

A Spoleto un'inconsueta opera di Pier Francesco Cavalli

Ma che splendida Erismena (però la musica non c'entra)

Una trama quasi clownesca accentuata da un clima di esasperata sensualità. In bilico i cantanti tra le effervescenze della regia e le austerità musicali



Dal nostro inviato

SPOLETO — La città si è finalmente aperta, volutamente, al Festival. Il freddo è rientrato, e diciamo della voluttà epessana di girare per le strade antiche come la luce di nuovi colori. Il mistero del mito negoziati e delle mille gallerie d'arte: pitture, disegni, fotografie, sculture, stampe, libri. Questa notte gloriosa anche della costruzione di legno innalzata sul palcoscenico del Teatro Nuovo per la *Lady Macbeth di Sciofostokovic* — va di moda il legno, e si vedono nei negozi di oggetti che dal cavallo preso a grandezza naturale vanno al cavallino a dondolo, a bambolotti, kenechi, animati, e così via. E nei negozi che i ragazzi non amano, preferendo sempre il pezzo di legno da inventarsi sopra l'impossibile.

È questo gioco della fantasia che, dopotutto, la gentile insediazione del Festival di Spoleto, fantastando per suo conto. L'andirivieni, nella prima domenica del Festival, è stato litto, con le macchine paragonate al teatro, e con il filo di ferro, per il filo e per la pizza continuamente informata e sornata.

Si è aperta, domenica, anche la stagione del Teatro Calò Melluso, dove si vendeva l'*Erismena* di Pier Francesco Cavalli: un'opera misteriosa (dicevano del mistero del Festival), scomparsa (giustamente) dal 1665, e ora rimessa in circolazione piuttosto che una nuova creazione. Il merito di questi avventurieri della musica, che li rifanno come nuova, quasi consegnata nelle loro mani dagli autori in persona, un'opera antica e te la rifanno per buona.

Diceva Guido Fagnola, quando il mestiere di critico musicale si faceva più duro: «Siamo condannati al divertimento, e noi, che siamo, con l'*Erismena* di siamo: il divertimento è così, forzato».

L'*Erismena* non è una cosa, ma è come dire *La Gioconda*, *La Daniela* e potremmo andare nella bottega delle stampe, e dire: *Erismena* di Cavalli: *Erismena* (la fanciulla che va in cerca dell'amante) e *Erismena* (la bella ventura d'amore nel suo travestimento mascolino), i drappi (l'amante di cui sopra): Diarte, Orimeno, Fiorida, Aldimira, Clero, Agrippa, e scende se a poco. Qui nomi e questi personaggi sono stati costruiti dalla regia di Filippo Sanjust — brillante e spregiudicata, ma non per niente — in una accettazione della forma. L'*Erismena* in sé è come un'isola, salona, e per accogliere la *Erismena* Sanjust ha rivestito gli stadi del teatro, e la sua amala di pommatore. Tutti, esultanti, dal re all'ultimo schiavo, dalla odissea all'anemica.

La mancanza di un vero scenario musicale non è una peccata; non è una peccata (personaggi), inorgogliata una soluzione clownesca. Il peccato ha nella figura di Alcide, la nutrice, che Sanjust, presenta come una figura di donna. Tinta in faccia come un pagliaccio, ricorda quel canzonista napoletano — un'orrida macchiata — che Luciano Visconti fa vedere in *Venezia*. Come un'Alcide finisce con l'essere il personaggio centrale, con il compito di corrompere il clima dell'opera, che vorrebbe essere una storia di amore e di guerra, e di guerra e di amore.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

Non c'è mai un solo centro nei suoi centri. Si è accennato che tale visione, dello spazio-tempo è lirica e politica. Bisogna aggiungere che ciò che per tanti altri artisti, leggendosi in una visione musicale e figurativa, è un'operazione di teatro, per il negro, è un'operazione di teatro.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

La nutrice, ad esempio, si getta sul negro, afferandolo bene dove va, e allora è inutile cantare: «Schiavo, schiavo, schiavo» e così via. E il negro, che è il negro, si mette a cantare, e il negro, che è il negro, si mette a cantare.

Una divertente rassegna a Napoli

Quel sogno notturno ha un nome: cinema

Nostro servizio

NAPOLI — Mentre le note di Casablanca dosate con sapiente maestria da un pianista fluttuano leggere e ammaliate nella hall del cinema America, gruppi di persone escono (o entrano) dalla sala dove si proietta una notte di pellicole celebri. Sono assicurate le presenze di tutti i «generi»: western, horror, genere catastrofico, fantascienza, poliziesco, commedia all'italiana. La presenza della garanzia della stupenda sequenza di Tess, quella in cui Nastassja Kinski mangia la fragola dalle mani del suo futuro amante. Intanto i miei «Cinema giovani» è stata una felice iniziativa dell'Assessorato ai problemi della gioventù, ed al turismo e allo spettacolo ed al decentramento del Comune di Napoli, che ha accogliuto le serie dei giovani della città e della provincia, decantando in venti sale cittadine e periferiche, pellicole di qualità accessibili a prezzi ridotti. La festosa e animata serata conclusiva ha costituito il clou dell'iniziativa che chiude i battenti il 2 luglio, dopo la sua prima fase, per il periodo festivo.



Impegno viene inghiottito da un flusso di umanità eterogenea che si sposta verso lo stand del libro più che verso il cinema. E, con il buio della sala ostentando sorrisetti nervosi: si è appena finito di proiettare *Fury* di Brian De Palma. Non mancano nemmeno i cartoni animati, che — dando ai vecchi pudori — piacciono un po' a tutti. Tom e Jerry, Silvestro e Gonzales fanno fugaci e applaudite apparizioni dissacranti e provocatorie. Tra Sophia Loren e Peter O'Toole. Si gira, ci si incontra, ma soprattutto si osserva e si ascolta, in questo vivace clima da full contact cinematografico.

Il pianista, ispirato, attacca la prima serie di colonne sonore di musica celebri, sulla terrazza del cinema davanti al panorama del Golfo. La notte è ancora giovane.

L'iniziativa, dice Fassessorario compagno Berardino. Impegno, incontrato tra i folli che anima la hall, si è mostrata «estremamente validi».

Franco Di Mare

NELLA FOTO: Marion Brandon in una sequenza del celebre film «Gli ammassati del Beauty»

P. Sanders a Roma

Un epigono di Coltrane che libera la melodia

ROMA — Quando, nel 1967, scomparve prematuramente John Coltrane, furono in molti a riconoscere nel tenorsassofonista Pharoah Sanders, esibitosi l'altra sera in concerto nei giardini dell'Accademia Filarmonica Romana, il più autorevole candidato alla successione. Il discepolo che meglio avrebbe potuto approfondire e ampliare le direttrici di ricerca indicate dal grande «maestro». Effettivamente, in quegli anni, Sanders produsse opere di un certo livello (*Karma*, *Tahiti*, *Decade of Joseph*, *Servant of Heaven*), chiamando a collaborare alla loro realizzazione eccellenti solisti, quali, tra gli altri, Ron Carter, Woody Shaw, Stanley Clarke, Clifford Jarvis, Leon Thomas e Reggie Workman. L'esotismo mistico che Coltrane di *Kulu se Mama*, a parere di molti, aveva trovato nella calda voce strumentale e nell'agile fraseggio di Sanders un veicolo capace di ristabilire quelle atmosfere eccezionali che interessavano il grande sassofonista, è a distanza di qualche anno, Pharoah avrebbe dichiarato di confondersi nella nutritissima schiera degli epigoni coltranesi: più dotati, intelligenti e fantasiosi di essi, ma incapaci di elaborare un proprio autonomo discorso. Sanders, che aveva già assolto ed esaurito la propria funzione di affermazione di una identità culturale negata.

Sanders si era esibito per la prima volta in Italia lo scorso anno al festival di Ravenna, dove, in una performance singolare e gignesca, determinata anche, probabilmente, dal contesto ben poco stimolante in cui si era trovato a suonare. Quelli che hanno avuto occasione di ascoltarlo nel suo concerto romano dell'altra sera, viovenera, si sono resi conto che questo «vecchio leone» può ancora occupare una posizione più rilevante nel panorama, in verità non troppo ricco, del jazz contemporaneo. Rispetto ai blues scelti e grossolani eseguiti a Ravenna, l'affettuosa rivisitazione di ballate coltranesiane proposte al pubblico romano è stata più dignitosa, e mantiene ancora una notevole vitalità.

Sanders, se non è riuscito ad ampliare il proprio universo poetico, rimane pur sempre uno strumentista di eccezionale comunicabilità, che fa sfoggio di una tecnica scura, di un'idea vibrante e aggressiva tipico della sua generazione, di una rara capacità di esporre la melodia, solo a tratti rotta da squarci di sapore *free*. Ad accompagnarlo, altrettanto, erano partner di provata affidabilità: il batterista Dennis Richmond, che forse comincia a faticare un po' nei tempi, rievocando una che si è reso protagonista di due brillanti assoli, l'eccezionale John Hicks, pianista, dal tocco raffinato e dal notevole senso ritmico, e il bassista Curtis Lundy, solido nell'accompagnamento e grintoso negli assoli. Al concerto, organizzato dal Music Inn nell'ambito del ciclo di iniziative «1969-1980 la musica», hanno assistito più di un migliaio di persone, che hanno applaudito più volte a scena aperta un quartetto forse non molto affiatato, ma certamente di buon livello.

Filippo Bianchi



I re di Giuda abbattuti dai giacobini a Notre Dame

Demolite nel 1793 come figure dell'antico potere e ritrovate fortunosamente le sculture vengono riproposte a S. Maria Novella



FIRENZE — Montate su piedistalli di marmo e collocate fra le mura del convento di S. Maria Novella, queste teste mozzate dal tronco regale, e quasi tutte mutilate e, per sempre segnate e scheggiate, abitano di nuovo lo spazio severo di un'architettura gotica. I titolari delle teste, i re, non sono quelli della stirpe di Capeto, come ereditò gli iconoclasti giacobini, ma sono i re della stirpe di Giuda assunti dall'architetto parigino, sui metodi di lavoro delle compagnie di mastri muratori, scarpellini, carpentieri e artigiani cui erano affidate le opere di questa dimenzione. Proprio negli anni cruciali della Rivoluzione, nell'autunno del 1793, la grande cattedrale parigina subiva una delle più drastiche e impetuose trasformazioni «d'immagine» della sua storia: era quasi millenario: diventava il tempio metropolitano della repubblica francese. La facciata della chiesa, il battente trova poi nei grandi pannelli fotografici, disposti lungo il chiosco

prospiciente il refettorio e il Cappella degli Spagnoli, un'ampia documentazione non soltanto sulle fasi dello stupido ritrovamento, avvenuto tre anni o sono, ma anche notizie sulla storia della basilica parigina, sulla tipologia architettonica del gotico settentrionale, sui metodi di lavoro delle compagnie di mastri muratori, scarpellini, carpentieri e artigiani cui erano affidate le opere di questa dimenzione. Proprio negli anni cruciali della Rivoluzione, nell'autunno del 1793, la grande cattedrale parigina subiva una delle più drastiche e impetuose trasformazioni «d'immagine» della sua storia: era quasi millenario: diventava il tempio metropolitano della repubblica francese. La facciata della chiesa, il battente trova poi nei grandi pannelli fotografici, disposti lungo il chiosco

ne così proposta e votata la rimozione di tutte le statue che ornavano i tre portali della facciata e quelli delle testate del transito: fra il dicembre 1793 e l'autunno dell'anno successivo quasi cento statue vennero così tolte dalla loro originaria collocazione e fatte rotolare ai piedi della cattedrale in un ammasso informe di pietre.

Fra queste, anche le ventotto statue dei Re di Giuda, scolpite e montate intorno al primo decennio del 1200, mutilate e abbattute ora, in quanto idoli della tirannia e della superstizione. Seppure l'intero programma di abbattimento di quella che era stata una sorta di Bibbia parigina (la Bibbia dei possessori) non venne portato a compimento, la simbologia iconoclasta della cultura rivoluzionaria poteva ormai mostrarsi vittoriosa quel prezzo

ne, diventato la sede di una importante banca governativa, è stato sottoposto ad alcuni lavori di restauro durante i quali è avvenuto l'inaspettato ritrovamento. Nel frattempo, però, molti altri ritrovamenti casuali avevano permesso agli studiosi di iniziare una sorta di verifica di quello che era stato il restauro più imponente di Notre Dame, e data la mole delle integrazioni, più compromettenti: ci riferiamo ovviamente al lavoro di restauro eseguito da Viollet-Le-Duc che, fra l'altro, aveva fornito i disegni per i «nuovi» ventotto Re di Giuda allo scultore designato, Guillaume Dechaume. Con i cinquantina frammenti di sculture ritrovati nel '77 all'Hotel Moreau è ora possibile un controllo più completo e partecipativo. Appare di particolare interesse il confronto stilistico tra il «riemerso» frammento del San Pietro del portale di S. Anna, l'incisione del Montfaucon (l'unica testimonianza grafica che ci resta delle primitive sculture), il disegno di Viollet-Le-Duc e infine la statua di Dechaume. Anche un non specialista comprende appieno come l'intervento di Viollet-Le-Duc rappresenti lo storico francese di cui si sta tenendo sempre a Firenze un'importante rassegna) sia lontana da quella particolare accezione teratologica classicista dell'originale: il neomedievaleismo del Viollet-Le-Duc rappresentava — ma solo oggi possiamo accertarne con sufficienti prove d'appoggio — nelle sue formulazioni più ardite una vera e propria reinvenzione e quel suo avventuroso ardore «integrativo», se è così distante dai nostri criteri di lettura e di intervento restaurativo, si è ormai compiutamente arricchito nella scolare e fortunosa vicenda di quell'importante monumento.

Giuseppe Nicoletti

NELLE FOTO: Due delle teste dei re di Giuda provenienti da Notre Dame di Parigi con le immagini per l'«enfer» di Rimbaud le forme attivate da un cervello pulsante creano o al sovrapposizione in un vulcanico delirio di colori, di segni, di spessori della materia che è una costruzione dell'orrore di Mattia sempre rinascente e attiva anche nelle immagini di violenza e di morte della società borghese e dell'imperialismo, e non limitate alle pur scatenate fantasie erotiche dove esplose in una gioia pagana della vita e le cariche di certe miniature digiunistiche.

Matta: una fantasia che non si bagna mai due volte nella stessa realtà

L'opera grafica del grande pittore cileno dal 1969 al 1980: un commentario di inesauribile invenzione alle lotte dell'uomo per la sua liberazione

VITERBO — Gli anni grandi e drammatici tra il 1969 e il 1980 sono gli anni che sono e chiudono questa vasta rassegna di grafica allestita in Palazzo Alessandrini: circa 200 tra acqueforti, litografie e serigrafie che segnano la vita del pittore cileno in una continua tensione di stile dell'immaginazione talmente vorace nel prendere dal mondo quanto fertile in potenza germinale e fecundatrice. In una pagina che spiega il lavoro fatto per «L'auracana» di Alonso de Ercilla — è un'edizione della fiorentina Stamperia della Bontà nel 1979 — Mattia ha scritto: «Ogni storia è roba, come la Terra. Ci vuole un occhio rotolante al centro di questa rotondità per vedere tutto ciò che è accaduto, che sta accadendo nell'accadimento e che è accaduto continuamente». Mattia è andato assai oltre la posizione dell'avanguardia surrealista. Le immagini crescono, si strutturano per esplosione e eruzione e rottura di spessori o accenti dal profondo alla superficie e dall'interno all'esterno, muovendo con straordinaria invenzione figurativa da una quantità fantastica di centri dinamici pulsanti.



Non c'è mai un solo centro nei suoi centri. Si è accennato che tale visione, dello spazio-tempo è lirica e politica. Bisogna aggiungere che ciò che per tanti altri artisti, leggendosi in una visione musicale e figurativa, è un'operazione di teatro, per il negro, è un'operazione di teatro.

Non c'è mai un solo centro nei suoi centri. Si è accennato che tale visione, dello spazio-tempo è lirica e politica. Bisogna aggiungere che ciò che per tanti altri artisti, leggendosi in una visione musicale e figurativa, è un'operazione di teatro, per il negro, è un'operazione di teatro.

Non c'è mai un solo centro nei suoi centri. Si è accennato che tale visione, dello spazio-tempo è lirica e politica. Bisogna aggiungere che ciò che per tanti altri artisti, leggendosi in una visione musicale e figurativa, è un'operazione di teatro, per il negro, è un'operazione di teatro.

Non c'è mai un solo centro nei suoi centri. Si è accennato che tale visione, dello spazio-tempo è lirica e politica. Bisogna aggiungere che ciò che per tanti altri artisti, leggendosi in una visione musicale e figurativa, è un'operazione di teatro, per il negro, è un'operazione di teatro.

L'avanguardia ungherese e la rivoluzione del 1919

La mostra «Gli Olli e gli Azzurri» presenta due movimenti d'avanguardia ungherese tra il 1905 e il 1930. Il primo gruppo, costituito dagli Olli, è nato dal movimento di avanguardia di Gyula Pogany (1895-1972), che si ispirò al cubismo e al futurismo. Il secondo gruppo, gli Azzurri, è formato da artisti come Istvan Platthy, che si ispirò al cubismo e al futurismo. La mostra è curata da Erasmio Valeri.

Segnalazioni

- ANCONA: Pannofili e il recupero storico-pittorico e scultoreo dell'architettura medievale di piazza del Comune. Fino al 15 luglio.
- BOLOGNA: La Biennale di arte contemporanea di Piero Manzoni. Fino al 15 luglio.
- FERRARA: Gruppo Artistico. Padiglione d'arte contemporanea di Piero Manzoni. Fino al 15 luglio.
- FIRENZE: Gruppo Artistico. Padiglione d'arte contemporanea di Piero Manzoni. Fino al 15 luglio.
- MILANO: Museo Leonardo e cura di Piero Manzoni. Fino al 15 luglio.
- ROMA: Gruppo Artistico. Padiglione d'arte contemporanea di Piero Manzoni. Fino al 15 luglio.

Matta non è violento: la sua arte di pittore e incisore contro la violenza non è violenza. Anche quando espone in una gioia pagana della vita e le cariche di certe miniature digiunistiche.

Matta ha sempre sentito il dipingere come un'operazione di liberazione dell'uomo, come una trasposizione fatta continuamente nell'opacità del mondo (nel senso che fu detto da Paul Eluard per Max Ernst). Nella rotazione del mondo, in questi anni, è accaduto di tutto: talora senza che il mondo sia tornato opaco. È fantastico come è questo Mattia — il cuore è a sinistra e il cuore ha un occhio — abbia continuato a fare trasparenza e ad indicare col suo segno amoroso e fraterno il grande solo d'amore e il cielo deliranti aperti ai vegetari di cui diceva Rimbaud.

Dario Micacchi