



Joan Miró a Roma in mostra alcuni suoi «inediti»

La mostra. «Inediti» a Roma Quel Miró non si ripete

DARIO NICACCHI

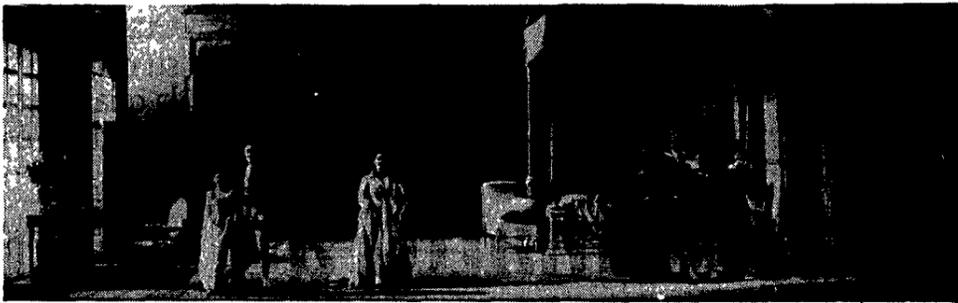
ROMA. Una prima eccezionale il 29 marzo - vernice per la stampa la mattina alle 11 e inaugurazione ufficiale la sera - nei locali dell'Accademia di Spagna a San Pietro in Montorio, sulla via che porta al Gianicolo. Si apre la mostra di Miró che durerà fino al 1 giugno e resa possibile dalla collaborazione tra la Fondazione Pilar e Joan Miró, l'Accademia di Spagna in Roma, il Cidac di Sergio Morico, la società Mostra e l'Assessorato alla Cultura della Capitale.

La mostra è stata presentata ieri mattina nella sede dell'Accademia di Spagna. L'orario sarà tutti i giorni dalle 9,30 alle 19,30 senza interruzioni, il sabato, poi, dalle 9,30 alle 24. Ci saranno due cataloghi uno ufficiale che è una monografia al prezzo di lire 40.000 e uno didattico che verrà distribuito alle scolaresche in visita guidata tutte le mattine dalle 9,30 alle 13. Biglietto d'ingresso lire 5.000 (ridotto 2.500). È il grande avvenimento della primavera artistica romana. Sono 120 opere così divise: 48 dipinti a olio su tela o altri materiali, 27 disegni e tecniche miste su carta; 12 ceramiche realizzate con terre refrattarie e gres, 29 opere grafiche a varia tecnica e 4 graffiti - una vera rarità - staccati dalle mura dello studio del pittore catalano. La data più antica è quella di un olio su tela segnata 1966, rarissime altre opere datate; quasi tutte non firmate per il principio, sposato da Miró, dell'anonimato della creazione artistica.

Un centinaio delle opere qui esposte non sono mai uscite dalla Fondazione Pilar e Joan Miró di Palma di Maiorca ed erano note a pochi, cari amici del pittore Joan Miró era di Barcellona dove era nato nel 1893. Era un catalano puro sangue: lui diceva di essere un catalano universale, come i due altri grandi spagnoli che hanno segnato il secolo con la pittura loro e anche con le personalità tipiche, Picasso e Dalí, per quanto universale fosse Miró aveva cost profonde radici nella Spagna che sembravano arrivare al centro della terra e lì, come dal cosmo prendere alimento per l'energia così libera e stupefacente dell'immaginazione. Chi ha avuto la fortuna di conoscerlo e vederlo lavorare anche per pochi minuti che so, a proppri con l'acido per mordere una lastra allo scopo di far visibile «tattile, un cosmo e una costellazione che i più non vedevano ma

Dopo scioperi e rinvii finalmente in scena alla Scala di Milano l'opera mozartiana

Due «letture» non sempre vicinissime ma abilmente fuse. Grande pubblico e tanti applausi per tutti



Una scena d'insieme delle «Nozze di Figaro» che ha debuttato alla Scala di Milano tra scioperi e polemiche

Felici Nozze tra Muti e Strehler

Il trittico mozartiano diretto da Riccardo Muti ha preso il via alla Scala con *Le nozze di Figaro*. Lo spettacolo, dopo la soppressione di due recite a causa dello sciopero degli orchestrali, ha richiamato un folto pubblico che ha accolto con calore la ripresa del classico allestito da Strehler-Frigerio con una compagnia rinnovata. Applaudito esordio di Ferruccio Furlanetto, protagonista.

in corso. C'è chi pensa che, come i ballerini bloccano lo spettacolo più prestigioso della danza, così gli strumentisti scendono in campo quando c'è Muti sul podio, dando maggior peso alla protesta e confidando nell'autorevole intervento del direttore stabile.

È possibile Quel che è certo è che gli scontri acquistano virulenza quando la stagione è nel momento culminante e l'attesa del pubblico più viva. La vittima è il popolare Mozart di cui la Scala, con una iniziativa tanto pregevole quanto inconsueta intendeva recuperare il gran trittico sui testi di Lorenzo da Ponte in edizioni di prestigio.

Il primo lavoro, *Le Nozze di Figaro*, è addirittura un «classico» delle scene milanesi dove è comparsa, con la direzione di Strehler-Frigerio, già tre volte nel 1981 e poi nel '82 e nell'87. La ripresa è felicissima.

ma, di quelle che caratterizzano la buona gestione di un teatro capace di mantenere in repertorio le produzioni meglio riuscite. Almeno in questo caso, senza appannamenti, grazie al rigore con cui sia Muti sia Strehler perseguono gli obiettivi. E proprio qui, nel rigore riescono a far coincidere visioni non perfettamente parallele.

Strehler, infatti, pone l'accento sullo scontro tra il popolare Figaro e l'aristocratico Almaviva, il padrone e il servitore che, dopo essersi accordati per strappare la bella Rosina al vecchio Bartolo, si trovano ora in concorrenza. Il fidei jure, stanco delle catene matrimoniali, vorrebbe trovar sollievo tra le braccia della fidanzata del servo che, scaltro com'è, salva il proprio focolare aggustando anche quello del padrone. Il regista, nella commedia derivata dal cele-

bre testo del Beaumarchais e musicata da Mozart nel 1786, avverte il prossimo arrivo della rivoluzione francese. Spinto da un vento ribelle, sebbene legato all'ossequio, Figaro si sfoga a bastonare nel guardaroba la veste del signore, ma poi è lieto ad accogliere al richiamo del campanello. Questa ambiguità, colta acutamente, è però attutita da altri elementi che dovrebbero rispecchiare la complessità mozartiana. Il gioco della commedia, fissata talora negli stili della farsa tradizionale (come l'elenco di Cherubino militare) e più importante, la matematica esattezza derivata dalla razionalità illuministica del Settecento. Questa è affidata soprattutto alla scenografia di Frigerio che rinfersa lazione in interni pudici e geometrici, eleganti e funzionali, ma in cui sarebbe vano cercare l'altro aspetto di Mozart, la grazia roccocò e la sottile sen-

sualità, abbandonate ai fantasmi costumi di Franca Squarciapino. Tra tanti elementi eterogenei, Riccardo Muti cerca, e trova, una strada congeniale immergendo la sublime partitura in una luce attutita e vagamente crepuscolare. I preannunci rivoluzionari o se vogliamo presenti in Strehler, gli restano estranei. Il contatto col famoso regista si realizza sul piano di una preziosa sonorità affidata soprattutto all'orchestra. Qui la trasparenza di una scrittura inaffabile e l'ambiguità trasmessa da Figaro a tutti i personaggi si realizzano in modo superbo. Il rigore del disegno, di cui dicevamo prima, è assoluto, ma il tratto è morbido, addolcito da ombre perlacee, attento da eludere la spigolosità degli angoli.

Lo scatto, le rinvoltose sono lasciate semmai a lievi voci e ai singoli temperamenti, senza

eccessivo scrupolo di omogeneità. Abbiamo così un Figaro pungente e aggressivo disegnato da Ferruccio Furlanetto con festosa irruenza suovata da intelligente misura. Al suo esordio scagliero, si rivela un autentico protagonista e conduce il gioco lasciando un po' in ombra la furba Susanna cui Patricia Pace dà una grazia spensierata ma forse un po' troppo minuta. William Shimell è il Conte, aristocratico e distaccato in coppia con Cheryl Studer che, nonostante qualche lieve difficoltà, realizza una toccante e melanconica Contessa Ann Murray, delizioso Cherubino, e poi Giorgio Surjan e Gloria Banditelli (ottimi Bartolo e Marcellina), Ernesto Gavazzi (Basilio), Claudio Giombi, Osvaldo Di Credico, Elisabeth Norberg completed, assieme al coro, il pregevole schieramento vocale, giustamente premiato da soddisfatte ovazioni.

L'intervista. Dopo Lenin fa Sciostakovic

Ben Kingsley camaleonte della storia

Lenin qualche mese fa nello sceneggiato di Damiani, Sciostakovic nel film di Tony Palmer che sta per uscire. Tutto si lega nella carriera di Ben Kingsley, il camaleontico attore britannico divenuto famoso con Gandhi, anche quando c'è di mezzo il sesso. A Roma per presentare *Testimony*, Kingsley si sottopone alle interviste con estrema concentrazione, perché dice - «le parole non vanno sprecate».

NICOLE ANSELMI

ROMA. Ben Kingsley è attore dalla testa ai piedi. Forse non esiste neppure Gandhi, Lenin, Wiesel, ora Sciostakovic. La carriera di questo quasi cinquantenne camaleontico anglo-indiano è punteggiata di personaggi storici, impersonati con una dedizione che ha dell'incredibile. Lo studio microscopico e stralunato brechtiano si mescolano nel metodo di Kingsley, attore iperprofessionista che non ha dimenticato il teatro in nome del cinema. Gentile ma fermo, attento a non sprecare le parole e a non farsi trascinare in esibizioni imbarazzanti (ne sa qualcosa un giornalista radiofonico), Kingsley esige domande precise, possibilmente di lavoro. Il personaggio di Sciostakovic gli è entrato sotto pelle e ha condiviso roveli esistenziali e sbandamenti politici, tensioni artistiche e solitudini senili, insediandosi con perizia nelle contraddizioni del grande musicista sopravvissuto al terrore staliniano. Il film di Tony Palmer comincia dalla fine, dai funerali di Sciostakovic del 1975, con una voce di speaker alla quale si sovrappone lentamente quella del protagonista che ricorda.

Signor Kingsley, da Lenin a

come parlava. Se avessi saputo del te di cui lei mi parla (negli ultimi anni si grattava fino a farsi sanguinare le mani, ndr) avrei aggiunto la precisione, in questi casi, è fondamentale, perché offre informazioni importanti e spiega certi sviluppi psicologici. Ma c'è anche il fatto che amo entrare nelle identità degli altri. Mi sento bene quando sono sul palcoscenico o sul set. Altrimenti sono un zingaro, un uomo che cerca il suo posto nel mondo.

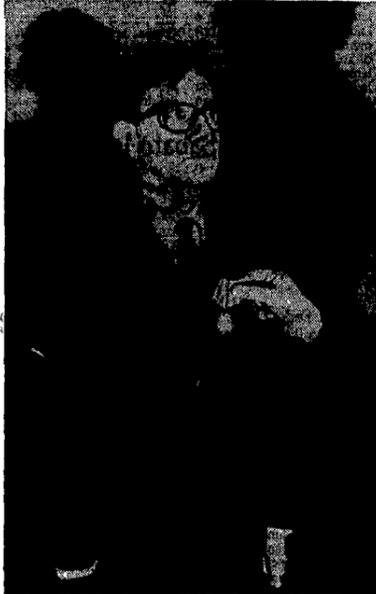
Hollywood la tenta? Dopo l'Oscar per Gandhi non saranno mancate le offerte. Anche redditizie...

Declino che sono tentato dai registi, dai progetti, dalle storie. Ma vivere lì, no davvero. Mi sentirei senza radici, solo come un cane. Comunque, vado spesso negli Usa. Ci sono stato recentemente per promuovere *L'isola di Pascale*, il film tv su Wiesel, quello con Michael Caine su Sherlock Holmes.

C'è un film che non ritarderebbe? Che so, «Harem»... No, perché da tutti ho imparato qualcosa. Sono lezioni da frequentare. Anche quando vengono meno bene del previsto.

Passiamo ad altro. La signora Thatcher sta tagliando i fondi per la cultura, assume posizioni sempre più blande sul razzismo in Sudafrica, la sua politica economica crea masse crescenti di disoccupati. Davvero, la Gran Bretagna ha bisogno di lei?

Dipende dall'inglese a cui lei rivolge la domanda. Visto che è stata democraticamente eletta numerose volte («over,



Ben Kingsley nei panni di Sciostakovic nel film di Palmer

over and over again), sorde Kingsley, ndr) la risposta più naturale è sì, ne ha bisogno lo comunque non voto per lei. Il fatto è che la gente che non va a teatro pensa che il teatro sia sempre lì e che non esista no problema. Lo stesso vale per la libertà di stampa, per la disoccupazione, per l'ambiente. Un giorno si accorgeranno che la Gran Bretagna non è il migliore dei mondi possibili, ma forse sarà tardi.

Lei è per metà indiano, un fatto importante di quella cultura convive con l'anima europea. Come giudica la vicenda Rushdie?

Crede che la condanna a morte sia una risposta estrema, molto estrema. Rushdie si è

accolto per aver offeso i musulmani, i leader religiosi, da parte loro, possono benissimo far pressione su fedeli affinché non leggano quel libro satanico. Insomma, così come noi dobbiamo rispettare i loro sentimenti offesi, essi hanno il dovere di rispettare la nostra idea di tolleranza.

Un'ultima domanda. Tanti anni fa lei fece Gramsci a teatro. Come reagì il pubblico inglese?

A seconda delle repliche. Una sera c'era un pubblico di socialisti e ogni battuta veniva accolta con applauso, soprattutto quando urlavo «Abbasso il capitalismo». Due serate dopo un pubblico di ricchi borghesi fece scena muta.

Lirica. Successo a Roma Emani antico Opera giovane

Il capolavoro della giovinezza di Verdi, *Emani*, è stato riproposto dal Teatro dell'Opera in una pregevole e applaudita edizione scenica. All'antica, che, per la bravura dei cantanti, dell'orchestra e del coro, ha riscosso un entusiastico successo. Sul podio il maestro Giuseppe Patané, inteso direttore verdiano, costretto con il coro a replicare il «Si ridesti il Leon di Castiglia».

GRASMO VALENTE

ROMA. Sono questi i giorni in cui a Venezia, cenologia-quantunque anni fa, si parlava della novità di Verdi alla Fenice. Emani, quinta opera del giovane compositore, la prima su libretto di Francesco Maria Flavia, la prima che consapevolmente rompe con l'idea dell'opera di massa, sostituita da quella dell'opera a personaggi. Buon successo a Venezia il 9 marzo 1844, splendido successo, l'altra sera, nella replica con il Teatro dell'Opera. Verdi non fu tenero con Rossini. Ce la misse tutta, anzi, per togliersi di dosso la completezza, la perfezione rossiniana. Rossini, invece non si «sbarrò» del giovane Verdi. I due si erano incontrati l'anno prima il giovane «guaglianone» della musica non dispiacque a Rossini che, poi, lo indicò come un compositore con il caso. Una parola in uso in Francia da secoli, ma lontano dal nostro paese. Era la verità. Questo Verdi *casqué* non richiama soltanto gli elmi, i copricapi degli antichi guerrieri che affollavano le sue prime opere, ma dà l'immagine proprio del musicista munito - diremmo - di un suo particolare «casco» per marciare a testa alta, e anche a testa bassa, contro il muro delle convenienze e sconvenienze melodrammatiche. Dovette darne di testate a Venezia per il onorato, per la scelta dei cantanti, del libretto, e via di seguito. Non fosse stato ben *casqué*, gli avrebbero rifiutato, ad esempio, un contratto per interpretare il personaggio Emani, presentato e bandito d'alto lignaggio. Un insulto.

Nei *Emani*, abbandonando l'opera corale, Verdi inseguiva ormai un filone nuovo, affidato a personaggi senza «casco», alle prese con il loro eroismo e con la loro virtù con i loro sentimenti che diventano le «cose» che contano più di tutto il resto del quale potrebbero essere, invece, un aspetto secondario, «spronato». C'è una donna, Elvira, contesa da tre uomini: lo zio, un Grande di Spagna, il re che sta per sposarla, il re e imperatore Carlo V, Emani al quale Elvira si sente legata. Il gioco «pollicesco» serve soltanto a manovrare quello «amoroso». Carlo V sottile, quattro personaggi circola il vento del futuro: aria, due, tre, quattro e con certezza, con la freschezza e l'arabesque, anche della prima volta, irrompono sulla scena già virtualmente cariche delle ansie e tormenti che si appropinquano in *Traviata*, *Alceste*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*. Nascono da qui le grandi battute del melodramma: «Si ridesti il Leon di Castiglia» e «Emani», Emani involontaria, la malinconia del «verd'anni miei», l'ironia del «La vedremo, meglio audace», e via di seguito. Un melodramma calato in un gesto musicale di tutti i giorni, e ormai senza caso.

Dicevano personaggi e non corallità di situazioni. Senonché, quando è scoppiato il «Si ridesti il Leon di Castiglia» e tutto si avvolge nel clima confuso e pur luminoso di una epopea musicale che non ha perduto il suo *pathos*, il pubblico del Teatro dell'Opera, l'altra sera, alla «prima» di *Emani* impazzito di entusiasmo, ha voluto il bis. Bellissimo. Altro che chiudere i teatri lirici. Con le vecchie scene di Nicola Benois, con i bel costumi di Enrico Serafini, scelti tra le migliori che ha il Teatro dell'Opera in magazzino, con l'antica regia di Wolfram Kramer, presentato e bandito d'alto lignaggio. Un insulto.

Nei *Emani*, abbandonando l'opera corale, Verdi inseguiva ormai un filone nuovo, affidato a personaggi senza «casco», alle prese con il loro eroismo e con la loro virtù con i loro sentimenti che diventano le «cose» che contano più di tutto il resto del quale potrebbero essere, invece, un aspetto secondario, «spronato». C'è una donna, Elvira, contesa da tre uomini: lo zio, un Grande di Spagna, il re che sta per sposarla, il re e imperatore Carlo V, Emani al quale Elvira si sente legata. Il gioco «pollicesco» serve soltanto a manovrare quello «amoroso». Carlo V sottile, quattro personaggi circola il vento del futuro: aria, due, tre, quattro e con certezza, con la freschezza e l'arabesque, anche della prima volta, irrompono sulla scena già virtualmente cariche delle ansie e tormenti che si appropinquano in *Traviata*, *Alceste*, *Simon Boccanegra*, *Don Carlo*. Nascono da qui le grandi battute del melodramma: «Si ridesti il Leon di Castiglia» e «Emani», Emani involontaria, la malinconia del «verd'anni miei», l'ironia del «La vedremo, meglio audace», e via di seguito. Un melodramma calato in un gesto musicale di tutti i giorni, e ormai senza caso.

Primeteatro De Carmine, ultimo guardiano della follia

MARIA GRAZIA OREGONI

Il guardiano di Harold Pinter, traduzione di Elio Nissim, regia di Guido De Monticelli scene e costumi di Gianfranco Padovani Interpreti Renato De Carmine, Giancarlo Zanetti, Giuseppe Pambieri Milano: San Babilà

Primo vero successo (nel 1960) di un Pinter trentenne che non dimentica di essere stato attore, il *Guardiano* che giunge sulle scene immediatamente a ridosso della riproposizione di un altro suo testo,

Tramonti, segna un po' un ennesimo ritorno del drammaturgo inglese dalle nostre parti anche se la scelta del *Guardiano* è piuttosto da vedere come l'opportunità, per Renato De Carmine, di interpretare finalmente un ruolo lungamente inaspettato.

Il vecchio cameriere senza lavoro, straziato e maledorante Davies (o Jenkins come si fa chiamare), infatti viene visto da De Carmine, che ne ha dato una personale e coinvolgente interpretazione, come figliazione diretta di un

stragone interpretato tempo fa in *Aspettando Godot*. Stesso spaesamento, stessa *clownerie*, magari qui spinta alle estreme conseguenze. Un Davies il suo, imbonitore spaesato di se stesso che gioca con le proprie possibili identità allo stesso modo in cui gioca con le parole e con qualche gag stracciona.

Di fronte a lui nell'angusto ring di una stanza sconvolta dall'accumulo di oggetti stanno a turno due uomini due fratelli. Uno Aston è quello che lo ha condotto forse spinto da un rigurgito di solidi danati nei confronti di quel chiodard chaplainiano che ha

continuamente male ai piedi e che ha dimenticato la sua identità, insieme ai documenti, da qualche parte. Ma anche Aston, che con maniacale continuità ripara spine e oggetti, sembra nascondere (come del resto tutti i personaggi di Pinter) un suo segreto che rivelerebbe nel corso di una confessione che Pinter, almeno stando ad alcune sue dichiarazioni, si rende insicura è stato in casa di cura e ha subito un elettroshock da allora la sua vita è cambiata e anche il suo modo di essere con gli altri. Nella stanza che Gianfranco Padovani ha ripresentato

come un vero e proprio deposito di oggetti smarriti, da muni umidi e sbrecciati, con il tetto gocciolante, c'è anche una terza presenza, Mick, il fratello superattivo che la regia di Guido De Monticelli ci suggerisce essere il «doppio» dell'altro quanto Aston è lento tanto Mick è veloce quanto Aston è laconico tanto Mick si lascia prendere da una vera e propria frenesia del linguaggio. Ma la sua tanto decantata ingratività si rivela, alla lunga esclusivamente *verbale*. Le azioni vere - per esempio fare il guardiano dello stabile fascicente nell'East End di Lon-

dra popolato di negri - vengono demandate a Davies che, in realtà non le fa.

E la pièce si rivela ben presto, come un meccanismo di *impossibilità* a camminare, a dire, a fare con quei due fratelli che non si parlano ma tra i quali agisce una sorta di strana solidarietà tanto che al primo passo falso tutti e due - seppure motivazioni diverse - sono d'accordo a buttare fuori casa il vecchio. Ma la regia di De Monticelli bloccando Davies De Carmine all'uscita dello stanzino ci suggerisce più un eterno tormentone che una reale, drastica soluzione.