



Claudia Contin Arlecchino

SCARPONE DELLA PACE

Equilibrismi dell'anima

Claudia Contin Arlecchino, *Scarpone della pace*
Copyright© 2024 Edizioni Forme Libere
Gruppo Editoriale Tangram Srl
via dei Casai, 6 – 38123 Trento
www.forme-libere.it – info@forme-libere.it

Collana “Porto Arlecchino” – NIC 06

Prima edizione: settembre 2024 – *Printed in Italy*
ISBN 978-88-6459-109-4

In copertina: *Scarpone della pace con anime di filo spinato*,
foto di Luca Fantinutti, 2014

In collaborazione con



L'etichetta FSC® garantisce che il materiale utilizzato per questo volume proviene da fonti gestite in maniera responsabile e da altre fonti controllate

Premessa	9
Lo spettacolo	11
Introduzione – Infanzie stappate	13
I personaggi	29
Prologo – Il nome degli anni	31
Scena I – Piegarsi o spezzarsi	39
Scena II – Lacrime, tralci e germogli di vite	49
Scena III – Il commilitone Giuseppe Ungaretti	57
Scena IV – La guerra del poeta	63
Scena V – Il baule di scarponi	77
Scena VI – La promessa di Ada	82
Scena VII – Il nemico fratello Egon Schiele	86
Scena VIII – La guerra del pittore	91
Scena IX – Il giardino di scarponi	108
Scena X – Il disobbediente Federico García Lorca	111
Scena XI – Il martirio del musicista	116
Scena XII – Il sogno di Ada	125
Scena XIII – L'angelo di Walter Benjamin e Paul Klee	132
Scena XIV – L'olocausto del filosofo	136
Scena XV – La preghiera di Ada	145
Scena XVI – L'anarchico Antonin Artaud	155
Scena XVII – La pace del Giullare Folle	159
Scena XVIII – Eterne primavere	169
Scena XIX – L'invasione degli scarponi fioriti	174
Note	185
Referenze iconografiche	193
Bibliografia	203
Ringraziamenti	207

A Igor Alzetta

*Se incontrate mio fratello
ditegli che io...*

*Questo eravamo quando
siamo partiti,
erranti come arlecchini,
esiliati come poeti bambini,
disposti a spremere musica
dai paracarri,
sostenuti dalla caducità
delle farfalle...*

*Ma siamo ancora qui,
mai lontani,
mai vicini...*

28 dicembre 2021

PREMESSA

In un momento complesso come gli anni Venti del terzo millennio, l'umanità s'interroga ancora a livello globale sugli stessi grandi temi dei primi anni Venti del Novecento: guerre mondiali, disastrose pandemie influenzali (Spagnola 1918), depressione e sovrappopolazione, esigenze migratorie dei popoli e impulsi colonialistici dei governi. È trascorso un secolo e i problemi dell'umanità rimangono gli stessi. La scienza e la tecnologia, che avrebbero dovuto aiutarci ad affrontare in modo risolutivo e razionale gli antichi problemi, hanno invece aggiunto alle preoccupazioni dell'immaginario collettivo nuovi incubi e irrisolte insicurezze collettive: un ennesimo possibile "disastro nucleare", l'inquinamento e surriscaldamento del pianeta, l'avvento di sempre nuove malattie in grado di alterare la biologia che conoscevamo e, in definitiva, la graduale distruzione dell'ecosistema terra e il dissolvimento della memoria e della storia stessa dell'umanità.

Però, se esiste ancora un po' di spirito umanistico e antropologico nel mondo delle scienze e delle tecnologie, noi uomini del terzo millennio siamo consapevoli di aver già conosciuto e vissuto gli "strappi" delle generazioni precedenti. Le infanzie strappate dei nostri nonni e padri, che hanno attraversato i conflitti mondiali del primo Novecento, si riverberano nelle nostre stesse infanzie strappate dalle incertezze esistenziali della guerra fredda degli anni Ottanta. Persino i disastri, tanto concreti quanto psicologici, del nucleare civile (a partire da Chernobyl 1986) si sono procrastinati nel tempo fin dentro al terzo millennio (Fukushima 2011).

Eppure siamo ancora qui a lavorare per un futuro possibile.

Abbiamo saputo studiare e documentare i flussi migratori dei nostri avi dalle varie Regioni d'Italia verso i "nuovi mondi" che il colonialismo europeo aveva aperto: le Americhe, le Indie, le Afriche, l'estremo

misterioso Oriente, il bacino del Mediterraneo e del Medio Oriente culle delle prime grandi civiltà; non siamo, però, stati capaci di osservare e comprendere altrettanto bene i flussi migratori di ritorno che, da quei Paesi e Continenti, continuano incessantemente a muoversi verso la “grande madre Europa”.

Forse gli artisti di oggi dovranno ancora impegnarsi per offrire all’immaginario collettivo contemporaneo occasioni di riflessione poetica e artistica sulla difficoltà universale di essere bambini e ragazzi in un’umanità che non riesce veramente a evolversi all’interno di quell’irrisolto progresso tecnologico e scientifico che essa stessa ha avviato da secoli.



Fig. 1. Claudia Contin Arlecchino sulle trincee della Grande Guerra del Monte Ragogna sopra il fiume Tagliamento (Friuli Venezia Giulia)

LO SPETTACOLO

Abbiamo conosciuto le storie delle grandi guerre mondiali dai racconti dei nostri nonni (quei pochi che erano tornati) e soprattutto dalle nostre nonne, che raccontavano dei mariti e dei figli perduti. Ciò che tornava a casa (ci dicevano le nonne) era la piastrina di riconoscimento e, forse, i loro scarponi. Lo scarpone che tornava era segno che tutto era finito, che il cammino di chi lo aveva portato si era fermato, ma che la preziosa protezione dei piedi (dal gelo, dal fango umido, dai rovi o dal filo spinato) poteva di nuovo essere lasciata in eredità ai figli e ai nipoti, per la cura dei campi e delle montagne in tempi di pace. Una pace così sofferta si sarebbe dovuta onorare portandola ai piedi delle generazioni future. Se anche i figli non erano tornati, erano le nonne a portare gli scarponi nei campi o negli orti, dapprima riempiendoli di bende di cotone per metterli a loro misura, poi usandoli come contenitori del frumento raccolto, dei semi, dei fagioli da piantare. Così, ogni primavera, gli scarponi appesi al chiodo fuori dalla porta di casa cominciavano a germogliare, rallegrando gli usci, i balconi, le scale del patio, come una pacifica primavera fertilizzata dal sangue degli uomini e dal sudore delle donne.

Tra i racconti delle nonne contadine, appaiono anche le figure di poeti e artisti che, da semplici soldati senza grado e medaglie, hanno usato i loro scarponi per consegnare al futuro le parole e i bozzetti dell'umanità ferita e sofferente in un tragico momento storico. Ungaretti e Schiele, per esempio, nemici per casualità storica durante il primo conflitto mondiale, in questo racconto sono riuniti in un corpo unico, con la parola ermetica dell'uno e la gestualità espressionista dell'altro. Schiele morì di febbre spagnola alla fine di quella guerra, ma con i corpi scavati e prosciugati dei suoi dipinti, sembrava aver già previsto e disegnato l'inimmaginabile tragedia umana del secondo

conflitto mondiale. Ungaretti sopravvisse al primo conflitto e dovette affrontare anche il secondo, continuando a testimoniare l'orrore incessante delle guerre attraverso la sua intensa poesia ermetica, senza mai smettere di sognare una Pace possibile, come scrisse: "Cerco un Paese innocente"!



Fig. 2. *Vecchio scarpone in fiore, con pianta grassa e stella alpina nel filo spinato.*

INTRODUZIONE – INFANZIE STAPPATE

Questa è una favola di eterni fanciulli “matusalemmi”: descrive e fa rivivere personaggi idealmente ultra centenari, che non sono mai defunti nella memoria collettiva. Ricompaiono sulla scena, evocati da una sorta di fata semi-umana, una *Agana* (come si dice in Friuli) o *Anguana* (in Trentino) o *Huldra* (nelle tradizioni scandinave), una sorta di selvatica curatrice e protettrice delle forze naturali.

La protagonista solitaria e indomita di questo racconto è nonna Ada, una vecchissima fanciulla che non ricorda più la propria età, nata probabilmente a inizio Ottocento. Il suo compito pare essere quello di raccontare le storie e le memorie dei nonni, dei bisnonni, dei trisnonni, andando avanti e indietro tra secoli e generazioni, senza stabilire un ordine cronologico rigido, bensì seguendo piuttosto una cronologia emotiva ed empatica tra le storie. Ada svolge questo suo compito come un piccolo oracolo e lo fa senza riuscire a smettere di giocare, guardando il mondo e il susseguirsi di eventi con gli occhi di una bambina, che è invecchiata senza mai diventare adulta.

Ada evoca sin dal principio un altro grande personaggio del racconto, fratello Cenci (diminutivo dialettale di Vincenzo), di cui nessuno ricorda più nome e cognome ufficiali. Frate Cenci, come lo chiama Ada, è il probabile trisnonno della nostra più che centenaria protagonista; ma le parentele, le discendenze e le ascendenze generazionali non sono più solo questioni cromosomiche per la piccola Ada, sono, piuttosto, faccende ben più ataviche di parentela mnemonica, empatica, solidale.

Ada si sente nonna e figlia di tutte le generazioni future. Si sente sorella di tutte le generazioni passate.

Il trisavolo Cenci, con la sua lunga barba bianca e l’inseparabile pipa, viene evocato dai racconti di Ada con tale realismo che, poco a poco,

egli appare veramente, dialogando con Ada stessa che, come sdoppiata, interpreta entrambi i ruoli.

A sua volta Cenci racconta alla piccola Ada le storie dei grandi uomini straordinari che egli ha incontrato nella sua lunghissima giovinezza, attraversando i decenni tra Otto e Novecento in tutta Europa. Appaiono così tutti gli altri personaggi: Ungaretti, Schiele, Lorca, Benjamin, Klee, Artaud. Ada si trasforma di volta in volta in ciascuno dei personaggi che evoca, portandoci a riflettere sui confini di guerra dell'Europa del Novecento, attraverso poesia, pittura, filosofia, teatro, avanguardie artistiche.

L'iniziale linguaggio dialettale di Ada si evolve in linguaggi universali, fatti di gestualità contorte, di versi gutturali e frammenti di molte lingue. Pur nel dolore, nello strazio e nella paura, gli artisti si capiscono, si comprendono, in tempi di guerra ciascuno di loro trova il modo di coltivare pensieri di Pace e di travasarli nella memoria contadina che sostiene la continuità oltre il buio.

OMAGGIO AL POETA GIUSEPPE UNGARETTI E AL PITTORE EGON SCHIELE

Dalla fine del 1915 all'autunno del 1916 il fante Giuseppe Ungaretti del diciannovesimo reggimento della Brigata Brescia trascorse lunghi periodi sulla linea di guerra del Carso, tra San Martino e il Monte San Michele, affrontando assalti, bombardamenti, stenti e malattie. Sopravvisse anche grazie alla poesia¹: i primi versi del giovane poeta che immortalarono quei luoghi devastati, furono riuniti nella raccolta *Il porto sepolto*, poi confluita nella collezione *L'allegria*. Le sue lettere dal fronte agli amici costituivano già occasione di riflettere sul suo cosiddetto "ermetismo", ovvero sulla necessità di racchiudere in pochi curatissimi vocaboli le visioni della guerra, come nell'epistolario all'amico Gherardo Marone in cui spesso il giovane Ungaretti si interroga sull'opportunità di pubblicare o meno quelle poesie².

Il porto sepolto venne coraggiosamente pubblicato a Udine già nel 1916 dall'amico editore Ettore Serra, in una tiratura limitata di ottanta copie. Presso la Sezione manoscritti e rari della Biblioteca Vincenzo Joppi di Udine sono conservati due originali di questa primissima

edizione: un reperto è costituito da una bozza di stampa su carta ciclostile inviata a Giuseppe Ungaretti per l'ultima correzione delle poesie e per il visto si stampi; l'altro reperto è la copia numero 1 delle ottanta stampate nel dicembre del 1916. Dalla corrispondenza di Ungaretti con Marone, sappiamo che il poeta ricevette questa prima copia al fronte direttamente da Serra³. Per gentile concessione della Biblioteca Joppi, proprio su questa prima preziosa copia de *Il porto sepolto* si è potuto lavorare per le citazioni e riproduzioni nello spettacolo *Scarponne della pace*.

L'esito di questa rara prima pubblicazione, che Ungaretti aveva pensato solo come dono per i suoi amici e confidenti più cari, convinse il poeta a proseguire e ampliare la raccolta per renderla accessibile anche a un più ampio pubblico.

La raccolta poetica *L'allegria*⁴ ha segnato una svolta epocale nella storia della lirica del Novecento rendendo Ungaretti uno dei poeti più letti e più commentati del secolo. Le sue prime poesie dal fronte vennero più volte riorganizzate e ripubblicate in successive raccolte⁵. Come nessun altro, Ungaretti ha saputo raccontare la guerra e, nel quotidiano faccia a faccia con la morte, dare un senso nuovo alla vita, valido per tutti noi, anche oltre le trincee del Carso.

“La poesia è un pensiero amorevole, lanciato verso l'altro per indurlo a essere più umano”⁶ così insegnava Ungaretti ai suoi studenti universitari degli anni Settanta. Questo pensiero amorevole, durante la Prima grande guerra, Ungaretti lo aveva scritto su qualsiasi cosa gli capitasse in mano, persino sulle scatole delle pallottole. Così si compie la tragedia del Poeta Soldato, che manda pensieri di umanità affidandoli agli involucri degli strumenti della mostruosità. Una tragedia che contempla persino la ricerca fruttuosa di momenti di felicità cosmica, apparentemente in contraddizione con l'incombere del nulla e dell'orrore. Proprio la consapevolezza della contraddizione consegna al coraggioso poeta la patente di rappresentare tutti gli uomini, tutti i soldati, dall'una e dall'altra parte. In fondo ciò che più uccide della guerra è la consapevolezza che anche il cosiddetto “nemico” ride, piange, prega e annusa le stelle, come te.

Dall'altra parte della “terra di nessuno”, di fronte alla trincea di Ungaretti, c'era, in qualche luogo, un soldato austriaco che si chiamava Egon Schiele (1890-1918). Dipingeva umanità come un “eterno fan-

ciullo” incapace di abbandonare il suo sguardo innocente sulle grazie e le disgrazie degli esseri viventi⁷. Anche quando guardava paesaggi di monti e di alberi contorti contro le nubi, il giovane Schiele intravedeva somiglianze con i movimenti dei corpi e degli animi umani, travagliati dalle tensioni estreme di quell’inizio secolo. “Continuai ad avanzare così sui sentieri di carne”⁸ diceva Schiele con l’impietoso scavo dei suoi corpi dipinti.

Il gesto umano sui suoi quadri si potrebbe definire nervoso e scarnificato, come altrettanto nervose e scarnificate sono senz’altro le parole di Ungaretti, specialmente nel modo in cui lui stesso ci ha insegnato a leggerle in seguito: con la sua voce roca e strascicata, dipanata nelle emozioni rarefatte della memoria. Due artisti che si spararono contro senza saperlo. Due figli del nuovo secolo messi crudamente in opposti fronti, ma affratellati da un parallelismo estetico interessante: l’opera di Ungaretti è “arte della parola” e non del discorso, tanto quanto l’opera di Schiele pare essere “arte del disegno” più che del dipinto. Entrambi alla ricerca di segni essenziali in momenti in cui non c’era tempo né spazio né agio per alcunché di decorativo e inessenziale. Entrambi galvanizzati, ciascuno a modo suo, da una tensione estrema tra la miseria e la bellezza.

Strano destino di maturazione di una civiltà colta nel momento di una drammatica tempesta storica! Una di quelle tempeste che, come purtroppo continua a succedere, eleggono contrapposizioni sanguinose dove invece, al fondo, ci sono importanti consonanze. Contemplare questa assurdità è una forma di speranza. Se dobbiamo ricordare la “Grande Guerra”, lo facciamo per sperare.

Egon Schiele dalle retrovie austriache non sopravvisse, morì di Influenza Spagnola nel 1918 pochi giorni dopo la fine della guerra. Giuseppe Ungaretti, invece, nonostante i lunghissimi periodi in prima linea, sopravvisse alla Prima guerra mondiale e si trovò a testimoniare anche il dolore ignobile della Seconda.

Consapevoli (come lo fu Ungaretti) che le guerre fratricide non sono ancora concluse nel mondo, abbiamo voluto provare a dare a quei due fratelli nemici, uguali e diversi, reciprocamente il corpo e la parola dell’altro: a Schiele la voce di Ungaretti, a Ungaretti il corpo di Schiele.

Abbiamo, pertanto, fuso i gesti umani di Egon Schiele con le parole umane di Ungaretti per creare, all’interno dello spettacolo, momen-

ti di apparizione viva delle contorsioni di due anime unite nell'Arte e divise dalla Storia. Abbiamo seguito un percorso di libere associazioni che scompone e ri-monta voci e comportamenti, poesie e interviste, urla e silenzi, momenti d'immobilità e drammatiche gesticolazioni. Un omaggio a due grandi, opposti, ma complementari protagonisti di una incessante ricerca per una "nuova coscienza umana".

OMAGGIO AL POETA, DRAMMATURGO E REGISTA TEATRALE FEDERICO GARCIA LORCA

Federico García Lorca è tra i nomi più ricorrenti e ricordati della poesia europea del primo Novecento. Egli scontò con la vita il prezzo della sua "diversità", come artista e come uomo. Dichiaratamente repubblicano durante la Guerra civile spagnola e omosessuale, questo artista è stato condannato dalla Spagna conformista dell'epoca. Lorca viene catturato il 16 agosto 1936 dalle guardie civili del comandante Valdés, fucilato tre giorni dopo, all'alba e in modo poco ufficiale, nei pressi di Viznar vicino a Granada. A gran voce si leva unanime lo sdegno di artisti e intellettuali da ogni parte del mondo, come quella dell'amico Pablo Neruda, che nulla aveva potuto contro l'ottusità della dittatura. Il corpo di Lorca venne seppellito in una fossa comune di cui non si conosce perfettamente l'ubicazione e non è stato mai riesumato.

Federico era nato il 5 giugno 1898 a Fuente Vaqueros, proprio in provincia di Granada, città in cui si trasferì più tardi con tutta la famiglia per condurre gli studi di legge. A Granada, Lorca incontra il maestro di pianoforte Antonio Segura che accende nel giovane allievo la passione per la musica, rafforzata in seguito dall'amicizia con il compositore Manuel de Falla. Con de Falla inizia un percorso comune di attenzione per l'elemento tradizionale spagnolo-andaluso, partecipando non ancora ventiquattrenne dapprima alla conferenza sul *Cante jondo*, poi alla Festa del *Cante jondo* tenute a Granada nel 1922 sulla scia di una rivalutazione delle origini gitane⁹.

Lorca stesso scrive la musica per i suoi *Cantares populares*¹⁰ ispirandosi alle melodie più profonde della tradizione andalusa. Lorca distingue il *Cante jondo*, più antico e più autentico, dal *Cante flamenco* affermatosi soltanto più tardi nel XVIII secolo. La vena primitiva del

canto andaluso si esprime, per Lorca, nella “pena”, che egli identifica con lo stato d’animo della malinconia, una sottile sofferenza legata alla figura femminile.

Dalla sua giovanile fase di profondo legame con la cultura gitana granadina, Lorca sviluppa la sua poetica di resistenza ai poteri, in nome di un’attenzione alle culture popolari ed etniche di cui si circonda anche nei suoi successivi viaggi, come quello a Madrid dal 1919 e a New York nel 1929.

In un arco temporale di soli vent’anni, dal 1917 alla sua morte nel 1936, Lorca ha lasciato all’umanità un patrimonio poetico e teatrale straordinario, che si potrebbe articolare in tre fasi: un primo periodo, quello giovanile, di cui fa parte il *Libro de poemas*, ispirato all’infanzia e alla natura nelle campagne di Granada; un secondo periodo dal 1921 al 1927 dedicato espressamente all’elemento folklorico gitano-andaluso; un terzo periodo, compreso tra l’esperienza newyorkese e la raccolta *Sonetos del amor obscuro* che, essendo di tema omosessuale, sarà pubblicata postuma solo dopo il 1983. Non è dunque possibile tracciare brevemente una bibliografia esaustiva sulle opere di Lorca, poiché questo artista poliedrico riempie ormai le biblioteche e i progetti editoriali di tutta Europa e non solo¹¹.

Come per l’immensa opera iconografica del giovanissimo Egon Schiele, falciato a soli ventotto anni dall’epidemia post-bellica del 1918, anche l’immensa opera poetica-teatrale-musicale di Lorca, giustiziato a soli trentotto anni dalla ormai decadente tirannia spagnola, è simbolo di quanto l’ingegno umano possa partorire ineluttabili progetti di tolleranza e bellezza, anche in periodi di terrore e repressione.

La voce lirica di Lorca, come lo furono i tratti grafici di Egon Schiele, è un fuoco che scava nelle viscere delle cose, scarnificandole, per poi innalzarle al cielo, immortalando la parola in una cornice stilistica accurata che oscilla fra tradizione e avanguardia.

Nel racconto di Ada e di Cenci, l’amico Lorca si autodefinisce un insanabile bambino, incapace di emanciparsi dalla primordiale ingenuità infantile, incapace di riconoscere motivi di intolleranza nelle meravigliose differenze e assonanze tra i popoli, incapace di salvarsi dalla morsa giudicante e condannante della dittatura, che lo porterà a morire come un “pacifista ignoto” nelle campagne della tanto amata terra di Granada.

OMAGGIO AL FILOSOFO WALTER BENJAMIN E AL PITTORE PAUL KLEE

Walter Benjamin è una personalità straordinaria che è rimasta ambigualmente cesellata nell'immaginario collettivo contemporaneo, poiché travolta dall'avvento della ben più intollerabile disfatta umana dell'inizio della Seconda guerra mondiale. Una disfatta immorale e ignobile, basata su rinnovate quanto stantie discriminazioni tra popoli eletti e popoli schiavi. Un fallimento totale della civiltà, che ha agito sulla memoria del secondo dopoguerra come una sorta di morbo di Alzheimer collettivo, con buchi illogici nei resoconti dei fatti, con amnesie pilotate nei confronti delle colpe, delle omissioni e delle inconsapevoli complicità di ogni cittadino europeo.

Il nome completo di questo complesso personaggio è Walter Bendix Schönflies Benjamin¹², ma solo pochi addetti ai lavori hanno la consapevolezza di quanto immensi fossero gli ambiti di competenza di questo intellettuale apolide, scomparso a soli 48 anni, braccato da patrie menzognere e snaturate.

Benjamin è stato un grande filosofo di raffinata concretezza, scrittore, critico letterario e traduttore plurilinguistico dal tedesco al francese all'ebraico al latino, pensatore eclettico che si è occupato di epistemologia, di estetica, di sociologia, di misticismo ebraico e di materialismo storico¹³. Il profondo lavoro di Benjamin, riconosciuto solo postumo, ha influenzato filosofi quali Theodor Adorno¹⁴, Georg Lukács¹⁵ e Hannah Arendt¹⁶, ha ispirato mistici come Gershom Scholem¹⁷ e drammaturghi indimenticabili come Bertolt Brecht¹⁸.

Benjamin nasce a Berlino il 15 luglio 1892, in una famiglia ebraica. Il padre Emil era un ricco antiquario e la madre Paula Schönflies proveniva da un'agiata famiglia di commercianti. Una famiglia tedesca colta e benestante, dunque, che non sapeva di doversi preparare a una catastrofe inesorabile. A Walter seguono altri due figli: Dora Benjamin, futura esule che morirà a Zurigo nel 1946, e Georg Benjamin, futuro dirigente del Partito Comunista Tedesco che morirà nel 1942 nel campo di concentramento di Mauthausen.

La fine della Prima guerra mondiale accende amicizie e resistenze tra le avanguardie artistiche e filosofiche del primo dopoguerra. Walter Benjamin si lega alla serie degli angeli dell'artista svizzero tedesco Paul Klee e in particolare uno di questi, *Angelus Novus*, dipinto nel 1920,

colpisce talmente Benjamin, che lo acquisterà nel 1921 e, più tardi, gli ispirerà la descrizione del suo *Angelo della Storia*¹⁹.

Anche le vicende di Ernst Paul Klee²⁰, pittore ma anche musicista, scrittore e figura emergente dell'arte del XX secolo, si intrecciano in modo enigmatico col destino apolide di Walter Benjamin.

Paul Klee era nato nel piccolo comune di Münchenbuchsee presso Berna, il 18 dicembre 1879, ma la famiglia si trasferì nella capitale svizzera solo qualche mese dopo. Figlio di Hans Klee²¹, un professore di musica dal quale prese la cittadinanza tedesca, e della cantante svizzera Ida Frick²², Paul divenne anche un eccellente violinista amante soprattutto della musica di Bach, Mozart, Beethoven e Wagner. La musica costituì un'importante componente nella sua formazione e un costante interesse per tutta la vita. Dal 1920 al 1931, Paul Klee si spostò in Germania per insegnare pittura presso la Bauhaus fondata dall'architetto Walter Gropius tra Berlino e Dessau. Ma nel 1933 Klee fu costretto dal regime nazista alle dimissioni dall'Accademia di Düsseldorf, dove aveva già trasferito la sua docenza, poiché il regime giudicava tutta la sua produzione, insieme a quella degli artisti a lui contemporanei e vicini d'esperienza, come "arte degenerata" e, sebbene a torto, considerava ebraiche le origini familiari dell'artista.

Klee lasciò così la Germania per trasferirsi nuovamente in Svizzera nella sua città natale, dove continuò a dipingere, nonostante i gravissimi problemi di salute dovuti a una sclerodermia progressiva manifestatasi intorno al 1935. Negli ultimi anni della sua vita chiese invano la cittadinanza svizzera, che gli fu concessa solo postuma nell'estate del 1940. Klee morì nel giugno di quello stesso anno nella cittadina di Muralto, vicino a Locarno.

In quello stesso giugno 1940, il giorno 14, la Parigi dove si era nel frattempo rifugiato Walter Benjamin venne occupata dai tedeschi. Benjamin fuggì verso sud nel tentativo di varcare il confine spagnolo per salvarsi la vita. Il suo piano prevedeva di raggiungere una località di mare iberica e da lì imbarcarsi verso gli Stati Uniti dove già si erano rifugiati i suoi amici dell'Istituto per la ricerca sociale, tra cui Theodor Adorno.

Giunto nella località catalana di Portbou il 25 settembre 1940, Benjamin si vide però ritirare il visto di transito e si convinse che la sua cattura da parte della polizia di frontiera spagnola fosse vicina. Con la

cattura, l'espulsione dalla Spagna verso il territorio francese sarebbe divenuta automatica, riconsegnandolo, di fatto, nelle mani dell'esercito nazista invasore. Preso dal panico, la notte stessa lo scrittore si suicidò con un'overdose di morfina. Aveva con sé una valigia nera che custodiva gelosamente, in cui erano contenuti probabilmente dei manoscritti o delle pagine incompiute. Per tragica ironia, il visto che stava attendendo per imbarcarsi per gli Stati Uniti arrivò il pomeriggio successivo al suo suicidio; ai suoi compagni di viaggio fu quindi permesso di proseguire per la loro destinazione.

Altri suoi amici provvidero, in emergenza, alla sua tumulazione nel cimitero di Portbou, pagando l'affitto del loculo per soli cinque anni. Dopo tale periodo il suo corpo fu calato in una fossa comune, il che rese impossibile la sua identificazione; la sua valigia nera fu ritrovata alcuni decenni dopo presso il tribunale di Figueres, ma non conteneva il suo ultimo manoscritto inedito cui Benjamin pare tenesse moltissimo.

Nel racconto di Ada e Cenci, il compagno Benjamin esprime tutto il suo panico in quell'ultima notte, circondato dagli angeli orfani dell'amico Klee²³, già scomparso pochi mesi prima, ed entrambi già angeli consapevoli della caduta inesorabile dell'umanità.

OMAGGIO ALL'ATTORE E TEORICO DEL TEATRO ANTONIN ARTAUD

In questa storia, un altro degli amici di Cenci è proprio un francese. Si tratta di quella straordinaria figura di attore e filosofo teatrale che fu Antonin Artaud²⁴, conosciuto anche da Ungaretti che aveva stretto con lui una salda amicizia e, nel primo dopoguerra, si era schierato con l'autore de *Il teatro e il suo doppio*²⁵ contro una delle dogmatiche scomuniche surrealiste di André Breton.

Antonin Artaud (1896-1948), marsigliese di nascita con ascendenti greci e anatolici, si è sempre nutrito di una sorta di "poliglottismo originario" che, unito al gusto infantile per lo scherzo e la dissacrazione, gli ha permesso di modellare gran parte delle sue sconvolgenti invenzioni sonore e linguistiche²⁶. Famosissima fu la registrazione radiofonica *Per farla finita col giudizio di dio*²⁷, tutt'oggi studiata come esempio dell'uso della voce umana in situazioni rappresentative estreme. Forse

risultano ancora conturbanti, nella cultura teatrale, i suoi ragionamenti estremi nel *Teatro della Crudeltà*²⁸.

L'impressionante produzione di Artaud e la sua drammatica biografia non dovrebbero aver bisogno di alcuna presentazione²⁹, ma qualche cenno alle sue problematiche neuronali e psichiatriche potrebbe essere importante per comprendere come mai, in questo copione, gli viene affidato il ruolo catartico di "giullare folle" che conclude le dediche e i ricordi di Ada e di Cenci.

Nel 1900, all'età di soli quattro anni, infatti, Antonin fu colpito da una grave forma di meningite alla quale furono attribuiti tutti i problemi neurologici di cui soffrì in seguito: le crisi di nevralgia, la balbuzie e gli episodi di grave depressione. Per tutta l'infanzia e l'adolescenza Artaud subì una lunga serie di ricoveri in sanatorio, con una pausa di due mesi tra il giugno e il luglio del 1916, durante i quali egli approfittò per tentare un'emancipazione dalla malattia, arruolandosi nell'esercito, dal quale venne però scartato per presunti autoindotti episodi di sonnambulismo. Durante i periodi trascorsi in sanatorio Artaud lesse le opere e le vite dei cosiddetti poeti maledetti: Rimbaud, Baudelaire e Poe, che tanto sembravano riflettersi nella sua altrettanto maledetta esistenza. Nel maggio 1919 il direttore del sanatorio gli prescrisse il laudano, facendolo precipitare appena ventitreenne nella dipendenza a vita dagli oppiacei.

Nel marzo 1920 Artaud si trasferì da Marsiglia a Parigi, avvicinandosi al movimento surrealista e cominciando a interessarsi di teatro. Divenuto per qualche tempo direttore dell'Ufficio delle ricerche surrealiste, Artaud scrisse varie sceneggiature cinematografiche e poemi in prosa; alcuni dei suoi testi furono pubblicati su *La Révolution surréaliste*, l'organo del gruppo surrealista. Alla fine del 1926, all'interno del gruppo, fu proposta l'adesione al partito comunista francese ma Artaud si oppose, schierandosi contro tutti gli "idoli di abbruttimento" e, di conseguenza, fu escluso dal movimento surrealista che, tra l'altro, non aveva espresso l'entusiasmo sperato per il "teatro rivoluzionario" da lui proposto.

Nel 1931, avvenne l'incontro fondamentale con il teatro balinese, in occasione di uno spettacolo presentato nell'ambito dell'Esposizione Internazionale Coloniale di Parigi³⁰. Artaud ne ricevette una tale impressione che decise di usare il teatro balinese come esempio e conferma di un'intuizione maturata in lui in quel periodo: il teatro deve ave-

re un proprio linguaggio, un linguaggio che non coincide con quello delle parole e che si fonda, all'opposto, sulla fisicità totale degli attori³¹.

Nel 1935 Artaud tentò di mettere in pratica le ispirazioni ricevute dal teatro balinese e sue teorie teatrali elaborate con il *Teatro della crudeltà*, il cui primo manifesto risale al 1932³², il secondo al 1933 e la versione del 1947 fu pubblicata in una rivista nel 1948³³. La Parigi degli anni Trenta non era pronta per una rivoluzione di tale portata e lasciò che la geniale emergenza di Artaud cadesse nell'insuccesso. Nel 1934 venne pubblicato il testo *Eliogabalo*³⁴ in cui Artaud tentò un paradossale "romanzo storico" sul controverso imperatore romano, nel quale riversare metafore rivelatrici della sua ormai radicale insofferenza per il mondo che lo circondava.

Così, l'11 gennaio 1936 Artaud salpò da Anversa diretto in Messico, alla ricerca di incontri originari con le culture indigene precoloniaali. I pochi testimoni che lo accompagnarono o lo abbandonarono in questo viaggio "metafisico", lo descrivono in condizioni di estrema solitudine e lontananza, in difficoltà economiche e con preoccupanti dipendenze da droghe. Fu in Messico che Artaud sperimentò il Peyote, la *Lophophora cactaceae*³⁵ che gli sciamani messicani utilizzano da secoli per i loro viaggi metafisici³⁶. Inoltre, durante il viaggio Artaud ebbe l'occasione di tenere a Città del Messico ben tre conferenze presso l'Anfiteatro Bolivar UNAM – Universidad Nacional Autónoma de México: il 26 febbraio 1936 dissertò su *Surrealismo e rivoluzione*, il 27 febbraio approfondì il tema *L'uomo contro il suo destino*, il 29 febbraio concluse il ciclo con *Il teatro e gli dei*. Significativa fu anche l'esperienza che Artaud raccontò di aver vissuto tra gli Indios Tarahumara³⁷.

Sempre nel 1936, di ritorno attraverso l'Irlanda, Artaud venne arrestato, bloccato con una camicia di forza e, riportato in Francia, internato in diverse cliniche, dove sperimentò per anni angoscia, fame, metodi di cura traumatizzanti e numerosi stati comatosi causati da ripetuti elettroshock. A causa di difficoltà economiche, ma anche per serissime esigenze espressive e teoriche, fu proprio dopo questo periodo difficilissimo di internamento che nel 1938 Artaud fece lucidamente pubblicare *Il teatro e il suo doppio*³⁸.

Nel gennaio del 1943 fu trasferito alla clinica Rodez del dr. Ferdière, sperimentatore di un progetto di "arte-terapia" ma anche sostenitore dell'utilità della terapia elettro-convulsivante. In questo periodo Ar-

taud iniziò a scrivere e disegnare su piccoli quaderni tascabili, convinto dell'esistenza imprescindibile di un nesso tra scrittura e disegno, rafforzato dal potere evocativo del suono delle parole. Nella primavera del 1946 Artaud lasciò Rodez e fu accolto a Ivry, nella clinica del dr. Delmas, che gli permise maggiore libertà di movimenti, così che poteva recarsi quasi quotidianamente a Parigi e mantenere i contatti con scrittori, artisti, uomini di teatro.

Su questo "secondo Artaud", devastato dalla malattia e dalle cure, gli studi si sono concentrati e anche sconcertati, poiché è nella sofferenza che l'attore ha lanciato le sue abiure e i suoi anatemi filosofici più definitivi e più incisivi nella crisi del primo Novecento³⁹.

Fu nel 1947 che Artaud ebbe occasione di commentare la mostra parigina di Vincent Van Gogh⁴⁰ in un libro dai toni accesi di denuncia contro la società e contro tutto il sistema psichiatrico, responsabile, secondo lui, dell'alienazione dei "folli" e di un'inguaribile invidia nei confronti della loro insopprimibile genialità.

Nel marzo 1948 Artaud morì da solo nel suo padiglione, seduto di fronte al proprio letto, con una sua scarpa in mano, forse per una dose letale di cloralio, usato come sedativo e ipnotico.

Così, nei ricordi di Ada e Cenci, Antonin Artaud ritorna libero da ogni stato letargico o comatoso, emancipato da ogni clausura o internamento psichiatrico, per rivendicare la sua funzione di giullare potente e non domato dalla storia o dalla malattia. Un folle liberato da tutti i demoni, ormai indissolubilmente innamorato degli umani e dei loro, malgrado tutto, migliori aspetti angelici possibili.

CHI È ADA ARLECCHINO

Il personaggio di Ada è un altro alter-ego del sottoscritto autore di questo copione: Claudia Contin Arlecchino, già poliedrica trasformista, nella professione teatrale come nella vita, tra le maschere e i volti della Commedia e della Tragedia dell'arte.

Però Ada è anche una grande persona realmente vissuta.

Mia nonna, al secolo Ada Tomé, nata non so proprio quando, ma scomparsa nel 1982 a causa di un male devastante, quando io avevo appena diciassette anni, fu la mia prima vera maestra di vita.

Ada fu colei che mi raccattò come un gattino randagio dalle mani di una madre insoddisfatta e ferita dal proprio parto. Ada fu la curatrice che mi allevò come un animaletto non addomesticabile nelle campagne silenziose di Montereale Valcellina: paese natale del mugnaio eretico Menocchio bruciato vivo dall’Inquisizione veneziana del Cinquecento e territorio antico delle streghe agane, braccate e decimate per secoli dall’ignoranza della cosiddetta civiltà umana.

Ada fu la sapiente che mi insegnò a quattro anni a riconoscere e rispettare le piante e gli animali, a cucinare e conservare i cibi per l’inverno, a preparare gli unguenti naturali per la cura di ogni malanno di stagione, a mungere le mucche, a sbattere la panna per ottenere il burro, a cagliare il latte per ricavarne i formaggi, a coltivare orti e campi, a potare le viti, a raccogliere dalla natura more selvatiche, nocciole, tuberi, lumache e tutto quanto serve per la sopravvivenza elementare, sia in Guerra come in Pace.

Piccolissima di statura, robusta come un nano delle favole, rugosa come un uomo albero, Ada fu il mio vero “Maestro Jedi”, colui che mi insegnò a non combattere mai e, allo stesso tempo, a non soccombere mai. Il mio Jedi mi raccomandava sempre: “Impara l’arte e mettila da parte! Prima o poi ti servirà. Ogni mestiere, ogni sapere, ogni segreto, deve essere da te indagato e assorbito fino alla digestione totale della sua essenza”. Il mio Jedi mi ammoniva sempre: “Tu sei un segreto per questo mondo, piccolo scoiattolo, il mondo non ti capisce. E dunque il mondo non ti darà pace perché ti teme. Ma se vorrai sopravvivere e vedere come va a finire, il mondo non dovrà avere segreti per te. Impara tutto ciò che c’è da imparare e fallo in fretta”.

Fu Ada – che nella sua infanzia dei tempi di guerra non aveva potuto conseguire neppure la quinta elementare – che mi spinse a imparare a leggere e scrivere prima di compiere i miei primi cinque anni. Fu lei che mi esortò a conoscere anzitempo Aristotele, Ficino, Lucrezio, a imparare a memoria, come per gioco, i primi venticinque canti della *Divina Commedia* di Dante, a diventare ambi-destra per poter scrivere al contrario i miei segreti come Leonardo da Vinci.

Fino all’età di dodici anni era sempre da Ada che tornavo a farmi consolare quando gli altri parenti mi riacciuffavano dai miei continui tentativi di fuggire da casa, con un semplice fagotto in spalla come il pulcino Calimero. Quando a dodici anni venni rapita dal lavo-

ro stagionale, strappata alla campagna dai più remunerativi servizi di cameriera, barista e ragazzina delle pulizie, era sempre Ada che curava poi, con scodelle di latte e riso dolce, le mie eruzioni gastriche causate dall'incontro con l'alcool e il tabacco.

Ada era il mio maestro giullare, il mio Arlecchino sempre pronto a trovare la soluzione giusta per andare avanti. La sua pazienza era pari soltanto al suo coraggio. Quando a quattordici anni me ne andai definitivamente dal paese, dopo aver imposto a tutti la mia indipendenza di lavoratrice precoce e dopo aver organizzando ufficialmente il mio diritto allo studio presso altre città studentesche e universitarie, nel fagottino di Calimero mi portavo dietro il suo cappello di paglia da contadina, la pipa del trisnonno Cenci che avevo avuto la fortuna di conoscere all'età di due o tre anni e una pomata di strutto e valeriana selvatica per le mie fragili caviglie da Arlecchino reumatico.

In ogni cosa che faccio, in tutto ciò che imparo e conosco, Ada mi trotterella accanto, tutt'oggi, perché, come ogni Jedi che si rispetti, lei è trapassata senza morire, in una dimensione atemporale che accompagnerà anche i miei discendenti Arlecchini nel futuro più lontano e imperscrutabile della speranza.

Unico testimone del fatto che quanto affermo è più vero del vero, è un bambino che a quel tempo rincorreva con innocente entusiasmo lo scoiattolo Agana che io ero. Un bambino che conobbe Ada e che ricorda anche Cenci. Si chiama Igor Alzetta e oggi, mentre concludo di scrivere questo copione, è un intellettuale, architetto, fotografo di rara sensibilità, nonché sindaco del Comune di Montereale Valcellina dove entrambi siamo nati. Alla sua pressante richiesta nel novembre del 2021 debbo ora il coraggio di concludere e di far finalmente debuttare questo spettacolo che ormai mi nuota dentro da cinquantotto anni. Per questo il testo è indissolubilmente dedicato a lui, fedele compagno di giochi in tempi di Guerra e di Pace.

Pordenone 10 febbraio 2023

SCARPONE DELLA PACE

Equilibrismi dell'anima

I PERSONAGGI

<i>Ada</i>	La nonna bambina che racconta le vite dei grandi uomini
<i>Cenci</i>	Il trisavolo, trisnonno, fratello e maestro di Ada
<i>Giuseppe Ungaretti</i>	Poeta, commilitone di Cenci
<i>Egon Schiele</i>	Pittore, nemico fraterno di Cenci
<i>Federico García Lorca</i>	Drammaturgo poeta, amico disobbediente di Cenci
<i>Walter Benjamin</i>	Filosofo ebreo errante in fuga con Cenci
<i>Paul Klee</i>	Pittore amico di Benjamin e di Cenci
<i>Antonin Artaud</i>	Giullare folle e anarchico in accordo con Cenci e Ada
<i>Scarponi della pace</i>	Scarponi fioriti coltivati da Ada

PROLOGO – IL NOME DEGLI ANNI

Una calda e accogliente luce ambrata si accende su tutta la scena.

LA SCENA

La scena appare come una vecchia soffitta piena di masserizie abbandonate. I rimasugli di antica vita contadina sono mescolati a reperti della Prima guerra mondiale.

Un fondale di vecchie coperte di lana è sormontato da una trina di filo spinato tutto arrugginito, dal quale pendono dei vecchi appendiabiti di legno, alcuni scialli e vestiti dismessi.

Al centro della scena c'è un piccolo pancale di legno di forma cubica (circa 60-70 cm per lato) sul quale poggia una specie di totem, un pezzo di tronco d'albero secco con cimeli di guerra: frammenti di filo spinato, una maschera antigas, borracce militari, mestoli e gamelle del rancio, giberne porta pallottole, falcetti arrugginiti, un elmetto militare italiano, una mantellina di lana da soldato. Tutto attorno al pancale ci sono altri oggetti di vita contadina: lampade a carburo, una gamella d'alluminio per il trasporto del latte, vecchie ghette di cuoio, mestoli di legno, coperte militari riciclate, due sedie di legno, cassetine per esplosivi, catene arrugginite, vecchi bauli, tralci di vite secchi, fascine di ramoscelli.

Sulla destra c'è un piccolo scrittoio colmo di carte e di bende, con un calamaio e una penna d'oca bianca. Sulla sinistra c'è una sedia fasciata da bende su cui è posata una chitarra.

La scrittura e la musica assistono ferme e silenti all'abbandono della vecchia soffitta di ricordi.

Una vecchina entra in scena a piedi nudi, con un paio di scarponi appesi al collo dentro i quali ci sono dei ciuffetti di lavanda. Si appoggia a una vecchia stampella di legno, usandola quasi più per saltellare e danzare, invece che per zoppicare.



Fig. 3. *La scena: soffitta trincea in cui vive e gioca la nonna bambina.*

Porta con sé un vecchio macinino da caffè di legno e ghisa che scuote a ritmo come una maracas. Poi lo posa su una cassa della scena, apparecchiata come un comodino.

Sta fumando da una pipa completamente bianca che spande tutt'attorno del fumo profumato, come d'incenso. Poi la posa ancora accesa dentro un pentolino di latta bianca, sul comodino, da dove la pipa continua a fumare.

Si toglie dal collo gli scarponi appesi con i lacci annodati tra loro.

Li fa roteare delicatamente su tutta la stanza, come a benedirla.

Poi li rimette al collo.

La vecchina sta canticchiando la melodia di una vecchia canzone della metà del Novecento.

Musica: breve introduzione musicale dal brano "Vecchio scarpono"⁴¹.

La vecchina trotterella come una bambina a passo di danza.

Usa un doppio passo arlecchinesco per girare intorno alla stampella.

Sfuma la musica