



## Il pamphlet di Nannipieri Come spiegare Vittorio Sgarbi al proprio figlio

Il potere logora chi non ce l'ha", sibilava caustico il Divo Giulio Andreotti. E Luca Nannipieri, giornalista, critico, e assessore alla Cultura al Comune di Cascina, ex roccaforte rossa in quel di Pisa conquistata dalla Lega, parafrasa: «Sgarbi logora chi non lo è». Perché questo è il succo della sua «epistola morale», *Vittorio Sgarbi spiegato a mio figlio* (Aliberti, pp. 115, euro 12). Vittorio il Magnifico è proposto al rampollo, purché nel suo cuore fiammeggi voglia di verità e di

gloria, come un esempio cui ispirarsi nei duri camminamenti dell'esistenza. Alla faccia di tutti gli invidi detrattori del carismatico Critico d'Arte, che quando ne vedono spuntare la chioma sul teleschermo, spengono o sputano veleno. Nessuno come Sgarbi, scrive Nannipieri, ama, racconta, difende la Bellezza in un Belpaese che spesso la manda a puttane. Sgarbi si incazza e agisce, reagisce, contrattacca. C'è un muretto da difendere e lui lo difende. C'è un pregevole dipinto ignorato in

una chiesetta sconosciuta, e lui arriva, anche di notte, e sveglia tutti, perché vuole vedere, anzi svelare. Magari lo fa nottetempo, nell'ora in cui riceve gli amici e i mercantanti di opere d'arte. Con l'impavida foga di chi se ne intende, e ne fa un caso, e ci picchia e ripicchia, prendendo a martellate la cialtroneria italiana. Sgarbi, figlio di una gran donna e di un farmacista-scrittore, fa della Bellezza un'«urgenza morale e civile». Impara, figlio mio.

MARIO BERNARDI GUARDI

## Le «Lettere» e l'anniversario Fedifrago, fascio, irrisolto Vita inutilmente appassionata del maestro Toscanini

■ GIORDANO TEDOLDI

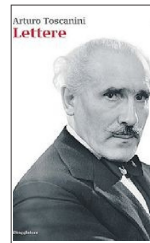
Il centocinquantesimo della nascita di **Arturo Toscanini** (Parma il 25 marzo del 1867) è passato in sordina. Qualche celebrazione nella città natale, un concerto alla Scala, nient'altro di rilevante.

Assai benvenuta allora la ripubblicazione, in una nuova edizione accresciuta, delle *Lettere (il Saggiatore, 597 pagg., 40 euro)* che raccontano una vita eccezionale sul piano politico, artistico, erotico. Ebbe una sola moglie, **Carla De Martini**, la quale sopportò stoicamente i suoi continui tradimenti. La tecnica seduttiva di Toscanini era più rude dello stile, improntato alla massima economia del gesto, che esibiva sul podio, ma non meno efficace: «gettava le reti», riassun-

se il nipote **Walfredo**. Distingueva nettamente tra lenzuola e politica: lui antifascista ed «ebreo onorario» per essersi rifiutato di dirigere nella Germania nazista, amò appassionatamente **Ada Mainardi Colleoni**, ex amante di un no-

teggio tocca anche la politica: nel novembre del 1919 Toscanini si candida senza venire eletto (nemmeno Mussolini lo fu) nelle liste del partito fascista, allora nella sua fase sansepolcrista filobolscevica. Del fascismo maturo, Toscanini fu sempre indomito oppositore, ma nulla di più falso dell'immagine di un Toscanini «pacifista»: in un telegramma del '21 scrive al «Comandante» D'Annunzio, asserragliato a Fiume, dopo aver diretto il un concerto di sostegno agli Arditi: «Per l'Italia bella, per l'Italia grande, per il suo più nobile figlio, per i suoi valorosi compagni, eja, eja, eja, alalà!». Un paio di lettere riferiscono del famigerato incidente di Bologna del '31, in cui Toscanini, recandosi a un concerto, essendosi rifiutato di suonare prima del programma gli inni

nazionali (allora erano la Marcia Reale, e Giovezza) venne aggredito con la famiglia da un gruppo di fascisti e «ingiuriato e colpito replicatamente al viso», come scrive in una sdegnata nota - mai inviata - allo stesso **Mussolini**. Chi fosse stato l'autore dei



Copertina del libro

ceffoni nessuno sa con precisione: **Leo Longanesi** se ne vantava, altri lo sbugiardano, ipotizzando che gli aggressori fossero teppaglia senza rapporti col regime, attirati dall'idea di bastonare il famoso e ricco maestro, che da direttore stabile della New York Philharmonic guadagnava, per quindici settimane di lavoro (massacrante) l'equivalente odierno di due milioni di dollari netti. Nonostante la gloria, dalle lettere emerge la figura di un artista insoddisfatto e tormentato, prigioniero di un matrimonio senz'amore e deluso da amanti capricciose e troppo giovani. La sua inesaurita passionalità troverà sfogo nella musica, nell'*Eroica* di **Beethoven** che pulsa come il cuore di Achille in battaglia, nel suo Verdi tutto attraversato dalla melodia e dal canto, nella asciutta commozione che eleva pagine minori come le *Variations Enigma* di Elgar. Dai dischi ancora ci elettrizza la fibra del tiranno settantenne che scriveva lettere d'adulterio col sangue.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

## «Il vero autore del testo è il testo» Fece il regista e trasformò il teatro

Lo scrittore passava con facilità dalla novella all'atto unico alla commedia  
Rinnovò il linguaggio con humour e divulgò il genio italiano nel mondo

■ ANDREA BISICCHIA

L'atto unico pirandelliano può ritenersi un vero e proprio cantiere artistico, i cui molteplici risultati furono utilizzati secondo un principio di tipo laboratoriale, dove si sperimentano, non solo le trame delle novelle, ma anche le tematiche, oltre che il linguaggio, date le disarmonie strutturali e le incoerenze formali che spesso caratterizzavano i testi utilizzati nella triplice versione.

Dietro di essi vigila il *Saggio sull'umorismo* (1908), nel quale **Pirandello** teorizzava la sua forza di scomposizione dei caratteri che, portati in scena, non nascondevano le loro incongruenze rappresentative. L'atto unico era, in fondo, una specie di crocevia tra l'apologo e la parabola, già presenti nelle novelle, che sfociavano nel ridicolo e nel grottesco quando esso veniva trasformato in commedia, anche perché in atti unici come *La patente*, *L'imbecille*, *Bellavita*, *Cecè*, erano già presenti elementi grotteschi e paradossali, frutto di quel gusto, tutto pirandelliano, della deformazione, sia dei caratteri che degli ambienti. C'era, eventualmente, da chiedersi quali principi della narrazione fossero da applicare nel passaggio dalla novella all'atto unico, alla commedia. In verità, ciò che Pirandello ricercava nelle novelle, era la scelta di un argomento che diventasse l'oggetto primario del testo drammatico, sia nella forma di atto unico che di commedia. Occorre ricordare che su 44 titoli, non meno di 27 avevano dei precedenti novellistici, benché, in alcuni

casì, fossero dei semplici abbozzi, vedi *Pensaci Giacomino*, dall'omonima novella, e *Il berretto a sonagli*, tratto da *La verità*. C'è da chiedersi anche come, in questo genere di trapassi, sia stato utilizzato il linguaggio, date le molteplici matrici, quella dialettale, quella naturalista, quella simbolica, quella filosofica.

Messo in mano a registi autorevoli, il linguaggio di Pirandello mostra una pluralità di significati, fino a diventare lingua pensante. Ciò accadde, per esempio, quando De Lullo mise in scena *I sei personaggi* e affidò al Padre il ruolo del «filosofo», di colui che a ogni battuta, rinviava al senso dell'esistenza, o quando **Strehler** mise in scena *I giganti della montagna*. Non dobbiamo dimenticare che la lingua di Pirandello nasce in un contesto sociale ben preciso, che è quello della borghesia del suo tempo, dentro il quale, fermentava uno spirito antiborghese. Allo stesso modo, dentro la lingua, usurata di quel tempo, intervenne Pirandello smontandola dal di dentro, evidenziando la disgregazione di quel tipo di linguaggio, fino a tingergli di ambiguità, allusioni, mitografie, facendolo diventare una forza di rinnovamento rispetto a quello della scena tradizionale, sparigliando, nel frattempo, la stessa categoria di interpretazione, oltre che di rappresentazione. Con l'intervento della regia critica, il rapporto testomessinscena andò orientandosi, non più verso l'analisi approfondita del primo, bensì verso i risultati estetici del secondo. Un simile capovolgimento avvenne dagli anni settanta in poi quando, a una

storiografia teatrale di matrice letteraria, subentrò una storiografia più attenta ai risultati della drammaturgia, ovvero al lavoro che era stato fatto da un «secondo» autore, che corrispondeva alla figura del regista. Perché ci son voluti tanti anni? Perché non si è individuato subito l'apporto decisivo che il «saggio» scritto dal regista avrebbe potuto contribuire allo svecciamento della saggistica storico-letteraria?

Come si è giunti a questo traguardo, in parte, ce lo ha ben riassunto **Claudio Meldolesi** che, occupandosi della nuova generazione dei registi, sulla quale costruire i fondamenti del nuovo teatro, ci ha raccontato le difficoltà, le diatribe, le battaglie per capire come possa essere stato possibile realizzare il «come fare il teatro». Ebbene, questo tipo di opposizione non avvenne in maniera chiara, dato che il trapasso risentiva troppo del recente passato. Tra il 1948 e il 1953, ovvero tra la nascita del Piccolo Teatro e la messa in scena strehleriana di *Sei personaggi in cerca d'autore* accadde quello che era accaduto a Pirandello tra il 1921 e il 1925, quando, da scrittore, dovette trasformarsi in drammaturgo e regista, con la fondazione del Teatro d'Arte, divenendo il primo riformatore del teatro italiano, tanto da essere considerato pari ai grandi registi del teatro europeo. Pirandello aveva capito che il vero autore del testo è il testo stesso che, a sua volta, è il riflesso del contesto sociale, politico, ideologico in cui fu scritto e in cui viene realizzato.

© RIPRODUZIONE RISERVATA