con un effetto terrificante al centro del palcoscenico la voce della kapò. E questo è semplicemente il teatro. Poi il palcoscenico vuoto in tutta la sua profondità con Wotan e Brünnhilde impegnati in una lunga seduta di autocoscienza. E poi la sorprendente soluzione finale con la piattaforma girevole attorno alla quale si dispongono quaranta fiammeggianti sedie rosse con tanti replicanti di Loge a guardia del sonno di Brünnhilde composta dentro un sacco militare. Nella memoria si affastellano immagini che affastellano oggetti passioni deliri inganni tradimenti. Si pensi al “Crepuscolo degli dei”. Mentre poderosa batte la marcia funebre riepilogando i motivi di Sigfrido e delle sue gesta Wagner abbruna le bandiere dell'epica. Morto l'uomo nuovo, impotenti gli dei, trionfa la frode, l'inganno. Siamo al punto di non ritorno. Graham Vick con i quaranta mimi di Ron Howell accatista gli oggetti che gli sono serviti per “narrare” il Ring. La roulotte di Wotan, la poltrona, il muletto dei Giganti, l'uccellino di legno, i girasoli, i banchetti dei Nibelunghi, la spada. La marcia implacabile assomma i detriti musicali di una storia sprofondata nel tempo, i ragazzi ammucciano sacchi d'immondizia sedie letti divani detriti sociali e umani. Il clash tra ciò che si vede e ciò che si sente che sconcerta lo spettatore, che lo priva dell'aura del monumento e che svuota spesso la funzione strutturale della musica tuttavia non ne scalfisce la drammaturgia. il “Crepuscolo degli dei” è il crepuscolo

di una società, la nostra, corrotta, violenta, ossessionata dal successo e dal denaro. Una regia indimenticabile e forse irripetibile.

Spalmare morti

- *I deceduti glieli devo lasciare o glieli spalmo?*
- *Ma sono veri?*
- *Si sono di tre giorni fa*
- *E spalmiamoli un poco*

Questo breve dialogo che leggo su Repubblica del 31 marzo 2022 è tra la dirigente dell'Assessorato alla Sanità Maria Letizia Di Liberti e l'Assessore (ora ex) Ruggero Razza. I deceduti sono i morti in Sicilia di una giornata di Covid-19; la preoccupazione è quella di evitare un numero eccessivo per non finire nella fascia rossa. Per questo è utile "spalmarli". L'uso del verbo "spalmare" della dottoressa Di Liberti e ripreso dall'assessore Razza ci ha giustamente indignato per manifesto cinismo. Ma a leggere le intercettazioni telefoniche si capisce che per chi lo dice è un verbo burocraticamente efficace. Prima che il cinismo o l'assenza di pietà in quel verbo spalmare (uso per il burro o la nutella) emerge quello che la Arendt ha chiamato la banalità del male. Non voglio certo equiparare i nostri due protagonisti ad Eichmann e Göring, tuttavia la manipolazione dei dati che determina la policy, nello sminuire i numeri aumenta invece il pericolo della crescita dei morti. Ma chi ha seguito il dibattito italiano sulle misure di governo, in questo anno, sa anche che non è condivisa l'idea che divieti assoluti di per sé favoriscano il blocco dell'epidemia. Il mentore politico dell'avvocato Razza, il segretario della lega Salvini sino a pochi giorni addietro riteneva impossibile chiudere l'Italia per Pasqua mentre oggi sembra apparentemente dare ragione a Draghi sui numeri: "Se i numeri dicono rosso è rosso, ma se dicono gallo è giallo." Ecco l'idea di Razza era quella di dare un aiutino, truccare i dati in modo che se dicono giallo è giallo. Tutto per favorire naturalmente la messa in moto dell'economia del Paese. Sarà questa la linea difensiva dell'Assessore che adesso sta muto? E nel far questo potrà tener fuori il Presidente? Mentre i funzionari potranno affermare di aver obbedito ad un ordine. I nazisti lo chiamavano Pflicht. Il falso ideologico e materiale rimane una potente arma politica. Non si capisce come mai il Presidente della regione ne sia al momento rimasto fuori. La linea di Razza è la linea del suo Presidente che in varie occasioni ha puntato i piedi sul colore della regione e si è lamentato se andavamo in rosso. Se l'opposizione sostiene che il vero responsabile è Musumeci perché non ha seguito l'idea di Fava di chiederne in aula le dimissioni? Perché è questa l'unica cosa che Musumeci dovrebbe fare per rispetto ai morti spalmati, e ai possibili morti procurati da una verità occultata. Lui e il suo assessore e i suoi burocrati sono moralmente dei collaborazionisti del Covid-19.

Monsieur le President, je vous envoi une lettre

Signor Presidente, martedì sera (15 dicembre 2020) nell'autocompiacersi per l'indecente giardinetto da lei collocato dinanzi al Palazzo d'Orleans, per stigmatizzare la protesta social qualificata contro la sua realizzazione, ha invocato un tormentone che ci annoia sin dal 1997. A chi, in quell'anno fausto, sollevava dubbi sulla totale apertura funzionale del Massimo, Ferruccio Barbera, il manager che sovrintendeva all'Eventone, pensò bene di affissare nel suo studio una lavagna catalogando i buoni e i cattivi e definendo quest'ultimi i nemici della contentezza. Mi vanto di essere stato tra i primi a finire in quella lista. Un gesto divisorio insultante e arrogante. Ma la definizione dei nemici della contentezza piacque molto - soprattutto al sindaco Orlando - ed è da allora che ogni qualvolta si esprima un qualche dubbio sul suo operato la richiama. Lei, Signor Presidente, si è voluto inserire, a buon diritto e per la sua storia politica, in questa tradizione antidemocratica. Ma nell'accogliere la tradizione ha commesso un errore di

attribuzione che qui è necessario chiarire. Difatti richiamando il tormentone e attribuendolo giustamente a Ferruccio Barbera confondeva però Ferruccio con Renzino Barbera, il cantore ironico e divertito del palermitano e del siciliano in generale. Ferruccio eredita da Renzino la prontezza umoristica ma gli dà coniano l'insulto una valenza che Renzino raramente almeno a mia memoria faceva. Come può ben comprendere nell'arte dell'insulto la filologia è un elemento essenziale e spero che almeno su questo convenga. Detto questo non Le sembra che sarebbe ora di smetterla. Il cittadino che protesta non è soltanto un nemico della contentezza; semmai il compito di chi governa è capirne le ragioni o comunque operare in trasparenza per evitare la sorpresa del dissenso. Ma Lei pensa che se avesse presentato il suo progetto prima di realizzarlo non sarebbe stato subissato da critiche e da rilievi ben argomentati? Forse almeno avremmo risparmiato 920 mila euro che, per quanto ho potuto capire dalle sue dichiarazioni, sono una bazzecola? Lei si dice forte dell'approvazione del Comune che, in un certo modo, era obbligato, anche se qualche rilievo di pertinenza storica lo avrebbe potuto avanzare. Lei ha detto che ha avuto l'approvazione della Fondazione Federico II e della Presidenza dell'Ars che certo dopo l'indecenza realizzata all'ingresso del Palazzo dei Normanni, inutilmente denunciata da Piero Longo, non poteva non accordarsi. In quell'occasione Piero Longo fu lasciato solo come nemico della contentezza. Ha avuto l'approvazione della Sovrintendenza che dapprima ha invocato l'inutilità della polemica, ma, ammettendo che si poteva essere più rigidi e che erano stati però suggeriti almeno delle variazioni di scala del manufatto con il ridimensionamento delle palle che salvaguardano lo spazio sacrale davanti al Palazzo. Una curiosa dichiarazione se la stessa Sovrintendente Bellanca, dopo il dilagare della polemica sente il bisogno di fare un po' marcia indietro dicendo che non era questo il progetto che aveva approvato e che molte sue indicazioni sono state disattese. Ma se è così la Sovrintendente dovrebbe subito mettere in mora la Regione perché l'opera sarebbe un abuso da annullare. La Sovrintendente ha quindi l'occasione di mettere in chiaro le differenze. Lo farà? Ma già queste dichiarazioni, Signor Presidente, incrinano la legittimità del suo operato. Ad allargare la crepa concorrono le argomentazioni di una parte molto qualificata della città, dall'università, all'ordine degli architetti; dei paesaggisti, dei comuni cittadini con un minimo di senso della storia e della decenza contrari al giardinetto. Naturalmente signor Presidente lei persevererà nel suo torto. Eppure sarebbe un segno di civiltà non nascondersi dietro la boutade di Barbera e l'insegnamento bipartisan di Orlando, cercando di capire di aver fatto una costosa sciocchezza. Smonti il lumpengarten. Se lo compri per sé, se Le piace tanto. Sarebbe un'azione bellissima, come vuol lo slogan del suo partito. Buon Natale.

Plebiscito

A notte fonda, a Donnafugata, Don Calogero Sedàra comunicò dal balconcino i risultati del Plebiscito: *Iscritti 515; votanti 512; "sì" 512; "no" zero*. L'indomani mattina sulla cima di monte Morco, Don Ciccio Tumeo "in piedi, parlava in dialetto e gesticolava ... «Io, Eccellenza, avevo votato "no". "No", cento volte "no" ... Per una volta che potevo dire quello che pensavo quel succhiasangue di Sedàra mi annulla, fa come se non fossi mai esistito, come se fossi niente immischiato con nessuno ...»". Fu a questo punto che Don Fabrizio seppe che a Donnafugata, in cento altri luoghi, era stata strangolata "la buonafede". "Il voto negativo di don Ciccio, - pensa il Principe - cinquanta voti simili a Donnafugata, centomila "no" in tutto il Regno non avrebbero mutato nulla al risultato, lo avrebbero anzi reso più significativo, e si sarebbe evitata la storpiatura delle anime." Tomasi di Lampedusa chiosa: "Don Fabrizio non poteva saperlo allora, ma una parte della neghittosità, dell'acquiescenza per la quale durante i decenni seguenti si doveva vituperare la gente del Mezzogiorno, ebbe la propria origine nello stupido annullamento della prima espressione di libertà che a questo popolo si era mai presentata." È una notazione sorprendente perché Tomasi di Lampedusa non dà affatto per naturale la neghittosità e l'inciviltà del popolo siciliano, ma li legge come esiti storici. Ebbene la vocazione plebiscitaria siciliana, evocata nel *day after* delle elezioni politiche 2018, insieme all'insopprimibile urgenza nazionale a correre in soccorso del vincitore, va

interpretata come il consolidamento di un originario torto subito, come suggerisce Lampedusa; ma soprattutto come esito finale degli scollamenti tra popolo e politica che moltiplicatisi nel tempo ha fatto crescere la rabbia, l'urlo sociale - dice Del Mercato nel suo editoriale su Repubblica-Palermo - l'estraneità dalla casta e dalle sue regole; ha creato lo spazio vitale del populismo. In questo senso il plebiscitarismo è il segnale di una pratica ideologica e politica che consiste nel liberare il popolo dalle forme in cui è stato recluso dalla democrazia liberale nelle sue carte costituzionali fondative. La liberazione della sovranità del popolo dalle mediazioni formali fa pendere il populismo inevitabilmente verso forme di democrazia totalitarie, verso il bonapartismo e suoi eredi. Del bonapartismo il populismo condivide la negazione della mediazione rappresentativa, il primato della costituzione materiale su quella formale (cavallo di battaglia del fascismo e del nazismo) che, nonostante la conclamata, e però incontrollata orizzontalità sovranista del *web*, lo indirizzano verso una verticalizzazione interna e una istituzionale che metta in diretta comunicazione il popolo con il vertice. Tecnicamente l'uso del maggioritario e delle elezioni dirette, nel declino dei grandi partiti novecenteschi, amplifica la vocazione plebiscitaria dei populistici che, osserva Marc Lazar, impongono in una dinamica accelerata sempre nuovi temi. Con l'idea del popolo sovrano onnipotente indeboliscono le altre forme di procedura della democrazia libera e rappresentativa e scanzano le fondamenta delle democrazie finora conosciute. Yascha Mounk sintetizza drasticamente lo stato delle cose nel titolo di un suo recente libro *People vs. Democracy*. I plebisciti populistici certificano questo scontro nel tramonto della democrazia e delle socialdemocrazie, ultimi guardiani. Commenterebbe Michele Perriera: “*Volano di notte...che furbacchioni!*”

Tampax

Dalla stazione centrale di Parigi nel 1882, Ernst Renan ci comunicò che la nazione, la sua esistenza, è un plebiscito di tutti i giorni. Renan ci voleva dire che il principio nazionale è precario e che si sostiene in virtù del diuturno impegno individuale. L'esistenza della democrazia condivide la precarietà concettuale ed ha bisogno del sostegno individuale quotidiano. Venuto meno quel sostegno l'Europa cadde nel buco nero della dittatura. Si affermò l'uomo forte al vertice della piramide politica e l'individuo abdicò. Il principio si era incarnato nei baffetti, nella mascella volitiva, nei baffoni. Amen. Nel dopoguerra si cercò di recuperare la soggettività critica e deliberante avendo esperito quanto la democrazia fosse fragile e precaria. Tra strappi e ripiegamenti si è andati avanti almeno sino all'avvento dell'età della post-democrazia nella quale il plebiscito adesso non riguarda strategicamente nel lungo periodo il valore unificante del concetto di democrazia ma tatticamente, ora e qui, quello del singolo leader, che di volta in volta investiamo di rappresentarci. La storia della repubblica è attraversata da tentativi di verticalizzazioni e di golpe che portano alla fine Lui alla ribalta. Con la crisi dei partiti naufragati nella gogna giudiziaria apparve il Cavaliere. Col declino mediatico del Cavaliere il telecittadino ha cercato di individuare altre personalità. Apparve il comico Grillo salutato con gioia dopo una faticosa nuotata. Ma il comico ripreso dal palcoscenico passò il testimone all'immaginetta di Di Maio che dopo una fugace apparizione al balconcino di palazzo Chigi è stato surclassato dal ruspante celodurista Salvini. La vocazione plebiscitaria che non è solo siciliana sceglie come soggetto - oggetto il vincitore. Per questo le piazze si affollano di gente che flessibilmente passano da un personaggio all'altro purché abbia successo. La regola del successo ha soppiantato la vecchia massima gesuitica e molto borghese “*frangar sed non flectar*”. Trionfa la flessibilità del consenso che affolla le piazze estatiche e selfizzanti. È il clamoroso successo di Salvini che in travesti conquista le piazze. Dimentichi che negli anni passati il lumbard si esercitava nel più rozzo razzismo nei confronti dei meridionali eccoli ad applaudire, a subire il fascino del nuovo attore in jeans e camicia bianca con in mano un panino e nell'altra una mitraglia. È lui l'alonato della Dea Fortuna, in cerca di voti. E come diceva l'immortale Catalano è sempre meglio puntare su un cavallo vincente che su uno perdente. Soprattutto se il vincente ci sollecita la corteccia di serpente, ci istiga contro l'altro e ci fa dimenticare che da carnefici potenziali potremo diventare vittime. La flessibilità

di massa diventa uno slogan per la sopravvivenza che immaginiamo da vincitori. Anni addietro la pubblicità di un assorbente per signore reclamava che la flessibilità si era fatta assorbente. Salvini è stato eletto ad assorbente dell'emorragia della democrazia.

Resistenti

Oggi, 25 aprile 2019, Giuliana Sgrena, Enzo Campo, Carlo Verri e Mario Azzolini presenteranno il volume "I siciliani nella Resistenza" a cura di Tommaso Baris e Carlo Verri, edito da Sellerio (pp. 421, euro 22). Il volume raccoglie gli atti di un convegno "Il ruolo della Sicilia nella Resistenza e nella guerra di Liberazione", tenutosi a Palermo nell'ottobre 2016, organizzato dall'Istituto Gramsci Siciliano con la collaborazione dell'Istituto siciliano per la storia dell'Italia contemporanea, nell'ambito delle iniziative promosse dalla Presidenza del Consiglio in ricorrenza dei 70° anniversario della Resistenza e della guerra di Liberazione. È un volume collettaneo diviso in tre parti: *Il quadro generale* (Gaetano Silvestri, Luca Baldissara, Tommaso Baris, Santo Peli); *I siciliani nella Resistenza, la Sicilia tra fascismo, guerra e dopoguerra* (Toni Rovatti, Claudio Dellavalle, Giovanna D'Amico, Michele Figurelli, Massimo Asta, Vittorio Coco, Antonino Blando, Rosario Mangiameli); *La memoria della Resistenza a sinistra* (Matteo di Figlia, Carmelo Albanese, Andrea Micciché). Come affermano i curatori la questione dei siciliani nella Resistenza si spiega meglio se collocata nel suo contesto prima di tutto ideale. Fanno propria la tesi di Gaetano Silvestri che la Costituzione non sia nata sulle montagne dove fu combattuta la guerra partigiana, tuttavia sottolineano che il "bagaglio valoriale di quest'ultima abbia innervato lo spirito e il testo della nostra carta costituzionale." Aggiungono una notazione decisiva: "Un patrimonio di valori che ha preso forma nel farsi della Resistenza, perché il gran numero dei partigiani e delle partigiane era cresciuto sotto il fascismo, all'8 settembre rifiuta la guerra e solo dopo nel corso dei venti mesi di lotta e grazie ad essa si forma in senso antifascista." È in quei mesi che matura l'incontro tra i più giovani con i più anziani già oppositori del regime. È una dinamica che caratterizza la componente siciliana agita da personaggi carismatici come Pompeo Colajanni, il leggendario Barbato che libererà Torino, Girolamo Li Causi, Salvatore Di Benedetto. Come si sa, l'attenzione degli storici sui partigiani meridionali e siciliani in particolare è relativamente recente. La storiografia si è occupata più degli esiti e non dei suoi protagonisti, prevalendo nella narrazione la ricerca di un coeso modello sostanzialmente politico-militare consapevolmente organizzato.

L'articolazione tematica e i saggi del volume invece tendono a uscire da questo modello privilegiando la necessità di analizzare le forme sociali che si erano sviluppate nel Mezzogiorno dopo la caduta del fascismo senza appiattirle sul fenomeno resistenziale. Baris e Verri fanno tesoro di un'analisi di Gastone Manacorda che sottolinea la sfasatura cronologica siciliana. La Sicilia era stata liberata prima del 24 luglio, e prima dell'8 settembre. Prima di quelle date non si può parlare di Resistenza - anche se certo ci sono episodi di contrasto durante la guerra antitedesca di Sicilia - perché, aggiungeva "la Resistenza non è soltanto lotta armata ma spostamento di massa, con un passaggio dall'antifascismo di élite all'antifascismo in cui le masse diventano operanti o con le armi o con gli scioperi o in altre forme". Però Manacorda non sottovalutava "la notevole partecipazione alla resistenza armata dei tanti siciliani e meridionali che si trovavano al nord". Da inquadrare nel fenomeno di "resistenza o meglio alla non partecipazione alla guerra del corpo di Liberazione promosso dal Governo Badoglio."

L'8 settembre induce nei militari, che non vogliono passare con i tedeschi, soprattutto al Nord, per l'obiettivo difficoltà di tornare al Sud, un riaccorpamento dentro la Resistenza. Baris e Verri fanno poi tesoro di un invito di Claudio Pavone, autore del cruciale "Una guerra civile", ad analizzare "il rapporto creatosi tra i molti meridionali che parteciparono alla Resistenza e la società meridionale. Ritorni a casa, memoria dei caduti, reinserimento nel lavoro, milizia politica nel Mezzogiorno come tramite di esperienze

maturate nel settentrione E vi andrebbe naturalmente aggiunto quello dei reduci meridionali della Repubblica di Salò”.

Una pista importante che attraversa molti saggi e soprattutto quello sottile e acuto di Rosario Mangiameli: “Antifascismo e Resistenza visti dalla Sicilia”.

È conturbante l’opacità e la resistenza che incontrarono i partigiani al loro rientro a casa. Come è singolare che Placido Rizzotto grande dirigente socialista e della CGIL quasi nascondesse la sua attività di partigiano. O la scarsa propensione di molti partigiani a fare le pratiche per il riconoscimento del partigianato! Quando ritornano in Sicilia, è in atto la polarizzazione Dc/Pci-Psi che di fatto sgretola sin dall’inizio la comune appartenenza valoriale della Resistenza ed emargina i partigiani che disillusi, in maggioranza, si allontanano dalla vita pubblica tranne pochi e straordinari esempi.

Ma quanti sono stati i partigiani siciliani? Secondo alcune rilevazioni riportate da Toni Rovatti sono 144 su 549 meridionali nelle Marche; 460 su 1345 in Emilia, ma 2.792 su 7.922 in Piemonte. Quella siciliana è la maggiore partecipazione rispetto alle altre regioni del Mezzogiorno. Cifre ragguardevoli alle quali vanno sommati i morti nei campi di concentramento, le vittime dei nazisti, che consentono di affermare “la piena cittadinanza dei siciliani nella Resistenza nazionale”. Il saggio di Claudio Dellavalle sulla guerra partigiana in Piemonte è naturalmente per i siciliani il più esaltante con al centro la figura di Pompeo Colajanni. E a lui insieme a Di Benedetto e Li Causi, Michele Figurelli dedica il saggio centrale del volume:” Dall’antifascismo alla Resistenza. Dirigenti siciliani della guerra di Liberazione”. Colajanni insieme a Li Causi è lo stratega di una linea interpretativa che lega il Risorgimento alla Resistenza, all’autonomia regionale ma soprattutto a quella che si potrebbe definire la Resistenza disarmata in Sicilia consumatasi dopo il 45 e che, con al centro Portella della Ginestra, lascia sul campo a partire già dal ’44 contadini, sindacalisti, militanti. Tutti martiri per la compiuta affermazione sul fronte interno della democrazia in Italia, come i partigiani oltre la linea gotica tra il ’43 e il ’45. Ricordiamocelo. Oggi più che mai.

Gabriele Ferro

“Quando sarò deposta nella terra/che i miei errori non creino/turbamenti nel tuo petto/Ricordati di me ma ah! dimentica il mio fato.” È il lamento di Didone, la più celebre pagina di “Dido and Aeneas” di Purcell, andata in scena venerdì sera al teatro Massimo (5 novembre 2021). Una melodia struggente che in sé ha una divaricazione - l’accompagnamento va verso il basso e la melodia verso l’alto - che rispecchia la spaccatura del vissuto di Didone. Una melodia cupa che si arresta su “Ricordati di me” quasi un’eco della propria voce per sprofondare nel “dimentica il mio fato”. Svuotata, sonnambolica Didone inizia a camminare, una sorta di lento traveling seguendo il suo talamo - tomba verso il buio. Un continuo sommesso lento interiorizzato con una tensione emotiva che le voci del coro, il gruppo strumentale sostengono per poi spegnersi. Un incantesimo. Un respiro trattenuto e poi un applauso scrosciante affettuoso di un pubblico che aveva percepito che al teatro Massimo c’è stato un miracolo. Il diamante del teatro musicale inglese datato 1688 “Dido and Aeneas” di Henry Purcell ha emanato la sua accorata luce sotto la direzione di Gabriele Ferro; regia di Lorenzo Amato; scene e costumi di Justin Arienti; luci di Vincenzo Ramini; azioni mimiche di Danilo Rubeca. Il traveling verso il nero di Didone chiariva l’idea drammaturgica sia di Amato che di Ferro essere cioè l’opera di Purcell un manifesto della malinconia autodistruttiva. “Le grandi anime cospirano contro sé stesse/e respingono la cura di cui abbisognano” canta il coro secondo Tate, scrittore raffinato e colto. La melanconia o, come si chiamerà dopo Burton (la prima edizione della sua celebre Anatomia della melanconia è del 1621 ma altre seguiranno), la depressione è la cospirazione delle anime contro sé stesse. Lo sa Didone che avvolta nel suo letto non vuole alzarsi per accogliere Enea, ma soprattutto per accogliere in lei il suo innamoramento per lui. Belinda, la sorella cerca di convincerla e Didone inizia a cedere. Si va a caccia, si va fuori per cancellare il

rumore dell'anima. Ma altri fantasmi urgono. Delle streghe congiurano contro la Regina per mandare in frantumi il suo eros ma anche il suo regno. Una di esse appare a Enea come Mercurio per intimargli di partire. E Enea sa che deve obbedire. Didone alla notizia della separazione reagisce con nobiltà e non accetta un ripensamento momentaneo di Enea votandosi alla morte. Tutta l'opera è drammaturgicamente e musicalmente binaria: tragedia/commedia, forte/piano, maggiore/minore, lento/veloce. È cioè teatralmente efficace per il libretto di Nahum Tate che stravolge Virgilio ma tende l'orecchio a Shakespeare ed ha come sottotesto, suggerisco avventatamente, l'Anatomia di Burton. È musicalmente sublime perché come ha spiegato Ferro: "è musica molto intensa, di grande tensione emotiva. Siamo di fronte ad una musica molto moderna coi suoi recitativi lirici: l'idea di Purcell era di cercare un continuum che lega insieme le arie, i recitativi e gli ariosi. Alla fine del recitativo io ho aggiunto altri strumenti oltre alla viola da gamba per passare all'arioso." Nella direzione di Ferro il punto centrale è azzerare le differenze compositive per trovare una forma continua legata espressiva usando dinamiche estreme sia nei pianissimi o nei fortissimi per esaltarne teatralmente la drammaticità espressiva. Ferro ha un range dinamico molto stretto sì che il suono sia degli strumenti che delle voci sembra interiorizzato. Ed è questa interiorizzazione e continuità a comunicare l'essenza malinconica di "Dido and Aeneas". Amato ha lavorato con gusto e passione su questa linea ben coadiuvato da Rubeca ingrigliando attori e ballerini in movimenti molto ristretti. Le scene una variazione di grigi dentro un'ovale con un solo oggetto il letto-bara ma anche il grande scuro albero – I costumi sono in chiave impero tranne uno scarto formale per le streghe dove Arienti recupera dei collage credo di Max Ernst per delle streghe nurse dark molto vittoriane. Per quanto riguarda il cast: Denis Uzun è stata teatralmente una efficace e commovente Dido, musicalmente ha onorato le due arie principali anche se la sua potenza vocale, ben adatta ad altri ruoli, non le consentiva una piena interiorizzazione espressiva. Più in stile vocalmente Francesca Aspromonte, deliziosa Belinda: ("queste valli solitarie"). Pregevoli ancora le prove di Vittoria De Amicis (seconda donna), Adriana di Paola (La maga), Shakè Bar (prima strega), Rosa Bove (seconda strega), Federico Florio (spirito), Muro Borgioni (Aeneas), Filippo Adami (un marinaio). Duttile, precisa, in tensione l'orchestra del Massimo in organico ridotto ma rafforzato da cembalo e organo, arciliuto, tiorbe. Contenuto più che mai il coro.

Giovanni Sollima

Era maggio ed era il 1974. Sul palcoscenico s'avanza una figura fin de siècle: in frac, il viso austero ornato da un bel pizzo nero. È Il primo violoncello dell'Orchestra sinfonica siciliana Giovanni Perriera, insegnante di violoncello al conservatorio di Palermo, si apprestava ad iniziare l'esecuzione delle Suite per violoncello di Bach, che ripartiva in tre serate. Quel giorno iniziava con la Suite n.1 e la Suite n.6. In sala due suoi colleghi: il giovane Salvatore Cicero, "spalla" dell'Eaoss, ed Eliodoro Sollima, musicista, pianista e titolare della cattedra di composizione. Sollima, Perriera e Cicero formavano un Trio squisito dal quale molto abbiamo appreso. Come avrà appreso Giovanni Sollima, figlio di Eliodoro e futuro allievo di Perriera. Nel '74 Giovanni aveva appena 12 anni. No so se ricorda quel pomeriggio. Lo ha ricordato il cronista nel vederlo, venerdì sera al Politeama, salire sul palcoscenico con una magnifica camicia scura a fiori imbracciare il suo prezioso strumento per sobbarcarsi all'impresa dell'esecuzione in una sola serata di tutte e sei le suite di Bach. Le due immagini comunicano bene una distanza temporale ma insieme al mutamento anche la continuità. Nel senso che Giovanni Sollima appartiene ad una genealogia musicale palermitana che non va dimenticata. Giovanni dopo lo studio con Perriera e suo padre, si perfezionò con Antonio Janigro e iniziò una carriera che lo ha portato ai vertici internazionali non solo come solista, ma anche come compositore che ritiene la musica sempre contemporanea; che non arretra a nessuna contaminazione e che sperimenta i mezzi tecnologici per esaltare la comunicazione traendola dalla fonte primaria che rimane il fiato popolare ma soprattutto il suo ritmo. Ed è il ritmo, le sue trasformazioni che Sollima esalta nell'interpretazione mirabile di queste suite che padroneggia con una tecnica davvero

sbalorditiva. Se prima si riteneva che le suite fossero esercizi senza anima, Casals, per eccesso, s'incaricò di rilevarne l'anima; ma dopo di lui si cercò di raffreddare l'impeto e restituire con gli occhiali della filologia la giusta espressività se mai è possibile a un interprete davanti ad opere delle quali non possediamo l'originale e che ci sono pervenute in copie senza nessuna indicazione. Nelle prime tre suite che ho ascoltate nel pomeriggio (14 novembre 2021), nella giornata che anticipa la prossima stagione degli Amici della Musica - le altre vennero eseguite la sera - Sollima studiando le carte e i suggerimenti che provenivano dal "Diario di Maria Magdalena Bach", rimeditato durante il lockdown, coniuga la prospettiva storico-filologica con il principio che non a caso Schoenberg richiama e cioè che la costruzione -forma è espressione. Sollima cerca un suono mai enfatico ma distinto, dinamiche contenute come se venissero da un ragionamento interiore, e soprattutto celebra il ritmo accelerandolo con maestria e ferreo controllo. Penso soprattutto alla terza suite. Per non farci dimenticare che tutta la musica è contemporanea Sollima ha impaginato tra le suite, la "Sonata 1959" di Sollima di sorprendente bellezza ed "Horizon" di Hackett (classe 1950) un efficace pezzo che ribadiva questa continuità tra passato e presente. Una straordinaria esperienza d'ascolto a lungo applaudita.

Zubin Mehta

Zubin Mehta, è tornato acclamatissimo (16-17 novembre 2021) sul podio del Massimo, in un teatro sold out, per dirigere "Carmina Burana" (1937) di Carl Orff che reca come sottotitolo "*Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae, comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*". Insomma una cantata scenica. Di fatti nell'aprile del '69 il Massimo li mise in scena abbinandoli alla "Salome" di Richard Strauss. Direttore artistico era Filippo Ernesto Raccuglia (18985-1987) e l'abbinamento chiarisce come per la sua generazione, Orff rappresentasse una variante del modernismo europeo. Per Massimo Mila l'opera di Orff è una sorta di "Sacre du Printemps" per analfabeti musicali. Mila pur trovando eccessivo il suo giudizio al limite di una boutade lo ribadisce quando afferma che secondo lui i "Carmina" condividevano del capolavoro di Stravinskij due elementi: l'assoluta padronanza del ritmo e l'intensità della ripetizione. Ritmo e iterazione bombardano l'ascoltatore che sa bene come grazie all'iterazione si troverà per alcune ore a canticchiarsi o borbottarsi tra sé e sé quelle scansioni ritmico-melodiche semplici, icastiche. È per questo che i "Carmina" sono preda della pubblicità. I pubblicitari si affidano alla forza suggestionante della musica per mantenere in vita non la musica ma il prodotto che in quel caso illustra. Insomma per Mila il barbarismo iterativo di Orff è una copia semplificata del "Sacre". Ma con questo eccesso Mila ci fornisce una chiave per capire o collocare meglio la musica di Orff. Si capisce che il riferimento a Stravinskij non è solo al barbarismo del "Sacre", che i gerarchi nazisti odiavano vedendovi la minaccia asiatica, ma ad esempio all'"Histoire du soldat", a quella assoluta scabra semplificazione che Orff praticava tra le due guerre dando alla musica una funzione gestuale che è quella che Brecht ricercava, affidandosi soprattutto al ritmo. Non meraviglia allora che Orff negli anni Trenta abbia musicato dei testi di Brecht e ancora di più che nel '54 il vecchio Brecht lo cercasse per comporre la musica del "Cerchio di gesso del Caucaso". Questa attitudine di Brecht prima delle ricerche storiche definisce il rapporto tra Orff e il nazismo. Ora si parla soprattutto di un musicista che per sopravvivere venne a compromesso con il nazismo già a partire dal '36. Sta di fatto che Carmina Burana dopo la prima del '37 fu ripresa soltanto nel '40 e a Milano nel '42 alla Scala con la direzione di Gino Marinuzzi. E a Milano fu un successo. Ma bisogna attendere la fine della guerra perché Carmina diventi un successo mondiale. In fondo non è opera per analfabeti se è vero che i musicologi auscultandola hanno potuto rintracciare la profonda conoscenza della musica rinascimentale e rimangono ammirati per le complesse costruzioni ritmiche ma anche per il suono nuovo scabro. Un grande direttore come Mehta sa che questa musica è stratificata nei suoi ammicchi tra antico e moderno e che questo mix ravvivato da improvvise accensioni ritmiche, iterazioni corali, languori melodici, ironia goliardica, pathos della natura, sberleffi vocali va direttamente al cuore e alla pancia dello spettatore trasmettendogli sotto la pelle una libido inarrestabile e giovanile. A

struggersi d'amore nei testi è soprattutto lui il maschio baritono nel nostro caso Lucio Gallo perfetto nella trascolorazione timbrica dal basso all'acuto in una torsione tipicamente espressionista. Gallo è apparsa in palcoscenico con una finanziaria, un viso spiritato e nevrotico, una barbetta indocile che ci ricordava tanto il Professor Unrath di "Angelo Azzurro". Gallo è riuscito pur in questa versione non scenica a creare un personaggio e a situarlo con pochi gesti con quel viso e quel vestito nella repubblica di Weimar. Chapeau. Accanto a Gallo, Giovanni Sala (tenore) e Nadine Sierra (soprano). E cosa può aggiungere il cronista musicale agli elogi che già sono stati scritti. Mehta nonostante l'età, la malattia affrontata e superata con quel suo gesto semplice, tecnicamente infallibile - un esempio per tanti atleti che adesso zompano sui podi - ci ha portato dentro questo oggetto, incline al kitsch, sottolineandone le dissonanze timbriche e ritmiche con un'orchestra in gran forma soggiogata dal suo gesto, dalla sua tranquilla autorità. Anche il coro si è lasciato domare alla precisione. Alla fine, delusa la richiesta di bis, Mehta -viso immobile che espandeva serenità - appoggiandosi lievemente al bastone, è uscito di scena, portandosi via l'Orchestra. I palermitani ricorderanno per anni questa serata ed in particolare il sovrintendente Francesco Giambrone che accarezzava con lo sguardo riconoscente il grande maestro: Zubin Mehta, il bellissimo Zubin, un pezzo vivente della storia della musica.

Il Vespro e le pannelle

Quando Verdi arrivò a Parigi nel 1853 per onorare il contratto di un "grand opéra", - cinque atti, balletti inclusi - per l'Opéra di Parigi, era ormai l'autore affermato di "Rigoletto", "Trovatore", "Traviata". Sta lavorando per il '55 all'opera "Les Vêpres siciliennes". Dopo la trilogia, Verdi accetta la sfida perché sa di essere ad un bivio. O continuare con la ricetta dei suoi successi o "scrutare nel futuro, vedere nel caos nuovi mondi", sfidare l'oscuro. Ed è questa la strada che sceglie. Tra malumori, dissidi reali e amplificati, Verdi punta ad un nuovo stile. il debutto il 13 giugno 1855 fu un successo incredibile. Certo in molti dissero che imitava Meyerbeer e ci si chiedeva dove fosse finita la stringatezza scenica di Verdi. Piave lanciava fulmini contro Scribe l'autore del libretto così lontano dai suoi e così ben costruito anche nella sua lenta giustapposizione di personaggi e situazioni. Così è nei "Vêpres". Nel primo atto: a Palermo, anno 1282, avanza la duchessa Hélène e racconta che vuole vendicare il fratello Federico d'Austria giustiziato dai francesi. E intona una bellissima aria di sfida ("Au sein des mers"). Nel secondo, sbarca Giovanni di Procida, l'esule patriota che si scioglie in un canto sulla città adorata Palermo ("Et toi ...Palermè"). I versi di Scribe sono molto eleganti controllati nel fervore patriottico che nella versione italiana, andata in scena il 26 dicembre a Parma, gli conferì Arnaldo Fusinato. In Italia per questo esaltato patriottismo si è preferita sempre la versione in italiano e nel frattempo si tagliavano i balletti snaturando il grand opéra (Le quattro stagioni, atto III) che raffreddava l'azione. Il pregiudizio sull'arretratezza dei "Vespri" rispetto al modello Verdi resiste ancora. Eppure Mila si era battuto per dimostrare come l'opera aprisse in nuovo tornante verso la modernità e un nuovo dramma musicale, e che il punto drammaturgico non era la rivolta ma il rapporto tra padre e figlio: Guy de Monfort e il figlio Henri che non sa che il despota usurpatore è giusto suo padre. Insomma il conflitto è pubblico ma anche privato, contraddittorio nei sentimenti. E il figlio pur patriota insieme a Procida e a Hélène della quale si innamora, salva il padre dall'attentato che Procida aveva ordito. Mila scrive delle pagine acutissime per mostrare come l'opera si eleva nell'atto terzo e nell'aria di Monfort ("Au sein de la puissance") e nel duetto ("Quand ma bonté toujours nouvelle"). E ciò che nell'ouverture scambiavamo per increspature dell'amor di patria qui e un'altra cosa è l'increspatura del cuor filiale e paterno. Inutile ricordare come qui si pongano le basi del "Don Carlos" altro grande monstre parigino di Verdi. Ma è il canto come parola scenica che Verdi porta avanti soprattutto nelle voci maschili mentre il modello grand opéra lo esalta nei grandi concertati e nel mix drammatico-leggero che approderà nel "Ballo in maschera". Eppure i "Vespri" continuano almeno in Italia a non essere amati. A Palermo si danno per la prima volta nel '37 con la direzione di Capuano; poi nel '57 con Serafin sul podio e le scene di Gino Morici. L'ultima apparizione data 2004 con scene di Ezio Frigerio, regia di Nicolas Joel e direzione di Ralf Weikert. Sono stati dati sempre in italiano, mentre sarà per la prima volta in francese l'edizione che inaugura la stagione '22 con la direzione di Omer Wellber

e la regia di Emma Dante. Vendetta privata e pubblica di Hélène, innamoramento di Henri-Hélène, l'agnizione padre-figlio, si collocano dentro la “grande storia” quella della rivolta condotta da Giovanni di Procida. Una rivolta particolarmente sanguinosa e gratuitamente violenta. E Amari che la ricostruì la recita così: «Andava alla chiesa una giovane avvenente di aspetto signorile, co' i suoi parenti, con lo sposo. Droetto, famigliare del giustiziere, le si fa incontro per cercare armi; le caccia la mano in petto: secondo Niccolò Speciale l'insulto fu più sconcio». «A tal' oltraggio la donna stette per cascare svenuta; la sostenne lo sposo, e in un batter d' occhio un giovinotto, strappata la spada dal fianco a Droetto, gliel' immerge nel ventre. Gli astanti urlarono: "Muoianno i francesi" e il grido come voce di Dio, dice uno scritto d' allora, tuonò per tutta la campagna. Con sassi, coltelli, bastoni si gittano addosso ai francesi». Il Vespro fu una carneficina. «Corsero in città i sollevati, gridando sempre "Muoianno i francesi", muoianno i tartagliani e quanti ne vedeano li metteano a morte. La tradizione porta che nel dubbio s' alcuno fosse straniero lo si sforza a dir ciciri; e chi falliva nella pronuncia era spacciato». Il cinismo panormita ci addita allora i ceci come politicamente sospetti gettando un'ombra sulle “panelle” la cui origine si rivela non proprio innocente.

Un sessantottino metropolitano nell'Ogliastra

Si è soliti accreditare a Truman Capote l'invenzione del “literary journalism” o se si preferisce della “creative no-fiction” che consiste nel modulare secondo schemi letterari la ricostruzione di fatti sulla base però di una oggettiva e accurata raccolta di notizie. È quanto aveva fatto Truman Capote nel 1966 ne *In Cold Blood* dove per ricostruire il quadruplice omicidio della famiglia Cutter non si limitò a ricostruire i fatti ma ad agitarli in uno schema narrativo che li soggettivava e nello stesso tempo gli conferiva una dimensione socio-politica più ampia, nazionale. Il romanzo era apparso a puntate sul “New Yorker” ed è su quella prestigiosa rivista, ma anche su “Harper's” o “The Village Voice” che si diffonde questo tipo di scrittura che il “New Yorker” colloca sotto l'occhiello A Report at large. Se è corretto che Capote rivendichi il copyright, tuttavia è bene ricordare che il genere esplose nei giornali a partire degli anni Venti e Trenta, nei feuilleton dei quotidiani di lingua tedesca. In quei/feuilleton/ smisurati - che partivano dalla prima pagine - la ricostruzione dei fatti risuonava della dimensione psicologica dei personaggi che li vivevano e dava autorità al punto di vista di chi i fatti narrava soprattutto quando era egli stesso attore dei fatti. /Feuilleton/, antenati dei /Report at large/ o del /LongForm Journalism/. Ebbene L'amore sgrammaticato (Vittoriotti 2022) di Giancarlo Mirone - classe 1948, resto di una Palermo sessantottina e Pop ma con il vantaggio di aver vissuto una infanzia dorata all'ombra della Casa Rosada a Buenos Aires e di conoscere l'altra mitica Palermo; professore in una scuola media e poi in un liceo sardo (1973-79); quindi a Palermo giornalista di lungo corso - è un delizioso esempio della categoria del “literary journalism” perché Giancarlo ne esibisce tutti gli elementi portanti: soggettivizzazione dei fatti narrati, attenzione alle psicologie dei personaggi (i suoi alunni), ricchezza di notizie: paesaggio, dimensione e stratificazione sociale, apparato produttivo, monumenti, cibi, riti; psicologie individuali e di gruppo - i suoi colleghi: questi “giovani compagni” professori toscani campani pugliesi in esilio e mal sopportati perché con la loro presenza finivano con il bloccare le risorse locali. Ma siccome Mirone racconta questa storia 50 anni dopo quella prima esperienza di insegnante, ed è da decenni giornalista la sua narrazione nella precisione delle evocazioni di fatti, personaggi (dall'Aga Khan della Costa Smeralda alla fine della guerra in Viet Nam; al Kissinger che apre ai cinesi dopo la partita di ping-pong, alle tremende giornate milanesi) e degli oggetti, diventa vintage, mentre la colonna sonora culmina in *Come Together* e ne *Il mio canto libero* di Lucio Battisti con un vasto corredo di Peppino di Capri, Milva, Fausto Leali, i Camaleonti, Drupi, Ricchi e Poveri del festival di SanRemo che i ragazzi seguivano attentamente. Ma il vintage emerge nell'elenco delle automobili che cita: Mini Mirror, Fiat 500, Citroen Dyane, Ferrari, Bmw 2002 bianca, Fiat 850, Fiat 128 coupé, Citroen Mehari è - spiega - una macchina scoperta dalla carrozzeria in Abs ideata come auto balneare, appunto spiaggina; Porsche e l'amore assoluto l'Honda 450: “che non smetto di assimilare a una policromia musicale. Violino quando scivola al piccolo trotto, contrabbasso durante

l'aumento delle frequenze, rullante incontenibile a carburatori saturi.” Giancarlo racconta quello che ha vissuto tra gennaio - ottobre del '73 quando terminato il servizio militare approdò in Sardegna per insegnare in una prima classe di una scuola media di Baunei: “borgo collinare agro - pastorale dell'Ogliastra, un centinaio di chilometri verso Sud sulla Orientale Sarda. Un tracciato dall'orografia e dall'asfalto dissonanti. Sprazzi di pianura contigua al mare che si intuisce o si intravede ferroso a sinistra, alternati all'inarcarsi di dislivelli morbidi oppure aspri, con sveltamenti ovattati di nebbia spessa e minacciosa. Il tutto punteggiato da pochi centri abitati, per lo più case sparse ma linde.” Mi era stata assegnata una prima media, sezione D. La classe è mista, con la popolazione maschile in parte composta da ragazzini più volte ripetenti, alcuni dei quali hanno più di 14 anni. Insomma, è ritenuta quella peggiore delle medie di Baunei. Il primo impatto è sismico quanto mortificante. Per Mirone – al suo esordio – la questione pedagogica diventa un incubo: lui e i suoi colleghi conoscono Rodari, Calvino ma soprattutto *La lettera ad una professoressa*. E da un racconto come questo capiamo quanto sia stato decisivo per tanti giovani professori Don Milani. Ma il libro di Mirone non è solo una storia pedagogica a buon fine è anche la storia di una doppia ricerca d'identità. Giancarlo vista la difficoltà di comunicare con i suoi allievi tenta con il teatro mettendo in scena Beckett (lo aveva fatto in una cantina palermitana che ben ricordo); tenta con la lettura del giornale cercando di spiegare come funziona quella macchina straordinaria ma pur con lievi progressi non scalfisce il muro che si copre di ostilità vocante. E ha l'idea di chiedere ai suoi allievi di scrivergli. Con sorpresa il dialogo inizia, si intensifica e l'allievo diventa addirittura maestro quando spiega al professore come si fa il formaggio. Lo scrive in sardo e vuole che il maestro lo trascriva in italiano. Ed è in questo scambio tra lingua originaria e lingua ricevuta che inizia la costruzione di una nuova identità certo fragile ma diversa. Questi quaderni Giancarlo li ha conservati per 50 anni mancando un'occasione visto il successo negli anni Novanta, venti anni dopo, del libro e del film “Io speriamo che me la cavo”. A specchio con i suoi allievi Mirone non potendo comunicare con la società chiusa che lo circonda chiede ad un giornale di scrivere. E lo chiede perché anche lui cerca una nuova identità professionale. Trova una sponda nel quotidiano “La Nuova Sardegna” fondato nel 1891 e inizia a mandare corrispondenze. Come i suoi allievi, anche Mirone con un carteggio anticipa la sua futura identità con il colpo di teatro riconciliativo anche se precario quando su “La Nuova Sardegna” sono pubblicate alcune delle lettere che gli avevano inviate gli alunni, Titolone a cinque colonne e fotografia di Baunei: “Vorrei che ogni professore portasse giornali e leggesse articoli che interessano a noi.” Occhiello: “Un'alternativa diversa in una scuola di un paesino di montagna”. Commenta Mirone: “Che dire, oggi credo di potere ragionevolmente sostenere che ce l'abbiamo fatta. Ragazzi, finora siamo stati io e voi, da questo momento siamo noi.” Era lunedì 14 maggio 1973.

Gabriello Montemagno (1938-2022)

All'alba di lunedì 26 settembre Gabriello Montemagno attore, regista drammaturgo, saggista e infine e soprattutto giornalista de L'Orà è morto all'età di 84 anni. In depressione da alcuni anni, sempre più spaesato, smagrito, edoardiano con le guance bucate, Gabriello aspirava ad andarsene. All'inizio di ottobre dopo altri accertamenti, si scoprì che era abitato da un tumore che lo stava devastando. Ma Gabriello ormai era esausto di vivere come Godard. Appena qualche giorno fa insieme a Mario Genco lo trovammo "senza fiato" - come gli aveva predetto una battuta di *Morte per vanto* di Perriera - l'occhio *spirdato*, i capelli rialzati e questa voce atona. Ultima vendetta per uno che aveva sempre avuto una voce non stentorea ma ben timbrata. E così, distratto dal mondo, ci salutammo. È difficile scrivere della morte di un fratello maggiore che ti è stato maestro di teatro e anche si capocomico quando fondammo il Gruppoteatro. Eravamo la cellula brechtiana di Palermo presi in giro dall'altro fratello maggiore Perriera che ha trovato in Gabriello un interprete esemplare dei suoi spettacoli degli anni settanta: "Morte per vanto", "Macbeth" e poi di quel capolavoro radiofonico "Il signor X". Ma il mio ricordo di Gabriello affonda nei primi anni Sessanta.

Un Gabriello scattante fibrillante interprete de *La Lezione* e *La Cantatrice calva*, regia di Antonio Marsala, il terzo fratello maggiore di questa ideale famiglia teatrale, nella sala dei 172, in via Emerico Amari.

Due gradini a destra e potevi entrare al Mirage, luogo di perdizione anni Cinquanta: champagne e donnine; ma se salivi di un piano ti ritrovavi in piena crisi del moderno. Dietro una tenda, una stanza rettangolare abitata da 172 poltrone che guardavano un piccolo palcoscenico. In quella sala molti della mia generazione ricevettero il battesimo teatrale nell'anno fausto del Signore 1962. In cartellone *Finale di partita* di Samuel Beckett per la regia di Gabriello Montemagno, *Conversazione Sinfonietta* di Tardieu e poi *La Lezione* e *La cantatrice calva* per la regia di Antonio Marsala. In chiusura un recital di poesie di Evtuschenko. Questa era la Palermo 1962 animata da giovani universitari di talento teatrale come Gabriello Montemagno, Antonio Marsala, Michele Perriera, Gaetano Testa, Marco Glaviano, Marisa Maraventano, Rita Calapo, Anna Bellavista, Peppino Giunta, Giovanni Meli, Gabriella Savoja, Pippo Taranto.

In quella sala Montemagno propose, credo, primo in Italia, il testo di Beckett curiosamente tradotto con il titolo *Il gioco è alla fine*, polemizzando contro chi in questo testo leggeva soltanto una proiezione della paura della bomba atomica. Per Montemagno si trattava d'altro: di un'angoscia senza un oggetto minaccioso esterno. La bomba semmai l'avevamo dentro. Sulla scena, disegnata da Marco Glaviano che poi diverrà emigrando a New York fotografo di successo, dominata da un grigio ingresso come di grotta: due bidoni e la sedia a rotelle. Ricordo uno stupefacente Clov di Giovanni Meli all'esordio di una breve e bruciata carriera, e poi la vocina graziosa e la testa bionda di Gabriella Savoja, che emergeva dal bidone.

Dopo aver rinunciato a trasferirsi per fare teatro a Roma, Gabriello - di nobile casato calatino, il padre deputato regionale democristiano fu sodale di Sturzo -, si era acconciato a lavorare per la Fiat, ma Vittorio Nisticò attratto da questo giovane elegante, spiritoso, colto gli propose di entrare al giornale dove rimase sino al '92, anno della chiusura. Critico teatrale e poi puntiglioso cronista politico e culturale è stato per decenni una colonna de L'Orà ma anche delle trasmissioni culturali della Rai quando la Rai siciliana produceva. Scriveva molto Gabriello, autore di molti saggi sulla storia del teatro operaio, su un autore

come Luigi Natoli e infine ci ha consegnato un delizioso libro sulla storia della stampa satirica a Palermo, edito del 2013 da Sellerio.

Uomo poliedrico era anche pittore e si firmava Grossberg faceva i ritratti degli amici e del milieu teatrale panormita nel quale era cresciuto e aveva fatto crescere. Seguì con attenzione la primavera di Orlando sul quale ha scritto un libro oggettivo documentato e per anni fu anche l'ufficio stampa del primo e inarrestabile Orlando. Una vita operosa, generosa senza tornacontismi con uno spreco di sé per assecondare l'idea che la cosa più importante fosse non tanto sé stesso ma sé stesso in relazione agli altri, alla società che si sarebbe voluta – nonostante tutto - sempre più perfezionata. Alla fine restò deluso e se ne va mentre l'Italia si consegna agli eredi di Almirante.

Un suo cavallo di battaglia attoriale fu la cantata del soldato morto di Brecht che era solito scandire con un ritmico battito di mani che rafforzava l'ironia spietata del testo. Lo ricordo mentre inarca la schiena alza le braccia e come un ballerino di flamenco batte le mani. Applausi.