

arte di mezza estate

MUSEI APERTI A FERRAGOSTO
IN SEDICI REGIONI ITALIANE

Niente ferie per le città d'arte. Dal 14 al 17 agosto, infatti, circa settanta musei rimarranno aperti fino alle 23 e al normale costo d'ingresso. Luoghi di villeggiatura, piccoli e grandi centri urbani, monumenti storici, aree archeologiche e parchi naturali, collezioni di pittura e scultura, rocche e castelli saranno visitabili anche sotto le stelle. L'appuntamento di mezza estate riguarda sedici regioni d'Italia e l'elenco completo dei musei con apertura straordinaria fino alle 23 è consultabile sul sito Internet del Ministero all'indirizzo www.beniculturali.it.

restauri

NON PROSCIUTTI MA CARTONI PREZIOSI: ECCO IL DUCALE DELLE MERAVIGLIE

Iblio Paolucci

Appesi per oltre un secolo al soffitto come tanti prosciutti, finalmente i preziosi cartoni di Marcantonio Franceschini (Bologna 1648-1729), dopo essere stati «scoperti», sono stati restaurati e sono ora esposti, fino al 25 agosto, nell'appropriatissima sede del Palazzo Ducale di Genova. È, infatti, nel Salone del Maggior Consiglio di questo superbo edificio che il maestro bolognese lavorò portando a termine una magnifica decorazione, unanimemente lodata. Sfortunatamente, nel 1777, un incendio distrusse tutto. Duecento anni dopo, nel 1980, a Giusi Testa Grauso, che ha curato sia la mostra che il catalogo (*Il Ducale delle meraviglie. Marcantonio Franceschini raro ed eccellente pittore ritorna nel Salone del Maggior Consi-*

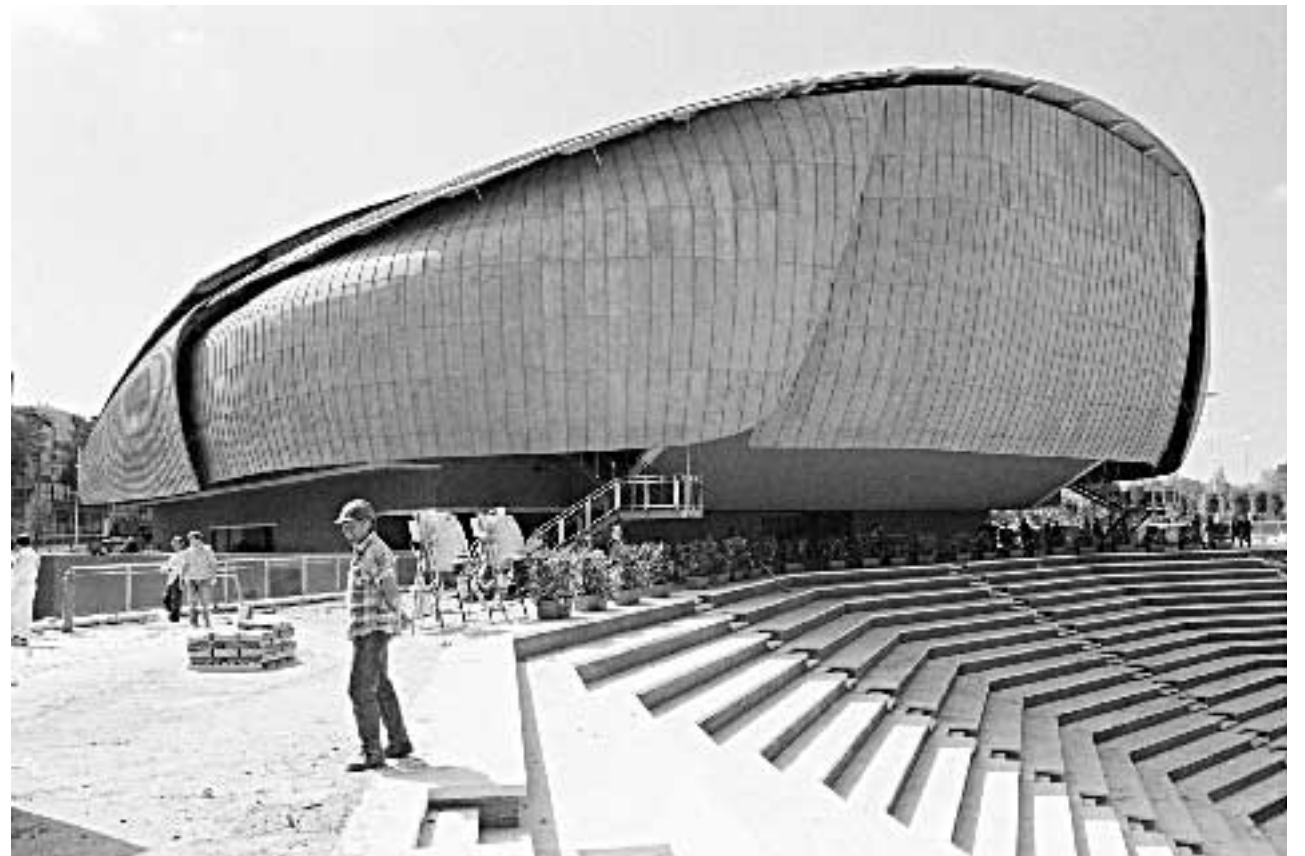
glio, Silvana Editoriale), vengono affidati i comprensori di Todi e di Orvieto. Sua prima preoccupazione fu quella di salvaguardare tutte le opere presenti nel Museo dell'Opera del Duomo di Orvieto. Appesi in alto c'erano numerosi cartoni, tutti in pessimo stato di conservazione. Lacerazioni, strappi, macchie di umidità, ridipinture e, per di più, uno spesso strato di polvere e abbondanti schizzi di deiezioni di uccelli e insetti vari. Un vero disastro. Ma la signora Giusi Testa, che non scorda di essere una «sessantottina», non si perse d'animo. Come primo intervento, provvide ad una massiccia disinfestazione in una camera a gas e successivamente al restauro per capire che cosa esattamente rappresentassero quei bellissimi disegni, quasi tutti attribuiti

da Annarosa Garzelli alla scomparsa decorazione del salone genovese. Quei cartoni erano stati acquistati nel 1872 dallo stato italiano dal marchese Filippo Antonio Gualterio e poi, come si è visto, abbandonati, impiccati al soffitto, nel museo di Orvieto. Come ricorda la stessa studiosa, che, fra le altre cose, ha restaurato gli affreschi del Signorelli nella cappella di san Brizio, si aprirono molti fronti di ricerca riguardanti il clima storico e politico, i problemi della committenza, soprattutto la questione della ricomposizione dell'iconografia del Salone. I restauri, intanto, furono affidati a Christine Bieler Borruso, che iniziò la sua opera nel 1983, partendo dai cartoni di piccolo formato (deliziosa la serie dei quattro putti) fino a quelli di maggiori dimensioni,

raffiguranti la *Battaglia della Meloria* e *Il combattimento dei Genovesi contro i Mori d'Almeria*, che misurano circa 20 metri quadrati. Infine la mostra, che ha consentito la «concretizzazione di un'utopia». Come scrive Giusi Testa «con l'ausilio dei cartoni, dei bozzetti esistenti e delle descrizioni, si è cercato di ricostruire, per quanto possibile, almeno virtualmente, il ciclo ormai scomparso, facendo di questa ipotesi, resa possibile dalla tecnologia informatica, il *clou* della mostra». Ma la cosa più bella della rassegna sono naturalmente i «cartoni ritrovati». Allievo di Carlo Cignani, fedele alla lezione classicistica di Guido Reni, non a caso, come si vede anche da questi cartoni, il Franceschini veniva ammirato soprattutto per la sua «arcadica purezza»



Modellino del Walt Disney Concert Hall di Los Angeles progettato da Frank Gehry



Uno dei tre «scarabei» dell'Auditorium di Roma progettato da Renzo Piano. Foto di Andrea Sabbadini

Auditorium, meglio lo Stato o Disney?

Roma-Los Angeles: le difficoltà di Renzo Piano e Frank Gehry sembrano le stesse, ma...

Stefano Pistolini

Se Roma ha pianto, Los Angeles non ride. Urbanisticamente parlando, è una modesta consolazione. Stiamo parlando d'architettura a uso pubblico. E, più in dettaglio, di auditorium per la musica. Ovvero di un'avventurosa - e contorta - odissea che nella Capitale d'Italia in questi giorni si sta concludendo, con l'imminente inaugurazione «totale» del Parco della Musica, dopo i primi vagiti coincisi col Natale di Roma. E di quanto sullo stesso tema si agita dall'altra parte del mondo, in una megalopoli come Los Angeles - cuore nevralgico planetario della società dello spettacolo - dove s'è pensato fosse ora di edificare, in quella stravagante mappa urbana, un luogo per la musica degno di questo nome. Tra le due vicende, assonanze e ricorsi a testimonianza di un fatto essenziale: quando si tratta di spalancare formidabili forzieri per finanziare un polo culturale stabile di questa portata, gli accordi sono difficilissimi da fare e ancor più da mettere in pratica.

Sulla sofferta cronistoria dell'Auditorium di Roma è appena uscito un libretto (*Il Villaggio della musica* a cura di Vittorio Emiliani, da Castelvaggi & Cooper) che a più mani dipinge vividamente l'excursus d'una saga cominciata quando il fatale piccone mussoliniano (del Duce in prima persona) nel '35 smantellò l'Augusteo, per un trentennio luogo venerato della musica colta a Roma e sede dell'Accademia di Santa Cecilia, per far posto al delirio dei fasti imperiali, presto abbandonati, travolti da più serie preoccupa-

zioni. Subito, di fatto, si ricominciò a riparlarne di auditorium, ma la vicenda restò teoria fino a inizio anni Novanta, alla discesa in campo dei conti correnti di Roma Capitale e all'avvento della furente polemica che avrebbe fatto da contorno al terzo concorso architettonico per un nuovo Auditorium (i primi s'erano risolti in un nulla di fatto). Se l'assegnazione del progetto a Renzo Piano mise d'accordo tutti, lo scontro politico e lobbistico si sarebbe concentrato sulla locazione dell'edificio, tra i sostenitori del Borghetto Flaminio, centrale ma troppo piccolo e «infestato» di resti romani, il recupero delle caserme di via Guido Reni, dove ora sta sorgendo l'ambizioso polo per l'arte contemporanea e il Villaggio Olimpico, quartiere nato morto, sito all'ombra di Villa Glori dove, nei luoghi in cui si combatterono tristi battaglie per la deportazione dei viados, ora fa bella mostra di sé il complesso di «tartarughe» pensato da Piano. Resta, anche ora che si può passeggiare nei vialetti della Città della Musica, la sensazione di una terri-

Architetti famosi per progetti tribolati: le storie parallele del Villaggio della musica e del Walt Disney Concert Hall

bile, inspiegabile fatica lunga oltre mezzo secolo, per servire una funzione pubblica cui è lecito credere tutti i contendenti dovrebbero guardare in toni costruttivi. Di fatto Santa Cecilia per decenni si è smembrata e anche in corso d'opera l'Auditorium ha magnetizzato nuovi scandali, a cominciare dal famoso, atterrente stop per il riaffiorare della villa romana. E già adesso, ancor prima dell'inaugurazione definitiva, fioccano le polemiche: s'è voluto fare troppo? I costi sono eccessivi? Lo sfruttamento degli spazi ha una base programmatica? C'è solo da augurarsi che il dibattito non sfoci in paralisi. Ma traversiamo l'oceano per vedere cosa s'agiti nella bollente estate losangelese per dotare la metropoli di un luogo pensato per la musica, polifunzionale e collocato con raziocinio. Anche qui, come a Roma, la vicenda profonda nel passato: risale al 1988 la commissione che Lilian Disney (siamo a Hollywood, qui i capitali in gioco sono sempre privati), vedova del grande zio Walt, affidò a Frank Gehry, luminaire dell'architettura contemporanea, per la progettazione della Los Angeles Philharmonic, a tutti gli effetti la casa definitiva della musica colta in città. Per avviare i lavori la signora Disney metteva sul piatto 50 milioni di dollari, cifra su cui senza difficoltà avrebbero potuto convergere ulteriori contributi, con l'unica condizione che il nuovo sistema architettonico portasse il nome di Walt Disney Concert Hall. Ebbene, ci sarebbero voluti più di 10 anni, a dispetto dell'efficienza Usa, perché i lavori prendessero il via. Cos'è successo in questo così poco «americano» frangente di tem-

po? È successo che, una volta coinvolto un maestro come Gehry, una volta incoraggiata la sua creatività, numerosissime sono state le voci alzatesi a contestare la natura estetica del suo progetto, ponendo di fatto in perenne standby il progetto di quello che era destinato a diventare il più importante edificio pubblico in città, a fianco all'altrettanto sofferto Museo Getty di Richard Meyer. In effetti il progetto di Gehry ostenta il consueto ardore spericolato dell'autore: un disegno che ricorda delle vele d'acciaio, una sinfonia di finestrini e lucernari e uno sterminato soffitto ricurvo. All'interno la collocazione prevista per l'orchestra è il centro, come a Berlino nella Hall di Hans Scharoun, che richiama da vicino proprio i progetti di Gehry. Ancora una volta, perciò, nessuno è profeta in patria. Gehry vive e lavora a Los Angeles dal '47 ma neanche il suo interminabile carnet di onorificenze e apprezzamenti internazionali ha tacitato il dibattito locale sull'effettiva competenza del suo gruppo di lavoro in relazione alla commissione di un auditorium e interminabile è stata la discussione sull'opportunità di un progetto congiunto che - umiliando Gehry - lo sottoponesse alla verifica di un architetto «commerciale» aduso a fabbricati di grandi dimensioni. Solo il trionfo tributato a Gehry per il Museo Guggenheim di Bilbao ha smorzato le polemiche: che a intellettuali e neoconservatori della California meridionale piacesse o no, il progetto era decisamente in buone mani. Nel '99 sono finalmente cominciati i lavori: inaugurazione prevista, autunno 2003. Nel frattempo una strana compagnia di giro compo-

sta dallo stesso Gehry, da Esa-Pekka Salonen direttore della Filarmonica di L.A. e da Deborah Borda, direttrice della struttura, ha intrapreso un tour nelle capitali al solo scopo di irrobustire un movimento d'opinione trasversale pronto a fare da argine attorno al progetto. E il gruppo di lavoro in questione fino a oggi ha mostrato un'invidiabile tenuta: «Quando hanno cominciato ad attaccarci - racconta Gehry al *New Yorker* - Salonen ha detto: "Se non lo costruite me ne vado". E Diane Disney, la figlia di Lilian, ha fatto sapere che avrebbe fatto lo stesso». In realtà i bene informati raccontano che Lilian - morta nel '97 - fosse rimasta abbastanza perplessa alla vista del progetto-Gehry, troppo futuribile per una donna come lei, che aveva avuto in Disneyland la concretizzazione dei propri ideali estetici. Ma non per questo l'anziana mecenate tolse mai il proprio supporto al suo architetto, che ancor'oggi la ricorda affettuosamente: «È stata sempre solidale con me. E io le promisi che, in omaggio al suo amore per i fiori, nel cuore dell'Audito-

In Italia i lavori sono andati a rilento per problemi burocratici, in California i cantieri si fermano per i capricci dei privati

rium Disney avrei situato un giardino e al centro del giardino una fontana a forma di rosa, in porcellana cinese bianca e blu, come piaceva a lei». Pensierini dalla capitale dei cartoni.

Gehry spiega d'essersi legato in modo particolare a quest'opera per due motivi: perché fino a oggi non ha costruito niente d'importante a L.A. e perché era entusiasta all'idea di lavorare con Salonen, che ammira sconfinatamente. «Esa-Pekka m'ha insegnato che un musicista, entrando in un ambiente, ne percepisce le qualità acustiche esattamente come un architetto ne percepisce quelle strutturali»: l'idea di radunare queste intuizioni sotto lo stesso tetto ha cominciato a solleticarlo. Nello sforzo di conseguire la perfezione Gehry, ha poi ottenuto la consulenza di Yasuhito Toyota, tra i massimi esperti al mondo in problematiche acustiche di settore e di concerto con lui ha deciso di rinunciare all'utilizzo dei pannelli mobili oggi presenti in tanti auditorium per «accordare» la stessa sala su esigenze. «È un escamotage che richiede la valutazione di troppi parametri - ha spiegato l'architetto - e non definisce una personalità univoca del luogo. Il risultato è confusione».

Anche Los Angeles dunque, con pochi mesi di scarto su Roma, è in dirittura d'arrivo. Due percorsi accidentati, partiti da punti diversi ma altrettanto sconnessi, basati su puri talenti progettuali e resi possibili da impressionanti capitali, comunque destinati a illuminare due complicati orizzonti urbani. Che le cittadine non possano godere appieno. E che, per una volta, gli architetti siano un po' meno maledetti.

Maria Grazia Gregori

Ronald Howard esplora la figura del grande direttore d'orchestra e ripropone il dilemma: l'arte può salvarsi in una torre d'avorio?

Furtwängler, un Mephisto sul podio ai tempi di Hitler

Genio e vigliaccheria, genio e timore, genio e incapacità di prendere posizione di fronte ad alcune scelte fondamentali della vita quando sarebbe più che mai necessario schierarsi. E *Taking sides*, prendere posizione, di Ronald Howard (tradotto in italiano *La torre d'avorio* nella bella versione curata da Masolino D'Amico per Einaudi, pagine 69, euro 9,50) mette proprio al suo centro quella linea d'ombra che rende, da una parte, incomprensibili personaggi mitici, facendoli, dall'altra, del tutto simili alla gente comune perché, come si sa, un cuore di leone non batte spesso dalle parti del genio. Il sessantottenne Howard, drammaturgo d'origine sudaficana (con alle spalle, come Harold Pinter, una carriera d'attore in ruoli secondari nella compagnia di un grande ed eccentrico protagonista come Donald Wolfitt), conosciuto in Italia per un fortunatissimo *Servo di scena* (The dresser) con Gianni Santuccio e Umberto Orsini, diventato un film famoso e autore, fra l'altro, di *After the lions* sugli ultimi anni

di vita della divina Sarah Bernhardt e di *Quartet*, (presentato sui nostri palcoscenici con il titolo *Bella figlia dell'amore*), storia di quattro cantanti lirici in una casa di riposo, è proprio da questa riflessione che parte, mettendo al centro di questo avvincente testo, che mescola personaggi reali e di fantasia, un mostro sacro della musica di tutti i tempi: il grande, sublime maestro Wilhelm Furtwängler (1886-1954), direttore della Filarmonica di Berlino, ammirato anche da Adolf Hitler. Howard, dunque, appassionato di musica (fra i protagonisti di alcuni suoi lavori ci sono musicisti come Franck e come Mahler), costruisce *La torre d'avorio* attorno a una storia vera, documentata, che si svolge nella Berlino occupata del 1946, all'indomani della caduta del nazismo, nell'epoca delle epurazioni, delle

denazificazioni di personaggi compromessi con il regime. Successi, per esempio, al grande attore Gustav Gründgens, a cui si ispirò, nel suo celebre romanzo *Mephisto*, Klaus Mann. Succede, in questo testo, all'intoccabile Furtwängler colpevole di non aver abbandonato la Germania ai tempi del nazismo come avevano fatto altri celebri musicisti e direttori d'orchestra, ma di avere usato la propria posizione di prestigio cercando di salvare se stesso e la sacralità del suo ruolo, che gli permetteva, peraltro, di mettere in salvo all'estero molti musicisti ebrei altrimenti destinati ai campi di sterminio. Era rimasto, dunque, cercando di non piegarsi mai, di conservare, sia pure fra mille espedienti, la propria dignità. Ma voci, documenti, testimonianze lo mettevano sotto accusa proprio al tempo in cui a Norimberga

si stava istruendo il processo contro i grandi gerarchi del passato regime. Howard, dunque, ci presenta Furtwängler, nel momento dell'interrogatorio per verificare le prove prodotte contro di lui, da parte di due ufficiali americani: il rozzo maggiore Steve Arnold, una specie di John Wayne, giustiziere duro e puro, che cerca in tutti i modi di mettere in luce con provocazioni e trabocchetti la sua idea: l'intimità, la vicinanza fra Hitler, i papaveri nazisti e il grande maestro; il giovane tenente ebreo-americano David Wills, innamorato della musica. Ma non è tanto il processo né la sua eventuale istruttoria quello che interessa all'autore: a lui (che, è importante sottolinearlo, è ebreo) importa, infatti, vedere quello che c'è dietro le quinte. Dove si possono fare delle scoperte interessanti: per esempio il vuoto mo-

rale che sta al di là della rutilante immagine di certi «miti». E se è vero che Furtwängler non prese mai la tessera del partito nazionalsocialista (al contrario di Karajan, qui chiamato «il giovane K», pupillo del regime, che ne ebbe addirittura due, una tedesca e una austriaca) e che usò della sua intangibilità per mettere in salvo molti perseguitati ebrei è anche vero che poté operare in questo modo grazie alle sue personali amicizie e protezioni, ai massimi livelli, dentro il partito. L'autore, quindi, edifica attorno alla figura del grande artista tedesco - bellissimi sono i momenti in cui Furtwängler cerca di fare capire la differenza nel modo di dirigere fra lui, Toscanini e l'odiato K -, una vera e propria trappola morale che ci conduce al cuore di un problema che riguarda gli intellettuali e gli artisti non solo nei regimi

totalitari, ma anche nei confronti del potere in tutte le sue ramificazioni e in tutte le epoche: l'autonomia, l'intangibilità dell'arte di fronte a mondi come questo, in grado di garantirsi, comunque, una sorta di verginità (da qui il concetto di «torre d'avorio» scelto da D'Amico per il titolo italiano) anche nell'orrore più grande e in grado di comunicare «bellezza e dolore e trionfo». L'autore ci lascia liberi di scegliere da che parte stare, non senza prima averci istillato l'inquietante domanda: l'arte può permettere di vivere all'interno della violenza e della sopraffazione senza essere contaminata? Oppure, sempre e comunque, è necessario «prendere posizione»? È il lettore di questo testo o lo spettatore di teatro a doverlo fare «scegliendo» fra la rozzezza e la volgarità dell'accusatore e l'ostentato senso di superiorità, la scarsa comprensione e lo scarso interesse per ciò che non sia arte, da parte di un uomo che anche i tedeschi antinazisti riconoscevano come uno dei più grandi geni musicali del Novecento. Una scelta facilissima e difficile, al tempo stesso, scandita dalle note della *Nona* di Beethoven. Un testo teatrale simile a un apologo morale, che riguarda anche l'oggi.