

Claudio Abbado. A destra, Luigi Nono durante le prove del suo «Prometeo»

Una musica raffinatissima e rarefatta, un'esecuzione perfetta: così Nono, Cacciari e Abbado hanno «conquistato» Venezia

La vittoria di Prometeo

Nostro servizio
VENEZIA — Prometeo, l'eroe che per amore degli uomini sfida gli Dei, ha vinto la sua ultima battaglia. L'opera di Luigi Nono, presentata al pubblico della «prima» dopo due affollate «prove generali», ha riscosso un successo, reso ancor più significativo dalla qualità del lavoro, rivolto all'intelligenza piuttosto che ai sentimenti. Gli applausi all'autore e agli strumentisti esecutori guidati dalla mano infallibile di Claudio Abbado premiano — assieme alla splendida realizzazione della Biennale veneziana e della Scala — l'impegno del musicista che, nove anni dopo il *Gran solo*, ci dà una nuova opera, radicalmente diversa e tuttavia fedele alla sua personalissima poetica.

Sconcertante e affascinante, spettacolare e anti-teatrale, come s'è detto e ripetuto, il *Prometeo* rappresenta in sostanza una rottura nella continuità, dove il primo elemento è, come sempre, il più appariscente. Scomparsa la scena, eliminata la costruzione drammatica, tutto si concentra nei suoni che piovono dall'alto: sussurri, parole indistinte, improvvisi frustate del coro, degli ottoni, degli archi. Un baluginare di note e di accordi che sembrano galleggiare in un'atmosfera rarefatta. Attorno a sé — nella preziosa «cassa acustica» costruita dall'architetto Renzo Piano tra le marmoree pareti di San Lorenzo — lo spettatore si trova come all'interno di un planetario sonoro. Al di sopra, nel lento trascorrere della luce, vede i gruppi fissi dell'orchestra e i silenziosi spostamenti dei solisti che, a passi felpati, raggiungono posizioni di volta in volta diverse. Non li vede proprio tutti, perché l'altare monumentale e gli archi (che delimitavano un tempo la clausura delle monache in chiesa) ne celano una parte. Ma li ascolta, grazie ai microfoni che raccolgono i suoni, agli apparecchi elettronici che li manipolano e al ventiquattro altoparlanti che li ridistribuiscono. A descriverlo, il complesso sembra macchinoso. Ma non è così. Le linee dell'antica e della nuova costruzione si fondono in bella armonia, al pari delle linee musicali, stese come archi mobili e trasparenti. Voci femminili di

crispina purezza, note sommesse del flauto, echi di campane di vetro: tutto sta come sospeso in una ipnotica immobilità, interrotta a tratti dai maestosi interventi delle trombe o da lievi intrecci del coro. La sigla del compositore — dal giovanile *Canto sospeso* al recente *Diario polacco* — è inconfondibile. Ma qui, sul gioco polifonico e sulle preziosità timbriche, domina la tendenza all'estrema rarefazione. Come se la musica, condotta al limite dell'inudibile, volesse spogliarsi di ogni corposità per rientrare nel mistero del silenzio. Chi rammenti la fisica violenza del Nono degli anni sessanta — dalla *Fabbrica illuminata* alla *Foresta* — potrebbe sottolineare il rovesciamento delle posizioni. Ma ciò che resta fermo nella radicale trasformazione stilistica è la volontà di uscire dalle vie già percorse (persino le proprie) per esplorare territori sconosciuti. Il significato di *Prometeo* sta in questo impegno sperimentale eternamente insoddisfatto, in questa orgogliosa rivendicazione del pensiero attuale. *Prometeo* — immagine mitologica del ribelle — è l'artista moderno, professato ad abbattere e ricostruire, il «maestro del gioco» intellettuale che, trasgredendo i falsi decreti, rompe le catene dell'ignoranza. In questo gioco, il ribelle non è soltanto l'eroe, ma è la vittima incatenata, a sua volta, alla ruota della sofferenza, è l'angelo sacrificato alla salvezza dell'umanità. L'autentica trasformazione dell'arte di Nono — la rottura nella continuità, come dicevamo — sta nell'accettare il dolore, o addirittura nel sublimarlo in una bellezza assoluta, spoglia, come in Webern o nel miglior Stravinskij, di ogni superficialità. Quanto sia affascinante e pericolosa una simile navigazione tra gli scogli opposti dell'ascetismo e dell'estetismo, non occorre dire. Il *Prometeo* lo dimostra con la linconia, la coerenza, le inimitabili «uscite» e i punti morti. Nel rifiuto di ogni suggestione passionale (così felicemente viva nel *Diario polacco*), Nono affronta deliberatamente il rischio della monotonia. Ma anche questo, nel ribelle di una materia tuttora alla ricerca di una forma compiuta, è un prodotto del nostro tempo.

po inquieto. È l'esilo, ammirabile, di un'epoca che nonostante le crisi o proprio grazie ad esse — vive nello sperimentare, nel produrre idee e forme nuove. La sfida del *Prometeo* ha già dato, comunque, i suoi primi frutti in una realizzazione che è riuscita perfetta, rappresenta un nuovo modo di considerare l'arte. La geniale architettura di Renzo Piano ne fa parte, come il testo di Massimo Cacciari smembrato nel tessuto musicale, come l'ardito impiego dell'elettronica alla ricerca di una avveniristica grammatica. Ma questo discorso ci porterebbe troppo lontano. Feriamoci ai problemi dell'esecuzione che, risolti in modo miracoloso, costituiranno un modello per le future esperienze. Qui, di volta in volta, trionfano la tecnica prodigiosa e la sensibilità musicale di Claudio Abbado nell'amalgamare in perfetto equilibrio le innumerevoli fonti sonore: i quattro gruppi orchestrali disposti al centro della sala, i solisti e il piccolo coro situati a varie altezze e in diverse posizioni, per non parlare delle «macchine» dello studio elettronico di Friburgo, manovrate personalmente da Nono, che afferrano i suoni, li aziano, li abbassano, li trattengono, li ritardano. Coordinare tutto ciò, dosare i timbri e gli spessori musicali senza la minima sbavatura, calibrando i plausimi, fondendo gli assieme in un «colore» unico, è, ripetiamolo, un autentico miracolo realizzato da Abbado e dagli altri maestri. I grandi schermi televisivi, guidavano a loro volta gli straordinari esecutori: i giovani dell'Orchestra Europea da Camera, il piccolo Coro di Friburgo, i cantanti impeccabili (Ingrid Ade, Monika Bair-Iven, Bernadette Manca di Nissa, Susanna Ottolenghi, Mario Bolonnesi) e i solisti strumentali tra cui spiccavano Roberto Fabbriciani, Ciro Scarpone, Giancarlo Schiaffino, scusandosi con gli altri che meriterebbero tutti di venir citati. Di fronte alla somma di questi sforzi e dei risultati, s'avvicinano, come foglie portate dal vento, le polemiche sui costi (inferiori comunque a un allestimento di Zeffirelli), sull'opportunità dell'operazione e via dicendo. Il risultato artistico giustifica largamente l'impegno della Scala, della Biennale del Comune di Venezia. È un caso contestatore tra il pubblico, che leggeva il giornale durante l'esecuzione ostentando il suo aristocratico disinteresse, era l'esatto rappresentante di una protesta, silenziosa non per educazione, ma per non aver nulla di intelligente da dire.

Rubens Tedeschi



Una delle foto di Helmut Newton in mostra a Venezia

In mostra le foto di Newton: stupende ragazze da copertina che vivono solo una stagione

Le donne dell'anno prossimo

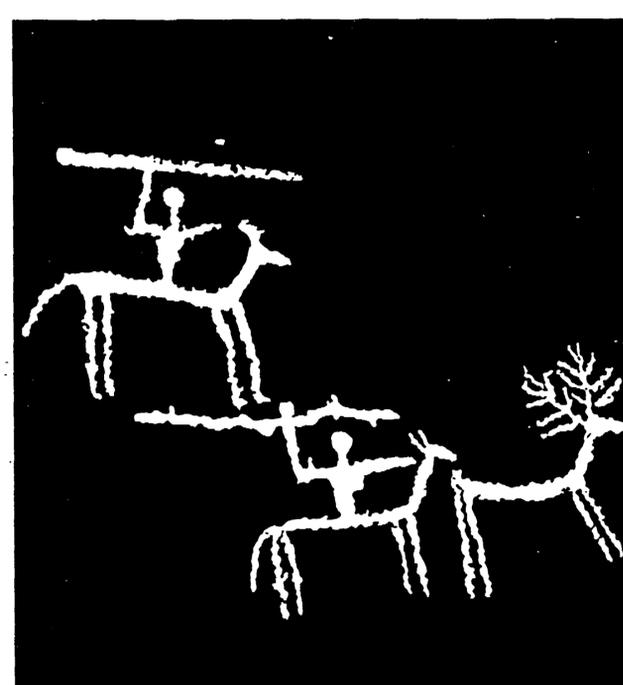
Dalla nostra redazione
VENEZIA — Helmut Newton, 54 anni, è uno dei re e sicuramente il maggiore innovatore della fotografia di moda. Fotografia sempre artificiale, ovviamente; ma mentre negli ultimi decenni molti tentavano di nascondere la finzione e creare immagini «plausibili», Newton ha imboccato con decisione la strada opposta, salvando il settore dalla noia. È diventato il maestro della provocazione, dell'ambientazione «di contrasto fra abito, modello, sfondo». Un'operazione oggi alla base di molta pubblicità, ma dieci o venti anni fa apparentemente assurda. Il «maestro» al quale, Venezia dedica (fino al 21 ottobre) una grande mostra a Palazzo Fortuny è uomo difficilmente definibile. Detesta la foto d'arte. Ammette apertamente di dover tutto al mondo del commercio. Solo un preciso incarico stimola la sua creatività. Solo Vogue, o Playboy, o Stern hanno i mezzi sufficienti per consentirgli di usare esclusivamente le modelle più belle del momento, i più celebri parrucchieri e truccatori, di affittare gli ambienti più esclusivi. E così, la rassegna su Newton è non solo una personale, ma anche una panoramica sul mercato della moda. La mostra di Venezia organizzata dall'Assessorato alla Cultura del Comune — e l'allestimento è per una volta ideale — presenta 130 fotografie. Ci sono i «Big Nudes», la recente serie di immagini di meravigliose ragazze disinate stampate in grandezza naturale, di grande suggestione nonostante propongano ricordi molto variati. E poi le foto di moda, scelte fra quelle realizzate nell'arco di quasi vent'anni. La selezione ha prodotto anche un libro intitolato «Un mondo senza uomini». Quantunque le foto di Newton siano giudicate da molti volgari e offensive, la realtà è che la donna rappresentata ha costantemente la meglio. Gli uomini ci sono, ma non contano: sempre del gircolo assurdo, caricaturali di fronte a ragazze volta a volta fatali, languide, aggressive, ma comunque dominanti la scena. Di questo rapporto fa testo una fotografia che ritrae un'impomatatissima giovane che bacia con grande eleganza la mano: ma ad un manichino. Donne, sempre donne, circa quattrocento donne in mostra, nude o vestite, assieme o da sole, in situazioni estremamente improbabili e di un kitsch fortemente voluto, accuratamente ricostruito secondo la regola del contrasto. Che ci farà quell'elegante signora in un campo a tener le redini di un cavallo imbrozzolato? O quella stupenda ragazza in sottoveste e in posa aggressiva davanti alla porta di Brandeburgo di notte? Sarà più assurda lei o lo sfondo? Un celebre critico, Karl Lagerfeld, conclude la prefazione al «Big Nudes» azzardando che Newton anticipa, con le sue immagini, la donna del prossimo secolo. Ma questo è improbabile. Legato com'è all'attualità di una moda che brucia se stessa periodicamente per rinnovarsi, Newton raffigura la donna dell'anno prossimo. E le sue foto — si vedano in mostra quelle più datate — trascorrono l'attualità perdono quasi tutto: grinta, smalto, capacità di provocazione. Non sarà un artista. Ma un grande artigiano lo è sicuramente, e di questi tempi non è poco.

Michele Sartori

Oggi nuovi con migliaia di parole nuove
tutti i vocaboli della tradizione le espressioni della lingua viva i termini delle scienze nuove

dizionari Garzanti

Nostro servizio
NAPOLI — Ore 17: a lezione da Ernst Gombrich. Uno dei più grandi — forse il più grande — tra i teorici e storici dell'arte del nostro secolo, tiene un corso presso l'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli, a Palazzo Serra di Cassano, la prestigiosa scuola fondata dall'avvocato Gerardo Marotta che è riuscita ad ottenere l'impossibile: mai prima d'ora, infatti, Gombrich aveva tenuto lezioni in Italia. L'argomento trattato è «Il primitivo della storia dell'arte: le radici della ribellione». Tema caro a Lionello Venturi, lo storico italiano che nel 1926 — pubblicò un saggio sul «Custo del primitivo». Ora Gombrich lo riporta d'attualità, dipanando attorno ad esso un'inesauribile matassa di implicazioni filosofiche, scientifiche, metodologiche, che costituiscono gli infiniti approcci al problema. Ernst Gombrich, nato a Vienna nel 1909, ha respirato a di pieno il clima di cultura già in seno alla famiglia, che era in amicizia con Von Hoffmannsthal, Freud, Mahler, Berg, Laureatosi con Julius Von Schlosser nel 1932 con una tesi su Giulio Romano, i maggiori studi di storia dell'arte li compì dopo il trasferimento a Londra, dove per circa vent'anni ha diretto il prestigioso Istituto Warburg, dal nome del primo studioso che elaborò il metodo di studio iconologico, che considera l'opera d'arte come portatrice di valori simbolici, e come sistema di strutture significanti. Il nome di Gombrich è stato celebre in Italia dai suoi testi, come «Arte e illusione», «La storia dell'arte», «Freud e la psicologia dell'arte», «Norma e forma», «A cavallo di un manico di scopa», «Immagini simboliche», «Arte, percezione e realtà», «Il senso dell'arte» e la biografia di Aby Warburg. Incontriamo Gombrich prima delle lezioni: questa nostra conversazione può definirsi (parafrasando il suo saggio «Meditations on a hobby horse») «meditazioni intorno ad una tazza di tè» che spiega il tipico modo di procedere del pensiero, che si lega spesso al particolare per allargarsi in una rete di considerazioni, idee e relazioni complesse e diverse, toccando mille questioni che riguardano la disciplina dell'arte. L'indirizzo iconologico in Italia non ha goduto di grande fortuna: presso gli storici dell'arte, mentre invece ne ha trovata presso i filosofi. Perché? «Non direi che non abbia interessato certi studiosi: ad esempio, Longhi e la sua generazione. Ma in generale gli storici dell'arte italiani si sono sempre interessati alla storia dello stile, oppure ad una formazione da «connoisseur» più che alla storia delle immagini e dei simboli. — Panofski diceva: «Il conoscitore può definirsi uno storico dell'arte laico», lo storico dell'arte un conoscitore loquace: in un momento in cui c'è una grande confusione di termini, conoscitore, critico, storico, teorico, etc., ci spiega meglio quali sono i ruoli e le funzioni di questi studiosi di macchinari. — Panofski intendeva dire che non si può fare alcuna storia dell'arte se non si parte da dati precisi, come la data, il luogo in cui l'opera è stata fatta. Io non posso farmi un'idea del cosiddetto spirito di un'epoca senza partirmi da basi concrete. Naturalmente il nostro mestiere di storici ci fa andare oltre, a ricercare altre cose che non solo l'identità di un artista, ma anche il significato dell'opera, se ha rispettato la tradizione o l'ha capovolta e perché, o i motivi per cui uno stile resta immutato per secoli — come è per l'arte egiziana — oppure cambia rapidamente, e così via. Il conoscitore è una figura importante come conservatore di un museo o per formare una collezione; ma se si vuole indagare su altri problemi, su altri elementi dell'arte, come la luce, lo spazio, la prospettiva, tutto questo appartiene allora ad un altro ordine di questioni. — Lo storico dell'arte allora deve avere un bagaglio culturale infinitamente vasto, e servirsi di diverse discipline per i suoi approcci da più lati all'opera d'arte. — Ho accennato alla prospettiva, ecco che questo problema mi ha rimandato alla psicologia della percezione, perché l'arte non si colloca nel campo della filosofia: nell'empirismo della psicologia della percezione si possono trovare alcune risposte sull'essenza della prospettiva, sull'effetto della prospettiva in un'immagine... Questa è, se vuole, iconologia: ma non è l'iconologia di Panofski, bensì una sorta di studio della struttura dell'immagine così come si vede. — Gli iconologi considerano tutte le testimonianze figurative di un'epoca come degne di attenzione. — Degne di una qualche attenzione. Alcune non certo come opere d'arte, ma come simboli, segni, come ornamentazioni. — E poi è stato rimproverato agli iconologi di considerare l'opera d'arte come



Ernst Gombrich, uno dei maggiori studiosi di questo secolo, spiega il fascino delle forme primitive e la reazione di molti all'arte «troppo bella»

Artisti, tornate alle origini

Incisione rupestre dei Camuni in Valcamonica

un «documento» e non come un «evento»: freddo oggetto di analisi quindi, privo di quell'aura che lo distingue da qualsiasi altra testimonianza visiva. «Non so che cosa sia un evento. Noi stiamo prendendo il tè assieme, e questo è un evento, così come quando Michelangelo ha dipinto la volta della Cappella Sistina: ogni cosa è un evento. In verità tutto questo mi sembra molto dogmatico: dire che dipingere un quadro è un evento non ha molto senso. Anche la stessa parola «opera d'arte» può essere sia un termine di pregio, di lode, come un termine di classificazione, che indica che quell'oggetto è collocato in un museo... e allora questa tazza non è un'opera d'arte, eppure è stata fabbricata, decorata... è un evento anch'essa. A me sembra che certi concetti troppo grandi siano spesso pseudoconcetti. C'è oggi, un'infusione di parole; io preferisco parlare più concretamente. L'iconologia, per esempio, non ha mai pensato che trovare il contenuto di una rappresentazione sia l'unico scopo della ricerca. — Ma in un'opera i valori formali non sono contrapposti ai valori simbolici? «No, non possono essere separati. Ognuno sa che l'immagine della Creazione del mondo di Michelangelo non è soltanto un disegno. — Veniamo all'argomento del suo seminario: «Il primitivo» nella storia dell'arte. Nella conferenza introduttiva al caso lei ha voluto tentare una diagnosi psicologica del gusto verso il primitivo: lo ha inteso come difesa dalla «seduzione» e timore dell'uomo di abboccare al suo richiamo... «Naturalmente questo non è l'unico aspetto della questione. — Ma è quello di fondo, il più rilevante, che ha implicazioni di ordine morale: l'uomo si volge indietro, a lungo andare provocano un senso di fastidio... sconfinano con quello che in tedesco chiamiamo kitsch. Il primitivismo, tra gli altri aspetti ha questo soprattutto, di reazione al kitsch. Mi piace pensare addirittura che Raffaello sia kitsch: reagiscono al fascino di Raffaello perché ne hanno paura... — Lei pensa che ora sia ritornato il gusto per le incisioni, rozze, primitive? In-

Ela Caroli