

Trionfale esordio a Tokio per la Scala: quindici minuti di applausi e ovazioni accolgono il «Nabucco»

# Va pensiero tra i kimono...

Per Va pensiero c'è stata una richiesta di bis, insomma un Nabucco perfetto questo della Scala che ha aperto con un successo il suo viaggio a Tokio. Quindici minuti di applausi, un teatro gremito di signore in kimono e uomini in smoking. Dal Giappone anche una replica di Muti alle voci che lo vogliono successore di Karajan a Salisburgo: «Parlarne sarebbe volgare, Karajan resta grandissimo...».

DAL NOSTRO INVIATO  
SILVIO TREVISANI

TOKIO. «Abbiamo sfondato anche in Giappone»: al sovrintendente della Scala Carlo Maria Badini il sorriso non manca mai. In sala gli applausi si spengono e le signore in kimono si allontanano a passi brevi e leggeri. Il Nabucco di Verdi diretto da Riccardo Muti è stato un piccolo trionfo: un quarto d'ora di ovazioni, con il pubblico accalcato davanti alla buca dell'orchestra a gridare «bravi» a Chena Dimitrova (terza sera stupenda), a Renato Bruson, a Basia Burchuladze e soprattutto a lui, Riccardo Muti. È iniziata così la tournée della Scala in Giappone, con il pubblico entusiasta, con Takamado, il pronipote dell'imperatore, che applaude freneticamente, in perfetto smoking accanto a Badini e al vicesindaco di Milano Luigi Corbani. Con i giapponesi a sollevare il pollice in lode a tutti gli stranieri che incontrano per dimostrare la loro soddisfazione. È soddisfatto anche il direttore d'orchestra che, in controtipo, dopo essersi cambiato d'abito, in un elegante giaccone scuro. Il primo argomento però non riguarda la serata: alcuni giornali hanno scritto che gli prenderà il po-

sto di Herbert Von Karajan... «Il problema è stato mal posto. Von Karajan ha solo lasciato il seggio nel direttore del Festival di Salisburgo. Parlare di successione è volgare, ingiusto e di cattivo gusto. Lui rimane il più grande direttore d'orchestra vivente, un capo scuola. Continuerà a dirigere».

Ma Von Karajan è molto malato. «Ci sono stati direttori d'orchestra che dirigevano seduti e ci sono direttori che dirigono in piedi pur dando l'impressione di essere seduti. Per quanto mi riguarda io andrò anche a dirigere a Salisburgo, come andrò anche a Berlino. Ma di successione non è proprio il caso di parlarne». E del Nabucco di stasera cosa dice? «È stata una serata calda. Il pubblico giapponese è molto disciplinato, attento. Ama la musica sinfonica, ma si sta velocemente avvicinando all'opera. La Scala è la seconda volta che viene in Giappone nel giro di otto anni e per me è la quarta volta che dirigo a Tokio». Stasera è stato chiesto lungamente il bis di Va pensiero, perché non è stato concesso? «Sì, il bis è stato molto richiesto. Va pensiero, che scatenò a tocca le

corde degli animi di italiani ed europei, ha scosso anche i giapponesi, anche se non fa parte della loro tradizione culturale. Non si è trattato di un bis mancato, è stato un bis negato. Il clima era magico: è stato il più bel Va pensiero mai eseguito in questa edizione che inaugura la stagione scaligeri 86-87 e a mio parere un bis avrebbe rotto questo clima magico».

Domani sera ci sono i Capuleti e i Montecchi. «Sì, sono molto curioso di sentire come reagirà questo pubblico al sublime e aristocratico Bellini dopo il sanguigno e molto italiano Verdi. Comunque vorrei concludere ricordando che la Scala è un grande ambasciatore della cultura italiana, ma tutti continuano a parlare di cinema e di made in Italy...».

Il maestro se ne va e il foyer si svuota. Un foyer che fino ad un'ora prima ci era parso zuppo, elegante, varipinto. Tremila persone nel teatro Nhk di Tokio, un teatriano anonimo, come è anonima questa città, tre piani di balconata, il colore dominante è un abito verde con qualche tocco di arancione pallido. I biglietti costano fino a 40mila yen



Bruson riceve fiori e applausi a Tokio per «Nabucco». In alto, a sinistra, il direttore Riccardo Muti

(450mila lire), di posti liberi non ce n'è neanche uno e sul prezzo dei biglietti c'è stata anche polemica. La Tokio che assiste al Nabucco è una Tokio ricca: i kimono non sono gli abiti più numerosi, ma sono tutti deliziosi ed elegantissimi, indossati soprattutto da signore anziane che si mescolano a giacche bianche e nere di smoking, a collezioni anni Cinquanta, a scialli andalusini, ad abiti lunghi e semplici ed eleganti. C'è anche chi, secondo canoni anglosassoni, non si è vestito a festa, è solo in camicia, o in giacca chiara da passeggio. E c'è anche l'intellettuale con la barba appuntita o i capelli spennati che indossa i jeans. Ma c'è ordine e il brusio è sommosso, terribili inchini, e una grande efficienza. Molto ordinata. C'è il vino bianco secco, freddo al punto

giusto, servito per 6mila lire, in stilizzati flauti, la scatoletta con dentro i sandwich che sembra una confezione di marron glasse, e il caffè caldo, il tè, la birra. E in coda non spinge nessuno. È la Tokio opulenta quella che cammina nel foyer, quella Tokio che è facile ritrovare tutti i giorni nel lusso dei grandi magazzini, nell'infinita sfilata di vetrine zeppole delle griffes più note al mondo, nelle boutique di frutta dove i meloni costano 140mila lire l'uno.

Quella Tokio che sa di plastica, tutta immagine e grande armonia sociale, dove i quartieri si assomigliano tutti, copia fedele e discreta di un'America che gli Giappone odia e sogna. Dove a mezzogiorno sei travolto da infiniti impiegati tutti vestiti uguali: piccoli

yuppies americani, con la camicia bianca in maniche corte e la cravatta, dove il traffico è terribile (6 milioni di auto per 12 milioni di abitanti), ma è un traffico lento, angosciante, dove nessuno suona il clacson e i taxi hanno gli autisti con i guanti bianchi e i sedili con fodere bianche e vezze. Ma tutte bianche. Dove ad ogni incrocio il ritrovi un treno sulla testa ed un metrò sotto i piedi. E dove in metropolitana appena un giapponese si siede si addormenta. Terza sera all'Nhk ci veniva in mente quella Tokio, ci venivano in mente le immagini di lusso e poco poco di 200mila persone (per credere basta guardare i prezzi), ci veniva in mente questa città capitale di un impero finanziario angosciato

dall'immagine Usa, e uscendo dall'Nhk ci siamo infilati in quello che in questi pochi giorni di permanenza c'è sembrato il quartiere più simpatico della città. Shibuya, dove si incontrano i punk e ci sono tanti giovani vestiti con qualcosa di nero (i pantaloni), la maglietta, i calzoncini, le scarpe o il cappello) certo, circondati da McDonald's e da spaghetterie (si spaghetterie). Certo, in una piazza che sembra un incrocio di Broadway, ma dove almeno si respira un po' di trasgressione.

Domani c'è la prima di Capuleti e i Montecchi, la Scala si ferma in Giappone sino ai primi di ottobre e presenterà quattro opere (oltre al Nabucco e Capuleti e Montecchi, Bohème e Turandot), la Messa di requiem e un concerto di Lorin Maazel.



La grande danzatrice Martha Graham in una foto del 1931

## Il balletto. La Graham a Pompei Una danza da donne libere

ERASMO VALENTE

POMPEI. C'è una mostra, qui, di oggetti preziosi - argenti antichi - che si direbbero «lavorati» con l'arte di un raffinato incisore moderno. Sono, invece, oggetti carichi di secoli. Cinquanta o sessanta e più anni accumulati sul mondo della danza possono pesare, pensiamo, dal quale tempo smisurato, dal quale emergono gli ori antichi, «lavorati» da Martha Graham. Alcuni suoi «oggetti coreutici», non ancora visti in Italia, sono stati presentati e rappresentati, in questi giorni, dalle Panatenee pompeiane, nel Teatro Grande degli Scavi. Qui la danza reinventata dalla Graham è venuta a dare spettacolo come tirata fuori da uno scavo nella storia (e anche nella preistoria) del mondo. Uno spettacolo «lavorato» sulla più antica «materia» vitale: il corpo umano, i corpi di Adamo ed Eva, il corpo della maga Circe, il corpo trionfante di Ulisse.

Un occhio di riguardo la Graham ha sempre dedicato alla figura femminile, sveltandola, anche violentemente, dalle ipocrisie della danza classica e sarebbe interessante seguire nel suo svolgimento questo filo della nascita, crescita e trionfo della donna che si sottrae alle convenzioni in nome di una nuova coerenza. Non è che la Graham tramuti le coreografie in «prediche anti-classiche»; è che proprio scatenata e libera la donna da ciò che la opprime.

Nell'«Emballé Garden», Eva ed Adamo si affiancano a Lilith (il demone femminile) e ad uno Straniero penetrato nel giardino fortificato. Gli uomini potrebbero evocare due piccoli Tarzan, ma le due donne la sanno già lunga e si inoltrano persino in provocanti e raffinate «venezianisme».

A capo di quel filo c'è il famoso balletto Heretic (1922), con dodici donne tra le quali una soltanto in bianco, che contrasta l'oppressione delle altre undici in nero. «L'eretica», dopo aver liberato se stessa, libera dalle «fortificazioni» il giardino di Eva che

infatti si doppia nelle ansie e nelle brame di Lilith e, poi, in quelle della maga Circe.

Il balletto intitolato appunto Circe risalente al 1933, era in «prima» per l'Italia. È straordinaria la Graham (anche i suoi costumi sono sempre così aderenti alla fantasia e al respiro dell'invenzione coreutica) nel dare alla gestualità in continuo movimento il segno di un pathos primordiale che si tormenta nel flusso largo-gioco di Circe, come nell'angoscia di Ulisse. L'eroe naviga con la sua barca verso Circe, per salvare i suoi compagni (e la maga che gli si accoccola sulle ginocchia dev'essere stato stupendo), naviga allontanandosi da Circe in cerca di chi potrà salvarlo adesso dal ricordo. Dove incontrerà qualcosa che rassomigli ad un altro o ad un arco o ad una soglia misteriosa, il momento accadrà. Ulisse vedrà la sua Circe.

Sono balletti spietati, nei quali si arrovela l'inquietudine che il mondo si tramanda da quando, anche attraverso le favole omeriche e bibliche, è attraverso eresia e «speculazione», dà un senso alla vita. Chiudendo lo spettacolo la coreografia (1981) Acts of Light, svolta come un dorato ringhiamento a quel che abbellisce e rischiara il buio della notte. Splendido il corpo di ballo, con spicco di Tense Casuccilli (Eva), Julian Littleford (Adamo), Maine Sherman (Lilith), Lyndon Branaugh (Lo Straniero), Donlin Foreman (Ulisse), Kim Strodu (Circe), Takako Asakawa (L'eretica). Pubblico tantissimo e ben disposto alle lunghe file per entrare e poi, per uscire. Si susseguono concerti, mentre si aspetta l'Elizabetta di Strauss, diretta da Sawalisch, la sera dell'8. Martha Graham (è stato letto un suo messaggio) applauditissimo) ha puntato pure sulla figura di Fedra, ma gireremo che anche Elettra sia una sua creatura, un'«eretica» che non ha paura del mondo. Potrebbe fare in tempo la Grande Madre (ha soltanto novantatré anni) ad avvolgere nel suo roccetto il filo di Elettra.

# Beethoven non ama gli «strumenti originali»

Con la direzione di Hogwood successo a Torino della Nona eseguita secondo le regole filologiche. Ma ci sono molti problemi

RUBENS TEDESCHI

TORINO. Il Beethoven grandioso della Nona sinfonica ha aperto tra vive acclamazioni, nell'Auditorium della Rai, il tradizionale «Sembrava musica». Per l'occasione, però, l'opera monumentale è stata presentata con l'organo ridotto e gli strumenti d'epoca che dovrebbero corrispondere alla situazione del 1824 quando l'eccelsa partitura ebbe la prima esecuzione nel piccolo teatro viennese di Porta Carriata.

Il risultato è che la Nona,

realizzata dagli specialisti del Coro di Londra e dell'orchestra «Academy of Ancient Music» sotto la guida di Christopher Hogwood, «zoppo un po' da tutte le parti»: alcuni passi suonano come una sinfonia di Haydn rinforzata e altri, invece, come la Beethoven indebolito, più ruvido che potente.

Non vorrei, dicendo questo, trovarmi allineato con i tenaci conservatori, nemici per principio di quella moderna filologia che, dopo gli ec-

cessi romantici, tende a recuperare la purezza del lontano passato. Personalmente considero l'operazione tutt'altro che banale, purché applicata con criterio e nel suo giusto campo. Il rischio di sconfinare diviene infatti manifesto quando si affronta un lavoro eccentrico come l'ultima sinfonia beethoveniana che, posta al confine tra passato e futuro, chiude definitivamente l'eredità settecentesca per spalancare le porte dei tempi nuovi.

Sull'argomento sono stati scritti volumi e non pretendo certo di riassumerli in poche righe. Mi limiterò a ricordare che la difficoltà dell'operazione cominciano immediatamente in quello storico 1824, quando Beethoven e i suoi amici si accaniscono a discutere proprio le dimensioni della sala e dell'orchestra. Il lavoro reclamava, in ogni senso, soluzioni eccezionali: tanto che, fin da allora, sembrarono

indispensabili ben 46 archi e un numero di fiati doppio del normale.

Questo fu solo l'inizio di una tendenza diretta a ingrandire il complesso orchestrale e corale, a costo di aggiungere nuove parti strumentali, come fece Wagner con mani assai disinvolte. A parte gli eccessi, le trasformazioni più rilevanti avvennero però con l'apparizione dei moderni strumenti a fiato, assai più sonori di quelli «naturali» che il musicista era costretto a impiegare in mancanza di meglio.

Il problema è tutto qui: è giusto servirsi dei mezzi limitati del tempo o non è più giusto accettare un futuro già implicito nella scrittura beethoveniana? In altre parole, chi

accetta la seconda soluzione vede la Nona sinfonia come una macchina da corsa dotata di un motore così potente da esigere soluzioni avveniristiche anche nelle altre parti. Chi accetta la prima, tende invece a ricondurre Beethoven nell'ambito di una ipotetica purezza classica riducendo i giri del motore per evitare incidenti.

Il guaio si è che Beethoven non si lascia facilmente rinchiudere nell'«Arcadia», e la dimostrazione ci viene offerta proprio dall'esecuzione torinese dei pur bravissimi inglesi della Academy of Ancient Music. La levità, la trasparenza del suono riportano l'ascoltatore al clima di Mozart o di Haydn, illustri predecessori e maestri di Beethoven. Ma se l'allievo impazza - come dicevano i contemporanei - allora la sonorità si rivela insufficiente.

Perciò, quando prevale la vivacità del ritmo, la bontà degli esecutori guidati da Christopher Hogwood ha la meglio; ma quando il compositore impone la violenza dell'espressione, allora le faccende si guastano. Già il sublime «adagio» tende ad appiattirsi, ma soprattutto nell'«epico» finale, dove l'accumulo di voci e strumenti sfonda le porte della tradizione, lo scompenso tra mezzi e risultati è clamoroso, gli strumenti, sottoposti a una tensione innaturale, si fanno aspri e sforzati, e il tentativo di superare l'affanno con un tempo precipitoso si risolve in una confusione generale in cui affonda il pur pregevole London Symphony Chorus e il quartetto dei bravi solisti (Dawson, Robbin, Johnson, Thomas). Tutti compensati, comunque, dai calorosi applausi del folto pubblico.

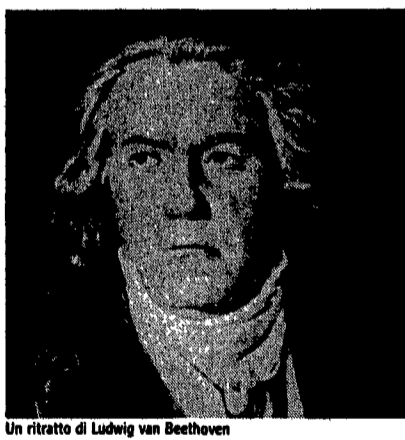
# Se la filologia riscrive la musica

GIORDANO MONTECCHI

Quella delle esecuzioni filologiche è una storia recente ancora da scrivere ma che andrebbe scritta, non solo perché il suo influsso sul gusto musicale di oggi va facendosi sempre più sensibile (una volta si obiettava ai filologi che il nostro orecchio aveva irrimediabilmente perso il gusto per le antiche sonorità, ed oggi invece i discografici ci mostrano sorridenti come con un accento uso delle tecnologie e delle leggi di mercato sia possibile un completo «ricandidamento») ma anche perché nell'irrisolto, spesso ferace, contrasto fra partigiani degli «strumenti originali» - chiamiamoli così - e amanti del concertismo tradizionale si annidano problematiche di estrema complessità, che chiamano in causa riflessioni sulla storia e sull'estetica musicale che troppo spesso invece annegano nel rumore degli applausi o dei fischi. E nelle

orecchie di tutti il miglioramento della qualità delle esecuzioni filologiche di questi ultimi anni, tale da rendere oggi mediamente più attraente a quello eseguito da un complesso tradizionale. E se l'organologia e la tecnologia discografica ci hanno ormai assuefatto a questo nuovo e insieme antico aspetto sonoro della musica «settecentesca», non altrettanto può dirsi del repertorio classico o addirittura romantico, dove Mozart, Beethoven, Schubert e chi li segue sono stati il dominio incontrastato dell'arte interpretativa delineata dal secondo Ottocento in poi, col sorgere della figura del «moderno direttore d'orchestra», da von Bülow a Mahler a Toscanini e via via fino ad oggi.

Hogwood e i suoi hanno messo piede proprio in questo terreno, aggredendo da quando tempo in qua, addirittura



Un ritratto di Ludwig van Beethoven

nel contempo un Beethoven del quale è riconfermata un'immagine eroica, brutalmente assertiva.

La contrapposizione fra fautori della prassi esecutiva d'epoca e adepti della grande bacchetta è sostanzialmente un contrasto fra una concezione che crede di trovare la «verità» dell'opera d'arte nel suo aspetto originario e una concezione idealistica, convinta che la «verità» dell'opera si dispiega appieno allorché se ne fornisce un'interpretazione esteticamente più ricca e probante, indipendentemente dal contesto filologico. Gli uni rischiano un dogmatismo di stampo positivista, gli altri di inseguire la storia dello spirito.

L'aspetto più divertente del Beethoven interpretato da Hogwood sta proprio nello scombinare questi schemi già parecchio ossidati, nel mostrare come la filologia possa offrire lumi alla Reze-

ptionsgeschichte, alla storia della ricezione, cioè delle modalità con cui un'opera o un autore vengono interpretati nelle epoche successive e per cui - ad esempio - nell'Ottocento si è esattamente rovesciata l'opinione Settecentesca che Telemann fosse un musicista assai più grande di Bach. Hogwood potrebbe allora aver messo in luce i presupposti materiali di quell'immagine titanica di Beethoven giunta fino a noi.

Un giorno un diabolico filologo potrebbe riuscire nel tentativo di imporre l'immagine di un Telemann più grande di Bach. Falso? Forse, ma nessuna storia sarebbe mai in grado di fornirne le prove. Il musicologo Jacques Handschin diceva che la storia della musica del Settecento potrebbe essere scritta tranquillamente senza menzionare Bach. Quella dell'Ottocento no. In ogni caso sarebbe una bella e salutare complicazione. Buon lavoro Mr Hogwood.

Successo per l'opera di Luigi Nono, che ha inaugurato il festival della città tedesca dedicato a otto compositori

# Prometeo sbarca a Berlino

PAOLO PETAZZI

BERLINO. Il Prometeo di Luigi Nono ha aperto con un caldo successo il Festival di Berlino. Di per sé questo inizio per nulla convenzionale offre una significativa immagine del Festival berlinese, che da tempo si colloca tra le manifestazioni culturali di maggior rilievo nella Repubblica federale tedesca.

Fra i temi del Festival uno spazio rilevante occupa quest'anno la musica contemporanea con otto «incontri di compositori», che sono Nono, i tedeschi Reimann e Rihm, gli ungheresi Kurtag e Ligeti, il sovietico Schnitke, il francese Messiaen e il coreano Yun (da tempo residente a Berlino).

Il «ritratto» di Nono comprende il Prometeo e altre grandi pagine recenti, due novità assolute, e quattro capolavori corali degli anni 1954-'60, opportunamente accostati alle opere dell'ultimo periodo, quello delle nuove ricer-

che con gli strumenti dello Studio sperimentale di Friburgo per l'elettronica dal vivo. Il Prometeo può essere considerato una prima sintesi di queste ricerche, che proseguono anche nelle novità presentate nei prossimi giorni a Berlino, entrambe destinate a solisti il cui, il violinista Gidon Kremer, e il flautista Roberto Fabbricani.

Dopo la prima del 1984 alla Biennale di Venezia, Prometeo era stato presentato a Milano nel 1985 in una nuova versione, poi a Francoforte e a Parigi nel 1987. A Berlino, come a Francoforte e a Parigi, si è rinunciato alla bella struttura appositamente costruita da Renzo Piano, e si è adattata la disposizione degli interpreti e degli alltoparlanti alle caratteristiche della sala. A Berlino la sede era la sala minore della Philharmonie capace di un migliaio di posti. Ha la forma di un poligono irregolare do-

ve in un normale concerto gli spettatori sono disposti intorno agli interpreti, mentre nel caso del Prometeo i quattro gruppi strumentali erano distribuiti nei settori alti della sala, i solisti in alcuni spazi a mezza altezza: al centro stavano il coro, i due direttori, Nono con Haller e gli altri responsabili dello Studio di Friburgo. Un imponente schieramento di altoparlanti circondava il pubblico. Si sono create così, anche se in modo meno suggestivo che nella struttura di Piano, le condizioni acustiche necessarie alla peculiare «drammaturgia» del Prometeo, che vive tutta nel suono, nel collocarsi e muoversi di ogni evento sonoro nello spazio, nella «composizione» dello spazio. La versione berlinese del Prometeo è sostanzialmente la stessa di Milano del 1985 ed ha pienamente confermato la grande impressione allora suscitata con i suoi percorsi che si fran-

tumano, si rompono, si intrecciano, sovrappongono, con gli incantamenti, i contrasti e le illuminazioni che sembrano sorgere dal silenzio, con la spoglia essenzialità di un linguaggio che richiede la massima tensione d'ascolto. Nel suono trasformato, moltiplicato, proiettato nello spazio si riconoscono i frammenti del vocabolario più personale dello stile di Nono, si ritrovano anche radici, lontani, filtratissimi echi dal passato, dal canto sinagogale alla polifonia veneziana, ma tutto in modo prosciugato legato anche alla ricerca, assolutamente antieffettistica, con i mezzi dello Studio di Friburgo.

Dispiace qui non poter citare tutti i bravissimi interpreti della bella esecuzione berlinese, diretta da Friedrich Goldmann con Ingo Metzmacher secondo direttore. Il magnifico Ensemble Modern, lo stupendo piccolo coro della scuola di Friburgo, e solisti ec-