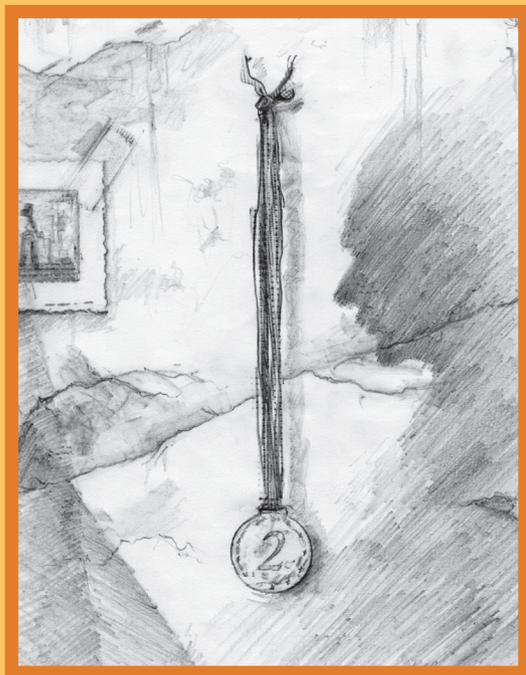


il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

Rivista trimestrale illustrata anno II numero



Secondi
Ostaggi dell'oblio



il **PALINDROMO** Storie al rovescio e di frontiera

ISSN 2039-9588

Rivista trimestrale illustrata, anno II, n. 7, settembre 2012

Registrata presso il Tribunale di Roma n. 10/2011 del 20 gennaio 2011

© 2012 - Tutti i diritti riservati

Sito internet: www.ilpalindromo.it

info@ilpalindromo.it

redazione@ilpalindromo.it

Ideata da Francesco Armato e Nicola Leo

Direttore responsabile: Giovanni Tarantino

Direzione editoriale: Francesco Armato, Carlo De Marco, Nicola Leo, Giovanni Tarantino

Redazione: Francesco Armato, Nicola Leo, Luisa Leto

Responsabile ufficio stampa: Giuseppe Aguanno - ilpalindromo@ilpalindromo.it

Coordinamento illustratori: Monica Rubino - illustratori@ilpalindromo.it

Editing e grafica a cura di Nicola Leo e Francesco Armato

Logo e Heading a cura di Alessio Urso

Illustratori: Simone Geraci, Claudia Marsili, Paolo Massimiliano Paterna, Monica Rubino, Martina Taranto, Vincenzo Todaro, uno scoiattolo, Angela Viola e il vignettista Giuseppe Enrico "Pico" Di Trapani

Hanno scritto in questo numero: Giuseppe Aguanno, Francesco Armato, Pierina Cangiemi, Giuseppe Enrico Di Trapani, Rosa Alba Gambino, Armando Gnisci, Flora Inzerillo, Nicola Leo, Luisa Leto, Elide Scarlatta, Sergio Taccone, Giovanni Tarantino

Si ringrazia Enzo Fiammetta per l'intervista concessa

Tutti i saggi pubblicati nella sezione *Eco vana voce* vengono valutati dalla redazione e da almeno due referee anonimi (*peer-reviewed*)

In copertina: Vincenzo Todaro, *L'oblio del secondo*, 2012



il PALINDROMO

Storie al rovescio e di frontiera

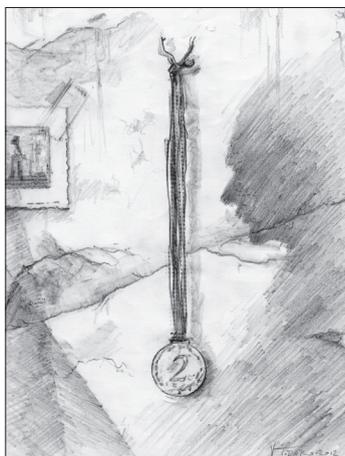
II / 7, 2012

Secondi
Ostaggi dell'oblio

Indice

Editoriale	7
I verbi brevi	
<i>Ora per poi io preparo</i> di Francesco Armato ovvero forse, se aspetti un secondo...	13
<i>I cigolii logici</i> di Nicola Leo ovvero a luci spente. L'elogio del Gregario	19
<i>E noi sull'illusione</i> di Giovanni Tarantino ovvero il secondo, condannato dalla storia, può essere migliore del primo?	25
<i>I tre sedili deserti</i> di Giuseppe Aguanno ovvero andiamo al cinema... bis	29
<i>E la mafia sai fa male</i> di Giuseppe E. Di Trapani ovvero il secondo tragico Bontate	35
<i>Radar (l'individua individui)</i> a cura di L. Leto ovvero Gibellina, epifania di una moderna fenice. L'arte e la ricostruzione attraverso l'analisi di Enzo Fiammetta	43
<i>La voce vola</i> di R.A. Gambino, F. Inzerillo e E. Scarlatta ovvero quando la Musica "non è" Arte. Didattica Musicale e Musicoterapia al cospetto della tradizione	53

<i>9 bar arabi</i> di Armando Gnisci ovvero la <i>Seconda Repubblica</i> , il cent e la regola di Pollicino	63
Eco vana voce	
Luisa Leto « <i>Una sofferente Sibilla</i> ». <i>Clara Wieck, storia di una donna nell'ombra</i>	69
Sergio Taccone « <i>La gloria sfiorata</i> ». <i>Rob Rensenbrink e il paradigma del secondo</i>	103
Simone Geraci <i>Im Schatten von</i>	113
<i>In otto bottoni</i>	119
Tavola delle illustrazioni	121
<i>Il diario del gambero</i>	123



La bella copertina di Vincenzo Todaro illustra perfettamente il tema di questo nuovo numero de «il Palindromo. Storie al rovescio e di frontiera»: la medaglia letteralmente “appesa al muro” e il profilo che si intravede nell’ombra trasmettono bene il senso di *oblio* che secondo noi è tipico della categoria dei secondi.

Mai come in questo numero è il sottotitolo a gettare luce sull’intero tema (utile anche ad evitare gli equivoci interpretativi con cui giocano brillantemente le vignette di Pico): i secondi di cui vogliamo trattare sono «ostaggi dell’oblio», dimenticati e fuori moda, ma degni di un ribaltamento interpretativo, di una «lettura al rovescio» tipicamente palindroma.

Le rubriche della sezione *I verbi brevi* affrontano da molteplici prospettive questo rapporto tra i secondi e l’oblio e si interrogano sulla natura stessa del secondo, di chi lo è per caso, per imposizione o di chi, invece, lo è per scelta. Impareremo così a distinguere tra tanti tipi di secondi, da quelli “vincenti” ma solo di una medaglia d’argento (*E noi sull’illusione...*), ai *secondi* come Buzz Aldrin (*Ora per poi io preparo*), passando per i gregari, particolarissima specie di secondi in estinzione (*I cigolii logici*), e infine scoprendo che anche all’interno di una “famiglia” mafiosa esistono primi e secondi le cui vicende possono però terminare in modo ugualmente tragico (*E la mafia sai fa male*).

Ma non sono solo gli esseri umani a poter “fregiarsi” del titolo; in campo cinematografico c’è un particolare genere di film che spesso, dopo un iniziale successo è destinato a un repentino oblio, eccezion fatta che per strette cerchie

di appassionati: si tratta dei sequel non ufficiali, di cui, come si illustra ne *I tre sedili deserti*, proprio noi italiani siamo stati alfieri e massimi interpreti.

Anche un'intera disciplina può considerarsi seconda rispetto a una tradizione che non riesce a rinnovarsi; è il caso della Musicoterapia e più in generale della Didattica Musicale di cui dialogano, all'interno della rubrica *La voce vola*, tre prestigiose firme del settore: Rosa Alba Gambino, Flora Inzerillo e Elide Scarlatta.

Nel *Radar* ospitiamo un'importante intervista a Enzo Fiammetta, Direttore della Fondazione Orestyadi di Gibellina, col quale abbiamo analizzato un particolare caso di riscatto da una condizione di secondarietà, come quella della Valle del Belice, e di Gibellina in particolare, all'indomani del terremoto del '68 che sembrava aver condannato all'*oblio* l'intera zona.

Chiude la prima parte della rivista il ritorno di Armando Gnisci e dei suoi *bar arabi*, in cui l'autore ci invita a utilizzare in modo inusuale – ma non del tutto nuovo – i bistrattati centesimi di euro, unica testimonianza numismatica dell'«Italia-seconda».

La sezione d'approfondimento *Eco vana voce* vede il ritorno gradito di due firme già note ai lettori della rivista. Luisa Leto – già autrice di un saggio nel n. 5 e curatrice del *Radar* di questo numero – ricostruisce la storia personale e professionale di Clara Wieck Schumann, moglie del noto compositore e sua «donna-ombra»; Sergio Taccone – che per «il Palindromo» ha già realizzato un saggio nel n. 6 – propone invece una riflessione sul «paradigma del secondo» nel calcio, basandosi sull'avventura sportiva dell'olandese *vice campione del mondo* Rob Rensenbrink.

Come sempre il numero è chiuso dal *visual essay*, questa volta affidato alla matita del nostro storico illustratore Simone Geraci e dal titolo suggestivo *Im Schatten von* (letteralmente *All'ombra di*). Completano la parte grafica le opere di Monica Rubino e Angela Viola poste ad apertura delle due sezioni che compongono la rivista.

Buona lettura... non aspettate un secondo in più!

Nicola Leo

QUESTIONE DI SECONDI

Dottore, non capisco
perché continua a paragonare
mia moglie incinta
a un pollo al forno bruciato?



Perché in entrambi i casi
bastava tirarlo fuori
un secondo prima...





I verbi brevi

Ora per poi io preparo

ovvero forse, se aspetti un secondo...

L'errore è farne una questione di capacità e non di preferenza. Il problema è tutto qui, una micro-riforma dei metodi di classificazione e di giudizio e il gioco è fatto.

La «magnifica desolazione» dei secondi, oltre che una condizione umana, è una terapia di affrancamento dalla sindrome da numeri uno.

Fase preliminare indispensabile dell'esperimento riformante: dimenticarsi per qualche attimo di appartenere a una marmaglia asservita alla logica capitalistico-calcistica – quella del “primo uguale migliore, perché più forte, perché più capace”. Dunque scordarsi per pochi minuti di essere uno dei tanti schiavi che sogna di diventare *primo*, sopravvivendo a ogni angheria nella speranza che non gli scoppi il cuore senza preavviso, cosa che mortificherebbe ogni vana resistenza e illusione. Dimenticarsi poi, per un brevissimo lasso di tempo, il pronome Io. E infine concentrarsi sul buio per stupirsi e restare incantati. Fare la conoscenza del buio è piuttosto emozionante, specie quando si arriva a scorgere il chiarore del nero, la luce del buio.

Terminata la fase preliminare iniziano le fasi 2 e 3 che prevedono l'esplorazione di nuovi spazi, l'ascolto di molto silenzio e l'apprendimento della *ri-esistenza*.



La *micro-riforma*. La dimensione del *non-Io*, libertà e autodeterminazione, è sorprendentemente popolata: sagome su sagome, regolari nella loro geometria umana, ma non ordinarie nel loro silenzio consapevole, si addensano nel chiarore spettrale del nero. Le parole sono soppesate e non servono più di tanto; le corde vocali vibrano solo se strettamente necessario. I çecondi parlano poco (attenzione, ci sono i çecondi e i secondi e la differenza è abissale). Possiedono un'ambizione misurata e soprattutto non riconoscono la logica universale del potere. *Esistono* senza l'ansia di doverlo ricordare agli altri, casomai dovessero avere dubbi al riguardo. Così facendo vivono bene con se stessi. Ma di chi si sta parlando? Chi sono essi?

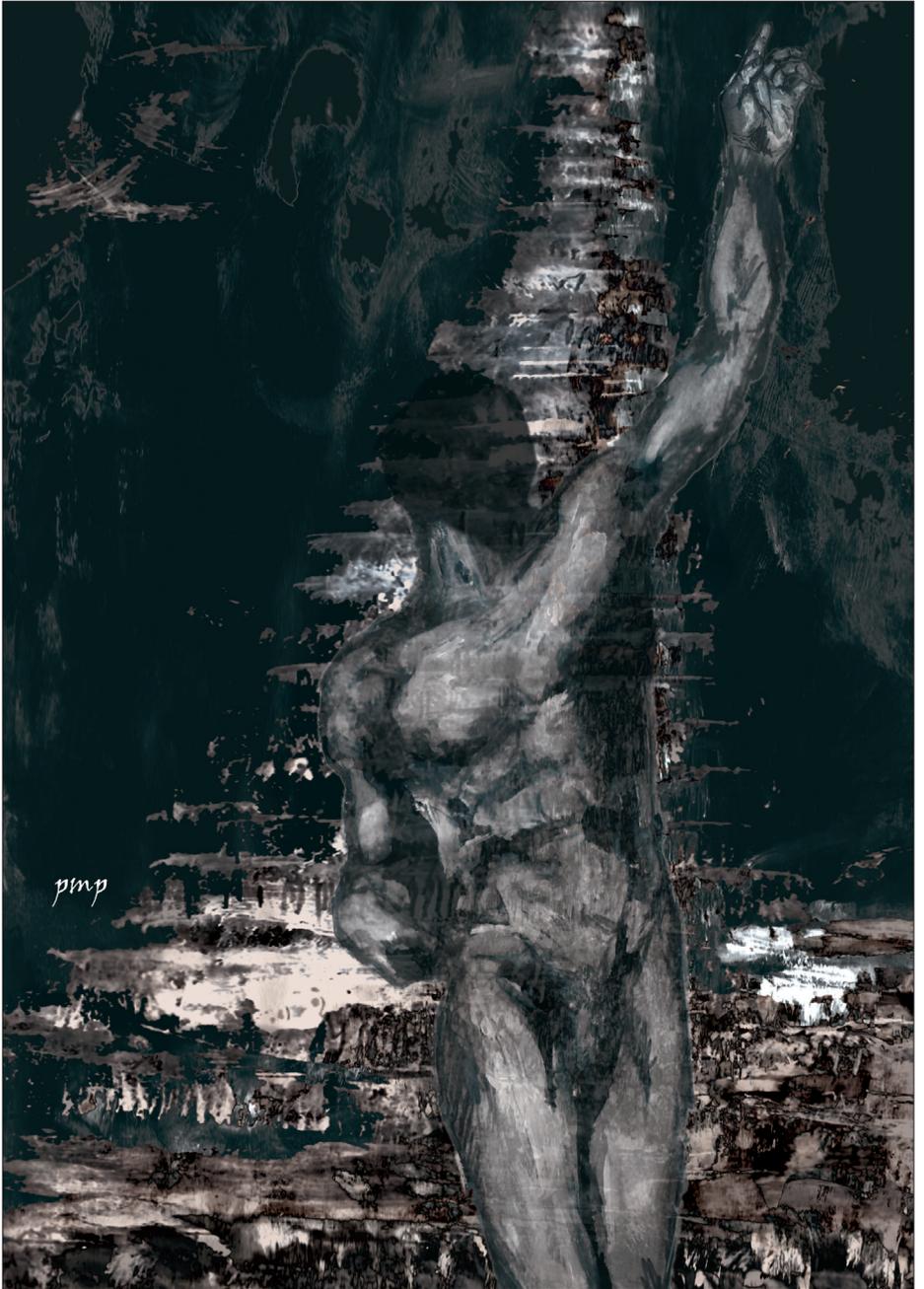
I çecondi non sono le medaglie d'argento sconfitte a pochi metri dal traguardo; non sono nemmeno gli squallidi lecchini dei padroni o i vice-presidenti di aziende che generano ingenti profitti. I çecondi, quelli che abitano la dimensione del non-Io, sono çecondi per scelta, per preferenza se si vuole. Essi fanno di tutto per non distinguersi e non richiedono attenzioni. Molto spesso, quindi, non è l'ammutinamento delle funzioni mnemoniche a cancellare persone sfiorate a più riprese nel passato; si tratta in realtà di un *auto-damnatio memoriae* che il çecondo opera gradatamente prima di scomparire nel buio eterno. Un modo silenzioso per non arrivare mai più a voi, per non riaffiorare e rimanere ostaggio volontario del vostro oblio.

Il fatto che essi ignorino il verbo *apparire*, con ciò che ne consegue, è in realtà uno dei metodi alternativi che adottano per alimentare la propria persona che riesce così a *ri-esistere*.

La *riesistenza*. Non c'è una regola che stabilisce l'ordine universale delle cose, è l'uomo a fare le regole. *Riesistere* significa azzerare quelle regole e stabilirne di nuove; la *riesistenza* è il tirarsi fuori dalla bagarre, il non voler partecipare alla scalata verso il paradiso, la volontà di non essere mai come tutti. Dei çecondi scanzonati, un po' allegri un po' morti, cantavano una dozzina di anni fa: «non saremo mai come voi/ non saremo mai come voi/ siamo diversi/ Puoi chiamarci se vuoi/ puoi chiamarci se vuoi/ ragazzi persi/ La vita lontana da ogni cliché/ cercala è dentro di te/ la vita lontana da ogni cliché/ cercala è dentro di teeee!».

C'è un ultimo stadio da raggiungere per completare il ciclo della micro-riforma. Dopo aver appreso l'esistenza della *riesistenza* non resta che comprendere il valore prezioso dell'incertezza.

Il dubbio. La fase 4 sancisce una conquista del sapere: ci sono secondi e çecondi e non tutti sono dei perdenti. C'è per esempio "l'eterno secondo" che è soltanto un primo mancato, sempre frustrato e così maledettamente patetico nel suo perseverare e c'è poi il çecondo che ha rotto con gli schemi consolidati, non perché inferiore per predestinazione ai primi, ma perché competitivo solo con se stesso. Il çecondo, le piccole e grandi emozioni non le condivide, lascia



che si disperdano nel nulla. In definitiva, si può dire che il secondo è un egoista senza ego, un *Io sottointeso* che volteggiava nell'ombra.

Il dubbio è l'eredità della micro-riforma. Secondo o secondo? Forse, se aspetti un secondo lo scopri, o forse no; non è ciò che conta. L'incognita è quale sia il modo migliore per vivere. Ma pervenire al dubbio è già una conquista.

Alla luce delle considerazioni fatte, è facile spiegarsi il motivo per cui le storie che riguardano secondi non sono note: mancano i narratori, o non sono in numero sufficiente. Non essendoci chi le racconta, queste vicende eccezionali e silenziose si disperdono, si sciolgono e tornano a non esistere, alla medesima maniera delle meduse prosciugate al sole.

Uomini e donne con potenzialità fuori dal comune che scelgono di non dividerle con il resto dell'umanità: come può accettare e comprendere un comportamento del genere chi ha sempre sgomitato per farsi vedere, per farsi riconoscere, per compiere la "scalata"? Ingegneri nucleari con remunerative offerte di lavoro all'estero che decidono di restare a faticare tutta la vita nel piccolo panificio di famiglia nell'entroterra siciliano o musicisti straordinari che suonano solo per ritemprare i propri timpani. Non sono pazzi. È una questione di preferenza, di priorità e di valori. Essere liberi, insegnano i secondi, significa chiedersi in continuazione perché si compiono determinate azioni e perché altre sono bandite; perché una cosa è giusta e un'altra è sbagliata. Perché provare a primeggiare a tutti i costi se si può vivere altrettanto bene, se non meglio, disconoscendo il valore della "vittoria"? Insomma, vivere per vivere non per vincere.

Il primo uomo a calpestare il suolo lunare, Neil Armstrong (1930-2012), è considerato un eroe universale. Ma «che ne è stato di te, Buzz Aldrin?» si chiedeva qualche anno fa Johan Harstad nel titolo di un suo romanzo. Un libro, quello dello scrittore norvegese, che è anche un'approfondita inchiesta narrativa sui secondi. «Certe persone non vogliono il mondo intero, anche se potrebbero averlo. Certe persone non vogliono un paese tutto loro. Certi vogliono solo essere una parte del tutto. Utile, anche se modesta. Non tutti hanno bisogno del mondo intero. Io volevo solo stare in pace».

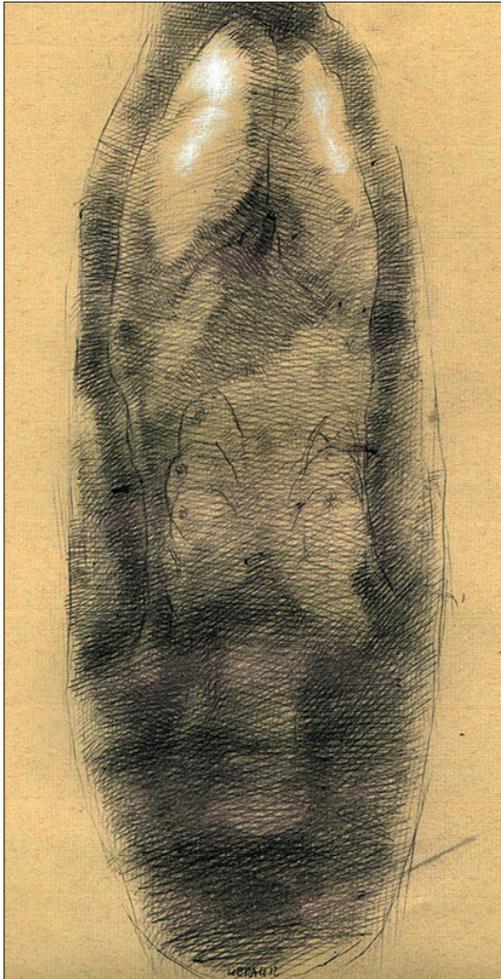
Buzz Aldrin (1930) è stato sia un secondo che un magnifico secondo. Il 20 luglio 1969 era a bordo dell'Apollo 11 con il celeberrimo Armstrong, il *primo* uomo sulla Luna, e immediatamente dopo di lui balzò sulla superficie extraterrestre. Questione di secondi anche questa.

Dell'astronauta Buzz, al secolo Edwin Eugene Aldrin Jr, si sa poco e per le giovani generazioni è più facile associare questo nome a un altro celebre esploratore delle galassie, quel "Buzz Lightyear" di *Toy Story* (1995) che desiderava spingersi al di là di ogni limite, "verso l'infinito... e oltre!". Un eroe tanto energico quanto malinconico che la Pixar battezzò così proprio in omaggio ad Aldrin.

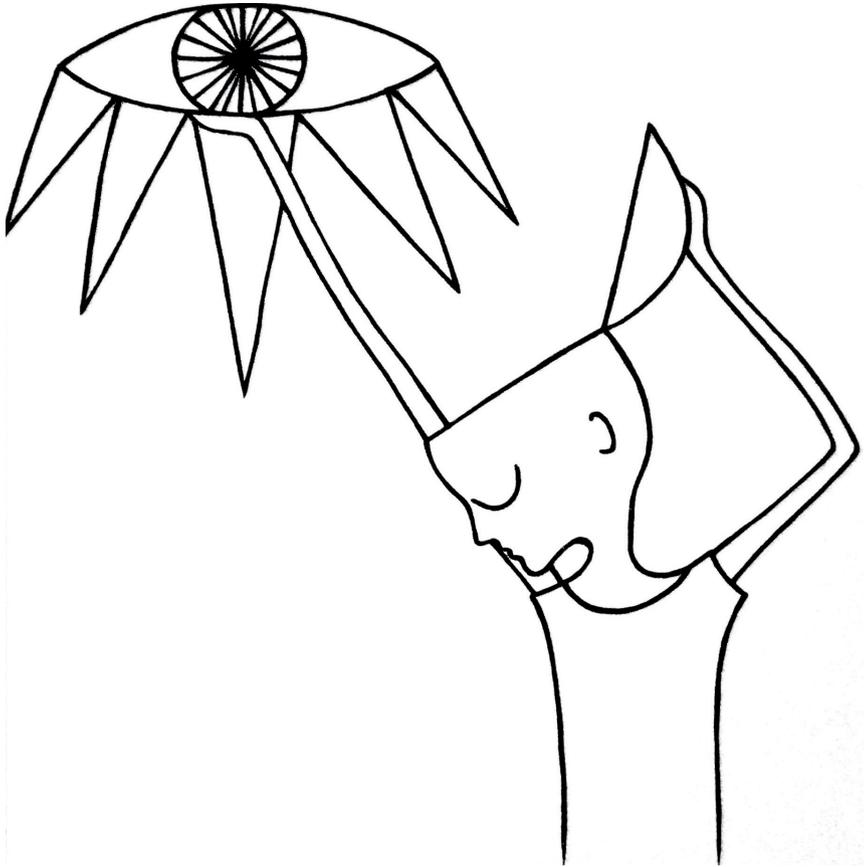
Tuttavia la (presunt[uos]a) logica umana conduce spesso a banalizzazioni e a conclusioni fallaci del tipo: quel buon diavolo ha visitato l'universo, ha toccato con mano altri mondi, ha osservato la Terra da un altro corpo celeste e di conseguenza "rientrato a casa non sarà più lo stesso uomo". Sciocchezze. C'è chi giura che appena atterrato, abbracciando un amico, il vecchio Buzz abbia sussurrato: «volare è facile, ci vuol più fantasia per camminare», prima di scomparire in mezzo alla gente.

Ma quelle sui cecondi, si sa, sono solo storie.

Francesco Armato



I cigolii logici
ovvero a luci spente.
L'elogio del Gregario



Bel tema quello dei secondi... al limite un po' ambiguo: si è reso necessario, infatti, un sottotitolo che distinguesse le figure romantiche e dimenticate, di cui vogliamo trattare, dai secondi intesi come unità temporali o come portata alimentare da consumare dopo un "primo".

Dovendo resistere alla tentazione di narrare le gesta della divin bistecca e dovendomi quindi concentrare su una rubrica necessariamente seria, ho deciso di scrivere un elogio a un'intera categoria di secondi.

Non parlo di secondi *strictu sensu*, ovvero di persone arrivate seconde in una competizione sportiva o in un concorso lavorativo, o meglio: possono anche esserlo ma non lo sono necessariamente. La categoria alla quale mi riferisco è invece ontologicamente seconda perché votata all'oblio per scelta o per natura, sacrificata agli e per gli altri: il mio elogio è per i gregari, anzi per i Gregari... l'iniziale maiuscola secondo me la meritano tutta!

Il termine Gregario deriva dal latino *gregarius*, a sua volta derivato da *grex*, *grecis*: etimologicamente quindi la parola significa «che fa parte del gregge» e forse proprio per questa origine sembra oggi conservare una connotazione negativa e il suo utilizzo è spesso riservato a espressioni idiomatiche non lusinghiere come “è solo un umile gregario” o “ha uno spirito gregario” (cioè privo di spirito di iniziativa).

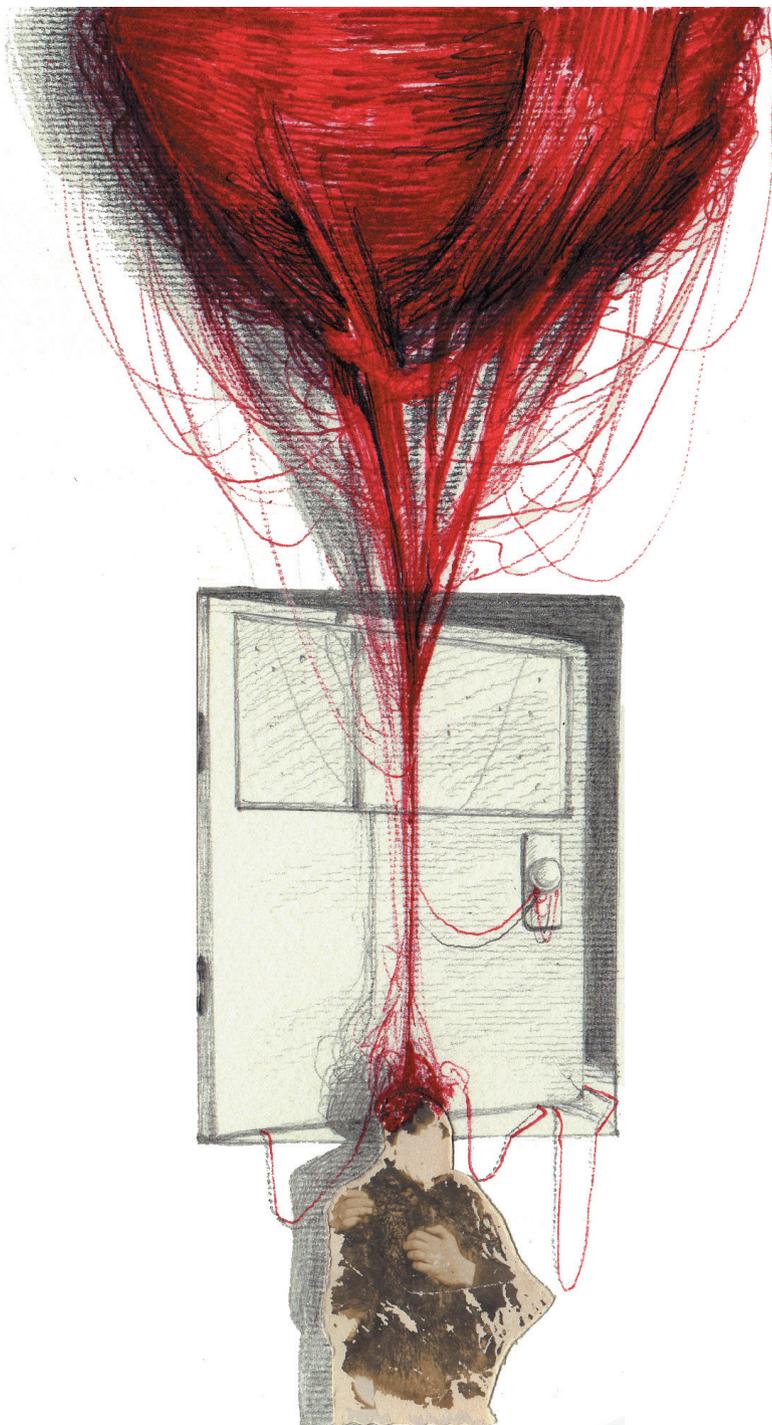
C'è però anche una sfumatura positiva nel termine, certamente non ignota agli antichi. Se riferito all'uomo, infatti, *gregarius* indica “chi sta in mezzo al gruppo”, non necessariamente perché privo di personalità ma, almeno così voglio leggerla io, perché appartenente a una comunità.

E qui sta il punto cruciale – e il motivo – del mio elogio: oggi i Gregari sono una razza in estinzione; nessuno si definirebbe tale, tutti pensiamo di essere depositari di splendide e particolarissime virtù innate o acquisite che ci distinguono dal gregge, siamo tutti *leader*, tutti primi realizzati o potenziali, ma incompresi e schiacciati da una realtà nemica.

Nessuno lavora per il gruppo, per la comunità, forse semplicemente perché non c'è più nessuna comunità per la quale lavorare. L'ultimo scorcio del secolo passato ci ha infatti educato all'elogio dell'individualismo sfrenato che, almeno in Italia, è stato filtrato dalla beccera logica berlusconiana (chiamiamo le cose col loro nome) della *mors tua vita mea*, presto divenuta massimo modello culturale di riferimento.

Il ventennio del «regimetto» – per dirla alla Tabucchi – ha ucciso ogni categoria di secondi, i Gregari *in primis*, perché ne ha negato la possibilità di esistere in quanto tali: oggi a nessuno è concesso essere un secondo a meno di rifiutare a priori il confronto e l'inserimento in una società retta dal binomio vincente/perdente in cui se non sei un primo “non sei realizzato” e nessuno gioca per la squadra.

Proprio la squadra, e quindi l'ambito sportivo, mi permette di introdurre la metafora perfetta per il mio elogio. È nello sport, infatti, che il termine Gregario trova la sua applicazione oggi più diffusa e pertinente, indicando un ciclista professionista che, durante le corse, ha il compito di aiutare il corridore principale della squadra d'appartenenza; spesso si tratta di corridori dalle qualità non straordinarie ma capaci di prestazioni costanti nel tempo e al servizio del team. Si



tratta di sportivi che agiscono “appena fuori dalla luce dei riflettori”, sono spesso fianco a fianco del *leader* ma non saranno mai in prima pagina e difficilmente i loro nomi saranno ricordati al di fuori di strettissime cerchie di appassionati. Fanno il loro sporco lavoro e lo fanno bene, sono essenziali ma invisibili.

Gianni Rodari dedicò a questa figura una filastrocca semiseria e un po’ sbeffeggiante – nota agli appassionati di ciclismo – in cui il Gregario è definito un «corridore proletario / che ai campioni di mestiere / deve far da cameriere / e sul piatto, senza gloria / serve loro la vittoria». Quello che descrive Rodari è un personaggio triste, un lavoratore indomito, quasi sfruttato e mai premiato pubblicamente per i suoi sforzi ma non privo di una sua carica poetica, come mostra la continuazione di un’altra versione della stessa filastrocca: «al traguardo quando arriva / non ha applausi, non evviva / col salario che si piglia / fa campare la famiglia».

Proprio questo alone di poesia è la chiave di lettura, oggi perduta, di un ruolo fondamentale: senza Gregari non ci possono essere primi e se tutti vogliono essere primi non ci sono più Gregari a pedalare per la squadra... I team di soli protagonisti non hanno mai funzionato o, rimanendo in ambito sportivo, difficilmente, se non mai, si sono rivelati vincenti.

Anche uno sport “meno nobile”, o considerato tale rispetto al ciclismo, come il calcio ha, da gioco di squadra, numerosi casi esemplari per il nostro elogio. Tra i tanti mi sembra particolarmente significativo il caso di un ex giocatore della Juventus Massimo Bonini, centrocampista sanmarinese – il «fantastico straniero» lo definì Boniperti – di grande corsa e predisposto al sacrificio ma dalla scarsa vena realizzativa, che giocò per “la vecchia Signora” dal 1981 al 1988. Ora, il caso di Bonini è davvero esemplare della natura ontologica del Gregario e della sua importanza, per via di un noto e divertente episodio avvenuto nello spogliatoio juventino durante l’intervallo di una partita di campionato in cui l’avvocato Agnelli, entrato negli spogliatoi, sorprese Michel Platini a fumare una sigaretta; il campione francese (un *leader*, un “primo”) rispose con una battuta rimasta negli annali: «avvocato, non si preoccupi se fumo io. L’importante è che non fumi Bonini, che deve correre anche per me!». L’importanza dell’episodio è data dal peso che ha avuto nella costruzione dell’immagine di Bonini giocatore, ricordato proprio come “colui che correva per Platini” ed è significativo che, anche tra gli appassionati e i tifosi juventini, chi non abbia visto giocare il centrocampista sanmarinese oggi lo ricordi solo per quell’episodio o non lo ricordi affatto. Bonini è il Gregario perfetto, non a caso avrebbe voluto fare il ciclista e solo un incidente lo spinse a rincorrere palloni e avversari.

Bonini è il completamento necessario di Platini: secondo e primo, Gregario e campione. Se il pallone d’oro è, almeno per i suoi tifosi, una sorta di eroe, il centrocampista ne è l’ideale contrapposto: non un antieroe ma, più semplicemente, *normale*.

Il punto è proprio questo: l'elogio del Gregario altro non è che un elogio alla normalità, oggi così fuori moda. Ben vengano gli eroi, gli scalatori in punta di pedali e i fuoriclasse coi piedi dorati. Non possono però rimanere l'unico modello, l'unica via possibile di affermazione.

Se tutti fossero attori protagonisti non ci sarebbe nessuna spalla con cui recitare, nessun pubblico e neanche nessuno che, al momento giusto, accenda le luci del palco. Saremmo costretti a recitare a luci spente, e forse così torneremmo tutti ad essere Gregari anche se temo possa essere troppo tardi.

In definitiva, spero che questo mio breve scritto non sia solo un elogio funebre.

Nicola Leo

E noi sull'illusione...

*ovvero viaggio al contrario numero 5:
il secondo, condannato dalla storia, può essere migliore del primo?*

Le medaglie d'argento. Quelli che perdono la finale. Quelli che senza un'altra parola, spesso un nome, prima del loro, non significano nulla. Jerry (senza Tom), Ollio (senza Stanlio), Hutch (senza Starsky), sono nomi anonimi di coppie scoppiate. Sono secondi senza un primo: non dicono nulla. Terence Hill, senza Bud Spencer, è solo Don Matteo.

Nello sport, spesso, nel calcio soprattutto, chi arriva secondo è chi perde. Ma non è tutta colpa del calcio come al solito. Ci sono ambiti ancora più nefasti, autentici comitati di eliminazione del secondo. Nessuno sa chi è Tatiana Zaghet, ma molti conoscono Martina Colombari; non dice niente il nome di Arianna Marchetti, a differenza di quello di Anna Valle. Si potrebbe continuare elencando tutte le seconde a Miss Italia: sono arrivate a un passo dalla vittoria, sul palco



in due, o vince una o vince l'altra. Eppure chi è prima ha il successo, la gloria, le interviste su giornali dalle copertine patinate, il marito calciatore, e farà televisione, chi è seconda è dimenticata e può tornare al call center. Forse perché come dice un famoso allenatore di calcio che non ha accettato il proprio inesorabile declino tricolore: «La storia la fa chi vince, di chi arriva secondo non si ricorda nessuno».

Ecco perché il secondo è «ostaggio dell'oblio», vittima di una storia ucronica, fatta di «se», di quello che poteva essere e non è stato.

È un complotto: il secondo è quasi sempre oscurato dal primo anche in campi apparentemente insospettabili. Un buon primo, per esempio a un banchetto matrimoniale, oscura quasi sempre il secondo: risotto con gamberi e pistacchi o tortelli di zucca al profumo di tartufo o crespelle fatte in qualche modo, eccetera. Un primo fatto bene piace, riempie, il cameriere passa, chiede «gradisce il bis?». A prescindere dal fatto che si possa o meno accettare la seconda razione una delle frasi di rito, a questo punto del matrimonio è: «Sono sazio, salto il secondo» (che quasi sempre, almeno in Sicilia, è pesce al trancio con patate al vapore e qualche carota e affini). E poi è una vera umiliazione: si salta il secondo, a volte, perché si è fatto bis del primo: due volte il primo, zero il secondo. «Salto il secondo», è la rimozione di un elemento, al quale si nega il diritto di tribuna e lo si squalifica dalla celebrazione, dalla festa.

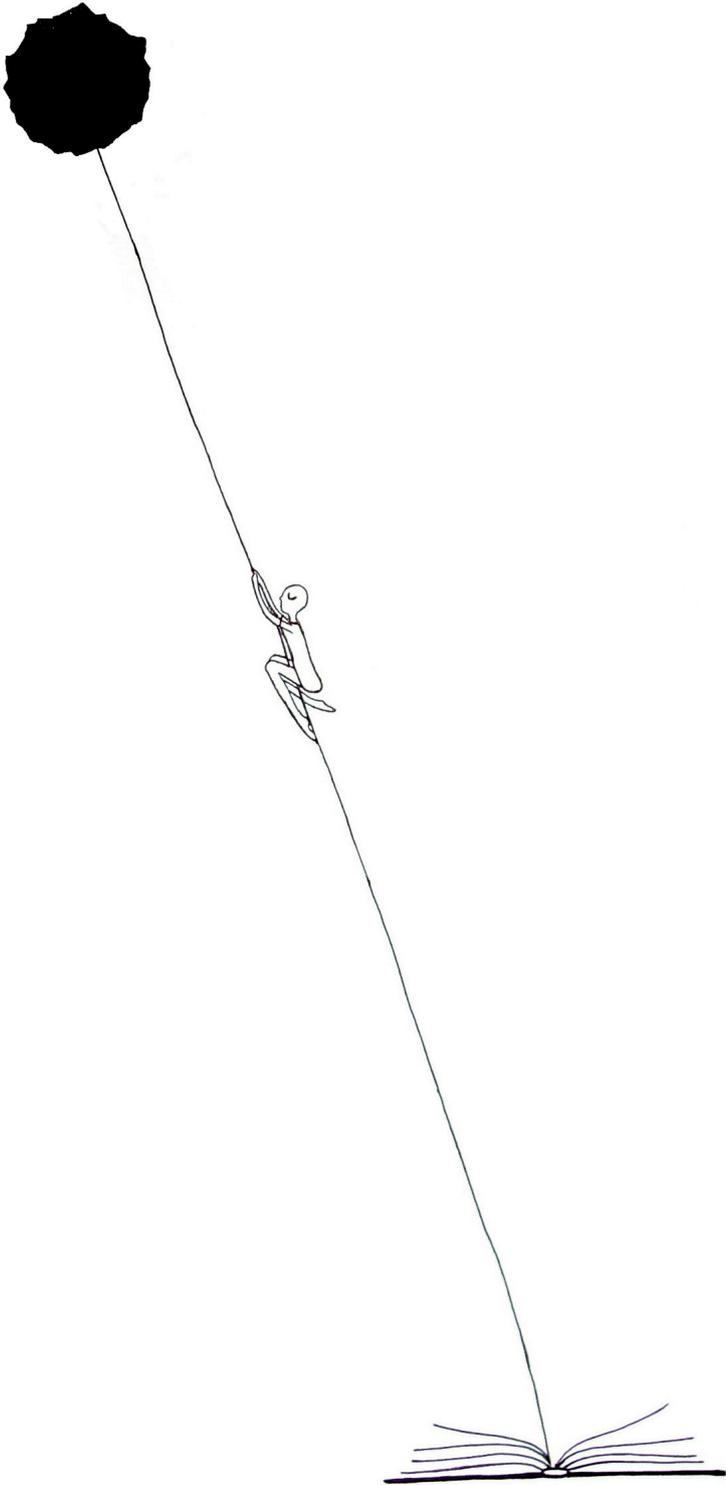
Il secondo è polemico, dà fastidio. Ha da recriminare. In fin dei conti è penalizzato per natura. Il cadetto, nella storia, va a combattere: nel Medioevo lo prendevano in giro, lo nominavano «cavaliere». Un modo come un altro per dirgli: «Vai a morire in battaglia, però almeno con un buon titolo». Mentre quel truce consanguineo del primogenito per diritto ereditario si godeva i feudi della famiglia, ottenuti in concessione perché... primo.

È un destino che si accanisce: per il caso, per qualche sfumatura ma anche per meriti effettivi. Il primo della classe, a scuola, può essere secchione ma anche bravo per davvero. E il secondo può essere tale per qualche carenza: tutto starebbe nella norma.

Nello sport la differenza tra primi e secondi si nota ancora di più: in atletica, nei 100 metri, puoi arrivare allo sprint, ma l'oro va a chi passa il traguardo per primo. Nel calcio, nelle competizioni tipo mondiali, coppe internazionali, la medaglia d'argento che segna il secondo posto è quella degli sconfitti. Il secondo, quello che ha quasi vinto, in realtà ha perso.

Lo stile, comunque, fa la differenza: *La terra dei cachi* di Elio e le Storie Tese arrivò seconda al Festival di Sanremo del 1996 ma non ebbe minor successo di *Vorrei incontrarti tra cent'anni* di Ron e Tosca.

Il secondo perde sempre di più in un contesto sociale e culturale dove l'unica cosa che conta è vincere. L'Olanda non ha mai vinto un mondiale di calcio,



è arrivata seconda nel 1974, 1978 e 2010. Negli anni Settanta ha, forse, a detta di molti, giocato il miglior calcio di sempre. Ha adottato un sistema di gioco innovativo, detto «calcio totale», che nei decenni successivi ha ispirato fior di squadre e allenatori, in qualche modo «figli legittimi» di quell'Olanda. Chi ha giocato a pallone lo sa: puoi perdere una finale avendo giocato meglio di chi l'ha vinta. Allora capisci che la rivoluzione è possibile, che il destino del secondo condannato all'oblio si può sovvertire, con la qualità. Orgogliosamente secondi, consapevoli di aver giocato meglio degli altri.

Il senso imperante della storia occidentale è vincere, arrivare primi, e il senso de «Il palindromo» è dire il contrario rispetto a conclusioni acquisite e accettate come verità assolute. A Miss Italia, a Sanremo, in qualunque competizione – anche enogastronomica – a vincere sarà comunque uno solo. Proviamo a giocare bene, forse non vinceremo. Facciamo come gli olandesi: se dobbiamo morire secondi, vogliamo essere migliori dei primi.

Giovanni Tarantino

Commissario,
la vittima è morta
mangiando del pesce
avvelenato!

E' proprio vero
che alle volte
basta un secondo...



I tre sedili deserti
ovvero
andiamo al cinema... bis



“Ha sbancato i botteghini! Rifacciamolo!”

In questa semplice ed entusiastica battuta si può facilmente rintracciare lo spirito avventuroso di un cinema rivolto con gaudio e semplicità al “fare cassetta”, senza alcuna pretesa artistica (ma non senza arte!), orgoglioso di questo atteggiamento scanzonato e poco sensibile alla critica ufficiale, il più delle volte feroce con i prodotti figli di questa filosofia.

Con la definizione Cinema Bis si indicano generalmente quelle correnti cinematografiche che hanno tentato di bissare il successo di generi già affermati, riprendendone gli stilemi e i modi, anche se con mezzi economici spesso inadeguati. In alcuni casi non si è trattata di una mera riproposizione; basti pensare al cosiddetto *spaghetti western*, che mostrerà caratteristiche proprie, profondamente differenti da quelle del *western* classico alla John Ford.

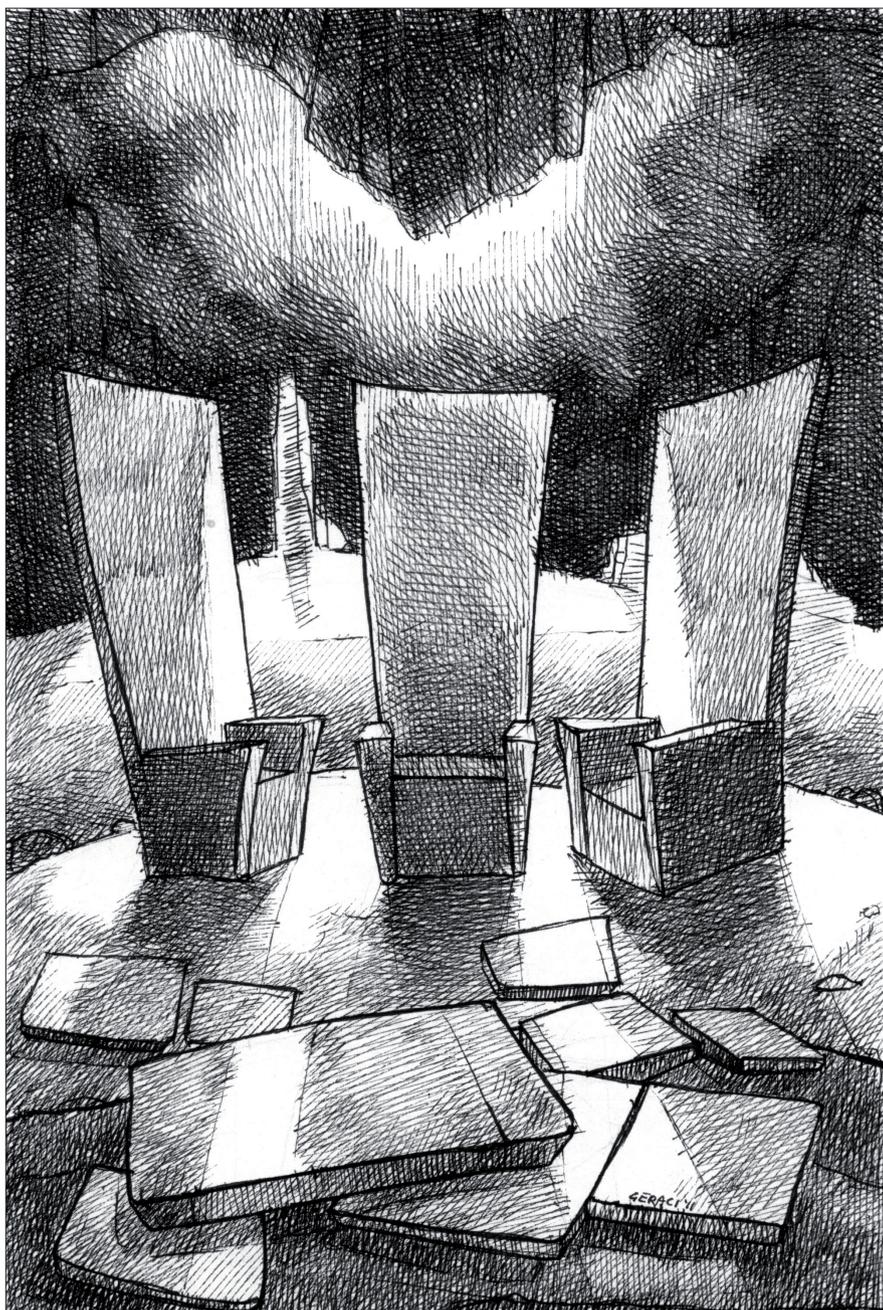
Si tratta, dunque, di una sorta di macrogenere dai contorni indefiniti, il cui contenuto quasi sempre combacia con quello del cosiddetto cinema d'exploitation, definizione oggi più diffusa, anche fra un pubblico non specialista.

In questo articolo ci concentreremo su alcuni dei casi italiani che hanno estremizzato il concetto alla base di questo filone. Si tratta di quelle produzioni proposte come improbabili sequel di pellicole blasonate o come goffi remake a basso costo di queste. Film, quindi, che non solo arrivano per secondi, ma che lo sono intenzionalmente a causa delle esigue risorse impiegate per la realizzazione e a causa dell'attitudine dei produttori, ben coscienti di posizionarsi in un contesto cinematografico di serie B.

Non è intenzione di queste pagine fornire al lettore giudizi di valore sulle produzioni di cui si parlerà. Basti sapere che la maggior parte di questi film sono considerati dalla critica più vetusta mediamente "brutti", mentre, a partire da anni più recenti, è cominciata da parte dei critici più giovani una rivalutazione di tutto il cinema d'exploitation, che ha portato l'attenzione del pubblico e quella degli accademici sull'operato di registi, attori, sceneggiatori e produttori, rimasti fino a ieri nell'ombra.

Guardiamoci un po' attorno e vediamo cosa ha suggerito la fantasia a questi avventurieri (e anche un po' briganti) della cinepresa.

I due squali di Enzo Girolamo Castellari. Nel 1975 viene proiettato nelle sale cinematografiche *Lo squalo* di Steven Spielberg. Il successo è planetario, gli incassi straordinari. Bilanciata fusione tra l'avventura marittima e l'horror più cruento, la pellicola di Spielberg ha influenzato e influenza tuttora una parte consistente di tutti quei film dell'orrore che hanno come elemento centrale una bestia acquatica, a testimonianza del successo imperituro della formula presentata dal regista statunitense. Il profumo di un probabile successo viene fiutato anche nel Bel Paese, realizzandosi in due film diretti da Enzo G. Castellari, regista conosciuto per essersi dedicato ai generi più disparati, specialmente allo *spaghetti western* e al cosiddetto *poliziottesco* (il poliziesco all'italiana degli anni '70). *Il cacciatore di squali* esce nel 1977 e porta sugli schermi la storia dell'italo-americano Frank di Donato, interpretato da Franco Nero, un cacciatore di squali che si troverà, suo malgrado, coinvolto nel recupero di un tesoro perso nelle profondità del mare.



Se in questo film il riferimento al blockbuster americano è presente in sottofondo, esso diventa esplicito nel lungometraggio del 1981 *L'ultimo squalo*, la cui trama è, in buona sostanza, un calco spudorato di quella del film statunitense e del suo seguito ufficiale prodotto dalla Universal (*Lo squalo 2*, 1978). *L'ultimo squalo*, tra l'altro, è anche un buon esempio di come la proverbiale "arte di sapersi arrangiare" di cui gli italiani, secondo la saggezza popolare, sono maestri, sia stata applicata con successo anche al cinema; l'animatrone (vedi "I tre sedili deserti" ne *il Palindromo* n.6) dello squalo, infatti, si rompe durante i primi giorni delle riprese, senza possibilità di riparazione a causa dei fondi limitati. Ciò non impedì a Castellari e al suo entourage di completare il lavoro; grazie a un montaggio ingegnoso e a espedienti tecnici dell'ultimo minuto, il film fu completato nei tempi previsti. L'uscita al cinema fu un successo, ma sul più bello accade qualcosa che in una certa misura ci si poteva aspettare; la Universal riesce a far sospendere la proiezione del film negli Usa e in altri stati, con l'accusa di plagio. Si piange, però, con un occhio solo: 17 milioni di dollari sono stati già incassati e il budget del film è stato ampiamente coperto.

Zombi 2 di Lucio Fulci: un sequel solo di nome. Nel 1978 esce *Dawn of Dead* di George A. Romero. Il film è distribuito in Italia con il titolo *Zombi*. Dario Argento ne fu il produttore e si occupò del montaggio della versione europea.

Zombi è un'opera dal taglio volutamente sociologico e dalle molteplici chiavi di lettura.

La qualità intrinseca e il sostrato fortemente horror su cui Romero costruì il film garantirono un impatto esplosivo ai botteghini, risolvendo le sorti del regista e del produttore, che in quegli anni affrontavano un momento critico.

Zombi 2 esce l'anno dopo e subito fa scatenare una controversia tra Argento e Lucio Fulci (1927-1996), che ne fu il regista. Scattano accuse di plagio e i due protagonisti del cinema di genere italiano si scambiano battute infiammate. In realtà, l'unico elemento che il film plagia dal capolavoro romeriano, come giustamente fece notare Fulci più di una volta, è il titolo italiano; per le versioni degli altri paesi, infatti, la titolazione cambiava.

Siamo di fronte a due film profondamente diversi; se Romero reinventa la figura dello zombie, inserendola in un contesto di forte critica sociale, Fulci torna alle origini cinematografiche e antropologiche del mito del morto vivente: uno scenario tropicale, il woodo, una componente avventurosa spiccata. La volontà del regista romano è quella di proporre un film di "orrore puro", scevro dalle implicazioni socio-politiche care a Romero.

A conti fatti, dunque, le polemiche relative alle presunte somiglianze fra le due opere prendono il via soltanto dalla banale questione del titolo.

È il primo lungometraggio dell'orrore del "terrorista dei generi", simpatico soprannome che sarà dato a Fulci in riferimento alla sua produzione filmica,

che spazia dal comico (suoi alcuni dei più famosi film con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia) al western, dall'horror al thriller.

Zombi 2 è oggi considerato a tutti gli effetti un film *cult* da una moltitudine di appassionati in tutto il mondo.

Star Crash - Scontri stellari oltre la terza dimensione, ovvero lo Star Wars italiano. Nel 1977 usciva il primo film della saga di *Guerre Stellari*, neanche a dirlo, un anno dopo, ecco pronto *Star Crash*, diretto dal nostro Luigi Cozzi.

Interamente girato in Italia, il film attinge prepotentemente a quanto visto nell'opera di Lucas per ciò che riguarda uniformi e costumi e per i lineamenti essenziali della trama. A ciò si sommano suggestioni provenienti dalla fantascienza cinematografica e televisiva dell'epoca, con richiami a *Star Trek* e al personaggio di Barbarella per quello che riguarda la protagonista femminile Stella Star (!), che indossa sempre, come il più celebre personaggio, vestitini succinti.

Siamo davanti a un tripudio di effetti speciali realizzati in economia... e si vede. È compito dello spettatore decidere se decollare con le astronavi di *Star Crash* (e con la fantasia) o soffermarsi sul dato puramente tecnico-economico.

È cosa certa il signor Cozzi abbia espresso con questo film un amore sincero per la fantascienza: si faccia caso a l'elevata quantità di citazioni presenti nel film, che non sono affatto scontate come ci si potrebbe aspettare.

Ricordo, una su tutte, il nome di Murray Leinster impresso su un'astronave, omaggio a un grandissimo scrittore della cosiddetta *Età dell'oro* della fantascienza.

Terminator 2 di Bruno Mattei. Bruno Mattei (1931-2007) è stato uno dei registi italiani più tartassato dalla critica, finanche da quella specialista, sovente impietosa con i suoi film. Bruno Mattei, con i suoi vari *alias* anglofoni, è stato un uomo che il cinema l'ha amato profondamente.

Il problema è che pochi sono stati in grado di comprendere questo amore e, mi duole dirlo, neanche io sono tra questi.



Ciò non toglie che si stia parlando di un regista che ha vissuto gran parte della sua vita sul set, creando alcune pellicole che vengono tuttora ricordate per le sceneggiature improvvisate, per la recitazione degli attori discutibile, per realizzazioni tecniche a dir poco “disinvolte”. Insomma, verrebbe da pensare che Mattei è ricordato più nel male che nel bene e probabilmente non ci si distanzerebbe molto dalle verità.

Ricordiamo qui *Terminator 2*, film uscito un anno prima (1990) del *Terminator 2* di James Cameron, che è senz’altro opera molto più conosciuta di quella del regista nostrano.

Cosa hanno in comune l’opera di Mattei con quella del cineasta americano? Assolutamente niente.

Il film italiano prende gli elementi portanti da un’altra saga americana piuttosto nota, quella di *Alien*, in particolare dal secondo film, *Aliens – Scontro finale* (1986) sempre di Cameron.

Ambientato nel sottosuolo di una Venezia del futuro fustigata da un virus sconosciuto che trasforma gli uomini in mostri, la pellicola vede per protagonisti i membri di una squadra di militari inviata per indagare su quanto accade. La presenza di una macchina del tempo nella seconda parte del film è forse l’unico richiamo diretto alla storia di *Terminator*, che sul paradosso temporale ha costruito parte della sua fortuna.

A prescindere dalla qualità della sua produzione, Mattei è stato uno degli ultimi esponenti di quel cinema italiano di genere oramai tramontato da almeno 2 decenni, un artigiano che, malgrado la crisi del settore, ha continuato a filmare fino a qualche mese prima della morte, e di questo gliene si deve rendere merito.

Questa brevissima rassegna è stata soltanto un assaggio delle gioie e degli orrori che il cinema di serie B può concedere in fatto di sequel non ufficiali o di film copia.

Sebbene oggi i tempi siano altri, la macchina del cinema underground non si è fermata e ogni anno vengono immessi sul mercato dell’home video tantissimi film rilasciati da piccole e sconosciute case di produzione.

Fa specie vedere come l’Italia non sia più da anni alfiere di questo modo avventuroso di fare cinema. Non ci resta che sperare in un futuro migliore, anche perché, negli ultimi anni, è sembrato di scorgere più di un tizzone sotto la cenere.

Giuseppe Aguanno

The background is a complex, abstract composition of paint splatters and washes. It features a central, large, dark black shape that resembles a silhouette or a blot. This black shape is surrounded by and overlaid with various colors: vibrant pink, teal, and light blue. The colors are applied in a splatter-like manner, with many small, circular droplets and larger, irregular washes. The overall effect is one of chaotic energy and visual noise. The text "[sic]" is centered within the black shape, and the phrase "E la mafia sai fa male" is located in the bottom right corner.

[sic]

E la mafia sai fa male

E la mafia sai fa male

ovvero

il secondo tragico Bontate

Che lo si voglia o meno, la famiglia rappresenta in fondo la cellula base della nostra società. E lo stesso vale, seppur con le dovute differenze, all'interno di Cosa Nostra. Proprio per questo, un delitto consumato dentro il nucleo familiare appare agli occhi dell'opinione pubblica più difficile da concepire, da comprendere. Lo stesso vale, seppur con le dovute differenze, all'interno di Cosa Nostra, che ha fatto dell'esasperazione dei valori familistici uno dei suoi più famosi tratti distintivi, all'esterno. Ma si sa che le regole sono fatte per essere violate. E quindi non è raro il caso di tragedie consumate all'interno del nucleo familiare di sangue, o anche non propriamente di sangue, come nel caso di Cosa Nostra. D'altronde, perché stupirsi? Non è intrisa tutta la nostra cultura di esempi di questo tipo, a partire dal caso primigenio dell'omicidio biblico di Caino ai danni di Abele?

Siamo a Palermo, negli anni Ottanta del Novecento. Decennio difficile quello, per tutto il Paese. La nazione è appena riuscita, tra enormi difficoltà e numerosi tragici lutti, a lasciarsi alle spalle la dura stagione degli "anni di piombo", quando una nuova questione nazionale si pone agli occhi di tutto lo stivale: la questione mafiosa. È una questione politica, ma questa volta il terrorismo non c'entra nulla. Anche se alcuni si ostinano, pur di negarne l'esistenza, ad adoperare questo termine per definirla: terrorismo.

La famiglia è la protagonista di questa storia. Una famiglia in particolare, molto importante all'interno del panorama delle famiglie mafiose dell'isola. È una famiglia molto antica e potente, dai molti cognomi: Bontate, o Bontade come alcuni la chiamano. Per altri, in segno di rispetto e riconoscenza, è semplicemente la famiglia Bontà. Il capostipite di questa famiglia mafiosa è don Paolino Bontate, un uomo dalla corporatura massiccia e dall'autorità indiscussa a Santa Maria di Gesù, la borgata palermitana sui cui esercita il proprio potere la sua famiglia. È un boss Paolino Bontate, uno di quelli che comandano in città sin dalla liberazione anglo-americana e dalla nascita della Repubblica italiana. Monarchico, lo troviamo prima a sostenere il Movimento indipendentista siciliano verso la metà degli anni Quaranta, per poi passare

decisamente ad appoggiare la Democrazia cristiana quando questa diverrà il principale partito di governo nazionale. È uno che conta don Bontà: attraverso i suoi rapporti politici riesce a portare nel suo territorio uno dei maggiori insediamenti industriali dell'epoca, l'Elettronica sicula, poi denominata Italtel. Succede una cosa curiosa il giorno dell'inaugurazione dello stabilimento, qualcosa che ci racconta il suo potere che va ben oltre quello esercitato all'interno del territorio della borgata. Succede che mentre dal palco sta parlando il neo direttore, Aldo Profumo, questo vede alzarsi improvvisamente tutta la folta schiera di delegati funzionari regionali e comunali sopraggiunti all'evento, i quali corrono compatti verso una porta da cui è appena entrata una figura maestosa: è don Paolino Bontate. Lo racconta lo stesso Aldo Profumo, che conclude così il suo ricordo: «Allora mi resi conto di cosa vuol dire mafia». Ma l'attività politica del boss di Santa Maria di Gesù non si limita solo al controllo del potere nel suo territorio mafioso di appartenenza. Don Bontà fa politica a livello regionale, come quando si rende protagonista dell'operazione Milazzo, l'esperimento politico attraverso cui sul finire degli anni Cinquanta si tenta di estromettere per la prima volta la Dc dal governo regionale con una strana alleanza trasversale, che vede unirsi comunisti, misisini e transfughi dello scudo crociato confluiti nel Partito cristiano sociale. È un esperimento politico anomalo, in cui fanno la loro comparsa per la prima volta le famiglie dei Cambria e dei Salvo, che da allora allargheranno il loro potere nell'isola attraverso la gestione in regime di monopolio delle esattorie siciliane per oltre trent'anni, come nel caso dei cugini Nino e Ignazio Salvo di Salemi. Don Paolino Bontate diventa famoso perché, tra i saloni del Palazzo dei Normanni, prende addirittura a schiaffi un deputato monarchico colpevole di non aver votato per Silvio Milazzo, contravvenendo così al volere del boss di Santa Maria di Gesù. Si muove anche in questa maniera, sul versante politico, don Bontà, il quale poi contratta la fine dell'esperimento Milazzo e il ritorno alla normalità in Sicilia ricucendo i suoi rapporti con la Dc e guadagnandosi per sempre la riconoscenza del grosso partito cattolico.

Dopo la sua morte, il ricco patrimonio – economico, mafioso e politico – del boss di Santa Maria di Gesù viene ereditato dal primo dei suoi figli, quello Stefano Bontate rampollo di una così importante famiglia all'interno di Cosa Nostra. «Il principe di Villagrazia»: questo è il soprannome di Stefano. Buscetta lo ricorda dinanzi ai giudici di Palermo, negli anni Ottanta, come un grande boss, elegante, con importanti entrate sociali, in stretto contatto con Salvo Lima, il sindaco della città ai tempi del «Sacco di Palermo»: «Bontate era amico di Salvo Lima. Si incontravano al Baby Luna», racconta il «boss dei due mondi» ai magistrati che lo interrogano.

Stefano Bontate è uno dei capi del traffico internazionale di droga, uno che fa girare miliardi di lire e che entra in contatto con i massimi livelli dell'estabili-



shment politico degli anni Settanta: è un “numero uno” all’interno del panorama mafioso. Ma questa è anche una storia di “secondi”. Non solo in un’accezione cronologica: come quelli, tragici e angoscianti, che patisce Stefano il 23 aprile del 1981. È il giorno del suo quarantatreesimo compleanno e il boss sta facendo ritorno a casa. Sullo sfondo, le avvisaglie di una crisi all’interno delle famiglie mafiose siciliane ci sono tutte. Ma la crisi non sembra così insuperabile agli occhi di chi è ai vertici dell’organizzazione criminale, come Stefano. In realtà, sino ai più bassi gradini della piramide c’è chi sta lavorando per scalzare con la violenza i non più indiscussi capi di Cosa Nostra, che allora sono il figlio di don Paolino Bontate, che abbiamo già conosciuto, Salvatore Inzerillo e Tano Badalamenti, rispettivamente boss di Passo di Rigano, a Palermo, e Cinisi. Quest’ultimo, in realtà, è già stato eliminato senza spargimento di sangue: sul finire degli anni

Settanta viene “posato”, ovvero escluso da Cosa Nostra, con un’abile mossa strategica ordita dalla mente di quel colpo di Stato in corso dentro l’organizzazione mafiosa, il corleonese Totò Riina. Per gli altri due, invece, la soluzione prescelta è il ricorso alla violenza, all’omicidio cruento. Entrambi vengono uccisi a distanza di poco più di venti giorni l’uno dall’altro, tra aprile e maggio del 1981. Apre le danze – come detto – Stefano Bontate, il più potente dei due. Nessuno allora può aspettarsi un colpo così ardito. “Il principe di Villagrazia” è davvero potente e rispettato da tanti. I suoi legami vanno ben oltre i confini della Sicilia. Ha contatti con gli Stati Uniti, che gli derivano da rapporti familiari di sangue, ma Stefano Bontate arriva a esercitare il suo potere anche nel Nord Italia. Sul finire degli anni Settanta, secondo quanto raccontato da alcuni collaboratori di giustizia, incontra per esempio a Milano, grazie alla mediazione di un concittadino emigrato al Nord, un emergente imprenditore di successo, destinato a una straordinaria carriera personale. Ma allora, ancora, il suo nome non dice molto a nessuno: si chiama Silvio Berlusconi. E il nome dell’organizzatore dell’incontro è Marcello Dell’Utri. Ma questa è un’altra storia.

Gestisce davvero un potere immenso don Stefano Bontate. Eliminarlo è un gesto audace. Riina riesce nel suo intento spaccando trasversalmente le famiglie mafiose dell’epoca. Abbiamo esordito dicendo che la famiglia è la cellula base della società e anche di Cosa Nostra. Abbiamo parlato della sua sacralità, e lo stesso vale anche per Cosa Nostra. Proprio in virtù di questi principi solo formali, Buscetta potrà recitare ai giudici di Palermo la sua tesi secondo cui Riina avrebbe stravolto definitivamente i codici di Cosa Nostra. Ma – non volendo affatto assumere la veste dell’“avvocato del diavolo” – Riina, da uomo e mafioso navigato qual è sempre stato, conosce bene sia il codice culturale, che vede la famiglia come inviolabile, che la possibilità di derogare alla regola. Anche Buscetta lo sa bene, ma ovviamente non è nel suo interesse raccontare questo ai giudici.

In questo suo assalto al potere in Cosa Nostra, Riina si avvale della collaborazione di “traditori” all’interno di ogni singola famiglia mafiosa. E nel caso della famiglia di Santa Maria di Gesù, la parte del “Giuda” è ricoperta da Giovanni Bontate, l’altro figlio maschio di don Paolino, il più piccolo. Giovanni è un avvocato, ha otto anni in meno di Stefano. Di lui i collaboratori di giustizia fanno un ritratto impietoso, ma ricordiamoci che coloro che lo giudicano così negativamente erano stati alleati del fratello e quindi tutti perdenti in quel sanguinoso scontro che prende il nome di “Seconda guerra di mafia”. Si dice che Giovanni si sia messo a disposizione per tradire il fratello Stefano e prendere il suo posto all’interno della loro famiglia mafiosa. Ma non ne ha il tempo, perché appena un anno dopo la cruenta eliminazione di Stefano, Giovanni Bontate viene arrestato e finisce al carcere Ucciardone di Palermo. Siamo nel 1982 e qui resterà per sei anni, fino al 1988, epilogo della sua storia.

In questi anni Giovanni Bontate, un eterno “secondo”, è protagonista di alcuni *exploit* che lo rendono celebre agli occhi della stampa e dell’opinione pubblica, discreditandolo ancora di più entro l’universo mafioso e sancendo così, molto probabilmente, la sua fine.

Nella Pasqua del 1984 il cardinale di Palermo Salvatore Pappalardo, come ogni anno, si avvia a celebrare una messa nel carcere dell’Ucciardone. Ma quell’anno, a differenza degli anni passati, con grande meraviglia del presule e dei suoi collaboratori, ma anche dei dirigenti del carcere e dei cappellani, nessun detenuto si reca alla celebrazione. Evidentemente, si sospetta che un passaparola all’interno del carcere abbia indotto a quel gesto la comunità carceraria. È un gesto che viene interpretato come un messaggio a Pappalardo e alla Chiesa palermitana, che da qualche anno ha iniziato a parlare in termini negativi dell’organizzazione mafiosa e a invitare la comunità religiosa a destarsi da un torpore più che decennale nei confronti del fenomeno. Si pensa che l’ordine sia venuto proprio da Giovanni Bontate, che con quel gesto ottiene un effetto non voluto: compattare all’esterno il fronte antimafia cittadino.

E ancora più danno arreca sempre Giovanni Bontate all’organizzazione criminale, questa volta in sede giudiziaria, quando nel 1986, in seguito alla misteriosa uccisione nel quartiere San Lorenzo del piccolo Claudio Domino, decide di leggere nel corso di una seduta del Maxiprocesso un comunicato ufficiale, in cui il figlio minore di don Paolino Bontate dichiara che con quel delitto Cosa Nostra non ha nulla a che fare. È la prova che i magistrati di Palermo stanno aspettando e che usano con astuzia. Il Maxiprocesso, infatti, si propone di dimostrare l’esistenza stessa di un’organizzazione criminale di stampo mafioso chiamata Cosa Nostra, secondo quelle che sono state le preziose rivelazioni di Buscetta. Ma l’obiettivo è ancora da raggiungere. Con quella dichiarazione, invece, Giovanni Bontate offre all’accusa la dimostrazione dell’esistenza dell’organizzazione, se proprio uno dei principali imputati dichiara pubblicamente in aula che “loro” si dissociano dal delitto di Claudio Domino. Anche per questo, dentro Cosa Nostra viene decretata la fine di Giovanni Bontate.

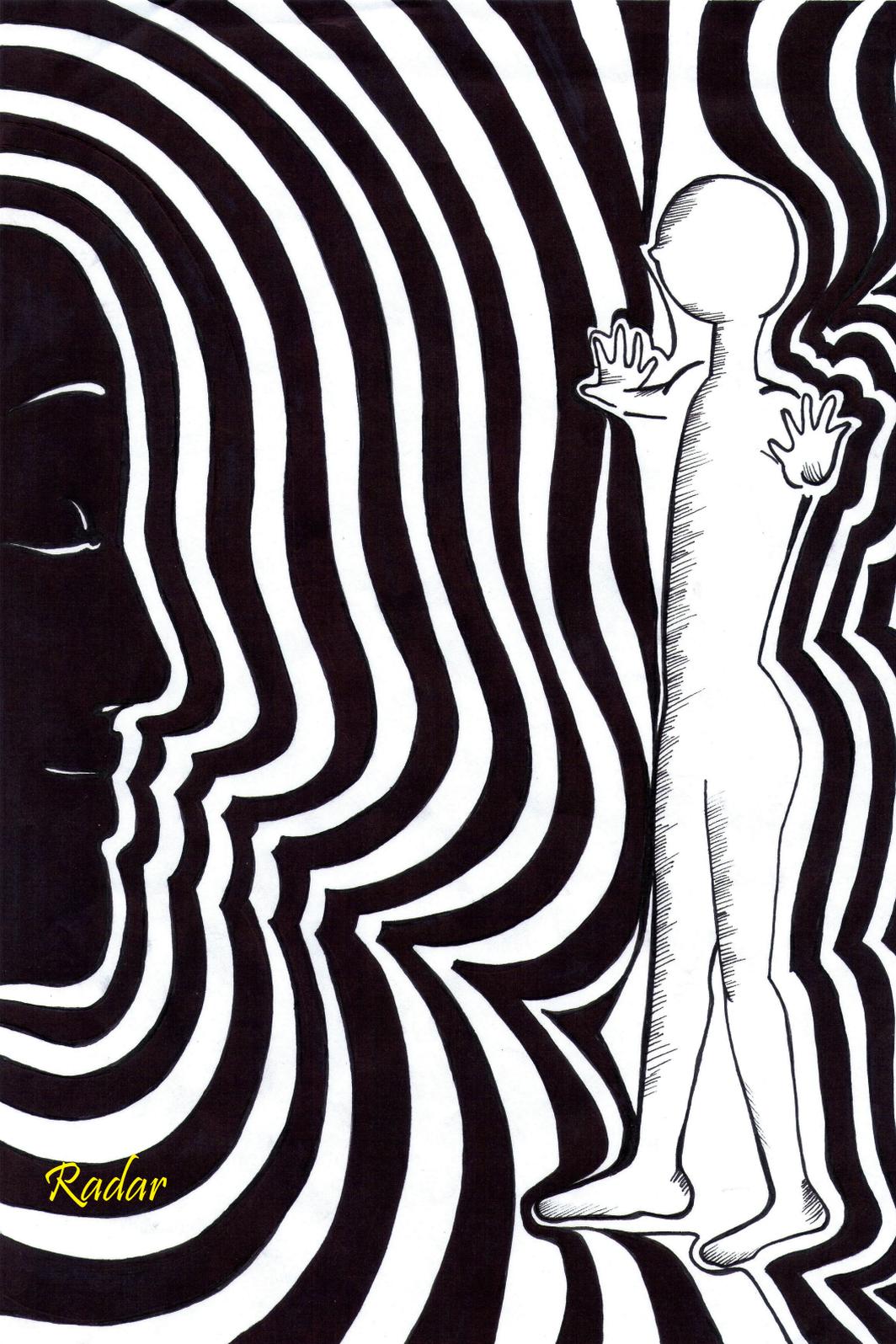
Nel settembre del 1988 Giovanni si trova a casa, agli arresti domiciliari per una fastidiosa ernia. Il 28 di quel mese, alle dieci del mattino, Giovanni Bontate sta facendo colazione, quando sente suonare il citofono. È in casa con la moglie, Francesca Citarda, figlia di un importante boss del quartiere Cruillas, mentre le loro tre figlie sono a scuola. Giovanni guarda il videocitofono e, riconosciuti gli ospiti, apre il cancello. Sono i killer venuti ad ucciderlo, ma Giovanni non lo sa. Forse si siede con loro a prendere un caffè, forse non ha neanche il tempo di offrirlo: perché i killer escono le pistole e con due colpi a testa uccidono Giovanni Bontate e la moglie. Nella borgata nessuno sente nulla. I killer abbandonano la villa indisturbati. A fiutare che qualcosa non va per il verso giusto è la sorella di Francesca, Rosa Citarda, vedova di Mimmo

Teresi, altro mafioso, uomo fedele di Stefano Bontate, fatto scomparire nel corso della guerra di mafia col classico metodo della “lupara bianca”. Rosa prova a chiamare a lungo al telefono la sorella, che non risponde. Allora alle 11.00 si reca presso la sua abitazione e scopre la terribile verità.

“Perché viene ucciso Giovanni Bontate, se si è posto dalla parte dei vincenti?”, si chiedono allora in tanti a Palermo. E anche per noi è legittimo chiedercelo. Forse perché ha organizzato quella famosa rivolta dei carcerati contro il cardinale Pappalardo: allora vuol dire che la mafia non ama chi si mette contro la Chiesa cattolica? Ma allora perché attendere degli anni per la sua punizione? E poi, si è mai visto la mafia uccidere per una questione ideologica di questo tipo? No, questa spiegazione non regge. Allora c’è bisogno di un’altra interpretazione: forse il suo omicidio è da collegare alla lettura di quel proclama ufficiale nel corso del Maxiprocesso. Ecco, in questo caso possiamo pensare di essere più vicini alla verità. Ma ciò non vuol dire che un’ipotesi escluda l’altra. È probabilmente un concorso di cause a portare all’eliminazione di Giovanni Bontate, uno che ha “venduto” il fratello per i propri ambiziosi progetti. D’altronde chi decide di optare per l’uccisione del figlio minore di don Paolino Bontà può giovare di un punto a suo favore: la sua eliminazione, infatti, già in quel 1988, trova una giustificazione all’interno del sottobosco di Cosa Nostra, dove si inizia a motivare la scelta del gesto dicendo fra le righe che “chi tradisce una volta, può tradire ancora”. E in quell’anno Cosa Nostra, che ha subito come un macigno la sentenza di primo grado del Maxiprocesso sul finire del 1987, non può permettersi errori o distrazioni di ogni sorta. Per questo, anche per questo viene ucciso Giovanni Bontate.

Cosa rimane di lui? Qual è, a distanza di tanti anni, il suo ricordo? Un secondo: perché questo è sempre stato nella sua esistenza Giovanni Bontate, sia come figlio che come mafioso. Un secondo, come quello in cui viene ucciso nella cucina della sua villa, quel 28 settembre 1988. Esattamente come quello in cui è stato ucciso sette anni prima il fratello Stefano. Una storia che si ripete e che tutti si augurano abbia quanto prima la sua conclusione. In un secondo: questo è, in fondo, il nostro più recondito desiderio.

Pico Di Trapani



Radar

Radar (l'individua individui)

ovvero Gibellina, epifania di una moderna fenice.

L'arte e la ricostruzione attraverso l'analisi di Enzo Fiammetta

Colui il quale canta al dio un canto di
speranza vedrà compiersi il suo voto

Eschilo



Enzo Fiammetta nasce a Enna nel 1956 ed opera a Palermo dove si laurea in Disegno industriale, Arti Figurative e Applicate. È stato professore a contratto di Design nell'ateneo palermitano e sue opere sono state esposte a Parigi, Vienna, Barcellona, Amsterdam e Bruxelles. Alcuni suoi lavori sono stati pubblicati su importanti riviste del settore come Lotus International e Domus Aurea. È attualmente direttore del Museo delle Trame Mediterranee della Fondazione Orestyadi di Ghibellina.

Gibellina dovrebbe essere il tipico esempio di “paesino siculo dimenticato da Dio”, perché non solo si trova in una posizione geograficamente svantaggiata, nella periferia del profondo Sud, ma oltretutto è stata protagonista della catastrofe naturale del terremoto del Belice, nel '68. Come è stato possibile che una cittadina destinata ad essere “ostaggio dell'oblio” praticamente per vocazione sia invece diventata uno dei poli principali dell'attività artistica del Mediterraneo?

Penso che quanto accaduto a Gibellina non possa essere compreso se non letto all'interno di un periodo storico e sociale ben preciso. Il terremoto, come sappiamo, colpisce il Belice nel 1968, in un periodo “turbolento”, carico di istanze che presupponevano nuovi ordini gerarchici e nuove dinamiche sociali, sono gli anni immediatamente successivi al “miracolo economico” e le rivolte studentesche cominciavano ad infiammare i giovani di tutta Europa.



Alberto Burri, *Grande Cretto*.

Gli artisti solo in quegli anni riprendono a considerare un possibile ruolo dell'arte. Adorno pochi anni prima diceva «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie», la catastrofe della seconda guerra mondiale, l'umanità sulla soglia della sua autodistruzione, il disastro etico, aveva portato gli artisti e gli intellettuali a chiedersi le ragioni di tale deriva umana, la risposta degli architetti e designers dei movimenti radicali era stata di rifiuto del progetto.

Il disastro di Gibellina e l'appello per la ricostruzione del 1970 fatto agli artisti da Corrao e Sciascia con Guttuso, Zavattini, Caruso, Treccani, Cagli, Damiani, Zavoli, Levi, viene raccolto da pittori, scultori, architetti, designer, musicisti ed intellettuali, proprio nella direzione che il loro operare potesse dare nuovo senso all'arte.

Il Cretto di Burri ricopre come un sudario le rovine dell'antica città terremotata, simbolo al tempo stesso della sconfitta di fronte alla forza distruttrice della natura e della rinascita che solo l'arte può indurre. È il segno tangibile dell'impotenza dell'uomo e tuttavia della sua dignità affranta, nel rimandare per sempre l'immagine cristallizzata della città ormai morta. È anche una delle prime opere ad essere offerta in dono, in ossequio al progetto di Corrao, cosa significò per il mondo artistico questo primo passo?

In realtà, il Cretto di Burri viene realizzato già quando il progetto di ricostruzione era stato avviato e numerosi erano stati gli interventi di artisti sulla città.

Il senso della ricostruzione, il carattere e le dinamiche di quegli anni, erano mossi da spinte etiche che oggi stentiamo a comprendere, la solidarietà tra la gente di Gibellina e gli artisti, ma più in generale la solidarietà nel senso più alto del termine, tra umanità differenti, penso sia stata la spinta per la ricostruzione, evidentemente con tutte le differenze con le quali ognuno intende tali impulsi.

Negli stessi anni, Argan scriveva di «una globalizzante accelerazione del consumo, che spinge l'opera verso quella linea di confine di una ipotetica morte dell'arte e naturale negazione della sua funzione progettuale». Pietro Consagra, a Gibellina, sperimenta la sua “città frontale”, contribuendo alla definizione del tessuto urbano con gli edifici del Meeting, del teatro e l'ingresso della città, la Porta del Belice. Ma è il concetto di “arte totale” che lo porta a progettare il Carro di San Rocco, le luminarie, i modelli per i ricami, le ceramiche, gli elementi di seduta per arrivare al disegno delle maniglie del Meeting e dei gioielli.

Nella stessa direzione operano Arnaldo Pomodoro, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, con le loro scene spettacolari per le Orestidi, Alighiero Boetti che realizza il suo “prisente” con la cooperativa di ricamatrici di Gibellina, Carla Accardi con i pannelli in ceramica per la piazza del Municipio, Nanda Vigo con le sue architetture di “riporto”.

«L'arte» scriveva Consagra «afferma a Gibellina il diritto di fantasticare. Io che sono di quelle parti dovevo accorrere prima di ogni altro artista e così ho fatto.»

Schifano, Angeli, Scialoja, Turcato, colgono il senso del luogo, durante la loro permanenza a Gibellina, realizzando le loro opere con i bambini e la gente della città, tenendo i loro atelier negli spazi delle scuole, tra il 1984 e il 1986.

Altri arrivano per cogliere il senso di un progetto, unico e irripetibile nella storia dell'arte contemporanea, per tutti Joseph Beyus, che visita la città in fase di ricostruzione quasi per ritrovare le matrici della sua arte, che riconduce l'uomo in un rapporto primordiale con la natura e le espressioni della sua cultura materiale.

L'arte viene chiamata a dare forma alla nuova città. Gli artisti, ad attraversare i labirinti del tempo e dello spazio, di cui spesso conoscono gli anfratti, per indicare nuove strade da percorrere.

La grande scommessa di Corrao si basò sull'adesione dei più grandi artisti, architetti e scultori, a livello nazionale ed internazionale. Quali nomi parteciparono alla “riedificazione artistica” di Gibellina, quali opere arricchiscono oggi la città?



Pietro Consagra, *Porta del Belice*.

Sono tantissimi gli artisti, molti dei quali ho già citato, gli intellettuali, ma anche i volontari, la gente comune che arriva da tutta Europa, penso a Franco Beltrametti, al gruppo degli Uccelli che parteciparono al progetto di ricostruzione, ognuno col proprio piccolo o grande contributo. Oggi la città, il Museo Civico, il Museo della Fondazione e il Cretto di Burri sono testimoni di una delle esperienze secondo me più centrali nell'arte contemporanea italiana del dopoguerra. La città è costellata da tante opere tra le quali quelle di Melotti, Consagra, Accardi, Uncini, Rotella. Importanti presenze architettoniche definiscono il tessuto urbano, la Chiesa madre di Quaroni, i giardini segreti e il palazzo Di Lorenzo di Francesco Venezia, il piano di Hungers e quello di Pierluigi Nicolin.

Le meraviglie architettoniche e le installazioni spettacolari non sono tuttavia l'unica eccellenza della città, che ospita anche il Museo delle Trame Mediterranee, nel quale le ceramiche, i gioielli e i costumi narrano l'intreccio di fondo comune a tutti i popoli del Mediterraneo. Si può dire che la cultura non solo non china il capo dinanzi ad una rovina apparentemente ineluttabile, ma anzi si protende ad abbracciare i popoli?

Ma *le culture*, più che la cultura, sono protese ad abbracciarsi per natura. Nello spirito del Museo delle Trame e nell'intreccio dei motivi e delle decorazioni sta proprio il concetto che non esistono culture autoctone o autonome, forse anticamente, ma anche allora i popoli sviluppavano i loro saperi a partire da culti e rituali universali, che trovavano punti comuni nel culto del sole, della terra, della fertilità. Indubbiamente il concetto di arte nei paesi mediterranei è declinato in maniere differenti, le arti decorative hanno una loro centralità nei paesi del Maghreb, come pure nella storia dell'arte siciliana, basti pensare che due dei nostri principali capolavori sono un mantello, quello di Ruggero conservato a Vienna, e un soffitto, la Cappella Palatina di Palermo.

Il Museo cerca di abbattere la storica gerarchia tra le arti, considerando la produzione artistica dell'uomo senza distinzione tra arti maggiori e minori, tra nord e sud. L'intento è quello di considerare gesti, manufatti, idee, oggetti quotidiani tutti degni di concorrere alla definizione di un concetto di cultura che non appartiene a un popolo, ma a tutti gli uomini come genere. Dove ogni cultura converge, a partire dalla propria storia più o meno recente, con pari dignità. Dove l'identità di un popolo è il risultato di scambi, sovrapposizioni, tecniche, forme provenienti da saperi di diversa origine. Le conoscenze, al plurale, declinate in tutti questi sensi sono patrimonio di tutti e gli scambi continui sono gli abbracci di cui parli.

Le Orestyadi sono un festival internazionale che ospita gli interventi di una grande varietà di personalità del mondo dell'arte, da quella figurativa, al teatro, alla musica. Quale fu l'intento di Corrao, che ne fu il fondatore nel 1981, all'alba della prima edizione?

Ludovico Corrao così scriveva delle Orestyadi: «per celebrare la rifondazione della città e segnare l'aurora di un nuovo destino, sulle rovine della distrutta Gibellina, novella Troia e immaginato Palazzo degli Atridi, si ripropone la recita dell'Oresteia. Un'operazione di fede nella vita da riconquistare, animata e recitata sulle macerie da tutta la popolazione di Gibellina, segnata dalle arti sceniche e musicali di grandi artisti, parlata con la forza della lingua dei padri e degli emigranti. Un messaggio di resurrezione per tutti i popoli minacciati nella loro vita e nella loro cultura dai sismi della Storia e dai più potenti terremoti di civiltà operati dalla spinta della guerra e dal nuovo dispotismo globale. L'Oresteia segna l'inizio di una profonda germinazione di incontri creativi tra artisti, architetti, musicisti, poeti, contadini, artigiani, operai, donne e giovani che insieme rifondano la città, ne segnano le strade e le case, riscoprono il valore eterno dell'arte e della bellezza, scavano nelle radici della loro identità e della loro storia per scoprire il *genius loci* nella nuova terra promessa raggiunta dopo quattordici anni di esilio e di baracche.»



Terremoto del Belice (1968)

Scriva Renato Quaglia: «Ancora oggi, seppure con grande rispetto per Corrao, molti discutono se in quello che è stato fatto nella ricostruzione di Gibellina c'è qualcosa che corrisponde alle vere necessità di quella comunità. Molti sostengono che la progettazione, che fu non solo dei grandi artisti ma anche dei grandi architetti, ha definitivamente spezzato le condizioni di comunità tipica dei paesi siciliani». Come giudica questa posizione?

Le vere necessità! Quali sono le vere necessità? La popolazione di Gibellina aveva il bisogno primario di una casa, dopo il disastroso sisma, e questa necessità fu colmata prima che in tutti gli altri paesi del Belice. La redazione dell'impianto urbano, fu opera dell'ISES di Roma. Il trasferimento della città nuova, dopo il terremoto, in un luogo con caratteristiche orografiche differenti dal precedente aggiunge ulteriori motivi di lacerazione, ma la decisione risulta senza alternative per la definitiva distruzione che l'intervento delle ruspe dell'esercito compie su quanto rimasto in piedi dopo il sisma.

Ed inoltre i piani urbanistici delle città distrutte vennero imposti da strutture tecniche centrali e redatti senza che si fosse tenuto minimamente conto di quella che era la cultura abitativa della gente del Belice.

La piazza, come luogo di incontro e centro della città, i rapporti altimetrici tra strade e abitazioni, materiali, colori, tipologie abitative, ma più in generale l'impianto urbanistico, non aveva rapporto con la storia architettonica delle città meridionali, ma con quelle anglosassoni-scandinave.

In realtà come scrisse G. La Monica «molteplice è stato il terremoto, molteplice la violenza: della natura, della struttura politica, della cultura urbanistica.»



Mimmo Paladino, *Montagna di sale*.

Molti hanno dibattuto sul rapporto esistente tra quelli che erano i valori espressi da una piccola comunità montana e quanto realizzato a Gibellina da Consagra, Venezia, Melotti, Cappello, Uncini, Nunzio, ma negli ultimi decenni si è mai riflettuto seriamente su quello che è rimasto di una sapienza legata all'economia agricola pastorale, modificata irreversibilmente da eventi ben più traumatici e devastanti di un terremoto? Eppure per molti Gibellina, come tutti i paesi del Belice, non aveva per la propria ricostruzione che da "recuperare" elementi arcaici, in una società moderna sempre più omologata e che spesso guarda le espressioni culturali non consuete, come si intendono in alcuni casi le opere d'arte contemporanea, con nostalgica diffidenza. Ma Consagra era di Mazara del Vallo, Carla Accardi di Trapani, Sanfilippo di Partanna, Nino Cordio di Santa Ninfa. Perché l'opera di questi maestri e di tanti altri non può convivere con la memoria di un luogo? Perché il tentativo di esprimersi con linguaggi contemporanei deve essere considerato abiura della propria storia? C'è maggiore consapevolezza verso il proprio luogo e la propria storia e la propria identità, in un adolescente di Noto o in uno di Gibellina? Riceviamo in eredità un patrimonio di *geneticus loci* per farne cosa? Per distruggerlo, come avviene per il nostro patrimonio artistico? O per farlo proprio, rivitalizzarlo, renderlo contemporaneo, trasmetterlo con il nostro contributo?

Gibellina aveva necessità di trovare una nuova identità e in quello che è stato fatto si è indicata una strada, di gran lunga più complessa di qualsiasi altra, ma che andava percorsa, solo per essere chiamati figli del nostro tempo.

Da una parte l'indubbio successo dell'operazione artistica che è stata portata avanti negli anni, dall'altra le opinioni di chi pensa che Gibellina è un museo a cielo aperto ma è poco vivibile, dalla somma algebrica di queste diverse valutazioni, da ultimo, la città esce trionfante o ancora, nonostante tutto, "seconda"?

Gibellina non esce trionfante. Ma pone tante questioni. Ed è in ogni caso importante che queste siano state poste. Temi legati alle ricostruzioni delle città e delle periferie urbane – lo ZEN di Palermo, il Corviale, il Gallaratese, Scampia, il Pilastro, aree urbane di importanti metropoli italiane, sono dello stesso periodo e pongono problemi ben più gravi come l'uso dei nuovi linguaggi nelle arti, anche in architettura e il rapporto con la storia e con i suoi cambiamenti antropologici.

Gibellina si è posta queste questioni e forse il suo essere seconda deriva dall'aver affrontato in maniera isolata temi non considerati centrali. Ma oltre a trovare soluzioni qui per la prima volta molti si sono posti domande, alle quali forse non siamo in grado di rispondere.

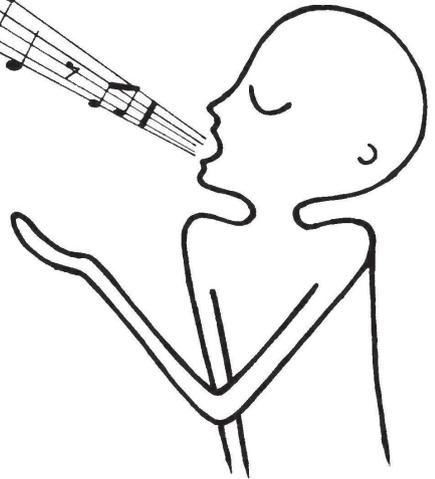
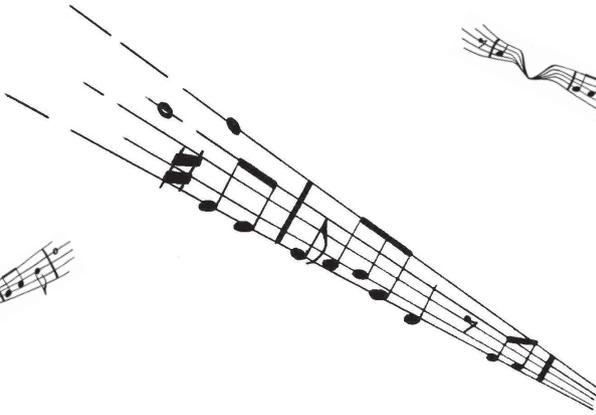
A cura di *Luisa Leto*



La voce vola

ovvero quando la Musica "non è" Arte.

Didattica Musicale e Musicoterapia al cospetto della tradizione



Quando la musica non è Arte può essere di tutto, ma soprattutto educazione, crescita, benessere fisico e psicologico. Ricordo che da bambina soffrivo spesso di mal di testa: sembra inverosimile, e a casa non sempre ero creduta, ma non appena mi sedevo al pianoforte, cosa allora per me di quotidiana e vitale importanza, mi passava e mi sentivo benissimo. La musica ha sempre accompagnato le più forti emozioni della mia vita; mi ha sanato malesseri, ha accolto fiumi di parole inesprimibili, ha contenuto le gioie più grandi e sfogato e consolato il dolore e le lacrime più amare. È di per sé una Terapia, ed è con grandissimo ritardo che ci si è accorti di quanto e in quali ambiti

possa essere utilizzata, valorizzando a sua volta scopi e direzionalità che la Didattica Musicale, specie se rivolta all'infanzia, può riuscire ad enucleare.

Non possiamo dunque non essere felici di ospitare nella nostra rubrica, sempre attenta a novità stimolanti, una inusuale tavola rotonda, svolta e discussa da tre donne d'eccezione. E chi se non tre donne (ci si perdoni l'orgoglio di parte!) potevano essere più adatte e convincenti con la loro sensibilità, e competenza e professionalità, ad illustrarci l'arduo cammino della Didattica Musicale e della Musicoterapia, nuova seppur vecchia, scienza del benessere psicofisico? Ci è particolarmente gradito fra loro il "ritorno" di Rosa Alba Gambino che ringraziamo di cuore, insieme alle sue preziose collaboratrici, per l'importante momento "didattico-terapeutico" che hanno voluto regalarci.

Pierina Cangemi



Rosa Alba Gambino: L'idea che ciò di cui ci si occupa con convinzione e con passione possa essere ritenuto di importanza secondaria o perfino accantonato produce sempre una certa delusione. Di qualunque cosa si tratti: argomento, persona, disciplina, attività; se sono al centro della nostra attenzione meritano (almeno ciascuno di noi se ne convince) anche l'attenzione degli altri. Ma non è esattamente così, perché le esperienze che ognuno vive e le scelte che opera sono proprio il frutto del "tipo" e del grado di importanza che diamo alle cose. Tuttavia ci sono temi, nati dall'attenzione di alcune persone, che da semplici osservazioni sul campo sono divenute oggetto di studio scientifico, con le consuete difficoltà che tutte le nuove discipline incontrano nel loro percorso verso il riconoscimento della "dignità" scientifica. È il ragionamento che facciamo intorno alla concezione terapeutica della musica. Discipline come la pedagogia, la psicologia e le metodologie musicali, nell'ambito della formazione dei docenti presso i Conservatori di Musica, hanno conosciuto un ostacolo del genere: la Didattica della Musica ha incontrato difficoltà notevoli, prima che i musicisti "puri" ne riconoscessero il valore a pieno titolo. La concezione tradizionale, o meglio sorpassata, del musicista come personalità fuori dall'ordinario ha intralciato lo sviluppo di modi "diversi" di usare la musica. Modi lontani da scopi performativi, dettati da un altro impianto professionale. Quando le riforme dell'Istruzione riconobbero, almeno in linea di principio, il valore della conoscenza e delle attività musicali nella formazione della personalità, fu progressivamente sottolineata l'importanza di evitare che nella scuola tutto questo fosse frutto dell'improvvisazione degli insegnanti, sia di educazione musicale che di strumento. Così la Didattica della Musica poté conquistare, anche davanti agli altri musicisti di professione, il posto



che rivendicava da tempo, pur nella perenne lotta contro lo scarso sostegno delle istituzioni e dei più irriducibili tradizionalisti. Allo stesso modo la Musicoterapia rivendica da tempo il suo spazio tra le discipline musicali presso i Conservatori. Essa che ha molto in comune con i fondamenti della Didattica della Musica, e che al pari della didattica odierna viene “cercata” da moltissimi musicisti, soprattutto da quelli che svolgono giornalmente attività didattiche con bambini dalle caratteristiche eterogenee, per gestire i quali la formazione musicoterapica spesso sarebbe un’ancora di salvezza.

Flora Inzerillo: Infatti è importante sottolineare come, nonostante il termine “terapia” evochi nell’immediato un intervento di tipo riabilitativo, la musica, meglio ancora *il canale sonoro* può essere utilizzato a diversi livelli con differenti utenze. Ovviamente un intervento in ambito scolastico avrà un carattere preferibilmente di tipo preventivo. Nella nostra accezione la “terapeuticità” della Musicoterapia si fonda sull’assunto che l’espressione musicale, in quanto forma di comunicazione non verbale, stimola lo sviluppo di fondamentali funzioni come l’affettività, la motricità, il linguaggio-comunicazione.

Nell’ottica proposta il suono è l’elemento centrale su cui si articola l’esperienza umana: la scelta di questo tipo di espressione nasce dalla considerazione che l’elemento sonoro è connaturato all’essere umano e costituisce una componente primaria dell’esperienza di ciascuno; pertanto la Musicoterapia può essere utilizzata da ognuno, prescindendo da conoscenze ed abilità specifiche. L’uso di tecniche musicoterapiche si pone, sia in età evolutiva sia in età adulta, come obiettivo d’integrazione e socializzazione per favorire lo sviluppo armonico della personalità: sul piano percettivo, cognitivo e socio-affettivo. A tale livello appartengono anche interventi rivolti ad un ambito espressivo, socializzante, con l’obiettivo di mantenere l’unità armonica psicofisica dell’individuo.

Ma perché l’elemento sonoro consente l’espressione diretta di emozioni e di stati d’animo che spesso risultano difficilmente esprimibili attraverso il codice verbale?

Per rispondere a questa domanda dobbiamo fare un salto temporale nell’evoluzione dell’essere umano e precisamente al primissimo stadio della vita: lo stadio fetale.

Il feto percepisce sonorità provenienti dall’esterno e dall’interno del corpo materno; le prime esperienze sensoriali sono infatti di tipo ritmico-vibrotorio (battito cardiaco della madre, suoni intrauterini, voce materna); ciò consente di affermare che l’utilizzo del suono è connaturato all’essere umano.

Uno tra i più importanti teorici della Musicoterapia, R. Benenzon, si avvale del concetto di “ISO” per spiegare l’esistenza di un suono o di un insieme di suoni o di fenomeni sonori interni che ci caratterizzano e ci individualizzano. Si tratta di un fenomeno sonoro e di movimento interno che riassume i nostri

archetipi sonori, il nostro vissuto sonoro intrauterino e il nostro vissuto sonoro della nascita, dell'infanzia fino alla nostra età attuale. È un suono strutturato all'interno di un "mosaico sonoro" il quale, a sua volta, si struttura col tempo e che fondamentalmente è in perpetuo movimento.

Il principio dell'ISO, unitamente al principio di *oggetto intermediario* costituiscono gli assi portanti della metodologia e della tecnica applicativa della musicoterapia in ambito clinico secondo il modello benenzoniano. Per *oggetto intermediario* si intende uno strumento di comunicazione in grado di agire terapeuticamente sull'essere umano, in seno alla relazione. Gli strumenti musicali e i suoni possono essere considerati oggetti intermediari rispetto alla relazione.

Elide Scarlata: Ritengo che queste osservazioni ci impongano di sottolineare, specialmente per dovere di chiarezza nei confronti del lettore comune, che l'esposizione delle metodologie e della pratica della Musicoterapia mostra quanto sia importante che essa venga messa in atto da professionisti altamente qualificati, sia dal punto di vista della formazione musicale che di quella terapeutico-relazionale. In Italia da oltre vent'anni il musicoterapista trova collocazione nelle équipes di istituzioni pubbliche e private, in associazioni e centri di rieducazione e riabilitazione. Nel 2002 si è costituita l'Associazione Italiana Professionisti della Musicoterapia (A.I.M.) che opera per il riconoscimento giuridico della professione e per il mantenimento da parte dei suoi soci, rappresentati su tutto il territorio nazionale, di standard professionali continuamente aggiornati, attraverso crediti formativi permanenti. Al momento è stata approvata alla Camera dei Deputati ed è in esame al Senato una legge sulle libere professioni non regolamentate, in cui rientra la figura del musicoterapista. L'approvazione di tale legge segnerebbe una svolta nel panorama italiano della Musicoterapia, per cui è più che mai importante che le istituzioni di Alta Formazione, come Conservatori ed Università, puntino alla creazione di corsi appositi in Musicoterapia con l'aiuto di tutti i professionisti accreditati che da decenni ormai operano sia nell'ambito formativo che quello terapeutico-preventivo. Occorre ricordare che tale linea di pensiero ha come riferimento principale la salvaguardia dell'individuo-utente che per ricercare il proprio benessere ricorra alla Musicoterapia. È dunque auspicabile una sempre maggiore diffusione della validità e scientificità di tale disciplina, che riconduce sostanzialmente alla musicalità intrinseca dell'essere umano. Alcuni individui riescono attraverso la formazione musicale dei Conservatori ad aprire un canale privilegiato a tale qualità innata, altri possono trovare attraverso la Musicoterapia la possibilità di esplorare se stessi con la Musica.

R.A.G.: Certamente. Tuttavia queste convinzioni si stanno facendo strada nel nostro paese con un netto ritardo rispetto agli altri paesi europei; e tra l'altro in un periodo in cui le risorse destinate alla formazione sono scandalosamente

ridotte. Così le professioni legate alla musica risultano essere tra le più sofferenti, sia che si tratti del taglio interpretativo, che di quello didattico, che di quello terapeutico.



Ma oggi è più che mai viva l'idea di rifarsi al concetto di globalizzazione culturale nei termini in cui ne parla Edgar Morin: il principio è quello di concepire ogni settore culturale come in perenne dialogo sia con quelli affini che con quelli più distanti. Una prospettiva culturale ancorata ad un unico punto di vista non solo è anacronistica, ma va seriamente contrastata proprio per evitare quelle visioni unilaterali che ci hanno portato a relegare in posizioni di "ostaggi dell'oblio" le discipline musicali con obiettivi, per così dire, "meno popolari". Infatti, nella visione comune, ancora fino a poco tempo fa la Didattica della Musica e la Musicoterapia erano ritenute utili solo a poche persone, quelle che desideravano insegnare musica e quelle che intendevano dedicarsi al sostegno di alcuni ammalati, pertanto non si riservava alcuna centralità al dibattito per la loro affermazione. Comportamento sicuramente non accettabile, e comunque non dichiarato palesemente, ma celato dietro altre priorità. La perseveranza di chi opera in questi settori, però, ha contribuito alla diffusione del concetto moriniano di "complessità" come ricchezza della persona e ha dato una scossa anche alle coscienze più distratte. Per questo oggi parliamo di queste discipline con l'assoluta certezza di muoverci in un'atmosfera ormai più sensibile a concezioni meno superficiali della formazione musicale e insistiamo nel confronto "con e fra" le istituzioni preposte, per rispondere ad una esigenza che è sociale e culturale allo stesso tempo. Un esempio fattivo in tal senso è stato, in quest'ultimo anno, il Conservatorio di Musica di Palermo, che ha ospitato due convegni molto impegnativi, uno incentrato sulla Didattica della Musica, l'altro sulla Musicoterapia, proprio per avviare una concreta interazione tra istituzioni e professionisti dei due ambiti, per progettare dei percorsi sia per quell'utenza che vuole beneficiarne per sé, sia per quella che intende operare nel sociale.

F.I.: Tra l'altro va chiarito che il concetto di utilità sociale della musicoterapia è ben più elastico dell'idea di intervento su portatori di patologie. A questo proposito può essere esemplificativo riportare i tratti principali di un intervento di musicoterapia preventiva effettuato qualche anno fa a Palermo sul popolare quartiere della Kalsa, caratterizzato da forte degrado economico e psicosociale, dove si è attuato un piano di tipo *primario* con l'obiettivo di ridurre la possibilità di violenza sulla popolazione infantile esposta al rischio, attraverso laboratori ed interventi di gruppo, d'espressione, creatività e comunicazione sonora; e uno di tipo *secondario* e *terziario* volto a favorire l'elaborazione delle violenze subite



attraverso interventi individuali di Musicoterapia. Per *prevenzione primaria* si intende la classica adozione di interventi e comportamenti in grado di evitare o ridurre l'insorgenza di una malattia; essa si basa anche su azioni a livello psicosociale (educazione sanitaria, interventi psicologici e psicoeducativi di modifica di comportamenti, atteggiamenti o rappresentazioni), come le campagne antifumo. È *prevenzione secondaria* la diagnosi precoce di una patologia, che permette non di evitare la comparsa, ma di aumentare le opportunità terapeutiche, riducendo gli effetti negativi. Un esempio è lo svolgimento del pap test nella popolazione femminile sana. La *prevenzione terziaria* riguarda non tanto la prevenzione della malattia in sé, quanto delle complicanze, delle probabilità di recidive e della morte stessa. È prevenzione terziaria anche la gestione dei deficit e delle disabilità funzionali consequenziali ad uno stato patologico o disfunzionale.

Tornando all'esperienza sul quartiere Kalsa, il progetto si è rivolto non soltanto alla fascia infantile, ma anche alle madri. L'intervento sulle madri si è articolato attraverso gruppi di discussione, colloqui individuali e soprattutto interventi musicoterapici, con l'obiettivo di facilitare la presa in carico dei bambini e di favorire la presa di coscienza delle problematiche esistenti connesse alle violenze subite dai minori.

La prima fase è stata dedicata al contatto col territorio per la presentazione del progetto e la raccolta delle segnalazioni da parte delle strutture locali: imprescindibile punto di partenza per la realizzazione pratica. Essenziale la sinergia con scuole, servizi di neuropsichiatria infantile, consultori, deputati alla cura e alla presa in carico dei minori e delle madri. Psicologi e musicoterapeuti si sono occupati delle segnalazioni e dei colloqui nello *sportello di ascolto* della struttura in cui si è realizzato il progetto, in collaborazione con le assistenti sociali che già vi operano, per raccogliere i dati anamnestici degli utenti, utili per programmare i possibili interventi musicoterapici gruppalì e individuali.

La seconda fase ha visto l'attivazione degli interventi di musicoterapia, fondati sull'utilizzo del suono e dei suoi parametri: ritmo, movimento, altezza, intensità, timbro e durata. Tali elementi sono indicati nel mobilitare le capacità relazionali in soggetti isolati ed emarginati, in quanto rimandano ad una modalità di relazione arcaica e primitiva come quella madre-bambino. Musica e suono interagiscono infatti come funzioni arcaiche del Sé, stimolando risposte reattive di carattere sociale e reazioni di adattamento. Il senso del Sé è primario organizzatore dello sviluppo dell'essere umano. Esso si sviluppa attraverso la "percezione amodale" che consiste nel ricevere informazioni da un canale sensoriale e nel tradurle in un'altra modalità sensoriale. La conoscenza che ne deriva proviene da rappresentazioni di forme, intensità, schemi temporali e motori e tra questi il ritmo, che diventa pertanto il principio organizzatore della capacità relazionale.



Dunque attraverso gli aspetti quantitativi, qualitativi e formali dell'esperienza sonora è stato possibile rintracciare momenti di sintonizzazione cognitiva ed emotiva. Ciò favorisce l'apertura di varchi comunicativi autentici che agevolano lo scambio affettivo-relazionale per quei minori che vivono situazioni di profondo disagio socio-affettivo, laddove l'espressione delle emozioni risulta di difficile accesso e di impossibile condivisione.

Il laboratorio sonoro è il luogo all'interno del quale esplorare, sperimentare e scambiare sia emozioni sia forme e modalità comunicative: l'esperienza consente che ciò avvenga in modo mediato dall'uso degli strumenti e dalla produzione di suoni, che divengono oggetti intermediari rispetto alla comunicazione. Inoltre il lavoro in gruppo offre un'occasione di socializzazione, di confronto e la valorizzazione delle risorse individuali e delle diversità. Quanto alla metodologia, si usano tecniche diverse in relazione ai bisogni emersi dal gruppo (di massimo di otto utenti), e alle fasi del lavoro (co-condotto da una musicoterapista e una psicologa esperta di musicoterapia). Si ricorre all'esplorazione strumentale per la scoperta delle risorse ritmiche e sonore dello strumento e per una creazione personale delle produzioni sonore; a giochi sonori realizzati all'interno del *setting*; ad attività di *role-playing* ritmico-sonoro e di drammatizzazione sonora.

Nella terza fase si sono verificati gli obiettivi raggiunti: protocolli specifici della musicoterapia hanno preso in considerazione gli aspetti relazionali, sonoro-musicali e le dinamiche di gruppo, mentre l'intervento di un supervisore ha avuto la funzione di collante tra la valutazione dei dati emersi dai protocolli e gli aspetti relazionali tra terapeuta e gruppo/individuo. L'équipe ha valutato molto positivamente i risultati raggiunti in questo progetto di prevenzione.

E.S.: Gli operatori del settore ritengono fondamentale che la fiducia nella musicoterapia si diffonda senza resistenze, che si conoscano gli ottimi esiti che essa può raggiungere non solo nel campo della prevenzione, ma anche della riabilitazione dei disturbi espressivo-comunicazionali individuati su base neurologica e/o psicoaffettiva, sia in utenti normodotati che in portatori di handicap. Il canale sonoro-musicale, attraverso i suoi parametri, diviene un input all'interazione, facilitando la relazione intersoggettiva, le funzioni del Sé ed il valore biologico del suono, nella prospettiva di associare bisogni fisici, mentali, emotivi, sociali e cognitivi. Lo scopo è quello di sviluppare e/o riabilitare funzioni dell'individuo utili all'integrazione empatica ed armonizzante sul piano intra/interpersonale e, conseguentemente, una migliore qualità della vita nell'ottica di un intervento ecologico centrato, quindi, sulla relazione valorizzante le parti integre d'ogni soggetto.

Gli interventi di musicoterapia dunque, contribuiscono non soltanto allo sviluppo del controllo e del coordinamento psico-motorio, ma anche alla crea-





zione di un senso ritmico interiore ordinato e regolare, senza il quale il movimento ed il linguaggio risultano disordinati ed incontrollati. Inoltre, mediante il canale sonoro/musicale, i soggetti manifestano una reazione emotiva indispensabile all'elaborazione di sentimenti positivi o negativi già vissuti, pertanto essa può costituire un'esperienza rassicurante.

Le applicazioni della musicoterapia in ambito riabilitativo hanno una ricaduta essenziale nel mondo della scuola e della didattica. La musicoterapia infatti costituisce una forma di intervento adeguato ed efficace per il trattamento di bambini affetti da handicap evolutivo, soprattutto in relazione all'inserimento scolastico. La motivazione più importante a sostegno di tale affermazione è che essi hanno spesso dei limiti significativi nell'uso del linguaggio formale e nelle potenzialità di normale sviluppo, particolarmente nel campo dello sviluppo della comunicazione. I bambini e giovani affetti da handicap multipli spesso non hanno alcuna capacità di comunicazione verbale e hanno, pertanto, bisogno di altri mezzi di comunicazione per l'espressione del Sé e per interagire con quanto li circonda. La musica costituisce un buon mezzo per farlo in quanto è stata spesso descritta essa stessa come un "linguaggio". Quando ci si esprime musicalmente, infatti, suonando insieme ad un'altra persona, si sta comunicando e "parlando" in musica ed un musicoterapista esperto ha una comprensione musicale molto ampia che comprende anche il linguaggio corporeo e simbolico non verbale della persona disabile. La produzione sonoro-musicale sia strumentale che vocale è capace altresì di evocare piacere, motivazioni, stimoli e gioia e tali elementi costituiscono dunque per tali individui la base di partenza per sperimentare esperienze creative che producano un relativo successo rispetto alle proprie capacità. La creatività musicale innanzitutto è la base per lo sviluppo di tutti gli obiettivi riabilitativi nei confronti di tali individui. Ed essa viene sperimentata attraverso l'utilizzo dell'improvvisazione strumentale o vocale, le canzoni precostituite o composte appositamente durante il laboratorio o l'ascolto delle musiche preferite dei soggetti e di musica classica.

Nella mia esperienza progettuale presso diverse strutture scolastiche sia di primo che di secondo grado, ho potuto evidenziare come nel laboratorio di musicoterapia i bambini e giovani con handicap evolutivo sperimentano la consapevolezza percettiva del proprio corpo, le potenzialità di ascolto, di vista e di tatto, sia del terapeuta che dell'ambiente circostante e pongono le basi della relazione tra la creazione del suono e il suono che sentono. Con l'esperienza di musicoterapia viene stimolata in essi un'abilità comunicativa non verbale e promossa l'intenzionalità comunicativa, così come l'espressione di emozioni vitali e/o negative. Vengono sviluppate abilità cognitive quali l'attenzione, la

concentrazione, le abilità organizzative, la memoria, le abilità di elaborazione sequenziale e simultanea e la capacità di risoluzione dei problemi, che hanno una importante ricaduta positiva sul rendimento scolastico. Viene altresì sviluppato un comportamento sociale adeguato che facilita l'inserimento nel gruppo classe e viene promosso lo sviluppo delle risorse e capacità del singolo.



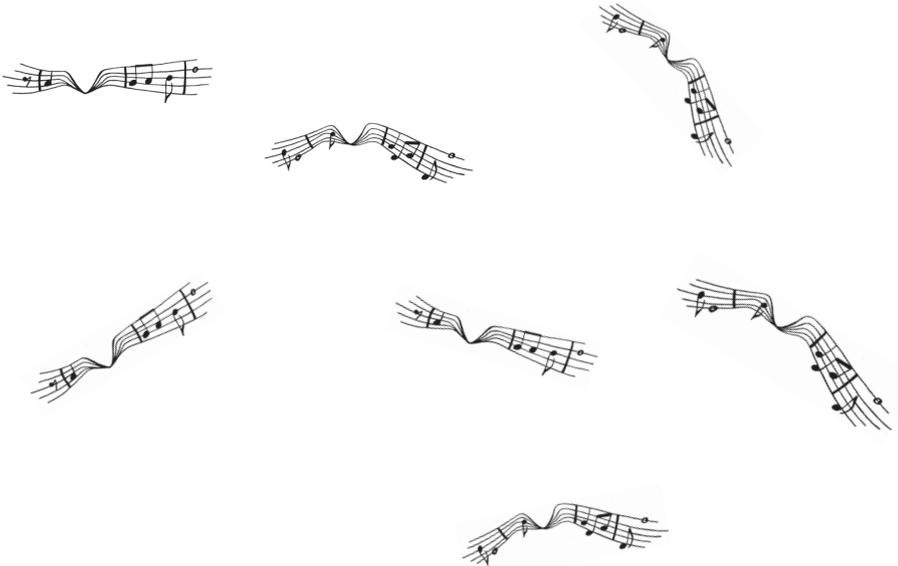
R.A.G.: È importante ribadire che gli esempi descritti di applicazione della musicoterapia a contesti bisognosi di un sostegno coincidono per molti aspetti con le impostazioni metodologiche della moderna Didattica della Musica. Come desumiamo dal nostro dialogo intorno a una funzione “non artistica” della musica, il *modus operandi* delle due discipline parte in entrambi i casi da un’analisi dei bisogni del contesto e degli interlocutori, in entrambi necessita di costruire una relazione di fiducia tra chi conduce il percorso e i partecipanti/allievi e di creare un clima emotivo positivo, e in entrambi i casi richiede di calibrare il progetto sul feedback delle risposte osservate. Uno tra i primi insegnamenti della Pedagogia Musicale verte sulla forte influenza esercitata dalla qualità della relazione educativa sull’apprendimento stesso. Considerando tra l’altro l’obbligo del duplice profilo degli obiettivi, cognitivo e socio-affettivo. E ancora, sono gli stessi gli strumenti metodologici, ascolto/percezione, produzione sonora con gli strumenti (prevalentemente quelli didattici del cosiddetto strumentario Orff) e con la voce, improvvisazione musicale e drammatizzazione, alternanza tra partecipazioni individuali e collettive, cioè tra ruoli solistici e corali. Già la didattica musicale punta prima di ogni cosa sul senso della musica come strumento di comunicazione emotiva in direzione sia della gratificazione personale che della serena socializzazione, soprattutto nella formazione primaria. Senza tuttavia porre in secondo piano la componente dell’istruzione musicale, che in varie forme e consistenze è sempre presente. Chi si occupa di formazione didattica nei conservatori, però, sa bene che tutto questo solo a una visione di superficie è distante dalla Musica d’Arte. Infatti i contenuti su cui lavorano i vari ambiti disciplinari sono l’humus della musica in senso assoluto, dai semplici parametri agli stili. E questi contenuti sono fulcro di una lettura attenta da parte della Psicologia della Musica, dagli studi sull’atto creativo a quelli sull’emozione. Le metodologie cui ci si riferisce di volta in volta permettono di de-strutturare e ri-strutturare il linguaggio musicale secondo l’attività progettata. Pertanto, piuttosto che accettare la definizione di “musicisti non d’arte” preferiamo essere immaginati come “smontatori e ri-montatori” del discorso musicale, dal momento che da Dalcroze a Kodály, da Orff a Delalande, il nostro *music play* ha sempre un occhio rivolto ai repertori e uno ai fruitori.

Non resta che sperare che queste concezioni raggiungano la sensibilità di chi può intraprendere iniziative concrete e, allo stesso tempo, la sensibilità di chi non conosce ancora, o conosce in parte, la forza prorompente che la musica può esercitare sulla personalità, appagandola e impreziosendola.

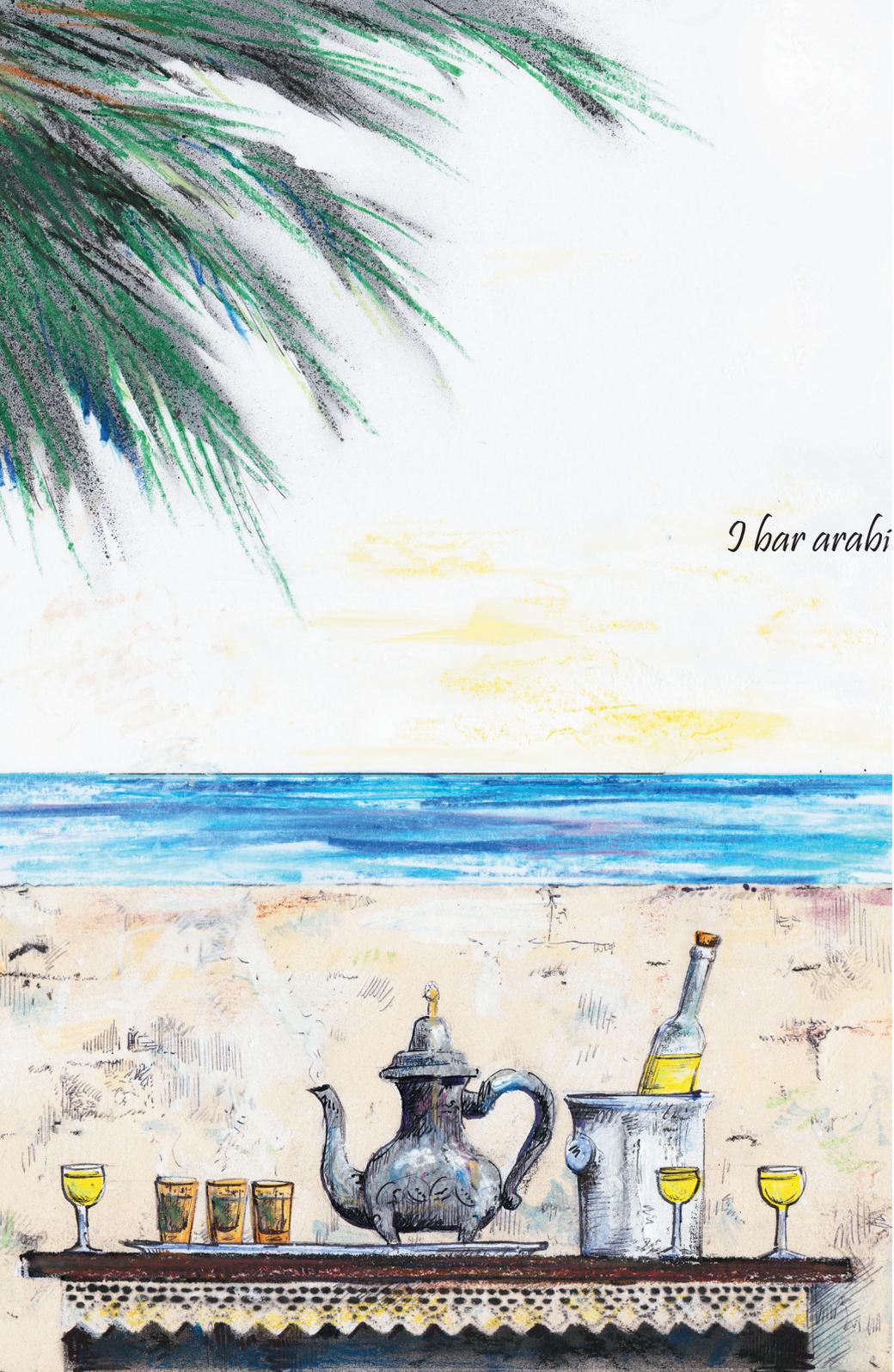
Elide Scarlata è musicista, cantante professionista e musicoterapeuta. È *Advanced Trainee* in Immaginario Guidato e Musica-Metodo Bonny e animatrice psicofonetica per gruppi, membro del Consiglio Direttivo dell'Associazione Italiana professionisti della Musicoterapia e di Musicspace Italy e docente di Vocalità nei Corsi di Formazione di Musicoterapia.

Flora Inzerillo è musicista, musicoterapeuta e psicoterapeuta gruppanalista, attiva presso l'Unità di Valutazione Alzheimer del reparto di Geriatria dell'Ospedale Policlinico di Palermo. È Rappresentante regionale dell'Associazione Italiana professionisti della Musicoterapia.

Rosa Alba Gambino ha una formazione pianistica, vocale e didattica. Ha al suo attivo concerti, CD e revisioni sul repertorio contemporaneo, pubblicazioni pianistiche e vocali per l'infanzia, saggi di didattica, pedagogia e metodologia musicali e di ricerca sul condizionamento emotivo in psicologia musicale. È docente di Pedagogia, Metodologia e Psicologia Musicali presso il Conservatorio di Musica di Palermo.



I bar arabi



I bar arabi

*ovvero la Seconda Repubblica,
il cent e la regola di Pollicino*

Vi prego di aderire fattivamente ad una “iniziativa repubblicana” di mia invenzione: non tralasciate indifferenti le monetine del centesimo italiano di euro, quella infima fogliolina di reddito (?); guardate a loro con attenzione e premura, collezionatele in continuazione e recuperatele sempre. I centesimi di euro italiani hanno incisa sulla croce l’icona del Sud, una allegoria dell’invalida e dimenticabile dimora della disgrazia nazionale italiana, il suo sud. Il Castello del Monte, pugliese, fatto costruire da Federico II come maniero per la caccia, lui che conosceva da maestro la falconeria. Un Castello lontano e solo – come disse Federico Garçia Lorca della città andalusa: Cordoba, lontana e sola, nella “Canción de Jinete”. Il punto è un altro, però, perché nella zecca degli euro, il cent con il castello di Federico II forma l’unica traccia della *storia scura e dimenticata* dell’Italia: quella di essere una “colonia perenne e penale”, da tre millenni, come ho mostrato in *Decolonizzare l’Italia*, nel 2007. Colonia, perfino e tuttora, *interna a se stessa*: la Terra del Meridione ne è esempio e storia mai salvata, redenta e unificata, a cosa?

Ma non incupiamoci. Vi invito a tenere in conto e all’opera i centesimini per usarli a questa maniera, o altre simili: passando per la piazza centrale del vostro paese, piccolo o metropolitano che sia, quando si può o si vuole, anche ogni mattina o al tramonto o di notte, tutti e ognuno di voi, rilascerete per terra il centesimo – con un tralascio sbadato e nonchalante, o poggiandolo con cautela per terra in modo che si veda per bene, o lanciandolo contro un muro con decisione e senza violenza, o per terra *idem*, o per aria *idem*, mai contro persone, a meno che non inventiate tutte voi persone un gioco, nuovo e antico, che comprenda le monetinissime come rilasci, lazzi e lanci, o rilanci. Per le sedi, proporrei esemplarmente, per Roma, la piazza del Montecitorio e il passaggio tra Piazza Navona il Senato. A che pro, tutto ciò? La fine della Prima Repubblica, si dice che sia stata inchiodata nell’immaginario della memoria degli italiani alla scena delle monetine della lira battute contro Craxi. La sedicente

Seconda Repubblica, invece, va spegnendosi definitivamente addosso al declino opaco e triste del tiranno-*fool* che ci ha governato per quasi un ventennio con la sua corte assurda di lestofanti e metresse. Proprio a favore di costoro vanno lasciati i nostri soldini del Castello ottagonale, perché possano, loro e gli altri tutti consanguinei e consociati nella Lega della Libertà, raccoglierci al fine di integrare le loro squallide pensioni, permettendo così che i tagli sui loro privilegi possano da subito essere introdotti nell'applicazione della finanziaria, per equilibrare, solo simbolicamente, è ovvio, i tagli alle borse magre dei piccoli risparmiatori tassati e ancora non estinti, maestre e prof., impiegati statali vari, famiglie disagiate, pensionati ecc. Il rilascio sarebbe il gesto solidale del popolo italiano, disincantato dagli incanti, finalmente, e risanato, come Don Chisciotte, alla fine della sua storia. Ne va del nostro onore nazionale, ancora debolissimo nell'indignazione civile: non solo di quelli che sono stati vittime, sconfitti e alienati dall'indecenza affascinante del regime del tiranno, non solo di quelli che parteciparono al festino lussuoso arruolatisi come "servi volontari" nelle legioni del tiranno, come ci ha spiegato il giovanissimo filosofo francese del XVI secolo, Étienne de La Boétie. E non solo, e infine, di quelli che lo votarono e ammirarono sempre, senza essere né angosciati né ripagati, ma solo meritevoli. Essi solo ora cominciano a capire il dolore volontario del pianto, la trappola dell'applauso falso, l'inganno del cialtrone della libertà e dell'amore, come valori di due partiti, ma veri valori, però, mentre Di Pietro non ha mai chiarito di quali valori lui si ritenga il custode. Il rilascio del monetino sarebbe un piccolo riscatto, un "gesto bello" e nient'affatto simbolico, da parte del popolo italiano. Si dice che la prima e la seconda repubblica siano state entrambe ignobili, pur con qualche differenza. Che ne sarà della terza, con i suoi grandi statisti incipienti: Alfano e Maroni, Renzi e Grillo, insieme alla schiuma irrequieta, malandrina e insipida della "sinistra", non-storica, e all'autistica escrescenza del "terzo polo", festivo, direi.

Armando Gnisci

Eco vana voce



Luisa Leto

«Una sofferente Sibilla». Clara Wieck, storia di una donna nell'ombra

Sono nata a Lipsia, il 13 Settembre 1819, in una casa chiamata “Hohe Lilie”, e ho ricevuto il nome Clara Josephine [...] Mio padre gestiva una biblioteca musicale e mandava avanti un piccolo commercio di pianoforti. Sin da quando i miei genitori incominciarono ad insegnare entrambi sono stata affidata alle cure della governante Johanna Strobel. Era una persona taciturna e forse da questo dipende il fatto che io non abbia pronunciato nemmeno una parola prima dei cinque anni, fino a quel momento la mia attitudine a capire fu scarsa quanto la mia capacità di parlare. Ero stata abituata ad ascoltare una grande quantità di musica per pianoforte e per questo il mio orecchio era diventato più sensibile ai suoni dello strumento che non alle parole.¹

Con queste parole si apre il primo diario di Clara Wieck Schumann, redatto dal padre in prima persona, sostituendosi a lei prima che impari a scrivere e da allora sempre mantenuto come mezzo di controllo ed educazione della figlia, una delle più grandi pianiste di tutti i tempi.

A dispetto del fatto che il suo nome sia sbiadito nel corso del tempo contrariamente a quello famoso del marito, Robert Schumann, Clara riceve nell'Europa dell'800 onori mai tributati prima ad una donna. Viene educata per diventare una virtuosa del pianoforte seguendo un percorso insolito giacché l'insegnamento della pratica musicale alle fanciulle veniva impartito ad un livello prettamente scolastico e di rado una spiccata attitudine in tal senso veniva apprezzata.²

1 E. Gates, *Clara Schumann: a composer's wife as composer*, in «The Krapalova Society Journal. A journal of women in music», Volume 7, Issue 2, Inverno 2009.

2 Un esempio di questa generale tendenza a considerare in modo estremamente superficiale l'esercizio della musica da parte delle donne è l'esperienza di vita della pianista Fanny Mendelssohn Bartholdy, sorella del ben più noto compositore Felix Mendelssohn e coetanea di Clara. Pur avendo ricevuto la stessa educazione musicale del fratello, non le fu mai consentito di pubblicare le proprie opere in vita e solo occasionalmente ebbe l'opportunità di esibirsi in concerto. Goethe, dopo avere ascoltato un suo brano eseguito dal fratello volle dedicarle una poesia in segno di ap-

La sua esistenza è travagliata e amareggiata dalla presenza prevaricatrice del padre, dall'assenza della madre, dalle difficoltà finanziarie e di gestione che l'essere al contempo un'artista, una moglie e una madre le procura. Non ultime, le problematiche che affliggono l'amatissimo marito hanno un peso notevole, Robert Schumann muore pazzo lasciandola vedova a 37 anni con l'impegno di curare da sola, anche economicamente, i sei figli ed in seguito anche i nipoti. La sua esperienza familiare è funestata dallo spettro della follia, che si manifesta, anche nel figlio Ludwig, oltre che nella famiglia del marito, la cui sorella è morta suicida all'età di vent'anni.

La sua singolarità come artista si affianca alla grande forza d'animo che la contraddistinse come donna. Una straordinarietà che la storia non le ha riconosciuto.

1. *L'inizio della storia. Una pianista a Lipsia.*

Clara Wieck nasce in una famiglia di musicisti, il padre, Friedrich Wieck, è un pianista e didatta, la madre, Marianne Tromlitz, è una cantante oltre ad essere una pianista lei stessa e nipote di un famoso flautista e compositore; anche gli altri figli della coppia, Alwin, che diventa un violinista e Gustav, vengono educati per essere degli strumentisti, ma soltanto lei, la primogenita, diventa una concertista.

Viene al mondo desideratissima dal padre, il quale cova da lungo tempo un'idea: la sua prima figlia diventerà una virtuosa. Il loro rapporto tormentato perseguiterà Clara per tutta la vita, le loro esistenze sono così strettamente legate fra loro da rendere impossibile parlare dell'una senza conoscere l'altro.

La morte di Adelheid, nata un anno dopo il matrimonio e sopravvissuta appena qualche mese aveva frustrato il progetto di Wieck, ma la nascita di Clara rappresenta un segno per lui, che ne sceglie il nome nella speranza che sia foriero di una futura fama.³ Il desiderio di allevare uno dei suoi figli perché diventi un grande musicista nasce probabilmente nel corso della sua lunga attività come insegnante. Nato in una rigorosa famiglia luterana un tempo abbiente, Friedrich si trova a dover intraprendere un'attività che gli permetta di mantenersi, consapevole della contrarietà dei genitori nei confronti delle sue inclinazioni artistiche. Assecondando i desideri del padre mercante e della

prezzamento. In una lettera del 1820 il padre, che pure aveva incoraggiato i suoi studi domestici, le scrive: «Forse la musica sarà la professione di Felix, laddove per te non deve essere altro che un ornamento e mai la base su cui poggia la tua esistenza e la tua attività. Dovresti applicarti con maggiore serietà e con più zelo al tuo vero e unico lavoro, all'unico lavoro che si addice ad una ragazza: fare la donna di casa».

³ J. N. Burke, *Clara Schumann, a romantic biography*, New York, Randon House, 1940.



Fig. 1: Clara Wieck nel 1840, litografia, Galleria Nazionale di Berlino.

madre, figlia di un pastore luterano, si iscrive alla facoltà di Teologia e porta a termine gli studi, ma sin dai tempi del liceo prende segretamente lezioni di pianoforte e di composizione e pur non avendo uno spiccato talento come pianista, la sua ambizione è tale che riesce entro breve tempo a guadagnarsi da vivere impartendo lezioni ai giovani figli di famiglie aristocratiche;⁴ un lavoro che non gli garantisce né prestigio né ricchezza, ma che lo porta a coltivare il proprio profondo amore per la musica, una scelta che, per certi versi, sarà comune anche al futuro genero Robert Schumann. In quest'ambito sviluppa una propria teoria didattica che applica dapprima sulla moglie e in seguito anche sulla figlia.

I suoi criteri metodologici sono improntati alla completezza dei precetti da impartire all'allievo, che dovranno vertere non soltanto sull'aspetto prettamente musicale, ma anche sulla cura del senso morale, giacché il musicista deve essere prima d'ogni altra cosa un uomo dabbene, e sulle abitudini quotidiane, volte ad irrobustirlo e ad evitare il sovraccarico delle strutture. Friedrich dimostra, almeno in questo campo, di essere un uomo illuminato e colto. Pur essendo stato istruito secondo i principi di un modello didattico retrivo basato su interminabili ore di esercizio, recepisce e si fa promotore delle nuove teorie portate avanti da Jean-Jacques Rousseau nel suo *Emile* e guarda ai metodi adottati dai più grandi insegnanti del tempo, Johann Basedow e Johann Pestalozzi, che contribuirono in maniera determinante all'edificazione del suo metodo pedagogico. Le idee illuministe portate avanti da questi educatori si basano sull'osservazione obiettiva della realtà storica del tempo e su come i fanciulli, spesso sbandati e disorientati da situazioni familiari poco idonee al loro sviluppo potessero maturare l'attitudine alla rettitudine morale attraverso la conoscenza;⁵ anche la professione del docente assume un posto centrale all'interno di queste teorie perché si trasforma da semplice mestiere a missione: il didatta dovrà essere un mentore nella vita dell'allievo e dovrà avvicinare la sua indole all'arte non mediante l'imposizione di schemi prefabbricati, ma attraverso la comprensione attiva e il dialogo.⁶ È chiaro che nessuna occasione

4 A. von Meichsner, *Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann, geb. Wieck, und Marie Wieck*, Lipsia, Heinrich Matthes, 1875.

5 È da notare come il programma degli insegnamenti da impartire a Clara comprendesse delle lezioni di teologia – Wieck volle prepararla personalmente a ricevere i sacramenti. Nella Germania luterana ottocentesca il concetto di rettitudine morale aveva un'inflessione marcata e religiosa.

6 J. B. Basedow, *Relazione ai filantropi e ai potenti intorno alle scuole, agli studi e alla loro azione sul bene pubblico: Metodica-Ordinamento del Filantropismo*, trad. Guido Santini, Palermo, R. Sandron, 1915, (ed.orig. *Vorstellung an Menschenfreunde und vermögende Männer über Schulen, Studien und ihren Einfluß in die öffentliche Wohlfahrt*, Amburgo, 1768).

A. Valgoi, *Il filantropismo tedesco nella seconda metà del Settecento*, Genova, Tipografia Istituto Sordomuti, 1902.

poteva essere migliore di quella che gli offriva l'ipotesi di istruire una figlia sin dalla nascita, senza l'interferenza di nessun altro. Anche se buoni in linea di principio, i canoni teorizzati da Wieck furono violati più volte durante gli anni in cui Clara fu sua allieva; in modo particolare fu da lui disattesa la nozione di *Ehrtrieb*, parola che può essere approssimativamente tradotta come "aspirazione ad un costante miglioramento", con la esplicita specificazione che ciò non deve mai coincidere con l'ambizione, l'amore smodato per la gloria, la vanità, la denigrazione degli altri, tutti tratti l'uno per l'altro caratteristici di quello che fu, per la giovane Clara, un maestro e un padrone, ma in nessuna circostanza un padre nel senso abituale del termine.⁷

L'aspirazione di Wieck ad educare proprio una donna sino a farle raggiungere l'eccellenza in campo musicale in parte porta il segno della sua arroganza; in un secolo dove le donne non erano considerate praticamente mai delle artiste (anche se si rileva l'esistenza di un panorama artistico al femminile in musica, pur se esiguo e di non grande valore, costituito da pianiste minori come Marie Felicité Moke, Anna Belville e Leopoldine Blahekta) egli voleva che, grazie all'applicazione del suo metodo, sua figlia fosse cresciuta sin da subito per essere una virtuosa e oscurare «le piccole scimmie della tastiera».⁸

Il rigore del padre, che non di rado sconfinava nella vessazione mentale e fisica, soprattutto nei confronti dei due fratelli, ebbe un impatto profondo sulla mente di Clara, che nei primi anni della sua vita si trovò a fronteggiare una drammatica crisi familiare che la privò da ultimo del sostegno materno, lasciandola in balia di un padre che non aveva nessuna intenzione di prendere in considerazione alcun progetto sulla vita della figlia che non fosse il suo. Marianne Tromlitz era stata prima di diventare Frau Wieck allieva del futuro marito, considerevolmente più grande di lei, che aveva dimostrato già nel curare la sua educazione un'indole intransigente e severa, priva di qualunque inflessione affettuosa o comprensiva. Pur essendo prevalentemente una cantante, la formazione pianistica era indispensabile nel bagaglio culturale di Marianne; per di più ogni concerto che riceveva il plauso di pubblico e critica accresceva il prestigio del marito come insegnante, cosa che ne incoraggiava il controllo pervasivo dell'attività musicale della moglie. Marianne dimostrò di possedere una temprà ammirevole nel corso dei sette anni di vita coniugale: riuscì a conciliare la propria attività artistica, che fu in quel periodo molto intensa, con gli

J.H. Pestalozzi, *Leonardo e Gertrude*, a cura di G. Sanna, Firenze, La Nuova Italia, 1968 (ed. orig. *Lienhard und Gertrud*, Berlin, Jeorg Jakob Decker, 1781).

⁷ L'esperimento educativo portato avanti su Clara fu ripetuto dapprima sui due fratelli minori, con esiti scadenti, e quindici anni dopo sulla piccola Marie, figlia di secondo letto, che seguì lo stesso iter della sorellastra, ma, più arrendevole e forse meno volitiva, sacrificò la sua intera vita in nome delle aspirazioni paterne. Non divenne mai una concertista.

⁸ Burke, *Clara Schumann, a romantic biography*, p. 13.

impegni della vita familiare – ebbe cinque figli – contribuendo al contempo al sostentamento economico della famiglia attraverso le lezioni private e la collaborazione nel commercio di pianoforti del marito. Tuttavia, fu la durezza del continuo confronto con Wieck a farle prendere la decisione estrema di optare per il divorzio. Nel maggio del 1824 Marianne Tromlitz abbandona la casa di via Neumarkt e torna dalla sua famiglia di origine a Plauen, tre mesi dopo la nascita del suo ultimo figlio, Viktor,⁹ una decisione disperata, coraggiosa e dalle conseguenze tragiche, tanto per lei quanto per la sua famiglia.¹⁰ Per una corretta interpretazione degli eventi che in quella primavera cambiarono la vita della pianista Clara Wieck, allora di neanche cinque anni, bisogna tenere conto del disvalore notevole che la società dell'Ottocento riconnette ad un divorzio, specialmente se promosso dalla moglie. Inoltre, la legge tedesca prevede che i figli diventino dall'età di cinque anni proprietà del padre.¹¹ Clara trascorre dunque con sua madre quell'ultima estate, ma il giorno del suo quinto compleanno deve tornare dal padre e con lui rimase per quattordici anni; Wieck cerca di avvelenare il ricordo che Clara bambina ne ha, attraverso il diario e ne ostacola i rapporti con lei. Rimangono le lettere disperate di Marianne nelle quali implora il marito di lasciargli rivedere la figlia, senza che lui le conceda mai questo permesso.¹² Si risposa lo stesso anno, andando a vivere a Berlino, lontana dalla figlia, la quale mantiene con lei un rapporto formale per molto tempo, prima di ritrovare nella madre un punto di riferimento. La sua esistenza, al pari di quella di Clara, fu funestata dalla morte del secondo marito in giovane età e dalla necessità di mantenere i figli che erano nati da quel matrimonio. Per molti versi il suo vissuto e quello della figlia si somigliano, ed è comunque indubbio che Clara abbia mantenuto la sua perseveranza nel perseguire gli obiettivi che le venivano preclusi dal padre anche sulla scorta del coraggioso esempio materno. Malgrado ciò, nei quattro anni in cui Clara vive con entrambi i genitori, è sicuramente una bambina trascurata e sottovalutata. Troppo piccola per essere avviata allo studio del pianoforte, non gode certo delle attenzioni del padre, il quale, nelle prime pagine del suo diario, si accinge a descriverla come una

9 J. A. Fuller-Maitland e G. Grove, *Grove's dictionary of music and musicians*, Vol. V, New York, The Macmillan Company, 1908.

10 M. J. Citron, *Gender and the musical canon*, Champaign, University of Illinois Press, 2000.

11 R. Huebner, *A History of Germanic Private Law*, trad. Francis S. Philbrick, Boston, Little Brown, 1919 (ed. orig. *Grundzuege des deutschen Privatrechts*, Deichert'sche Verlagsbuchhandlung Nachf g. Boehme, 1908).

È lo stesso Wieck che registra nel diario di Clara scrivendo a suo nome: «Aveva per legge il diritto di prendere possesso di me quando avessi compiuto cinque anni».

12 «Tu insisti per tenere Clara con te. Che sia, in nome di Dio. Ho provato in ogni modo a vincere la tua resistenza, a anche se il mio cuore si spezzerà, l'avrai; ma allo stesso tempo non voglio rinunciare ai miei diritti come madre».

strana bambina. Incapace di parlare ancora a quattro anni, ha grandi occhi che scrutano il mondo in modo straordinariamente intenso, come se abitasse un universo personale dove la relazione con gli altri non esiste.¹³ Forse, scrive sempre il padre, il suo ritardo nel parlare dipende dal fatto che né la madre, troppo occupata per accudire la bambina né la governante che le è stata assegnata, descritta come una donna taciturna e poco affettuosa, le hanno fatto sentire la propria voce il necessario perché impari a parlare. Al di là di queste ipotesi, che si muovono nel campo delle supposizioni, una cosa è invece certa: il padre la considera affetta da una forma di ritardo mentale. Anche quando comincia a parlare, a causa della sua introversione e della sua apparente noncuranza nei confronti di ciò che la circonda i genitori pensano che sia sorda e lenta nella comprensione, una diceria che a Lipsia continuerà a girare anche quando sarà adulta. Di una qualche forma di disturbo dell'udito Clara era effettivamente affetta, ma, considerate le qualità che dimostrò di possedere in seguito, è quasi certo che si sia trattato di «mutismo selettivo», un disturbo ansioso infantile caratterizzato dall'incapacità di parlare in determinate situazioni accompagnato da un comportamento insolitamente riservato.¹⁴

Al suo ritorno il padre inizia subito ad attuare il suo progetto educativo: tre giorni dopo l'arrivo di Clara a Lipsia, il 18 settembre, Friedrich comincia ad impartirle lezioni di pianoforte. Nel diario viene riportato come egli avesse tentato in precedenza di insegnarle a suonare, ma poiché «non parlava né capiva», era stato possibile solo farle eseguire ad orecchio qualche semplice melodia. È da notare che questo, che venne considerato un insuccesso, fu invece la premessa della capacità di Clara di suonare ad orecchio e ricordare un gran numero di brani a memoria. Nel diario Friedrich non manca di sfogare la propria amarezza su Marianne, della quale si dice «nel breve tempo che ho trascorso con lei a Plauen non mi è stata di alcuna utilità riguardo allo studio del pianoforte».

Il diario è di certo una fonte inestimabile di informazioni e allo stesso tempo è l'emblema del rapporto di subordinazione che intercorre tra padre e figlia. La cronaca della vita di Clara comincia contestualmente alla sua istruzione musicale, quando lei non sa ancora scrivere, e viene redatta dal padre in prima persona, un'interferenza nella sua vita che continuerà fino ai diciotto anni; inoltre le sue memorie non le verranno restituite dal padre se non quando sarà rimasta vedova. Nel maggio del 1831 (Clara ha dodici anni) Wieck scrive, a nome della

13 T. Sowell, *The Einstein Syndrome: Bright Children Who Talk Late*, Jackson, Basic Books, 2001.

14 A. Burton, *A Psychoanalyst's View of Clara Schumann*, in *Psychoanalytic explorations in music*, Madison, International Universities Press, 1990; cfr anche M. de Negri, *Manuale di neuropsichiatria infantile. Introduzione alla prospettiva «Maturazionale» dei disturbi neurologici e neurocomportamentali*, Padova, Piccin, 1996.

figlia, «da ora in poi scriverò personalmente il mio diario, se ne avrò tempo». Tuttavia questa conquistata libertà è solo apparente, il diario viene regolarmente controllato da Friedrich, il quale talvolta lo modifica o ne cancella alcune parti. In altre parole, esso costituirà sempre, nel rapporto tra i due, un mezzo di controllo, ma anche di educazione; Wieck era solito far ricopiare alla figlia le lettere di lavoro che gli servivano ad organizzare le tournèe e quelle mediante le quali teneva i rapporti con l'ambiente musicale, che un giorno avrebbe dovuto scrivere lei stessa.¹⁵

Cionondimeno, il diario è anche un mezzo di punizione e intimidazione, serve ad allontanare Clara dalla madre e non di rado riporta scene di ordinaria durezza:

Mio padre, che ha sperato a lungo e invano in un cambiamento del mio comportamento mi ha ripetuto oggi che sono sciatta, sbadata, disordinata, ostinata e disobbediente e che lo dimostro soprattutto nel suonare il pianoforte e poiché ho suonato così male le Variazioni di Hüntén egli ha strappato lo spartito davanti ai miei occhi. Da domani non mi darà più lezioni e potrò suonare solo scale e studi sui trilli.¹⁶

Qualche giorno dopo Wieck scriverà le scuse della figlia con la promessa di essere più diligente, in un continuo interpretare se stesso e Clara che è talvolta difficile da seguire. Del resto, in casa Wieck, il trattamento riservato a Clara non era l'eccezione. Probabilmente a causa del suo essere femmina e di essere una buona fonte di guadagno a lei erano risparmiati gli abusi fisici che invece colpivano gli altri figli. Robert Schumann, che nel 1831 viveva in casa Wieck in qualità di allievo di Friedrich registra nel suo diario:

Ieri ho assistito ad una scena che mi ha impressionato indelebilmente. Il maestro Wieck¹⁷ è sicuramente un uomo perfido. Alwin non aveva suonato bene: «Miserabile, è questo il modo di compiacere tuo padre?». Nel frattempo lo trascinava per terra, tenendolo per i capelli, mentre il figlio gridava e tremava e chiedeva che gli dessero il violino – voleva suonare, voleva suonare – posso appena descriverlo. E in tutto questo Clara sorrideva e sedeva con calma al pianoforte suonando una sonata di Weber. Mi chiedo se mi trovo tra esseri umani.¹⁸

Al di là delle coercizioni che sicuramente i ragazzi Wieck si trovavano a subire, il metodo sperimentato da Friedrich era tuttavia effettivamente efficace.

15 N.B. Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

16 F. May, *The girlhood of Clara Schumann (Clara Schumann and her time)*, Londra, Edward Arnold, 1912.

17 Nell'originale Wieck è chiamato "Meister Raro" e Clara "Zilia".

18 R. Schumann, *Tagebücher 1827-1838*, Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, 1971.

Di certo l'istruzione di Clara non fu poi molto curata per ciò che non concerneva la musica. Per sei mesi, dal gennaio 1825, e l'anno successivo, frequentò la scuola elementare più vicina, a tanto si limitò la sua formazione generale e non è da credersi che si sia trattato di un iter regolamentare, anche tenendo conto del genere, della classe sociale e del periodo storico, ma chiaramente questo non influì sulle considerazioni di Wieck, che ritenne che l'istruzione scolastica le avrebbe rubato tempo che poteva essere impiegato per esercitarsi e irrobustirsi, arrivando a sostenerne la condizione privilegiata rispetto agli altri bambini, che dovevano invece «sudare per nove ore a scuola e pagare per ciò il prezzo della loro salute e di un'infanzia felice».¹⁹

L'immagine che ci rimandano le lettere, i diari, persino i ritratti, è quella di una bambina infelice, con enormi occhi scuri in un visetto spaurito, priva di qualunque punto di riferimento affettivo, per quanto labile (il padre manda via la governante che si era presa cura di lei sin dalla nascita – assunta con l'espressa motivazione che i genitori non avevano modo di accudirla a causa degli impegni lavorativi – un anno dopo il divorzio). Persino agli estranei la sua condizioni doveva apparire per lo meno insolita e inadeguata. In una lettera scritta alla seconda moglie Clementine Fechner durante un viaggio, Wieck racconta di come, dopo un concerto di Clara, era stato avvicinato dalla moglie di un influente ufficiale di Weimar, che gli aveva fatto notare come lo stile di vita di Clara le impedisse di vivere come tutti gli altri bambini. A tali rimostranze aveva risposto acidamente di aver dedicato tutta la vita alla teorizzazione di un metodo pedagogico e gli ultimi sette anni a metterlo in pratica sulla figlia e che quindi non intendeva accettare consigli, specialmente da una donna.²⁰ È da notarsi che l'inopportunità di questa risposta gli costò la possibilità di ottenere un appoggio da parte di un autorevole funzionario.

Per quanto riguarda invece la sua istruzione come virtuosa, la bambina ricevette la migliore formazione possibile, oltre ad imparare, bene o male, a leggere e scrivere e le basi dell'inglese e del francese, prese lezioni di teoria e armonia, composizione e orchestrazione, violino e canto. Non c'era nella sua vita tempo per i giochi, ma dall'età di sei anni fu spettatrice di ogni manifestazione musicale di Lipsia, il teatro dell'Opera era una tappa obbligata in ogni città durante le tournées.

Il rigore di questo regime e il suo talento naturale la portano a partecipare, anche se con un ruolo di secondo piano, al suo primo concerto alla Gewandhaus,²¹ il 20 ottobre 1828, riscuotendo il consenso di un importante

19 F. Wieck, *Clavier und Gesang. Disaktisches und Polemisches*, Breslau, F.E.C. Leuckart, 1878.

20 F. Wieck, *Briefe aus den Jahren 1830-1838*, Colonia, Arno Volk-Verlag, 1968.

21 La Gewandhaus, costruita nel 1781, era all'epoca la più importante sala da concerto dell'intera Lipsia, dove pure esistevano numerose realtà musicali analoghe. Era caratterizzata da

rivista di critica musicale e portando nuovamente sotto le luci della ribalta il padre. Da quel momento in poi la sua carriera artistica non conoscerà battute d'arresto prima del matrimonio. Clara è contesa nei salotti aristocratici e il suo primo concerto da solista non tarda ad arrivare. Prevista per il settembre 1830, l'esibizione deve essere rimandata a causa degli eventi storici che interessano l'Europa in quel momento – nel Luglio di quell'anno, infatti, ebbe luogo la “seconda rivoluzione francese” o “Rivoluzione di Luglio”, le cui vicende innescarono la miccia della sommossa che scoppiò in Polonia, andando ad interessare anche le vicine Dresda e Lipsia.

La sua prima esibizione solistica, tuttavia, non è l'avvenimento che maggiormente segnerà quel 1830; un altro evento avvenuto in quell'anno è destinato ad incidere in misura ben maggiore nella vita di Clara Wieck: l'arrivo di Robert Schumann a Lipsia.

2. *L'incontro con Schumann*

Robert Schumann va a vivere con Clara e la sua famiglia e con loro rimane per diversi anni, per prendere lezioni da Wieck. Robert viene da un ambiente familiare notevolmente diverso da quello di Clara; figlio di un illuminato libraio, che in tempi non sospetti mette a disposizione la sua libreria nei giorni di festa per la libera consultazione da parte dei giovani, era stato incoraggiato nelle sue aspirazioni musicali e letterarie e cresciuto nel culto del sapere e dei libri.²² Il suo sogno di diventare un musicista e un letterato viene bruscamente interrotto, nel 1826, dalla morte del padre e della sorella Emilia, che si uccide in un accesso di follia. La madre, preoccupata per il suo avvenire, gli chiede di abbandonare la musica per dedicarsi a un'occupazione che gli garantisca una maggiore stabilità economica, ragion per cui Robert deve trasferirsi a Lipsia per studiare Giurisprudenza. In realtà non riuscì mai a laurearsi e continuò a coltivare la propria arte sino a convincere la madre che insistere nel proposito di prospettargli una vita più prosaica non avrebbe avuto alcun esito positivo. Sognatore ed idealista, Schumann in quella fase della sua vita si caratterizza per uno stile di vita bohémien, per certi versi poco responsabile, dedito all'alcol e ai salotti musicali, con particolari inclinazioni per le ospiti di genere femminile. Le sue lettere alla madre e ai fratelli sono un misto di retorica utopica sull'arte e il suo desiderio di dedicarvi la vita e richieste di denaro. Dopo due anni trascorsi inutilmente a Lipsia, conosce Clara e Friedrich durante un pomeriggio musicale a casa di Ernst Carus, un fisico. Questo incontro fa nascere

una gestione borghese e dall'apertura della fruizione a tutta la classe media, laddove nell'Ottocento la musica era ancora esercitata prevalentemente sotto l'egida dell'aristocrazia.

22 A. Cilibrizzi Chianconi, *Robert Schumann: musica e follia*, Napoli, Guida Editori, 1992.

in lui il desiderio di studiare proprio con Wieck. Tuttavia il progetto deve esser posticipato perché, dietro il pretesto dello studio, Schumann trascorre un altro anno a Heidelberg, al ritorno dal quale rinnova alla madre il proprio desiderio di lasciare la giurisprudenza e di ricominciare lo studio del pianoforte.²³

La donna capisce che è inutile incalzare il figlio perché porti a termine gli studi e scrive una lettera angosciata proprio a Friedrich Wieck perché la consigli; un gesto che avrà conseguenze notevoli sugli accadimenti futuri fra genero e suocero:

Dati i desideri del mio amatissimo figlio, Robert Schumann, io oso prendermi la libertà di rivolgermi a voi riguardo al suo futuro. Dopo avere studiato tre anni e dopo che io avevo sperato che avrebbe presto raggiunto il suo scopo, lo vedo fare un passo indietro per ricominciare tutto da capo. E questo succede proprio quando ha raggiunto un punto dal quale potrebbe dimostrare ciò di cui è capace e la sua piccola eredità è esaurita e lui dipende ancora da altre persone e mi chiedo se riceverà mai l'approvazione di cui ha bisogno. [...] Vuole accedere ad una professione per svolgere la quale avrebbe dovuto cominciare a studiare dieci anni fa. Io sono l'unica che non vuole forzarlo a continuare in una direzione quando i suoi sentimenti lo portano verso un'altra, ma so che non è certo onorevole, dopo tre anni spesi inutilmente, cominciare di nuovo, come se fosse un apprendista, e buttare via i suoi pochi talleri per qualcosa che non si sa dove lo condurrà. Tutto dipende dalla vostra risposta, la pace di una madre, la felicità di un giovane inesperto che vive esclusivamente nelle alte sfere e che non sa nulla della vita pratica.²⁴

La risposta di Wieck, perfettamente in linea con il suo stile, è condiscendente, ma pur ponendo una sfilza di condizioni che spiazzano non poco Frau Schumann, accetta di ricevere in casa come allievo Robert, il quale vi si trasferisce – come è registrato nel diario di Clara – il 29 settembre 1830, giorno della festa di San Michele Arcangelo. In realtà, del tempo che Robert trascorrerà in casa Wieck non tutto sarà speso con Friedrich e la figlia, che partiranno in tournée frequentissimamente in quel periodo. Avrà modo di assistere in quegli anni alla gloria crescente di Clara; nel 1830 viene pubblicata dall'editore Hofmeister di Lipsia la prima raccolta di composizioni di lei, quattro polacche,²⁵ che gli regala. L'anno successivo, la giovane pianista si esibisce a casa di Goethe, ormai anziano (morirà l'anno dopo) e ne riceve l'approvazione. Lo stesso anno suona di fronte a Paganini.

Nel frattempo Robert non ha un periodo altrettanto fecondo. Il tempo che passa con Friedrich è necessario per imbrigliare il proprio talento negli schemi

23 H. Bedford, *Robert Schumann. His Life and Works*, New York, Harper and Brothers, 1925.

24 W.J. Von Wasielewski, *Life of Robert Schumann*, Boston, Oliver Ditson Company, 1871.

25 Si tratta delle "Quatre Polonaises pour le pianoforte, Op. 1".

della tecnica e del contrappunto, ma la sua indole irrequieta non gli consente di piegarsi di buon grado a questi insegnamenti che gli risultano assai gravosi, anche a causa del terribile temperamento del maestro che non lesina neanche a lui critiche e umiliazioni, ancora più dure e intollerabili a confronto con l'esempio che Clara gli offre ogni giorno. Tali circostanze sono ulteriormente aggravate da un incidente che gli preclude la carriera pianistica non ancora iniziata. Nel tentativo di migliorare l'agilità delle dita Robert immobilizza l'anulare destro in modo che rimanga sollevato sulla tastiera mentre tutte le altre dita si muovono, ma, una volta liberato, l'anulare risulta essere semiparalizzato.²⁶

Tuttavia, nel tempo che passano insieme, la pianista tredicenne e il giovane ipocondriaco e riflessivo si trasfigurano a vicenda. Lui torna bambino insieme a lei e ai suoi fratelli, passano le ore giocando alle sciarade, raccontandosi favole e passeggiando e siccome lui è solito guardare per aria quando sta parlando con qualcuno lei deve tenerlo per la manica, ma questo non impedisce, di tanto in tanto, che i due finiscano col cadere.²⁷ Si fanno piccoli doni musicali, nel 1833 la *Romance variée pour le piano, Op. 3* in do maggiore di Clara è dedicata a lui, che qualche mese dopo le regala l'*Improvviso su un tema di Clara op. 5*. Trovano uno nell'altro ciò che non hanno mai avuto, lei un compagno di giochi affettuoso e partecipe, lui un'amica equilibrata, che sconfessa in pieno il dittico di «genio e sregolatezza» trasformandolo in «genio e regolarità» e gli dimostra ogni giorno che cosa può ottenere se non si lascia prendere dalle spaventose crisi che già a quel tempo si manifestavano. È un connubio perfetto di tecnica e sentimento, disciplina e impeto. Contrariamente all'arido Wieck, lei rappresenta tutto ciò che, nel suo mondo di favola, Robert aveva pensato che dovesse essere la realtà dei musicisti. E davvero il mondo ideale di Robert aveva qualcosa di visionario; l'8 giugno del 1831, giorno del suo compleanno, annota sul suo diario: «Da oggi voglio dare ai miei amici nomi più belli. Quindi, vi chiamerò come segue: il maestro Wieck lo chiamerò Master Raro,²⁸ Clara, invece, Zilia

26 J. O'Shea, *Music and Medicine: medical profiles of great composers*, Londra, J.M. Dent, 1990. O'Shea ritiene che la lesione fosse di natura psicogena (gli permise di sottrarsi non solo alle gravose lezioni con Wieck, ma anche di non svolgere il servizio militare). Diversamente E. Slater, *Schumann's Illness*, in *Robert Schumann: the Man and his music*, a cura di A. Walker, Londra, Barrie and Jenkins, 1972, che sostiene invece che la paralisi fu causata da un farmaco a base di cianuro che Schumann avrebbe assunto contro la sifilide. La differenza non è di poco conto perché la sifilide può avere a lungo andare un impatto notevole anche sulla ragione, aprendo così un campo di nuove possibilità in merito alla follia che colpì Schumann negli ultimi anni della sua vita.

27 Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, cit. .

28 Hugo Reimann, autorevole musicologo tedesco, ritiene, in base alla abitudine di Schumann di nascondere codici nelle parole, che Raro sia la combinazione del suo nome con quello di Clara (ClARA-RObert) e simboleggi il nuovo sé, ispirato alla persona del maestro che in questo momento egli venera ancora come un padre, che nascerà dopo l'unione con Clara.

[Cecilia]. Anche due dei miei più cari amici faranno parte del diario, Florestano ed Eusebio».²⁹ È probabile che inizialmente Schumann avesse in mente di scrivere un romanzo dove personaggi veri ed inventati si facevano portavoci di un nuovo linguaggio musicale, contrastando i gusti barbari del pubblico ignorante. Rimaneggiò quest'idea nel 1834, anno in cui fondò la *Neue Zeitschrift für Musik*, una rivista di critica musicale alla quale partecipavano diversi musicisti amici di Schumann che davano vita alla «Lega dei fratelli di Davide», il mitico re musicista, e come lui si opponevano ai Filistei, intesi come i nemici della vera musica, reazionari e conservatori.³⁰ La direzione intrapresa dalla rivista è chiaramente espressa dal sottotitolo, un'epigrafe ripresa dall'*Enrico VIII* di Shakespeare: «Coloro che vengono qui soltanto per ascoltare una commedia gaia e licenziosa, e rumore di scudi cozzanti, coloro che vengono qui per vedere un buffone in veste multicolore, listato di giallo, saranno delusi nella loro aspettativa».³¹ Si tratta di cercare la vera arte senza indulgere alle mode e allo sperimentalismo virtuosistico fine a se stesso, di innovare la critica musicale perché pur essendo professionale e veritiera sia allo stesso tempo viva e intensa, perché possa restituire al fruitore l'essenza stessa dell'opera musicale.

In questo stesso periodo, inaspettatamente, Robert si fida ufficialmente e giunge a un passo dal matrimonio con una delle allieve di Wieck, Ernestine von Fricken, che viene descritta da Schumann stesso come «fisicamente appariscente, molto sensibile dal punto di vista emotivo e intellettualmente insignificante».³² Ciò avviene in coincidenza con l'assenza di Clara, che quello stesso anno, il 1834, viene condotta dal padre a Dresda perché possa studiare orchestrazione con un famoso maestro. Al suo ritorno la situazione cambia in fretta, Robert si allontana rapidamente da Ernestine, la quale avrà una sua parte nella disputa che si scatenerà fra Wieck e il genero in occasione del fidanzamento della figlia con lui. È lo stesso anno in cui viene composto il *Carnaval (Scènes mignonnes sur quatre notes)*; l'atmosfera è quella di un ballo in maschera durante il Carnevale. Si tratta di ventuno pezzi per pianoforte, di cui undici sono piccoli ritratti musicali, alcuni di tipiche maschere italiane della Commedia dell'Arte (Arlecchino, Pantalone e Colombina), al-

29 R. Schumann, *On music and musicians*, Berkeley, University of California Press, 1983. Eusebio e Florestano rappresentano l'anima dimidiata dello stesso Schumann. Eusebio è la sua parte più lirica, mentre Florestano è portavoce dei suoi tormenti. L'idea di "dividere se stesso in due parti" è mutuata da due novelle dell'amato Jean Paul, pseudonimo dello scrittore tedesco Friedrich Richter.

30 Fra gli altri collaborarono a questa rivista, che esiste tuttora, anche il compositore Felix Mendelssohn sotto lo pseudonimo Felix Meritis, Stephan Heller, compositore e pianista ungherese, firmandosi Jeanquirit e Ludwig Schunke, pianista.

31 Bedford, *Robert Schumann. His Life and Works*, cit. .

32 F. Niecks, *Robert Schumann*, Londra, J.M. Dent, 1925.

tri invece di se stesso (Eusebio e Florestano) e di persone alle quali rende omaggio (Paganini e Chopin, per il quale nutriva una profonda venerazione, ma che in questo caso parla con disprezzo dell'opera, dicendo che non può nemmeno essere considerata musica).³³ Fra gli altri, uno appartiene alla fidanzata d'allora, Ernestine, a cui è dedicato il brano "Estrella" e un altro proprio a Clara. Premesso che Ernestine ha un ruolo preminente nella stesura del Carnaval, i cui temi ricorrenti sono derivati dalla traduzione in musica del nome della sua città natale, Asch (che in notazione tedesca può essere tradotta con la sequenza la, mi bemolle, do, si bequadro o come la bemolle, do, si bequadro),³⁴ la dedica a Clara desta motivi di curiosità. "Chiarina" è un brano indicato come "Passionato" (mentre "Estrella" è "Con affetto"). Nei pochi minuti di musica che la tratteggiano, Schumann rende omaggio al suo talento come musicista, infatti il tema del brano fa riferimento al *Motto di Clara Wieck*, tratto dalle *Soirées Musicales* da lei composte quello stesso anno, e la descrive tramite un ritmo incalzante che evochi la sua fierezza, il suo essere al limite delle convenzioni sociali.³⁵ Ad alimentare il clima di ambiguità dell'opera, "Chiarina" non è l'unico pezzo ad essere segnato come "Passionato"; anche "Aveu" è indicato allo stesso modo. Si tratta del seguito concettuale del brano "Reconnaissance", che descrive l'incontro di un uomo e una donna mascherati durante un ballo, inizialmente indifferenti l'uno all'altra si limitano a danzare insieme, ma, una volta abbassata la maschera, è come se si riconoscessero e la danza diventa il simbolo della loro unione, ma di nuovo gli altri personaggi li attorniano e, costretti ad indossare di nuovo il loro travestimento, vengono trascinati via l'una dall'altro nel vortice della danza, tornando ad incontrarsi di nuovo solo per brevi attimi. È quasi come se Schumann stesse rappresentando in musica la propria vicenda personale con Clara. *Aveu* ("Ammissione"), il secondo *Passionato*, raffigura un innamorato nell'atto di dichiarare il suo sentimento, l'andamento del brano è spezzato ed esitante, per meglio descriverne il tumulto, ma l'andamento discendente della melodia sfuma e si spegne suggerendoci che da ultimo il giovane è stato sopraffatto dall'emozione.³⁶ Né *Estrella* né Ernestine possono reggere il confronto.

33 F. Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musicians*, Fairford, Echo Library, 2009. Evidentemente Chopin dovette ricredersi, dato che sei anni dopo dedicò proprio a Schumann la *Ballata in fa maggiore*, op. 38.

34 L. Kramer, *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Volume 1, Berkeley, University of California Press, 2001.

35 E. Reiman, *Schumann's Piano Cycles and the novels of Jean Paul*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2004.

36 C. Bertoglio, *Musica, maschere e viandanti. Figure dello spirito romantico in Schubert e Schumann*, Torino, Effatà Editrice, 2008.

3. *L'emancipazione dal padre e l'inizio del rapporto con Schumann*

Comincia così, nel 1835, una delle storie d'amore più tormentate che la storia della musica ricordi. Nonostante ciò, è da sottolinearsi come tale relazione abbia vissuto un periodo di incubazione di almeno tre anni, che è chiaramente riscontrabile nelle lettere. Clara inizia ad avere una voce propria nel 1832, le viene concesso di scrivere autonomamente il diario e di gestire la sua corrispondenza. Fra i primi ad istaurare un epistolario con lei c'è proprio Robert, che le scrive, nel Gennaio di quello stesso anno:

Penso spesso a Lei, non come un fratello a una sorella o un amico all'amica, ma come un pellegrino all'immagine sull'altare lontano; durante la Sua assenza sono stato in Arabia per poterLe raccontare tutte le fiabe che possono piacerLe, sei nuove storie di sosia, cento e una sciarada, otto divertenti indovinelli e poi orribili ma belle storie di briganti. [...] Ha composto? E cosa? In sogno sento talvolta della musica – è Lei che compone.³⁷

Un legame che diventa più intenso di anno in anno, che si fa più confidenziale e struggente, tanto più che Clara è continuamente in viaggio e anche Robert è costretto ad allontanarsi da Lipsia a causa della morte di suo fratello Julius e della cognata Rosalie. Ricorrono a mezzi che hanno un sapore a metà fra quello di un romantico romanzo vittoriano e quello di un gioco infantile, per sentirsi vicini, e non sanno ancora che per tanto tempo queste tecniche resteranno l'unico mezzo per creare una comunanza di vita a lungo resa impossibile e impareggiabilmente osteggiata da Friedrich Wieck:

Cara e buona Clara [...] potevo appena desiderare che Lei si ricordasse ancora di me, che deperisco di giorno in giorno e divento lungo come una pianta secca di fagioli senza foglie. Il medico mi ha addirittura proibito di struggermi troppo per Lei, perché mi emozionano eccessivamente. Oggi però gli ho riso in faccia quando pretendeva di proibirmi di scrivere, l'ho minacciato di colpirlo con la febbre e contagiarlo, se non mi lascia in pace. [...] Ho una preghiera che spero Lei esaudirà. Poiché ora non c'è nulla che ci unisca, almeno nel ricordo, ho pensato ad una proposta simpatetica, questa: domani alle undici in punto suonerò L'Adagio delle Variazioni di Chopin³⁸ e penserò a Lei intensamente, sì, solo a Lei. Ed ora la preghiera che Lei faccia altrettanto, in modo che ci possiamo vedere e incontrare spiritualmente. Il luogo d'incontro sarebbe probabilmente la piccola porta di San Tommaso, dove i nostri sosia

37 Robert e Clara Schumann, *Il cielo ha versato una lacrima. Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840*, 11 Gennaio 1832, a cura di Carlo de Incontrera, Monfalcone, Teatro comunale di Monfalcone, 1998.

38 Variazioni sul tema «Là ci darem la mano» dal *Don Giovanni* di Mozart, op. 2.



Montag, den 8. November 1830,
wird
CLARA WIECK
o. l. a. o.
musikalische Akademie
mit
Unterstützung des hiesigen Concert-Orchesters
in
SAALE DES GEWANDHAUSES
zu geben die Ehre haben.

Erste Abtheilung.

- 1) OVERTURE zu Fra Diavolo, von Auber (com).
- 2) VARIATIONEN über „An Alexis soll' ich dich“, von Lindpaintner, componirt von Dem. Henriette Grabau.
- 3) RONDO BRILLANT für Pianoforte mit-Orchester, O. 101 von Kalkbrenner (com), gespielt von Clara.
- 4) LIED mit Pianoforte-Begleitung, componirt von Clara, componirt von Dem. Henr. Grabau.
- 5) VARIATIONEN BRILLANTES für Pianoforte solo, O. 23 von H. Herz, gespielt von Clara.

Zweite Abtheilung.

- 6) QUATRO CONCERTANT für 4 Pianoforte mit Orchester, über mehrere beliebige Melodien, von Carl Czerny, O. 220, gespielt von Herrn Musikdirect. Dorn, Herrn Kapst. Herrn Wendler und Clara (com).
- 7) ROMANZ für die Pianosonnen mit Pianoforte.
- 8) ARIA aus Donna del Lago mit Orchester, componirt von Herrn Hammerstein.
- 9) VARIATIONEN über ein Originalthema für Pianoforte solo, componirt und gespielt von Clara.

Eintrittskarten zu 16 Gr. sind bei Friedrich Hofmeister, im Lehninstitut für Musik (Bilows Hans in der Reichsstrasse No. 679, 2 Treppen hoch) und an der Casse zu bekommen.

Eintritts halb 6 Uhr. Anfang halb 7 Uhr.



Fig. 2: Friedrich Wieck, litografia di Otto Merseburger.

Fig. 3: Programma del primo concerto solistico di Clara al Gewendhaus di Lipsia, nel 1830.

Fig. 4: Robert Schumann, litografia di Joseph Kriehuber, 1839.

Fig. 5: Robert e Clara Schumann, dagherrotipo, 1850 circa.

potrebbero incontrarsi. [...] Spero tanto in una risposta. Se non mi risponde e domani alle dodici si rompe una corda, sono stato io».³⁹

Condividendo chiacchiere puerili e momenti tetri, come di certo furono i numerosi lutti che colpirono Schumann in quel periodo, si giunge al 1835, l'anno in cui il loro sentimento esce dall'ombra ed inizia una guerra senza quartiere che li vedrà comunque vittoriosi nel 1840.

La situazione fra loro si rende evidente il 25 Novembre, da quel giorno è concessa loro una breve tregua prima che Wieck subodori che qualcosa è cambiato fra l'ex allievo che fino a quel momento egli sostiene di stimare e la figlia e di conseguenza prenda provvedimenti. Il 14 Gennaio dell'anno successivo, pur nutrendo ancora solo sospetti, Wieck allontana Clara da Lipsia, la porta a Dresda, in casa di amici, ma ben presto deve allontanarsi. Robert approfitta della sua assenza per recarsi a trovare Clara, nella convinzione di non avere nulla da temere. Al suo ritorno, Wieck sembra impazzire, avverte Clara che farà uccidere Schumann se lo incontrerà ancora, affolla il diario di insulti e minacce. Di quell'anno, una sola lettera del loro epistolario è sopravvissuta alla sua furia. La reazione di Wieck è tanto violenta quanto inaspettata. Friedrich era stato maestro e mentore di Schumann, con nessun altro allievo rimane testimonianza di un così ricco scambio, testimoniato da una consistente collezione di lettere, e al momento del fidanzamento officioso di Clara collaborava con la sua rivista e dichiarava di apprezzarne grandemente il talento musicale. Schumann pensava addirittura di essere ormai stato scelto per essere, un giorno, il marito di Clara.⁴⁰

Wieck programma su due piedi una tournée concertistica della durata di tre mesi in cui Clara non avrà altra compagnia che la sua. È un triste viaggio, lei non scrive praticamente nulla sul diario, aggiornato regolarmente dal padre che lo riempie invece di lagnanze sull'inadeguatezza del pubblico, i pianoforti scadenti e le orchestre mediocri.⁴¹ Nell'anno e mezzo successivo Clara e Robert non si vedranno, né potranno scriversi, solo gli amici comuni porteranno all'uno notizie dell'altra. Useranno la musica per incontrarsi, lei suonerà spesso brani di Schumann durante i suoi concerti privati (ma quasi mai in quelli ufficiali, per volontà del padre) e lui continuerà a dedicarle le sue composizioni, fra le altre è di quel periodo la *Sonata in Fa diesis minore* «dedicata a Clara, da parte di Eusebio e Florestano», che lui le spedisce e che non le viene consegna-

39 Robert e Clara Schumann, *Il cielo ha versato una lacrima. Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840*, 13 Luglio 1833.

40 Clara e Robert Schumann, *The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann. Critical Edition*, Vol. I, a cura di Eva Weissweiler, Hildegard Fritsch e Ronald Crawford, New York, Lang 1994.

41 B. Litzmann, *Clara Schumann: An Artist's Life*, New York, Da Capo Press, 1979.

ta dal padre, che anzi la rimanda al mittente. È solo il preludio dell'opposizione di Wieck, che non si riappacificherà con la figlia nemmeno dopo le nozze. Nel frattempo, le angherie che Clara deve sopportare sono innumerevoli. Durante la tournèe Clara può finalmente rivedere sua madre, ma l'incontro è amareggiato dall'arroganza del padre, che sfoggia tutto il suo potere su di lei consentendo gli incontri solo per breve tempo e screditando Marianne, una volta di più, sulle pagine del diario.⁴² Ma stavolta, almeno, le sue calunnie sono inutili, Clara è cresciuta e di fronte all'ennesima vessazione del padre capisce, probabilmente, perché sua madre, tanti anni prima, è fuggita. Da allora madre e figlia istaurano un vero rapporto, anche se Marianne non sarà in grado di aiutarla contro il padre riguardo al suo matrimonio. Wieck continua la sua campagna contro Schumann, il cui nome non viene più menzionato nel diario, fa arrivare a Clara false notizie su suoi presunti legami sentimentali, scrive ad Ernestine von Fricken perché renda noti i particolari del suo fidanzamento.⁴³ Cerca di incoraggiare l'inizio di una relazione fra Clara e Carl Banck, un giovane pianista che frequentava la loro casa e collaborava anche con il giornale di Schumann sotto lo pseudonimo, *nomen omen*, Serpentinus.⁴⁴ Fa in modo che il giovane la controlli e la segua dappertutto, in modo che Robert possa vederli insieme e, non contento, istruisce Banck perché gli riferisca che presto Clara si sposerà con lui.⁴⁵ Di certo Schumann crede all'amico di un tempo, le pagine di diario che scrive in questo periodo attestano la sua disperazione; smette di parlare di lei nella sua rivista e assegna le recensioni delle sue opere e le cronache dei suoi concerti a un suo collaboratore, l'organista Becker, con la specificazione che, in ogni caso, «mezza pagina è più che sufficiente».⁴⁶

È a questo punto che Clara compie una scelta di straordinario coraggio, decidendo, contro ogni ragionevolezza, di tentare di rimettersi in contatto con Robert, che la crede fidanzata, dopo diciotto mesi, a dispetto del fatto che nel frattempo il padre non si è minimamente ravveduto. Coglie l'occasione di un concerto che Wieck sta organizzando per lei a Lipsia, si impunta per far includere nel programma tre Studi Sinfonici di Schumann – primo segno di aperta

42 «[Marianne]È ancora più maleducata, meschina, disonesta, gretta e presuntuosa di quanto fosse prima».

43 Il carteggio fra Ernestine e Schumann non è da considerarsi indubitabilmente autentico, c'è anche chi pensa che possa essere stato manomesso da Wieck stesso, il quale probabilmente intendeva utilizzarlo per provare l'alcolismo di Schumann.

44 J. Daverio, *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, New York, Oxford University Press, 1997.

45 È da notarsi che Banck stesso fu allontanato bruscamente da casa Wieck, una volta servito al suo scopo.

46 P.F. Ostwald, *Schumann: the inner voices of a musical genius*, Westford, Northeastern University Press, 1985.

ribellione da parte sua – e trova il modo di fare avere una lettera a Robert per mano di un amico comune, eludendo la sorveglianza di Friedrich.

La risposta le arriva, tramite la stessa persona, il giorno del concerto:

È ancora fedele e sicura? Per quanto fermamente io creda in Lei, anche l'animo più saldo si sente smarrito se non ha più notizie di chi gli è più caro al mondo. E Lei è questo per me. Mille volte ho riflettuto su tutto e tutto mi dice: deve avverarsi perché noi lo vogliamo ed agiremo.⁴⁷

Il giorno seguente essi sanciscono il proprio fidanzamento segreto. Viene deciso che il 13 Settembre, giorno del diciottesimo compleanno di Clara, lei stessa consegnerà a suo padre una lettera da parte di Robert, la sua proposta di matrimonio. La corrispondenza fra di loro in questo lasso di tempo è assai rada perché per ogni missiva bisogna trovare un amico fidato che la consegni dalle mani dell'uno a quelle dell'altra (si escogitano anche codici nell'apporre la ceralacca per capire se la lettera è stata manomessa), inoltre è scoppiata un'epidemia di colera.

Schumann tiene fede al loro proposito chiedendo a Wieck la mano di Clara il giorno del suo compleanno. Gli esiti non possono essere meglio descritti che dalla sua stessa voce:

La conversazione con Suo padre è stata tremenda. La freddezza, il malanimo, la confusione, le contraddizioni – ha un sistema nuovo per distruggere, conficca nel cuore il coltello dalla parte del manico. [...] La mia ragione è andata in fumo. E con i sentimenti non si ottiene niente da Suo padre. Ed ora, ed ora? Anzitutto Lei stia agguerrita, non permetta che La vendano. In fondo, per lui conta solo un buon partito. Stia all'erta: se gli dovesse capitare tra le mani un giovane ricco banchiere, egli saprà circuirLa così bene che Lei non se ne accorgerà nemmeno. Proprio suo padre ha pronunciato le parole tremende “che niente lo sconvolge”. Lo tema: vorrà costringerLa con la forza se non troverà altro modo. Abbia paura di tutto! Ci potremo incontrare, dice lui, ma alla presenza di tutti. Potremo anche scriverci, quando Lei è in viaggio. Tutto qui quello che lui ha concesso.⁴⁸

La loro ascesa come artisti, negli anni successivi, non incontra ostacoli. Clara viene nominata Imperial-regia virtuosa da Camera dall'Imperatrice d'Austria Maria Anna di Savoia, nonostante non sia una suddita austriaca e sia una donna, oltretutto luterana.⁴⁹ Robert compone alcune delle sue opere di mag-

47 Robert e Clara Schumann, *Il cielo ha versato una lacrima. Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840*, 13 Agosto 1837.

48 *Ibidem* 18 Settembre 1837.

49 N.B. Reich, *Clara Schumann*, in «Woman making Music: the Western Art Tradition, 1150-1950», a cura di Jane Bowers e Judith Tick, Champaign, University of Illinois Press, 1986.

gior successo, le *Davidsbündlertänze*, cioè le “Danze della Lega di Davide”, le *Fantasiestücke*, le *Kinserszenen*, *Kreisleriana*, le *Novelletten*. Il suo comporre è un continuo tornare da Clara, le *Davidsbündlertänze* si aprono con una citazione dal tema di una mazurka di lei,⁵⁰ che è definita ed inserita espressamente nella partitura come “motto di C. W.”. Nell’ottavo brano delle *Novelletten*, la citazione da un Notturmo di lei giunge inaspettata dopo un crescendo di tempi veloci e allegri, denotata dall’indicazione «una voce da lontano».⁵¹ Nell’ultimo brano delle *Fantasiestücke* sembra essere contenuto un oscuro presagio, Schumann lo descrive come una combinazione di campane che suonano a nozze e campane che suonano a morto. In una lettera a Clara dice: «Mentre lo scrivevo, pensavo: andrà bene, si risolverà tutto in un bel matrimonio. Ma alla fine la mia dolorosa ansietà tornava».⁵²

Le obiezioni di Wieck alla loro unione sono multiformi; accusa Schumann di dissolutezza, alcolismo, scarso equilibrio mentale, ma anche di non essere in grado di provvedere economicamente alla gestione di una famiglia. Per questo, nei tre anni che seguiranno, saranno un uomo e una giovane donna, prima che due grandi artisti, a confrontarsi con la necessità di mettere da parte quanto necessario, nella consapevolezza che un loro errore da questo punto di vista può segnare il tracollo. Clara parte da sola alla volta di Parigi nel 1839, al fine di curare una stagione concertistica che le permetta di guadagnare per garantirsi un margine di indipendenza dal padre, il quale si rifiuterà di restituirle non solo quanto aveva guadagnato fino a quel momento, nel corso di una carriera durata quasi dieci anni, ma anche l’amato pianoforte, le sue cose, persino i suoi diari e le sue lettere. La corrispondenza di quest’anno è, per certi versi, “monotona”: più di sessanta lettere nelle quali cercano di farsi coraggio l’un l’altra. Clara è molto limitata nei suoi movimenti, il padre non la raggiunge, nella consapevolezza che non avere un uomo al suo fianco le precluderà molte occasioni di guadagno (ma la esporrà anche a chiacchiere maligne e a rischi concreti, non mancherà chi cercherà di approfittare della sua fragilità sociale). Dopo la partenza si rifiuta di sostenerla anche solo finanziariamente per ciò che le occorre per vivere, lasciandola alla cura degli amici e di Schumann. Nel frattempo, a Lipsia, sparge la voce che la figlia è «una ragazza immorale e senza pudore che si è opposta a suo padre nel modo più innaturale e sconvolgente», anche a mezzo di lettere circolari, avvertendo che le altre ragazze le vengano tenute lontane perché potrebbe “contagiarle”.⁵³ Si accanisce anche su Schumann, che nonostante gli oltraggi cerca di mediare, defi-

50 Si tratta del quinto brano delle *Soirées Musicales* op.6.

51 A. Malvano, *Voci da lontano: Robert Schumann e l’arte della citazione*, Torino, EDT, 2004.

52 D. Ewen, *The Complete Book of Classical Music*, Elewood Cliffs, Prentice Hall, 1965.

53 Reich, *Clara Schumann. The Woman and the Artist*, cit. .

nendolo uno «scarto della società». Robert non ottiene risultati, Wieck persevera nella sua politica arrogante, gli scrive:

Lei è un uomo eccellente, ma ce n'è di migliori. In realtà non so ancora quali siano i miei progetti per Clara e al momento non me ne preoccupo. Cuore? Cosa m'importa del cuore? Prima di vedere riuniti in una vita borghese e coniugale due artisti come voi sacrifico piuttosto mia figlia, in un modo o nell'altro. E se dovessi sposare mia figlia a chicchessia, sarebbe soltanto colpa Sua.⁵⁴

Robert e Clara si rassegnano a portare la vicenda in tribunale, l'unico modo rimasto per potersi sposare senza il consenso paterno. Nel Luglio 1839 viene quindi avviata un'azione legale; Wieck non si presenta alla prima udienza, dilata i tempi del processo. Quando finalmente compare in giudizio, pretende di potere tenere per sé i guadagni di Clara dei sette anni precedenti e di ricevere i due terzi del patrimonio di Robert, le sue richieste vengono considerate assurde dai magistrati e pertanto rigettate. A questo punto Friedrich si appella all'incapacità della figlia e del futuro genero di gestire una famiglia, ripete in giudizio tutte le proprie riserve sul conto di Robert, aggiungendo che «oltretutto è un compositore mediocre, che produce musica incomprensibile e quasi impossibile da suonare»; la figlia, invece, oltre ad essere incapace di amministrare una casa per non averlo mai fatto, è in sostanza descritta come una minorata «incapace di parlare coerentemente e di scrivere qualcosa di leggibile». Wieck si prenderà inoltre la briga di fare stampare diverse copie della propria testimonianza contro Clara e Robert ed inviarle nelle varie città dove la figlia ha in programma dei concerti. Nonostante ciò, non riuscirà a provare la veridicità delle accuse e il tribunale darà il consenso per il matrimonio un anno dopo.⁵⁵

4. Il matrimonio

Clara e Robert Schumann si sposano il 13 Settembre 1840, il giorno del ventunesimo compleanno di lei. Da questo momento in poi una delle fonti più importanti sulla loro vita sarà indubbiamente il “diario nuziale”,⁵⁶ iniziato da Schumann il giorno dopo le nozze e continuato a quattro mani per quasi tutto l'arco del loro matrimonio, interrompendosi solo quando le condizioni di Robert si fanno molto gravi, nel 1854.

54 Clara Schumann e Robert Schumann, *The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann*, Vol. II, a cura di Eva Weissweiler, Hildegard Fritsch e Ronald Crawford, New York, Lang, 2002.

55 Robert Aitken e Marilyn Aitken, *Law Makers, Law Breakers and Uncommon Trials*, Chicago, American Bar Association, 2007.

56 L'originale tedesco, *Haushaltbuch*, può essere tradotto piuttosto letteralmente come “Diario di casa”.

L'idea di un diario condiviso, da redigere a settimane alterne e di cui dare lettura settimanalmente, deriva probabilmente dal retroterra culturale di matrice protestante della coppia. Fino ad un secolo prima non era infrequente che gli appartenenti a comunità tedesche pietiste si riunissero con gli altri fedeli proprio per «mettere in pratica quel dialogare con la propria coscienza che del luteranesimo costituivano il principale fondamento spirituale».⁵⁷

La prima pagina di queste memorie familiari ne è il manifesto programmatico:

Mia amatissima giovane sposa,

lascia che ti dia il più tenero dei baci in questo giorno, il primo della tua vita di sposa, il primo del tuo ventiduesimo compleanno. Questo piccolo quaderno che oggi inauguro è destinato ad avere un significato molto profondo: diventerà il resoconto quotidiano di tutto quanto concerne la nostra casa e la nostra vita coniugale. Qui troveranno spazio i nostri desideri e le nostre speranze, ma dovrà anche essere il quaderno delle nostre preghiere, quelle che ciascuno di noi vorrà rivolgere all'altro quando la parola detta si sarà rivelata inefficace. Se avremo dei contrasti diventerà anche l'intermediario delle nostre riconciliazioni. Insomma, sarà per noi un amico buono e fedele a cui apriremo i nostri cuori e nel quale confideremo totalmente. Se sei d'accordo, cara moglie, prometti che ti atterrai anche tu scrupolosamente allo statuto della nostra segreta Confraternita Matrimoniale, come io prometto a te la stessa cosa. Una volta la settimana ci scambieremo le funzioni di segretariato. Ogni domenica, la mattina presto, all'ora del caffè se possibile, avrà luogo la consegna del diario e nulla vieta che sia accompagnato da un bacio. Il resoconto della settimana verrà poi letto a voce bassa o alta, secondo il contenuto. [...] Un vanto del nostro piccolo diario sarà la critica della nostra attività artistica. [...] Altro vanto di questo diario sarà l'analisi del carattere degli artisti più noti che avremo modo di osservare da vicino. Non dovranno essere esclusi né gli aneddoti né i particolari umoristici. Ma ancora non voglio nominare, mia cara moglie, la cosa più bella ed emozionante che sarà racchiusa in questo diario: le tue e le mie belle speranze, che il Cielo voglia benedirle, le tue e le mie preoccupazioni, che il matrimonio porta con sé; insomma tutte le gioie e i dolori della vita coniugale troveranno spazio qui dentro come una storia vera, che sarà la nostra gioia negli anni della vecchiaia.

Se tu sei d'accordo, scrivi il tuo nome sotto il mio e pronunciamo insieme ancora tre parole che saranno il nostro talismano, poiché su di esse si fonda ogni gioia della vita.

Impegno, parsimonia e fedeltà.

Io sono davvero il tuo profondamente innamorato marito Robert, e tu?».⁵⁸

57 E. Restagno, *Quattro anni indimenticabili*, in "Casa Schumann. Diari 1841-1844", a cura di Gerd Nauhaus, Torino, EDT, 1998.

58 Robert e Clara Schumann, *Casa Schumann. Diari 1841-1844*, a cura di Gerd Nauhaus, Torino, EDT, 1998.

Quei sedici anni con Robert sono come un grande volano in cui se per certi aspetti Clara riscopre la propria libertà, per altri “perde” la propria autonomia come artista, come peraltro era stato pronosticato anche da Wieck.

Durante il primo anno trascorso come moglie di Robert Schumann, Clara realizza grandi obiettivi, ma scopre anche che la vita familiare costituisce un ostacolo notevole alla sua arte, che continua a coltivare, contro ogni aspettativa, grazie alla propria ostinazione. Nel marzo di quell’anno sarà addirittura in grado di dare un concerto alla Gewandhaus, ma il diario è costellato delle sue annotazioni in merito all’esercizio della musica. Per lunghi periodi non è in grado di suonare, attività che, inoltre, incontra il limite di quella del marito compositore. In quella casa di Lipsia, al numero cinque della Inselstrasse, è impossibile esercitarsi senza disturbare Robert che compone.⁵⁹ La nascita di Maria, nel Settembre dello stesso anno, sicuramente non semplifica la carriera musicale di Clara, che però persevera; lascia diverse volte i suoi figli, e talora anche il marito, per continuare a tenere delle tournèe concertistiche che talvolta durano diversi mesi. Inizialmente Robert si oppone, l’idea che Clara continui a dare concerti non lo soddisfa e lei deve più volte puntare su motivazioni di ordine pragmatico che tuttavia mal nascondono le ragioni autentiche della sua naturale aspirazione ad essere a sua volta realizzata come musicista:

Devo dunque starmene qui seduta e tranquilla, senza guadagnare quando potrei farlo tanto facilmente? Tutti mi chiedono perché non vado all’estero, finirò con l’essere totalmente dimenticata. Vorrei davvero viaggiare, solo quest’inverno e il prossimo, e poi lasciare il pubblico, tornarmene alla mia vita di casa e dare lezioni. Potremmo vivere senza problemi – pensaci ancora una volta davvero seriamente, mio caro marito.⁶⁰

59 «In questi giorni non sto suonando nulla; a volte dipende dal fatto che non mi sento bene, altre volte perché Robert compone. Se fosse possibile risolvere l’inconveniente delle pareti sottili!».

60 Robert e Clara Schumann, *Casa Schumann. Diari 1841-1844*. Annotazioni di questo genere sono piuttosto frequenti. Clara tenta di motivare le proprie proposte facendo leva anche sul suo amore per Robert: «Ogni mia preoccupazione è per te, il pensiero che tu debba lavorare per guadagnare del denaro è terribile per me, perché so che questo lavoro non ti renderebbe felice, tuttavia non vedo altra via d’uscita se tu non lasci lavorare anche me, se mi togli ogni opportunità di guadagnare qualcosa. Io lavorerei volentieri per procurarti un’intera esistenza votata alla tua arte, mi addolora profondamente chiederti del denaro e ricevere dalle tue mani quello che tu hai guadagnato, come se questo togliesse alla tua vita ogni poesia». L’anno successivo, all’alba del proprio trionfo contro la resistenza del marito, prima del viaggio che la porterà a San Pietroburgo, scrive: «Mi preoccupo del nostro futuro, vorrei guadagnare finché siamo giovani e mettere da parte un piccolo capitale, mentre Robert è di un altro avviso e non sa decidersi in proposito. Però mi ha tranquillizzata con la promessa che il prossimo inverno intraprenderemo qualcosa di importante».

Alla fine Robert deve cedere e lasciarla andare dapprima a Copenhagen da sola, l'anno successivo la seguirà in un tour di lunga durata (da gennaio a maggio) in Russia. Clara dimostra una volta di più di essere ancora la stessa ostinata e talentuosa pianista che aveva resistito a Parigi per un anno senza alcun aiuto; nonostante le sue lettere siano colme di nostalgia per la figlia di neanche sei mesi rimasta a casa e affidata alle cure di una governante, come era accaduto a lei stessa nella sua infanzia, resiste in Danimarca per due mesi, il tempo di raccogliere un clamoroso successo che si spinge sino all'invito ufficiale a suonare a corte.⁶¹ Nonostante sia chiaro che la sua attività pianistica è passata in secondo piano rispetto al suo ruolo di moglie e di madre e che la distanza fra la disciplina che le era stata inculcata dal padre, mantenuta fin da quando era bambina e il suo stile di vita dopo il matrimonio è incommensurabile, Clara comincia ad accusare dolori sempre più forti in tutto il corpo, che la costringono in certi casi ad annullare i concerti. Dolori che nemmeno i medici del tempo possono definire come "reumatici", benché nella maggior parte dei casi sia questa la diagnosi destinata a qualsiasi dolore muscolo-scheletrico. Si ipotizza che si tratti di sovraccarico delle strutture dovuto all'esercizio al pianoforte, ma questo non è verosimile tenuto conto della routine che Clara ha osservato per gran parte della vita e che è pressoché venuta meno a seguito del matrimonio. Viene sottoposta alle terapie più varie, dalle cure termali, alla somministrazione di oppiacei, all'elettroshock,⁶² senza esiti, solo la cura messa a punto dal giovane medico berlinese Friedrich von Esmarch sembra darle un po' di sollievo. È diversa da qualsiasi cosa si sia tentata fino a quel momento, si tratta di una prassi rivoluzionaria che affianca alla fisioterapia l'ascolto del paziente, una psicoterapia *ante litteram*, mirante a ristabilire un rapporto positivo con lo strumento, per evitare l'associazione musicale-dolore. Questo ci spinge a pensare che la pressione che venne esercitata sulla giovane pianista, nonostante il raggiungimento dell'obiettivo che più aveva desiderato, fosse notevole, se riusciva a spingerla ad una forma tanto intensa di "somatizzazione".⁶³

Questo disturbo non le impedisce comunque di affrontare un viaggio lungo e faticosissimo da Lipsia a San Pietroburgo, nel 1844. È un tour che la ricon-

61 Kirstin Olsen, *Cronology of Women's History*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1994. L'autrice riporta lo stralcio di una lettera di Schumann, il quale non essendo stato a sua volta invitato a corte avrebbe scritto: «La consapevolezza della mia indecorosa posizione in questa situazione mi impedisce di provare alcuna gioia».

62 M.V. Rudorfer, M.E. Henry, H.A. Sackeim, *Electroconvulsive Therapy*, in *Psychiatry*, a cura di A Tasman, J. Kay, J.A. Lieberman, Chichester, John Wiley & Sons, 2003.

63 E. Altenmüller e R. Kopiez, *Suffering for Her Art: The Chronic Pain Syndrome of Pianist Clara Wieck Schumann*, in *Neurological Disorder in Famous Artist*, a cura di J. Bogousslavsky, M.G. Hennerici, H. Bazner, C. Bassetti, Basel, Karger Publishers, 2010.

ferma protagonista della scena concertistica del tempo, riceve numerosi riconoscimenti e fra gli altri il titolo di socio onorario della Società Filarmonica di San Pietroburgo. Nei molti mesi che Clara passa in Russia suona diverse volte per gli zar, molto nei salotti aristocratici e nei teatri... e due volte per gli orfani di Pietroburgo. Sono sicuramente visite che la colpiscono profondamente, ma la sua trascrizione di questa esperienza porta il segno, che peraltro è costante in tutti i suoi scritti, di una profonda incapacità di esprimere appieno i propri sentimenti, un retaggio forse dei tempi in cui qualsiasi cosa scritta veniva sottoposta alla censura di altri.

Insieme ai grandi successi, Clara deve confrontarsi anche con alcuni atteggiamenti di Robert che le risultano inspiegabili e particolarmente dolorosi. Che Schumann amasse sinceramente sua moglie è un fatto, ma è altrettanto vero che sin da subito senti nei suoi confronti una forma di inferiorità che perdurò nel tempo, probabilmente anche grazie alla campagna denigratoria di Wieck, il mentore che tanto aveva stimato. Averla conosciuta tanto più giovane di lui eppure già quasi all'apice del suo splendore e averle visto ottenere apparentemente senza sforzo una serie incalcolabile di successi lo avevano portato già prima di questo momento a palesare il suo senso di inferiorità.

In occasione del processo contro Wieck aveva fatto in modo di farsi conferire una laurea honoris causa in Filosofia dall'università di Jena⁶⁴ con la motivazione che forse questo avrebbe potuto renderlo più accetto al futuro suocero, in realtà per colmare il divario fra la posizione importante di Clara come artista e la sua, che considerava, al confronto, insignificante e penosa. Schumann soffriva intensamente nell'osservare come la gente fosse convinta che il suo successo fosse collegato a quello della moglie; durante un incontro al *Kaffeebaum*, osteria dove si riuniva la redazione della sua rivista, qualcuno gli fece osservare che essere il marito di Clara Wieck doveva essere stato provvidenziale per «spianargli il cammino come compositore e introdurre le sue opere presso il pubblico». Schumann per tutta risposta si alzò e abbandonò il locale. Quando la sua acrimonia comincia ad essere rivolta direttamente contro la moglie, la reazione di lei, pure tanto determinata e intraprendente nella quasi totalità delle situazioni che la riguardano, è singolarmente remissiva e demoralizzata. Schumann ha il potere, da solo, di toglierle tutta la fiducia che ha in se stessa. Clara si sente spiazzata, ma non tradita, accetta tutto da lui, persino la critica che la ferisce; registra nel diario: «Non so più come devo suonare, mentre mi sforzo di accompagnare il cantante con la massima delicatezza e flessibilità, Robert dice che il mio accompagnamento è orribile».

Di sicuro, capisce le ragioni della sua asprezza e, a modo suo, cerca di lenirne la sofferenza:

64 R. Kok e L. Tunbridge, *Rethinking Schumann*, New York, Oxford University Press, 2011.

Se non dovessi utilizzare la mia professione di pianista per guadagnare qualche cosa anch'io, non suonerei davvero più nemmeno una nota in pubblico, perché a che cosa mi serve l'applauso della gente se non posso soddisfare Lui?⁶⁵

Si ha quasi l'impressione che Schumann volesse minare la fiducia di Clara nel proprio valore artistico, fiducia che, a dispetto di tutto, non doveva essere né totale né incondizionata. A riprova del fatto che Clara non facesse certo pieno assegnamento sulle proprie capacità ci rimane un'annotazione sul suo diario:

Ho creduto una volta di avere del talento creativo, ma ho abbandonato quest'idea; una donna non deve desiderare di comporre. Non è ancora mai esistita una donna capace di comporre. Potrei mai aspettarmi di essere io la prima?⁶⁶

Non è da credersi che Schumann non abbia in altre occasioni mostrato la lealtà della sua stima nei confronti della moglie, non solo come artista, ma anche come donna. Uno dei suoi pronostici più azzeccati e imprevedibili profetizzava che grazie alle sue capacità Clara sarebbe riuscita a "sottomettere" il padre.

È la fine di una lunga storia e la realizzazione, una volta di più, di un progetto da lei fortemente voluto. Vincendo le resistenze del marito, giustamente offeso, e l'atteggiamento decisamente poco collaborativo del padre, che insisterà fino all'ultimo nel suo astio contro entrambi, Clara riesce da ultimo a guadagnare una forma di armonia, per quanto forse solo apparente, una tregua che non si incrinerà negli anni a venire.

Questo equilibrio, così faticosamente raggiunto, viene scompaginato dalla malattia mentale che colpisce Schumann nel 1854. Clara è in attesa del suo ultimo figlio, Felix, che Robert non conoscerà mai, quando il marito comincia ad accusare allucinazioni uditive che si fanno sempre più forti. Da sempre Schumann sostiene di sentire perennemente il suono del la nella sua mente,⁶⁷ ma adesso le sue percezioni sono talmente alterate da fargli temere di potere inavvertitamente fare del male a Clara e ai suoi figli. Chiede insistentemente di essere internato in un sanatorio, dice a Clara di non essere più degno del suo amore, ma le sue richieste non troveranno seguito sino al suo tentativo di suicidio. Le sue condizioni sono estremamente mutevoli e Clara, al quinto mese di gravidanza, non riesce a capire come aiutarlo:

Non eravamo coricati che da poco tempo, Robert si alzò e scrisse un tema che gli angeli gli avevano cantato, diceva; dopo che lo ebbe completato si coricò di nuovo e delirò tutta la notte, con gli occhi spalancati rivolti verso il cielo; credeva

65 A. Edler, *Schumann e il suo tempo*, Torino, Edt, 1991.

66 C. Wright, *Listening to Western Music*, Belmont, Cengage Learning, 2007.

67 T. Laqueur, *Spirited Away*, in «The Nation», 9 Agosto 2007.

fermamente che gli angeli planassero intorno a lui e gli facessero delle rivelazioni celesti sotto forma di musica meravigliosa [...] Venne il mattino e con lui una metamorfosi spaventosa. Le voci angeliche si trasformarono in voci di demoni, accompagnate dalla musica più angosciosa; esse gli dicevano che era colpevole e che lo avrebbero gettato all'inferno. Gridava di dolore (perché, mi spiegò in seguito, esse si gettavano su di lui sotto forma di tigri e di iene, per afferrarlo).⁶⁸

Il 27 Febbraio, a distanza di meno di venti giorni dalla comparsa dei primi sintomi, Schumann tenta il suicidio gettandosi nel Reno, in una piovosa sera di Carnevale. Viene tratto in salvo da alcuni barcaioli e internato nel sanatorio di Eendenich, dove trascorre gli ultimi anni della sua vita. A Clara viene proibito di vederlo e anche di scrivergli, almeno inizialmente; in quei due anni, può incontrarlo una sola volta, due giorni prima che lui muoia. La riconosce appena.

5. *Un epilogo durato vent'anni*

Dopo la morte del marito, Clara si trova a dovere far fronte alla sussistenza di una famiglia numerosa. Bisogna asciugare in fretta le lacrime, provvedere alle necessità che sette figli comportano. I ragazzi Schumann vengono separati, Marie ed Elise vengono mandate in collegio a Lipsia, Julie dalla nonna, Marianne a Berlino, Ludwig, Ferdinand, Eugenie e Felix a Dusseldorf, affidati alle cure di una governante. Comincia per Clara l'ultimo grande viaggio, da intraprendere da sola stavolta, almeno all'inizio.

La prima tournèe concertistica comincia tre mesi dopo la morte di Schumann e si protrae per diverso tempo. Il suo coraggio turba molto il pubblico, dal quale ci arrivano numerose descrizioni della sua apparizione in occasione di questo primo concerto:

Uno sguardo allo stesso tempo determinato e teso proviene dai suoi occhi giovani e umidi. La corona di fiori, una volta morbidamente intrecciata ai suoi capelli, ora a malapena nasconde i segni brucianti che le imprime così profondamente sulla fronte. Una luce misteriosa sembra scorrere dalle sue dita quando fanno risuonare le corde. Queste onde di luce tremolante che la circondano fanno fremere i suoi capelli e battere il suo cuore più velocemente. Tutto il calore è concentrato in una scintilla, la cui fiamma è conosciuta solo dagli ierofanti dell'Arte, solo loro possono avvicinarsi, sentire quel flusso di fuoco divino, che senza fiacole, senza vampe brucia ogni cosa in modo inestinguibile. Una impeccabile perfezione caratterizza ogni suono di questa mite, sofferente Sibilla che, mentre respira l'aria del Paradiso, rimane legata alla terra dalle sue lacrime.⁶⁹

68 E.F. Jensen, *Schumann*, New York, Oxford University Press, 2012.

69 F. Liszt, *Clara Schumann*, in «Dwight's Journal of Music. A paper of Art and Literature», Vol. VII, No. 2.

Le sue maniere orgogliose e piene di dignità ne fanno una figura di fiaba in tutta la Germania; i commenti di coloro che assistono ai suoi concerti si rincorrono, viene a tratti definita una sacerdotessa, molti la paragonano ad una regina.⁷⁰

Il suo contegno altero rifugge da ogni forma di pietismo, respinge persino gli amici che da sempre costituiscono l'entourage suo e di Robert, di fronte alla proposta di costituire un fondo i cui proventi sarebbero stati destinati alla sua famiglia, rifiuta. Deve far fronte alle insistenze di tutto il mondo artistico, sino a leggere sul giornale che, a sua insaputa, sta per essere dato un grande concerto di beneficenza al quale parteciperanno tutti i più grandi musicisti di Lipsia. Fuori di sé, denuncia gli organizzatori dell'evento e annuncia pubblicamente che non accetterà la compassione di nessun musicista.⁷¹

Negli anni che seguono, Clara viaggia molto, dedicando in gran parte la sua attività concertistica a far conoscere l'opera del marito. Nel frattempo, nuove circostanze della sua vita familiare la costringono una volta di più a dimostrare tutta la propria forza d'animo. Nel 1870 il figlio Ludwig, allora di ventidue anni, viene dichiarato incurabilmente affetto da disturbi mentali ed internato in manicomio; Clara va a trovarlo cinque anni dopo, dietro sua espressa richiesta, ma non tornerà mai più in quel sanatorio, la cui sola vista le è intollerabile. È stata in grado di portarlo in salvo quando era un bambino attraversando le linee dei combattenti durante la presa di Dresda, nel Maggio 1849, ma non può guardarlo adesso che «è come se fosse in prigione e mi guarda implorante mentre me ne vado».⁷²

Per promuovere al massimo delle sue potenzialità il lavoro creativo portato avanti da Robert durante tutta la sua vita, Clara, in età ormai avanzata, diventa anche editrice delle opere del marito, curandone non solo l'aspetto musicale, ma anche quello prettamente umano. Nel 1855 fa pubblicare una selezione tratta dagli epistolari del marito, scrivendo, nella sua prefazione: «Il mio obiettivo, pubblicando le seguenti lettere, è che coloro che amano Schumann e lo stimano come artista possano conoscerlo anche come uomo».⁷³

Nel 1878 viene nominata titolare della cattedra di pianoforte al Conservatorio di Francoforte, diventando così la prima insegnante donna della storia dell'istruzione musicale ufficiale, in un momento storico in cui il Conservatorio di Parigi non ammette le donne neanche in qualità di allieve.⁷⁴ Ricopre questa carica sino al 1892, fedelmente assistita dalla figlia Marie, pianista a sua volta,

70 A. Fay, *Music study in Germany*, New York, Macmillan, 1903.

71 Clara Schumann e Johannes Brahms, *Clara Schumann-Johannes Brahms Briefe aus den Jaren 1853-1896*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1927.

72 Reich, *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, cit. .

73 R. Schumann, *Early Letters of Robert Schumann*, Londra, George Bell and Sons, 1888.

74 Questo stato di cose viene modificato solo nel 1820, con un decreto che consente l'accesso alle donne, ma limitatamente allo studio del pianoforte e solo a condizione che si servano di una porta secondaria appositamente predisposta a questo scopo.

che si sacrificherà in tutto e per tutto per sostenere la madre, rinunciando a sposarsi e a intraprendere una propria carriera musicale. Nel frattempo, nel 1887, le responsabilità di Clara a livello familiare crescono ulteriormente; un altro dei suoi figli, Ferdinand, chiamato alle armi durante la guerra franco-prussiana, è stato ferito e in seguito curato mediante terapie a base di morfina, dalla quale ha sviluppato una forte dipendenza che lo rende incapace di provvedere alla sua famiglia. Clara accoglie in casa sua i sei nipoti, preoccupandosi anche del loro sostentamento. La sua attività concertistica arriva al parossismo, ci rimangono i programmi delle sue esibizioni, attestanti lo svolgimento di 1299 concerti pubblici, escludendo quindi quelli che vennero dati in case private.

Nel 1891 dà il suo ultimo concerto, a Francoforte, l'anno successivo lascia il Conservatorio; il dolore cronico che l'ha seguita per gran parte della vita non le permette di proseguire. Riesce da ultimo, dopo avere vagabondato di città in città, a comprare una casa per la sua famiglia, la prima veramente loro dal matrimonio con Robert. È il suo ultimo gesto di protezione nei confronti dei figli e dei nipoti, nel 1896 viene colpita da un ictus e si spegne qualche mese dopo. Sentendosi morire, chiede al nipote Ferdinand di suonare per lei. Gli Intermezzi di Schumann, op. 4, sono l'ultima cosa che ascolta.

6. «Così breve è il nostro viaggio in questo sogno».

Conclusioni per una rilettura critica del personaggio.

Con la morte di Clara, quel 20 Maggio 1896, si spegne non solo la vita della più grande pianista che il diciannovesimo secolo abbia conosciuto, ma anche l'eco della sua musica. Dimenticata da subito, il suo ricordo sopravvivrà per qualche tempo seguendo in modo sempre più labile la costante ascesa del marito, nei programmi dei concerti, per poi sfumare definitivamente e lasciare soltanto un nome senza voce, all'ombra di quello di Robert Schumann, che, al contrario, nel corso del secolo successivo (anche grazie al suo impegno), si va sempre più delineando come un personaggio a tutt'ondo.

La sua straordinarietà come musicista e compositrice non conosce eguali. Se pure sono esistite donne concertiste a lei contemporanee, il paragone non lascia il minimo dubbio sulla eccezionalità dell'esperienza di vita di questa singolare pianista. Di duecentosessanta musicisti, tanto uomini quanto donne, che si avvicendarono con le loro esibizioni alla Gewandhaus in oltre un secolo di storia dell'istituzione teatrale, Clara è l'unica che possa vantare più di settanta concerti, superando nomi del calibro di Mendelssohn e Liszt. Il suo repertorio condizionò un'intera generazione di pianisti che crebbero nel suo culto. Il mito della sua devozione al senso dell'Arte ne fece ben più che una straordinaria concertista, la trasformò nell'icona vivente del Romanticismo al femminile in musica.



Fig. 6: Clara Wieck, pastello di Franz von Lenbach, 1878-1879

Per quale ragione le nebbie della storia abbiano inghiottito Clara Wieck rimane un mistero imperscrutabile. Il confronto fra una lunghissima vita, vissuta all'insegna dell'eccellenza e l'oblio a cui lo scorrere del tempo l'ha condannata, relegandola al ruolo di una comparsa sullo sfondo, lei che aveva riscosso l'ammirazione e l'invidia di tutto il panorama artistico contemporaneo, è un ossimoro che non conosce spiegazione.

Clara è un secondo che non sceglie in alcun modo di essere tale, che riesce contro ogni pronostico ad ergersi oltre multiformi limiti, ma che, alla fine, oltre ogni previsione e ogni capacità di opporre resistenza, viene sopraffatta.

È una vincente umile, mite, una figura di "primo" che mantiene per tutta la vita quel limpido sguardo un po' spaurito che era stato il suo tratto distintivo da bambina, come di chi occupi una posizione senza merito e si aspetti che da un momento all'altro tutto possa finire.

Così breve è stato il suo viaggio in questo sogno che, davvero, non di rado ha assunto i contorni sinistri di un incubo angoscioso. La bellezza della sua musica rimane l'ultima roccaforte della sua arte, il tentativo di ricostruirne il vissuto è un omaggio, «un brindisi a un piccolo guerriero, che aveva combattuto finché aveva potuto, ma non ce l'aveva fatta».⁷⁵

Bibliografia

- Aitken R. e Aitken M., *Law Makers, Law Breakers and Uncommon Trials*, Chicago, American Bar Association, 2007
- Altenmüller E. e Kopiez R., *Suffering for Her Art: The Chronic Pain Syndrome of Pianist Clara Wieck Schumann*, in *Neurological Disorder in Famous Artist*, a cura di J. Bogousslavsky, M. G. Hennerici, H. Bazner, C. Bassetti, Basel, Karger Publishers, 2010
- Basedow J.B., *Relazione ai filantropi e ai potenti intorno alle scuole, agli studi e alla loro azione sul bene pubblico: Metodica-Ordinamento del Filantropismo*, trad. Guido Santini, Palermo, R. Sandron, 1915
- Bedford H., *Robert Schumann. His Life and Works*, New York, Harper and Brothers, 1925
- Bertoglio C., *Musica, maschere e viandanti. Figure dello spirito romantico in Schubert e Schumann*, Torino, Effatà Editrice, 2008
- Burton A., *A Psychoanalyst's View of Clara Schumann*, in *Psychoanalytic explorations in music*, Madison, International Universities Press, 1990
- Burke J.N., *Clara Schumann, a romantic biography*, New York, Random House, 1940
- Cilibrizzi Chianconi A., *Robert Schumann: musica e follia*, Napoli, Guida Editori, 1992
- Citron M.J., *Gender and the musical canon*, Champaign, University of Illinois Press, 2000
- Daverio J., *Robert Schumann: Herald of a "New Poetic Age"*, New York, Oxford University Press, 1997

75 A. Camilleri, *Il giro di boa*, Palermo, Sellerio editore, 2003.

- de Negri M., *Manuale di neuropsichiatria infantile. Introduzione alla prospettiva «Maturazionale» dei disturbi neurologici e neurocomportamentali*, Padova, Piccin, 1996
- Edler A., *Schumann e il suo tempo*, Torino, Edt, 1991
- Ewen D., *The Complete Book of Classical Music*, Elewood Cliffs, Prentice Hall, 1965
- Fay A., *Music study in Germany*, New York, Macmillan, 1903
- Fuller-Maitland J. A. e Grove G., *Grove's dictionary of music and musicians*, Vol. V, New York, The Macmillan Company, 1908
- Gates E., *Clara Schumann: a composer's wife as composer*, in *The Krapalova Society Journal. A journal of women in music*, Volume 7, Issue 2, Inverno 2009
- Huebner R., *A History of Germanic Private Law*, trad. Francis S. Philbrick, Boston, Little Brown, 1919
- Jensen E. F., *Schumann*, New York, Oxford University Press, 2012
- Kok R. e Tunbridge L., *Rethinking Schumann*, New York, Oxford University Press, 2011
- Kramer L., *Musical Meaning: Toward a Critical History*, Volume 1, Berkeley, University of California Press, 2001
- Laqueur T., *Spirited Away*, in «The Nation», 9 Agosto 2007
- Liszt F., *Clara Schumann*, in *Dwight's Journal of Music. A paper of Art and Literature*, Vol. VII, No. 2
- Litzmann B., *Clara Schumann: An Artist's Life*, New York, Da Capo Press, 1979
- Malvano A., *Voci da lontano: Robert Schumann e l'arte della citazione*, Torino, EDT, 2004
- May F., *The girlhood of Clara Schumann (Clara Schumann and her time)*, Londra, Edward Arnold, 1912
- Niecks F., *Frederick Chopin as a Man and Musicians*, Fairford, Echo Library, 2009
- Niecks F., *Robert Schumann*, Londra, J.M. Dent, 1925
- Olsen K., *Cronology of Women's History*, Westport, Greenwood Publishing Group, 1994
- Ostwald P.F., *Schumann: the inner voices of a musical genius*, Westford, Northeastern University Press, 1985
- O'Shea J., *Music and Medicine: medical profiles of great composers*, Londra, J.M. Dent, 1990
- Pestalozzi J. H., *Leonardo e Gertrude*, a cura di G. Sanna, Firenze, La Nuova Italia, 1968
- Reich N.B., *Clara Schumann. The Artist and the Woman*, Ithaca, Cornell University Press, 1985
- Reich N. B., *Clara Schumann*, in *Woman making Music: the Western Art Tradition, 1150-1950*, a cura di Jane Bowers e Judith Tick, Champaign, University of Illinois Press, 1986
- Reiman E., *Schumann's Piano Cycles and the novels of Jean Paul*, Woodbridge, Boydell and Brewer, 2004
- Rudorfer M.V., Henry M.E., Sackeim H.A., *Electroconvulsive Therapy*, in *Psichiatria*, a cura di A Tasman, J Kay, J.A Lieberman, Chichester, John Wiley & Sons, 2003
- Schumann R., *Tagebücher 1827-1838*, Lipsia, Deutscher Verlag für Musik, 1971
- Schumann R., *On music and musicians*, Berkeley, University of California Press, 1983

- Schumann R., *Early Letters of Robert Schumann*, Londra, Gorge Bell and Sons, 1888
- Schumann R. e Schumann C., *Il cielo ha versato una lacrima. Robert e Clara Schumann, lettere 1832-1840*, a cura di Carlo de Incontrera, Monfalcone, Teatro comunale di Monfalcone, 1998, 11 Gennaio 1832
- Schumann R. e Schumann C., *The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann. Critical Edition*, Vol. I, a cura di Eva Weissweiler, Hildegard Fritsch e Ronald Crawford, New York, Lang, 1994
- Schumann R. e Schumann C., *The Complete Correspondence of Clara and Robert Schumann*, Vol. II, a cura di Eva Weissweiler, Hildegard Fritsch e Ronald Crawford, New York, Lang, 2002
- Schumann R. e Schumann C., *Casa Schumann. Diari 1841-1844*, a cura di Gerd Nauhaus, Torino, EDT, 1998
- Schumann C. e Brahms J., *Clara Schumann-Johannes Brahms Briefe aus den Jahren 1853-1896*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1927
- Slater E., *Schumann's Illness*, in *Robert Schumann: the Man and his music*, a cura di A. Walker, Londra, Barrie and Jenkins, 1972
- Sowell T., *The Einstein Syndrome: Bright Children Who Talk Late*, Jackson, Basic Books, 2001
- Valgoi A., *Il filantropismo tedesco nella seconda metà del Settecento*, Genova, Tipografia Istituto Sordomuti, 1902
- von Meichsner A., *Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara Schumann, geb. Wieck, und Marie Wieck*, Lipsia, Heinrich Matthes, 1875
- Von Wasielwski W.J., *Life of Robert Schumann*, Boston, Oliver Ditson Company, 1871
- Wieck F., *Clavier und Gesang. Disaktisches und Polemisches*, Breslau, F.E.C. Leuckart, 1878
- Wieck F., *Briefe aus den Jahren 1830-1838*, Colonia, Arno Volk-Verlag, 1968
- Wright C., *Listening to Western Music*, Belmont, Cengage Learning, 2007

Luisa Maria Leto è una studentessa, iscritta al quarto anno di Giurisprudenza. È diplomanda in flauto traverso al Conservatorio Bellini di Palermo. Si interessa di arti figurative, antropologia e materie umanistiche. Per «il Palindromo. Storie al rovescio di frontiera» ha già scritto il saggio «*Sic transit gloria mundi*». *Ascesa e declino della religione romana classica*, pubblicato in [Eu]carestie. *La caduta degli dei e le nuove religioni*, n. 5 della rivista pubblicato nel marzo 2012.

Sergio Taccone

«La gloria sfiorata». Rob Rensenbrink e il paradigma del secondo

Pochi centimetri, la distanza tra l'apoteosi e la delusione; sono quelli che negarono all'Olanda di vincere il Mondiale '78 nell'Argentina del sanguinario Videla.

Perdere un Mondiale di calcio per una questione di pochi centimetri e rimanere come il pifferaio magico alle porte dell'alba. Fu questo il destino del calcio olandese e di Peter Rob Rensenbrink, uno degli sconfitti nelle finali di Coppa del Mondo '74 e '78. Due secondi posti, due cocenti delusioni ed uno spazio assicurato nella storia del calcio tra le incompiute. Il 25 giugno '78, il tiro di Rensenbrink giunse allo scoccare del novantesimo minuto, il momento della partita in cui gioia e delusione sono in trepidante attesa, entrambe con le braccia spalancate. Letale fu quel diagonale, come il morso di un ragno *Sicarius*, fuori dalla portata del pur bravo portiere argentino Fillol. Un tiro che s'infranse sul palo, la più atroce delle beffe messe in atto dal dio Eupalla! In quell'attimo, tutto lo stadio *Monumental* di Buenos Aires trattenne il respiro. Nel volto di Passarella, capitano della nazionale *albiceleste* padrone di casa, spuntò una smorfia di terrore, la stessa che provò il generale Videla, capo della sanguinaria *Junta Militar* che governava l'Argentina in quegli anni. Rob, l'antidivo per eccellenza, schivo e riservato, senza saperlo ebbe l'occasione di capovolgere non soltanto una partita ma forse la storia argentina. Quella finale di Coppa del Mondo era stata caricata di retorica dalla giunta militare che l'aveva trasformata in una sorta di plebiscito.¹

Toc ... il pallone toccato di sinistro da Rob sembra preludere al suono che nessuno al Monumental vuole sentire... gli spettatori chiudono gli occhi e quando li riaprono vedono il pallone infrangersi nel palo lasciando la rete miracolo-

¹ «L'organizzazione è costata circa ottocento milioni di dollari, una cifra spaventosa per un'economia che lamenta una inflazione di circa il 150% all'anno. La vittoria sportiva serve a temperare una situazione di disagio» (Giulio Accatino, *L'ovvio trionfo della retorica*, La Stampa, 27/6/1978, pag.17).

samente illibata a pochi istanti dal novantesimo. Il non gol d'autore più famoso della storia del calcio. Videla ebbe un sussulto, un rutto silenzioso. La storia stava per andargli di traverso, invece ha sbagliato strada un'altra volta.²

«Il circo sportivo più politicizzato dai tempi delle Olimpiadi del 1936», secondo la definizione dello scrittore Jimmy Burns, allestito ad uso e consumo della dittatura militare argentina, poteva concludersi come ampiamente previsto, con il trionfo dei padroni di casa mentre a poca distanza dallo stadio dove si giocò la finale, nell'edificio dell'*Escuela de Mecanica de la Armada*, alle vittime delle torture, inghiottite dal regime di Buenos Aires, arrivavano le urla di gioia dei tifosi argentini.

Di quella Olanda libertaria e visionaria si innamorarono in tanti. Il flop agli Europei '76 era servito da lezione. «Senza unità d'intenti, si finisce fuori strada», affermò Crujff. Infatti, due anni dopo fu possibile ammirare una squadra zeppa di spiriti liberi che inventavano il calcio, basando tutto sulla coesione e sulla ricerca degli spazi.

Il fato voltò le spalle all'Olanda di Ernst Happel e, soprattutto, a Rob Rensenbrink che da possibile idolo calcistico di una nazione fu derubricato a simbolo del rammarico e della delusione, emblema di un successo mancato. Fu come trovarsi a ridosso di Itaca, ormai certi di aver concluso il viaggio e di essere in salvo. Poi, improvvisamente, l'otre di Eolo si apre e l'imbarcazione viene riportata a centinaia di miglia di distanza dalla costa, senza più ritrovare la rotta giusta. Il calcio, in fondo, è uno sport per certi versi misterioso, capace di smentire ogni cosa, anche se in tanti si ostinano a relegarlo, con dosi elevate di tatticismi e schematismi, nei prevedibili eventi geometrici.

Gli *Orange*, già sconfitti nella finale mondiale '74 contro i tedeschi occidentali, s'inclinavano ad un'altra nazionale ospitante. Senza l'ingombrante presenza di Crujff, Rensenbrink disputò un ottimo mondiale. Con lui di fronte, i difensori avversari sapevano di dover affrontare un treno ad altissima velocità. Era in possesso di un dribbling stretto e di un'alta capacità di andarsene in slalom, nelle maglie della retroguardia avversaria, con sortite che spesso sfociavano in palle gol o in vere e proprie realizzazioni. La gloria imperitura, però, se la presero gli argentini; a Rensenbrink rimase la platonica soddisfazione di entrare negli annali dei Mondiali di calcio come autore del millesimo gol nelle fasi finali.³

Come ha scritto Giulia Zonca, l'ala sinistra olandese è diventata «il nome con cui l'Olanda ha archiviato un ciclo di gloria senza vincere nulla».⁴ Quel

2 A. Cordolcini, *Pallone Desaparecido*, Bradipolibri, 2011.

3 Gol segnato alla Scozia, nazionale contro cui Rensenbrink aveva esordito con la maglia dell'Olanda dieci anni prima.

4 G. Zonca, *Rensenbrink, l'eroe maledetto, ora è un fantasma*, in «La Stampa», 10-7-2010.

palo ha confinato Rob nel gruppo dei quasi vincenti. “L’uomo serpente”, come venne soprannominato, il contorsionista che sconcertava gli avversari con i suoi dribbling, il giocatore che si adeguava a parecchi ruoli, tra centrocampo ed attacco, è assurdo quasi al ruolo di paradigma del secondo che poi, nel calcio come in tanti altri campi, spesso vuol dire essere soltanto un perdente. C’è chi lo ha accusato di aver passato la sua carriera all’ombra di grandi del calibro di Crujff, Krol, Neeskens e Rep che, a differenza di Rensenbrink, hanno vinto in Olanda e anche all’estero. Del resto, l’ala sinistra dell’Anderlecht non era mai stato considerato parte integrante dei blocchi della nazionale olandese, dove era entrato scalzando Piet Keizer e riuscendo a dare il massimo quando Crujff era assente oppure al di sotto dei suoi standard di rendimento.

Gesualdo Bufalino probabilmente aveva ragione: i vincitori non sanno quello che si perdono. Tanti tifosi olandesi, dopo le finali del 1974, ’78 e 2010, alla pari degli italiani dopo l’Europeo dilapidato contro la Francia nel 2000, di sicuro non la pensano come lo scrittore siciliano.

La sconfitta è una tappa obbligata nel percorso di un atleta ed è formativa. Bisogna valutarla con il giusto peso e la misura opportuna. È anche un fantasma che rimane dentro, portatrice di elementi negativi per il prestigio e la carriera di uno sportivo. Accettata ed interiorizzata, la sconfitta diventa un’esperienza di crescita e non solo un fallimento; un passaggio, opportunità per riflettere su aspettative, obiettivi futuri ed errori commessi.

Per andare oltre la sconfitta è necessaria una riflessione sulla stessa. Non si può dimenticare e basta. Senza accettazione viene meno la corretta interiorizzazione della sconfitta. Nel calcio, ancor più in quello moderno tarato per piattaforme satellitari ed applicazioni digitali, chi perde è un dannato, uno da dimenticare in fretta, da bollare come uno sfigato. Il football vive in uno stato deleterio di perenne presente, una condizione che fagocita quel che è stato a vantaggio di quel che è.

Alcuni esperti di dinamiche psicologiche legate allo sport hanno calcolato la durata dell’effetto di una vittoria o di una sconfitta in circa quarantotto ore, più o meno come l’effetto prodotto dalla visione di un grande film, dalla lettura di un libro superlativo, dall’ascolto di una musica sorprendente o dalla contemplazione di un quadro che turba. Per Rensenbrink è stata fatta un’eccezione, trasformandolo quasi nel “paradigma del secondo”.

La letteratura e la pubblicistica si ricordano di Rob soprattutto per commentare memorabili delusioni sportive. È stato così anche nel 2010, in occasione dei Mondiali sudafricani, con l’Olanda battuta di misura, in finale, dalla Spagna. Tuttavia, limitare solo a quell’episodio la carriera dell’ala sinistra olandese è riduttivo e fuorviante. Ma Rensenbrink non è stato un “quasi vincente” né un perdente senza attenuanti. Anzi. Il fuoriclasse olandese merita di far parte

del ristretto gruppo di giocatori di grandissimo talento che hanno dato lustro al football internazionale.

Pochi ricordano “l’uomo serpente” come l’artefice del primo successo di una squadra belga in una competizione europea. Nella finale di Coppa delle Coppe del 5 maggio ’76, disputata a Bruxelles contro gli inglesi del West Ham, Rob firmò una tripletta al termine di una prestazione superlativa, applaudito da sessantamila spettatori dopo novanta minuti in cui si era rivelato impareggiabile, capace di condurre i suoi e ribaltare la situazione iniziale favorevole agli inglesi, staccando gli avversari con due gol negli ultimi diciassette minuti di gara.

Quella finale fu quasi un inno al contropiede. Il West Ham, dopo aver dominato nei primi quaranta minuti di gioco, finì per essere surclassato alla distanza dall’Anderlecht, abilissima nelle ripartenze grazie, soprattutto, agli spunti in velocità di Rensenbrink, letteralmente devastante.

Nato ad Amsterdam nel luglio del 1947, Rensenbrink è stato un giocatore versatile, capace di adattarsi anche in altri ruoli di centrocampio, caratteristica comune a parecchi giocatori olandesi degli anni Settanta. Gran parte della sua carriera l’ha spesa in Belgio, con la maglia *biancomalva* dell’Anderlecht dove conquistò diversi trofei. Tra il 1970 e il ’78, l’olandese ottenne quasi tutto per essere definito un vincente: due titoli nazionali (’72, ’74) e cinque coppe del Belgio (’70, ’72, ’73, ’75, ’76), due Coppe delle Coppe ed altrettante Supercoppe d’Europa (1976 e ’78). Un albo d’oro ulteriormente impreziosito da un titolo di calciatore dell’anno in Belgio e miglior realizzatore nella storia della Coppa delle Coppe, con 25 reti complessive. Numeri che non si addicono ad un perdente.

Tra i capolavori dell’Anderlecht di Rensenbrink c’è, soprattutto, la batosta inflitta al grande Bayern Monaco, dominatore della Coppa dei Campioni tra il ’74 ed il ’76, una delle squadre inserite nell’Olimpo della storia del calcio. In occasione della doppia sfida di Supercoppa (1976), dopo aver perso di misura in Baviera, con doppietta del tedesco Muller che ribaltò il vantaggio di Haan, la squadra di Goethals surclassò 4-1 i campioni d’Europa due settimane dopo. Rensenbrink sbloccò il risultato, Van der Elst e Haan misero al sicuro la vittoria. Il gol del solito Gerd Muller illuse i bavaresi di poter riaprire i giochi ma ad otto minuti dal termine fu ancora Rensenbrink ad andare a segno, trafiggendo il grande Sepp Maier per la quarta volta.

Per l’ala sinistra olandese fu la rivincita della finale mondiale ’74. Il Bayern schierava ben cinque giocatori della Germania campione del mondo: Schwarzenbeck, Franz Beckenbauer, Hoeness, il bomber Gerd Muller e l’estremo difensore Maier. L’impresa dell’Anderlecht diede lustro e visibilità al calcio belga. Piegare il club bavarese, dominatore del calcio europeo per un triennio, palesando una netta superiorità, sancì la consacrazione dei

biancomalva, smentendo i pronostici della vigilia che davano Rensenbrink e compagni nel ruolo di vittima sacrificale. Ma attenzione a parlare di impresa isolata o frutto del caso.

Due anni dopo, infatti, fu il Liverpool di Bob Paisley, altra grande squadra del calcio europeo degli anni Settanta, ad arrendersi all'Anderlecht. Anche in quel successo fu evidente l'impronta di Rensenbrink, autore del terzo gol nella partita d'andata, rivelatosi, a conti fatti, decisivo.⁵ Sulla panchina dell'Anderlecht sedeva Raymond Goethals, tecnico votato ad un tipo di gioco basato su pressing e fuorigioco. Per il calcio belga fu la vendetta dopo la finale di Coppa dei Campioni vinta dai Reds contro il Club Brugge.

Al «Parc Astrid» fu sufficiente un quarto d'ora ai padroni di casa per sbloccare il risultato con Frank Vercauteren. Il pareggio di Case, dieci minuti dopo, illuse il Liverpool, la cui difesa fu perforata altre due volte, prima da Van der Elst e quindi dal solito Rensenbrink, in gol quasi in "Zona Cesarini". La firma di Rob impreziosì anche il match di ritorno: una rete che chiuse il discorso, rendendo inutile il raddoppio finale dei *Reds* a tre minuti dal termine. Fu il sigillo per quella squadra che, infarcita di olandesi e per questo denominata «Nederlecht», entrava nella storia come il primo club a vincere per due volte la Supercoppa d'Europa, trofeo che dal 1974 era passato sotto la gestione della Uefa, acquisendo indubbio prestigio.

Le vittorie con l'Anderlecht, con sette gol realizzati in quattro finali, non tolsero a Rensenbrink la "sindrome da secondo". Nell'assegnazione del «Pallone d'Oro», il più prestigioso riconoscimento attribuito in Europa ad un calciatore, dopo averlo battuto in Supercoppa, il campione di Amsterdam fu superato nel 1976 dal tedesco Beckenbauer. Una decisione che non mancò di suscitare polemiche, dato il rendimento di Rensenbrink nell'arco di quella stagione che non ebbe pari, probabilmente, anche a livello mondiale. Due anni dopo, l'olandese finì terzo, scavalcato dall'inglese Keegan (trasferitosi all'Amburgo dopo aver portato il Liverpool alla conquista della Coppa Campioni nel '77) e persino dall'austriaco Krankl.

Negli anni Settanta, le affermazioni di giocatori *orange* nel «Pallone d'oro» si limitarono al triplice successo di Crujff, vincitore del titolo, assegnato da *France Football*, nel 1971, '73 e '74. La differenza tra Crujff e Rensenbrink? Il primo era un allenatore in campo, il secondo un introverso. Per alcuni, a Rensenbrink mancava un minimo di fiducia in se stesso per essere come Crujff. «Rob era un talento timido, dicevano che fosse come Crujff ma senza un minimo di fiducia in se stesso».⁶

5 Dopo il 3-1 in Belgio, l'Anderlecht fu sconfitto a Liverpool 2-1 e conquistò la Supercoppa Europea.

6 Zonca, *Rensenbrink, l'eroe maledetto*, cit.

In Coppa dei Campioni, l'ala sinistra fece solo due comparsate. Nel 72/73, dopo quattro gol di Rob ai modesti danesi del Vejle, l'Anderlecht venne eliminato al secondo turno dai non eccelsi cecoslovacchi dello Spartak Trnava. Nel 74/75, i *biancomalva* giunsero ai quarti di finale dove furono battuti dai quotati inglesi del Leeds, in un'edizione in cui il campione olandese si fece notare per una tripletta all'Olympiakos Pireo.

Poco, troppo poco per sperare in una visibilità tale da porre Rensenbrink all'attenzione del calcio internazionale. Rob fu penalizzato dalla scelta di giocare in una squadra espressione di un calcio – quello belga – non di prima fascia a livello europeo. D'altronde, se il *pinkfloydiano* David Gilmour fosse rimasto nei *Joker's Wild*, non sarebbe diventato uno dei più grandi chitarristi della storia del rock. Il *Mundial* d'Argentina del '78 fu la sua ultima apparizione ai massimi livelli mondiali.

Nel 1980, Rensenbrink scelse gli *States* per una breve ed anonima esperienza nei Portland Timbers.⁷ Decisione a sorpresa che smentì le voci di un interessamento verso l'ala sinistra olandese da parte di Inter e Real Madrid. Un ulteriore indizio nella carriera di un giocatore che ha sempre perso per un soffio l'autobus giusto.⁸ Nel 1982, al termine di una stagione incolore con i francesi del Tolosa (un gol in dodici partite), Rob decise di chiudere con il calcio.

Antidivo per eccellenza, schivo e riservato, Rensenbrink ha preferito vivere la sua vita da ex calciatore in un paesino della campagna olandese, Oosztaan, un villaggio bucolico lontano anni luce dallo stress della vita moderna e da quel mondo del pallone dove abbondano lustrini e *paillettes*. Un borgo dove si trova il tempo per andare a pescare, vivendo a ritmi lenti. Il suo addio al calcio non è la conseguenza di esoneri o flop alla guida di qualche squadra ma scaturisce da una precisa scelta di vita. Nel 2007, Rob è stato eletto miglior straniero di tutti i tempi del campionato belga. Un riconoscimento che Rensenbrink ha appreso quasi per caso.

Stress e isterismi lo hanno convinto a stare lontano dal football. Durante gli Europei del 2000, che si disputarono nei Paesi Bassi, senza peli sulla lingua bocciò l'Olanda del "calcio totale" di cui aveva fatto parte come giocatore. «Abbiamo rovinato il football, – dichiarò – non so se il calcio totale abbia cambiato la storia di questo gioco, credo di no. Forse ha iniziato a rovinarla, perché introdusse questa idea di velocità e di fisicità che ha portato all'attuale

7 Lo score statunitense di Rensenbrink fu di 6 gol in 18 partite.

8 Alla fine degli anni Sessanta, all'inizio della sua carriera, il passaggio di Rensenbrink all'Ajax, squadra che si preparava ad aprire un ciclo trionfale in ambito europeo, era saltato all'ultimo momento. Nella finale mondiale del '74, invece, un infortunio tolse di scena Rob alla fine del primo tempo.

esasperazione. Adesso le partite sono molto più brutte e meno divertenti per il pubblico: si pensa solo ai muscoli e non si trascorre abbastanza tempo per imparare la tecnica. Non si vede quasi più un dribbling. In Italia, ad esempio, mi sembra che non vi divertiate molto».⁹

Una delle certezze di Rensenbrink è che il calcio è una cosa facile dove non serve una bulimia di allenamenti. Ha sempre pensato, l'ala sinistra vicecampione mondiale, che la preparazione massacrante prima dei Mondiali '74 finì per determinare il calo di energie in finale. Il menù era sempre lo stesso: corsa, corsa e ancora corsa. «Ci alzavamo e ci facevano correre per ore: non so quanti chilometri facemmo. Mai lavorato tanto prima. Non era affatto divertente».¹⁰

Nel '78, senza "il generale" Rinus Michels e con Happel in panchina, il carico fisico fu di gran lunga inferiore. Proprio per questo, a detta di Rensenbrink, l'Olanda giocò molto meglio e lui finì per divertirsi di più, potendo giocare in tre ruoli diversi a centrocampo.¹¹

Quando Rob ripensa all'opportunità persa allo scadere della finale mondiale '78, gli vengono in mente soltanto due parole: *Geen kans...* «Nessuna possibilità». Se fosse andato a segno quella sera di giugno a Buenos Aires, oggi Rob starebbe probabilmente sullo stesso piano di Cruyff e Van Basten. Ma con i "se" si tiene banco soltanto nelle dispute al bar dello sport. L'Olanda, fallito l'assalto al trono calcistico mondiale per la seconda volta consecutiva, vedeva chiudersi un ciclo carico di occasioni perdute.¹² Prima di Spagna-Olanda, atto conclusivo del Mondiale 2010 in Sudafrica, lo scrittore iberico Javier Marias pubblicò un interessante articolo sulle due finaliste:

La Spagna non è mai arrivata così vicina a una Coppa del Mondo e nemmeno a una semifinale. Non abbiamo riferimenti in questo senso e, diversamente da quello che accade solitamente nel calcio, non possiamo basarci su nessuna situazione del passato che assomigli a quella attuale anche solo lontanamente. L'Olanda invece sì, perché la loro indimenticabile selezione del 1974, con Cruyff alla guida, perse immeritatamente la finale di quell'anno con l'anfitrione, la Germania, e già senza Cruyff, nel 1978, la perse nuovamente

9 Intervista di E. Marrese, *Eravamo la mitica Olanda, abbiamo rovinato il calcio*, La Repubblica, 28/6/2000.

10 *Ibidem*.

11 Alcuni quotidiani italiani attribuirono una valutazione negativa all'Olanda di Happel vicecampione '78. Si parlò di manchevolezze del gioco d'insieme, frutto anche delle polemiche interne della vigilia che il tecnico austriaco non era stato in grado di appianare.

12 Nella squadra ideale del Mondiale, pubblicata dai quotidiani argentini, furono inseriti tre giocatori olandesi: Krol, Haan e Rensenbrink. Gli altri otto elementi, scelti dalla carta stampata del Paese ospitante, furono Fillol, Vogts, Navarro, Nawalka, Dirceu, Bertoni, Kempes e Bellugi (unico italiano).

ancora con l'anfitrione, questa volta l'Argentina e la sua dittatura militare che tanto aveva manipolato il Mondiale.¹³

Marias, auspicando la vittoria della nazionale iberica, allontanò l'idea del debito di riconoscenza del football nei confronti dell'Olanda degli anni Settanta. «Non credo che sarà questa l'occasione, proprio per una questione di giustizia: non è giusto che gli straordinari Cruyff, Neeskens, Rep e Rensenbrink restino senza titolo per l'eternità – e così sarà in ogni caso – e lo detengano invece coloro che per maglia sono i loro eredi ma non lo sono nel gioco».¹⁴

Fuoriclasse d'un tempo ormai lontano, Rob Rensenbrink è stato un campione fin troppo sottovalutato dai critici, un artista del dribbling, l'ala imprevedibile e dallo spiccato senso del gol. Nella lista della "Global Art of Soccer" il suo nome non può mancare. Il miglior Rensenbrink, da un punto di vista calcistico, finì proprio nel "quasi gol" della finale argentina del '78. Per l'Olanda, "l'uomo serpente" continuerà a prendere il palo per tutta la vita. È l'eminente dignità della sconfitta, il destino dei secondi, di chi si è fermato ad un passo dalla gloria.

Bibliografia di riferimento

Libri

- Cordolcini A., *Pallone Desaparecido*, Bradipolibri, Torino, 2011
Taccone S., *Quando il Milan era un piccolo diavolo*, Limina, Arezzo, 2009
Marias J., *Selvaggi sentimentali. Storie di calcio*, Einaudi, Torino, 2002

Articoli

- Accatino G., *L'ovvio trionfo della retorica*, La Stampa, 27 giugno 1978
Zonca G., *Rensenbrink, l'eroe maledetto, ora è un fantasma*, La Stampa, 10 luglio 2010
Marrese E., *Eravamo la mitica Olanda, abbiamo rovinato il calcio*, La Repubblica, 28 giugno 2000
Marias J., *Noi come l'Italia '82 oggi batteremo l'Olanda*, La Repubblica, 11 luglio 2010

Sergio Taccone, giornalista e scrittore. Scrive per il quotidiano *La Sicilia* di Catania. Collabora con il mensile delle Opere Missionarie *Popoli e Missioni* e con il portale *Storie di Calcio*. Nel 2009 si è aggiudicato il Premio Internazionale di Giornalismo

13 J. Marias, *Noi come l'Italia '82 oggi batteremo l'Olanda*, La Repubblica, 11/7/2010 (traduzione di Guiomar Parada).

14 *Ibidem*.

“Maria Grazia Cutuli” per il saggio-inchiesta *Dossier Portopalo, il naufragio della verità* (GB EditoriA, Roma, 2008), ricostruzione completa della tragedia del Natale '96, a largo della Sicilia, dove persero la vita quasi trecento migranti asiatici. Nel 2011 ha ottenuto il riconoscimento speciale per la giuria al “Premio Coni Letteratura Sportiva” per il libro *Un biscione piccolo piccolo, l'Inter 1993/94* (Limina, 2010). Ha inoltre pubblicato *Quando il Milan era un piccolo diavolo* (Limina, 2009), *Football di Provincia* (Capomedia, 2010) *La Mitropa Cup del Milan* (Urbone Publishing, 2012). Studioso delle interazioni tra calcio e potere nella storia del secolo scorso, ha curato i testi di *Football e Novecento*, monologo teatrale in quattro atti, presentato nel febbraio 2012 al Festival Nazionale della Cultura del Calcio, svoltosi a Roma a cura della Fondazione Gabriele Sandri. Per «il Palindromo. Storie al rovescio e di frontiera» ha già pubblicato il saggio «Copa de Oro '80», *l'alba di una nuova era. L'inizio della fine del monopolio Rai sul football italiano*, contenuto nel n. 6 della rivista, '80 *confusione*, pubblicato a giugno 2012.

Simone Geraci

Im Schatten von (all'ombra di)

La storia e la memoria di essa, spesso gioca con sadica ironia nei confronti di personalità del passato dal grande spessore, spesso anche determinanti di mutamenti e svolte nel loro presente.

Nell'arte per esempio, basterebbe pensare al pittore Daniele Da Volterra comunemente ricordato come il Braghetto, riportato alla storia non tanto per le sue eccezionali capacità di brillante pittore e scultore manierista bensì per aver coperto tramite improponibili mutandoni le nudità dipinte sul grande giudizio universale di Michelangiolo.

Oggi questi secondi decretati da una memoria tiranna come vivrebbero la loro condizione? e alla stessa maniera come vivono quegli individui che con estenuanti tentativi rincorrono la luce del successo e del riconoscimento professionale e non?

Il mio visual essay è dunque una riflessione per immagini sulla condizione di alienamento di tutte quelle individualità seconde nella vita per insuccessi, incapacità o per occasioni mancate.

Diventa questo quasi una raccolta di disegni autobiografici, un riporto fedele di chi tenta con implacabile determinazione a sfuggire dall'ombra del proprio anonimato.

Tre delle mie illustrazioni sono ritratti immersi nell'ombra e vengono iscritti all'interno di un cerchio che rimanda al ciclo della vita ed alla circolarità del suo evolversi.

Essere secondi dunque non sempre risulta uno stato di stallo, almeno non per quelli che per scelta personale si adeguano e vivono con serenità la propria condizione; spesso essa rappresenta una condizione inevitabile, una tappa fondamentale, del proprio cammino.

Del resto la storia e la sua memoria, ha spesso insegnato come la luce rivelatrice vada ad adagiarsi in maniera del tutto imprevedibile su quegli individui secondi non per merito ma spesso celati da una fitta e densa ombra corvina.

Nelle pagine seguenti:

UMBESTIMMT 1

UMBESTIMMT 2

UMBESTIMMT 3

UMBESTIMMT 4









In otto bottoni



Johan Harstad, *Che ne è stato di te, Buzz Aldrin?*, Iperborea, Milano, 2008. In un mondo in cui tutti vorrebbero stare sotto ai riflettori per almeno un quarto d'ora di celebrità, Mattias ha scelto di vivere nell'ombra e apparire il meno possibile: non tutti vogliono essere il numero uno, come Buzz Aldrin, il secondo uomo sulla Luna, che ha svolto la sua missione, ha messo piede sul satellite dopo Neil Armstrong ed è scomparso nella folla: chi si ricorda di lui? (vedi *Ora per poi io preparo*).

“Happy Family”, mostra personale della nostra Angela Viola a cura di Carolina Lio, presso la galleria Marelia di Bergamo, dal 01 dicembre 2012 al 23 gennaio 2013. La famiglia descritta da Angela Viola è un luogo che trascende la fisicità, è terreno emotivo e rete invisibile di sensazioni che tesse le sue trame anche a prescindere dalle singole persone e dai singoli accadimenti.

“Transit”, mostra dell'artista siciliano Piero Maniscalco presso “Finland Station” di San Pietroburgo, dal 28 settembre al 28 ottobre 2012. Scarti repentini, sia formali che semantici, in cui si gioca lo spostamento ininterrotto del discorrere e del rappresentare dell'artista, il suo inabissamento, le sue apnee, le riemersioni e le esplosioni cromatiche.

Luigi Pio Carmina, *Racconti hunderground*, Zona Contemporanea edizioni, Arezzo, 2011. Il romanzo del giovane scrittore palermitano racconta di un uomo che fuggendo dalla sua vita prova a trovare un nuovo equilibrio; diventando un *secondo*, riesce a dare il giusto valore alle cose. Una sorta di ritorno all'agognato “stato di natura”, una dimensione primordiale indistinta e priva di dolori.

Schumann R. e Schumann C., *Casa Schumann. Diari 1841-1844*, a cura di Gerd Nauhaus, Torino, EDT, 1998. La tormentata storia d'amore tra il grande compositore e la grandissima pianista. (vedi saggio Luisa Leto).

Secondi piatti - Il Cucchiaio d'Argento, Domus, Milano, 2005. Perché a volte a tavola a farla da padroni sono i secondi! (vedi *E noi sull'illusione*).

Alec Cordolcini, *Pallone Desaparecido*, Bradipolibri, Torino, 2011. Il lato nascosto del Mondiale del 1978, quello del palo di Rensenbrink che decise la seconda sfortunata finale consecutiva raggiunta dalla grande Olanda. Il Mondiale argentino come non fu possibile raccontare trentatré anni fa. Dietro alle prodezze di Kempes e Daniel Bertoni, dietro al trionfo dell'Argentina, le vite spezzate degli oppositori al regime di Videla, la sofferenza delle madri di Plaza de Mayo, le atrocità nascoste. (vedi saggio S. Taccone).

Sergio Taccone, *Quando il Milan era un piccolo diavolo*, Limina, Arezzo, 2009. 1980-83, la frustrazione dei tifosi rossoneri che con ostinazione e passione continuarono a seguire il Milan in ogni sua trasferta provinciale nella serie cadetta. Anni che videro giocatori del calibro di Franco Baresi, Fulvio Collovati, Roberto Antonelli lottare con tenacia, per risalire in serie A.



Tavola delle illustrazioni

Monica Rubino (monikue85@hotmail.it):

- p. 11, *Untitled*
- p. 19, *I cigolii logici*
- p. 27, *E noi sull'illusione*
- pp. 53-62, *La voce vola*

Simone Geraci (simour@tiscali.it):

- pp. 13 e 17, *Fall*
- p. 31, *I tre sedili deserti*

Paolo Massimiliano Paterna (voltolapagina.blogspot.com):

- p. 15, *Language of the birds*
- p. 29, *Castello*
- p. 33, *Corvo*

Angela Viola (vadoavanti@gmail.com):

- p. 21, *Cigolii logici*
- p. 38, *Ma(ta)sse 't, 2011*
- p. 67, *Untitled*

Uno scoiattolo (scrivi@unoscoiattolo.com):

- p. 25, *Untitled*

Vincenzo Todaro (enzotodaro@inwind.it):

- p. 35, *[Sic]*
- p. 63, *I bar arabi*

Martina Taranto (martina.taranto@gmail.com):

- p. 43, *Radar*

Claudia Marsili (sally4t4@hotmail.it):

- p. 119, *In otto bottoni*

Le vignette di Pico sono alle pp. 9 e 28.

Il diario del gambero

Presentazione del n. 6
'80 *confusione*

Malox (Palermo) - 22 settembre 2012



Sabato 22 settembre nel giardino del Malox di Palermo la nostra redazione ha presentato il n. 6 della rivista, dal titolo *'80 confusione*, pubblicato a giugno 2012.

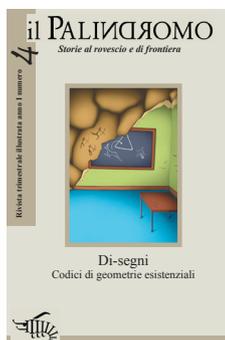
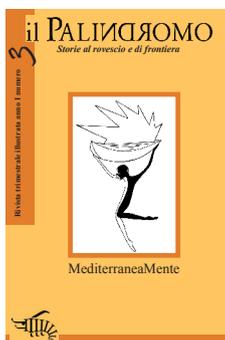
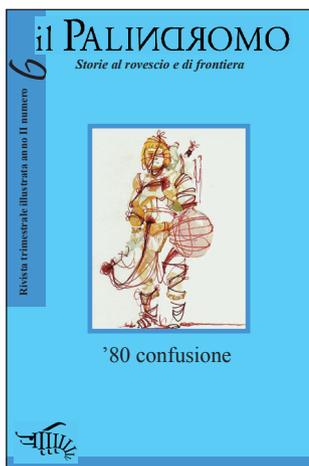
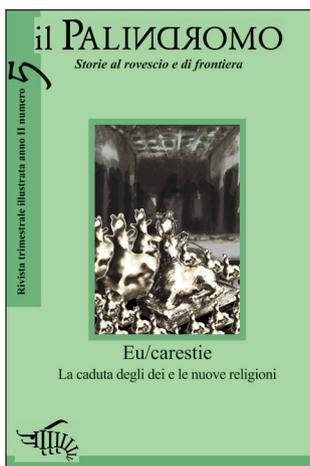
Ospiti della serata sono stati l'architetto Rodò Santoro e lo scultore Salvatore Rizzuti che hanno discusso dei temi affrontati nell'intervista rilasciata per «il Palindromo» mentre Pico Di Trapani ha presentato la nuova veste della rubrica *E la mafia sai fa male* da lui curata.

Anche in quest'occasione la presentazione è stata realizzata in collaborazione col Conservatorio V. Bellini per il quale si è esibito il duo di chitarre composto da Giulia Giambertone e Maurizio Raimondo.

Per chi senza «il Palindromo» non può stare!

Ricordate che i primi 6 numeri si possono leggere e scaricare gratuitamente all'indirizzo www.ilpalindromo.it/archivio

Iscrivendosi alla newsletter (<http://www.ilpalindromo.it/mlist2>) o alla pagina facebook (www.facebook.com/ilpalindromo.rivista) rimarrete sempre aggiornati su tutto ciò che riguarda «il Palindromo».



Publicata online all'indirizzo
www.ilpalindromo.it
il 29 settembre 2012

