Spettacoli Cultura

La città umana di Niemeyer

OSCAR NIEMEYER *mi riceve nel suo studio della Avenida Atlântica di Rio de Janeiro in una giornata dalla luce intensa e pulviscolare. Il vento sferza la costa atlantica e il mare irrompe, a tratti, nella nostra conversazione.*

Niemeyer ha qualcosa nello sguardo e nel tratto che richiama antiche confraternite, antiche confabulazioni di adepti di una religione senza misteri. La sua tenue figura è appena un accenno a quel fortilizio mentale al quale sembra far costante riferimento un cauto sorriso. La figura minuta e lo sguardo incavato negli occhi trasecolati fa venire in mente la contrazione di un gigante in un nano, evoca le effigi mimetiche della montagna e del bosco, i pendii e i dirupi di un mondo orizzontale e verticale. Lo sguardo sembra irrimediabilmente risolto nella disposizione degli angoli o delle linee che intercettano lo spazio, l'ampia determinazione dello spazio. In un paese, come il Brasile, dove lo spazio assume il significato di una folgorazione, l'esercizio della vista costituisce la premessa di un modo più o meno adeguato di argomentare: l'enfiteusi della spazialità, della temporalità, dell'osservazione oltre e all'interno dei canoni della misurazione adombra una nuova forma della passione (naturale e sociale insieme). L'osservazione umana si amplia e si miniaturizza a seconda dello stato d'animo dell'osservatore. All'ampiezza faraonica e crepuscolare delle figurazioni fa riscontro l'arrischiata sensibilità del fruitore, che si sottrae agli allettamenti di un circuito emotivo più confidenziale.

L'universo motore del Brasile di Niemeyer è combusto dall'asseverativà dell'osservatore: la geometria del curvilineo, il barocco, il monumentale costituiscono criteri di elaborazione di uno spazio aperto che la tradizione occidentale non ha mai considerato come incombente. E, invece, il Brasile di Niemeyer è un universo incombente, una grande pulsione naturale, che si riflette nell'instabilità emotiva, precariamente religiosa, del rituale, del flebile rituale: la musica, il ritmo non hanno altro fine che quello di scompensare lo spazio, di frammentarlo emotivamente in modo da convertirlo in immagini tentacolari ed evanescenti.

Quale artista della forma libera e della curva mobile, Niemeyer si è prefisso di estinguere l'eredità coloniale innervandola stilisticamente nell'ampio processo di trasformazione della realtà brasiliana. «Ho sempre lavorato in questa direzione — egli affermava in un suo saggio — sono le superfici ritagliate da forme curve e libere; i tetti a volta, le superfici inclinate, i pilotis differenti, che cercano di creare delle superfici libere, qualche volta degli archi, per evitare le colonne o le soluzioni suggerite dalla conformazione del terreno; elementi che si sono tutti integrati nel vocabolario dell'architettura brasiliana, cercando di renderla più disinvolta, più libera e varia, in contrasto con il rigore rettilineo, geometrico, estremamente limitato, che caratterizzava lo sviluppo dell'architettura contemporanea». E, in questo senso, dimenticando in parte il rigore concettuale di Le Corbusier, egli si lascia conquistare dalla monumentalità. In Niemeyer — coinvolto nel 1956 da Juscelino Kubitschek nell'avventura di Brasilia — il monumentale riflette l'ardimento dell'uomo in un imponente e incontenibile contesto naturale: le dimensioni dell'architettura di Niemeyer risentono, infatti, dell'enfasi naturale, del sortilegio di una spazialità ormai avviluppata nelle fascinazioni estetiche dell'Occidente e tuttavia restia a conformarvisi.

Brasilia ha costituito una sfida lanciata dalla regione di Goiás a Kubitschek: la nuova città avrebbe dovuto superare definitivamente la Colonia e determinare l'avvento di una nuova indipendenza, di un'indipendenza dinamica, che si muove in direzione dell'allegoria del vuoto, del Sertão. «Era necessario — scive Nelson Werneck Sodré, che ha dedicato un saggio a Niemeyer — che essa (Brasilia) fosse più che una grande città; era indispensabile che fosse anche e soprattutto un'opera d'arte». E Niemeyer confessa di considerare Brasilia una sorta di appuntamento storico: «È stato a Brasilia che la mia architettura si è fatta più libera e più rigorosa. Libera nel senso della forma plastica. Rigorosa per la preoccupazione di contenerla in perimetri regolari e definiti. Ho cercato di caratterizzare la nuova capitale con le sue proprie strutture, affinando gli appoggi con l'intento di tornare ai palazzi più lievi... dando alle colonne varie forme, separando due edifici, creando così prospettive insperate... E ho integrato la mia architettura nella tecnica più avanzata facendone, quando il tema lo consentiva, un esempio del progresso e dell'urgenza del cemento armato». I grandi spazi costituivano la sorpresa architettonica, la flessione dell'atmosfera e dell'habitat naturale alla congruenza del materiale da costruzione: il tempo della tecnica si armonizzava con quello della natura. La nuova città avrebbe dovuto costituire — ricorda Niemeyer — la nuova dimensione del lavoro e dell'entusiasmo dell'uomo contemporaneo: essa si delineava, nella febbrile operatività dei fondatori, come il luogo nel quale fosse possibile postulare in modo meno drammatico e conflittuale i rapporti umani e le relazioni dell'uomo con gli altri enti della realtà.

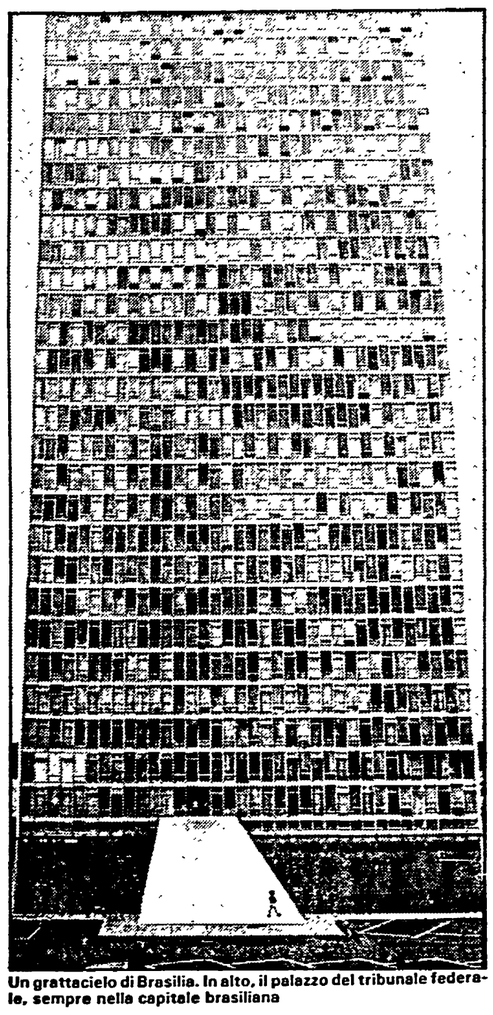
L'entusiasmo, del quale parla Niemeyer rievocando «I giorni di Brasilia», costituisce una caratteristica della creatività e una attenuazione della tendenza (che si definisce naturale) all'appropriazione. Il grandioso naturale e il grandioso artificiale, per Niemeyer, accrescono la portata dell'insicurezza e dell'instabilità emotiva che non possono trovare un antidoto, come nel passato, nell'approvazione, nella mistificazione della realtà riportata a livelli di utilità individuale, di proprietà. Il pionierismo di Niemeyer e dei suoi collaboratori (che adombravano le figure irreali dei ricercatori d'oro della California e dell'Alaska) risente dell'aspettativa escatologica propria degli spazi aperti, inevasi dalla fantasia dell'uomo occidentale. Il pensiero ipotizza una «città» che accresce il volume dell'immaginazione individuale fino a invadere le regioni della fantasia, della solidarietà umane.

Brasilia costituisce un episodio significativo della rivoluzione borghese del Brasile, dominato da secolari relazioni precapitalistiche. E, com'è proprio delle rivoluzioni borghesi, anche Brasilia è destinata a disumanizzarsi, a contribuire all'eliminazione violenta di tutti quei fattori (compresi i lavoratori) che non si confà alla logica del profitto (artificialmente promosso dalle centrali politiche e decisionali). Le estemporanee rivoluzioni borghesi mancano dell'attrattiva e della giustificazione del benessere creativo e salvifico: alla fine del XVIII secolo l'homo oeconomicus creava beni che prima non c'erano e giustificava così il suo ethos appropriativo, l'homo oeconomicus del XX secolo non crea nulla di nuovo che non sia effetto di una simulazione, di un intervento discriminante e prodi torio nell'ambito degli stessi fattori della creazione e della produzione (compresi i fattori vitali, i lavoratori). «Perché sia umana una città — afferma Niemeyer —, non è necessario che sia bella, moderna o ben pianificata. Basta che in essa prevalgano la giustizia e la libertà e che i suoi abitanti abbiano gli stessi diritti e le stesse opportunità. Non sono l'architettura e l'urbanistica che umanizzano una città. L'architettura è sempre il riflesso del regime esistente». Anche quando la città s'erge in mezzo al deserto, essa esprime e rappresenta le relazioni sociali dalle quali è caratterizzata e condizionata.

I costruttori (i lavoratori) di Brasilia, infatti, sono stati riassorbiti dalle città satelliti e dalle favelas dalle quali provenivano. Dopo l'entusiasmo e il fervore della creazione nel deserto, quell'esercito di manovali si è ritirato negli anfratti delle strutture economiche e sociali. Il loro anonimato assume il rilievo di un atto di omaggio all'utopia e alla (continuamente rimandata) rivolta.

Il funzionalismo, che Niemeyer rifiuta, ostacolava infatti quello spirito creatore e unificatore nel quale risiedeva l'aspettativa escatologica contemporanea. L'architettura libera, coraggiosa, sensuale, della quale egli parla, serve a suscitare maggiore confidenza fra i fruitori. Quando una forma è bella, ha anche una funzione. La capacità di adattare la tecnica alla rappresentazione della bellezza consente di pensare con ragionevole ottimismo alla possibilità di ridurre, se non addirittura estinguere, la miseria e l'oppressione esistenti nel mondo.

Riccardo Campa

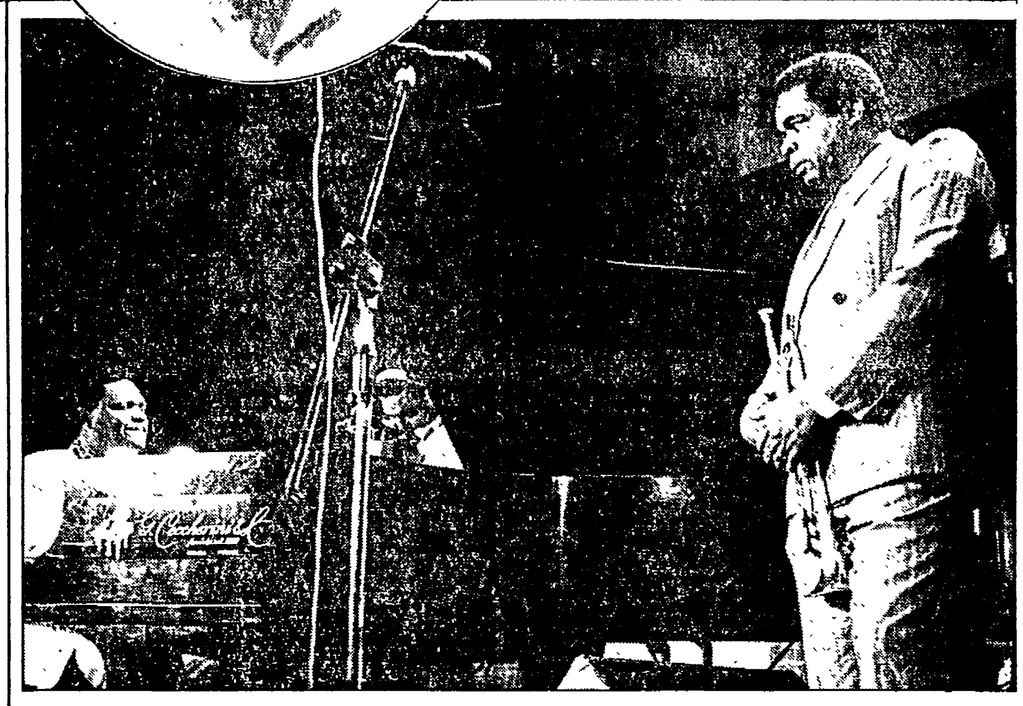


Un grattacielo di Brasilia. In alto, il palazzo del tribunale federale, sempre nella capitale brasiliana

Muore Claire Motte, stella dell'Opéra

PARIGI — È morta a 48 anni a Parigi, stroncata da un cancro, Claire Motte, la danzatrice per cui Roland Petit aveva composto il balletto «Notre Dame de Paris». La Motte fu una «étoile» dell'Opéra di Parigi, e si affermò nei grandi ruoli classici dell'Ottocento ma anche in moderne interpretazioni del nostro secolo. Era entrata nel corpo di ballo del teatro francese a 14 anni e a 18 era diventata prima ballerina, mentre a 22 veniva già considerata una stella di grandezza internazionale. Fra le sue migliori interpretazioni, oltre alla coreografia di Petit, il «Lago dei cigni» di Ciaikovski, un classico cavallo di battaglia romantico. Da 7 anni, dal '79 cioè, la Motte aveva però abbandonato il ruolo pubblico di danzatrice per rifugiarsi in quello di insegnante nella stessa prestigiosa scuola in cui aveva cominciato, all'Opéra. Il ruolo le era stato affidato da Rudolf Nureyev; con il pubblico sovietico, d'altronde, l'artista intratteneva ottimi rapporti, dopo essersi esibita con successo nel tempio del Bolscioi. Oltre che per la sua sapienza scenica, chi le era vicino l'amava per il suo carattere gioioso e la sua fresca semplicità.

Qui accanto, Wayne Shorter. Sotto, McCoy Tyner (al piano) e Freddy Hubbard in concerto



«Brasilia doveva essere un'opera d'arte». È ciò che sostiene il suo grande inventore

L'agire, l'occasione dell'incontro e della comprensione fra uguali è all'origine della sua concezione comunista. L'ostentazione poetica — la fiducia nei propri simili — non lo esonera dalla «corruzione», dall'inevitabilità sociale della corruzione.

Paradossalmente, egli ha quasi sempre lavorato per i ricchi, per il potere costituito; solo raramente ha potuto fare qualcosa per gli emarginati e gli esclusi. «L'architettura — sostiene — rappresenta il progresso tecnico e sociale dell'epoca nella quale è realizzato. Parlare di architettura sociale in un paese capitalista è, come diceva Engels, un'attitudine paternalistica che si pretende sia rivoluzionaria. Non credo che la borghesia abbia interesse a risolvere il problema della classe operaia. L'importante è cambiare la società». Il cambiamento della società si compendia nella estinzione della proprietà privata dei suoli edificatori: la città non può essere costruita su basi preventivamente considerate inaccessibili alla comunità in quanto tale. O la città è un'orbita individuale e collettiva all'interno della quale si esplica la facoltà creativa e immaginativa dei singoli; o la città è un insediamento configurantesi come un insieme irrelato di fattori che provocano resistenze, reazioni, intenzioni di tale intensità da giustificare l'intervento di un tutore dell'ordine primario (il Leviatano o il tiranno).

Niemeyer crede nell'amicizia come nella creatività perché entrambe accreditano il futuro. Egli interpreta anche concettualmente lo spirito di un paese come il Brasile che, da sempre, si postula come la premessa del futuro: il mondo della rappresentazione e quello dell'immaginazione si compendiano grazie al favore che quest'ultima riceve da un ambiente naturale per molti aspetti allusivo, fantastico.

L'architettura è un aspetto determinante della vita sociale, per Niemeyer; ma non il primario. Sebbene l'habitat appaia come il sistema al quale concorrono tutte le energie comunitarie (e tale è forse nel suo significato utopistico fin dai tempi di Ippodamo di Mileto e Falea di Calcedonia), nella realtà esso si determina come il precipitato storico di interessi e interrelazioni difficilmente configurabili in un momento unitario mobilitante. Forse, ai tempi fondamentalistici della città (polis), gli interessi individuali hanno ceduto il posto a quelli comunitari perché nell'habitat sociale trovassero un modo meno conflittuale per esplicarsi. Ma, una volta superato lo stadio dei fondamenti della città, questa è stata sempre più assimilata alla couche vitale, a una fase più o meno sofisticata di organizzazione naturale.

Niemeyer sembra ispirarsi alla concezione fondamentalistica della città. Date le caratteristiche naturali del Brasile, la città può sottrarsi ai condizionamenti e alle compromissioni del mondo occidentale. Il monumentale, il barocco, il curvilineo sono «categorie» intese a illudere, invaghire la mente delle atmosfere palesi e recondite dei grandi scenari della natura. Un giorno egli ha scritto: «Non è la linea retta che mi attrae. Dura, inflessibile, creata dagli uomini. Ciò che mi attrae è la curva libera e sensuale. La curva che incontro nelle montagne del mio paese, nei corsi sinuosi dei suoi fiumi, nelle nuvole del cielo e nelle onde del mare. Di curve è fatto tutto l'Universo. L'Universo curvo di Einstein». L'osservazione e l'illusione si fondono. I fantasmi della mente sono il risultato dell'interrelazione fra immagine, poesia e tecnica. Il segno delle cose è la traccia dell'immaginazione, lo schema di una perennità continuamente compromessa dalle turbe, dalle pulsioni emotive che raccordano il pensiero all'estasi, la figurazione alla trasfigurazione, il sogno alla scabra, ondivaga congettura sul significato dell'agire, dell'esaurimento dell'essere.

Riccardo Campa

Concerti in tutta l'Umbria, una festa di musica. E fra le «star» spicca un grande Wayne Shorter

Quelli del jazz, a Perugia come a New York

Nostro servizio

PERUGIA — Si dorme poco ad «Umbria Jazz 86», non ce ne è il tempo: la musica quasi ubriaca, tantissima musica da ascoltare fino all'alba. Non è solo un festival. È una celebrazione del jazz nella sua vera essenza, quella dei club dove i musicisti si incontrano per instaurare rapporti umani che traducono in suoni. È la jam-session, l'improvvisazione, il momento più magico.

Qui a Perugia ci sono tre club ribattezzati coi nomi dei grandi locali newyorkesi: Village Vanguard, Blue Note, Bradley's. Sembra di essere davvero lontano, oltre Oceano. Basta girare per la città dopo mezzanotte e scegliersi il club preferito. La notte passa così, ascoltando Kenny Barron e Buster Williams del gruppo «Sphere», il quartetto di bebop di James Moody e quello di Ahmad Jamal, pianista riverito da Miles Davis, che incanta per la freschezza e la perfezione delle esecuzioni, sintesi di tradizione e originalità.

Ma che cos'altro rende Umbria Jazz diversa dalle solite kermesse musicali? Ad esempio, 250 giovani che studiano con gli insegnanti della Berklee, la scuola di musica di Boston. Il vibrafonista Gary Burton è il direttore artistico; con lui il clarinettista John La Porta: sono i protagonisti di una serie di corsi (si chiamano «clinics») che rappresenta un'esperienza unica. È la prima volta, infatti, che il personale della Berklee viene impegnato in un seminario di 15 giorni.

Non basta: ogni giorno si proiettano i film, collezionati e gelosamente custoditi da David Certok, riguardanti la vita e le performance dei personaggi leggendari del jazz (a proposito di immagini, è stata allestita una mostra di fotografie scattate da donne professioniste dell'obiettivo; «Jazz live woman photographers» è il titolo).

Tutto è cominciato l'11 luglio a Terni, poi la «Jazz city» è diventata Perugia. Nei primi giorni, la festa è stata rovinata dalla pioggia e dal freddo, non in grado, comunque, di tenere la gente lontana dai grandi appuntamenti: il quartetto di Herbie Hancock, John Scofield, i Weather Up Date di Joe Zawinul, Archie Shepp con George Adams e Gracham Moncur III, McCoy Tyner insieme a Freddie Hubbard e Joe Henderson.

Lo scorso fine settimana migliaia di persone hanno invaso il capoluogo umbro. Trovare un posto in albergo era impossibile. Il presidente della giunta regionale Germano Marri non nasconde la propria soddisfazione: «Questa manifestazione si colloca fra gli eventi culturali dell'estate italiana e raccoglie una moltitudine di giovani dei quali si può ammirare l'alto senso di civiltà». Già, i giovani: quelli che brulicano nel centro perugino (tante facce e tanti comportamenti, dagli ultimi freak muniti di sacchi a pelo ai findanzatini che camminano abbracciati e vestiti allo stesso modo, indossando le felpe colorate con il marchio «Umbria Jazz» bene in evidenza); quelli dell'Arci che danno vita a una delle più imponenti e prestigiose rassegne di jazz nel mondo. «Un gruppo di giovani — dice uno di loro, Giovanni Tarpani — che è cresciuto attraverso 13 edizioni di Umbria Jazz, consolidando un risultato importante nel campo della comunicazione pubblicitaria». Quest'anno la Buitoni ha sganciato 500 milioni. Umbria Jazz costa un miliardo e il suo bilancio non è mai andato in rosso, nonostante il contributo governativo sia solo di 50 milioni. Insomma, l'organizzazione è solida e il futuro è assicurato.

Intanto, la festa è entrata nel vivo. L'altra sera c'è stato il tutto esaurito per la replica, al teatro Morlacchi, della prima mondiale di «Reminiscing in tempo-tales of an era», il musical di Jon Hendricks, maestro del «vocalese» (gergo vocale che consiste nell'adattare testi lirici alle linee melodiche e improvvisate di composizioni strumentali).

Mentre Hendricks (con moglie, figlia e i vocalist Kevin Burke e Tressa Lewis, coadiuvati da tre ballerini) raccontava briosamente la storia del jazz, ai Giardini del Frontone trionfava il quartetto di Wayne Shorter (comprendente l'ex Mahavishnu Mitchel Forman alle tastiere, Tom Brechtlein alla batteria e Gary Willis al basso). Una band affiatata, per nulla soffocata dal suo leader, splendido — come sempre — al sassofoni soprano e tenore.

Fusion o che altro? Inutile porsi un problema talmente sciocco. Quella di Shorter è musica che va dritta al cuore, vitale, moderna e indefinibile. È la musica più nuova ascoltata ad «Umbria Jazz 86», che ha suscitato l'entusiasmo di tremila giovani e l'ammirazione di molti vecchi appassionati. Cinquantatre anni, un fulgido passato alle corti di Art Blakey e Miles Davis fino ai quindici anni di Weather Report con Joe Zawinul, Wayne Shorter è ringiovanito sia fisicamente che sotto il profilo musicale. Cammina per la sua strada, ma non dimentica i Weather Report (durante il concerto ha eseguito due brani di quel gruppo, *Plaza Real* e *Face on the barrom floor*). Accetta di parlarne: «Ci siamo divertiti, abbiamo riso e socializzato — rammenta Shorter — io, Joe, tutti gli altri musicisti (cita Miroslav Vitous, Aleandro Acuna e Eric Gravatt, ndr), come una famiglia. Non era solo musica, ma la più grande esperienza di vita».

— Ma allora, cosa ti ha diviso da Zawinul?

«Tutti e due abbiamo capito che se non realizziamo ora i nostri progetti individuali, dovremo rinunciarvi. Per questo, non restava che dirsi "ci vediamo". È un po' quello che è successo con Miles Davis».

— Mi pare di capire che siete rimasti in buoni rapporti...

«Certo, ci siamo incontrati a Vienna e alla festa per il 60esimo compleanno di Miles a Marina del Rey, in California. Abbiamo parlato, ma non di affari. Non vogliamo che i giornali spettegolino per dividerci. Tra me e Joe ci sarà sempre un legame di amicizia».

— Parlami della tua musica, che cosa rappresenta per te suonare?

«La musica in sè è un illusione. Lo ha detto Miles in un intervista: "Essere vincolati solo all'acustica è come essere programmati". Io cerco il valore, la creazione. Solo così la musica può andare verso l'essenza della vita ed essere qualcosa di più di un'illusione. Non voglio fossilizzarmi in uno stile, voglio fluire come il sangue. E parlando di valori, ricordo che un medico mi ha scritto: "Quando ascolto la tua musica con Miles e i Weather Report, sono stimolato ad essere un bravo chirurgo e un buon marito e padre". Vedi, in questo modo il valore si è manifestato nella sua vita».

— Non c'è solo la musica nella tua vita, ma, fra le altre cose, anche la parte in un film di Bertrand Tavernier sul jazz, «Autour de minuit...»

«Oh, sì... un'esperienza molto interessante. Tavernier mi diceva: "Fa ciò che ti viene in mente, improvvisa". È stato divertente: le luci, il set, tutti i vestiti come negli anni del bebop».

— Pensi che tra i musicisti emergenti ci sia qualcuno particolarmente creativo?

«Non sono un giudice. A Duke Ellington chiesero: "Qual è la tua composizione preferita?". E lui rispose: "La prossima". Dal canto mio, confido che il prossimo neonato diventi un grande musicista».

Shorter ha lasciato Umbria Jazz. Adesso c'è grande attesa per la fusion di Al Jarreau e David Sanborn (stasera allo stadio Curi — ore 21) e la dance music di George Benson (domani anch'egli allo stadio). Si chiuderà domenica con il vibrafonista Lionel Hampton che a Perugia festeggerà i suoi 60 anni di attività.

Ancora jazz, ovunque, pure nel carcere della città dove domenica mattina suonerà un gruppo italiano. Umbria Jazz dimostra anche così di non essere solo un festival.

Massimo Donelli

Studio Padovani

ESSSE®
CAFFÈ

Caffè Esse
la scienza dell'Espressso
... con la S in più.