

Quando la parola non si arrende

# Arcipelago Solzenicyn

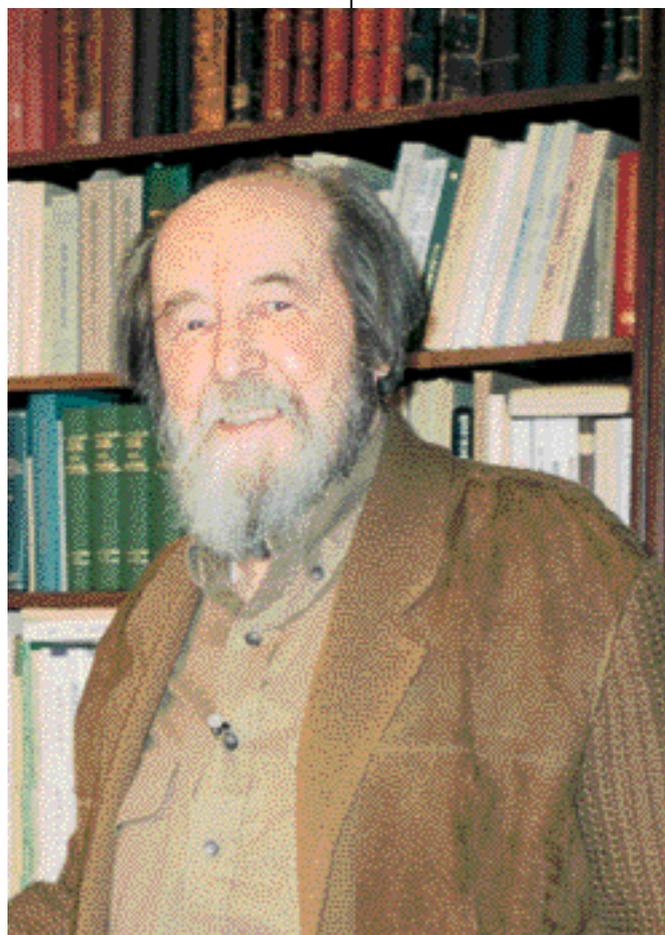
Uno scrittore  
fra denuncia  
e profezia

DI VITTORIO STRADA

**Q**uando alla fine del 1962, a Mosca, nel numero di novembre della rivista letteraria "Novyj mir" (Mondo nuovo) fu pubblicata l'opera prima di uno scrittore sconosciuto, il romanzo breve o racconto lungo *Una giornata di Ivan Denisovic*, nessuno poteva immaginare quale importanza avrebbe assunto l'autore, Aleksandr Solzenicyn, non soltanto nella letteratura, ma nella vita politica russa e mondiale. Che quell'opera fosse destinata a produrre una enorme impressione era chiaro a chi l'aveva letta in manoscritto, in primo luogo al direttore del "Novyj mir", il poeta Aleksandr Tvardovskij, tanto è vero che egli, benché ne fosse entusiasta, capì che la censura non ne avrebbe permesso la pubblicazione, e infatti soltanto dopo lunghi negoziati con le autorità politiche, anzi soltanto dopo aver ottenuto l'autorizzazione diretta dell'allora massimo dirigente sovietico, Nikita Chrusciov, *Una giornata di Ivan Denisovic* poté vedere la luce.

Le reazioni che seguirono all'uscita di quell'opera dimostrarono che le resistenze iniziali della censura erano, dal punto di vista dell'ideologia del regime, giustificate. *Una giornata di Ivan Denisovic*, oltre a segnare la nascita di un autentico scrittore, per la prima volta trattava un tema interdetto per l'Unione Sovietica e quindi per tutto il mondo comunista: i Lager, ovvero, come poi si dirà, il Gulag (sigla russa di Direzione centrale dei Lager).

L'esistenza dei Lager sovietici era già nota e documentata nel mondo libero, ma da parte comunista essa era decisamente negata. Ora che, dopo il XX congresso del Partito comunista dell'Unione Sovietica (1956), il mito

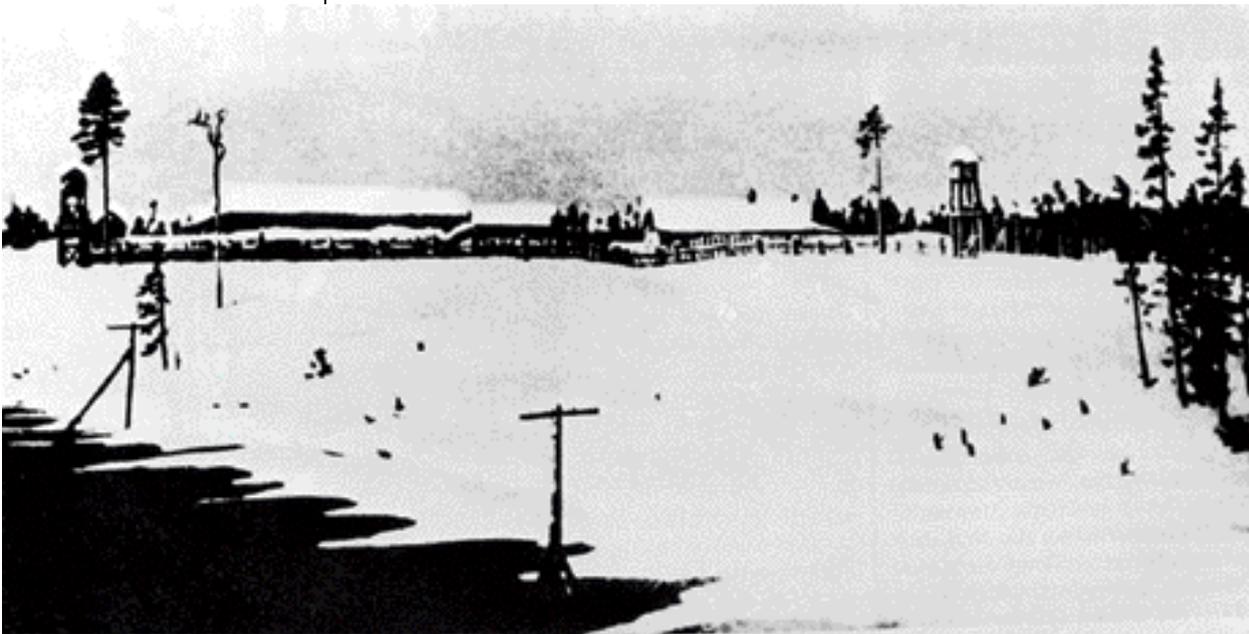


di Stalin era stato rovesciato, il riconoscimento dei Lager, permesso per la prima volta con la pubblicazione dell'opera di Solzenicyn, era un evento esplosivo che, tra l'altro, costrinse tutto il movimento comunista di obbedienza moscovita ad ammettere l'esistenza del sistema concentrazionario sovietico.

Se questo fu l'esordio clamoroso di Aleksandr Solzenicyn, lo sviluppo successivo della sua attività fu ancora più sconvolgente. Il valore della sua opera non poteva essere ridotto alla risonanza politica che inevitabilmente essa aveva assunto in un sistema totalitario come quello comunista, che allora era entrato in una fase critica dalla quale sarebbe uscito qualche decennio dopo con un collasso definitivo. Al vertice del potere Chrusciov, l'erede di Stalin che aveva denunciato le malefatte del suo "padrone" di un tempo nel tentativo di rinvigorire il regime, non tanto si era lasciato commuovere dalla storia del deportato Ivan

## La capacità di vedere oltre

A quarant'anni dalla pubblicazione del romanzo che lo rivelò al mondo, Alexandr Solzenicyn si conferma come uno scrittore assolutamente eccezionale. I suoi romanzi sono insieme documento di un'epoca, ma anche testimonianza letteraria e umana di altissimo livello. Lo scrittore non si limita a denunciare i vizi e le tragedie dello stalinismo, ma procede oltre, chiedendosi quali ne siano le radici. La risposta è nota: i semi della dittatura sovietica sono antichi, e si possono rintracciare addirittura nell'Umanesimo rinascimentale, quando gli uomini si illudono di poter cambiare il mondo con la sola forza della ragione. Una logica che, attraverso l'Illuminismo e il Marxismo, arriva alle conseguenze estreme della politica come violenza sistematica, all'eliminazione fisica e/o psicologica dell'avversario. Col passare degli anni, le parole di Solzenicyn si sono caricate di un tono "profetico", che hanno portato lo scrittore a denunciare, dopo quelli della dittatura, anche i rischi della Glasnost e dell'occidentalizzazione post-sovietica; senza però rinunciare mai a indicare strade, a mostrare prospettive. In questo senso, la sua grandezza risalta in maniera ancora più solitaria, come una delle grandi testimonianze culturali e civili del secolo che si è appena chiuso. Una



Denisovic, quanto aveva ritenuto di usarla come momento della sua azione politica all'interno del partito contro gli elementi conservatori, preoccupati per una troppo spinta "destalinizzazione". Come si sa, furono questi a prendere più tardi il sopravvento, destituendo Chrusciov, ma già cominciando a levare voci ostili contro Solzenicyn, dopo la pubblicazione di *Una giornata di Ivan Denisovic*, spaventati anche dai consensi che essa suscitava tra i lettori sovietici, oltre che nel mondo. Si deve riconoscere che i conservatori, anzi i reazionari del comunismo, avevano le loro ragioni perché Solzenicyn era veramente una personalità gigantesca, come presto avrebbe dimostrato, contrapponendosi all'intero sistema comunista.

*Una giornata di Ivan Denisovic* era il punto di arrivo di un lungo percorso che Solzenicyn aveva iniziato molto tempo prima, quando aveva cominciato a liberarsi dall'ideologia al

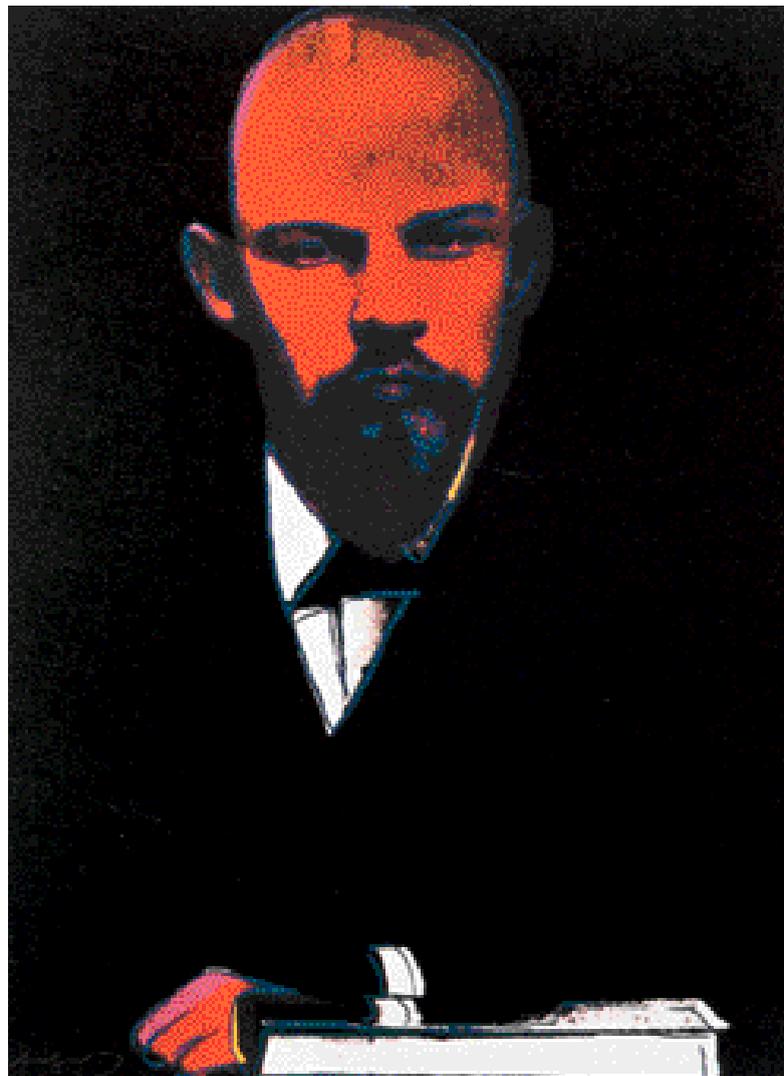
potere e aveva segretamente progettato e, dopo il Lager, in parte scritto altre opere. Per i lettori, invece, era il punto di partenza per una scoperta di tutto il sistema concentrazionario sovietico nella cui morsa milioni e milioni di Ivan Denisovic erano stati tormentati e annientati, di quell'"arcipelago Gulag" la cui ricognizione divenne l'impresa eroica e grandiosa dello scrittore. Solzenicyn, tuttavia, non fu un semplice esploratore che di quell'"arcipelago della morte" traccia una sorta di geografia descrittiva: egli dimostrò la sua tempra di storico, scavando nel fondamento geologico, per così dire, dell'"arcipelago concentrazionario", un fondamento che era di natura ideologica e politica: egli superò arditamente i limiti della denuncia ufficiale del cosiddetto stalinismo e scoprì la radice rivoluzionaria, leninista e marxista, del mondo concentrazionario, facendo di questo non una realtà a parte rispetto al mondo sovietico e al

Alcuni degli uomini che hanno segnato la parabola della Russia sovietica nel secolo XX: Lenin (serigrafia su carta di Andy Warhol), Chrusciov (a fronte), Gorbaciov (pagina 6).  
 A pagina 2, Aleksandr Solzenicyn; accanto, un campo di concentramento nei pressi di Arkangelsk. A pagina 7: sopra, una cerimonia della Chiesa Uniate in Ucraina; sotto, l'attuale presidente della Russia, Wladimir Putin.

movimento comunista, ma una sua componente essenziale, costitutiva, organica, quasi non ci fosse un confine netto tra Lager e non Lager sotto l'unico segno di un potere totalitario.

Ma non basta. Solzenicyn, oltre a continuare e ad arricchire la sua opera di narratore con grandi romanzi come *Nel primo cerchio* e *Reparto Cancro*, andò ancora più in là o ancora più a fondo, dando avvio a un'altra opera ciclopica. Non bastava arrivare alla radice leninista dell'arcipelago Gulag come centro dell'intero sistema totalitario comunista. Per lui, come per ogni spirito critico, era necessario superare il confine cronologico dell'ottobre 1917 allo scopo di capire come quel sistema si fosse potuto formare. Ecco allora che Solzenicyn inizia quel ciclo storico-narrativo che s'intitola *La ruota rossa*, svolgendo un enorme lavoro di ricerca sulle fonti edite e d'archivio per seguire nella storia dell'inizio del XX secolo i prodromi della catastrofe dell'ottobre 1917 e dare un'immagine nuova di questo periodo.

Siamo costretti a tralasciare un'analisi di queste opere grandiose, la prima delle quali, *L'arcipelago Gulag*, ha svolto un'azione straordinaria sulle coscienze di ogni parte del mondo, aiutandone la liberazione dalla menzogna; consideriamo soltanto la portata di questo lavoro letterario e storico, fatto, per di più, in condizioni di eccezionale durezza, in stato di clandestinità e persecuzione nell'Unione Sovietica e poi, per quel che riguarda *La ruota rossa*, durante l'esilio, il che permise allo scrittore di lavorare liberamente, ma avulso dal suo terreno natio. Consideriamo il percorso compiuto da Solzenicyn a partire dalla sua prima opera e riconosciamo l'incommensurabilità tra Solzenicyn e ogni altro scrittore, anche grande, del suo paese e soprattutto tra lui e la maggior parte della cultura europeo-occidentale. Questa, infatti, fu tenacemente fedele alla menzogna da essa stessa coltivata e ad essa rinunziò in parte soltanto quando dal centro del potere ideologico, da Mosca, venne la denuncia dello stalinismo, lasciando però intatta tutta la restante costruzione mitologica rivoluzionaria. Dapprima, quando nel 1962 apparve *Una giornata di Ivan Denisovic*, Solzenicyn fu



accolto con favore, ma anche con riluttanza, dalla cultura progressista occidentale in quanto rivelava una realtà ormai innegabile poiché erano le stesse autorità sovietiche ad ammetterla. Ma poi gradatamente, mentre Solzenicyn avanzava lungo il suo percorso di ricerca e di approfondimento, il distanziamento della cultura progressista ufficiale in Occidente divenne sempre più forte. Il merito (o la colpa, per alcuni) di Solzenicyn è che egli con la sua opera forse più di ogni altro ha impedito di ignorare che nel XX secolo gli Olocausti, ovvero i Massacri, sono stati due, come due sono stati i totalitarismi che li hanno perpetrati, l'uno sotto il segno della croce uncinata, l'altro della stella rossa.

La visione di Solzenicyn trova nella Russia del XX secolo lo spazio e il tempo grandi su cui concentrarsi, nella consapevolezza che non si tratta di uno spazio locale e di un tempo limitato poiché in essi si è svolto il dramma centrale della storia mondiale novecentesca, dalla catastrofe rivoluzionaria iniziale allo

sfacelo sistematico finale, che ha visto il collasso non solo dell'Unione Sovietica e del suo impero, ma anche di tutto il movimento comunista mondiale, sia pure con non trascurabili residui. Solzenicyn però va al di là di questi confini

spazio-temporali e li supera nella sua opera di pensatore. In numerosi suoi scritti egli ha riflettuto su quello che per lui è un problema centrale: quello religioso, e ha visto nella decristianizzazione e nell'ateisticizzazione della vita e della cultura europea, quella russa compresa, la radice profonda di una catastrofe non solo russa, ma, in prospettiva, mondiale. Il dramma, anzi la tragedia dell'umanesimo è, per lui, quello di un progetto grandioso, iniziato nell'Italia post-medievale, sviluppato nella Francia prerivoluzionaria e poi continuato nell'ottimismo progressista ottocentesco: il progetto di un'umanità svincolata da ogni ipostasi trascendente e totalmente padrona di sé, sicura della propria onnipotenza fino all'autodeificazione, e invece precipitata sempre più nel nichilismo oppure asservita a quel mostruoso surrogato di fede che è il rivoluzionarismo totalitario.

L'opera di Solzenicyn non sarebbe completa nelle sue grandi linee se si dimenticassero due sue altre diramazioni. La prima è la riflessione che Solzenicyn ha fatto e fa su se stesso, sulla sua propria esperienza, cioè la sua opera autobiografica.

Di essa l'espressione maggiore è *Il vitello e la quercia*, splendida rievocazione analitica del mondo letterario sovietico negli anni dell'esordio di Solzenicyn, con al centro la forte figura di Aleksandr Tvardovskij, il poeta che era direttore della rivista "Novyj mir" al tempo della pubblicazione di *Una giornata di Ivan Denisovic* e col quale Solzenicyn ebbe complessi rapporti umani, al di là di una semplice collaborazione occasionale.

L'altro momento dell'opera di Solzenicyn che non può essere trascurato è quello politico. Lo scrittore russo è, naturalmente, un politico sui generis, fuori d'ogni schieramento, che fa parte per se stesso ed è mosso da un'unica preoccupazione: la sorte della sua terra, la Russia. Qui sarebbe necessario un discorso assai ampio.

Si può ora almeno dire che come nella sfera religiosa Solzenicyn mantiene una piena indipendenza di giudizio rispetto alle posizioni della sua Chiesa d'appartenenza, quella ortodossa russa, verso la quale ha un atteggiamento di responsabile libertà critica,

### ***Nel XX secolo gli Olocausti sono stati due: uno sotto il segno della croce uncinata, l'altro della stella rossa***

così in politica egli svolge nella più rigorosa criticità verso il potere costituito le sue idee, che si possono definire come quelle di un conservatore liberale radicato nelle tradizioni nazionali, aperto ai problemi sociali e

fautore di forme democratiche di autogoverno e partecipazione dal basso. Questo, assieme alla profondità delle sue analisi della situazione prima sovietica e ora russa, rende le sue opere politiche di grande interesse, anche quando non se ne condividano certe tesi, premesse e conclusioni.

Non si può non dedicare almeno un breve ricordo a quello che è stato uno dei più straordinari dialoghi politici del nostro tempo: quello tra Aleksandr Solzenicyn e Andrej Sacharov. Spesso questo dialogo è stato banalizzato, affibbiando a Solzenicyn l'etichetta di "slavofilo" e a Sacharov quella di "occidentalista". In realtà entrambi erano aperti, sia pure in diverso modo e in diversa proporzione, alla realtà sia russa sia mondiale. Piuttosto erano diverse le loro mentalità, essendo Sacharov, da quel grande scienziato che era, un razionalista che, secondo regole rigorose, elaborava progetti ottimali di costituzione democratica per un'ipotetica Unione Sovietica profondamente rinnovata e rispettosa dei diritti umani, mentre Solzenicyn era dotato di una penetrante intuizione storica che gli faceva cogliere la realtà passata e presente del suo paese nelle sue tradizioni e contraddizioni. Sacharov non spingeva la sua critica al sistema sovietico fino ai suoi fondamenti leninisti e marxisti e per questo era più fiducioso nella possibilità di riforme del sistema, mentre Solzenicyn, pur non rinunciando in un primo momento a inviare appelli ai capi dell'Urss affinché si arrestassero in tempo di fronte al baratro aperto davanti a loro e all'intero paese, capi che la perestrojka, con la sua doppiezza e inconsistenza, avrebbe portato allo sfacelo. Pur nella loro profonda diversità di formazione, temperamento e prospettiva, Sacharov e Solzenicyn per un certo periodo sono stati i due polmoni che hanno permesso alla Russia, soffocata dal regime, di respirare, i due emisferi cerebrali che hanno permesso alla Russia, oppressa dall'ideologia, di pensare, le due anime di una Russia che stava per risorgere. Solzenicyn è vissuto più a lungo e ha avuto l'amaro privilegio di vedere la catastrofe russa in tutta la sua realtà e di continuare la sua analisi nella conferma della sua azione etica e intellettuale

precedente. Forse se Sacharov non fosse scomparso prematuramente, lo sviluppo del suo paese sarebbe stato in parte diverso, meno disastroso. Del disastro Solzenicyn è rimasto testimone partecipe e attento, spietato, ma non disperato.

Tornato in patria nel 1994, vent'anni dopo la sua espulsione, Solzenicyn ha trovato una Russia che non soltanto era mutata

“*questione russa*” alla fine del secolo XX e *La Russia in rovina*) sono di fondamentale importanza, anche nei loro aspetti discutibili, perché basati su un'intelligenza appassionata e su una libertà interiore straordinaria.

Oggi Solzenicyn, ottantenne, nella sua patria grande e misera, coperta dalle macerie del mastodontico edificio comunista e dai pochi cantieri di una nuova vita, immette la sua



radicalmente rispetto a quella che era stato costretto ad abbandonare nel 1974, una Russia non più comunista e non più sovietica, trasformata istituzionalmente e persino territorialmente, ma una Russia che era anche diversa rispetto alle sue speranze, come, del resto, a quelle di chi, come lui, aveva pensato che, crollato il dominio iniziato nell'ottobre 1917, la Russia, sia pure tra mille difficoltà, sarebbe risorta a una vita degna, operosa e fruttuosa. La realtà, come tutti sanno, è stata diversa. Meglio di altri Solzenicyn era preparato a un'amara disillusione, poiché aveva analizzato con più profondità il disastro rivoluzionario, e adesso era pronto a tentare un'analisi della Russia postsovietica, a tentare, come egli stesso era consapevole, poiché la situazione nuova era ed è tanto complessa e difficile da rendere quasi impossibile una sua comprensione chiara e distinta. Ma i libri in cui Solzenicyn ha svolto la sua analisi della nuova Russia (*Come ricostruire la nostra Russia, La*

energia in un'opera di osservazione partecipe della realtà russa e di promotore di importanti iniziative culturali (come un premio letterario tra i più prestigiosi e una Casa dell'emigrazione russa). Ma Solzenicyn è e resta prima di tutto uno scrittore e le ultime sue opere, in particolare una serie di assai originali racconti, dimostrano che l'autore di *Una giornata di Ivan Denisovic* è una delle voci più intense della letteratura del suo paese. Si potrà capire perché Solzenicyn è, a mio giudizio, uno degli scrittori più rappresentativi del nostro tempo, andando egli al cuore del secolo appena trascorso, a differenza di chi ne illustra momenti secondari, lasciando in ombra l'evento principale che ha visto la Russia protagonista di un'immane tragedia, che da questo paese si è irradiata nel mondo. Una tragedia che, naturalmente, non coincide tutta col Gulag e ha avuto momenti grandiosi, come la guerra che il popolo russo ha combattuto contro l'invasione fascista e alla quale

Solzenicyn ha dato il suo contributo di soldato prima di venire imprigionato nel Gulag. La memoria del passato è vita per il presente, se, naturalmente, è ricordo della verità del passato e diventa ricordo critico e liberatorio. Per questo l'epoca di Solzenicyn, l'epoca delle vecchie

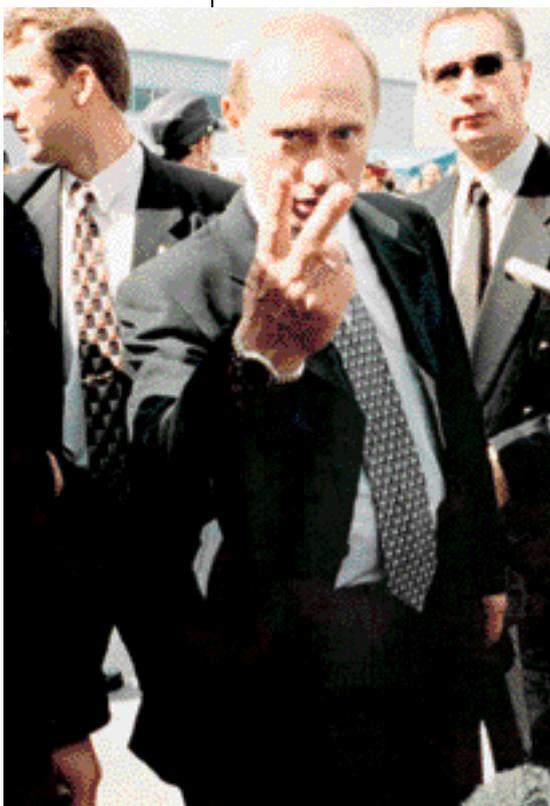
**La memoria del passato è vita per il presente, se diventa ricordo critico e liberatorio**

letteratura e storia, tra religione e politica, tra coscienza intellettuale e coscienza morale resta non come un insieme di assoluti indiscutibili, ma come un esempio di ricerca, come un itinerario di verità, quindi coi suoi momenti di errore e di debolezza, e, trattandosi dell'opera in primo luogo di uno



generazioni, è sì finita, ma deve rivivere in un diverso modo anche nella epoca nuova che si apre. L'opera di Aleksandr Solzenicyn tra

scrittore, con la forza incontrastabile delle sue creazioni migliori che hanno dato vita a un universo narrativo profondo e complesso, ricco di strati semantici e di nuclei immaginativi, aperto ai problemi essenziali dell'umana esistenza.



Se la forza diventa un problema

# Sua maestà il dollaro

La questione della preponderanza americana nei mercati emergenti

DI RONALD I. MCKINNON

Il dollaro statunitense domina la finanza internazionale in gran parte del mondo; l'unica grande eccezione è rappresentata dall'Europa e dai piccoli paesi della sua periferia che fanno di tutto per mantenere la stabilità di cambio nei confronti dell'euro. In un mondo con oltre 150 valute nazionali, l'efficienza degli scambi internazionali, compresi i pagamenti internazionali, risulta enormemente accresciuta dall'esistenza di una valuta che domina come valuta internazionale. A questo dominio del dollaro le economie periferiche rispondono in maniere molto diverse. A un'estremità, ci sono i paesi che scelgono di rinunciare alla propria indipendenza monetaria «dollarizzandosi» completamente, come accade in Ecuador e a Panama, o adottando una forma forte di asse valutario basato sul dollaro, come accade in Argentina e a Hong Kong. All'altra estremità, ci sono i paesi che scelgono di affermare la propria indipendenza monetaria interna fluttuando liberamente. Ma le apparenze ingannano. Il numero delle valute che fluttuano «liberamente» nei confronti del dollaro è a tutt'oggi molto modesto – probabilmente solo l'euro e lo yen –, e oltretutto la loro libera fluttuazione appare tale solo se misurata su un arco temporale molto breve, cioè per fluttuazioni dei cambi su base giornaliera, settimanale, mensile. I due estremi, dunque, sono scarsamente popolati. In mezzo fra questi due poli si muove la grande maggioranza dei paesi, che si adeguano in modo più o meno razionale all'uso pervadente del dollaro nella finanza internazionale. Anche quando un certo paese mettesse in atto una



buona politica monetaria nazionale nei confronti del dollaro, il fatto che tale politica funzioni a dovere verrebbe comunque a dipendere dal modo in cui i partner commerciali e i concorrenti regionali di quel paese determinano i loro tassi di cambio con il dollaro.

Ma uno standard monetario comune è solido solo se la politica monetaria nazionale si impone vincoli tali da far sì che le aspettative del tasso di cambio siano *regressive*. E cioè, quando la valuta nazionale si deprezza – o in maniera drastica e improvvisa come nella crisi asiatico-orientale del 1997-1998, o in maniera lenta e progressiva come nella fluttuazione verso il basso del dollaro canadese dal 1991 al 2000 –, i mercati devono poter credere che il tasso di cambio ritornerà a un livello più normale.

Per semplificare l'analisi, considereremo tre tipologie molto diverse di economie – altamente stilizzate –, che chiameremo rispettivamente «Canada», «America Latina» e «Asia Orientale» (senza il Giappone). Quali sono, e quali dovrebbero essere, le politiche monetaria e del tasso di cambio, dentro ciascuna tipologia? E quali sono poi le implicazioni parallele per un adeguamento dei loro sistemi finanziari nazionali – in particolare le banche – al fine di renderli adatti a svolgere l'opera di intermediazione dei flussi internazionali di capitali? Le risposte dipendono dal livello dello sviluppo finanziario nazionale in generale, e dal termine di maturazione della finanza interna in particolare.

Il dollaro come strumento

che agevola gli scambi internazionali

A parte la grande dimensione dell'economia americana, perché il dollaro statunitense deve occupare un posto di tanta importanza nella finanza internazionale?

Le ragioni sono, in parte, storiche.

Negli anni immediatamente dopo la

seconda guerra mondiale, gli Stati

Uniti fornirono i finanziamenti

essenziali per il Fondo Monetario

Internazionale, il Piano Marshall

e il Piano Dodge – che furono

tutti di primaria importanza per

la restaurazione degli scambi

e della stabilità dei prezzi fra i

paesi industriali – pur continuando a

riempire le riserve valutarie ufficiali. L'unico

mercato finanziario al mondo senza controlli

dei cambi era quello americano. In tal modo, il

dollaro statunitense, sotto la copertura legale

della richiesta imposta dall'FMI che i paesi membri dichiarassero un valore di parità per le loro monete, divenne la valuta ufficiale da *riserva* e da *intervento* rispetto alla quale i governi di altre economie industriali, e anche di quelle in via di sviluppo, ancorarono i loro cambi. Fin tanto che gli Stati Uniti conservarono stabile il livello dei loro prezzi (come fu più o meno per gli anni Cinquanta e Sessanta), questo aggancio al dollaro servì a tenere saldi i livelli dei prezzi nazionali dei paesi partecipanti.

Anche quando l'autorità responsabile della gestione della moneta americana, il Federal Reserve System, non ha controllato granché bene l'inflazione – durante gli anni Settanta e fino ad anni Ottanta inoltrati –, le modalità dei cambi internazionali basate sul dollaro si sono dimostrate sorprendentemente elastiche. Benché molti altri paesi industriali, in quelle circostanze, avessero aperto i loro mercati finanziari e facessero fluttuare i loro tassi di cambio, il dollaro non subì contraccolpi significativi come valuta veicolo internazionale, come valuta di fatturazione e valuta di riserva sul mercato valutario. Approfondiamo un po' il ruolo benefico del dollaro nella facilitazione

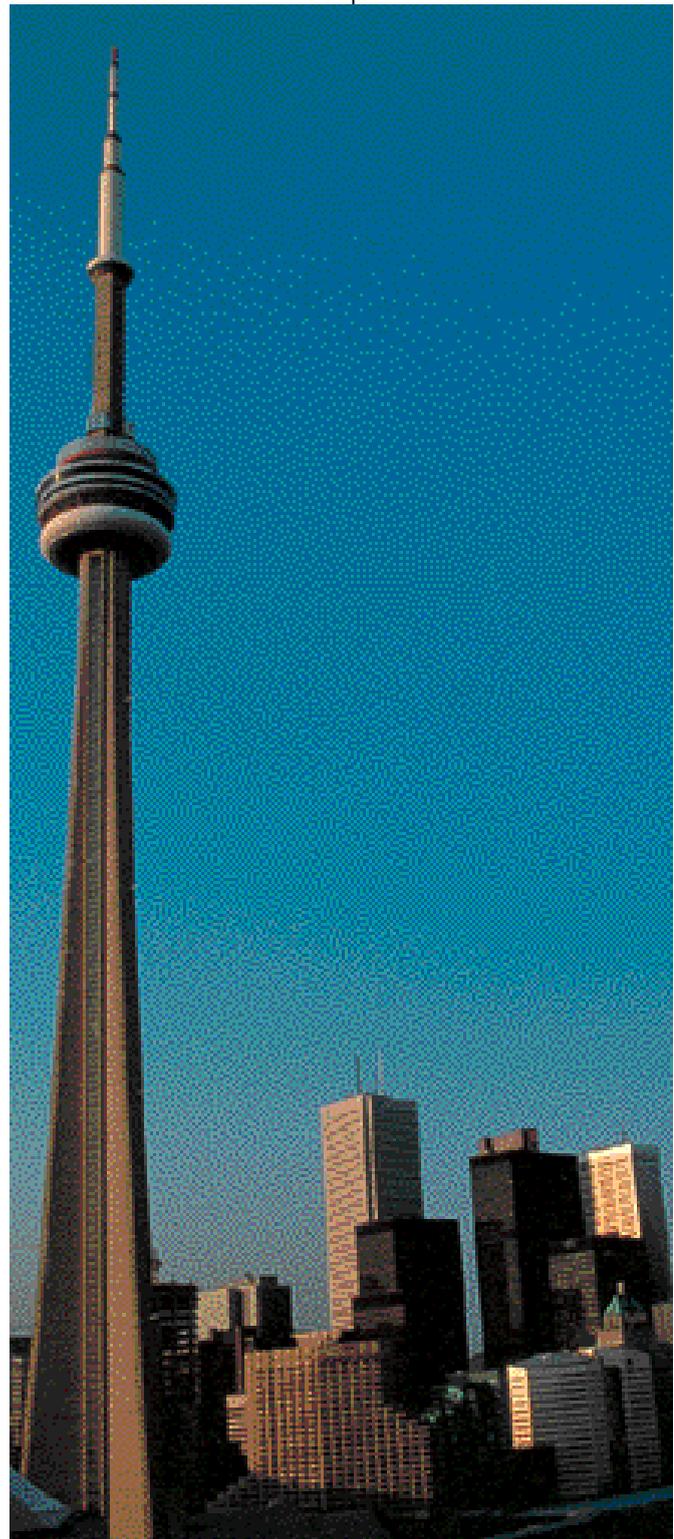
degli scambi internazionali.

Se il decorso della storia del dopoguerra non avesse portato alla supremazia del dollaro, un'asimmetria «naturale» si sarebbe comunque creata in un modo o nell'altro fra le valute dei diversi paesi. Consideriamo per un istante un mondo con valute nazionali  $N$  lasciate senza interventi ufficiali e al di fuori di obiettivi prestabiliti di livello dei cambi da parte dei governi. Nel momento in cui si organizzano i mercati interbancari *privati* per i cambi, si possono realizzare grandi risparmi sui costi delle operazioni se, appunto, si assume una valuta nazionale,  $N^{ma}$ , come valuta veicolo. Così facendo, infatti, tutte le quotazioni dei cambi – di domanda e di offerta – a tutti i termini di maturazione possono aver luogo in rapporto con questa sola valuta veicolo. Il numero dei mercati attivi può essere così ridotto da  $N(N-1)/2$  a solo  $N-1$ . In un mondo con più di 150 valute nazionali, l'economia di mercati realizzata in questo modo dalle grandi banche commerciali che costituiscono il mercato dei cambi è enorme. Il ruolo interbancario del dollaro come valuta *veicolo* (assolve questa funzione in quasi il 90 per cento delle operazioni interbancarie fuori dell'Europa) permette alle banche di coprire sia i loro cambi a termine sia le esposizioni per opzioni in mercati molto più liquidi.

Su periodi più lunghi, i mercati internazionali delle obbligazioni guadagnano in liquidità se le emissioni delle obbligazioni private o statali vengono denominate in una sola valuta, o in non più di un piccolo numero di valute pienamente convertibili. Qui, il dollaro statunitense rimane la valuta più importante, ma con una posizione un po' ridimensionata, perché l'America è un mutuatario netto con disavanzi delle partite correnti in progressivo aumento. Al contrario, l'Unione Europea nel suo insieme è una grande creditrice netta nei confronti dell'economia mondiale, con eccedenze delle partite correnti in progressivo aumento. Così, senza ridurre il ruolo del dollaro nella finanza internazionale di breve termine, l'euro potrebbe diventare più importante per le nuove emissioni di obbligazioni internazionali.

Tuttavia, il commercio dei materiali primari mostra una preferenza più forte per l'uso di una sola moneta nazionale come principale valuta di *fatturazione*. Le esportazioni di prodotti primari omogenei come il petrolio, il grano e il rame vengono tendenzialmente fatturate tutte in dollari, con la formazione del prezzo mondiale in una borsa centralizzata. Le

operazioni commerciali a pronti, ma soprattutto i contratti a termine, sono concentrati in queste borse centralizzate – che si trovano per lo più in città americane come Chicago e New York, anche se borse merci denominate in dollari esistono pure a Londra e altrove. In periodi di ragionevole fiducia nella politica monetaria americana, i prezzi delle merci in dollari sono relativamente insensibili alle fluttuazioni dei cambi rispetto al dollaro. Viceversa, se ogni altro paese permette al proprio tasso di cambio di fluttuare nei confronti del dollaro, i prezzi delle merci primarie nella valuta nazionale varieranno in proporzione – a meno che il



commercio di quel paese sia ristretto. I modelli di fatturazione per le esportazioni dei prodotti industriali sono più complessi. I principali paesi industriali con valute forti tendono a fatturare le loro esportazioni nelle proprie valute. Prima dell'Unione Monetaria Europea, più del 75 per cento delle esportazioni tedesche erano fatturate in marchi, più del 50 per cento delle esportazioni francesi erano fatturate in franchi, e così via. Ma questi tassi indicativi erano dominati dal commercio interno all'Europa. Con l'avvento dell'Unione Monetaria Europea, i paesi europei continentali cominceranno a fatturare molte delle loro esportazioni nette al di fuori dell'Unione Europea in euro. Tuttavia, poiché il commercio interno all'America Latina e interno all'Asia Orientale è fatturato principalmente in dollari statunitensi, una quota consistente ma a momento sconosciuta delle esportazioni industriali dell'Unione Europea verso queste aree sarà ugualmente fatturata in dollari. Le esportazioni dell'America Latina verso l'Europa sono fatturate in dollari, anche se forse solo perché un'elevata proporzione di esse è costituita da prodotti primari.

Anche in paesi come il Canada e l'Australia la grande massa delle loro importazioni ed esportazioni sono fatturate in dollari statunitensi. Nell'Asia Orientale, altra forte area del dollaro, la grande massa del commercio estero è fatturato in dollari statunitensi nonostante che il principale esportatore verso la regione sia il Giappone. (Il ruolo centrale dell'euro nel commercio sulla periferia dell'Europa è similmente dominante). Così, in mancanza di uno strumento di cambio a carattere puramente internazionale – com'era l'oro nel diciannovesimo secolo – capace di agevolare il commercio regionale, è del tutto naturale che una simile funzione di intermediazione fra la moltitudine delle monete nazionali sia assunta tendenzialmente da una specifica moneta nazionale o eventualmente regionale (ammesso che esista). Se il dollaro statunitense non svolgesse già questo ruolo, un'altra valuta (importante) ne occuperebbe il posto. Ma una volta che esso si è affermato, il fatto che molti partecipanti al commercio internazionale utilizzino un'unica valuta di intermediazione produce economie di scala in termini di riduzione dei costi delle transazioni talmente elevate che solo una catastrofe finanziaria potrebbe scalzarlo.

La parte superiore della tabella che segue sintetizza il nostro paradigma del ruolo centrale del dollaro come strumento positivo, capace di agevolare gli scambi internazionali in

mancanza di un'unica moneta mondiale. Essa mostra come, sia per il settore privato sia per quanto riguarda i governi, il dollaro funzioni quale mezzo di scambio, riserva di valore, unità di conto e strumento di pagamento differito per le operazioni puramente internazionali in conto corrente e in capitale. Questo vale tanto per paesi come il Canada e l'Australia (con l'eccezione europea, che andrebbe discussa) quanto per la maggior parte del Terzo Mondo. Fin tanto che le regole del gioco – cioè le convenzioni per cui negli scambi internazionali viene usato il dollaro come valuta di intermediazione – sono ben comprese da tutti i paesi partecipanti, il commercio internazionale può essere monetizzato e multilaterale. Ma quando le regole e le convenzioni della conversione di una moneta nazionale in un'altra vengono meno, come accadde negli anni Trenta, il commercio internazionale assume più marcati caratteri di baratto e tende a diventare bilaterale.

### ***Il dollaro statunitense domina la finanza internazionale in***

Invadenza del dollaro sulle monete nazionali? Il ruolo centrale del dollaro nella finanza internazionale presenta oggi anche un aspetto più oscuro: la possibile emarginazione delle monete nazionali negli usi interni; una emarginazione che è particolarmente sensibile nel contesto latino-americano. La parte inferiore della tabella riporta i diversi ruoli classici della moneta *nazionale* – mezzo di scambio, rifugio sicuro (riserva di valore), unità di conto e strumento di pagamento differito – e mostra come il dollaro statunitense possa diventare invadente (e lo è diventato, nel caso latino-americano) in ciascuno di questi ambiti. L'invadenza del dollaro di sicuro non è attualmente un problema nelle economie industriali, anche se costituì un potenziale problema nel secondo dopoguerra, quando le valute europee e la valuta giapponese furono colpite da una crisi totale di fiducia. La maggior parte dei paesi dell'Europa Occidentale, come pure il Giappone, mantennero il controllo sul capitale fino agli anni 1970 inoltrati – soprattutto per proteggere i domini delle loro proprie valute nazionali. Ma passo dopo passo, l'unificazione europea, culminata alla fine degli anni Novanta con l'adozione dell'euro, pose fine a qualsiasi problema di un ulteriore protrarsi dell'invadenza del dollaro in Europa. Questo nuovo regime basato sull'euro, enorme ma molto credibile, può operare su una base di

Pubblicità all'americana, paesaggio urbano da terzo mondo: una sintesi efficace della forza economica del dollaro. A pagina 10, la CN Tower di Toronto. Il Canada è il Paese maggiormente integrato con gli USA dal punto di vista finanziario. Alle pagine 8 e 9: il Governatore della Banca Centrale Americana, Alan Greenspan (a sinistra) e il Presidente George W. Bush.

autonomia e autosufficienza avendo a disposizione forse il più grande mercato del mondo per obbligazioni di lungo termine.

#### Il caso canadese

Analogamente, in Canada il dollaro statunitense non circola all'interno in parallelo con il dollaro canadese, anche se il commercio estero con gli Stati Uniti è enorme: tutte le province canadesi, salvo due, esportano verso gli Stati Uniti più di quanto esportino verso le altre province canadesi. E i termini di maturazione della finanza canadese delle obbligazioni e delle ipoteche sono davvero lunghi. All'occorrenza, i canadesi possono vendere a stranieri obbligazioni denominate in dollari canadesi. A differenza della maggior parte dei paesi in via di sviluppo, il Canada non soffre di quel «peccato originale» per cui tutta la finanza nazionale è di breve termine e i prestiti da fonti straniere sono sempre denominati in valuta estera. Nondimeno, la relazione fra il dollaro canadese e quello americano rimane squilibrata a causa del ruolo speciale che il dollaro statunitense ha nell'economia mondiale. Così la politica monetaria e del tasso di cambio «ottima» per il Canada sarebbe di riconoscere che il Canada, molto più che l'Europa, fa parte di uno *standard monetario comune* dominato dagli Stati Uniti. Le autorità canadesi hanno scarsi margini per allontanarsi significativamente da tale standard, al quale invece può avvicinarsi attraverso una regola credibile che ponga un tetto all'inflazione interna canadese simile alla regola adottata dalla Federal Reserve statunitense che stabilisce un preciso limite all'inflazione dei prezzi negli Stati Uniti. E questa regola è credibile se i disavanzi fiscali del governo federale e dei governi provinciali canadesi rimangono sotto controllo, e se la Banca del Canada ha spazio per raggiungere i suoi obiettivi di inflazione tramite operazioni di mercato aperto nei ben sviluppati mercati finanziari del Canada. Fin tanto che il valore del dollaro canadese in rapporto a quello americano è vincolato in tal modo sul lungo termine, le aspettative nei mercati del cambio estero rimangono regressive. Poiché i mercati considerano temporaneo qualsiasi slittamento verso il basso, il dollaro canadese può fluttuare «dolcemente», cioè senza essere attaccato alla maniera latina. Le aspettative regressive dei cambi creano un circolo virtuoso: il mercato interno delle obbligazioni di lungo termine, con partecipazione estera nelle emissioni provinciali e delle società industriali private,



risulta allargato. La Banca del Canada, tuttavia, ha ancora scarsa autorità discrezionale in campo monetario per controbilanciare gli urti macroeconomici che sono asimmetrici rispetto a quelli che si verificano negli Stati Uniti. I tentativi da parte della Banca di dar vita a una vigorosa politica monetaria anticiclica sfasata rispetto a quella della Federal Reserve statunitense produrrebbero un'eccessiva volatilità dei cambi e minerebbero ben presto le aspettative regressive del tasso di cambio che sono così importanti per la salute dei mercati finanziari del Canada. Di qui il successo della politica di neutralità della Banca del Canada nel porsi un obiettivo di inflazione dei prezzi simile a quello perseguito dalla Federal Reserve statunitense, combinata con una politica di riduzione fiscale da parte del governo federale e di quelli provinciali del Canada dopo il 1995, eliminando in pratica i premi di rischio dagli interessi canadesi a lungo e a breve termine in relazione alle loro controparti americane. Anche in presenza di una fluttuazione «dolce» in cui la Banca del Canada si tiene ferma al suo obiettivo di inflazione di lungo termine, lo spettro di variazione per il dollaro canadese può essere ancora spiacevolmente ampio nel medio termine, a volte agevolando l'assorbimento degli urti macroeconomici ma altre volte aggravandoli. Così, in circostanze in cui il dollaro canadese appare decisamente mal valutato (con un valore o troppo alto o troppo basso in rapporto al metro PPP [parità dei poteri d'acquisto]) e si muove nella

direzione sbagliata, l'occasionale intervento ufficiale di stabilizzazione – magari di concerto con il governo degli Stati Uniti – è giustificato.

**America Latina e Asia Orientale**

Per le economie in via di sviluppo, invece, che soffrono del peccato originale – che hanno cioè una finanza interna naturalmente di brevissimo termine e le cui passività verso l'esterno sono denominate in valuta estera –, l'invasione del dollaro presenta più di un problema e le fluttuazioni “dolci” non sono una opzione. Nell'America Latina, vediamo diffondersi l'invasione del dollaro in tutte le funzioni della moneta nazionale elencate nella parte inferiore della tabella.

*Traduzione di Michele Sampaolo*

**IL RUOLO DEL DOLLARO STATUNITENSE COME MONETA INTERNAZIONALE**

**1. Facilita gli scambi internazionali di tutti i paesi**

	<i>Privato</i>	<i>Ufficiale</i>	
Mezzo di scambio	Veicolo	Intervento	
Riserva di valore	Sistema bancario	Riserva	
Unità di conto	Fattura	Sostegno	od
obiettivo			
Strumento di pagamento differito	Obbligazioni private	Obbligazioni statali	

2. Invasioni sulla moneta nazionale negli usi interni: forti nell'America Latina, meno in altri paesi meno sviluppati

Mezzo di scambio: il dollaro circola all'interno parallelamente alla moneta nazionale. Rifugio sicuro (riserva di valore): i titoli in valuta nazionale sono tenuti a più alti tassi di interesse rispetto a quelli sui titoli in dollari.

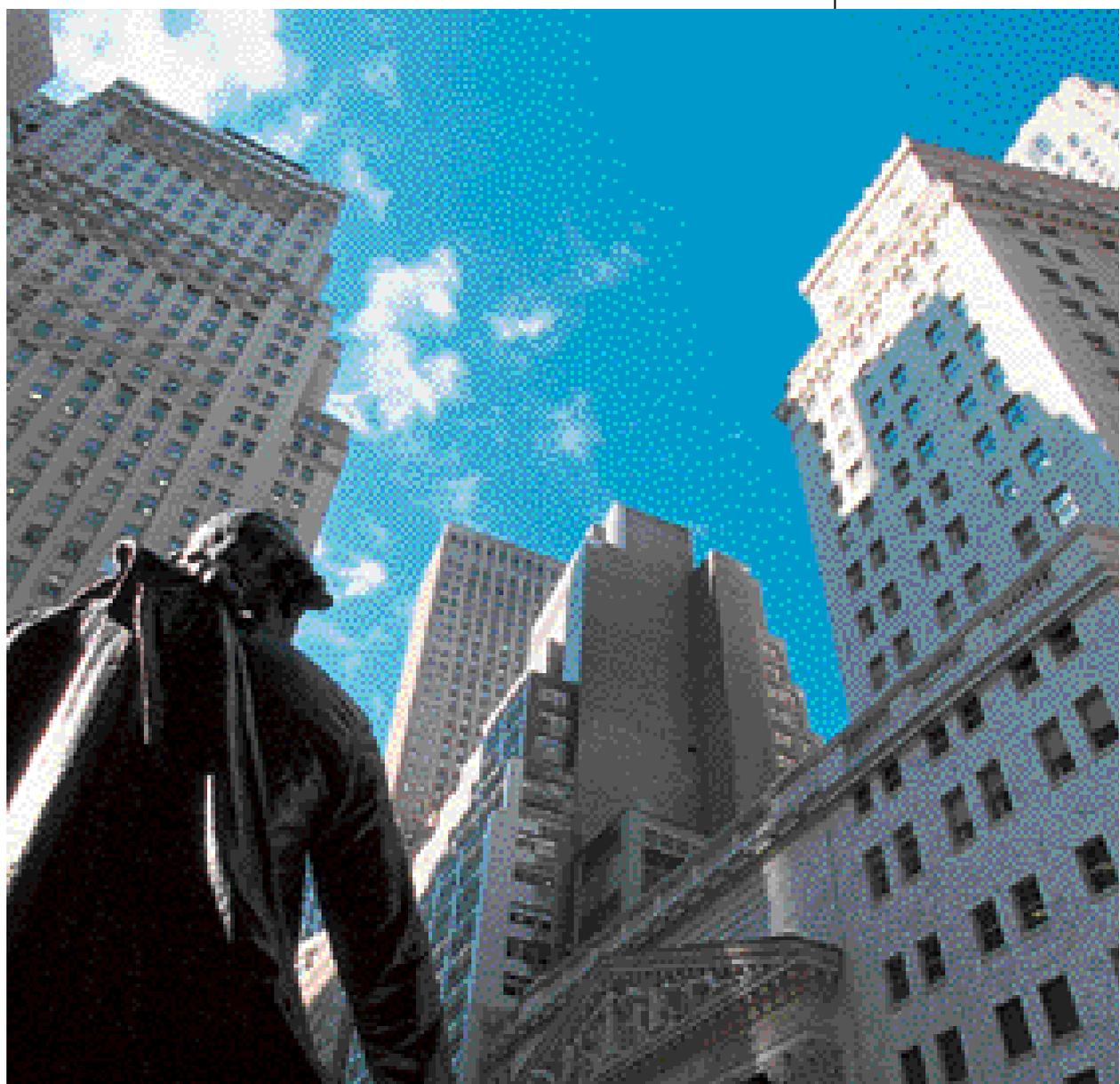
Unità di conto: salario monetario e altri contratti interni di breve termine legati al tasso di cambio col dollaro. Strumento di pagamento differito: contratti di debito privato interno di più lungo periodo in dollari.

Ma la finanza è generalmente di breve periodo. Ancora nominale: condizioni fiscali permettendo, la banca centrale nazionale naturalmente indirizza la politica monetaria verso la stabilizzazione del suo tasso di cambio col dollaro – anche se solo lungo uno slittamento verso il basso. Non è praticabile

Prevedere. Ma come?

# Quelli dei ritocchi

Gli economisti  
alle prese con  
le convulsioni  
dell'economia



Le previsioni sulla crescita dell'economia globale nel 2001 sono state ritoccate più volte verso il basso nei mesi recenti, soprattutto in conseguenza del rapido declino nell'aumento della domanda negli Stati Uniti (con l'eccezione ancora incerta di un incremento del 2 per cento su base annua nel Pil Usa nel primo trimestre, rispetto alla caduta degli ultimi mesi del 2000). Ma non si discostano molto, nella direzione, dalle formulazioni iniziali. Le indicazioni di un netto rallentamento, ribadite o accentuate di recente in varie sedi, dall'Ocse al Fondo Monetario Internazionale, alla stessa Commissione Europea, aprono la strada a interrogativi prevalentemente riguardanti la probabile intensità, durata ed estensione di questa tendenza. Ci si chiede inoltre che cosa sia necessario e possibile, specie dal punto di vista delle politiche monetarie e fiscali, per rilanciare la crescita economica su scala mondiale.

Per valutare meglio le questioni non sembra del tutto inutile qualche premessa di carattere generale. Quello delle previsioni economiche, ma soprattutto degli errori degli economisti nel formulare previsioni anche a breve termine, è un tema "classico", quasi un luogo comune: non soltanto nelle discussioni metodologiche e teoriche fra studiosi, esperti o addetti ai lavori, e ovviamente sul piano applicativo e pratico, ma anche per l'ironia (non sempre benevola) che suscita nei non economisti. A prescindere dalle storielle che circolano, spesso ispirate alla pretesa "irrelevanza" delle loro rigorose conclusioni – un turista smarrito chiede ansiosamente a un economista di spiegargli dove si trova e l'economista gli risponde compunto: "Lei si trova esattamente a un metro da me" – gli archivi delle previsioni sbagliate sono gonfi di casi. Crescono al crescere del numero delle previsioni stesse e non mancano, in questo campo, autentiche gare internazionali, campionati e classifiche omologate da facili controlli.

Va detto però che, a differenza di quanto accade nelle scienze naturali, la comprensione della natura delle "discipline" sociali (per usare la terminologia di un grande economista come John Hicks), a cominciare dall'economia, può giovare persino di moderate interpretazioni... antropomorfe. Per esempio, quando si contrappongono nella gestione della politica monetaria e nelle manovre dei tassi d'interesse, non soltanto la Federal Reserve americana e la Banca centrale europea, ma

spesso e volentieri le persone medesime di Alan Greenspan e Wim Duisenberg, personaggi ormai celebri nell'immaginario collettivo del "villaggio globale". E' naturalmente un paradosso: nel senso che anche qualche semplificazione personalistica, in sé superficiale o addirittura romanzesca, può servire (almeno) a non dimenticare che l'economia tratta, appunto, dello studio sistematico del comportamento umano nella società o, come diceva Alfred Marshall, negli "affari ordinari della vita". Questo comporta per l'economista condizioni peggiori e difficoltà maggiori, rispetto allo studioso di scienze naturali, nell'applicare la procedura scientifica: cioè nell'osservare i fatti, nel modellare su tali basi le proprie generalizzazioni e nel verificarle, per quanto possibile, prima di usarle come fondamento per avanzare previsioni.

In breve, la materia prima dell'economia è la natura umana, che presenta un'estrema varietà e incertezza di comportamento, in confronto a quella delle sostanze gassose e persino delle cavie. Da ciò discende, anche per carenze culturali, una diffusa propensione a interpretare erroneamente la natura delle "leggi" economiche. Al pari di quelle di altre scienze, esse sono *affermazioni di tendenze generali*, non certo *ordini*: ma, come tali, riguardano il comportamento umano. Perciò è impossibile "infrangere" le leggi economiche o "disobbedire" ad esse, mentre è possibile che individui o gruppi cerchino di evitare di regolare la loro condotta alla luce di quelle generalizzazioni. Anche se in tal caso (lo notava un altro notevole economista inglese dei tempi di Keynes, Dennis Robertson) "tenderanno a mettersi nei guai, come quel compagno di Ulisse che ignorava la legge di gravità".

Detto questo, anche troppo, tuttavia sarà forse più facile comprendere come si è manifestato il rallentamento americano negli ultimi mesi del 2000 e come il brusco abbassamento dell'economia degli Stati Uniti (che rappresenta quasi il 30% di quella globale e che è stata la "locomotiva" della crescita della domanda mondiale negli anni recenti) riversi i suoi effetti negativi sulle prospettive economiche dell'intero pianeta, secondo le previsioni di massima accennate all'inizio. E

Meglio il vecchio mago Merlino o i guru di Wall Street? L'aspetto ipertecnologico dei distretti finanziari (a fronte, quello di New York) nasconde in realtà la crescente difficoltà di prevedere e quindi governare le dinamiche della macroeconomia.

La Borsa: croce e delizia del mondo globalizzato. Il caos degli indici economici e l'altalena del mercato azionario sono diventati il nuovo habitat dell'uomo occidentale: spesso un castello di sabbia che si dissolve alla prima ondata.

ciò tanto più se si tiene conto della grave crisi del Giappone, della difficile situazione nell'America Latina (l'Argentina dopo il Brasile) e, *last but not least*, dell'attuale basso livello di crescita "potenziale" dell'Europa, per ragioni strutturali e istituzionali. Oggi, vale a dire *ex post*, proprio quel rallentamento americano, a proposito del quale si discuteva da tempo se sarebbe alla fine stato un "atterraggio morbido" o meno (*soft* o *hard landing*), si spiega tecnicamente senza troppe difficoltà. Innanzitutto, una pausa nella lunga e straordinaria espansione in atto da 9 anni era negli obiettivi della Federal Reserve, che fino al maggio del 2000 aveva aumentato i tassi d'interesse. Un'espansione che aveva generato (soprattutto, ma non soltanto nel settore della cosiddetta *new economy*) un euforico *boom* di Borsa con un'imponente "bolla" speculativa. Il rialzo ininterrotto dei mercati finanziari aveva a sua volta sostenuto sia l'investimento delle imprese, sia la domanda dei consumatori, nonostante un enorme indebitamento del sistema verso l'estero più che compensato dagli afflussi di capitali e una propensione al risparmio delle famiglie praticamente nulla, se non negativa. Proprio ciò, insomma, che aveva indotto Greenspan (a proposito) a mettere in guardia dall'"esuberanza irrazionale" dei mercati finanziari già alla fine del 1996, quando l'indice Dow Jones aveva appena superato il livello di 5.000 punti, per balzare a 10.000 nel '99, fino a toccare poi gli 11.000. In secondo luogo, alla base del rallentamento dell'economia americana troviamo gli aumenti dei prezzi petroliferi che nel 1999 e nel 2000 hanno compresso i redditi e spinto verso l'alto i costi in misura significativa. Ora i tassi d'interesse sono stati ridotti in maniera aggressiva e i prezzi del petrolio sono diminuiti sensibilmente. Ma sono intervenuti due fattori negativi. Da un lato, il rincaro del gas naturale colpisce duramente i consumatori sia industriali che residenziali. Dall'altro, il calo dei tassi d'interesse è stato più che neutralizzato dal peggioramento delle condizioni finanziarie dei debitori più rischiosi, dalle restrizioni nei prestiti bancari e dalla debolezza dei corsi azionari. Il risultato è stato una effettiva contrazione della capacità e della volontà delle società di finanziare i prestiti che avevano contribuito a espandere impetuosamente gli investimenti negli ultimi anni. Poiché più della metà della spesa per attrezzature riguarda la tecnologia informatica, parte del rallentamento coinvolge direttamente le industrie di questo settore.

Sulla base, peraltro sommaria, di diagnosi di questo tipo potrà nondimeno sembrare abbastanza strano che la svolta negativa dell'economia americana, per quanto da molti lungamente attesa e pronosticata (ma come un evento "*certus an, incertus quando*"), sia poi giunta quasi improvvisa. Da qualche punto di vista, è stata una svolta inaspettata. E in fondo lo stesso Alan Greenspan, che pure aveva lanciato con grande anticipo i suoi moniti circa i rischi e l'insostenibilità, alla lunga, di un'espansione ininterrotta e crescente, è sembrato esser colto di sorpresa dal precipitare della domanda alla fine del 2000, risolvendosi a ridurre drammaticamente per la prima volta i tassi soltanto il 6 gennaio, forse con qualche ritardo.

Sembra del resto indubbio che il presidente della Fed, preoccupato della "bolla" speculativa cresciuta in Borsa, negli anni, senza posa (specialmente nel settore delle azioni cosiddette TMT: tecnologia informatica, media e telecomunicazioni), abbia poi tenuto presenti i rischi di un suo sgonfiamento precipitoso e potenzialmente catastrofico, data l'importanza dei prezzi delle azioni per la domanda dei consumatori e per gli investimenti produttivi negli Stati Uniti. Ma in effetti, al di là degli aspetti "tecnici", si è trattato di un autentico sconcerto, almeno a partire dai massimi raggiunti da Wall Street e specialmente dal Nasdaq, seguiti ben presto dalle altre Borse e dai "nuovi mercati" europei nelle forti cadute successive, che hanno portato lo stesso indice Nasdaq a perdere circa il 70% fra l'aprile dell'anno scorso e quello di quest'anno. In un'epoca di accelerati cambiamenti, dominati dalle prospettive della "rivoluzione informatica" nell'era del computer e della globalizzazione dei mercati, con un progresso tecnologico fonte di innovazioni "a grappolo" sempre più intense, come in altre epoche storiche per certi aspetti analoghe, le opportunità del nuovo sono per definizione rischiose. Nessuna espansione può procedere all'infinito, anzi a ritmo crescente: finirà per incontrare dei limiti e quindi, inevitabilmente, un punto di svolta superiore. Ma l'esperienza americana degli anni Novanta (o addirittura del periodo più lungo iniziato nel 1982 ai tempi della presidenza Reagan, con la "rivoluzione"



della politica economica dal lato dell'offerta, la cosiddetta *supply-side economics*) aveva destato un dibattito precisamente su quel tema. Al riguardo, taluni avevano sostenuto l'avvento di un "nuovo paradigma" dell'economia, suscitando interrogativi sulla validità stessa delle "leggi economiche", almeno come erano divenute tradizionali dopo la metà del secolo. Si ipotizzava fra l'altro la scomparsa pura e semplice del ciclo economico, per effetto di quei cambiamenti e per la straordinaria flessibilità dell'economia americana, sospinta da un'ondata di innovazioni tecnologiche scaturite dai settori più avanzati della "new economy" che hanno sostenuto una dinamica economica per molti aspetti senza precedenti (nonostante l'assurda contrapposizione fra "new" e "old economy").

Si è trattato di una crescita continua e accelerata del prodotto lordo senza inflazione, di straordinari aumenti della produttività, di riduzione del tasso "naturale" di disoccupazione, creazione e distruzione ininterrotta di posti di lavoro con un saldo netto positivo di decine di milioni, senza rilevanti tensioni nelle retribuzioni. Una crescita accompagnata e sospinta da un lungo *boom* di Borsa, alimentato a sua volta dalle spinte euforiche di una "irrazionale esuberanza" e da ampie bolle speculative, sorretto da imponenti afflussi di capitali dal resto del mondo agli Stati Uniti e quindi dalla forza del dollaro. Tutto

questo, e altro ancora, aveva indotto a focalizzare le prospettive di una prosperità permanente, chimerica per definizione, nell'interazione di vari fattori: tecnologia, ristrutturazione, globalizzazione, relazioni industriali non conflittuali, capacità della Banca centrale di assicurare la stabilità dei prezzi. Sfortunatamente, più o meno, era proprio quello che si diceva dell'economia americana (anche da parte di un eminente economista teorico come Irving Fisher) negli anni Venti a proposito di una "nuova era", fino a poco prima del grande crollo di Wall Street nel 1929 e dell'innescarsi della "grande depressione" degli anni Trenta.

È comprensibile, su questo sfondo e in questa atmosfera, che le già difficili previsioni economiche diventassero ancor più difficili e che, nonostante tutto, lo *slowdown* dell'economia U.S.A. e di quella globale finisse per arrivare quasi all'improvviso. D'altra parte, la tecnica stessa, anzi l'arte di analizzare e prevedere l'andamento del ciclo economico, coltivata nel periodo fra le due guerre da grandi economisti come Gottfried Haberler e Jan Tinbergen per conto di istituzioni come la Banca dei Regolamenti Internazionali e la Società delle Nazioni, sviluppata poi anche con potenti strumenti econometrici dopo la seconda guerra mondiale, si è in certo senso appannata: quasi che il suo oggetto fosse venuto meno o almeno avesse perso gran parte della sua importanza pratica. Non a caso, del resto, il *World Economic Outlook* (maggio 2001) del Fondo Monetario Internazionale, nel capitolo sulla politica fiscale e la stabilità macroeconomica, dedica un interessante e impietoso " riquadro" proprio alla qualità delle previsioni sui punti di svolta, sottolineando come il rapido cambiamento delle prospettive economiche negli Stati Uniti abbia colto molta gente di sorpresa. Il "consenso" delle previsioni sulla crescita reale del Pil nel 2001 è caduto dal 3,7% nel settembre del 2000 all'1,7% nell'aprile del 2001, con la più rapida correzione delle aspettative negli ultimi dieci anni: ma "l'incapacità di prevedere i principali abbassamenti o le contrazioni dell'attività economica è stata una notevole caratteristica delle previsioni sull'economia americana per molti anni". Non c'è da stupirsi che, di riflesso, altrettanto sia accaduto e accada sia per l'economia mondiale nel suo complesso, sia

### **Le opportunità del nuovo sono per definizione rischiose**

Conto alla rovescia per la Moneta Unica

# Effetto euro

Luci e ombre  
nel sistema  
Italia alle  
prese con la  
nuova realtà  
europea

DI MARIANO D'ANTONIO

Luci e ombre si alternano sullo scenario dell'economia italiana a due anni dalla nascita della moneta unica europea (euro). Tra le luci brillano i buoni risultati conseguiti nella convergenza verso i tassi di crescita del prodotto e verso i tassi d'inflazione medi degli undici Paesi aderenti all'euro, nonché il miglioramento della finanza pubblica. Alle ombre vanno invece ascritti alcuni indicatori della collocazione internazionale dell'Italia sia sotto il profilo dei saldi nell'interscambio di merci e servizi con l'estero, sia soprattutto per la nostra debole capacità di attrarre investimenti diretti dall'estero. Le cifre raccolte nel Grafico 1 convalidano il giudizio sulla convergenza tra l'Italia e l'area dell'euro nel suo complesso, anche se alcuni Paesi come la Spagna crescono molto più di noi e della media euro. Quanto all'aggiustamento della finanza pubblica, giova ricordare che negli ultimi tre anni il disavanzo pubblico italiano si è ridotto da -2,8% del PIL (nel 1998) a -1,8% (nel 1999) a -0,3% (nel 2000) e il debito pubblico è diminuito dal 116,2% del PIL (nel 1998) al 114,5% (nel 1999) al 110,2% (nel 2000). Meno soddisfacente è risultato soprattutto nell'ultimo anno l'andamento del commercio con l'estero (si veda il Grafico 2), tuttavia influenzato dall'aumento di prezzo delle materie prime energetiche e dal deprezzamento della moneta unica europea nei confronti del dollaro degli Stati Uniti, circostanze che hanno fatto raddoppiare il disavanzo commerciale dei minerali energetici, passato, tra il 1999 e il 2000, da 26.000 a quasi 53.000 miliardi di lire. Buona è stata invece la tenuta della bilancia commerciale dei prodotti



trasformati e manufatti il cui saldo attivo è cresciuto, da un anno all'altro, da 66.000 miliardi a circa 71.000 miliardi di lire grazie alla competitività dal lato dei prezzi in dollari acquisita dall'industria italiana sui mercati extraeuropei.

Ancora deludente appare

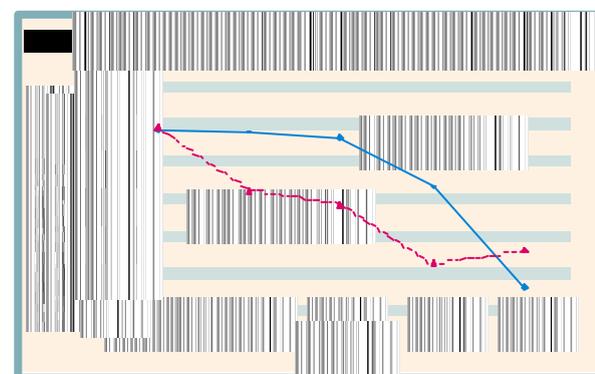
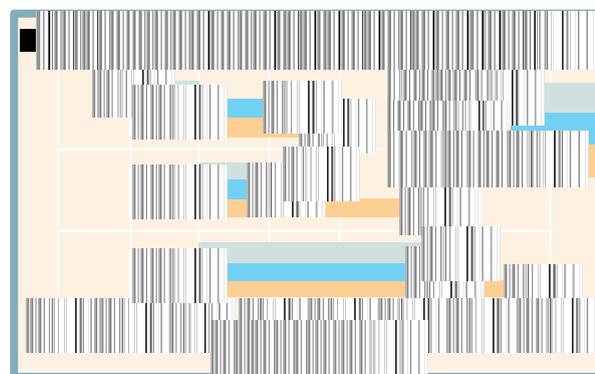
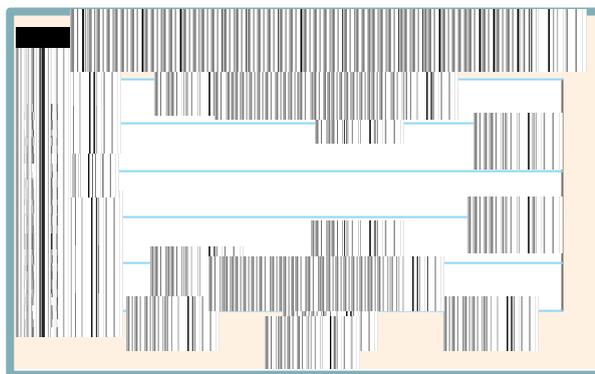
l'internazionalizzazione dell'economia italiana sotto il profilo degli investimenti diretti esteri (IDE) in ingresso e in uscita: come si mostra nel Grafico 3, le percentuali di ambedue i flussi d'investimento in e dall'Italia sono diminuite sul totale Unione Europea dalla metà degli anni '90 in poi e la modesta ripresa degli IDE in ingresso registrata nel 1999 non può dirsi che segni una netta inversione di tendenza. Tra gli IDE verso l'Italia di scarso rilievo permangono poi in particolare gli investimenti diretti esteri che affluiscono nel nostro Paese dagli altri Paesi della Zona Euro: secondo dati dell'Ufficio Italiano dei Cambi, pubblicati nel novembre 2000 dal Ministero del Tesoro nel Rapporto annuale sulle riforme economiche, gli IDE in ingresso in Italia e provenienti dagli altri dieci Paesi dell'euro, ammontavano nel 1999 a meno del tre per mille del prodotto interno lordo italiano. A sua volta l'OCSE nel suo recente Rapporto sulle riforme della regolamentazione in Italia (maggio 2001) stima che il totale degli IDE in ingresso conta per meno del cinque per mille sul PIL dell'Italia contro il 6% in Belgio-Lussemburgo e in Irlanda, il 5,8% nel Regno Unito, il 2,6% in Francia, il 2,5% in Germania e il 3,1% nella media dell'Unione Europea.

La difficoltà di attrarre investimenti imprenditoriali dall'estero è la spia di un problema più ampio che interessa l'economia italiana in quanto inserita in un'area valutaria, appunto l'area della moneta unica europea, vale a dire il problema dell'adeguatezza delle nostre istituzioni private (le imprese) e pubbliche (il governo del sistema economico ai suoi diversi livelli, dalle amministrazioni centrali a quelle locali), della loro attitudine a cogliere tutte le opportunità offerte dalla nostra partecipazione all'euro.

L'adesione dell'Italia all'euro ha già avuto e continuerà ad avere conseguenze benefiche a livello macroeconomico: il rispetto dei criteri stabiliti nel Trattato di Maastricht comporta per il nostro Paese una disciplina cogente in materia di bilancio pubblico, di politica monetaria e di politica del cambio, una disciplina che ha già prodotto effetti positivi sulle grandezze fondamentali della nostra economia comportando la riduzione del disavanzo pubblico, l'abbassamento dei tassi d'interesse, la fissazione irrevocabile del tasso di cambio nei confronti delle valute degli altri dieci Paesi aderenti all'euro. L'effetto disciplina ha ridotto lo spiazzamento degli investimenti imprenditoriali dovuto alle crescenti emissioni di debito pubblico che avevano segnato gli anni '80; ha costretto i settori esposti alla concorrenza internazionale

a rinunciare all'ammortizzatore del deprezzamento valutario per recuperare competitività delle esportazioni; ha contribuito a rallentare i costi, in primo luogo il costo del lavoro. Gli esportatori italiani, in mancanza di cambi flessibili rispetto alle altre valute europee, non hanno potuto, infatti, trasferire i maggiori costi in maggiori prezzi essendo stati posti, dal gennaio 1999, data di avvio della moneta unica, di fronte all'alternativa di aumentare i prezzi perdendo quote di mercato europeo o di mantenere, con prezzi allineati agli altri Paesi dell'euro, le quote di mercato riducendo i margini di guadagno.

L'effetto disciplina, tuttavia, è condizione appena necessaria e per nulla sufficiente ad arrecare all'Italia tutti i vantaggi della partecipazione alla moneta unica europea.



Cantiere Italia: il nostro Paese si presenta all'appuntamento con l'Euro con un sistema economico e amministrativo di gran lunga più efficiente rispetto a qualche anno fa, ma non mancano i motivi di preoccupazione, a cominciare dalla flessibilità della forza lavoro e dai vincoli che continuano a ostacolare le potenzialità delle imprese.

Ove non sia accompagnata da riforme e innovazioni istituzionali adeguate, la disciplina è subita come un sistema di vincoli imposti dall'esterno e porta al ristagno se non all'impoverimento del sistema economico.

Esemplifichiamo quest'affermazione ricorrendo a due casi in cui, per mancate o troppo lente riforme nelle regole di mercato, non sono colti appieno i vantaggi dell'euro. Il primo caso riguarda la contrapposizione tra settori protetti e settori esposti alla concorrenza estera. Quando un'eccessiva regolamentazione (che, poniamo, erige barriere amministrative all'entrata di nuovi operatori nel mercato) riduce la concorrenza nel settore dei servizi – dalla distribuzione commerciale ai servizi di pubblica utilità – le imprese manifatturiere sopportano costi diretti e potenzialmente indiretti: costi diretti in quanto acquirenti di quei servizi offerti a prezzi elevati e costi potenzialmente indiretti in quanto occupano lavoratori/consumatori il cui potere d'acquisto viene eroso dai prezzi dei servizi, ciò che può avviare una spirale prezzi-salari. L'esempio è ancora più evidente quando i servizi sono offerti dalle amministrazioni pubbliche a imprese e consumatori dato che il settore pubblico opera per definizione in regime di monopolio. In tali circostanze, le imprese manifatturiere che sono esposte alla concorrenza internazionale e dunque non possono traslare sui prezzi di vendita i maggiori costi dei servizi, subiscono il deterioramento della ragione di scambio nel mercato interno: il prezzo del loro output diminuisce in termini relativi rispetto al prezzo degli input dei servizi acquistati. Le imprese esposte cedono così valore alle imprese protette. Il secondo caso è quello della ridotta capitalizzazione delle imprese dovuta alla pressione fiscale sui profitti oppure del cosiddetto "nanismo" imprenditoriale, della debole convenienza dell'imprenditore ad accrescere la dimensione aziendale a causa dei vincoli imposti all'assunzione e al licenziamento dei dipendenti qualora si superi, poniamo, la soglia dei 15 addetti. Qui l'investimento in capitale di rischio risulterà modesto rispetto all'indebitamento oppure l'impresa rinuncerà ad avvantaggiarsi di economie di scala decentrando ad altre imprese alcune fasi della lavorazione.

In ambedue le circostanze si avranno degli inconvenienti: lo squilibrio tra mezzi propri e indebitamento espone l'impresa (e la banca) al rischio d'insolvenza nelle fasi di ciclo avverso

## ***In regime di moneta unica conta soprattutto la struttura dei mercati***

oppure sarà frenata la crescita dimensionale delle imprese e dunque sarà ancora ridotto il ricorso al capitale di rischio. Questi casi (il gioco dei prezzi e dei costi tra imprese esposte e imprese protette, i freni alla capitalizzazione e all'aumento della dimensione d'impresa), che sono ben presenti nell'esperienza italiana, dicono che una regolamentazione inadeguata non solo impedisce di cogliere tutte le opportunità offerte dalla piena integrazione della nostra economia nel mercato europeo ma, con l'integrazione, può anche rovesciarsi in danno. In regime di moneta unica conta insomma non solo l'andamento virtuoso dei fondamentali macroeconomici (inflazione, deficit pubblico, tasso d'interesse) bensì soprattutto la struttura dei mercati che dipende dagli incentivi e dai disincentivi che le istituzioni trasmettono agli operatori, a imprenditori e lavoratori. Progressi sensibili nel governo dell'economia, nelle regole che presiedono al funzionamento dei mercati, si sono avuti in Italia negli ultimi tre anni e il Rapporto dell'OCSE prima citato ne dà atto. Dal 1998 al 2000 le politiche di privatizzazione delle imprese pubbliche e di liberalizzazione dei mercati hanno ridotto il controllo statale dei mercati, le barriere all'ingresso di nuovi imprenditori, i costi amministrativi a carico delle imprese. Si sono alleviati così i vincoli che una volta si ponevano all'efficienza produttiva, all'aumento della produttività. Non sono state invece ancora



intaccate le barriere preesistenti al commercio con l'estero e agli investimenti internazionali. Un ruolo importante hanno assunto nella salvaguardia della concorrenza le Autorità di sorveglianza dei mercati, come l'Antitrust e le nuove Autorità per l'energia e per le comunicazioni. Ma l'impatto benefico più significativo per gli imprenditori e la generalità dei cittadini è quello dovuto alla riforma amministrativa avviata con le cosiddette leggi Bassanini, dal nome del ministro per la funzione pubblica che ha dato il più forte impulso a migliorare i rapporti tra amministrazioni e utenti. L'autocertificazione ha ridotto drasticamente il numero dei certificati richiesti ai cittadini, che sono diminuiti dai 70 milioni emessi nel 1996 ai 30 milioni emessi nel 2000, mentre nello stesso periodo le autentiche di firma sono calate da 39 a 7 milioni. Si stima che questa semplificazione amministrativa abbia procurato lo scorso anno ai cittadini un risparmio di spesa di oltre 2.200 miliardi di lire.

La strada da percorrere nelle riforme della regolamentazione è tuttavia ancora lunga. I prezzi dell'elettricità fornita alle famiglie e alle imprese italiane sono, al netto delle tasse, ancora tra i più alti rispetto ad altri Paesi europei. La differenza di costo di produzione, trasporto, stoccaggio e distribuzione di un metro cubo di gas tra l'Italia e la media dell'Unione Europea oscilla tra le 40 e le 53 lire. I servizi di telefonia vocale fissa costano in Italia più della media dei Paesi OCSE. L'efficienza delle ferrovie può essere accresciuta modificando le regole di gestione delle FS, cioè rendendo più stringente il vincolo di bilancio dell'azienda, assegnando libertà e responsabilità di decisione al management, incoraggiando l'uso più ampio delle procedure competitive per l'assegnazione di servizi di manutenzione e costruzione. Un discorso a parte riguarda il regime fiscale delle imprese e la regolamentazione del mercato del lavoro, fattori che incidono sulla capitalizzazione e sulla crescita dimensionale delle unità produttive. L'alleggerimento delle imposte dirette a carico delle imprese, già diminuite di un punto percentuale (dal 37 al 36%), proseguirà nei prossimi anni prevedendosi un'incidenza del 35% a partire dal 2003, mentre da quest'anno sono stati aboliti i vincoli all'applicazione della Dual Income Tax (DIT) i quali prevedevano l'accesso alla DIT per le imprese non quotate che dimostrassero di sostenere un livello medio di tassazione non inferiore al 27% (e 20% per le imprese quotate). Quanto alla regolamentazione del

mercato del lavoro, giova ricordare che nel biennio di vita dell'euro l'occupazione è aumentata in Italia di 645 mila unità, il 90% delle quali è costituita da lavoratori dipendenti. Di questi quasi la metà (il 48%) è rappresentata da dipendenti con contratto di lavoro a tempo determinato. Inoltre più di due quinti (il 44%) dei nuovi occupati dipendenti e indipendenti è composto da lavoratori a tempo parziale. Queste cifre dicono che si estende in Italia l'area del lavoro cosiddetto atipico, diverso cioè dal lavoro a tempo pieno e indeterminato, segno questo che il mercato del lavoro esprime già una tendenza verso una maggiore flessibilità nei rapporti contrattuali, da assecondare piuttosto che contrastare con accresciuti vincoli.



In margine al centenario

# Un “do di petto” contro la paura

Giuseppe  
Verdi,  
i “diversi”  
e la censura

DI GIORGIO TABORELLI

**A**ll'epoca di Verdi e specialmente finché l'Italia non fu unita e liberale, il nostro teatro lirico era ben sorvegliato dalla censura e dalla polizia. Era luogo di convegno del popolo, dei borghesi, della nobiltà e non mancavano autorità e ufficiali, talora delle truppe straniere. Il teatro era luogo di gioco d'azzardo e d'incontri clandestini o riservati. Il sovrano locale aveva il suo palco e altri per la corte. Ballerine e cantatrici si lasciavano corteggiare sostanziosamente.

Dove c'era pretesa di città, c'era teatro; dove c'era teatro c'era l'opera e c'era vita; dunque, per la polizia, pericolo. Fuori dalle città capitali, ogni grosso paese, ogni cittadina aveva, come ieri il suo bel cinema, nell'Ottocento il suo teatro. Affamati impresari con un pugno di artisti giravano per 'le piazze minori' proponendo 'giovani promesse' e 'reduci dai trionfi'. In qualche modo erano capaci di portar

in scena le opere più popolari o le novità dell'anno non di rado in edizioni risicatissime con solo pianoforte e senza coro, chiedendo semmai il rinforzo della banda e della corale del luogo. Le città grandi avevano fin oltre una decina di teatri. Nei maggiori per quasi tutto l'Ottocento il genere preferito era il balletto. Nel raro opuscolo Brindisi d'un imparziale. Quanti figurarono nel Teatro alla Scala durante la stagione carnevalesca del 1842-431 l'autore ricorda per prime le danzatrici che entusiasmarono le due opposte fazioni di fanatici estimatori: «... /Seguendo il metodo / dei cartelloni / sia primo il brindisi / per la Taglioni / da quel seguito / per la Cerrito / ... Per l'impagabile / merto d'entrambe / il Genio al cerebro / prepon le gambe / ed ora lo vedi / regnar nei piedi. / ... Di zelo insolito / gli animi accesi, / correatvi principi, / duchi, marchesi, / conti, banchieri / e cavalieri. / ... Or se alla musica / sovrasta il ballo / solo è del frivolo / secolo il fallo; / un dì 'l buon senso / ne avrà



compenso. / ...»

La censura rendeva la vita difficile al melodramma. Fu considerato sconveniente che, seguendo Victor Hugo, Verdi portasse in scena un re di Francia, il glorioso Francesco I di Valois-Angoulême, nel ruolo di uno sconsiderato femminiere. Così si ebbe il Rigoletto, con primo amoroso al posto del re un anonimo duca di Mantova; era l'anno 1851,



l'ultimo duca regnante sul Mincio era stato cacciato in malo modo nel 1709 e perciò non era in grado di difendere il suo buon nome.

Altro incidente politico per Un ballo in maschera del 1859. Il soggetto veniva da un libretto di Eugène Scribe scritto per Auber; raccontava l'assassinio di Gustavo III Wasa per una congiura di nobili nel 1792. Un regicidio moderno in scena non era

ammissibile per il censore napoletano, né per quello romano. Così la Svezia diventò la colonia del Massachusetts, il re un governatore coloniale inglese.

Anna Buia ha esaminato per noi le vicissitudini incontrate dalla Traviata nelle maglie delle censure di Bologna, Firenze, Roma e Napoli fra 1853 e 1855. La pietra dello scandalo quella volta era un vero macigno. L'opera, desunta dalla pièce di Dumas figlio, metteva in scena come protagonista una cortigiana, tutta una società di cocottes con tanto di gioco d'azzardo e simili bagordi, abiti contemporanei e per di più mostrava che fra i personaggi la persona moralmente migliore era infine proprio lei, la traviata Dame aux camélias. A Napoli, la celebre quartina di Piave posta in bocca alla cortigiana Violetta: «Sempre libera degg'io / folleggiar di gioia in gioia / vo' che scorra il viver mio / pe' sentieri del piacer» diviene un canto da monaca: «Innocente ognor degg'io / trasvolar di gioia in gioia / perché ignoto al viver mio / sia lo strazio dell'amor».

Giuseppe Verdi nel celebre ritratto di Luigi Boldini. Sotto, il Teatro della Scala a Milano, dove il Maestro ha conosciuto i primi, memorabili trionfi.



A Bologna, quando Alfredo torna da Violetta, le deve dire: «Nessuna forza, dolce ben mio / mai più staccarti potrà da me». Il primo verso di Piave pare infatti troppo peccaminoso: «Null'uomo o demone, angelo mio». Simili manomissioni ebbe dai censori anche la vicenda, fino ad apparire in certi snodi assurda. Alla prima della Traviata a Londra il recensore di "Times" la giudica opera di «sconci e disgustosi orrori». A Parigi nel '56 la "Revue des deux mondes" si chiede arcigna: ma si può «per tre atti interi, prestare divini accordi a passioni abiette?». A Londra regna Vittoria, a Parigi Eugenia, modelli di moralismo ipocrita. Pochi anni prima, nel 1850, Verdi con libretto di Piave aveva già affrontato una vicenda a suo modo scabrosa, osando presentarla al Teatro Grande di Brescia, terra radicalmente cattolica. Era Stiffelio, la storia dell'amore coniugale di un pastore protestante, personaggio di per sé impopolatissimo nell'Italia del tempo, per di più presentato in quel rapporto umano che scandalizzava negli ecclesiastici i benpensanti: il matrimonio. L'opera non ebbe un gran successo. Verdi e i suoi librettisti e soggetti ebbero dunque personaggi, vicende, versi epurati dalla censura. Eppure il musicista non era un provocatore culturale, né un provocatore politico, un attivo patriota. Era nato nel secondo Regno d'Italia, l'anno dopo ducato padano di Maria Luigia d'Austria; si era

## Fra zingare e Traviate

C'è un lato dell'immensa opera verdiana che forse non ha avuto il risalto che merita. È il lato che potremmo definire del gusto per i diversi, gli emarginati. Un gusto che qualcuno potrebbe interpretare come una sorta di pendant umano dell'esotismo melodrammatico, sensibile all'effetto della lontananza nel tempo e nello spazio. In altre parole: le Traviate e le zingare non sarebbero altro che l'equivalente, a livello di caratteri e personaggi, di quello che l'Egitto o il Medioevo rappresentano a livello di spazio e di tempo, nella struttura narrativa delle diverse opere. In realtà, si tratta di una precisa scelta verdiana, in un ambiente sociale e politico nel quale il teatro, e il melodramma in particolare, erano caricati di potenzialità "eversive" che oggi possono sembrare curiose, ma che all'epoca si facevano sentire quotidianamente. Verdi fu prima di tutto un musicista: le questioni politiche non erano le sue preoccupazioni primarie. Tuttavia, il contesto nel quale si trovò a operare richiedeva una presa di posizione; e questa presa di posizione fu innanzitutto, per un artista come il maestro di Busseto, una riflessione sul proprio lavoro, sulla propria arte. Verdi si rende conto che l'Ottocento richiede al melodramma una intensità morale completamente diversa rispetto a quella del secolo precedente: la sua predilezione per temi e personaggi che chiamano in causa la coscienza, il carattere e la forza di volontà è dunque tutt'altro che casuale. Una scelta intelligente, che finisce per

formato nell'agraria Busseto e aveva trovato il suo mecenate in un fabbricante di liquori che per controassicurare l'investimento gli aveva dato in moglie la propria figlia. Era un ragazzo solido, fu un uomo sicuro di sé e dipendente solo dal calore femminile. Non fu un ribelle, ma visse cauto, testardo, uomo di scelte a lungo meditate e poi inflessibili. Era rispettosissimo della cultura, appassionato di ogni genere di

teatro: stimava molto, per esempio, l'attore dialettale milanese Ferravilla, eccellente nella caricatura del Trovatore.<sup>3</sup>

Fra l'opera lirica e il pubblico correva una relazione che oggi è difficile immaginare. Il sublime, il tremendo, il divino, l'angelico e il feroce erano per lo spettatore-



ascoltatore in quella musica, in quelle scene, in quei personaggi, nei costumi, nei passi e nei gesti degli interpreti, il cui canto era arte senza bisogno di materia e anche performance a suo modo atletica nella tenuta, nell'agilità, nella cadenza del fraseggio, nell'armonia e nel volume della voce.

Il maestro direttore e concertatore – che almeno alle prime non di rado era anche l'autore, – non contava poi molto, e il regista non c'era ancora; talvolta l'autore, sempre il direttore di scena ne facevano modestamente le veci. Gli idoli erano i cantanti e secondariamente, ma quando era già famoso, il compositore.

Ancora oggi gli appassionati d'opera stranieri sono molto più interessati al cantante, che al direttore o al regista.

Ai tempi di Verdi, gli amanti si ripetevano le ardenti parole dei libretti. Se le scrivevano nei biglietti postali. I cantanti erano soggetti amatissimi delle cartoline illustrate. Liebig

dedicava serie delle sue figurine all'opera, una intera alla vita di Verdi, un'altra al Trovatore. I giornali pubblicavano gli itinerari cittadini prescritti alle carrozze che portavano gli spettatori alle prime. Si registrava nelle cronache cittadine l'arrivo del compositore, della celebrata soprano e il nome degli alberghi in cui avevano preso alloggio. Si discuteva dei tenori nelle osterie. Si rideva delle frasi maldestre dei libretti. Si scrivevano lettere di dedizione alle Aide, Violette, Gilde. Si battezzavano i figli Leonora, Alfredo, Manrico, Alvaro, Radames, Aida. I grandi giornali illustrati riproducevano in anteprima bozzetti e figurini delle opere nuove.

Verdi sapeva che per tutte queste ragioni l'opera doveva essere morale, che il pubblico dell'età romantica non avrebbe apprezzato la lezione di *Così fan tutte*, né un personaggio come don Giovanni. Accettò per questo, forse essendo personalmente di una diversa opinione, che gli amori colpevoli dovevano finire in morte, che i giuramenti dovevano essere rispettati fino al sacrificio di sé, e così via: né la nobiltà, né il popolo ha mai avuto pietà per i suoi eroi. Ma il rispetto convinto per la pubblica morale non fece mai del compositore un conformista. Verdi non era capace di essere scontato, né noioso o prolisso. Le prime scene di *Rigoletto*, e si potrebbero fare altri esempi, hanno il ritmo indiavolato di un promovideo di oggi e sono più chiare e calzanti.

Verdi anche sapeva che per ottenere l'emozione teatrale conviene tenere lo spettatore-ascoltatore leggermente a disagio, almeno per qualche scena, e un poco turbarlo, oggi diremmo, in modo subliminale, mettendolo in conflitto con certe sue idee convenzionali delle quali è assai convinto, seppure non sempre fiero. Ecco dunque le traviate fedeli e altruiste, le schiave che eroicamente “non sapevano stare al proprio posto”, le principesse che si innamoravano del “primo venuto”, i buffoni che pretendevano di vendicarsi uccidendo il sovrano, le spose che si lasciavano corteggiare da un impiegato del marito, i principi ereditari che vagheggiavano lincesto con la moglie del padre, i figli scapestrati che si facevano diseredare dal conte padre, le lady scozzesi assetate di sangue prima di cadere sonnambule.

Anche se le idee per questi scampoli di intrecci sono di Dumas figlio, di Hugo, di Schiller, di

La copertina di uno spartito d'epoca.

A fronte: Valentin Jean (1594-1632), *Letture della mano*.

Quello della zingara è un classico personaggio “marginale” presente, da secoli, nell'immaginario popolare, insieme a quello della donna “traviata” dalle convenzioni sociali che si riscatta con l'amore.

### **Per ottenere l'emozione teatrale conviene tenere lo spettatore**

Shakespeare o solo di un esperto librettista, quello che più con la propria musica che con le altrui parole muove a commozione e pietà nei confronti degli sventati, scellerati e sventurati di vario grado, è il compositore. È Verdi che dà a passioni eccessive, a figure e psicologie distorte, a situazioni inverosimili e a sciagurati casi improbabili una “verità” drammaturgica e umana che ancora oggi emoziona. Scozia e Spagna, Parigi e Boemia, Egitto e Palestina, Venezia e Genova, Francia e Italia sono teatro dei drammi verdiani. Con il melodramma si viaggia nello spazio e nel tempo. Mondo



Verdi, mito italiano. Le opere del “Cigno di Busseto” continuano ad affollare i cartelloni più prestigiosi, come il Maggio Musicale Fiorentino (qui sopra, *Il Trovatore* diretto da Zubin Mehta, con la regia di Pier Luigi Pizzi; a fronte, *La Traviata*, dove la direzione di Mehta si accompagna alla regia di Cristina Comencini).

antico, medievale, moderno e contemporaneo sono quelli in cui vivono i suoi eroi. Dal Medioevo all'età contemporanea, dalla Spagna al Massachusetts a Mantova a Parigi, un piccolo popolo marginale fa capolino, per fare un po' di colore o per assumere nel dramma un ruolo essenziale. È il popolo degli zingari. Non sono, come si credette, una delle due tribù ebraiche scomparse. Non sono neppure egiziani, come dicono i loro nomi in varie lingue europee, né boemi, come dice il nome francese bohémiens. Sono indiani, anche di lingua, emigrati verso ovest probabilmente nel X-XI secolo, in parte fermatisi in Afghanistan, nell'Iran e in Siria, numerosi entrati in Anatolia e passato il Bosforo nell'impero bizantino, spinti ancora più a ponente forse dall'invasione turca. Nel 1322 sono registrati da un francescano a Creta. Più tardi presentano un lasciapassare forse autentico di Sigismondo, imperatore e re di Boemia. Fra 1425 e 1430 presentano commendatizie del re d'Aragona e del Papa, sono a Fermo nelle Marche, poi vengono ricevuti onorevolmente in Castiglia, scendono in Andalusia, in Portogallo, arrivano

nelle isole britanniche, in Scandinavia. In Moravia diventano stanziali e sono fatti schiavi. Ai tempi dell'assolutismo e dei principi illuminati vengono deportati nelle colonie, servono nelle armate. Di sé dicono di essere stati cristiani, di aver abiurato costretti dai musulmani e di essere stati condannati a sette anni di pellegrinaggio per espiare il peccato. Pertanto i cristiani devono loro ospitalità, cibo, vesti e denaro, come ai pellegrini. Sorprende che in un primo tempo li abbiano ottenuti da potentati e città. In seguito, nel comune sentire, il furto e la truffa sono considerati le risorse principali degli zingari. La leggenda li dice figli del vento: mobili, non possono coltivare né mietere, perciò i popoli sedentari devono farlo per loro. Esercitano tanti mestieri: artigianato metallurgico, del legno e dell'intreccio, allevamento e compravendita di cavalli, piccoli commerci. Soprattutto si presentano come depositari di una ‘altra’ scienza: sono guaritori di uomini e bestiame, praticano la magia bianca, sono indovini: grandi maestri del Seicento dipingono la scena della zingara che legge la mano a un ingenuo, talora mentre altre lo derubano. Oppure sono gente di spettacolo: suonano, cantano, ballano, sono acrobati, domatori e ammaestratori di animali, soprattutto di orsi e scimmie. Celebri famiglie italiane di artisti del circo del Novecento discendono da zingari del Piemonte<sup>4</sup>.

L'Egitto entra presto nell'immaginario dell'opera lirica. È l'Egitto solare quello del Fetonte di Jommelli (1753), è quello massonico dei culti delle piramidi e di Iside l'Egitto del Flauto magico, in cui già si può leggere una pesante allusione ai costumi ‘stravaganti’ e ‘barbari’ degli ‘egiziani’ noti a tutti i viennesi: gli zingari. *Carmen* (1875) porta nel suo realismo uno spezzone della società gitana dell'Andalusia: la lettura del destino nelle carte è una citazione della vita di taverna e la gitana dagli amori appassionati quanto labili è un personaggio che risale alla letteratura picaresca e allo stesso Cervantes. Una decina d'anni dopo *Carmen*, Ferdinando Fontana e Alberto Franchetti fanno figurare pescatori gitani nelle Fiandre del XIII secolo. L'opera è il dimenticato *Asrael*. Fontana e Puccini introducono nelle Fiandre del 1302 il personaggio perfido della zingara Tigrana, bambina abbandonata da «un'errabonda schiera ... d'Ungari e Morischi» – gli zingari erano anche chiamati mori e negri –; l'opera è l'*Edgar*, del 1889. Nel 1896-97 furoreggia alla

Scala il ballo grande Sport, di Manzotti e Marengo; il terzo numero del quadro secondo è dedicato alla Gitana, ballo solista dell'étoile, ma già nel 1843 il ricordato Brindisi metteva in pariglia la Silfide e la Gitana. Verdi usa figure di zingari sia secondo la pittoresca convenzione ottocentesca, sia con vera funzione drammaturgica. In Traviata compaiono nell'atto secondo un coro e una danza di zingarelle. Nel Ballo in maschera del 1859 ha ruolo importante il personaggio di Ulrica, indovina e fattucchiera zingara che, per ragioni di censura emigrata dalla Svezia alle colonie della Nuova Inghilterra, è dovuta diventare una schiava nera. Nella Forza del destino del 1863 ambientata nel Settecento spagnolo, la zingara Preziosilla anticipa nell'atto secondo il finale luttuoso leggendo il futuro a don Carlos, fratello della protagonista Leonora. Nel Trovatore sono zingari spagnoli sia il protagonista Manrico che la madre Azucena. La vicenda è ambientata all'inizio del Quattrocento. La nonna di Manrico è accusata di aver stregato un bimbo, il figlio minore del conte di Luna (ramo bastardo della Casa d'Aragona) che per questo delitto la fa bruciare viva. Azucena, la figlia della strega, rapisce il bimbo e lo brucia nel rogo della madre.

Questo l'antefatto, esposto all'inizio dell'opera. Poi la vicenda: Leonora d'Aragona si innamora di un anonimo trovatore: «Quando suonar per l'aere, / infino allor sì muto, / dolci s'udiro e flebili / gli accordi d'un liuto, / e versi melanconici / un Trovator cantò / ... gioia provai che agli angeli / solo è provar concesso! /...» canta la principessa. Di lei è innamorato anche il tutore, figlio maggiore ed erede del fu conte di Luna. Di conseguenza, duello fra il trovatore Manrico e il conte, che lo ferisce. Nell'accampamento, Azucena racconta a Manrico la morte della propria madre e che, nello stress, ha messo sul fuoco invece che l'infante di Luna il proprio figlioletto. Ma allora... Manrico non è nato zingaro, bensì figlio cadetto di un grande di Spagna. Il trovatore comincia a pensarlo, ma i fatti incalzano. Alla fine, Leonora muore, Manrico è ucciso dal conte al quale Azucena rivela – è la famosa vendetta della zingara – che il trovatore era il suo fratellino e lui è un fraticida. La musica di Verdi dà verità all'intreccio romanzenesco, alle

**È Verdi che dà a  
passioni eccessive, a  
figure  
e psicologie distorte  
una "verità"  
drammaturgica  
e umana che ancora**

passioni e ai dolori dei due 'diversi' e della principessa, che quella diversità non vuole riconoscere. Nell'ardore incontaminato degli innamorati c'è il bello della giovinezza. Nell'odio di Azucena c'è la ribellione all'ingiustizia: come poteva sua madre aver stregato il bambino, se quel bambino è lo splendido Manrico? E infine i due zingari, quella che lo è di sangue e quegli che lo è per l'educazione,



sono i due personaggi più vivi e credibili dell'opera. Verdi sapeva che, per riuscire davvero, un melodramma doveva contenere una morale e incidere nel tartufismo del pubblico. Fino a un secolo fa molti hanno creduto che gli ebrei rubassero i bambini cristiani per sacrificarli, ancora oggi molti credono che lo facciano gli zingari per far crescere i piccoli come ladri e chiromanti. Eppure finché ci sono stati tenori capaci di cantare anche quello che Verdi non ha scritto, Il Trovatore è stato in Italia l'opera verdiana più popolare. Che sia il 'do di petto', la fattura che fa innamorare il pubblico? Un 'do di petto' può servire ancora, nella cura del razzismo?

Note.

1. Brindisi d'un imparziale. Quanti figurarono nel Teatro alla Scala durante la stagione carnevalesca del 1842-43. Scherzo poetico di O.T., Milano Giuseppe Chiusi 1843. Vi sono ricordate due opere di Verdi, Nabucco (1842) e I Lombardi alla prima crociata (1843).

2. Anna Buia, Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de La Traviata di F.M. Piave, con prefazione di Mario Lavagetto. "Musica ■

Una canzone, un mondo

# Lo canto relativo

Paolo Conte  
e la fine  
della tragedia

DI GIAN PAOLO PRANDSTRALLER

**N**on è frequente che autori di canzoni e cantautori lascino filtrare nelle loro composizioni delle visioni del mondo. Sono abituali, invece, in questi interpreti dell'oggi, allusioni e critiche alla contingenza sociale o a qualche piega ideologica. Paolo Conte rappresenta un'eccezione alla regola, perché in lui è proprio la nervatura filosofica a essere centrale. Ciò lo fa approdare a una visione del mondo, sub specie del modo di porsi dell'uomo contemporaneo verso la vita. Benché nelle interviste e negli spettacoli Conte privilegi il lato artistico ed espressivo, e tale aspetto sia certamente più accessibile e popolare di quello filosofico, l'idea ch'egli ha dell'uomo di fine secolo è tanto rivelatrice da collocarlo tra le non molte personalità in grado di mostrarci i segni concludenti dell'epoca che stiamo vivendo.

Vorrei sintetizzare così la nota che segue: Paolo Conte, attraverso riflessione, musica e poesia, ci dà un ritratto significativo dell'*uomo relativista*, quel tipo d'uomo che scopre la propria identità grosso modo negli ultimi due decenni del nostro tormentatissimo secolo, realizzando nel bene e nel male la forma umana coerente con l'epoca dell'incertezza, della caduta dei grandi principi, e insieme dell'avvento della possibilità come nozione esistenziale primaria.

La tesi fa aggio sul tema della "tragedia", un tema amato ed esaltato dalla cultura occidentale, di cui proprio Conte annuncia il crollo e la sparizione dal costume. Egli inserisce una visione precisa di tale evento nella canzone "Teatro. Orazione d'onore per il

teatro Alfieri di Asti chiuso da tempo", 1995. L'autore sintetizza lo stato d'animo dell'uomo odierno rispetto agli eroi della tragedia antica evidenziando – quasi fosse un beffardo ricordo di scuola – il tipo d'invettiva usato dall'Alfieri (suo concittadino, di Asti, e maggior tragico della letteratura italiana), contro i tiranni: l'invettiva "ei pera"... "ei pera" (cioè perisca... perisca). Dove l'assonanza tra il verbo "perire" e il sostantivo "pera" crea, come direbbe Kundera, un caso d'immortalità ridicola; in altre parole un grand'uomo non viene ricordato per i suoi meriti ma per aver detto con eccesso di pathos qualcosa che ai nostri giorni suona anacronistico e ridicolo. Dice infatti il testo: "Dorme un teatro – scolpito al centro di un'agricola contrada – tanto qui nessuno si dispera... Ei pera... Ei pera!... – Anticamente – si sguainavano là dentro le parole – uccidere il tiranno questa sera!...". Il luogo sacro in cui simile fatto si dava giace in abbandono e nessuno piange per questo. Sono ancora là dentro i grandi personaggi, i tiranni, e Oreste, Saul, Elettra, "criniere antiche di tragedia". Ma il teatro si è addormentato "nei tempi moderni, dai tempi moderni avvilito – lasciato, abbandonato così".

Personaggi e frasi simili non commuovono più l'uomo contemporaneo perché la tragedia è volata via dal nostro tempo. Lo spirito tragico s'è dissolto. L'aveva glorificato la cultura greca, coi grandi tragici e con Aristotele, come imitazione di vicende che suscitando pietà e terrore costringevano l'uomo alla purificazione. Erano, quelle vicende, l'opposto speculare della condizione degli dei, perfetti, felici, esenti da qualunque bruttura. La tragedia prendeva significato proprio dal contrasto tra lo stato



umano e quello divino, tra il carattere abietto delle esistenze terrene e la perfezione del mondo ultraterreno. Trasformava dunque il terribile in sublime, mediante quella sorta d'esaltazione mistica che è la catarsi, a lungo utilizzata come mezzo salvifico dai tragici successivi.

Nel XIX secolo due critiche importanti

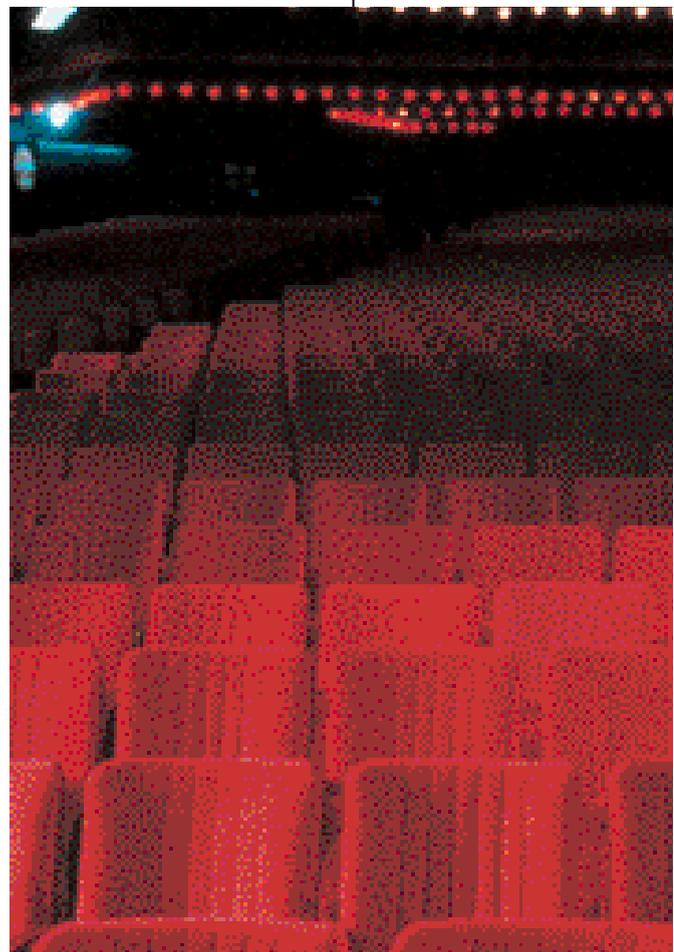
### It's Wonderful, it's Wonderful...

C'è un che di stupefacente nelle canzoni di Paolo Conte, vale a dire che piacciono sempre. Piacciono a un pubblico colto (ma non solo), valicano le frontiere, parlano agli uomini e alle donne del nostro tempo. Sono canzoni belle, che rimangono nella memoria, con le loro parole e le loro melodie; e questo succede da decenni, in un processo di affermazione che dimostra come la ricetta migliore per combattere la banalità sia la pratica costante, discreta, appassionata del suo contrario: la qualità. Le canzoni di Paolo Conte parlano perché sono il frutto di uno sguardo tagliente e partecipato al mondo, al tempo, agli uomini, alle cose. Un mondo nel quale il carattere prevalente si può identificare nella fine della tragedia: tragedia intesa, ovviamente, come adesione incondizionata a un modo di pensare e di comportarsi, a una ideologia, a un sistema di certezze, e che vive, appunto tragicamente, della sua impossibilità di compiersi in toto. Alla caduta delle certezze è subentrata la nozione (e dunque la pratica) della possibilità. Tutto può darsi, nei nostri anni sconclusionati, e proprio questo ne costituisce il problema, e insieme il fascino. Una situazione ideale per un autore sensibile come Conte, ironico e autoironico, che sa parlare al nostro tempo con registro lucido e affettuoso insieme, sulla falsariga di un tema forte e fondamentale, conscio della capacità di assorbire le perdite come tecnica indispensabile di sopravvivenza. Se la realtà ha un

affrontano il concetto di tragedia. Sia Schopenhauer sia Nietzsche se ne occupano in un senso altamente riduttivo, anche se con argomenti profondamente diversi e, per quanto riguarda Nietzsche, facilmente fraintendibili. Ma è solo col crollo delle ideologie e delle certezze, nell'ultima parte del XX secolo, che la tragedia ha dovuto rassegnarsi a morire.

S'era palesata come fonte di nuove sventure più che come itinerario catartico. Negli ultimi vent'anni appare, nel senso comune e nelle intelligenze, l'idea seguente: rifiutare la condizione umana perché limitata, transeunte, soggetta al dolore, significa solo aumentare il carico di pene che l'accompagna; il rimedio

giusto è l'accettazione, unita però allo sforzo paziente di migliorarne a poco a poco le caratteristiche. Va resa lode agli uomini che hanno saputo approdare a quest'idea, foriera d'un corso umano più sereno e forse più civile. La *perdita accettata*, meglio *assorbita*, è un tema forte di Paolo Conte. In una cultura in cui non abbiamo più l'illusione d'essere eterni e sono evaporati assiomi di lunga tradizione come certezza, onnipotenza, onniscienza, perfezione – rimossi tutti dalla filosofia del limite, del contrapposibile, del relativo – *la capacità di assorbire le perdite diventa essenziale per chi vuole continuare a vivere*. La tragedia poteva esistere finché nella nostra immaginazione si stagliava un mondo perfetto nel quale speravamo di risolvere un giorno la nostra contingenza; ma ora che l'universo ci appare soggetto al tempo e a infinite condizioni, ora che il tutto rivela i nostri stessi mortali caratteri, perché dovremmo mantenere l'impronta tragica che ci viene da un passato in cui ci sentivamo antitetici a una realtà immortale? Troviamo in Conte la perdita assorbita, anzitutto, nel tipo di musica che l'autore predilige. Ma le parole non sono da meno. Dice di scrivere per prima cosa la musica e solo dopo il testo, talvolta attraverso una ricerca dolorosa. Alla fine tuttavia ciò che risulta è l'assimilazione reciproca dei due settori, ricca di contenuti, in molti casi concettualizzati. Certo, la musica di per sé



rimanda a mondi o gruppi umani già stemperati nella storia, epici in un certo senso proprio perché estranei al presente .

– Il jazz è un genere fondato sul folklore negro, che si affida all'improvvisazione e a una particolare tensione ritmica; può essere tanto libero ed eterodosso perché riecheggia una cultura ormai entrata nel ricordo. Conte ha sempre dichiarato il suo debito verso il jazz ("mia fonte d'ispirazione primaria"), lo spirito del jazz lo emoziona, ed è logico ch'egli riconduca questa fonte alla cultura degli anni venti, al periodo immediatamente successivo alla prima guerra mondiale, nel quale si sono aperte le maggiori rivoluzioni artistiche di questo secolo.

– Il tango: si ritiene abbia indicato, in origine, un tipo di tamburo, poi una danza eseguita al suono di tale strumento; nasce nei sobborghi di Buenos Aires, in ambienti di guappi alla ricerca di sensazioni elementari, del tutto improbabili nella vita industriale organizzata.

– La rumba è di origine negro-africana, danza che fa ampio uso di sincopi, cioè di impedimenti alla percezione fonica d'una nota forte, che danno impressione di agitazione e instabilità.

– Habanera ha la sua culla a Cuba, è a ritmo binario, col primo tempo della battuta fortemente accentuato, strappata all'Havana e gettata nel vecchio mondo, in Spagna.

– E la milonga? Canzone popolare diffusa nelle regioni del Rio della Plata, universo di pianure e di silenzi agli antipodi dal mondo d'oggi. Queste musiche sono ricordi d'un "altrove" che in realtà non c'è più, di mondi sfumati, e perciò non incumbenti, come si agitassero ormai in una nebbia diffusa. L'esotismo di Conte non riguarda l'avventura, ma la condizione umana. C'è una canzone intitolata "*Chi siamo noi*", 1975; mette in relazione l'uomo d'oggi in cerca del proprio senso con altrove... introvabile: "Chi siamo noi... E dove andiamo noi – a mezzanotte in pieno – inverno ad Alessandria...". L'uomo d'oggi, fa capire il nostro autore, non è Sebastiano Caboto o Vasco De Gama, lanciati nell'esplorazione d'una terra vergine e tutta da scoprire. L'attacco accorato della canzone la dice lunga sull'individuo odierno, al quale l'altrove dà solo gratificazioni illusorie anche quando è carico di lusinghe sensuali che aiutano a dimenticare la squallida quotidianità. Un'altra canzone in cui l'impossibilità dell'altrove vien detta in modo struggente è "*Alle prese con una verde*

## **La capacità di assorbire le perdite diventa essenziale per chi vuole continuare**

*milonga*", 1981.

Quel canto è pensato da Conte come una creatura silvestre che il musicista insegue senza raggiungere mai: "... e mi avrai, verde milonga – che sei stata scritta per me – per la mia sensibilità,

– per le mie scarpe lucidate... – per il tempo, per il mio gusto, – per tutta lamia stanchezza – e la mia guittezza...". L'inseguitore offre se stesso alla milonga "... io sono qui, sono venuto a suonare, sono venuto ad amare, – e di nascosto a danzare...". Ma la milonga gli rivela la natura sua di fantasma che non si lascia prendere: "e ammesso che la milonga – fosse una canzone – ebbene io l'ho svegliata – e l'ho guidata ad un ritmo più lento... – così la milonga rivelava di sé – molto molto più di quanto apparisse... – la sua origine d'Africa, – la sua eleganza di zebra, – il suo essere di frontiera, – una verde frontiera... una verde frontiera – tra il suonare e l'amare, – verde spettacolo in corsa da inseguire... – da inseguire sempre, da inseguire ancora, fino ai laghi bianchi del silenzio... finché Atahualpa o qualche altro dio – non ti dica: descansate niño, – che continuo io...". Qui la parola decisiva è "inseguire"... un fantasma bello e imprendibile!

L'inseguimento sarà continuato da un dio immaginario e l'offerta del musicista non avrà risposta alcuna. Ciò ricorda un cuore appassionato che nella persona desiderata trova solo distacco e silenzio. Il sogno esotico è d'una seduzione crepuscolare, dice il rimpianto per il tempo in cui all'esotismo (vero) si poteva dar credito. Quel tempo non c'è più. Si capisce allora perché per Conte l'altrove possa essere molto lontano o vicinissimo, magari sulla soglia di casa. I mari del Sud, l'Africa profumata, un oratorio dove "cerco un po' d'Africa in giardino – tra l'oleandro e il baobab" ("*Azzurro*"), Genova, Alessandria, il Bar Mocambo (cioè, forse, una causa vissuta in tribunale), un qualsiasi luogo di mare, i bagni diurni "abissi di tiepidità", il treno dalle "ruote rotonde", e così via. La vita quotidiana si rivela; guarda caso, un serbatoio enorme di luoghi esotici dove vorremmo riempirci di senso. Si ascolti "*Una giornata al mare*" del 1970: "... solo e con mille lire – sono venuto a vedere – quest'acqua e la gente che c'è, – e il sole che splende più forte – e il frastuono del mondo cos'è, – cerco ragioni e motivi di questa vita...". Dove? In una comunissima spiaggia piena di folla che compie i gesti propri di quel luogo per darsi una meta che la tolga dall'insignificanza

In queste pagine:  
una voce,  
la penombra di un  
teatro, un pianoforte  
a coda: così lo stile  
di Paolo Conte  
ha conquistato il suo  
pubblico.

abituale. E' difficile pensare che questa "ricerca di senso" non sia frequentata dall'amore. L'amore è l'altrove più vagheggiato.

Ma com'è fatto quest'amore? Si scopre nelle canzoni di Conte una curiosa filosofia dell'amore, pessimistica, ma ancora una volta non tragica. Troviamo lacerti espressivi che dipingono *la situazione dell'amore nella parte conclusiva del secolo*. Eccone alcuni. In "Wanda", 1974, c'è la dichiarazione "Lo so che ogni amore è sempre stato – un breve sogno e niente più, – niente più..."; le canzoni del Mocambo parlano d'incomunicabilità totale, di estraneità tra due esseri "messi... in un brutto tinello marron"; e nella celebre "Gelato al limon", 1979, l'uomo offre alla ragazza "la sensualità delle vite disperate" e lei sta entrando nella sua vita "con una valigia di perplessità". Si potrebbe continuare con affondi del genere disseminati nelle canzoni più significative. Ricorre l'ipotesi: scappare da una realtà usuale, priva di significati, per tentare l'amore; sull'alea, però, d'una assai risicata possibilità. L'incontro è casuale, per esempio in una sala da ballo, dove due ballerini si adocchiano mentre l'orchestra li invita a un ballo vorticoso. C'è un clima provvisorio, di eccitazione, di estasi. Chissà se ci sarà il contatto buono! Dipende da un'infinità di piccole cose. Le mille sciocchezze del vivere normale, sconvolte in un attimo dalla musica, lasceranno il passo all'intimità? Nessuno può dirlo. Il caso sogghigna sopra la testa dei danzatori. In quei pochi istanti mentre l'orchestra "decolla" può infrangersi il muro della solitudine oppure tutto può risolversi in una bolla di sapone.

C'è un'invocazione accorata in "Blu notte", 1987: "non ha importanza, tu – ritrovami, ripescami, sorteggiami... – piuttosto dimmi: un po' di tempo tu – ce l'hai da dedicarmi in una notte blu?". Un azzardo giocato negli "alberghi tristi", riuscire a parlare, finalmente, in profondità, stabilire la corrente tra due monadi che sanno quanto difficile sia il gioco sentimentale. La precarietà dell'amore, una volta nato, domina in "Messico e nuvole", 1970, un vero trattato sull'effimerità del sentimento. Non per nulla dice "questi son sentimenti di contrabbando – meglio star qui seduto – a guardare il cielo davanti a me... – Messico e nuvole, – la faccia triste dell'America, – e il vento suona la sua armonica – che voglia di piangere ho...". Il canto formula anche un interrogativo concettuale "Chi lo sa come fa –

### **Non ci sono insegnamenti in questo autore, né precetti**

quella gente che va fin là – a pronunciare un sì, ma ... – mentre sa che è già – provvisorio l'amore che – c'è, sì, ma forse no...". E detto questa combinazione strana, nella quale l'eccezionalità dell'incontro è aggravata dal rischio incombente della rottura, c'è il rimorso delle occasioni perdute, di non aver colto uno dei pochi inviti che avrebbero potuto darci... l'amore. Sembra importante, per questo aspetto, "Un vecchio errore", 1990, dov'è rievocato uno sbaglio del passato, non aver colto l'amore per immaturità giovanile, durezza di cuore e così via. Amore come fonte di guai, alla maniera di Truffaut? O piuttosto amarezza per aver perduto ciò che con un atteggiamento più dolce avremmo potuto avere?. "Parole d'amore scritte a macchina", 1990, è un classico sulle ferite che lascia un rapporto un tempo bello e vivo; la più preziosa umanità di questo pezzo sta nel sottolineare che noi moderni riusciamo a guardare un

amore ridotto a tenzone legale con infinita pena, ma con la faccia impassibile. Tutto questo non accadrebbe senza una consapevole, filosofica ironia.

Abbiamo imparato a non considerarci importanti, e dunque sorridiamo e dei malanni e delle gratificazioni. L'ironia è il contrappunto psicologico del nostro non sentirci tragici. In Conte troviamo l'ironia da disinganno, tipica di chi ha capito. Rispetto alle menzogne ormai smascherate, alle offerte d'amore senza radici, alle promesse di fedeltà fatte soltanto per ottenere qualcosa, alla creazione artistica ridotta a usa e getta, all'imitazione pedestre di qualunque fatto che pretenda d'essere originale; mettete insieme tutto questo, sommatelo con l'estrema imprevedibilità dei comportamenti umani e avrete la forma ironica del disinganno, la tromba amara di "Max", l'uomo caduto in mare da una nave godereccia che vede la sua donna danzare con un altro sulla tolda ("Onda su onda"); avrete la stupefatta domanda: "Cosa sai di me... cosa sai di me, – se tu sai far battere il mio cuor? – Sì, ma tu di me, cosa sai? – cosa sai di me, cosa ne sai?". ("Cosa sai di me?", 1995). Certo l'ironia ci aiuta a digerire simili cose. Questo mondo di possibili è così strano che dinanzi al suo caleidoscopio è necessario mostrare una faccia pacata e sorridente. Le canzoni non sono mai generiche, dicono al contrario situazioni di grande concretezza.

Poiché raccontano di perdite e di eventi non realizzati, o rimasti a metà, si potrebbe supporre che Paolo Conte abbia dentro a sé

una vena nichilista.

Invece no. E' relativista la sua vena, non nichilista.

Accanto alla perdita fiorisce in lui una fresca vitalità. Vi sono segni inequivoci della vitalità di Conte.

Quei segni sono tutt'uno con la biografia del personaggio: come racconta la sua infanzia, la vita in una famiglia professionale immersa in una piccola città, come fa l'avvocato imparando molto sugli uomini e sulle cose, come capisce la saggezza di "non puntare tutto sulla stessa carta", come diventa una scimmia del jazz, come osa scrivere le prime canzoni, come lotta per fare ciò che sente veramente, il

tutto sullo sfondo lontano d'una guerra che ha devastato il mondo: tutto questo è prova della sua vitalità. E' comprensibile allora che si trovino, nelle canzoni, segnali di recupero di fronte allo scacco come: "via, via, non perderti per niente al mondo – lo spettacolo d'arte varia di uno – innamorato di te – it's wonderful, it's wonderful..." ("Via con me"); c'è qualcuno tra voi che sappia suonare – una danza vertigine, un ballo frin frun – che tolga le scarpe e le calze alle femmine?..." ("E'isiri"); o proiezioni coraggiose della fine definitiva come "L'ultima donna" canzone "aeronautica": "L'ultima donna avremo, – l'ultima

donna che noi – per ultima abbracceremo, – e il nostro corpo godrà – l'ultimo bagno di vita, – di champagne e di sudore, l'ultima femmina, e poi sarà finita, – l'ultima volta per noi, l'ultima donna per noi...". Percorre questi brani una convinzione insistente: viviamo nonostante tutto!

Lo spirito del mondo permea intimamente ciò che Conte ha prodotto. E' la vitalità, riflesso pronto del nostro essere vivi – nonostante tutto, si potrebbe dire – che ci fa continuare, anche quando la ragione, sotto la sferza delle delusioni, ci sussurra "basta ragazzo, fatti da parte". Perché Paolo Conte è così ammirato dal pubblico colto? Risponderei: ha concretizzato in forme musicali, letterarie e concettuali il momento morale dell'uomo di fine

secolo, il quale ha imparato a non più disperarsi per la perdita dell'assoluto, idea determinante per i suoi predecessori, e a *vivere intensamente nonostante l'evidente mancanza di senso dell'intera realtà*. Non ci sono insegnamenti, in questo autore, né precetti.

Niente prediche, niente didattica, niente messaggi. Conte sembra suggerire che quella cosa fondamentale, oggi, bisogna capirla da soli.



Da Liverpool al mito

# Beatles con la "A"

Il Fab Four,  
quarant'anni  
dopo: i  
migliori, per  
sempre

DI CARLOTTA TEDESCHI

**I**l treno da Londra parte dalla centralissima Euston Station, arriva a Liverpool dopo tre ore di viaggio comodo e tranquillo. Appena fuori dalla stazione di Lime Street c'è da fare i conti con il vento gelato che dal mare d'Irlanda risale il fiume Mersey, taglia la faccia come un coltello affilato, e la pioggia, o meglio acqua mista a ghiaccio, ha dimenticato la flemma anglosassone. Liverpool, sul fiume Mersey, nel nordovest della Gran Bretagna, profondamente amato dal paesaggista John Constable perché, affermava, aveva il panorama più bello del mondo e poi, nel Medio Evo, terra di cruentе guerre di conquista, i

Normanni vi elessero molti edifici religiosi, Guglielmo II ne assegnò le terre ai baroni inglesi.

Nel Merseyside, Liverpool culla della rivoluzione della musica popolare del '60, quella dei Beatles, i Four Lads di Liverpool, i Fab Four.

A Liverpool tutto inizia nel 1207, quando Re Giovanni concesse al piccolo villaggio di pescatori arroccato nell'ansa del Mersey il privilegio di aprirsi al mondo come porto. E la vita aspra cambiò mano a mano che si incrementarono gli scambi con l'Irlanda, mano a mano che il poco onorevole ma redditizio traffico degli schiavi fra Gran Bretagna e Americhe coinvolse la città che vide crescere il

## ... e qui c'era il Cavern

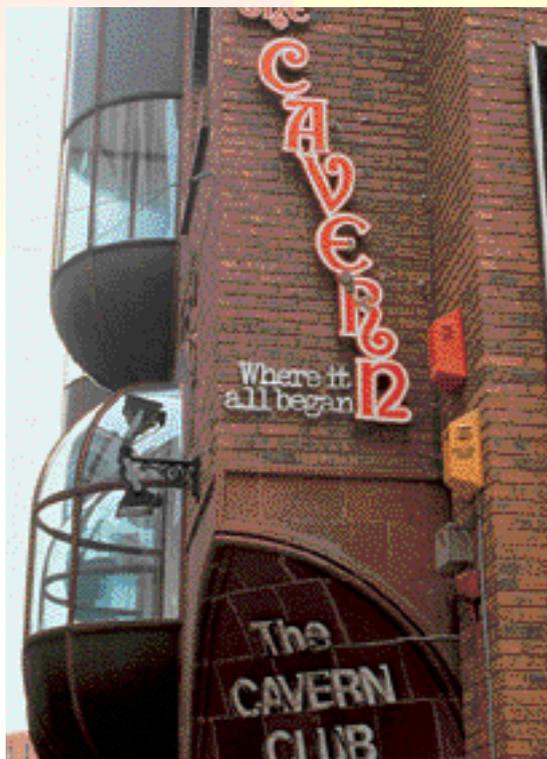
Ci sono eventi che, per una serie di circostanze uniche, sono destinati a fare epoca. Ricercarne le radici, in fondo, è un po' come ritornare "sul luogo del delitto", per riportare il mito alle dimensioni dell'umano, del contingente. Il fenomeno Beatles è senz'altro uno di questi eventi, che ha segnato la seconda metà del ventesimo secolo, e si fa sentire ancora oggi. Uno stile musicale che diventa stile di vita, inaugurando una stagione assolutamente nuova. Uno stile che, a quarant'anni di distanza, è fresco ed efficace come al suo apparire. Uno stile che mette d'accordo gli ex-giovani (di allora) e i loro figli. Beatles, cioè Liverpool. Cioè anni Sessanta. Cioè speranze, voglia di cambiare, e certezza che le cose sarebbero andate meglio. Un mix di straordinaria intensità, rafforzato dalle vicende personali dei ragazzi che componevano il quartetto, e, paradossalmente, trasportato nell'universo del mito proprio dalla rottura del sodalizio, che ebbe luogo nel 1970 (dieci anni di carriera e trenta di mito, in fondo). Oggi, Liverpool è una città completamente diversa. Le grandi industrie non ci sono più; il clima post-industriale ha in parte sanato le ferite sociali ed economiche degli anni Ottanta, e i luoghi nei quali esordirono i Fab Four sono diventati meta di un vero e proprio pellegrinaggio organizzato. Una visita a questi luoghi significa aprire uno squarcio storico, sociale e culturale su un'epoca recente eppure lontanissima; e significa, soprattutto, addentrarsi ancora una volta in un viluppo di interrogativi che non potranno mai essere sciolti. Interrogativi che riguardano, appunto, l'intrecciarsi dei motivi, fortuiti e fragili, che trasformarono i quattro ragazzi del Cavern Club in un fenomeno mondiale; e che, caso davvero unico, a quattro decenni dal loro esordio sono ancora ai primi posti nelle vendite dei CD,

porto e i suoi docks 11 chilometri lungo il Mersey nel 1715, che si riempivano di tabacco, di cotone, di rum. Da Liverpool, sede della White Star Line, la compagnia di navigazione proprietaria dell'Oceania e del Titanic, partivano gli emigranti che cercavano fortuna nel Nuovo Mondo. A Liverpool rimasero molti degli irlandesi che lasciavano la loro patria stremata dalla carestia e si insediarono nella città con la loro cultura, la loro musica.

Liverpool dimenticata per decenni, ma che oggi rialza la testa, è orgogliosa della sua Orchestra Filarmonica, della sua Università; non c'è più solo il calcio. Liverpool che ha lavorato sulla sua austera architettura senza violentarla, ma esaltandola; i suoi vecchi docks sono diventati curatissimi e moderni musei che raccontano la vita della città; c'è la Tate Gallery, prestigiosa come quella di Londra, la sede di una rete televisiva e poi, al Britannia Pavillon, The Beatles Story.

Liverpool, dove tutto può accadere, dove tutto ha inizio, dove quattro ragazzi nati nei quartieri della working class hanno riscritto la musica popolare del 900: sono partiti dal Rock and Roll, dal rhythm and blues (che arrivavano dagli Stati Uniti) dal rockabilly che batteva forte nel cuore del Mersey, il Merseybeat.

Beatles, un'esperienza magica, una scritta gialla che trionfa sul sacchetto di plastica del negozio di memorabilia e souvenir del museo, che si potrebbe riempire di tutto quanto una



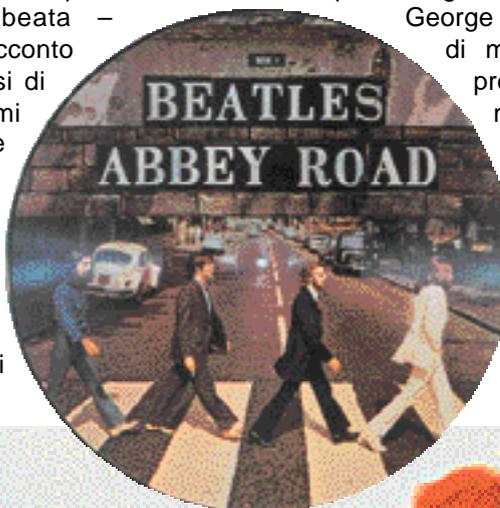
carta di credito possa pagare e che lascia riemergere improvvisamente e intatta quella rivoluzione fatta con le chitarre che ha cambiato la faccia alla musica e al costume della seconda metà del Novecento. Un racconto breve, dieci brevissimi anni, una storia che nessuno dimentica e che tutti vorrebbero aver scritto, e che nessuno riuscirà mai a ripetere. Chi oggi, dove nessuno ha più il coraggio di osare, di rischiare, di creare, sarebbe in grado di pensare un concept album come Sergeant's Pepper, punto di non ritorno nella musica popolare moderna?

Beatles, Liverpool, Mathew Street, una stradina grigia, freddissima, la culla dei Fab Four. The Cavern Club. Ancora, c'è certo, ma

è solo la copia esatta dell'originale, buttato giù per far posto a un parcheggio. Ma ogni pietra di Matthew Street parla di Paul McCartney, John Lennon, George Harrison, Ringo Starr e basta varcare la soglia di un negozio al 31 di Mathew Street, scendere pochi gradini ripidi ed entrare nel Beatles Shop, regno unico e incontrastato di tutto ciò che si può cercare e contrattare, vendere, comperare sui Beatles. "Mi rendo conto di essere un privilegiato" racconta Steven, proprietario orgoglioso, ragazzo dalle forme così abbondanti che sarebbe entrato di diritto nel Circolo Pickwick, "io sono qui solamente per soddisfare tutte le richieste che posso... Da quanti anni sono qui? Non me lo ricordo, però devo confessare che mi fa piacere vedere le facce di chi entra qui; hanno tutti sul viso un'espressione particolare, quasi beata -

continua nel suo racconto Steven - sono curiosi di ogni cosa. E poi mi rende orgoglioso che vivano nell'atmosfera di Liverpool, sono convinto che molti sono entusiasti di visitare la nostra città".

La musica dei



Beatles, una malattia da cui non si vorrà mai guarire. I Beatles, che all'inizio erano i Quarrymen, erano un gruppo di *skiffle*, una miscela di rhythm and blues, folk e jazz tradizionale che nel corso degli anni 50 era considerato *il rock and roll dei poveri*, di chi insomma non poteva permettersi strumenti ed amplificatori e si arrangiava con quello che aveva. John Lennon, che allora amava sentire Chuck Berry, ma fu Elvis Presley a farlo diventare un patito di musica beat, quando senti *Hearthbreak Hotel* pensò "ecco ci siamo"... John Lennon che sul giornale di musica di Liverpool il *Mersey Beat* del 6 luglio del 1961, il primo numero della testata, scriveva una breve digressione sulle incerte origini dei Beatles ed era già il *lennonese*. "C'erano una volta tre piccoli ragazzi battezzati con il nome di John, George e Paul. Questi ragazzi decisero di mettersi insieme perchè erano proprio dei tipi metti-insieme... Un mucchio di persone chiedevano: che cosa sono i Beatles? Perchè Beatles? Mah, Beatles, da dove viene il nome? Allora ve lo diciamo. Venne durante una visione: un uomo apparve su una torta fumante e disse rivolto a loro:" D'ora in avanti voi sarete i



Beatles con la a". "Grazie, Signor Uomo" dissero ringraziandolo.

John Lennon, ancora e sempre l'icona dei Beatles, più tardi, ricordando la loro musica, il loro rapporto con la discografia ufficiale, avrebbe scritto: "Ci rovinammo per sfondare. E quella fu la fine. Ci sono sempre mancate le date nei locali, perchè era lì che facevamo veramente musica, e da allora in poi siamo diventati artisti tecnicamente efficienti, da sala di registrazione, che era un'altra cosa, perchè comunque eravamo persone competenti e ci potevi mettere in qualsiasi mezzo di comunicazione, riuscivamo sempre a far venire fuori qualcosa di valido".

Una capacità unica che aveva intuito immediatamente Brian Epstein, scrive ancora John Lennon ricordando il 3 dicembre del 1961 quando i Beatles incontrarono Epstein. "Fino a che non arrivò lui non avevamo idea di che cosa stessimo facendo. Vedere il nostro ruolino di marcia scritto su un foglio rese tutto quanto ufficiale... Lasciava che mantenessimo le nostre individualità. Rispettavamo le sue idee, smettemmo di masticare panini al formaggio e dolcetti di marmellata sul palco, cominciammo a stare un pò più attenti a quello che facevamo...". Brian Epstein. Negli anni 60, Londra è il *Times* e non è ancora troppo *swinging*, la televisione è in bianco e nero, i canali sono soltanto due e soprattutto c'è la radio, la *BBC* ed è proprio lì che il Pigmaliione dei ragazzi di Liverpool punta con i suoi pupilli. La *BBC* non aveva concorrenti, gli ascolti erano altissimi e la voglia di nuova musica era tanta. Così nel gennaio del 1962, piomba nella sede di Manchester della *BBC* con i suoi scarafaggi. Peter Pilbeam, produttore della trasmissione *Teenager's Turn*, non storce il naso, anzi gli piace moltissimo la voce di Lennon, un pò meno quella di Mc Cartney, e così dopo le trattative necessarie il 7 marzo del 62 per i Beatles si spalancano le porte degli studi della *BBC*; un lavoro duro, in un giorno solo, il 16 luglio del 63, registrarono ben 18 canzoni, ma ormai erano alle stelle. Il 26 gennaio di quello stesso anno erano stati

ospiti, per la prima volta, a *Saturday Club*, la trasmissione di punta della *BBC*, che andava in tutto il mondo. E quello che accadeva in quegli anni, George Martin, da sempre il produttore dei Beatles, lo ha riportato a nuova vita, in un compact disc, e tutto è affascinante, allegro, il suono è vero, e loro, i Beatles, come scrisse Peter Pilbeam, erano "un gruppo rock anomalo, ma non troppo, più incline, allora, al country western, ma con una spiccata tendenza, quella di suonare buona musica..." e più di trent'anni dopo è ancora maledettamente vero. E chi non crede ad una magia perfettamente intatta, non deve far altro, una volta che è a Liverpool, salire sul pullman che è la copia esatta di quello su cui si imbarcarono i Beatles e le comparse di *Magical Mystery Tour*. Certo quello di oggi è un pellegrinaggio laico e musicale, si va alla scoperta della Liverpool dei Beatles, ci si ferma e si scende per fotografarsi davanti alle case dove hanno vissuto John, Paul, George, Ringo, Menlove Avenue, Forthlin Road, Arnold Grove, Madryn Street, e non si resiste, si canticchia quando il pullman arriva a Penny Lane, qualcuno si commuove davanti al cancello di Strawberry Field, e se qualcuno si sente un pò ridicolo su quell'autobus un pò vecchiotto, con qualche spiffero e qualche vite allentata da dove entra la pioggia, ci pensa Edwina, da sei anni guida del tour, profondamente innamorata dei Beatles e della sua città. "Il mio, dice Edwina, è il più bel lavoro che si possa fare a Liverpool, amo il mio lavoro e amo far vedere e raccontare la storia di Liverpool e ovviamente quella dei Beatles, divertendoci. Quando a bordo ci sono gli stranieri tutto in fin dei conti è più facile, ma quando i passeggeri sono inglesi o di Liverpool stessa, allora tutto è molto più stimolante, salgono sul bus con amici, parenti, e quando scendono mi dicono sempre: grazie perchè mi ha raccontato tante cose della mia città che non conoscevo affatto. E sono felice di questo perchè poi loro lo raccontano ad altri amici, che poi verranno con altri amici e saremo sempre qui a raccontare la storia dei Beatles."

Pochi anni per sconvolgere il mondo. In queste pagine, una breve *Beatles story* fotografica, dai primi anni sessanta allo scioglimento del gruppo (l'ultimo *long playing* è del 1970). La fine traumatica di una esperienza memorabile ha contribuito non poco alla nascita del mito che ancora circonda i Quattro di Liverpool: paradossalmente, è proprio il passare del tempo e delle mode musicali che fa apprezzare l'originalità e la qualità della loro produzione.

E a cantare e ad ascoltare la musica dei quattro ragazzi del Cavern di Mathew Street, oggi sono ancora una volta l'Inghilterra e il mondo intero tornati a innamorarsi follemente dei Beatles, ma non può che essere così perchè in quelle canzoni che hanno fatto gli anni 60, che simboleggiano la metamorfosi di una generazione, la sua presunta presa di coscienza, in quella musica che ha segnato un punto di non ritorno, ha spinto e convinto milioni di loro coetanei ma anche i più giovani a scrollarsi dalle spalle le imposizioni degli adulti, dei genitori, nella loro musica ci sono certo le basi della musica popolare moderna, ma c'è un suono vero, c'è il gusto di una musica che non è appiattita da tecniche sofisticate, c'è la possibilità di riscoprire le origini dei Beatles, di rileggerle, e questo vale non solo per i più giovani, per chi nasceva nel 1980 e ha scoperto i Beatles alla fine del secolo, origini che Lennon legò al blues che per lui altro non era "che una sedia, che non è nata soltanto per essere guardata e apprezzata semplicemente perchè tu ci stai sopra." E sempre lui Lennon aggiungeva "Please Please Me, From me to you, erano le nostre versioni di quella sedia" che avrebbero poi costruito la loro personalissima sedia. John Lennon, la sua voce, certamente la chiave del suo carisma, così come la sua scrittura, il suo amore per il nonsense, per il surrealismo, molte delle canzoni dei Beatles non sarebbero mai state le stesse se non le avesse cantate lui a cominciare da *Twist and shout*, l'ultimo brano del loro primo album *Please Please Me*. Quando fu deciso che sarebbe stato proprio Lennon la voce solista del pezzo, del repertorio degli Isley Brothers, erano alla fine della giornata, senza voce, cosa che doveva pur accadere dopo dodici ore filate di registrazione. E caricatosi con un paio di mentine e sciacquata la gola con un bicchiere di latte, John Lennon fece "buona la prima", perchè quella che ancora oggi ascoltiamo è la sola registrazione che Lennon ebbe bisogno di fare, scegliendo, come ricorda Ian Mc Donald nel libro "The Beatles. L'opera completa", un'interpretazione diabolicamente provocatoria, certamente troppo selvaggia per



essere accettata dalle generazioni più adulte, e proprio per questo divenne il momento più simbolico degli spettacoli del gruppo negli anni della Beatlemania". Eppure Lennon non aveva un buon rapporto con la sua voce. Nella recente e voluminosa *The Beatles Anthology*, George Martin, il loro storico produttore, ricorda: "Lennon non si rendeva conto che aveva una delle migliori voci del mondo, ma continuava a storpiarla quando incidevamo i dischi, chiedeva sempre di trasformarla con l'aiuto di qualche effetto sonoro". Poi negli anni quella voce sarebbe diventata quella che parlava di pace, *Give peace a chance*, *Imagine*, un manifesto per il credo pacifista, e ancora *Woman*, pubblicato pochi giorni prima di morire, ucciso a New York, nel 1980. Lennon che tornava a vivere, a scrivere, e diceva: "I miei quarant'anni non me li sento. Mi sento un ragazzino, ed ho ancora tanti anni davanti con Yoko e il nostro bambino. Almeno, lo speriamo".

E le interviste rilasciate da John Lennon soprattutto dopo il 10 aprile del 1970, quando, con freddo distacco, Paul McCartney annunciava che i Beatles, si scioglievano. "Non vedo un futuro per i Beatles, nè sento la mancanza della compagnia di John, George e Ringo. Mi auguro di essere libero, da questo momento in avanti". Quelle interviste di Lennon, raccolte in un libro *Lennon Remembers - The complete Rolling Stones Interviews*, hanno consentito di entrare

profondamente nella vita di Lennon, la morte della madre, la scoperta del surrealismo, i suoi insegnanti (*erano tutti stupidi*), la vita con i Beatles, ovviamente, con dichiarazioni rabbiose e dolorose, "Dopo la morte di Brian Epstein Paul ha preso il controllo, era lui che ci guidava. Ma non ci portava da nessuna parte, non facevamo che girare su noi stessi, a quel punto siamo finiti. Ci siamo disintegrati". E ancora, squarci sulla vita dei Beatles, sulla nascita dei loro dischi, che Mc Cartney, Harrison, Ringo Starr e Yoko Ono, la vedova di Lennon, avrebbero poi raccontato nella monumentale *Anthology*, e che l'efficiente portavoce ufficiale di Mc Cartney, Geoff Baker, ha da subito definito come "la verità, la completa verità sui Beatles; niente è rimasto fuori, solamente le stupidaggini". Ma il mondo quelle stupidaggini le ignora, cerca ancora oggi la musica dei *Fab Four*, perchè è inutile nascondere, trent'anni dopo, sono ancora i migliori e non solo per chi è cresciuto con loro e che potrebbe soffrire di cocente nostalgia, ma basta lasciarsi andare all'ascolto di *Sgt. Pepper's Lonely Heart's Club Band*, il primo *concept album* della discografia mondiale, un lavoro che ha molte analogie con un altro loro capolavoro, *Revolver*, due buffe canzoni di Ringo (*With a little help - Yellow Submarine*) e ancora le due grandi canzoni d'amore di Mc Cartney (*Lovely Rita - Eleanor Rigby*), il sitar di George Harrison (*Within You Without You - Love you To*). Un album di dodici grandissime canzoni, la memoria fa presto a ricordare *Shès leaving home* o *Getting Better*, George Martin ricorda che quando cominciarono a registrare, nessuno sapeva esattamente che cosa sarebbe nato, nessuno pensava a Sgt. Pepper, che sarebbe diventato un album interamente creato in studio, e ci sarebbero state canzoni che non si sarebbero mai potute suonare dal vivo. E Paul Mc Cartney aggiungeva che quello era per loro un momento molto particolare della loro carriera. Le tournée erano concluse, avevano tutto il tempo che volevano per scrivere, per chiacchierare, per visitare tutte le mostre d'arte che volevano, e ricorda di aver incontrato Luciano Berio, di aver conosciuto molti artisti delle avanguardie, mentre George Harrison viveva in pieno il suo momento indiano. Ed è ancora una volta John a dare una versione assai diversa di quel momento: Sgt. Pepper, disse, è Paul Mc Cartney dopo un viaggio in America, ci sono tutte le influenze musicali che poteva aver assimilato, e lui - sottolineava ancora Lennon - ha messo una

**"Non eravamo i leader di una generazione, ma i loro portavoce"**

certa distanza fra i Beatles e il pubblico, ecco perchè l'identità di Sgt. Pepper è così particolare, insomma è come invece di scrivere "*I love you*", avesse deciso di scrivere "*She loves you*". Paul che poi, sempre nella gigantesca *Anthology*, avrebbe rivisto così il ruolo dei Beatles: "*Non eravamo i leader di una generazione, ma i loro portavoce*", facevamo solamente quello che fanno gli studenti delle scuole d'arte, era un periodo scompigliato, sembrava di vivere nel regno della magia, vestivamo abiti colorati di velluto, bruciavamo bastoncini d'incenso, adesso siamo ancora qui, sobriamente vestiti". Già sobriamente vestiti, mentre i Beatles, che erano e rimangono inimitabili, nonostante i tentativi che si succedono a decine, tornano a conquistare il mondo, a dominare le classifiche di vendite dei dischi, con quell'album dalla copertina rossa, dominata da un *UNO* giallo, quella nuova antologia che raccoglie le loro 27 canzoni che raggiunsero il primo posto in classifica in America e in Gran Bretagna.

Certo sono canzoni che sono rimaste nella pelle, a partire da *Love me do*, registrata nel settembre del 62 quando i Beatles erano una primordiale *boy band*, (sì anche loro lo sono stati perchè ogni generazione ha avuto le sue *boy band*) fino a *Come together*, luglio 1969, che poneva fine al sodalizio Lennon - Mc Cartney, per sempre. Ma adesso ci sono loro, questi 45 giri, e se non si cede alla nostalgia,

è uno splendido e affascinante viaggio in musica, e certo si cerca di mantenere un certo distacco quando parte *Love Me do*, "visto che ti amo, per cortesia chiamami", poi la voce si sfilaccia per andare dietro agli alti di "*I wanna hold your hand*", scritta nel 63 da Paul e John al pianoforte della casa di Jane Asher, la storica fidanzata di Mc Cartney, e che ha un record nei record: è il singolo più venduto dei Beatles, mentre quando tocca a "*I Feel fine*" le mani stringono già la copertina dell'album che la conteneva "*Beatles for sale*", l'amore per la Gran Bretagna era già divampato, quella foto era ritagliata e incollata ogni dove, e non si resiste quando partono le prime note di "*Yellow Submarine*", si può cantare a squarciagola, e la



Sei mesi di presidenza Bush

# L'isolamento impossibile

I rapporti USA/Europa: quando la forza delle cose cambia l'ideologia

DI ALDO RIZZO

**D**al 20 gennaio, cioè da quando George W. Bush prestò giuramento come 43esimo presidente degli Stati Uniti, concludendo una fase senza precedenti d'incertezza su chi tra lui e Al Gore avesse veramente vinto le elezioni del 7 novembre, Europa e America si scrutano e s'interrogano a vicenda, non senza una qualche diffidenza reciproca. Diciamo meglio: è soprattutto l'Europa che scruta e interroga l'America, mentre l'America sembra relativamente interessata a ciò che pensa l'Europa. C'è chi

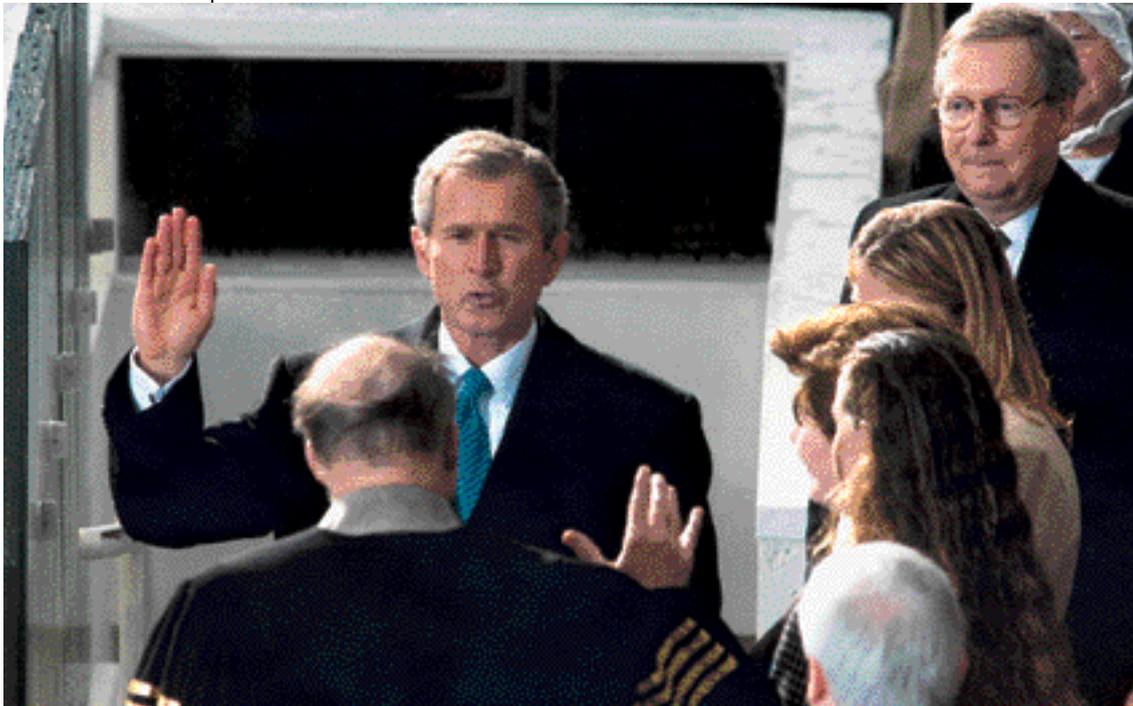
ritiene che siamo vicini a una svolta, nell'ormai storica alleanza tra le due rive dell'Atlantico, che poi sono i due baluardi di ciò che complessivamente chiamiamo Occidente. Svolta nel senso di un progressivo distacco, o almeno di un progressivo allontanamento, delle due rive. Fuor di metafora, gli Stati Uniti guarderebbero sempre di più verso l'altro loro confine geopolitico (l'Oceano Pacifico e l'Asia), mentre l'Unione Europea, pur preoccupata di conservare la "garanzia" strategica americana, sarebbe sempre più attratta e impegnata dai cruciali rapporti col suo grande vicino orientale, la Russia postsovietica; specie in vista del suo



“allargamento” a Est e a Sud. Le cose stanno veramente così? L'alleanza atlantica non è più una “top priority” né per l'America né per l'Europa?

Di Bush si sa che non aveva, o non mostrava, un grande interesse per la politica internazionale, e neppure una particolare competenza, finché durò la campagna elettorale. Era stato poco anche all'estero, nel

determinato, della difesa antimissilistica (il cosiddetto scudo spaziale). Nessun impegno pregiudiziale a interventi militari esterni, anche in favore di alleati, o in aree importanti per gli alleati, senza una diretta minaccia all'interesse nazionale degli Stati Uniti. Ciò significava anche, all'inizio, un maggiore distacco americano dalla più grave crisi “regionale”, quella israelo-palestinese.



Messico così vicino al “suo” Texas, in Italia come turista... Molti ricordavano, per contrasto, la notevole esperienza internazionale di suo padre, George Bush senior, quando divenne presidente nel 1989: prima ancora che vice di Ronald Reagan per otto anni, era stato capo della CIA e ambasciatore in Cina. George junior aveva però un suo programma e alcune idee di base. Il programma era di farsi forte di alcuni uomini-chiave della vecchia squadra del padre, che avevano gestito fatti epocali come la fine del comunismo e dell'Unione Sovietica e la guerra del Golfo: Dick Cheney, Colin Powell, Condoleezza Rice, con l'aggiunta di un altro e più anziano “esperto” delle Amministrazioni repubblicane, il ministro della Difesa Donald Rumsfeld. Le sue idee di base erano, più o meno, le seguenti. Priorità ai rapporti tra Stati Uniti e il resto dell'emisfero americano, dal Canada all'America latina. Franchezza senza concessioni nei confronti di Russia e Cina. Rafforzamento della superiorità strategica degli Stati Uniti mediante rilancio realistico, ma

Ovvio che, di fronte a questo complesso di idee, gli europei mostrassero qualche preoccupazione. Era un ritorno a una qualche forma di isolazionismo? Non era questa, comunque, la parola giusta. Isolazionisti, gli americani non potevano e non possono tornare ad esserlo. Troppo grande è il loro coinvolgimento negli affari mondiali, troppo grandi sono i loro interessi in un mondo che, anche e molto per la loro spinta economica e tecnologica, si è “globalizzato”, è diventato del tutto interdipendente. La parola giusta era ed è un'altra: unilateralismo. Cioè, la superpotenza americana (la sola rimasta dopo il crollo dell'URSS, con una Cina ancora in fase di sviluppo e non senza contraddizioni) non si isola, non può isolarsi, dal resto del mondo, sia pure protetta, ma ancora del tutto ipoteticamente, da uno scudo spaziale. Essa invece si riserva, può riservarsi, d'intervenire laddove e quando ritiene di doverlo fare, in base a un calcolo freddo del grado di minaccia che affronta, senza spazio per solidarietà preconcetta, di tipo ideologico-politico,

In quattro immagini, una sintesi dei primi mesi della presidenza Bush: da pagina 40, nell'ordine: la difficile successione a Clinton; il giuramento; la questione dello Scudo Stellare; la mancata ratifica del protocollo di Kyoto per l'Ambiente.

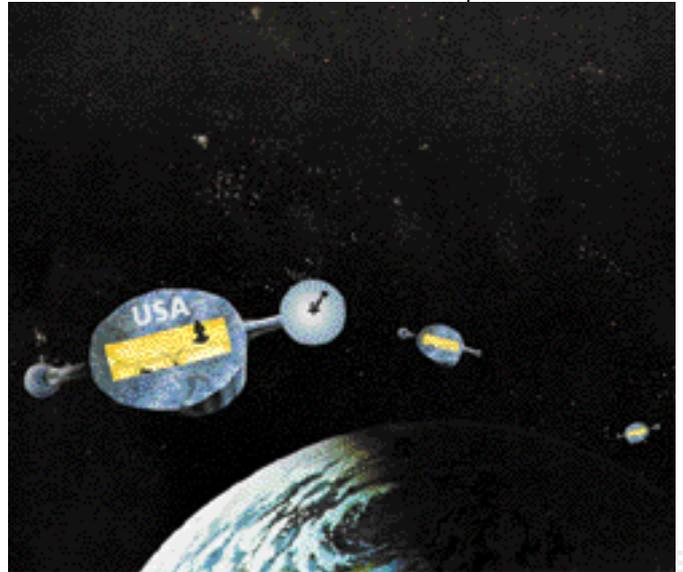
umanitario o altro.

Quest'unilateralismo, potenziale, si è manifestato, durante la campagna presidenziale e anche dopo, con alcune dichiarazioni riguardanti la NATO e gli alleati europei: per esempio sul fatto che le forze americane si sarebbero ritirate dai Balcani, lasciando che fossero gli europei a gestirne la ricostruzione, ma più ancora sul punto se gli stessi europei dovessero o potessero darsi una capacità militare autonoma, pur se collegata alla NATO. E in questo c'era una palese contraddizione: si minacciava di abbandonare gli europei a se stessi, in un certo senso, dopo la guerra del Kosovo, ma in presenza di altri focolai di tensione e di conflitto, e nello stesso tempo li si diffidava, o quasi, dal dar vita a una loro forza militare, per non creare un duplicato delle strutture atlantiche, che ne sarebbero uscite indebolite. Su queste posizioni erano soprattutto il ministro della Difesa, Rumsfeld, e il vicepresidente Cheney, più la consigliera per la sicurezza nazionale, Rice, mentre più sfumata era la linea del Segretario di Stato, Powell.

Ma si sa che gli americani, come gli anglosassoni in genere, hanno la virtù del pragmatismo, cioè dell'adattare le idee ai fatti. E, da questo punto di vista, non si può dire che i primi mesi della presidenza Bush siano stati rigidi quanto le premesse. Certo, il nuovo capo della Casa Bianca ha confermato il suo interesse prioritario per le relazioni interamericane, ricevendo per primo il "premier" canadese e riservando la sua prima visita ufficiale al Messico, e successivamente partecipando a Québec a un vertice panamericano (con la sola eccezione di Cuba), durante il quale ha difeso il progetto di un'immensa area economico-commerciale "dal Canada alla Terra del Fuoco". Di contro, ha atteso quattro mesi per varcare l'Atlantico e incontrare i leader dell'Unione Europea.

Ma conta di più il modo in cui ha affrontato la sua prima crisi internazionale, quella con la Cina, in seguito alla collisione (il 1° aprile) tra l'aereo-spia EP-3E e un caccia cinese e al conseguente atterraggio di emergenza dell'apparecchio di sorveglianza sull'isola di Hainan con 24 americani a bordo. Mostrando nello stesso tempo determinazione e flessibilità, Bush è riuscito a ottenere il rilascio dell'equipaggio, anche se non a chiudere del tutto l'incidente.

Si aggiunga che nello stesso periodo era attesa la sua decisione circa la vendita di unità navali sofisticate a Taiwan, avversatissima dalla Cina (che, notoriamente, definisce il Paese in cui si rifugiarono i nazionalisti di Chiang Kai-shek dopo la vittoria di Mao una "provincia ribelle" e considera una provocazione il potenziarne le difese). Dando



prova, anche in questo caso, di un notevole equilibrio, Bush ha tenuto fede all'impegno, ma senza estenderlo a un sistema radar antimissilistico sul quale in particolare si appuntavano le critiche di Pechino. Nell'insieme, è riuscito a conciliare considerazioni ed esigenze diverse, in un problema estremamente complesso qual è, quello dei rapporti USA-Cina, e per questo si è meritato l'apprezzamento della maggior parte della stampa americana e internazionale, oltre che del Congresso.

Molto abile è stato giudicato anche il modo in cui, in un discorso del 1° maggio, Bush ha annunciato, in via definitiva, l'intenzione degli Stati Uniti di procedere alla costruzione del cosiddetto "scudo", cioè di un sistema di protezione contro attacchi missilistici a testata nucleare o chimico-batterologica. Si sa che è un progetto estremamente controverso, fin da quando, nel 1983, Ronald Reagan ne parlò per la prima volta: lo scudo è tecnicamente realizzabile? E non provocherà, per reazione, una nuova e peggiore corsa agli armamenti offensivi? La versione "utopistica" di Reagan, quella di uno scudo "globale", è stata abbandonata da tempo, ma gli interrogativi valgono anche per la versione ridotta, di uno scudo "parziale", contro missili lanciati per errore e soprattutto contro minacce provenienti dai cosiddetti "Rogue States", o Stati-canaglia, come in America vengono definiti quelli sospettati di alimentare il terrorismo internazionale e le campagne "anti-imperialistiche".

Il discorso è stato apprezzato un po' ovunque, salvo che in Cina, per il suo carattere propositivo e non ultimativo e per il suo tono conciliante. Bush ha detto di voler procedere cercando un'intesa con gli alleati e con la Russia, senza escludere la Cina, e non si è nascosto le difficoltà tecniche dal nuovo sistema difensivo. Non ha parlato di un ritiro unilaterale dal trattato russo-americano del 1972, che vieta sistemi antimissilistici complessi, per garantire la deterrenza reciproca tra le potenze nucleari, ma di una sua modifica, da concordare con Mosca. La sua proposta di cercare insieme "a new framework", fin un nuovo quadro di sicurezza (che comprende l'ipotesi di drastiche riduzioni dei missili offensivi, senza defatiganti trattative tecniche), è stata recepita con favore, anche se, naturalmente, la strada per arrivarci resta lunga e difficile e non priva di rischi.

Una cosa sono dunque le parole e un'altra i fatti? In parte, ma non del tutto. Mostrandosi un

### ***Gli americani hanno la virtù del pragmatismo, cioè***

leader responsabile nei comportamenti concreti in situazioni critiche, Bush dimostra che sta imparando in fretta come muoversi nell'arena internazionale, della quale non aveva alcuna esperienza (aiutato, dicono, soprattutto dall'equilibrio

del segretario di Stato Powell e dalla sua capacità di mediare le spinte dei "falchi"). Ma questo non significa che certe tendenze di fondo siano state abbandonate. Valgono come esempio alcune altre decisioni di Bush, tutt'altro che apprezzate, soprattutto in Europa. Due in particolare: il rifiuto di proporre al Senato la ratifica del trattato istitutivo del Tribunale penale internazionale dell'Onu (vuol dire che non accetta un giudizio sul comportamento dei propri soldati e concittadini al di fuori dei tribunali americani); la bocciatura del Protocollo di Kyoto sui cambiamenti climatici e gli effetti dei gas nocivi, sostanzialmente perché non rispondente agli interessi dell'industria americana (con la promessa, naturalmente, di un diverso impegno degli Stati Uniti in difesa dell'ambiente).

La domanda finale, per noi europei, in un senso generale, è che cosa possiamo fare per conservare un rapporto costruttivo con la superpotenza americana, nel quadro di un'alleanza che è sempre più problematica, ma resta necessaria, in un tempo politicamente prevedibile. Le risposte sono due. La prima è che bisogna mantenere un proficuo contatto con Washington, senza opposizioni aprioristiche o troppo nette, che finirebbero per incoraggiare un unilateralismo ancora, tutto sommato, embrionale e controllabile. Questo vale per lo scudo spaziale, dal quale l'Europa può ricavare notevoli ricadute tecnologiche ed economiche, e sul quale bisogna sfruttare la disponibilità al dialogo dimostrata da Bush, come per molte altre questioni, di tipo politico (dai Balcani al

Medio Oriente) o commerciale. Non bisogna mai dimenticare che gli Stati Uniti, chiunque li guidi, restano una grande democrazia, nella quale i temi strategici, economici, ambientali e umanitari sono un costante oggetto di dibattito.

La seconda risposta, quella forse decisiva, è che l'Unione Europea tanto più potrà far valere i suoi giudizi e i suoi interessi quanto più sarà capace di porsi come

Maggio 1915: l'Italia nell'incubatrice

# Dagli al Parlamento

DI GIORGIO BOATTI

**C**i sono eventi che – appiattendosi nel succedersi degli anni – a poco a poco svaniscono nel ricordo collettivo, ostaggio delle amnesie. Appartengono alla categoria degli eventi dimenticati le “radiose giornate” che nel giro di una settimana – nel maggio del 1915 – cambiano il destino dell'Italia, imponendo l'intervento nel conflitto in corso dall'estate del 1914 tra le altre nazioni europee.

Per tutto il ventennio fascista le “radiose giornate” sono state considerate una data cardine della rinascita nazionale. Solo successivamente sono cadute nel

dimenticatoio. Rammentate, al massimo, come anticamera dell'intervento nella “grande guerra”. E' accaduto così che, escludendo pochissime e recenti rivisitazioni a esse dedicate, sia andato perduto il senso profondo, traumatico che hanno apportato alla nostra vicenda collettiva. Poiché esse hanno rappresentato nella nostra storia nazionale uno dei pochi, effettivi eventi-incubatoio capaci di riplasmare il destino del Paese. Con conseguenze che si sono fatte sentire a lungo nel corso del tempo.

Soversivi in doppiopetto  
Ma veniamo ai fatti di quella primavera del 1915, alle

“radiose giornate” che a metà di maggio portano nelle piazze folle che premono per l'intervento nel conflitto, rompendo la neutralità italiana. Un primo aspetto, inusuale, di quanto accade è che le folle dei manifestanti sono costituite – in buona parte – da strati sociali tradizionalmente alieni dall'utilizzare la piazza per intervenire nelle vicende politiche del Paese. Ad eccezione di alcuni precisi settori antibellicisti (vale a dire gli anarco-sindacalisti, i repubblicani e gli interventisti di sinistra che sull'onda del renvirement mussoliniano dell'autunno del 1914 hanno rotto con la neutralità assoluta proclamata dall'internazionale socialista) la stragrande maggioranza

L'entrata in guerra, i mali italiani, le conseguenze nel lungo periodo



Vittorio Emanuele III in una immagine degli anni Dieci. A sinistra, la seduta nella quale il Senato concede i pieni poteri al ministero Salandra in caso di guerra (20 maggio 1915).

L'attentato di Sarajevo, in una ricostruzione per un giornale popolare (1914). Nella pagina accanto, dall'alto: Giovanni Giolitti e Gabriele D'Annunzio. La voce della ragione ridotta al silenzio dalla retorica patriottarda.

dei manifestanti è data dalla piccola e media borghesia, da studenti, da ambienti tradizionalmente rispettosi della legge e dell'ordine. Sono assai diverse, contraddittorie, se non addirittura confliggenti, le motivazioni politiche che portano queste folle a riempire le piazze con un sentire solo apparentemente comune. C'è chi sostiene l'intervento accanto a Vienna e Berlino per tener fede all'alleanza stretta da lungo tempo e chi propende per la guerra contro l'Austria come compimento dell'unificazione nazionale parallelamente alla battaglia contro il secolare nemico tedesco.

C'è chi reputa necessaria la guerra – a fianco di chicchessia – poiché, come Papini, è convinto che sia la sola "igiene del mondo". Altri ancora si muovono nella convinzione che l'intervento dell'Italia, abbreviando il conflitto e portandolo a una rapida e definitiva

## Un vizio antico

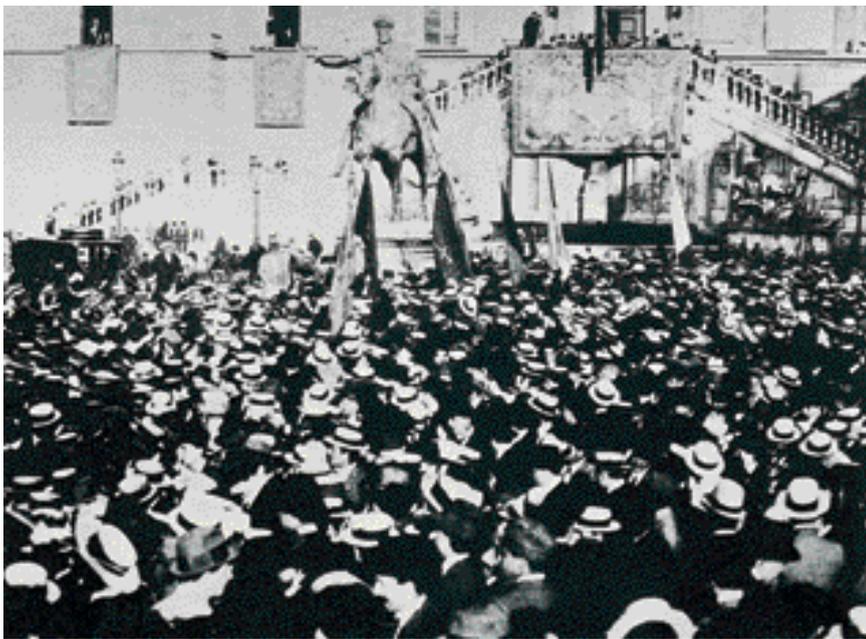
In che senso si può considerare il maggio 1915 come una 'Incubatrice' della successiva storia italiana? Per le conseguenze dell'entrata in guerra, prima di tutto; ma anche, in modo più sottile, per i modi con cui questa ebbe luogo. Retorica, opportunismo, personalismi, disprezzo della discussione pacata portarono a prendere una decisione cruciale scavalcando il luogo deputato alla discussione delle grandi questioni nazionali, vale a dire il Parlamento. In uno Stato ancora giovane come il Regno d'Italia, c'erano personalità politiche di prim'ordine che avevano capito perfettamente l'assoluta impreparazione militare del Paese; cosa che era altrettanto chiara agli alti gradi militari. Come fu possibile, allora, che la decisione adottata fosse opposta a quella dettata dalla ragionevolezza? Fu possibile grazie alla miscela esplosiva fatta di un interventismo contraddittorio dal punto di vista sociale, ed oggettivamente sovversivo rispetto ai modi in cui si manifestò; fu possibile grazie all'atteggiamento ambiguo di Vittorio Emanuele III; fu possibile grazie agli interessi della grande industria; fu possibile grazie all'opportunismo del generale Cadorna, Il tutto ammantato sotto la retorica dannunziana, che con il suono assordante dei suoi proclami immaginifici seppelliva il tono concreto e dimesso della discussione razionale. Una miscela che doveva avere un effetto, e lo ebbe: l'esautorazione del Parlamento, e dunque l'entrata in guerra presentata non come un dramma, o almeno come una missione di gravità straordinaria, bensì come una "favola bella" tanto scintillante quanto improbabile. Le conseguenze si videro,

che in altre situazioni renderebbe assai debole qualsiasi schieramento – proprio per la paradossale capacità di unire gli opposti, di far confluire in un tutto unico, pur provvisorio e fragile, posizioni antagoniste – finisce col fornire una connotazione emotivamente fortissima, proprio perché pre-politica, simbolica, esistenziale, al movimento di protesta. L'Italia che così improvvisamente e con tanta forza vuole calcare le scene della vita pubblica esprime la suggestione verso un coinvolgimento che può dare un "altro senso" direttamente, immediatamente, alla vita quotidiana di ognuno. Da questo punto di vista è davvero un'altra Italia che ancora non si era stagliata nella vita del Paese e che appare repentinamente all'orizzonte imponendo l'urgenza di un mutamento, l'alterità di una presenza. E' l'emergere di un'Italia – sbrigativa e brutale – che s'oppona a quella consolidata e

conclusione, possa salvare centinaia di vite umane. Sottraendo così alla morte i tanti giovani in divisa dell'una e dell'altra parte che stanno combattendo in trincea.

Una debolezza che diventa forza  
Tuttavia l'eterogeneità di questo amalgama





pubblicato da "L'Avanti!" il 18 ottobre, "Dalla neutralità assoluta alla neutralità attiva e operante", lo fa espellere dal PSI ma, nel frattempo, gli apre i cordoni della borsa dei gruppi industriali italiani (la Edison, l'Unione Zuccheri, l'Ansaldo, la Parodi Armatori) e francesi che staranno alle spalle del decollo del suo nuovo quotidiano, "Il popolo d'Italia". Un giornale che immediatamente si

Per l'esecutivo italiano si trattava invece di un adempimento che, pur necessario per rabbonire l'erede al trono degli Asburgo, non sarebbe stato accolto benignamente dall'opinione pubblica nazionale. Così quello che è destinato a diventare uno degli eventi cruciali del secolo viene ridotto dai massimi responsabili della politica italiana a una trascurabile bega.

Voci di carta

Altrettanto confuso, in quei giorni, è lo stato d'animo del direttore del "Corriere della Sera" Luigi Albertini che successivamente s'imporrà come uno degli artefici dell'intervento contro l'Austria, arrivando poi, nel corso della guerra, a ritagliarsi un ruolo di eccezionale rilievo sulle vicende politiche e militari inerenti alla gestione italiana del conflitto. Albertini, a due giorni dall'attentato, scrivendo alla giovane moglie, afferma tra l'altro: "Se l'Inghilterra scende in campo, noi dobbiamo

marciare con l'Austria o contro l'Austria. Io vorrei contro". Un altro direttore di giornale, il giovane Benito Mussolini, approdato al vertice del quotidiano "L'Avanti!" da posizioni massimaliste, sembra avere invece le idee chiarissime: "Nel caso di una conflagrazione

europea l'Italia, se non vuole precipitare la sua estrema rovina, ha un solo atteggiamento da prendere: neutralità assoluta". Peccato che una manciata di mesi dopo, nell'autunno, Mussolini passi ad altre posizioni: l'editoriale,

batte per l'intervento e che avrà il suo peso nelle radiose giornate di maggio.

Il silenzio di Cadorna

Dietro le quinte si muovono le massime istituzioni dello Stato. Il capo di stato maggiore Cadorna è consapevole dell'impreparazione militare italiana: i dati che gli giungono dai fronti europei – sia attraverso gli addetti militari che dall'instancabile opera di Albertini che dispone



di contatti ad altissimo livello con Londra e Parigi – sono allarmanti. Però – pur davanti al procedere delle

trattative segrete che finiranno col portare, col patto di Londra dell'aprile 1915, all'impegno italiano di entrare in guerra a fianco degli inglesi e dei francesi – il generale tace.

Scriverà nelle sue memorie, quasi a farsi

merito di questa elusione della verità: “si richiedeva indubbiamente un certo coraggio per spingere in tali condizioni il Paese alla guerra e, io credo, sarebbe bastato che io avessi prospettato l'impossibilità in cui l'esercito si trovava di rimediare in tempo utile e in modo efficace alla sue gravissime deficienze per far sbollire le velleità guerresche di qualunque governo”. Ma Cadorna tace e diventerà, fino alla tragedia di Caporetto, il “generalissimo”. Stratega delle infinite “spallate” sull'Isonzo che consumano in un succedersi testardo e improduttivo di battaglie centinaia di migliaia di fantaccini e, al tempo stesso, stigmatizzatore della società civile e politica del Paese,

**La maggioranza che conta non è quella dei deputati, ma la tumultuante e violenta unanimità dei “giusti” che sta dimostrando nelle piazze**

venga fatto accettare a un Parlamento che è tenuto ancora all'oscuro e che rimane caparbiamente neutralista.

La ragione delle folle Le giornate di maggio, con la mobilitazione di piazza e il fortissimo impatto emotivo che esprimono, costituiscono l'ariete spinto sia contro il

neutralismo dei parlamentari che la leadership giolittiana. Tutto viene giocato in una settimana, quella che inizia il 9 maggio – giorno in cui Giolitti lascia il suo ritiro piemontese per precipitarsi a Roma, deciso a far rimangiare al re e al governo gli impegni presi con Londra. L'entrata in scena di Giolitti sembra far avvampare le mobilitazioni già accese dal discorso di Quarto (Genova) con cui il 4 maggio D'Annunzio, rievocando l'impresa dei Mille, decide di rivestire il ruolo del demagogo che chiama gli italiani alla guerra “Voi volete un'Italia più grande, non per acquisto ma per conquista, a prezzo di sangue e di gloria...”. Tornato dalla Francia, dove si era rifugiato inseguito dai debitori, D'Annunzio è l'artefice – nel linguaggio, nei simboli, nel sistematico richiamo a una scelta che rifiuta ogni pacato ragionamento – dell'imponente sinfonia interventista che raggiunge buona parte del Paese. Pur servendosi di un linguaggio che utilizza vecchi apparati retorici D'Annunzio con finissima azione propagandistica – in questi giorni di maggio – sgombra il campo da ogni spazio concesso al confronto pacato, alla riflessione razionale. Non si tratta più – secondo la spregiudicata strategia di comunicazione dispiegata da D'Annunzio – di fare comunità scegliendo assieme, quanto, piuttosto, di espellere dalla comunità stessa chi esita, si appella alla ragione, chiede di utilizzare i normali strumenti di una democrazia (ovvero il Parlamento) per giungere ad una decisione. L'appello di D'Annunzio è di quelli che non consentono incertezze: “Udite. Udite. La Patria è in punto di perdimento. Per salvarla dalla ruina e da una ignominia irreparabili, ciascuno di noi ha il dovere di dare tutto se stesso e d'armarsi...”. Chi non ci sta è un reietto su cui pesa l'esclusione dalla stessa comunità nazionale, è un vile pronto al tradimento, è un maramaldo che sta già pugnalando l'Italia. Se questa è la premessa ovvia la conseguenza: non occorre contarsi in Parlamento per prendere una decisione. Altre regole, cui la stessa democrazia deve subordinarsi, s'impongono in queste “radiose



Questa vignetta riassume lucidamente quelle che sarebbero state in effetti le conseguenze della guerra: un'Italia lacerata e impoverita, gravida di tensioni, chiede conto a Vittorio Emanuele III del suo comportamento.

responsabili – a suo parere – dei mancati successi. Comunque in quella primavera del 1915 il governo avanza verso l'intervento stringendo segretamente il patto di Londra con l'avallo del sovrano. Il re Vittorio Emanuele III, in questi mesi, non sta bene: “è nevrastenico, non è più capace di nulla – scrive il suo aiutante di campo, il generale Brusati – la testa non gli regge, è persuaso di avere una malattia grave che gli si vuole nascondere...”. Più volte il sovrano fa ventilare, nel suo ristretto entourage, l'ipotesi delle dimissioni. Anche per lui – come per molti italiani che scenderanno in piazza a maggio – l'intervento nel conflitto ancor prima di rappresentare una decisione politica sarà lo scioglimento di complicati nodi esistenziali: il figlio dell'assassinato re Umberto troverà, nell'icona del “re soldato”, la sua collocazione nella storia nazionale. Però, per far sì che questo avvenga, occorre che l'intervento – pattuito segretamente –

giornate” stabilendo un triste precedente cui si farà riferimento in anni successivi, da parte del movimento mussoliniano. In pratica si va a stabilire che la maggioranza che conta non è quella dei deputati, o dei pacati consessi elettivi, ma la tumultuante e violenta unanimità dei “giusti” che sta dimostrando nelle piazze.

Lapidazione & arsione...

Il punto più violento delle

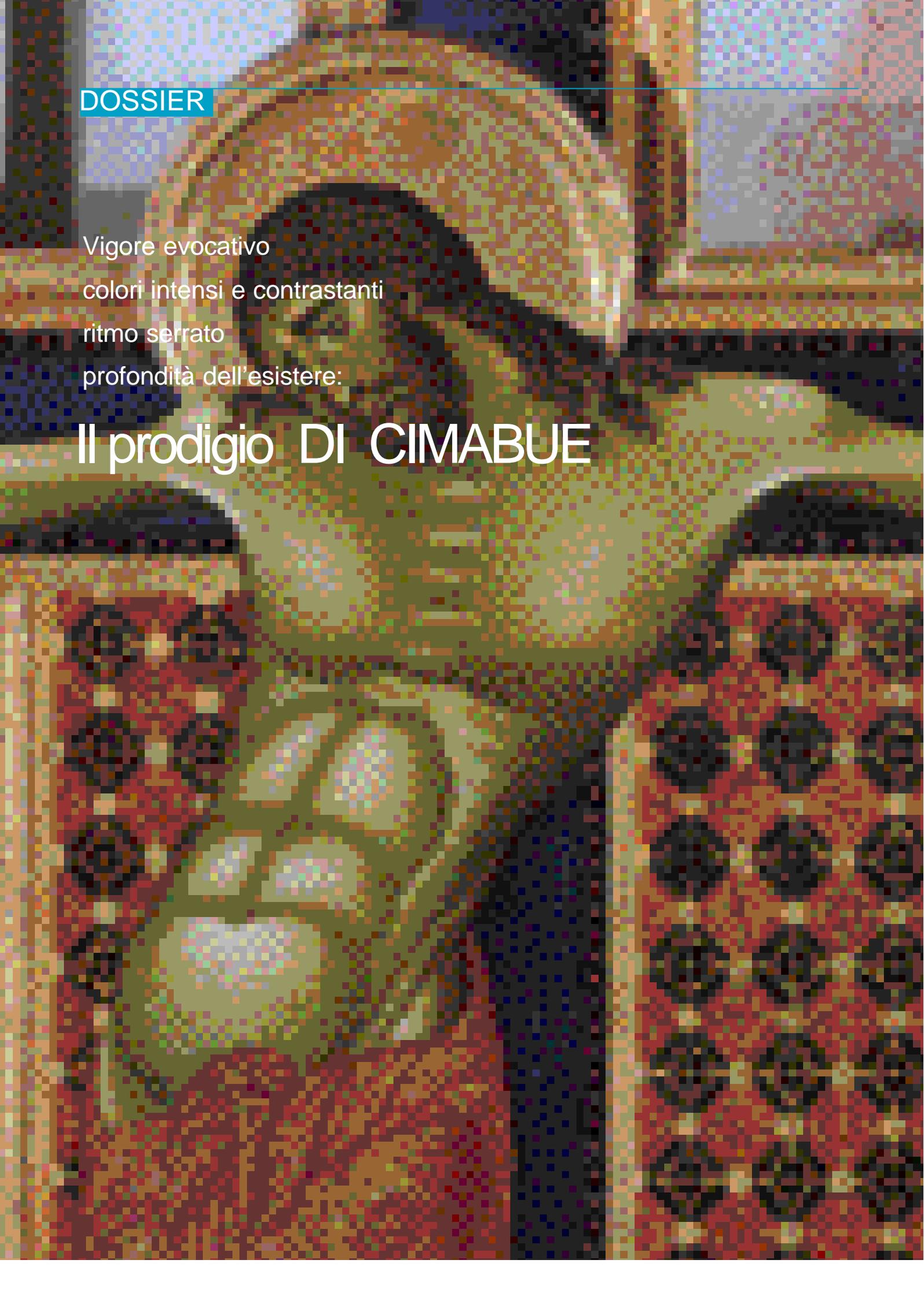
l'arsione subito deliberate sarebbero assai lieve castigo”. A stento, quella sera, la casa di Giolitti viene salvata dai vandali. Poi D'Annunzio chiama all'azione i dimostranti “i più maneschi di voi saranno della città i benemeritissimi. Formatevi in drappelli, in pattuglie civiche e fate la ronda ponetevi alla posta per pigliarli, per catturarli”. Catturare chi? I neutralisti e segnatamente i trecentoventi deputati e cento senatori che nella

*I giornali dell'epoca esaltano l'entrata in guerra dell'Italia, mentre una folla entusiasta saluta il Re in piazza dei Quirinale.*



proteste s'accende a Roma il 13 maggio quando la folla cerca di assaltare il Parlamento e l'abitazione di Giolitti (anche questo costituisce un precedente che nel periodo post-bellico sarà largamente imitato, facendo di ogni abitazione o sede avversaria l'obiettivo da distruggere). La folla romana nel tumultuare risponde all'appello apertamente sovversivo di D'Annunzio che definisce lo statista di Dronero “leccatore di sudici piedi prussiani che abita qui presso; contro il quale la lapidazione e

giornata del 12 maggio hanno lasciato presso l'abitazione di Giolitti, in segno di sostegno, il loro biglietto da visita. E' una vera maggioranza parlamentare che – dopo le dimissioni di Salandra, quasi immediatamente ritirate – si è contata attorno a Giolitti. E ha dovuto farlo fuori dall'aula parlamentare visto che non viene convocata l'assemblea. Il Parlamento si riunisce il 20 maggio per accordare poteri straordinari al governo in caso di guerra. Giolitti ventiquattro ore prima ■



DOSSIER

Vigore evocativo

colori intensi e contrastanti

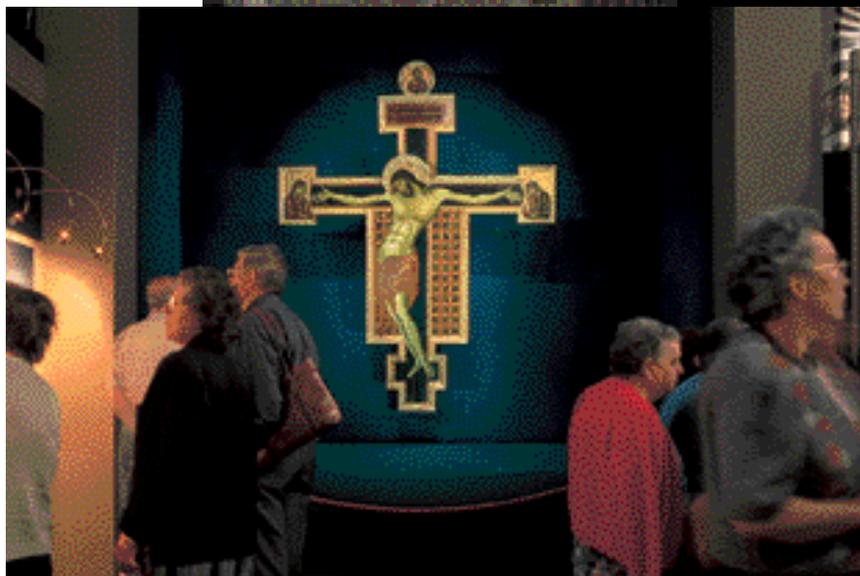
ritmo serrato

profondità dell'esistere:

# Il prodigio DI CIMABUE

**U**na breve considerazione sull'icona del Crocifisso del Cimabue. Nell'ampia tesissima curva descritta dal corpo trafitto di Cristo, nel contrarsi spasmodico delle muscolature, nel volto segnato dalla sofferenza, nell'atroce marcarsi delle membra del Cristo, è perfettamente evidenziata la realtà dell'uomo dei dolori: colui che come dice Isaia conosce il patire e porta su di sé i pesi di tutti. "Disprezzato e reietto dagli uomini, Uomo dei Dolori che ben capisce il patire, come uno davanti al quale ci si copre la faccia, era disprezzato e non ne avevamo alcuna stima. Eppure egli si è caricato delle nostre sofferenze, si è addossato i nostri dolori e noi lo giudicavamo castigato, percosso da Dio e umiliato. Egli è stato trafitto per i nostri delitti, schiacciato per le nostre iniquità. Il castigo che ci dà salvezza si è abbattuto su di lui, per le sue piaghe noi siamo stati guariti." (Is 53,3-5) Il genio di Cimabue ha saputo comporre con linee e colori una "muta praedicatio". Una predica cioè senza parole; e, non a caso, siamo nella chiesa aretina dei frati predicatori. "Muta praedicatio", che oggi più che mai ha il suo compito, la sua indubbia efficacia formale, di affiancare, di completare, di fermare nel nostro spirito il senso, altrimenti vuoto, di tanti devoti discorsi, di molte pie riflessioni di più o meno dotte esegesi. Questo crocifisso, per un commovente miracolo di fede e di arte, è davvero una ininterrotta invocazione pittorica, una continua preghiera visiva, rivolta attraverso Cristo crocifisso al Padre misericordioso. Voglio anche rilevare che la stupenda Basilica in cui ci troviamo, degno scenario del crocifisso del Cimabue, richiama l'importanza che, per la città di Arezzo e per la nostra cultura, hanno avuto i figli di S.Domenico, qui presenti fin dal 1236. Per loro merito la Basilica fu antica sede dei massimi "studia" del territorio italiano e tra le più importanti università del Medio Evo. E' grazie ai Padri Domenicani se fino ad oggi alla città di Arezzo è stato tramandato questo patrimonio di fede e di cultura.

+GUALTIERO BASSETTI  
Vescovo di Arezzo-Cortona-Sansepolcro





**I** prodigio di uno dei più antichi e celebrati dipinti di Arezzo torna a disvelarsi con potente suggestione. Si tratta di un appuntamento a lungo atteso, a lungo preparato, che finalmente si realizza davanti ai nostri occhi. La monumentale croce della basilica di S. Domenico, dipinta da Cimabue oltre sette secoli fa, è una visione intensa, ancora capace di parlare al cuore degli uomini del nostro tempo, come è stato nei secoli scorsi per tutti coloro che vi si posero davanti in silente raccoglimento. Opera magistrale, significativamente posta nel nucleo originante dell'arte italiana ed espressione tra le più fervide di un comune patrimonio religioso.

BancaEtruria contribuisce con orgoglio a donare alla città di Arezzo, dopo la recente e straordinaria vicenda della restituzione degli affreschi della Leggenda della Vera Croce di Piero della Francesca, un altro avvenimento di alto prestigio e di internazionale notorietà, reso possibile dall'impegno congiunto con la Curia Vescovile, sensibile proprietaria dell'opera, e la Soprintendenza B.A.A.S. di Arezzo, che ha curato la direzione scientifica dell'intervento di restauro con eccellente, consueta perizia. Lontana dalla logica del contributo occasionale, BancaEtruria ha voluto ancora una volta coniugare il proprio ruolo di promozione a interventi strutturali, rivolti a opere che sfidano il tempo, fortemente legate alla vicenda culturale del territorio che le conserva. Si tratta di una scelta di campo che nasce dal retaggio culturale del credito popolare, nella convinzione che il destino delle origini non è solo memoria, ma segno di identità e progetto per il futuro.

ELIO FARALLI  
Presidente di BancaEtruria  
sponsor del restauro



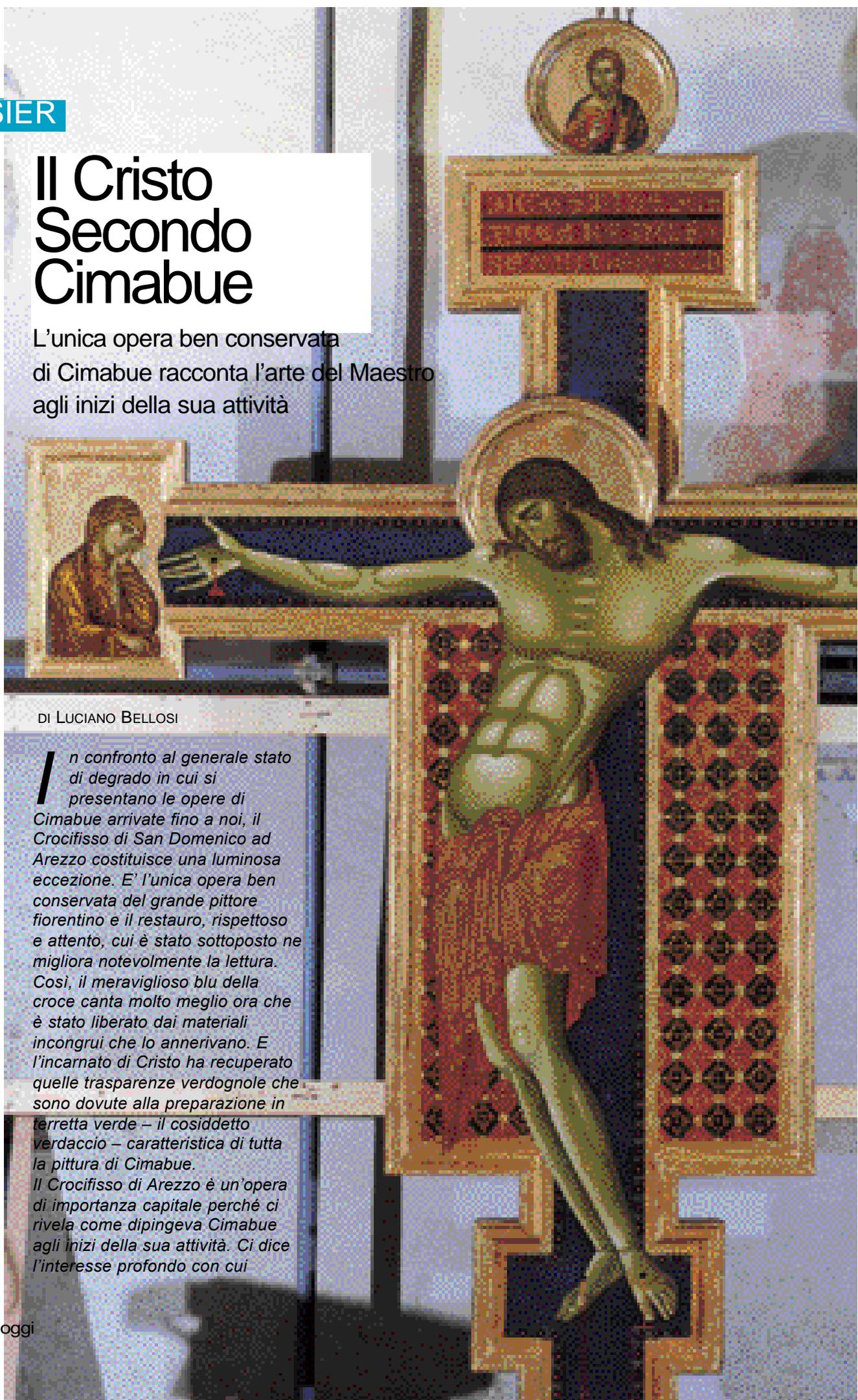
[www.cimabuearezzo.it](http://www.cimabuearezzo.it)

# Il Cristo Secondo Cimabue

L'unica opera ben conservata di Cimabue racconta l'arte del Maestro agli inizi della sua attività

DI LUCIANO BELLOSI

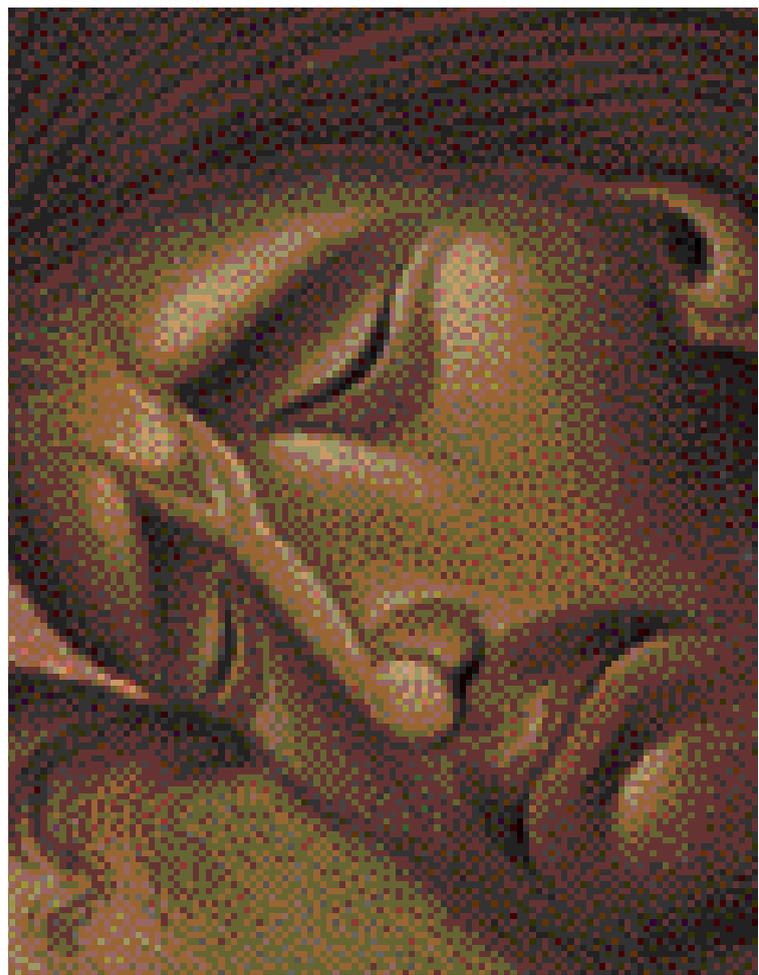
**I**n confronto al generale stato di degrado in cui si presentano le opere di Cimabue arrivate fino a noi, il Crocifisso di San Domenico ad Arezzo costituisce una luminosa eccezione. È l'unica opera ben conservata del grande pittore fiorentino e il restauro, rispettoso e attento, cui è stato sottoposto ne migliora notevolmente la lettura. Così, il meraviglioso blu della croce canta molto meglio ora che è stato liberato dai materiali incongrui che lo annerivano. E l'incarnato di Cristo ha recuperato quelle trasparenze verdognole che sono dovute alla preparazione in terretta verde – il cosiddetto verdaccio – caratteristica di tutta la pittura di Cimabue. Il Crocifisso di Arezzo è un'opera di importanza capitale perché ci rivela come dipingeva Cimabue agli inizi della sua attività. Ci dice l'interesse profondo con cui



certe parti degli affreschi romani, così come i personaggi che vi compaiono hanno spesso la caratterizzazione grifagna e adunca dei tipi cimabueschi anche di epoca più tarda. Ma l'aspetto che lega indissolubilmente il Crocifisso di Arezzo e gli affreschi del Sancta Sanctorum, dichiarandone in modo incontrovertibile i rapporti con Cimabue, è il tipo di tecnica chiaroscurale, a filamenti sistematicamente accostati, concentrici e paralleli l'uno all'altro. Certo, gli affreschi romani non hanno la straordinaria modulazione pittorica, viva e vibrante, del Crocifisso di Arezzo, ma vi si riscontra questa stessa tecnica chiaroscurale, che non aveva precedenti nella pittura romana tardomedievale. Essa, invece, avrà un larghissimo seguito, ben oltre i tempi di Cimabue, soprattutto perché verrà adottata da artisti molto influenti, come il grande Duccio di Buoninsegna, Giotto e, a Roma, Pietro Cavallini.

Questa novità rispetto alla pittura di tradizione bizantina, che era allora diffusa in tutta l'Italia e sulla quale anche Cimabue si educò, si ricollegava a Giunta. Il grande pittore pisano, infatti, nella sua opera più tarda, cioè il Crocifisso di San Domenico a Bologna, mostrava già qualche segno di un chiaroscuro altrettanto divisionista – se si vuole prendere in prestito una parola moderna – ma non

ancora così sistematico come in Cimabue, che l'adotta ottenendo effetti straordinari di modulazione chiaroscurale, già presenti nel Crocifisso di Arezzo. Qui essi rappresentano la prima deviazione dai precetti della tradizione bizantina, che invece usava un chiaroscuro molto meno fuso, fatto di gradazioni accostate, senza passaggi intermedi. Cimabue farà grandi passi in



questa direzione, nelle opere successive; il Crocifisso di Arezzo si dimostra un suo lavoro giovanile anche perché vi sono adottate soluzioni che tendono a sottolineare gli incastri dei pezzi in cui sembra scomponibile l'anatomia del Cristo, immaginata quasi come un'armatura bronzea. Voglio dire che sempre accanto ai passaggi più scuri, come – ad esempio – quelli che delimitano i muscoli pettorali, compaiono quelli

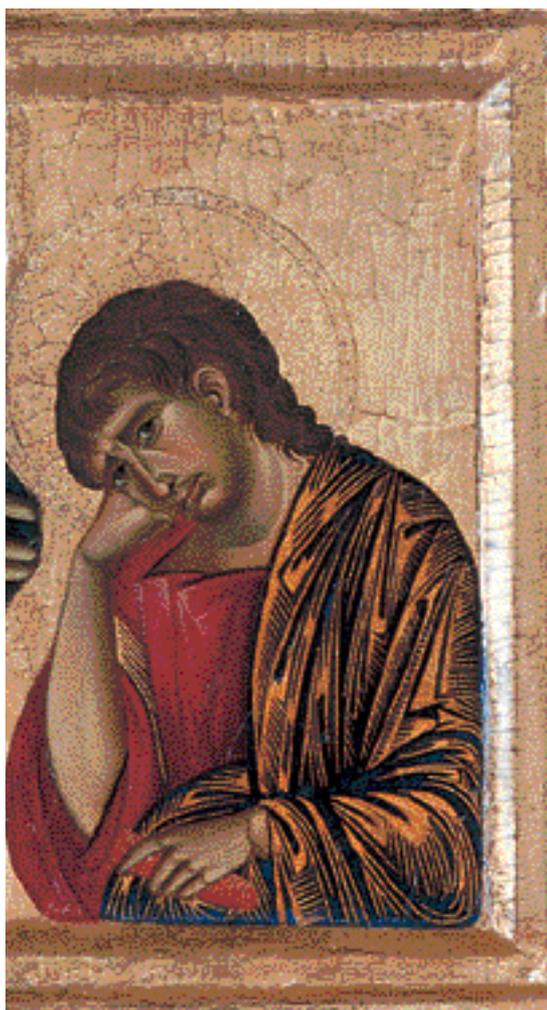
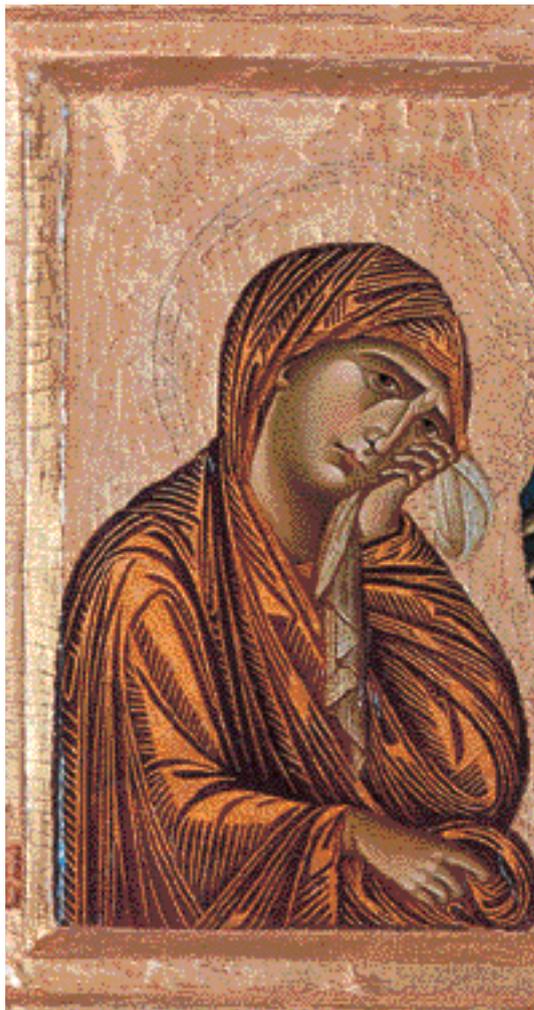
Cimabue,  
Crocifisso di San Domenico di Arezzo,  
dopo il restauro.

guardava al suo precedente più illustre, Giunta Pisano, piuttosto che al suo concittadino Coppo di Marcovaldo. E', inoltre, l'opera che ci permette meglio di riscontrare quanto sia stato importante l'esempio di questo grande artista per i pittori che eseguirono la decorazione a mosaico e ad affresco dell'Oratorio del Sancta Sanctorum a Roma, commissionata da Niccolò III, che fu Papa dal 1277 al 1280, a ridosso del soggiorno di Cimabue nella città eterna, dove si trovava nel 1272. La densità degli scuri, in particolare nell'ombreggiatura del petto e dell'addome, spiega molto bene l'intensità chiaroscurale di

*più chiari, che ricominciano a tessere la tela della modulazione chiaroscurale. Nelle opere successive non si vedranno più incastri così fortemente sottolineati, anzi si tenderà a una fusione delle parti l'una nell'altra, con una maggiore naturalezza. Tuttavia, in questa sua fase più antica Cimabue ottiene degli effetti mirabili. Per esempio, se si guardano gli occhi, si vedono quelle due impressionanti feritoie*

*impressionanti? Ma si guardi anche con quale senso di grandiosità è forgiata questa immagine possente di un uomo in croce, sorretta da un vigile e razionale controllo delle proporzioni ed espressa con uno straordinario vigore soprattutto nel torace espanso e nel collo taurino. Un forte pathos, ma sorvegliato da una mente razionale, che sa esprimersi anche in termini di eleganza.*

*chiesa di San Domenico fu portata alle dimensioni attuali; bisogna perciò tener presente che questo Crocifisso fu dipinto per una chiesa più piccola, nella quale le sue dimensioni dovevano fare un'impressione ancora maggiore. Oggi non possiamo più farci un'idea della sua sistemazione originaria, perché gli interni delle chiese che noi conosciamo hanno un aspetto diverso da quello che avevano nel Due e nel Trecento,*



*quando erano di solito attraversate da un muro che separava la navata destinata ai fedeli dallo spazio vicino all'altare destinato al clero. Era su questo muro, chiamato tramezzo o iconostasi, che si appoggiavano le immagini di culto più importanti. L'iconostasi poteva anche essere una semplice trave trasversale, posta assai in alto, come ci fa vedere Giotto nella chiesa che accoglie i Funerali di San Francesco nella Basilica Superiore di Assisi. Qui vediamo tre immagini appoggiate sulla trave dell'iconostasi: una tavola con la Madonna in trono e il Bambino, un Crocifisso, una figura di San Michele arcangelo. E le tre*

*nere scavate nel vivo della carne e mostruosamente incurvate e deformate, come se appartenessero a una terribile maschera tragica. Sono il segno di una fantasia capace di trovare dei mezzi straordinari per comunicare una sensibilità fortemente espressiva e perfino inquietante. Quanti altri pittori dell'epoca hanno saputo raggiungere risultati così*

*Il rapporto del Crocifisso di San Domenico ad Arezzo con gli affreschi del Sancta Sanctorum ci dice che esso fu dipinto prima del soggiorno di Cimabue a Roma, dove sappiamo da un documento che si trovava nel 1272. Possiamo stabilirne la data approssimativamente verso il 1265, quando il grande pittore fiorentino doveva essere ancora assai giovane. Soltanto più tardi la*

*immagini sono tutte inclinate in avanti, verso la navata per i fedeli. O su una trave o, più probabilmente, sul transetto doveva essere collocato anche il Crocifisso di Cimabue in San Domenico, inclinato in avanti in modo che i fedeli lo potessero contemplare meglio e potessero meglio meditare sull'immagine dolente di Cristo in croce, figurato come morto, secondo*

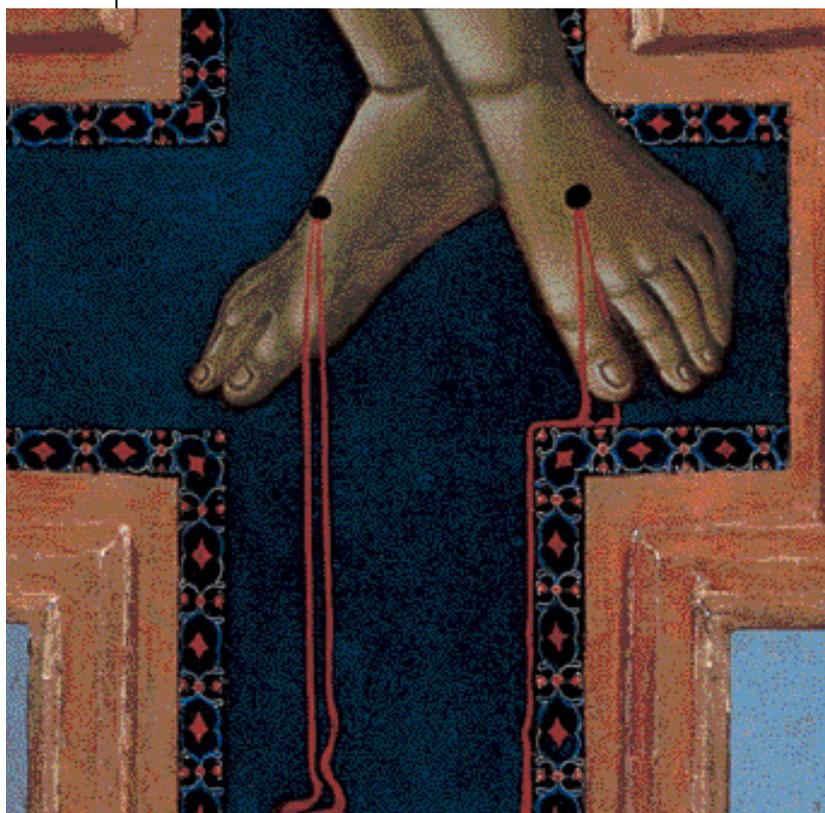
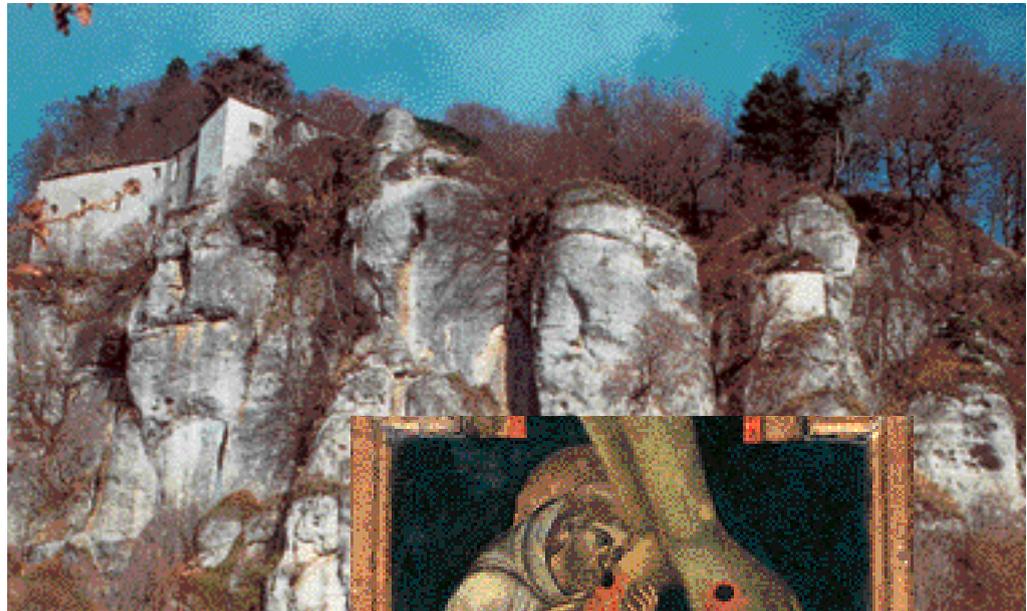


*quali si erano distinti in modo particolare i francescani. San Francesco aveva promosso una speciale devozione per le sofferenze di Cristo nella sua passione e lui stesso aveva subito una passione consimile quando aveva ricevuto le stimmate sul monte della Verna. Bisogna dunque pensare a questo nuovo significato che anche il Crocifisso dipinto da Cimabue per San Domenico ad Arezzo aveva, oltre a reimmaginare la sua*

Il territorio di Arezzo è strettamente legato alla figura di San Francesco e alla diffusione del francescanesimo.

Il Santuario della Verna (sotto) è sorto nel luogo in cui il Poverello di Assisi ricevette le stimmate. In basso a destra, particolare del crocifisso databile attorno al 1270, custodito nella Basilica di San Francesco ad Arezzo: il Santo, stigmatizzato, bacia un piede trafitto

*un'iconografia più moderna rispetto a quella che lo voleva ancora vivo e solenne, come se la croce fosse un trono e lui regnasse dalla croce. Una sensibilità religiosa nuova aveva fatto prevalere questa raffigurazione più moderna, che suscitava sentimenti di pietà e di compassione per il Dio fatto uomo che aveva voluto salvare l'umanità con questa morte terribile. Ci sono rimasti testi di meditazione sulle sofferenze di Cristo durante la sua passione che ci fanno capire questi nuovi sentimenti religiosi, diffusi soprattutto in seno ai nuovi ordini nati nel corso del Duecento, i cosiddetti ordini mendicanti, tra i*



collocazione originaria all'interno della chiesa.

Questo Crocifisso è, dunque, l'opera più antica che ci sia rimasta del grande pittore fiorentino. La notorietà di Cimabue

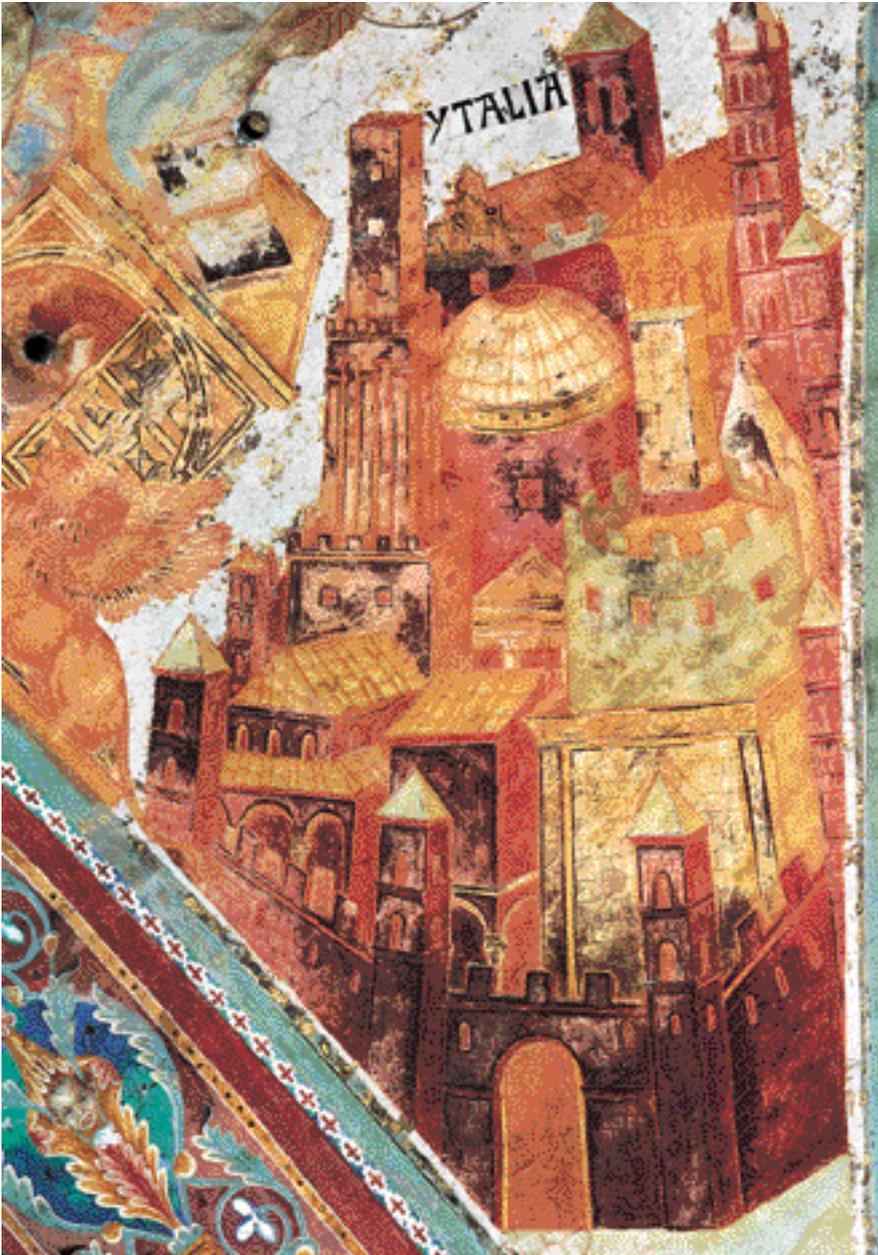
un periodo non breve e avrà intrapreso qualche lavoro (di cui non ci è rimasta testimonianza), dal momento che, come abbiamo visto, la sua arte è riflessa nella decorazione dell'Oratorio del

serie di scritti che formano la raccolta dei *Mirabilia urbis Romae*. Di fronte a quello spettacolo affascinante e grandioso, di fronte alla vista di quei misteriosi monumenti carichi di storia e di leggenda ebbe una straordinaria intuizione, quella di ritrarli.

Nessuno l'aveva fatto prima di lui e le immagini di Roma più antiche erano tutte simboliche; solo dopo che lui ha "visto" Roma si avranno figurazioni che ne rappresentano alcuni suoi monumenti e Cimabue stesso ce ne lascerà di mirabili, soprattutto nella immagine di Roma come «Italia» nella vela dell'Evangelista Marco nella Basilica Superiore di San Francesco ad Assisi. Il Crocifisso di Santa Croce a Firenze e la *Maestà* del Louvre, proveniente dalla chiesa di San Francesco a Pisa, sono dipinti eseguiti da Cimabue dopo il soggiorno romano, e presentano soluzioni nuove, più antichizzanti, e un affinamento straordinario nella pittura più sottile e trasparente. Il Crocifisso di Santa Croce, purtroppo quasi distrutto dall'alluvione di Firenze del 1966, ebbe un grande successo e fu subito imitato da tutti.

Recentemente, per un caso fortuito, si è recuperato un altro dipinto in buono stato di conservazione, una tavoletta con la *Madonna in trono* e due *Angeli*, che si trovava in una collezione privata inglese ed è stata poi acquistata dalla National Gallery di Londra. Cimabue lo eseguì in questo stesso periodo ed è l'unico suo dipinto che possa gareggiare col Crocifisso di Arezzo per il buono stato di conservazione.

Dopo aver prodotto altre opere, come la *Madonna in trono* della chiesa dei Servi di Bologna, e dopo essere stato coinvolto nell'impresa della decorazione a mosaico della cupola del Battistero di Firenze, Cimabue affronta il grandioso impegno assisiense. Prima raffigura la *Madonna in trono* con San Francesco nella Basilica Inferiore



doveva essere già assai vasta; fatto sta che nel 1272 lo troviamo a Roma. E', questa, una delle pochissime notizie che abbiamo su di lui e il contesto del documento romano in cui compare ci fa capire che era in rapporto con la curia papale e che era un personaggio di spicco. Certamente si sarà trattenuto per

*Sancta Sanctorum*. A Roma Cimabue riscoprì una grande tradizione decorativa che affonda le sue radici nell'arte tardoantica e probabilmente rimase profondamente colpito dall'aspetto della città eterna, come tanti pellegrini che l'avevano preceduto e che avevano espresso la loro stupefatta ammirazione in una

La Madonna in maestà di Cimabue, conservata agli Uffizi di Firenze. La grande pala d'altare, che si trovava nella chiesa fiorentina di Santa Trinita, presenta una superficie pittorica in alcuni punti assai consumata. Nella pagina accanto, il dettaglio di un'altra grande opera di Cimabue, pervenutaci purtroppo in condizioni precarie: la veduta di Roma nell'affresco rappresenta i Quattro Evangelisti. Assisi, Basilica Superiore.

*e poi – credo alla fine degli anni ottanta del Duecento – passa a decorare ad affresco la Basilica Superiore, dove dipinge quasi tutto il transetto e l'abside, per una superficie murale di circa 600 mq. E' qui che crea alcune delle figurazioni più sublimi del Duecento (e basterà ricordare la Crocifissione) e pone le premesse, con una serie di motivi decorativi tra i quali alcuni di architettura finta, anche per la decorazione della navata. Purtroppo, questo vasto ciclo di dipinti murali è arrivato fino a noi in pessimo stato di conservazione (e nel 1977 è stato ulteriormente diminuito dai crolli provocati dal terremoto), ma si riesce ancora a percepirne la grandiosità immaginativa, il pathos, la straordinaria potenza espressiva, sempre controllata, tuttavia, da un forte senso di razionalità. La fase finale dell'attività di Cimabue è rappresentata dalla Madonna di Santa Trinita, oggi agli Uffizi e dal San Giovanni Evangelista nel mosaico absidale del Duomo di Pisa, eseguito tra il 1301 e gli inizi del 1302, subito prima di morire. Sono ancora opere bellissime, ma la loro maggiore naturalezza figurativa e spaziosa ci rivela che le nuove idee di Giotto si sono imposte. Esse ci presentano ormai la situazione cui Dante allude in un celebre passo del Purgatorio: "Credette Cimabue ne la pittura*



*tener lo campo e ora ha Giotto il grido si che la fama di colui è scura". Come è noto, Dante pone il suo mistico viaggio nell'aldilà nella primavera dell'anno 1300, quando Cimabue è ancora vivo ma la sua*

*fama è stata superata da quella di Giotto. Tuttavia, la sua grandezza si misura anche dal fatto che egli, negli anni ottanta del Duecento, ha saputo attirare intorno a sé prima il giovane senese Duccio di Buoninsegna e poi Giotto stesso. ■*

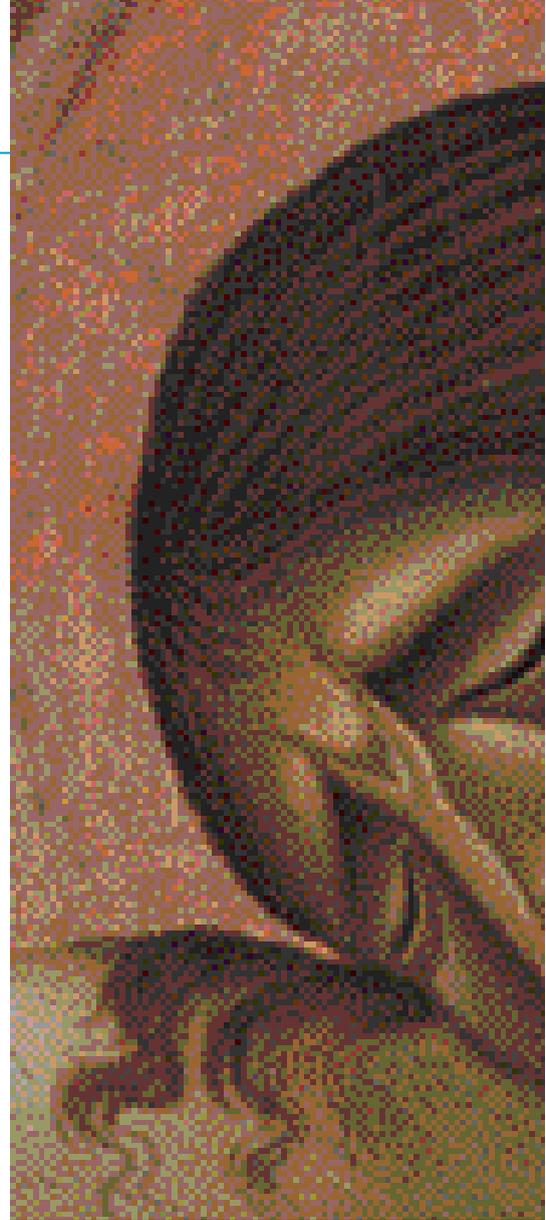
# LE Coordinate di un restauro

DI ANNA MARIA MAETZKE

**È** un curioso destino quello per cui di alcune grandissime personalità di artisti che dominarono la scena dell'arte nel loro tempo come maestri indiscussi si conservino così scarse notizie documentarie. Notizie che per di più non riguardano le loro più importanti e celebrate imprese pittoriche. È il caso del più grande maestro attivo nella seconda metà del Duecento la cui opera fu capace di tale innovazione, pur rimanendo apparentemente legata ai modelli formali del più aulico bizantinismo neo-ellenico, da costituire la premessa determinante della grande innovazione di Giotto che la tradizione, non a caso, considera suo allievo. Di Cenni di Pepo detto Cimabue si conservano solo due documenti significativi: uno esistente nell'archivio di S. Maria Maggiore in Roma attesta la sua presenza come testimone quando il Cardinale Ottoboni Fieschi assunse il patronato di un monastero di monache che passarono in quell'occasione all'ordine di S. Agostino. A poco prima della morte risale il secondo documento che lo riguarda. È del 19 febbraio 1302 e si riferisce all'esecuzione di una figura di S. Giovanni nel mosaico absidale della Cattedrale di Pisa per la quale viene effettuato un pagamento a Cimabue e a un suo famulo. In un documento fiorentino del 19 marzo 1302 si parla degli heredes Cienni pictoris, e pertanto a tale data l'artista era già morto. Pur non sottovalutando

*l'importanza di tali documenti – il primo perché ci testimonia la sua presenza a Roma nel 1272 che fu certo determinante per la grande svolta in direzione classica della sua pittura, nonché per i rapporti di interscambio che dovette avere con i maggiori pittori allora attivi nella grande fucina artistica della città eterna, il secondo perché ci data una sua opera all'estrema fase della sua attività – non restano che le valutazioni stilistiche per una plausibile ricostruzione cronologica della sua opera. Tutta la critica è concorde nel considerare il Crocifisso di Arezzo la più antica opera che si sia conservata di Cimabue. Certo eseguita prima del viaggio a Roma del 1272 per l'assoluta mancanza di elementi di cultura romana, e soprattutto per essere la sua opera di più stretta aderenza formale ai modelli bizantini, da riferirsi alla corrente neo-ellenica costantinopolitana che è l'ultima corrente del bizantinismo che si diffonde in Italia prima che venga gradualmente abbandonata per la spinta della nuova ricerca espressiva e realistica introdotta da Giotto. Da tutti è riconosciuto un preciso riferimento a Giunta Pisano e in particolare alla croce dipinta monumentale conservata in S. Domenico a Bologna, "che può esser considerata come la più matura ed alta espressione dell'arte di Giunta" (Sindona 1975) in cui l'artista "si dimostra tra i più decisi iniziatori di quella maniera bizantineggiante che alla fine del secolo ebbe in Cimabue un grande maestro (Toesca 1921-7). Nell'arte di Giunta e in particolare nel Crocifisso di Bologna che è il*

*suo massimo capolavoro - opera matura eseguita forse poco più che un decennio prima del Crocifisso di Arezzo - si assiste all'innesto delle forme della rinascita bizantina neo ellenistica, che resta comunque fortemente simbolica e astratta, nella cultura e sensibilità occidentale che in questo caso carica di una diversa drammaticità tali forme divenendo espressione della profonda, drammatica sofferenza del Cristo in punto di morte. Considerato il nesso evidente con l'opera di Giunta si è ipotizzata per Cimabue una formazione più pisana che fiorentina anche come fonte per i modelli neo-ellenici che abbiamo detto. E non c'è dubbio che il legame è evidente. Ma Cimabue era fiorentino, come attesta il documento del 1272.*



attribuì a Margaritone semplicemente riferendo una tradizione locale che tendeva ad attribuire al mitico "Margaritone" come denominato dal Vasari, in realtà Margarito, tutte le opere medievali molto antiche di cui non si conosceva la paternità. Subito dopo lo citava con la stessa attribuzione il Langton Douglas (1903). Un'attenzione più critica dimostra successivamente il Sirén (1922) che lo attribuì a Coppo di Marcovaldo. Vitzdum e Volbach (1924) lo considerarono una delle opere più significative tra quelle derivate da Giunta Pisano. La decisa attribuzione al grande maestro fu sostenuta per la prima volta da Pietro Toesca (1927): attribuzione che fu da tutti generalmente accettata salvo qualche eccezione (Oertel 1937 e Garrison 1943) Successivamente l'attribuzione trova tutti concordi, senza riserve. Considerato il profondo impegno che l'artista dedica a quest'opera, la grande preziosità e purezza dei colori usati, l'estrema raffinatezza dell'esecuzione, nonché la perfezione incredibile della carpenteria che gli ha consentito di conservarsi quasi in perfetto stato fino a noi, si trattò senza dubbio di una commissione di grande importanza e impegno economico, affidata dai Domenicani a un artista già molto affermato. Un artista che poteva anche avere attorno ai venticinque anni considerando che allora si entrava nelle botteghe a far pratica ancora bambini, e risulterebbe allora abbastanza plausibile anche se priva di riscontri documentari la data 1240 che il Vasari riferisce alla sua data di nascita. Purtroppo per questa croce non vi sono documenti o notizie di alcun genere praticamente fino al secolo scorso. È da ritenersi che sia stata realizzata per la primitiva chiesa di S. Domenico, che doveva essere più piccola di quella attuale, ma anche di questa non abbiamo precisi riferimenti

Pertanto non si può del tutto escludere anche una componente formativa nell'ambiente allora dominato a Firenze dalla forte personalità di Coppo di Marcovaldo impegnato nel grande atelier che realizzava la grande impresa della decorazione musiva del Battistero, dove operavano, a detta del Vasari, anche i maestri greci" e dove è controversa, ma da molti accettata, e in particolare comunque confermata, pur con cautela, da Luciano Bellosi nella sua recentissima grande e approfondita monografia (Bellosi 1998), la partecipazione di Cimabue. Lo stesso Bellosi conferma per il Crocifisso di Arezzo il fatto che si tratti dell'opera più antica che abbiamo dell'artista e che vada comunque collocata entro gli anni Sessanta

del Duecento. È dunque un'opera basilare non solo per comprendere o almeno scandagliare per quanto possibile le componenti della sua formazione, ma anche per valutare quanto già in questa che è per noi la sua prima opera - ma certo di un artista ampiamente formato e maturo - si manifesti la presenza di una vitalità tutta nuova pur nelle forme così strettamente aderenti ai modelli bizantini da giustificare il confronto, sottolineato ancora dal Bellosi, coi mosaici di Cefalù e di Monreale. Purtroppo non solo non vi sono documenti, anche indiretti, su questo straordinario Crocifisso, ma tacciono anche le fonti nei secoli successivi. Bisognerà giungere al 1875 per trovarlo citato dal Cavalcaselle che lo

documentari. E neppure si sa con esattezza quando la croce fu tolta dall'altar maggiore per essere relegata e resa poco visibile sulla controfacciata al di sopra della porta di ingresso. Certo il fatto che sia rimasta in tal sito quasi dimenticata, forse dal momento in cui la chiesa assunse il nuovo assetto cinque-seicentesco, è stata anche la sua salvezza. La maggior parte delle opere medievali, infatti, comprese quelle di Cimabue, hanno subito in passato drastici e rovinosi interventi di pulitura, sì che quasi nessuna è giunta intatta fino a noi. Quando addirittura non si procedeva a devastanti decurtazioni per inserirle in nuovi altari. Nulla di tutto questo è avvenuto alla nostra croce che ha subito un intervento di restauro agli inizi del XX secolo a cura dell'allora famosissimo e apprezzatissimo restauratore Domenico Fiscali. Fortuna ha voluto che il Fiscali concentrasse il suo impegno nella pulitura delle cornici dorate che dovevano essere state ricoperte di pesanti vernici scure. Egli lascia infatti a testimonianza un tassello col campione delle vernici da lui asportate sul quale appone la sua firma e la data 1914. Si può solo ringraziare la sorte che tale intervento non sia stato esteso anche al colore dal momento che l'oro, che probabilmente era in buone condizioni come risulta dal campione lasciato, è stato fortemente abraso da una pulitura meccanica troppo energica che ha portato via parte dell'oro stesso e posto in vista il bolo rosso di preparazione.

L'intervento di restauro attuale si è reso indispensabile e urgente avendo verificato un pericoloso attacco di insetti xilofagi nella parte bassa della croce. Fu l'occasione per un esame totale e approfondito di tutta l'opera con l'esecuzione di una campagna fotografica diagnostica. Tale esame, con l'aiuto delle foto a luce radente, ci ha consentito di

verificare alcuni localizzati ma pericolosi distacchi del colore mentre sul piano estetico disturbava fortemente la caduta del colore e degli stucchi di integrazione in corrispondenza della parte alta del torace del Cristo, laddove il braccio verticale si innesta su quello orizzontale della croce, che inevitabilmente, nonostante la grande stabilità del legno, è soggetta a piccoli movimenti in tale connettitura. Fu deciso quindi di intervenire



ritenendo peraltro che la Croce non dovesse assolutamente essere spostata dal luogo in cui si è conservata presumibilmente per secoli.

È stato quindi attrezzato un cantiere nella chiesa stessa dove la Croce è stata adagiata su cavalletti in orizzontale al fine di poter subito procedere alle necessarie fermature del colore preliminari a qualunque altro intervento. Sono quindi state

eseguite le radiografie totali dell'opera, estremamente significative per conoscere anche dall'interno la struttura lignea del Crocifisso, nonché tutte le necessarie foto diagnostiche all'infrarosso e ultravioletto. E ancora particolarmente rivelatrici sono state le foto della riflettografia all'infrarosso che ci hanno consentito di leggere con straordinaria evidenza lo stupefacente disegno preparatorio predisposto dall'artista sulla

mestica prima di procedere alla stesura del colore. Con la riflettografia, straordinario strumento di indagine capace di riprendere con estrema precisione e nitidezza quanto esiste al di sotto degli strati di colore, si sono potute avere perfette fotografie del disegno anatomico del Cristo come Cimabue lo aveva tracciato e intensamente chiaroscurato prima di procedere alla stesura dei suoi colori preziosi e delle

dorature. Si tratta di un modellato che stupisce per la grande naturalezza e i morbidi sfumati, assai intensi nelle zone d'ombra, che sono ben più "moderni" e realistici di quanto poi risulti dall'immagine dipinta dove i contorni del corpo vengono ricondotti all'interno degli schemi geometrizzanti tipici dei modelli bizantini. Ma a dire il vero all'interno di questi schemi si coglie la vibrazione e la forza di un corpo vivo di cui l'artista sottolinea la bellezza e la perfezione delle forme le quali, come oggi appare evidente dopo il restauro, sono accarezzate da una luce che scivola sui muscoli ben torniti e ne evidenzia le rotondità. Questa immagine di altissima spiritualità, che ispira ammirazione e contemplazione, è distante dalla forte drammaticità che caratterizza le rappresentazioni del Christus Patiens di Giunta Pisano che nella Croce di San Domenico a Bologna "esprime una tristezza immensa" (Vavalà). Eppure le croci di Giunta furono senza dubbio tra i suoi modelli, ma è probabile non siano stati i soli. Un patetismo di estrema intensità ma profondamente contenuto e sommerso è espresso dal volto bellissimo del Cristo che ha assunto volontariamente su di sé i dolori dell'umanità intera. Una sofferenza che giunge al suo apice in punto di morte ed è impressa in ogni linea di questo volto la cui schermatizzazione tipicamente comnena, dall'accentuata forcilla sul naso, al taglio lunghissimo degli occhi semichiusi sottolineati dall'ombra delle sopracciglia contratte, alla scansione geometrizzante dei lineamenti, sottolineati da una sottile e netta ma morbida lumeggiatura, dipinta con assoluta maestria in punta di pennello, diviene strumento di una espressività del tutto nuova rispetto ai modelli orientali. Il restauro ha consentito di apprezzare la grande sensibilità

realistica del maestro che dipinge con eccezionale accuratezza i peli della barba e rappresenta con assoluta scioltezza e naturalismo il movimento dei capelli sottili che ricadono a onde sulla spalla, così come è tornata in evidenza la leggera peluria sotto le ascelle. Tutta l'opera è caratterizzata da una accuratissima esecuzione, straordinariamente raffinata, che si è rivelata appieno una volta eliminate le vecchie vernici bituminose che in parte nascondevano la luminosità dello smalto dei colori puri, stesi con una tecnica perfetta, la trasparenza delle lacche e degli ori meccati, l'intensità del purissimo lapislazzuli che caratterizza le due parti della croce su cui Cristo si staglia, e sottolinea i densi partiti di pieghe del manto del San Giovanni caratterizzato dalle classiche partiture a oro che seguono i modelli bizantini. La grande tecnica e capacità esecutiva del maestro si manifestano in maniera insuperabile nel perizoma che pur avendo perduto in parte, specialmente al centro, nella zona attorno e sotto il nodo, l'originaria stesura di lacca che dava corpo al luminoso carminio, mantiene la sua estrema preziosità. Sottilissimi filamenti d'oro dipinti a missione con eccezionale abilità sottolineano, come nei modelli orientali, la regalità del Cristo, Denso di pieghe, il perizoma ricade teso sulla sinistra secondo un modello assai diffuso, anch'esso di matrice bizantina. Ma ciò che colpisce, e costituisce un unicum è il ricadere della punta estrema oltre la cornice che ricopre a sottolineare un preciso rapporto spaziale tra il corpo applicato alla croce e la croce stessa. È questo un elemento ulteriore che rappresenta un preciso indizio della nuova sensibilità di Cimabue chiaramente già indirizzato verso una rappresentazione del vero più aderente alla realtà naturale. Così come è particolarmente gustosa la

rappresentazione del sangue che fuoriesce dalle ferite delle mani e dei piedi come sottile filo di lana rossa che ricade girando attorno alla raffinata incorniciatura interna della croce, in cui è evidente il riferimento all'oreficeria. Quindi rappresenta un elemento di oreficeria in oggetto la cui consistenza è sottolineata appunto dal percorso del filo di sangue. Altra grande preziosità è il motivo a losanghe che decora le estensioni laterali. In origine il colore era estremamente brillante e luminoso, basti pensare che le losanghe che oggi appaiono nere erano di un verde trasparente molto vivace, ma trattandosi di resinato di rame si è alterato irreversibilmente. Al centro i motivi decorativi in oro erano stati trattati a mecca sì da acquistare una particolare evidenza e luminosità. La tecnica usata e le caratteristiche di tale decorazione rimandano chiaramente alla rappresentazione di una raffinatissima oreficeria a oro e smalti e non certo a tessuto, come a volte è stato scritto. La ricchezza decorativa di queste quinte laterali consente appena di intravedere lo schizzo di sangue vermiglio che sprizza dalla ferita del costato a testimoniare il fatto che la morte ormai imminente non è ancora avvenuta. Nei tabelloni laterali la Madonna e San Giovanni Evangelista mostrano il loro dolore con una emotività ben lontana dagli aulici personaggi dell'arte costantinopolitana e con la forza dello sguardo coinvolgono direttamente il riguardante perché partecipi a tale profonda sofferenza per la Passione e la morte del Cristo. Tale coinvolgimento corrisponde a una rappresentazione di profonda umanità che è ormai tutta raccolta espressione di intima, intensa sofferenza può far pensare a una conoscenza da parte di Cimabue della produzione

## Arte e tecnica

### Il restauro della superficie pittorica

DI DANIELA GALOPPI  
E LAURA UGOLINI \*

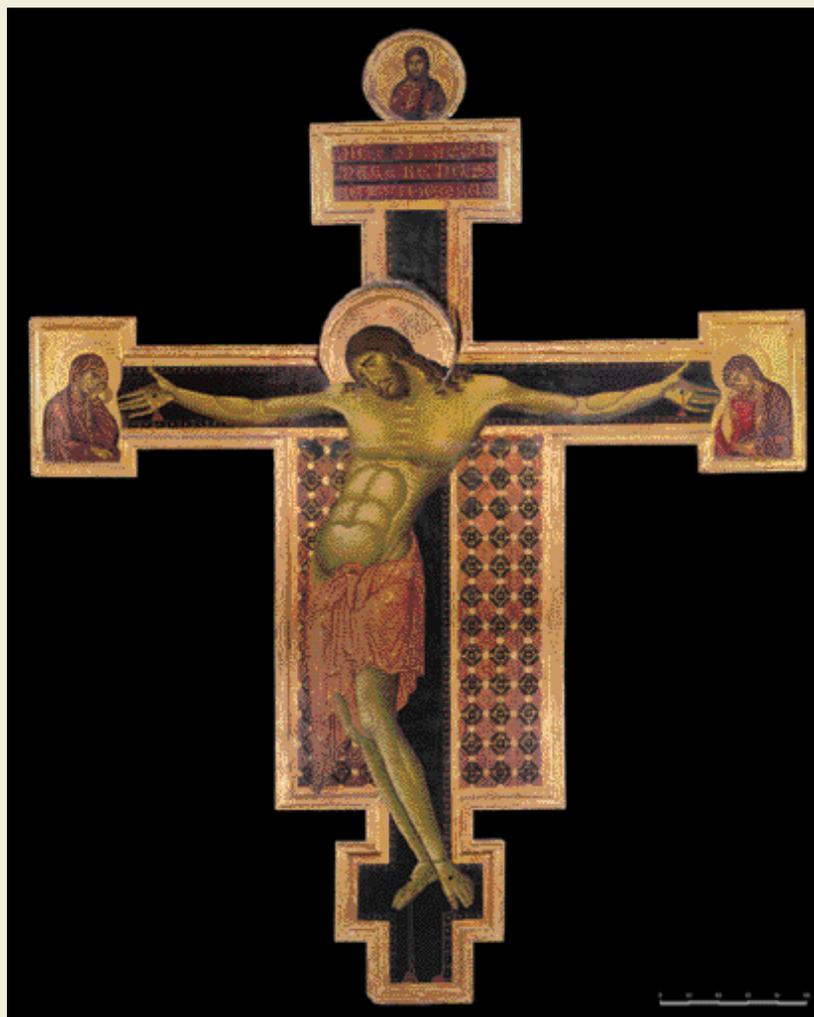
*Ogni volta che un artista, soprattutto nel passato, si accingeva a realizzare un'opera pittorica, obbligatoriamente emergeva la necessità di scegliere in modo rigoroso e sapiente tutti i materiali costitutivi affinché questa potesse rimanere stabile nel tempo. L'arte antica, in particolar modo quella pittorica, si fonda su una serie di principi di tipo tecnologico cui veniva attribuito in passato un grande rilievo, ma che poi nel tempo si sono persi e che oggi difficilmente siamo propensi a riconoscere e considerare. I grandi maestri del Medioevo e del Rinascimento erano, oltre che artisti, maestri di scienza e curavano non solo l'aspetto estetico-espressivo di un'opera, ma applicavano sistematicamente tutte quelle nozioni tecniche indispensabili per la buona riuscita nel tempo di un prodotto pittorico. Sulla Croce di Arezzo dipinta da Cimabue, prima di iniziare il vero e proprio intervento di ripristino conservativo ed estetico, è stato necessario quindi condurre una serie di approfondite ricerche sulla tecnica della pittura medioevale e in modo specifico su quella del Cimabue stesso, anche se, purtroppo, i dati a disposizione sono risultati piuttosto scarsi. Il crocifisso di Arezzo rappresenta un esempio tra i più consueti nella tipologia delle croci duecentesche, ma al tempo stesso mostra una perizia operativa straordinaria per rendere fisicamente e chimicamente compatibile il comportamento dei singoli*

*materiali tra loro.*

*L'indagine costruttiva dell'opera, conducibile attraverso l'analisi di rari e antichissimi trattati manoscritti giunti fino a noi e dalla sua attenta*

*osservazione visiva, è stata coadiuvata dalle sofisticate tecnologie che la scienza, ormai da diversi anni, ha sperimentato e applicato al servizio dell'arte e della conservazione.*

*Il crocifisso rappresenta uno dei più mirabili esempi di realizzazione con tempera a uovo, cioè con colori ottenuti mescolando i pigmenti con acqua e rosso d'uovo. I colori fondamentali della tavolozza del*



Un'immagine metrica del crocifisso aretino, ottenuta componendo, a mosaico, cinque foto scattate prima del restauro.

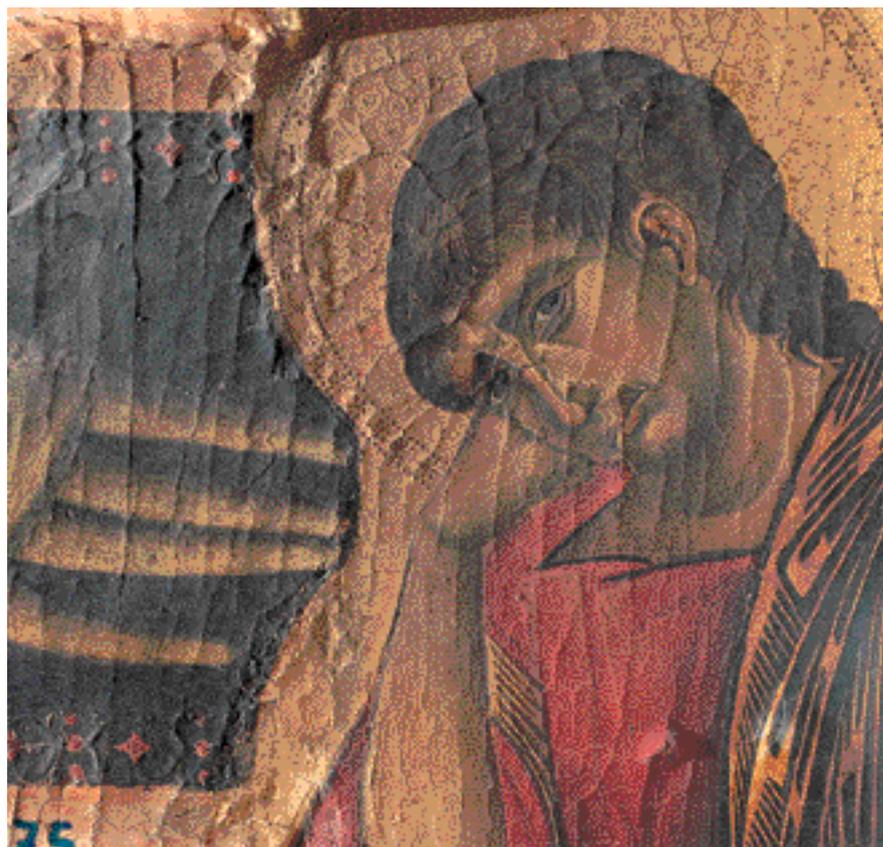
Nella pagina accanto, un particolare dell'opera a luce radente, che evidenzia le condizioni della superficie

*pittore sono tra i più preziosi che l'artista medievale aveva a disposizione, come il lapislazzuli (azzurro oltremarino) e il rosso cinabro. Le analisi chimico-mineralogiche hanno inoltre evidenziato la presenza di bianco*

di piombo, terre verdi, resinati di rame, terre bolari, lacche rosse e nero carbone. Già nel 1994 erano state eseguite sull'opera numerose indagini conoscitive di tipo fotografico e alcune ricognizioni finalizzate a valutarne lo stato di conservazione. Da questa prima disamina era emersa la necessità di procedere al restauro, volto soprattutto al consolidamento degli strati pittorici, interessati da alcuni sollevamenti e distacchi e all'eliminazione di un attacco di insetti xilofagi che, seppur modesto come entità, risultava operativo. Conseguentemente, è stato effettuato un completo check-up fotografico (riprese a luce visibile, a luce U.V., riflettografia infrarossa in B/N e in falso colore, foto a luce radente, indagini fotomicrografiche e close-up) cui si sono aggiunte, nel corso del restauro, altre indagini: fisiche (radiografie), chimiche (analisi stratigrafiche, mineralogiche, dei leganti e delle vernici), biologiche (determinazione dell'insetto xilofago responsabile dell'attacco), digitali (rilievo fotogrammetrico, elaborazioni grafiche, elaborazioni del materiale fotografico) oltre all'analisi tecnologica del legno. Sono stati identificati nella croce almeno tre interventi di restauro, di cui l'unico documentato è quello a cura di Domenico Fiscali nel 1914, ma possiamo comunque dire che l'opera è giunta a noi in discrete condizioni conservative. Il 7 maggio 1997 il cantiere, costruito appositamente all'interno della chiesa di San Domenico, accoglieva il crocifisso di Cimabue, dando inizio al restauro. Non si è ritenuto opportuno trasferire l'opera presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza, per non sottoporla a sbalzi termoigrometrici o comunque a condizioni ambientali diverse da quelle cui era abituata. L'operazione di fermatura del colore ha dato l'avvio al restauro, proseguito con il risanamento del

supporto ligneo con interventi di piccola entità e con la disinfestazione in atmosfera controllata mediante azoto e anidride carbonica. Un accurato studio delle riprese a luce ultravioletta, riunite tramite elaborazione digitale a un'unica immagine di immediata consultazione, il controllo dei risultati delle analisi, delle indagini diagnostiche e fotografiche, l'osservazione e l'esecuzione

sette aree campione, di media estensione, comprendenti tutte le campiture di colore, dove sono stati eseguiti i saggi preliminari e analizzati e testati i diversi solventi in base ai materiali da rimuovere. Si è intervenuti quindi con la rimozione graduale e differenziata degli strati di vernici ingiallite e ossidate non coerenti e delle patinature, graduando l'assottigliamento in modo da compensare l'eventuale presenza



preventiva di microtest al microscopio hanno preceduto e supportato la lunga e delicata operazione di pulitura. L'intervento, eseguito con l'ausilio del microscopio e del bisturi, con miscele solventi preventivamente testate, è stato lungo e paziente, in quanto si è dovuto intervenire per successivi livelli e per zone, in modo tale da raggiungere il giusto equilibrio fra le varie campiture di colore, evitando accuratamente qualsiasi trattamento privo di una specifica e ponderata efficacia. Inizialmente sono state individuate

sottostante di abrasioni. Sono stati in seguito asportati con blande miscele solventi tutti i vecchi ritocchi pittorici a tempera, i quali risultavano ormai inefficaci e deturpanti a causa dell'alterazione cromatica che presentavano. In accordo con la direzione lavori, si è deciso di non intervenire nelle zone dorate interessate da precedenti interventi poiché la demolizione delle vaste aree, ben conservate e ancorate al substrato, avrebbe potuto compromettere, se pur in percentuale minima, la

Tecnici al lavoro durante il restauro. Nella pagina accanto, un'altra immagine metrica del Crocifisso prima dell'intervento. E' stata ottenuta componendo a mosaico 16 foto. In basso, particolare del perizoma:

la luce radente evidenzia la presenza dei chiodi.



*conservazione delle zone limitrofe originali e, d'altro canto, un nuovo intervento non avrebbe apportato, da un punto di vista estetico, mutamenti sostanziali. Nella fase finale, sono stati ulteriormente ottimizzati i vari livelli di pulitura ottenendo un equilibrio cromatico armonico in relazione al tempovita dell'opera. Col termine dell'operazione di pulitura si è potuto, finalmente, apprezzare di nuovo la preziosità dell'esecuzione pittorica nella sua totalità, oltre alla raffinatezza di certi ornati e di tutti i dettagli. Quello che è emerso è certamente un esempio di altissimo livello di*

*tecnica pittorica che ha favorito la buona conservazione di tutti gli strati costitutivi dell'opera. Il recupero della campitura a lapislazzuli del fondo della croce ha restituito un valore cromatico importantissimo che, unitamente alla riscoperta delle sofisticate variazioni della grafia e del ductus pittorico, consentirà alla critica una valutazione più corretta e puntuale sia da un punto di vista tecnico che filologico. Il restauro di un capolavoro ormai rimasto unico, dopo che l'alluvione di Firenze del 1966 colpì impietosamente e quasi irrimediabilmente l'altro Crocifisso di Cimabue di Santa*

## Arte e tecnica

### Rilievi e documentazione: l'aiuto dell'informatica

DI MASSIMO CHIMENTI\*

*Il restauro di un'opera d'arte è occasione di ricerche e analisi approfondite che vengono condotte, con il coinvolgimento di più specialisti, in fase preliminare e per l'intero corso dell'intervento. Competenze tecniche e scientifiche di genere diverso sono chiamate a dare il proprio contributo per arricchire la conoscenza dell'opera da restaurare sotto il profilo della storia, dei materiali, della geometria e del degrado che l'affligge. La documentazione informatica ha il compito di raccogliere le informazioni derivanti dalle indagini conoscitive e ordinarle con criteri associativi in modo da consentirne la correlazione attraverso adeguati strumenti di consultazione. La riproduzione geometrica dell'opera ottenuta con il rilievo fotogrammetrico costituisce il primo passo per la realizzazione di una banca dati in grado di gestire tutte le informazioni raccolte nel corso delle indagini conoscitive. Immagini, testi e disegni tematici vengono ordinati in base a criteri logici e geometrici in modo da formare un "modello digitale" che riproduce l'opera nei suoi aspetti tecnici e scientifici di maggiore interesse per il restauro e la conservazione. I nuovi*

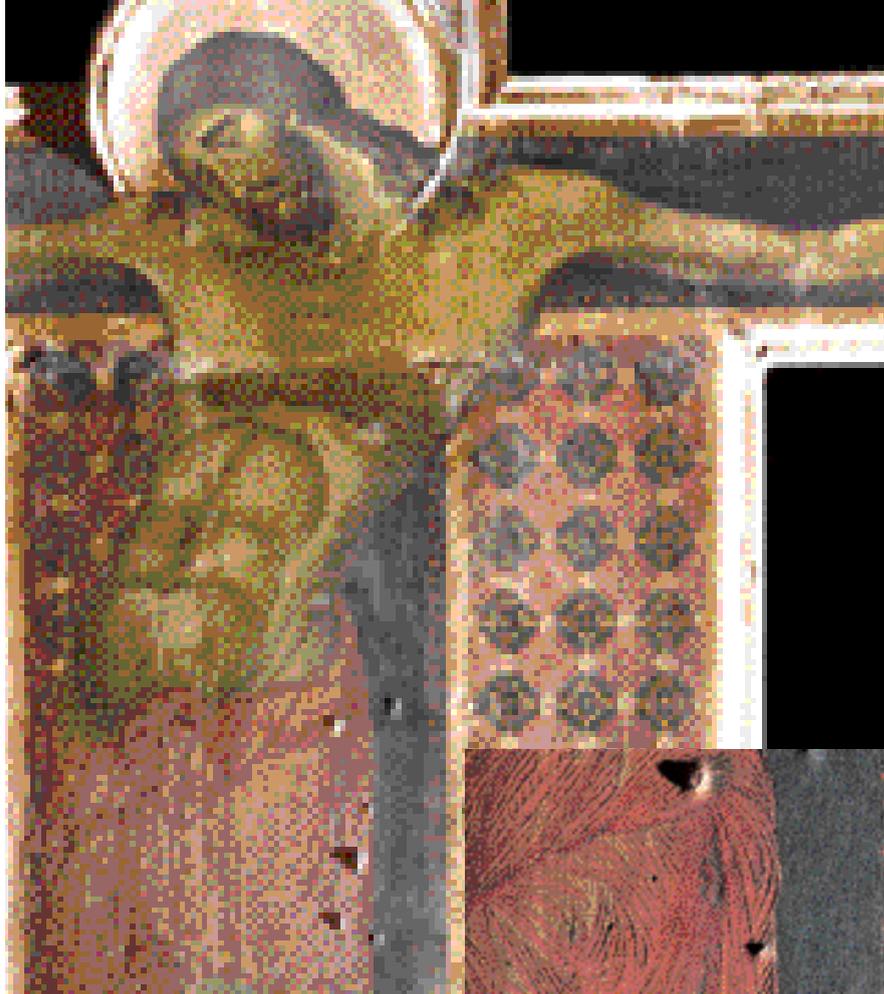
*strumenti di fotogrammetria digitale, come è ormai noto, permettono di riprodurre un oggetto non solo attraverso la lettura delle linee geometriche fornita dal disegno al tratto, ma anche attraverso immagini metriche (ortofoto). Queste documentano, in un elaborato misurabile, l'aspetto visivo dell'oggetto in funzione di specifiche condizioni di illuminazione. La documentazione fotografica, fondamentale per fissare l'aspetto di un'opera in un determinato momento storico, diviene così parte integrante del rilievo metrico di un oggetto e contribuisce in modo determinante a formarne il modello digitale, sintesi di informazioni diverse, come il colore, la forma e la misura. Queste informazioni si possono riferire a momenti storici e condizioni di illuminazione differenti (foto di archivio, riprese fotografiche eseguite prima, durante e dopo il restauro, a luce visibile, radente, ecc.) e possono essere richiamate consultando la banca dati del modello digitale. Il rilievo fotogrammetrico, applicato a un'opera come il Crocifisso dipinto da Cimabue, diviene pertanto un'operazione interdisciplinare dove competenze tecniche diverse devono cooperare per realizzare un progetto comune di documentazione integrata. In tal senso è stata fondamentale la stretta*

*collaborazione con Cristiana Massari e Teobaldo Pasquali, titolari di Panart s.n.c. di Firenze, che hanno curato tutta la diagnostica per immagini in fase preliminare e per l'intero corso del restauro. Fotografie a luce visibile, della fluorescenza da ultravioletti, a infrarossi in falso colore, a luce radente e riflettografie a infrarossi, realizzate in fase preliminare e nel corso dei lavori, hanno fornito un supporto determinante per il restauro e formano oggi un corpo di documenti fondamentale per ulteriori studi ed approfondimenti. Tutta la documentazione diagnostica è stata acquisita in formato digitale e, per una parte selezionata, è stata verificata dal punto di vista della fedeltà cromatica e rielaborata con procedimenti fotogrammetrici. In particolare sono state realizzate immagini metriche d'insieme che documentano il Crocifisso a luce visibile prima del restauro, nella fase intermedia delle stuccature e a restauro ultimato.*

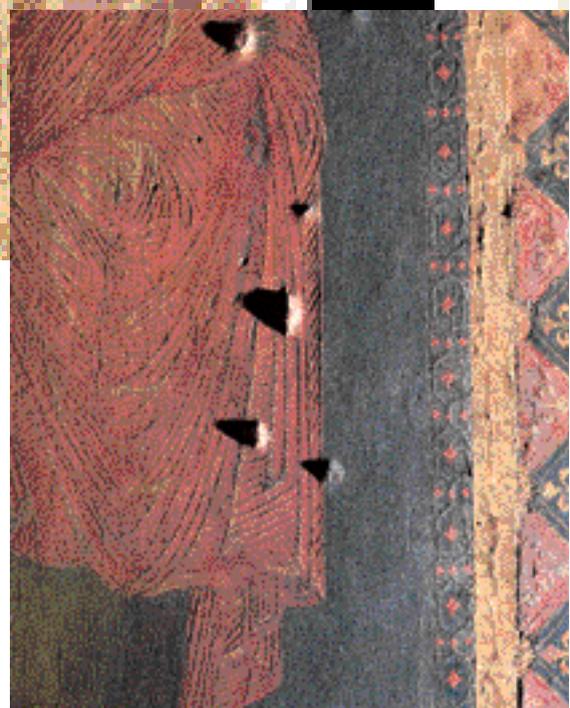
*Per aumentare la definizione dell'elaborato finale e per evitare la presenza di riflessi dovuti alle estese dorature, per ogni immagine metrica a luce visibile sono stati restituiti cinque fotogrammi distinti, successivamente montati a mosaico in modo da formare un'unica immagine d'insieme. La definizione di questi elaborati è molto*

*Croce, doveva necessariamente restituire una godibilità estetica più completa possibile all'opera, pur nel massimo rispetto della sua autenticità e del suo tempo-vita. L'obiettivo del restauro estetico è stato quello di ricreare un nuovo equilibrio visivo, compatibilmente con la situazione conservativa esistente. La restituzione critica del testo pittorico è consistita nel riassetto del disegno compositivo, colmando inizialmente tutte le lacune di profondità nel modo consueto con gesso e colla, sostanze analoghe a quelle originali, al fine di salvaguardare lo strato pittorico e restituirne*

*elevata tanto da consentirne la riproduzione fino alla scala 1:1. La rispondenza cromatica è stata particolarmente curata in tutte le fasi, dalle prese fotografiche all'acquisizione a scanner fino alla verifica finale che è stata eseguita con il fondamentale supporto delle restauratrici. Con lo stesso procedimento utilizzato per le foto a luce visibile è stato realizzato il mosaico delle immagini diagnostiche a luce radente e della fluorescenza da ultravioletto. Si tratta di elaborati particolarmente innovativi che consentono di leggere nell'insieme i risultati di indagini che devono necessariamente essere riferite a porzioni limitate di superficie pittorica. In particolare, nel caso della Croce lignea di S. Domenico, le foto a luce radente avevano un campo di presa limitato a pochi decimetri, a causa della presenza della cornice che sporge dalla superficie dipinta e impedisce di posizionare le lampade in prossimità del perimetro dell'opera. Pertanto, per ottenere l'immagine metrica d'insieme sono state restituite ben sedici foto a luce radente. Il risultato ottenuto costituisce un documento del tutto inedito che, con una definizione di quattro pixel per millimetro, consente una lettura immediata, nel dettaglio e nell'insieme, dell'andamento tridimensionale della superficie pittorica in epoca precedente al restauro.*



*Con operazioni di fotointerpretazione, sulla base delle immagini metriche d'insieme oltre che delle indispensabili indicazioni dell'équipe di restauro, è stato possibile tracciare mappature tematiche inerenti il degrado, lo stato di conservazione, le tecniche pittoriche utilizzate dall'artista e le principali fasi del restauro. È stato inoltre realizzato un disegno al tratto che riproduce ed esalta le geometrie ideate da Cimabue, dall'insieme fino ai più piccoli dettagli delle vesti, delle decorazioni e delle aureole. Oggi, a restauro ultimato, il modello digitale del Crocifisso di S. Domenico integrato inalterabile nel tempo che riproduce e documenta, con attendibilità scientifica, le principali caratteristiche dell'opera raccolte in occasione del restauro. Alla fruizione tecnica e scientifica dei dati prodotti con le indagini e le elaborazioni informatiche sin qui descritte, si aggiunge quella divulgativa e didattica che contribuisce, assieme al restauro, alla valorizzazione dell'opera. A tale scopo sono stati creati un sito Internet*



*l'unità materica. Le lacune più estese interessavano la zona all'altezza del petto del Cristo, nel punto in cui le assi del corpo longitudinale e quelle del corpo trasversale s'incontrano, incastrate tra loro con giunzione a mezzo legno – questo tipo di costruzione rende inevitabile un risentimento sulla superficie pittorica creando fenditure in corrispondenza dell'unione delle assi a causa della differente direzione dei movimenti di dilatazione e contrazione del legno – . Tutte le lacune sono state integrate ad acquerello col metodo*

Il supporto della Croce di San Domenico è costituito dall'unione di tavole in legno di pioppo incollate tra di loro e sostenute da una serie di traverse in legno di castagno inchiodate. Le condizioni conservative dell'opera erano buone grazie all'ottima tecnica di costruzione impiegata dai carpentieri cui il Cimabue si era affidato, che avevano scelto legno di buona qualità e adottato tutte le regole per costruire un manufatto che doveva durare a lungo senza creare particolari problemi ai preziosi strati pittorici. E in particolare le tavole sono di taglio radiale, non presentano nodi o particolari difetti, il loro assemblaggio era stato sostenuto con inserti in legno duro a forma di farfalla e soprattutto l'applicazione di una tela di lino stesa sul legno al di sotto degli strati preparatori ha protetto il colore dai movimenti naturali del legno dovuti al suo assestamento e al variare delle condizioni

## Arte e tecnica

### Il REstauro del IEgno

DI ROBERTO BUDA\*

termoigrometriche dell'ambiente espositivo. Una certa preoccupazione per la conservazione dell'opera era stata causata dalla presenza di insetti xilofagi il cui attacco era in corso prima dell'intervento e che rendeva necessaria un'azione adeguata per neutralizzare le larve in attività e soprattutto le uova e interrompere così il ciclo dell'infestazione. Per essere sicuri di un intervento radicale è stata

impiegata una tecnica che prevede la creazione di una camera sigillata con atmosfera controllata in cui la Croce è stata inserita per circa un mese e nella quale è stato sottratto l'ossigeno e immessa anidride carbonica in modo

da produrre il soffocamento di tutti gli organismi vitali. Per prevenire invece ulteriori attacchi il legno è stato impregnato con Permetrina disciolta in petrolio in modo da creare per un certo tempo una pellicola che protegge l'opera. Proprio l'azione degli insetti nel tempo aveva indebolito alcune zone soprattutto marginali della Croce, che si è reso necessario consolidare con resina acrilica applicata sino a ottenere un buon grado di consistenza della materia degradata. Le parti mancanti sono state ricostruite con piccoli tasselli in legno di pioppo invecchiato, mentre le fenditure presenti in alcuni punti di giunzione delle varie assi componenti il supporto sono state risanate con piccoli inserti lignei perfettamente adattati. L'insieme delle traverse in legno di castagno ancorate con robusti chiodi forgiati garantisce ancora un buon sostegno all'opera che non presenta particolari deformazioni e problemi statici e che fa immaginare



ancora una lunga vita a questo

# VERSO CIMABUE

La tipologia del Cristo in Croce nell'arte medievale



DI PAOLA REFICE

**C**imabue e i restauri del suo Crocifisso in San Domenico costituiscono per Arezzo - e non solo per Arezzo - una sorta di evento guida. L'accadimento di cui si parla, di cui si legge, cui

*possibilmente si partecipa, in questo primo, affollato anno del nuovo millennio. Accanto all'evento, si è scelto di presentare, nella suggestiva Loggia di San Donato, un gruppo di opere affini in base al soggetto rappresentato. Opere meno*

Scultore ignoto attivo fra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo: Crocifisso ligneo, particolare (Arezzo, Museo Diocesano).



## CITTÀ DI AREZZO - ITINERARIO STORICO-ARTISTICO



*celebrate del Cristo di Cimabue; opere tuttavia importanti per epoca, per qualità esecutiva, per la risonanza storica e – non da*

*ultimo – devozionale. Si è scelto – in sintesi – di raggruppare sette opere esistenti nel territorio aretino – in quella che fu nel Medio Evo la ben più vasta diocesi di Arezzo – e di dare loro uno spazio, un'evidenza in un luogo ben definito e raggiungibile, nel cuore*

*della città. Raggruppare sette opere, sette oggetti tra loro non lontani, è operazione il cui progetto – di per sé – non evidenzia particolari difficoltà. Tre tavole sono state prelevate dal Museo Diocesano. Tre Crocifissi lignei scolpiti, provenienti dall'antico Duomo aretino, distrutto in epoca medicea e assunto a scomodo e pertinace simbolo dell'identità cittadina. A chi giunga*

– come chi scrive – da altrove, il Duomo non può non apparire, negli scritti degli storici come nelle parole degli eruditi locali, una sorta di emblema dell'identità urbana nei confronti della incresciosa, dirompente fascinazione della dominante Firenze.

Tutti e tre i crocifissi erano esposti – restaurati e ben visibili – a pochi metri dall'attuale collocazione, nell'ambito dell'attuale Cattedrale, nei locali adibiti a Museo Diocesano, nei quali torneranno a essere collocati al termine della mostra, tra non molti mesi. Tre crocifissi appartenenti – come ci si propone di evidenziare nei pannelli esplicativi – alla tipologia del Triumphans: immagini del Figlio di Dio in Croce, prossimo alla morte, ma nonostante ciò vivo e – in virtù della propria natura divina e della coscienza del fine supremo dell'umana vicenda – vittorioso sul supplizio, sul dolore, sulla stessa morte. In comune, oltre all'area di produzione, l'epoca – tra XII e XIII secolo – tali immagini serbano la fondamentale rispondenza a tale iconografia: tutte e tre le figure si ergono dignitosamente, i corpi immuni dall'immane spasimo finale, i lineamenti del corpo distesi nell'imminenza dell'eterna pacificazione. Queste fattezze, questi rassicuranti connotati rispondevano – si è tentato di evidenziare nei testi didattici – ad un'unica, ben definita ideologia della Crocifissione, che, cronologicamente, si può far risalire – con un ragionevole intervallo – a partire dal quinto secolo. Come è detto nel catalogo della mostra, queste raffigurazioni possono essere fatte risalire a un assioma religioso e culturale di fondo: rappresentare il Figlio di Dio nella sua inquietante – seppur

temporanea – vulnerabilità di uomo costituiva una situazione estrema, e difficilmente accettabile per la teoretica iconografica non meno che per prassi devozionale contemporanea. Esempio emblematico di questo religioso pudore resta – in qualunque buon manuale – quello del Calvario rappresentato a Roma, nel quinto secolo, nel portale in cipresso della basilica di Santa Sabina all'Aventino. In una delle sue formelle centrali, come è noto, Cristo appare con le braccia spalancate tra i due ladroni, ma nessun elemento architettonico, al di là dell'evidenza compositiva, allude alla struttura fisica della Croce. Quest'ultima rimane – e

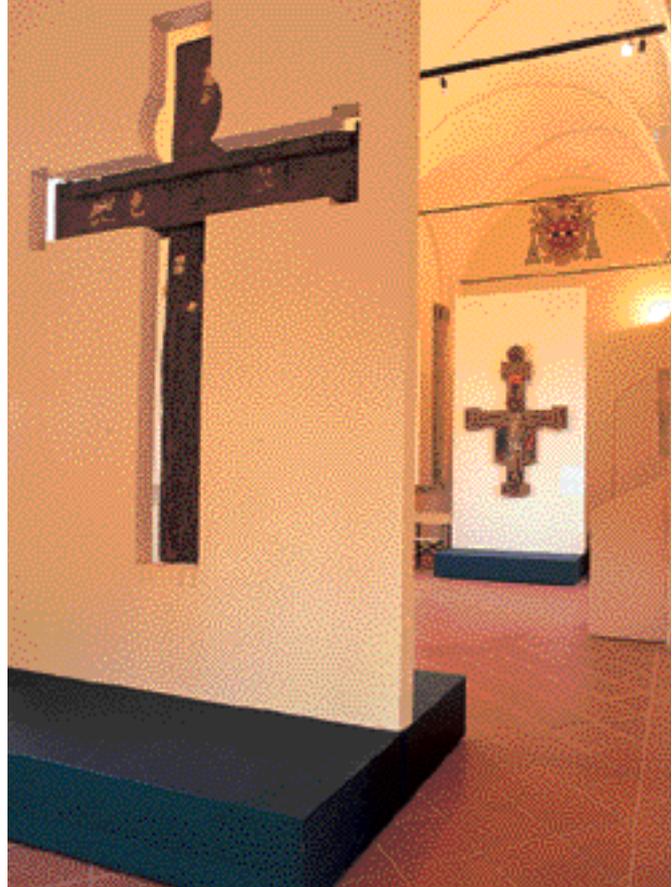
rimarrà per secoli – il patibolo, lo strumento di morte ignominiosa, ogni riferimento al quale non può – quanto meno – porre in imbarazzo, segnatamente quando l'oggetto del martirio, l'eccellente oggetto/soggetto del martirio, sia stato il Cristo, il Figlio di Dio. Vien fatto di pensare, in proposito, a un dato storico che costituisce, in sostanza, ben più di un aneddoto. Ai missionari occidentali che ebbero la ventura di presentare – quale ineffabile, caratterizzante dogma del proprio messaggio – la Crocifissione con le relative, diffondibili varianti iconografiche, i coltissimi Cinesi risposero – parliamo di fatti e documenti grosso modo databili al diciassettesimo secolo – con una

Scultore ignoto  
del secolo XII:  
Crocifisso  
policromo,  
particolare  
(Arezzo, Museo  
Diocesano).



*diffidente levata di scudi: non è normale che una qualsivoglia cultura raffiguri proprio Dio debole, scomposto, morente. Qualunque clero – e, va inteso, qualunque classe sacerdotale eterogenea – quali si connotavano i non sempre accorti missionari, francescani o gesuiti che fossero, poteva sperare di ottenere una qualsiasi forma di consenso dogmatico o popolare con l'ostentazione di immagini. Nessuna sofferenza, quindi, si evidenzia o quanto meno si ostenta, nelle tre figure scolpite del Diocesano, come pure nei due rilievi – nelle due pregevolissime sculture – presentati lungo il lato longitudinale della sala. Due opere nuovamente aretine provenienti dalle collezioni della Fraternita dei Laici e conservate*

Scultore ignoto attivo fra la fine del XII e gli inizi del XIII secolo; Crocifisso in pietra scolpita. Arezzo, Museo Statale Arte Medievale e Moderna (deposito della Fraternità del Laici). Accanto, una veduta della mostra, con la Croce dipinta di Margarito d'Arezzo



*presso il Museo Statale, sulla salita che da Porta San Lorentino ascende al Duomo. Due importanti lastre duecentesche la cui portata è stata ridotta – sinora – all'affabulatoria, ma pur sempre ipostatizzante funzione di croci viarie. Le croci viarie esistevano, è vero, nei mitici e frequentati crocevia della via Francigena. Segnalavano, certo, al pellegrino dalla loro privilegiata posizione*

*possibili, lecite direzioni di viaggio; ma proprio in quanto andavano a costituire una concreta e tangibile indicazione di scelta*

*direzionale – e a ogni crocicchio non v'è chi non sappia essere le varianti perlomeno due, al di là di ogni lecita rinuncia all'avventura – avrebbero dovuto indicare, in sostanza, tali opzioni su più di un lato della lastra. Avrebbero dovuto, cioè, rappresentare le possibili direzioni lungo due direttrici e quindi essere scolpite in modo significativamente evidente sulle due facce del blocco lapideo.*

*La non appartenenza o, quanto meno, la non inequivocabile attribuibilità delle due opere al novero delle croci varie, lungi dal creare inopportuni turbamenti, suscita nel classificatore legittimi, fecondi dubbi, dai quali sola si riscatta, nell'immediato, la preziosità comunque comprensibile – ai livelli più popolari – della scelta iconografica.*

*Le rimanenti due opere, lungi dal rappresentare un'aggiunta amorfa al gruppo in mostra, ne costituiscono la legittima giustificazione scientifica. Sia la Croce dipinta di Castiglion Fiorentino che quella – di minori dimensioni – proveniente dalla Pieve di Arezzo, e attualmente conservata al Museo d'Arte Medievale e Moderna, rappresentano quanto di meglio la cultura artistica della regione è stata in grado di produrre – nella difficile transizione verso il pieno Gotico – sul soggetto della Crocifissione.*

*La Croce di Castiglion Fiorentino è un*

*Scultore ignoto del secolo XII e Margarito d'Arezzo: Crocifisso ligneo, particolare (Arezzo, Museo Diocesano).*

*fondo oro che risente, per molti versi, della rassicurante iconografia del triumphans, pur denunciando innegabili cedimenti nei confronti di una più disincantata e mirata raffigurazione della Passione. Il Cristo della Pieve, di minori dimensioni e come il precedente in parte reso incomprensibile da inconsulti ridimensionamenti, ha – non ultimo per il pubblico – il pregio di essere ricollegato all'attività di Margarito. Quest'ultimo artefice, caro al Vasari e rappresentato nel territorio aretino da altre importanti opere, avrebbe lavorato per una tavola commissionata per rappresentare, nella Pieve, quanto di più direttamente connesso alla cultura del pubblico devoto. Penso qui all'atteggiamento spossato, seppur in nessun modo umile, né tanto meno dimesso, del Cristo; penso alla gentile curva del collo, che vale a inclinare il capo sulla spalla, in un atteggiamento che in certa misura accenna, pur senza ostentarlo, a quello cronologicamente così vicino del Cristo Patiens – il Sofferente – caro e conforme alla cultura mendicante della seconda metà del secolo XIII. Cultura alla quale il Cristo del Cimabue appartiene. Al di là delle sempre esistenti variabili, delle non sempre valutabili variazioni, il Cristo di Cimabue, contorto e sofferente, gli occhi semichiusi nello spasimo estremo rappresenta, rispetto alle opere raggruppate in mostra, insieme un epigono e una variante. In confronto ad esse in particolare, e in generale a ciò che di assimilabile è stato prodotto in Italia a partire dagli anni Settanta ■*

**Luciano Bellosi**, è professore di Storia dell'Arte Medievale presso l'Università di Siena dal 1979. Ha pubblicato diversi libri: *Buffalmacco e il Trionfo della morte* (1974); *Il museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze* (1977); *la Pecora di Giotto* (1985); *Cimabue* (Milano, 1998); e *Lo Scheggia* (con Margaret Haines, 1999). E' stato il curatore di varie mostre, tra le quali: *Pittura di luce* (Firenze 1990) e *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena* (Siena 1993).

**Giorgio Boatti**, giornalista, collabora a *La Stampa* di Torino. Ha pubblicato diversi volumi dedicati alla storia contemporanea. Tra gli altri: *"L'Arma. I carabinieri da De Lorenzo a Mino"* (1978); *"Le spie imperfette. I servizi segreti da Custozza a Beirut"* (1987); *"Enciclopedia delle spie"* (1989); *"Vita e morte della DC"* (con Vauro Sanesi), 1992; *"C'era una volta la guerra fredda"* 1994, *"Cielo nostro. Le battaglie smarrite del Generale Govone"*, 1997. *"Piazza Fontana. 12 dicembre 1969: il giorno dell'innocenza perduta"* (Einaudi 1999). Sempre da Einaudi: *"Preferirei di no. Le storie dei dodici professori che si opposero a Mussolini"*, 2001.

**Mariano D'Antonio**, è professore ordinario di Economia dello sviluppo nell'Università di Roma Tre. Ha insegnato nelle Facoltà di Economia delle Università di Napoli "Federico II" e di Roma "La Sapienza". È autore di diversi libri e saggi sullo sviluppo dell'economia italiana con particolare riguardo ai problemi del Mezzogiorno. Predilige lavori di ricerca empirica che svolge con un approccio eclettico.

**Fabrizio Galimberti** ha insegnato in varie Università italiane ed estere, ed è stato consigliere economico e collaboratore di importanti istituzioni finanziarie. Attualmente è direttore di "Studi Previsioni Analisi" e "FG Economics". E' redattore del "Il Sole 24 Ore".

**Anna Maria Maetzke** è dal 1988

Soprintendente ai Beni A.A.A.S. di Arezzo. Dal 1985 è stata responsabile per il "Progetto per Piero della Francesca" del settore d'indagine diretta e successivamente del restauro degli affreschi della "Leggenda della Vera Croce" e della "Madonna del Parto". Di particolare rilievo la sua attività di studiosa dell'arte nell'Aretino, con saggi su Margarito d'Arezzo e la pittura dugentesca e trecentesca e su Bartolomeo della Gatta. Ha curato fra l'altro i restauri della Casa di Giorgio Vasari ad Arezzo e la Mostra a lui dedicata nell'ambito delle manifestazioni celebrative.

**Ronald I. McKinnon** è professore di Economia alla Stanford University. Con le sue ricerche ha contribuito significativamente allo studio delle aree di moneta ottimale, della base aurea, del sistema monetario del secondo dopoguerra e dei rapporti commerciali e finanziari tra il Giappone e gli Stati Uniti. Tra le sue pubblicazioni: *The Rules of the Game: International Money and Exchange Rates* (1996) e *Dollar and Yen: A Macroeconomic Approach to Resolving Conflict Between the United States and Japan* (1997).

**Gian Paolo Prandstraller** è professore ordinario di Sociologia all'Università di Bologna. Tra le sue opere: *L'Uomo senza certezze e le sue qualità*, 1991; *Forze sociali emergenti quali perché*, II ed. 1992; *Le nuove professioni nel terziario*, IV ed. 1994; *L'universo e noi*, 1994; *Cosa ci ha veramente detto il XX secolo*, II edizione 2001.

**Paola Refice** lavora nell'amministrazione dei Beni Culturali dal 1979. Attualmente presta servizio presso la Soprintendenza BAAAS di Arezzo, per la quale dirige tra l'altro il Museo Statale d'Arte Medievale e Moderna e i Laboratori di Restauro. Tra gli incarichi istituzionali ricoperti, svolge attualmente quello di Segretario dei Comitati di Settore Riuniti in Seduta Comune. Ha eseguito studi e ricerche e

pubblicato saggi in modo particolare sull'arte del Due e Trecento. Affianca all'attività istituzionale quella accademica presso le Università di Roma e di Siena.

**Aldo Rizzo**, giornalista e saggista politico, è editorialista della «*La Stampa*», di cui è stato capo della redazione romana. E' stato anche direttore del GR 1. Fra i suoi saggi: *Guerra e pace nel Duemila*, *Big Bang - il cambiamento italiano nel cambiamento mondiale* e il recente *L'anno terribile - 1948: il mondo si divide*.

**Vittorio Strada**, laureato in filosofia a Milano. E' ordinario di Lingua e Letteratura russa al Dipartimento di Studi Storici dell'Università di Venezia. E' stato Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura a Mosca dal 1992 al 1996. Autore di diversi libri pubblicati per lo più da Einaudi e Marsilio, collabora con il Corriere della Sera.

**Giorgio Taborelli**, scrittore e storico della cultura, ha diretto grandi opere pubblicate in varie lingue. Si è occupato particolarmente di storia della cultura toscana curando *I Medici a Firenze, un'officina di cultura europea* (1980) e *Galileo, la sensata esperienza* (1988). Fra le pubblicazioni più recenti, *La biblioteca dell'impero*, capitolo del III volume dei "Viaggi di Don Giovanni", un'ampia sintesi narrativa della cultura fra Cinque e Seicento.

**Mario Talamona**, ordinario di Politica Economica nell'Università degli Studi di Milano, ha insegnato per molti anni Economia Politica anche nelle Università di Genova e Pavia. Socio nazionale dell'Accademia dei Lincei, è autore di numerose pubblicazioni scientifiche. E' uscito di recente un suo volume di "Riflessioni sull'economia" (ETAS, 2001). E' stato presidente della Banca del Monte di Lombardia, dell'Istituto Bancario Italiano e vicepresidente della Cariplo. Attualmente presidente di Intesa Asset Management e di