

**La protesta**  
degli attori prende di mira «I promessi sposi»  
«Non doppiamolo, è una questione  
di principio, che riguarda la nostra identità»

**Al Maggio**  
applausi e fischi per «Idomeneo» di Mozart  
Piace il direttore Myung Whun Chung  
contestato invece il regista inglese John Cox



## CULTURA e SPETTACOLI



Il compositore Giacomo Manzoni

**Manzoni parla del suo «Dr. Faustus» alla Scala**

### «E Thomas Mann punì il musicista dell'avvenire»

PAOLO PETAZZI

MILANO. Va in scena stasera alla Scala, in prima rappresentazione assoluta, il *Doktor Faustus* di Giacomo Manzoni, «scene dal romanzo di Thomas Mann», con la direzione di Gary Bertini e la regia di Bob Wilson. Fra i protagonisti della nuova musica italiana, Manzoni è stato uno dei primi a interessarsi del teatro musicale e questa è la sua quarta opera, frutto di un lungo lavoro che dalle preparatorie «scene sinfoniche» del 1984 si è protratto, fino all'inverno 1988.

Le radici di questo «Doktor Faustus» sono molto lontane. Comporlo, come si ha detto, ha significato «scogliere con la musica un antico nodo interiore». Cosa significa questo?

Il romanzo mi colpì molto all'epoca della sua pubblicazione, che coincide con i miei anni di apprendistato come musicista. Era l'epoca in cui avevo cominciato a conoscere ed amare Schönberg e a studiare la dodecafonia. Per un esame universitario con Banti preparai una tesina su Adorno, che fu il consulente musicale di Mann per il *Doktor Faustus*. E nel romanzo troviamo la dodecafonia e altre problematiche, soprattutto musicali, che erano al centro dei miei interessi. Mi appassionò poi la polemica tra Mann e Schönberg. Mi sono laureato con una tesi su Mann e la musica, e il rapporto con il *Doktor Faustus* mi rimase dentro in maniera dapprima incoerente: poi è affiorato sempre di più. Sapevo che di questo romanzo dovevo fare qualcosa e successivamente mi si è chiesto che la soluzione più giusta sarebbe stata quella di un lavoro teatrale.

La tua visione delle problematiche musicali che sono al centro del romanzo è però diversa da quella di Mann.

Mann era radicato nella cultura musicale ottocentesca, amava moltissimo Bruckner e Brahms e non poteva guardare con simpatia ai nuovi linguaggi dei quali attribuiva la composizione ad Adrian Leverkühn protagonista del suo romanzo. Nella prefazione che ho scritto qualche anno fa per una ristampa del libro propongo un collegamento fra i gusti musicali conservatori di Mann e le ombre angosciose che investono il suo protagonista e le sue creazioni: è come se Mann facesse pagare a Leverkühn il fio della musica nuova.

Nella tua proposta di lettura del romanzo, che va oltre le intenzioni di Mann, la ricerca musicale di Leverkühn è vista in tutta la sua ricchezza e carica innovativa, e il rifiuto in funzione di un nuovo modo di intendere la musica, più libero e più critico, consapevolmente laico. Ma come ha preso forma il progetto della tua opera?

Non mi sono chiesto come affrontare la concezione di

Mann della malattia come necessità per la creazione artistica, il rapporto tra la musica e l'anima germanica, l'alone di tragedia collettiva che grava su tutto il libro. Il mio approccio è stato molto più diretto, concreto, immediato. Non volevo né potrei identificarmi nella tragedia dell'anima tedesca, nel punto di vista di Mann sulla musica e sul demonico e via dicendo. Non a caso scelsi istintivamente di elaborare il testo in italiano, per un distacco da questo radicamento germanico. Tengo a precisare però che sono veramente «scene» dal romanzo. Mi sono basato soltanto sul testo di Mann, senza tentare una rielaborazione.

Il risultato è un libretto non convenzionale: alcune scene sono rapidissime, con gli avvenimenti, qualche volta, più accennati per allusione che narrati. Forse è una delle ragioni che hanno indotto il direttore artistico della Scala a proporci la collaborazione con Bob Wilson.

Pensavo inizialmente di scegliere il regista in ambito europeo, e sbagliavo, perché ho liberato questo Faust dalle connotazioni più germaniche spostando l'attenzione sul senso universale del mito di Faust. La scelta di un regista che viene da un'area completamente diversa conferma l'universalità del personaggio.

Nella tua ricerca musicale le opere teatrali hanno segnato finora la sintesi conclusiva di un periodo? L'osservazione può valere anche per il «Doktor Faustus»?

Dal 1980 circa, ho seguito linee di ricerca diverse, ho affrontato nuovi problemi di costruzione. Nel *Doktor Faustus* c'è una drammaturgia del tutto diversa da quella di *Per Massimiliano Robespierre*. Probabilmente quando scrivevo con un altro tipo di tecnica non mi sarei trovato a mio agio con una narrazione scenica di questo genere. La musica è molto strutturata, con una ricerca di corrispondenze con la struttura del romanzo. E Wilson, per vie strane e sotterranee, ha saputo seguire la struttura interna, il tempo della musica.

In che rapporto il pont con la musica descritta nel romanzo?

Se avessi voluto identificarmi anche musicologicamente con quello che Mann racconta di Adrian e con le numerose descrizioni di sue composizioni mi sarei messo automaticamente fuori gioco. Non ho scritto la musica di Adrian, ma la musica mia. Però ho accolto qualche elemento dal romanzo. Mi ha attirato, per esempio, l'idea della sigla musicale tratta dal nome Flaciera Esmeralda (con i nomi delle note secondo la nomenclatura tedesca: si, mi, la, mi, mi bemolle). Da questa cellula ho ricavato con vari processi il materiale musicale quasi nella sua totalità.

# Goya senza Goya

Dopo Saragozza approda a Venezia una mostra dedicata al grande pittore. Peccato che siano assenti proprio i quadri più significativi e drammatici

DAL NOSTRO INVIATO  
DARIO MIGACCHI



Francisco Goya: «Ritratto di Manuel Osorio Manrique de Zuñiga»

VENEZIA. È una strana mostra di Francesco Goya questa che la città di Saragozza ha mandato alla Galleria internazionale d'arte moderna di Ca' Pesaro dove è visibile fino al 30 luglio. Il percorso di Goya c'è tutto, anno dopo anno, ma non ci sono dipinti importanti, fondamentali, insostituibili per capire tutta la tendenza modernità e la rivoluzione visionaria da lui realizzata dal di dentro della realtà ferocia di Spagna e d'Europa, tanto ferocia che l'orrore dell'invasione napoleonica fece crollare tutti i sogni liberali e rivoluzionari che Goya aveva coltivato per decenni in una Spagna strangolata da monarchia e chiesa.

Girando per le sale si passa di delusione in delusione: qui non ci dovrebbe stare questo ritratto di un altro, qui non ci dovrebbe essere questa scena ma un'altra... Il nome di Goya è così legato, e al livello più popolare, all'idea della libertà e della lotta per la libertà, che il non trovare i dipinti del vero Goya sembra una beffa. In qualche momento, girando sconfortati per le sale di Ca' Pesaro, si ha l'impressione che Saragozza non abbia mandato il vero Goya ma un'agile contorfuga.

Si è dato largo spazio con dipinti modesti e anche mediocri al Goya pittore religioso tra la prima commissione del 1771 per la decorazione a fresco nella chiesa di Nuestra Señora del Pilar a Saragozza e gli altri affreschi del 1772-74 per la Certosa di Aula Dei sempre a Saragozza. La pittura religiosa di Goya appartiene a una oscura preistoria dove la spinta fondamentale è quella di farsi largo e conquistare una posizione di punta che lo portasse, con l'aiuto della Chiesa, a corte.

Come pittore è assai maldestro e la sua qualità sembra quella di un pallido seguace del nostro Gianquinto con una innervatura di colore spumeggiante nei quattro Padri della chiesa di Remolinos così bardati di vesti gialle, bianche e azzurre per fissare sulle forme quanta più luce possibile, ma questa astuzia era cosa comune tra i grandi e piccoli pittori decorativi italiani in ogni dove.

Goya avrà dipinto un centinaio di quadri religiosi: potevano fare una mostra scientifica tutta dedicata al tema e alle sue relazioni con la Spagna coeva, con gli italiani soprattutto.

Tema ristretto ma che avrebbe chiaramente delineato la preistoria che Goya abbandona violentemente, nel 1797, negli affreschi stupendi per la cappella di S. Antonio de la Florida con quella balaustra che gira intorno alla base della volta e dove viene ad affacciarsi, per la prima volta il popolo di Spagna. Il lungo e stretto bozzetto prestato dal Carnegie Institute di Pittsburgh è una pallida immagine dell'uscita al sole del popolo a S. Antonio de la Florida.

I ritratti qui esposti sono di Goya assai tradizionale e che non ha scoperto ancora

in sé la potenza analitica che gli consente di penetrare non soltanto la condizione sociale ma anche, e soprattutto, l'animo umano fino allo sfascio e all'orrore. C'è una gemma straordinaria soltanto del Goya formidabile ritratista di bambini: «Ritratto di Manuel Osorio Manrique de Zuñiga» del 1788. Goya aveva già cominciato a frequentare le stanze delle grandi famiglie, dei cortigiani, dei grandi palazzi. E sempre nei bambini, a qualsiasi classe sociale appartengano, vede qualcosa di molto puro e diverso dagli adulti strumenti o decorazioni del potere. Ai fanciulli, gioiosi o melanconici, affida un'emozione che gli è propria, un senso di vita diversa. Manuel, col suo abito rosso, gli occhi incantati su una faccia immacolata, guarda davanti a sé circondato dai suoi animali treccati dagli occhi sbarrati e il merlo col biglietto, e la gabbietta verde con gli irrequieti uccellini dentro.

La verità di questo dolce fanciullo è tutta detta dalla

pittura sublime del volto e della faccia che gli cirge i fianchi. Il verde marcio dell'ambiente dà uno scatto magico al rosso del vestito. Questo ritratto sublime del vero Goya che viene dal Metropolitan Museum di New York fa rimpiangere tutti i ritratti di Goya che non ci sono.

Nel catalogo Electa, ben stampato come sempre, ci sono alcuni saggi di studiosi spagnoli e dei quali il più interessante è proprio quello sul Goya pittore religioso di José Luis Morales y Martín. C'è un altro saggio di Julian Gall ego dove si tratta del viaggio di Goya in Italia a Napoli, Roma e si fantastica in libertà su un viaggio Venezia facendo di un saggio critico un'esibizione di supposizioni e di desideri finendo per trovare una inesistente relazione pittorica tra la *mayá* di Goya e le donne gagliarde, belle, robuste e aggraziate di Carpaccio, Palma il Vecchio, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Bassano, Pazzetta, Longhi e i Teyolo; s'è dimen-

tica Giorgione delle belle ignude ma lo agglungo lo per completare lo scherzo veneziano di Goya.

Ci si può consolare delle tante incongruenze di questa mostra fermandosi ai nomi italiani di Giambattista Tiepolo e del figlio Giandomenico con i suoi saltimbanchi attivi a Madrid. Finalmente l'occhio si può posare sui quadri buoni di bambini realizzati tra il 1782 e il 1784. Ancora una volta l'occhio amoroso e divertito di Goya si perde nel comportamento libero dei fanciulli: ne segue il ritmo del gioco, gioca con loro quasi liberandosi della sua ansia di adulto.

Ci sono, poi, altri piccoli quadri che riecheggiano il clima bestiale dei «Capricci» e dei «Disastri della guerra»: la matta bestialità della «Gozzatura» su un pianoro di montagna è una di quelle visioni fredde sotto le quali Goya scriveva: lo ho visto. Degli uomini nudi più che scaldarsi stanno terrorizzati davanti a una caverna dalla quale esce un

gran fuoco e sembra la bocca dell'Inferno. Dei «Ferti in uno ospedale» che solleva dubbi sull'autenticità «Le nozze del gobbo» quadro più ironico che mostruoso «La messa di purificazione di una puerpera» dove la cerimonia assume il senso di un rito pauroso. La «Fucilazione» improvvisa con quel bagliore della camicia da notte bianca così angoscioso; e, infine, il «Fete impiccato» che è il più bello e terribile della serie, per quel bianco spettrale della veste che luce nel tumulto delle ombre e della buia massa dell'albero.

La grandezza pittorica sublime, realistica e visionaria, coincide tutta col suo essere pittore di corte e da camera dei reali di Spagna. Là dove altri trovarono il modo d'essere seri, lui trovò la sua indipendenza di pittore senza veli. Sulle orme di Velasquez, si può dire che la frequentazione delle private stanze reali, la fiducia stessa di re Carlo IV, gli abbiano consentito di vivere in prima persona il disfacimento storico e anche fisico della classe aristocratica e della famiglia reale.

Ebbe vivo il senso del trapasso storico e le sue idee liberali sotto l'oppressione della monarchia e della chiesa cattolica lo proiettarono verso le idee nuove del 1789 e della Francia rivoluzionaria. Pure cortigiano ebbe sempre occhio per le condizioni del popolo prediletto dalla sua immaginazione pittorica; essenziale per la necessità poetiche e morali della sua visione di pittore «morale». Quando l'esercito francese invase la Spagna fu il crollo degli ideali; ma come un testimone a carico dell'orrore vide e fissò tutto.

Con la Restaurazione non ci fu più posto per lui in Spagna, così andò a finire i suoi giorni, sordo fin dal 1792, nella casa di Bordeaux. Chi voglia vedere il Goya vero concentri il tempo della sua visita a Ca' Pesaro, al piano terra dove stanno esposti, in una buona edizione a stampa, i cicli grafici tanto giustamente famosi ma che è sempre il caso di riguardare; le 80 stampe dei «Capricci», le 80 stampe dei «Disastri della guerra», le 33 stampe della «Taumomachia», le 16 stampe dei «Disparates» e le 4 litografie dei «Toni di Bordeaux».

In tutte queste incisioni la tecnica grafica fa un gran salto dopo Rembrandt e Goya ne esce a muovere luce e ombra per le scene della storia e per quelle segrete dell'io. Violenza, mostruosità, stupidità, orrore combinati sono incisi sulle lastre senza batter ciglio.

Spesso la realtà è vista da Goya ben più fantastica della fantasia stessa. Delitti e orrori che caratterizzano la nascita del mondo moderno ci sono tutti accompagnati da superstizioni da età delle caverne. L'immaginario di Goya sconvolge tutte le regole dell'incisione e della pittura. Le «pitture nere» alla Quinta del Sordo potrebbero essere dipinte oggi se ci fosse un pittore capace di convivere con i mostri, individuali e collettivi, di dentro e di fuori, e di trovare forme e colori necessari per svelarli.

**I Fenici sarebbero di origine ittita**



Passati alla storia come grandi navigatori i Fenici sarebbero invece rimasti per secoli ben ancorati alla terra. Una recente scoperta archeologica ha gettato nuova luce sulla loro raffinatissima civiltà. Alla frontiera tra Israele e il Libano, in una località che gli studiosi non hanno voluto precisare per paura di attentati e di saccheggi, ma molto vicina alla cittadina di Achziv, è stata individuata una necropoli fenicia risalente a tremila anni fa. Secondo l'archeologo Elat Mazar, dell'università di Gerusalemme, le tombe rivelano una sorprendente analogia con quelle ittite. «Identico - ha dichiarato Elat Mazar - il rituale, identica l'apertura sul tetto come collegamento simbolico tra il mondo dei vivi e quello dei morti». L'origine, finora molto discussa, di quella che più tardi sarà una formidabile potenza marinara sembrerebbe così definitivamente chiarita. Nella foto: una statua fenicia esposta nella grande mostra dello scorso anno a palazzo Grassi a Venezia.

**Protetto il patrimonio architettonico dell'Atlante**

È stato inaugurato a Ouazzazate il centro per la protezione e il restauro del patrimonio architettonico della regione dell'Atlante, in Marocco. Sede del centro è la rinnovata casbah Taourirt riportata di recente al suo antico splendore. Il ministro della cultura marocchino, Mohammed Benissas, ha visitato le strutture del centro che dovrà anche coordinare tutte le iniziative internazionali per la difesa di un patrimonio storico e artistico di inestimabile valore e originalità, sottoposto finora ad un lento ma inesorabile degrado.

**Alpha Konare «presidente» dei musei di tutto il mondo**

L'ex ministro della cultura del Mali, Alpha Konare, assumerà la presidenza dell'Icom, il consiglio internazionale dei musei, l'organizzazione creata nel 1946 sotto l'egida dell'Unesco. Konare, sul cui nome si è registrata l'unanimità dei consensi, sarà eletto a fine agosto nel corso della conferenza generale dell'Icom che si riunirà all'Aja. Succederà al britannico Geoffrey Lewis. La conferenza generale dell'Icom si riunisce ogni tre anni. Nel 1992 sarà tenuta in Canada.

**Biennale Carmelo Bene minaccia ricorsi**

Carmelo Bene ha dichiarato di voler ricorrere alla magistratura (a tutela della sua immagine) e al Consiglio di Stato (per gli aspetti amministrativi) se il direttore della Biennale di Venezia non manterrà la promessa di finanziare con due miliardi e mezzo di lire nell'89 le attività del settore teatro. Bene, che del settore teatro è direttore, ha «ufficializzato» la minaccia in una nota inviata al presidente dell'ente Paolo Portoghesi nella quale chiede, fra l'altro, che sia presa una decisione in tempi brevissimi. Prima del prossimo direttivo, fissato per il 25 maggio, Portoghesi si è impegnato ad avere con Bene un incontro chiarificatore.

**«Gli artisti di strada» ora hanno il loro concorso**

Musicali, clown, mangiafuoco, acrobati e tutti gli altri «artisti di strada» hanno ora un loro concorso. Si svolgerà a Pelago, cittadina delle colline fiorentine, dal 6 al 9 luglio. «On the road festival» (questo il nome dell'iniziativa) sarà aperto a tutti gli artisti di qualsiasi età, nazionalità e genere purché non professionisti. I premiati si esibiranno, a conclusione del concorso, in un concerto-festa. La tre giorni di girovaghi sarà invece aperta da un concerto ufficiale di Enzo Jannacci. La giuria sarà composta da esperti di prestigio.

**È morta Marion Mack diva del «muto»**

Marion Mack, diva del cinema muto americano, interprete femminile accanto a Buster Keaton del film *Il generale*, è morta nei giorni scorsi a Costa Mesa, in California. Aveva 87 anni. La notizia è stata data solo ieri.

Marion Mack, il cui vero nome era Joyce Marion McCreery, divenne una stellina di Hollywood agli inizi degli anni Venti girando numerosi cortometraggi nel ruolo di «bellezza al bagno». Nel '26 fu scelta quale protagonista femminile del Generale, film comico sulla guerra civile americana che alla sua uscita venne bocciato dalla critica e che si rivelò un autentico disastro finanziario. Marion Mack è anche nota per alcune sceneggiature scritte per conto del marito, il produttore Louis Lewin.

ALBERTO CORTESE

## Attori in piazza per il «Rose» di Shakespeare

LONDRA. Dopo quasi quattrocento anni di silenzio, il teatro dove alcune opere di Shakespeare furono recitate per la prima volta è stato al centro di una drammatica protesta: i più famosi nomi del teatro britannico sono scesi in campo per fermare le ruspe che volevano distruggere le fondamenta. «Sono cosciente che l'avvento del cosiddetto progresso porta il rinvio delle campane da morto sul nostro teatro», ha detto Lord Lawrence Olivier in un messaggio letto davanti a migliaia di manifestanti, «ma mi sembra terribile che la nostra tradizione possa essere spazzata via dal cemento come se non fosse mai esistita».

Il palcoscenico (un rialzo rettangolare di terriccio cir-

condato da un muretto) e i due perimetri di mura del Rose Theatre vennero portati alla luce solamente qualche mese fa durante alcuni scavi archeologici nel quartiere di Southwark, sulle sponde del Tamigi, a meno di un chilometro dalle Tori di Londra. Fu quasi per miracolo che un gruppo di London ottenne dai proprietari del terreno il permesso di compiere alcuni scavi in attesa che fossero messi a punto i preparativi per una torre di dieci piani ad uso uffici. È uno spazio poco più grande dell'«aia» di un podere dove lo stesso Shakespeare recitò e dove Christopher Marlowe vide le sue opere rappresentate. Fra questi scavi do-

tempo fa direttore del National Theatre ha detto: «È incredibile che qualcuno pensi che si possano distruggere le fondamenta del Rose. È come se i greci decidessero di buttare giù il Partenone perché hanno bisogno di un parcheggio».

Vane frasi diplomatiche hanno nascosto a malapena il grande risentimento contro i

ALFIO BERNABEI

l'Unità  
Martedì  
16 maggio 1989

25