

Nuovo allestimento a Roma dell'opera pucciniana

Una scarica di legnate sulla fanciulla del West

Le scene di Mario Ceroli trasformano in legno anche i cavalli - Olivia Stapp la protagonista - La regia di Mauro Bolognini e la direzione di Daniel Oren

ROMA - «Fanciulla del West», al Teatro dell'Opera, con molte contraddizioni; ma sono quelle che, poi, concorrono a mandare avanti le cose, altrimenti scontate. Eccone una, connessa con la rappresentazione in sé, che è la prima, ma non è la «prima» in abbonamento, rivivita, chissà perché, al 2 gennaio. È una contraddizione, certo, ma contribuisce a smantellare i riti degli abbonamenti (una questione tutta da rivedere). La prima contraddizione all'interno dell'allestimento dell'opera, che è nuovo, è questa: nulla di quanto Puccini aveva vagheggiato dal punto di vista scenico, è rimasto in questa «Fanciulla». Ma è soltanto una contraddizione? Le scene di Mario Ceroli - scultore - vanno molto più a fondo nel dare, non una cornice, ma proprio una interpretazione a quest'opera.



Il soprano Olivia Stapp nell'opera di Puccini

C'era una volta «La foresta petrificata»; adesso abbiamo un «West lignificato». Ceroli, infatti, il legno è per lui un elemento fondamentale - ecco come ha costruito il «Saloon» dell'opera: ha preso una di quelle bacheche lignee, che oggi vanno tanto di moda, ricca di mille scomparti (in ognuno si mette un ginglylo), l'ha ingrandita fino a farne addirittura un enorme parete e ha messo nei riquadri sagome umane, maschili e femminili, arresi connessi ai cavalli (selde, speroni, stivali, ecc.), sagome anche di cavalli, mucchi di sacchi, grovigli di cose disparate: un paesaggio fissato nel legno: immagini stilizzate, silhouette, bazar di allusioni e di illusioni.

All'esterno del «Saloon» (si chiama «La Polka» e si vede la sigla rovesciata sull'architrave), nel terzo atto, sotto uno stecconato di legno (adombra la foresta), incombono, bloccate nello slancio di un galoppo, altre sagome di cavalli. Cavalli veri, niente; Puccini ne voleva un setto, ma sembra un arbitrio, ma si tratta d'una meditata interpretazione e di una non meno meditata punizione che Ceroli dà al kolossal desiderato da Puccini. Ad essere coerenti, si sarebbero dovuti trasformare in statue di legno gli stessi personaggi: compare un mondo scomparso che d'altra parte non ha riferimenti «storici» neppure nella «foresta» del pentagrammi, preziosi ma inerti oggetti di una enorme bacchetta musicale. Questi oggetti sonori, esposti da Puccini, con l'idea di presentare chissà quali novità, sono infatti pur sempre quelli che furono cari a Manon e a Mimì, Tosca e Butterfly. Ha voglia di dire, Puccini, che di «Bohème» e «Butterfly» ne ha fin sopra i capelli e che vuole fare un'opera «con tanto di coglioni» (si rappresenti «La Fanciulla del West» a New York, diretta da Toscanini, il 10 dicembre 1910): arriva ora Ceroli che fa vedere la presenza, se proprio nel settantesimo compleanno della «Fanciulla», come stanno, in realtà, le cose di quel West improbabile in ogni caso.

Meno abbiamo capito la scena del secondo atto, che doveva essere «una graziosa stanzetta» e che si spalancava come una enorme stalla federata di pacca e ritorsione, quasi a significare, chissà, nei compromessi del personaggio (Minnie è dopotutto un'avventuriera, una pistolera che bara al gioco) anche il corrompersi del legno. Le invenzioni di Ceroli non sembrano condivise dagli altri settori dell'allestimento. Ed ecco, quindi, le nuove contraddizioni. Mauro Bolognini, al personaggio di un movimento realistico e sanguigno, Minnie appare sparando non un colpo, ma un colpo di pistola, e arriva con due pistole in pugno, alla fine, per sottrarre il suo amato al capestro. È una regia anche intensa e giustamente, vicina alla musica (four se intralciata da certe battute che contrastano con la scena). La musica, poi, è sospinta da Daniel Oren, in una pienezza di sonorità «veristiche» - una vigorosa concertazione e una estasiata interpretazione - per cui rimane estranea all'operazione critica, suggerita da Ceroli. Olivia Stapp - protagonista - non ha rinnovato le meraviglie esibite l'anno scorso nell'«Elektra» di Strauss. Ha rinunciato a tutta una gamma di sfumature timbriche, a vantaggio di spettacolose aperture ai registri alti. Giuseppe Giacomini - Johnson - tenore di bel timbro, è rimasto impigliato, diremmo, nei panni di un Rodolfo imbarazzato da una Mimì che non muore (Minnie). Gian Piero Mastromei, pur avendo Scarpa alle spalle, ha dato vigore allo sceriffo Jack, mentre gli altri hanno partecipato all'impresa. Applausi e dissensi anche a scena aperta.

Sandro Rossi

Inaugurata a Napoli la stagione del S. Carlo

Otello fuori dal mito è solo un uomo geloso

Nostro servizio

NAPOLI - Con l'Otello verdiano si è inaugurata al San Carlo la stagione operistica. Verdi, dunque, ancora e sempre Verdi per le grandi serate del teatro lirico e, per di più, il Verdi di un'opera che ha le proporzioni e il fascino di un mito nella storia del melodramma. Il mito nasce nel momento in cui Verdi, già ultrasettantenne, decide di ritornare al teatro dopo anni di silenzio quando, per generale convinzione, si pensava che Aida fosse stata la sua ultima opera; si accese, acquistando significazioni ancor più sensazionali, quando il musicista scelse, per il suo nuovo cimento, un dramma di Shakespeare, autore con il quale si era già commissurato anni addietro, con esiti soltanto parzialmente positivi, musicando il «Macbeth».

Mitico, possiamo dire, anche il primo protagonista dell'opera: quel Francesco Tamagno, la cui voce, per quello che di essa è stato detto ed anche per le rare ed imperfette testimonianze discografiche, sembra fatta di una tempra diversa da quelle degli altri tenori che dopo di lui hanno affrontato l'opera. Cose di altri tempi, ancora vive però nelle cronache teatrali, nella memoria del pubblico da una generazione all'altra. Del musicista, al di là degli eventi teatrali che lo vedono ancora tra gli autori più rappresentati, si continua a discutere nella scia della «Verdi renaissance» tuttora sollecitata da nuove proposte critiche. Ultimissime quelle contenute nel bellissimo libro di Massimo Mila recentemente edito: «L'arte di Verdi», nel quale, tra i diversi saggi di opere verdiane, ve n'è appunto uno su Otello, particolarmente valido e illuminante. Parlavamo di mito ricordando Francesco Tamagno, primo protagonista dell'opera. Nulla, invece, di eclatante, di sovrumano, nella interpretazione del tenore Carlo Costantini: ed è un suo merito, aggiungiamo subito. Un Otello, il suo che non ha nulla di stentoreo. Il personaggio, a differenza degli eroi delle antiche tragedie, non calza i corni per rendere più imponente la sua statura. L'interprete si muove in una di-

menzione umana, anche in virtù del suo canto che non diventa mai grido pur nei momenti di massima concitazione drammatica, ma conserva sempre connotazioni prettamente musicali, grazie ad una correttezza di stile e sottile commozione di canto. Assai meno convincente, invece, Karl Nurmele nelle vesti di Jago. Il baritone ci sembra che provenga da quella «scuola del muggito» di cui argutamente parla Rodolfo Celletti. Ne deriva una emissione vocale artefatta, monotona, priva di morbidezza; ostacoli, questi, nonostante ogni buona intenzione e i ragguardevoli mezzi del cantante, all'approdo ad una compiuta espressività interpretativa. Di modesta levatura ci è sembrato il personaggio di Cassio così come è stato delineato da Mario Ferrara. Ben intonato, invece, nei panni dell'ambasciatore veneto, Gianfranco Cesarini. Facevano inoltre parte del cast Laura Lodi (Emilia) e Nicola Troisi (un araldo). La direzione di Zoltan Pesko ha avuto i presupposti per gli esiti positivi, raggiunti in un accuratissimo lavoro di concertazione, che ha posto in luce, con puntualità calligrafica, dettagli di solito trascurati della partitura, pur nell'ampiezza del quadro complessivo al quale è stato dato, all'occorrenza, vigoroso risalto. La regia di Alberto Fassini non ha avuto momenti di particolare inventiva, mantenendosi nell'ambito di soluzioni convenzionali. Bisogna aggiungere, però, che il regista non ha trovato nello scenografo Pier Luigi Pizzi un valido alleato. Basta citare la scena del primo atto realizzata in spazi incredibilmente ridotti. È accaduto, allora, che la grandiosità della tempesta che Verdi scatenò in orchestra non ha trovato adeguato riscontro in quanto è stato realizzato in falsocorona. Un contributo, infine, altamente qualificato per la riuscita dello spettacolo è stato dato dal coro diretto da Giacomo Maggiore.

Sandro Rossi

Stop allo «Squartatore»! È ancora a piede libero

LONDRA - Il progetto della compagnia americana «MGMA» di spendere un milione di sterline (oltre due miliardi di lire) per la realizzazione di un film sullo «Squartatore dello Yorkshire» ha provocato in Gran Bretagna una ondata di proteste. La polizia ha espresso il timore che i cineasti potrebbero provocare la mitizzazione del maniaco omicida, la madre della tredicesima vittima dello «Squartatore» ha definito il programma «una vergogna» ed un parlamentare laburista ha ventilato la possibilità che un film di questo genere potrebbe dare come risultato una nuova ondata di delitti. La madre di Jacqueline Hill, l'ultima vittima dello «Squartatore», ha rilevato: «È una vergogna. Sono sicura che non si vedrebbe un film del genere se la figlia del regista fosse una delle ragazze uccise».

Libertà assicurata per la «Dérobade»

ROMA - Ritorna in circolazione «La Dérobade», il film di Daniel Duval sequestrato nel giugno scorso. Motivo del sequestro di allora? Basta un'occhiata al sottotitolo, «Vi e rabbia di una prostituta parigina», per capire perché si scatenarono le furie censorie del solito dottor Bartolomei, ex-procuratore generale della Corte d'Appello dell'Aquila. Ora a Roma il sostituto procuratore della Repubblica, Luciano Infelisi, ha deciso che «il film si svolge in una sequenza di scene di accorta valore artistico» e ne ha ordinato il dissequestro. Il seguito della vicenda - negli ultimi quattro anni essa si è riperta più volte avendo ad oggetto le più svariate petizioni - questa volta avrà uno sviluppo imprevisto: nessun ulteriore decreto di sequestro capirà il film; all'Aquila ci si accontenterà del giudizio attuale.

È morto l'attore Sam Levene

NEW YORK - All'età di 75 anni (era nato in Russia, da famiglia ebraica, il 28 agosto 1905) è morto l'attore teatrale e cinematografico Sam Levene. Attivo dal 1927, Levene era stato una presenza sicura sulle scene statunitensi soprattutto durante il periodo rooseveltiano, che coincide con una fioritura di opere e di spettacoli d'impianto realistico e d'ispirazione progressista. L'inclinazione della sua maschera, e l'asciutto nitore del suo stile di recitazione, gli valsero anche una discreta fortuna nel cinema, negli Anni Quaranta-Cinquanta. Lo si ricorda, in particolare, in «Olio impacciato» di Edward Dmytryk, nella figura di vittima dell'intolleranza razziale, e soprattutto nel Gangster di Robert Siodmak, dove era l'insuperabile cronista che fugge da «pilota» nell'ardua ricostruzione di un intricato dramma umano.

Erasmus Valente

A cento anni dalla nascita del poeta a Roma la Galleria Nazionale d'Arte Moderna presenta una mostra interessante e curiosa costruita sui nomi del Manifesto dell'Antitradizione Futurista del 1913

ROMA - Questa mostra dedicata ad Apollinaire e l'avanguardia ed aperta fino al 4 gennaio è stata progettata da cento anni dalla nascita di Guillaume Apollinaire a Roma ma non ha nulla di celebrativo: è, invece, una mostra brillante, piena di piccole e grandi curiosità artistiche e documentarie, e restituisce qualcosa di quel «clima» straordinario, tra cubismo francese e futurismo italiano, che sarà più anni avanti e dopo il 1913. La mostra è salata fuori, almeno secondo quanto scrive il sovrintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna Giorgio De Marchis, sotto il segno un po' magico dell'automatismo surrealista: durante una riunione di studio sul che fare, uno dei fatti di consultazione è aperto alla pagina che riproduce il «Manifesto dell'Antitradizione Futurista» firmato da Apollinaire nel 1913 dove si dice merde a tante cose vecchie e logore (e no) e si danno rose (trophe) e un fittissimo elenco di artisti, letterati, musicisti. Così, con qualche difficoltà e un po' di pazienza, è bastato reperire le opere dei nominati per una mostra della quale, in fondo, il progettista è Apollinaire stesso. In catalogo ci sono scritti di Michel Décaudin, P.A. Jannini, Daniel Abadie e Bruno Mantura nonché due appendici, una di Décaudin sull'avanguardia in Francia e l'altra di Sergio Zoppi sull'avanguardia in Italia. Completata l'utilissima catalogo una biografia di Apollinaire a cura di Giorgio Corapi. Rispetto a certe posizioni critiche che non prendono troppo sul serio il Manifesto dell'Antitradizione Futurista firmato da Apollinaire, nel catalogo si tende a interpretare il manifesto come un atto di polemica contro il futurismo del cubista Apollinaire. Certo che l'interpretazione di questo manifesto scritto a quattro mani con Marinetti aggiunge e toglie nomi (e quanti minori e mini-

Marie Laurencin: «Riunione in campagna (Apollinaire e i suoi amici)», 1909 e sotto il titolo: Umberto Boccioni: «Elettricità», 1912



Quando Apollinaire strizzò l'occhio ai futuristi



mi pur di «fare brodo») non è facile soprattutto se non si prende una qualche distanza dai problemi grossi e spiccioli di politica culturale del momento che avevano sta Apollinaire sta Marinetti. È ben vero che dopo il manifesto Apollinaire usò spesso parole futuriste e questo uso sarà causa di rotture con il nuovo astro prediletto Robert Delaunay. Ma a vederlo con molta simpatia ma anche con molta serenità il manifesto appare come un trattato italo-francese e come il passo diplomatico più abile e astuto che abbiano fatto i due leader: Apollinaire strizza l'occhio ai futuristi per rafforzare il cubismo (con grandi diffidenze degli artisti francesi) e Marinetti per allargare l'influenza del futurismo in Francia (tanto perché quanto avversata dagli stessi italiani, Boccioni in testa che non sopportava Apollinaire). E' assai strano ma molto sintomatico che si faccia soltanto il nome di Kandinskij, che non c'entrava niente con

cubismo e futurismo alla data del 1913, e si taccia su quel fantastico crogiuolo dell'avanguardia cubo-futurista che era allora la Russia artistica e letteraria. E' ancora più strano e colpevole il silenzio su Giorgio De Chirico - è del 1914 il suo impressionante ritratto di Apollinaire - e diventa addirittura grottesco continuato alla data del 1908. E, sinceramente, su tutta la mostra si finisce per vedere aleggiare beffardo il fantasma metafisico di Giorgio De Chirico. L'automatismo surrealista che ha guidato la scelta del tipo di mostra a ricordo del romano-polacco-francese Guillaume Apollinaire ha giocato un brutto scherzo alla verità storica e critica. Credo che questa mostra vada vista con prudenza critica considerando il manifesto come un atto diplomatico da parte di Apollinaire in fondo seguendo un po' Breton quando parlava per Apollinaire di «terrore della stagnazione sotto tutte le forme e particolarmente il lui stesso». A mio avviso, Apollinaire critico d'arte, quello vero e creativo, è Apollinaire che sempre nel 1913 dà alle stampe «Peintres cubistes» libro fantastico e costruttivo non soltanto per l'analisi e per la qualità degli equivalenti verbali di tecniche e forme cubiste ma anche in quanto partecipazione alla creatività rivoluzionaria dell'immaginazione cubista. Non esiste niente di simile di suo che riguardi il futurismo. Quanto al poeta da «Alcool» a «Calligrammes» è molto discutibile che si siano stesi uno sviluppo e una crescita e futurista? (è proprio portando in primo piano le poesie di guerra). Comunque resta un problema aperto, e grosso. La mostra, invece, si può anche godere come sequenza rara di opere, alcune bellissime altre di supporto, che l'occasione ha messo insieme. Gli italiani Boccioni, Carrà, Severini, Soffici («La Balla del '15», «Insidie di guerra»), fuori «clima» e «tempo», fanno un figurone in grazia della scelta delle opere che è buona assai anche per Picasso, Matisse, Derain, Gleizes, Picabia, Duchamp ma non per Gris, Léger, Delaunay, Metzinger, Ferat, Herbin, Braque; una vivace curiosità cubo-futurista è Feliz Delmarle. Non riguarda cubismo e futurismo ma è un gioiello dipinto nel 1909 da uno dei molti innamorati e angeli: quella «Riunione in campagna» di Marie Laurencin dove Guillaume sta al centro di un gruppo di amici come un «selvaggio» capo gaudiano. Dario Micacchi

Napoli d'oggi visitata da spettri di Goya

Nei suoi «Capricci» Raffaele Lippi dà l'immagine angosciosa di un uomo solo su una voragine

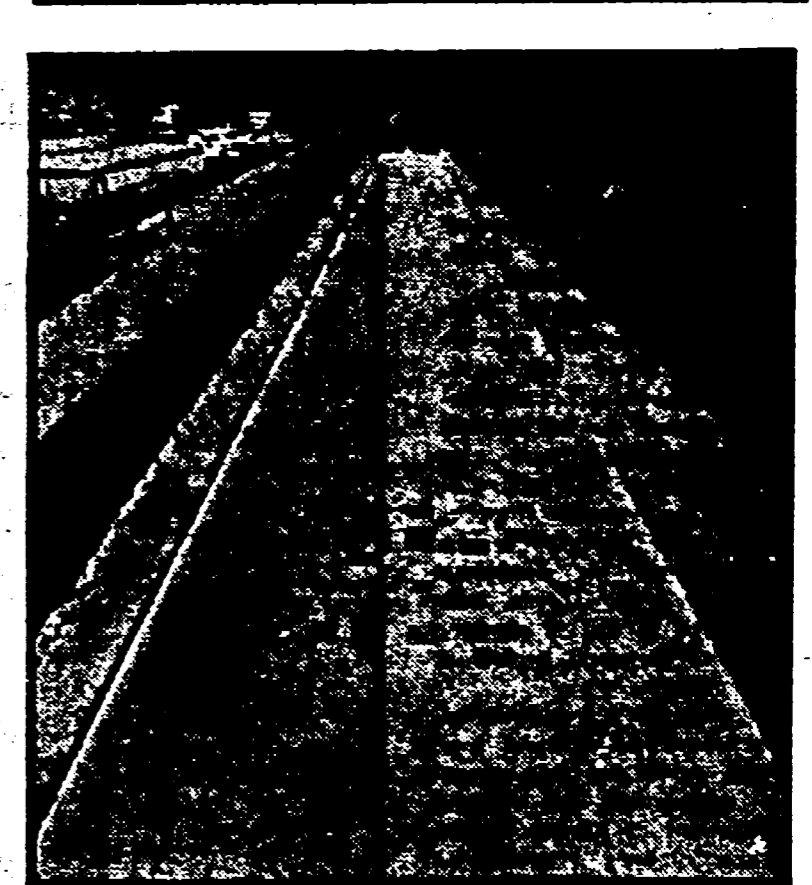
La partecipazione dell'artista al dramma della vita non gli impedisce, tuttavia, di osservare, implicitamente giudicandola, la società che gli è di fronte. Ed ecco allora la serie dedicata ai Capricci di Goya, che oggi espongono alla galleria Gianvelli: una sua personale interpretazione, non tanto del pittore spagnolo, quanto della miseria umana al di là delle contingenze sociali. La scena e i personaggi sono identici, ma dalla disposizione della grafica del Ca-

mano allora, in incubi: sono figure che emergono da una profondità abissale, da una memoria remota relegata in fondo alla coscienza: fantasmi che appartengono solo al colore nel quale sprofondano, per parlarsi non di «quella ingiustizia o di «quel dolore, ma dell'ingiustizia e del dolore come categorie permanenti, dal momento che sono diventati il tessuto stesso della vita. La consapevolezza di questa situazione, resa ancora più chiara dall'indagine introspettiva del personaggio e da quel chiarore umano che essi irradiano, e che si spande oltre la superficie del quadro, sta a significare che il legame non è del tutto reciso e che è possibile un cammino dialettico dalla separazione all'unione dell'uomo con le cose e con se stesso. Illuminate dall'interno con un'espressione plastica che ricorda Rembrandt, queste figure fanno parte della stessa sostanza della luce. La sensibilità di Lippi alle trame più sottili dello spazio gli permette di sentire anche l'aria come un ambiente quasi solido, la cui duttilità quasi lo trattiene o il risuocia di queste presenze meno visibili. E i suoi paesaggi lo testimoniano. Non c'è niente, qui, che suggerisca l'idea del paesaggio; solo colore, un colore caldo, sensuale, avvolgente, ma è la terra stessa in tutte le sue tonalità e i suoi timbri, con una lunga fenditura bruna, profonda come un abisso nel quale si potrebbe concretamente precipitare. La terra di questo paesaggio ci lega a sé perché è di sua essenza che noi procediamo, anche con le nostre conflittualità e le nostre contraddizioni; e procediamo perché questo è il solo atteggiamento degno che possiamo assumere. L'ultimo dipinto esposto alla mostra di Napoli è il «Sud ferito»; è una terra dal colore livido, spaccata, che non vibra soltanto: trema. Ma questo può capirlo solo chi ha visto recentemente l'abisso aprirsi davanti... Maria Roccasalva

Cercando la luce su un molo del Mediterraneo

Con griglie astratte Cesi Amoretti fissa intensità di luce come ordine e misura di sensi e pensieri

stretti, di tocchi pastosi con pochi colori, rosa e azzurri, gialli, rossi su bianco ma anche su blu. L'astrattismo diventa un tramite poetico, lirico, per una riflessione sull'emozione, per immergersi nel personale. Le opere denunciano un sicuro aggancio con le correnti che, nel corso dell'ultimo decennio, hanno costituito la fase sperimentale della ricerca italiana ed internazionale. Così è per l'ispirazione geometrica mediana; per la definizione concettuale dello spazio; per l'uso dei materiali e alternativi, poveri, nei «Fisicità», dove la tela grigia di cui l'artista saetta, attraverso successivi plegamenti ge-



Presenti anche alcune prove recentissime dove il riferimento geometrico acquista apparenza più fluida, si perdono, quasi nella profondità abissale del colore che permea l'intera di «cattura trasparente», vaporesca - come scrive Paolo Fossati - e... induce a dire come il disincanto in profondità di questi quadri tocchi una geometria che si fa colonna via via che scopre i riferimenti emotivi e delle sensazioni simboliche, piuttosto che essere ferma già colorata e fissa». Dede Auregli