

## Primefilm

### Se Alien impara a nuotare

MICHELE ANGELO

**Creatura degli abissi**  
Regia: Sean S. Cunningham.  
Sceneggiatura: Lewis Abernathy e Geoff Miller. Interpreti: Taurian Blacker, Nancy Egan, Greg Evigan, Miguel Ferrer, Matt McCoy. Usa, 1989.  
Roma: Adriano.

Quando si dice «voglia di cinema». A corto di novità e di sale aperte, il popolo romano dei cinependenti arriva a riempire metà *Adriano* in una scaldata sera d'agosto. Ma gli *Abissi* potrebbe rivelarsi un po' sopra, invece di permettere ai suoi associati (gli esserenti) di sprangare per due mesi i locali delle grandi città. Altro che «Vai in vacanza al cinema», qui è grasso che cola se arrivano i fondi di magazzino, quei titoli di serie B, C o Z che escono in tutta fretta in vista dello sfruttamento.

Non sfugge alla regola *Creatura degli abissi*, acquistato dai Cecchi Gori e distribuito dalla neonata Penia. Lo firma Sean Cunningham, al quale si deve il primo *Venerdì 13* e una serie di horror mediocri: insomma, un mestierante della paura parecchie spanne al di sotto dei vari Joe Dante, Wes Craven e Tobe Hooper. Incuriosisce però l'ambientazione marina, una delle ultime mode hollywoodiane. Battendo sul tempo *Abissi* di James Cameron e *Leviathan* di George Cosmatos (kolossal con ben altre ambizioni commerciali), *Creatura degli abissi* aggiorna la struttura del capostipite *Alien*: c'è il mare profondo, oscuro e minaccioso, al posto delle galassie lontane, ma il meccanismo è identico. Anche il mostro, che stavolta non si deve a Rambo, ricorda il polipaccio che faceva sudare le classiche sette camicie a Sigourney Weaver: bavoso, repellente e frutto dell'ingordigia umana.

Già, perché la creatura se ne starebbe tranquilla laggiù negli abissi marini se il solito scienziato fanatico non desse ordine di far saltare una grotta. Siamo in una segretissima base nucleare sommersa, piena di missili da installare entro pochi giorni: l'equipaggio misto (due donne, il capitano nero, cinque bianchi) sta per terminare il turno ma quell'incidente inatteso spalanca le porte dell'inferno. E pensare che la bella Scarpelli (una studiosa di biologia di origine italiana) l'aveva detto: attenti, la luce attizza le creature degli abissi, meglio rispettare i segreti della natura...

Come da manuale, il bavo-mostro liquido ad uno ad uno i membri della squadra, lasciandoli per dessert i due innamorati di turno, lui, bluejeans e barba da eroe greco, è un pilota senza ambizioni; lei, canottiera, nervi saldi e un bimbo in arrivo, è un'ufficiale destinata a far carriera. Riusciranno a entrare nella camera di decompressione? E siamo sicuri che, una volta arrivati in superficie, il mostro non sia nelle vicinanze? Domande retoriche, ovviamente. Banale la confezione e poco memorabili gli attori di estrazione tv; ma un plauso agli sceneggiatori per aver inventato il personaggio di Snyder, tecnico maldestro e pusillanime che provoca disastri a ripetizione (Fantozzi gli fa un ballo).

Il Rossini Opera Festival aperto da una preziosa rarità: i «Songs» scozzesi, eseguiti in versione integrale

Si tratta di venticinque piccoli capolavori, commissionati nel 1803 per mettere in musica alcuni canti popolari

# Ecco Ludwig Mac Beethoven

Come bellissimo preludio al Rossini Opera Festival sono stati eseguiti a Pesaro, integralmente, i venticinque *Lieder scozzesi*, op. 108, di Beethoven. Trascurati dagli studiosi, i *Lieder* svelano un grande Beethoven felicemente attratto dalla vocalità intesa come espressione della vita nelle sue molteplici circostanze. Le attese puntano ora sulla *Gazza ladra*, con Katia Ricciarelli alla riscossa.

ERASMO VALENTE

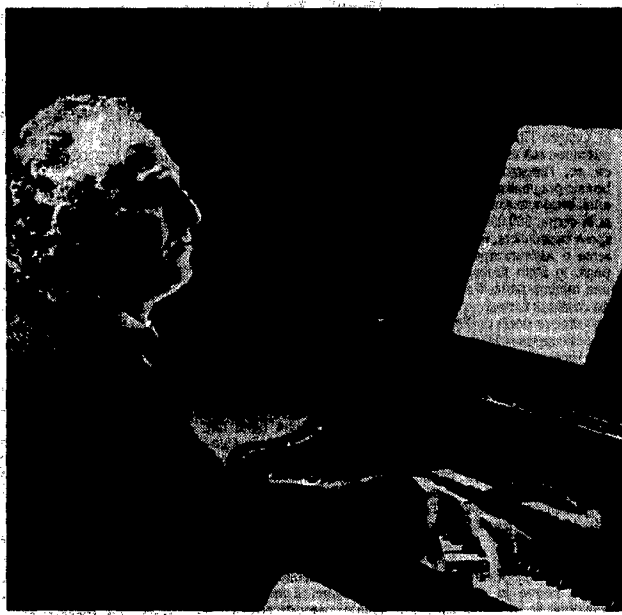
■ PESARO. Grande concerto beethoveniano, in una serata di grazia, all'insegna d'una felicità rossiniana. Beethoven «scozzese». Una rarità. C'è di mezzo la ventata romantica, cui non si sottrasse un intraprendente «funzionario» scozzese, George Thomson, che assaporò quel vento, mantenendolo, però, le illuminazioni del Settecento. Un personaggio straordinario, nel cui lungo arco vitale (novantaquattro anni) si compie, con la partecipazione dei più illustri rappresentanti della cultura europea, un miracolo: monumento a gloria della Scozia.

Segretario dal 1780 (era nato nel 1757) della Commissione per l'arte e l'industria della Scozia, per ben cinquant'anni (1791-1841) tenne fede alla sua vocazione e missione: raccogliere e pubblicare i canti popolari delle isole britanniche, «nobilitati» dall'intervento di poeti e musicisti. Inventò una sorta di «cavallo di Troia» per far entrare la Scozia nel cuore della borghesia europea, oltre che scozzese. Fece rivivere le parole dei canti a grandi scrittori e poeti (anche Walter Scott e Byron), coinvolgendo nel

«rifacimento» musicale i più illustri compositori del suo lungo tempo (anche Haydn, Pleyel, Hummel). Nel 1803 si rivolse a Beethoven, ma dovette essere generoso di soldi e pazienza perché il musicista alla fine accettasse la veste «scozzese».

Thomson avrebbe voluto che Beethoven utilizzasse materiale della Scozia nelle sue composizioni, ma si convenne, poi, su una serie di *Lieder*, anzi *Songs* (sono scritti su testi in inglese). Il Rossini Opera Festival (Rof), in omaggio alla felicità rossiniana di Beethoven, ha messo in esecuzione quelli riuniti nell'op. 108: venticinque *Lieder scozzesi*. Sono il capolavoro della Scozia beethoveniana. Ciò a prescindere dal buon affare: Beethoven guadagnò più con quei *Lieder* che con le tre ultime *Sonate* pianistiche. Però, ce la misse tutta.

I venticinque *Scozzesi* sono scritti per violino, pianoforte, violoncello, voci soliste; con interventi di un piccolo coro. Hanno una loro particolare luce. Tutta l'operazione del Thomson si pone, diremmo, in contrasto con il contemporaneo dilagare del melodramma. Mentre i librettisti sbriciolano in



arie e cavatine i capolavori della letteratura, Thomson, al contrario, si rivolge ai grandi per recuperare il patrimonio scozzese. Questo atteggiamento viene esaltato da Beethoven che smentisce le calunnie sulla sua non-vocalità. Qui il canto procede ad alto respiro, in grandi linee melodiche, intense, sempre preoccupate della penetrazione del testo. E quasi litiga con il committente, perché insieme con i testi

refatti dai poeti, non gli manda anche le parole originali.

Il melodramma non entra in Beethoven e nemmeno un clima liederistico, occasionale. Beethoven dà di prima mano la tinta ad una visione delle cose in chiave scozzese. E del resto la *Old Scotia* dà per risultato il mondo di sempre e di tutti i grovigli della vita: l'amore, la gelosia, le tragedie, le porte che chiudono le speranze; le

porte che non si aprono alla comprensione; ma anche il paesaggio, la natura, un po' d'allegria, un po' di buon vino; una Sally da amare e consolare. Messaggi di vita importanti, per Beethoven, quanto quelli della *Nona*, quelli del *Fidello*. Diremmo proprio che i *Lieder* dell'op. 108 siano non solo il capolavoro «scozzese» di Beethoven, ma proprio un capolavoro segreto, nascosto, covato nell'intimità. A questa

eventualità, del resto, si è ispirato il formidabile nucleo di illustri solisti, lontani anch'essi, come Beethoven appunto, dal diventare «scozzesi» soltanto per sollecitazione di un Festival trasformatosi in un seguito del Thomson che vive ora, anche lui, il suo momento di gloria.

Maurizio Pollini in gran forma, al pianoforte (spesso intardito a scandire con le labbra la melodia punteggiata dalla tastiera); Salvatore Accardo al violino; Rocco Filippini al violoncello (un Trio così era stato imposto dal Thomson e i brani dovevano terminare con una «coda» strumentale); Lella Cuperli (dolcissima e intensa, ma come certe fumatrici fanno con il fumo delle sigarette, spesso propensa a cacciare di lato le nuvolette del canto); Philip Langridge (tenore, maliziosamente incline ad apparire distaccato dalle cose) e il Coro filarmico di Praga: tutti straordinariamente calati nell'impresa. Insomma, come dicevamo, un grande concerto beethoveniano con felicità rossiniana e un nuovo, grande merito del Rof, ripagato intanto dalla affluenza e ricchezza del pubblico e degli interpreti stessi che, con ben sei bis (un «crepuscolo» rossiniano di generosità musicale), hanno reso incandescente il torrido Auditorium del Conservatorio.

Tutto ora si sposta sulla «prima» della *Gazza ladra*, attesissima, anche come occasione per restituire a Katia Ricciarelli, qui a Pesaro, quel che le fu tolto a Milano. Questo Rof di mezzo agosto è tutt'altro che un sogno.



Giulini a Salisburgo ha «sostituito» Karajan. A sinistra, Pollini a Pesaro suona Beethoven

## Giulini ispirato sul podio di von Karajan

■ SALISBURGO. Carlo Maria Giulini ha preso il posto di Karajan nell'unico concerto che il direttore austriaco scomparso avrebbe dovuto dirigere al Festival di Salisburgo oltre al *Ballo in maschera* inaugurale. Avrebbe dovuto interpretare anche la *Messa da Requiem* di Verdi alla fine di agosto con i Berliner Philharmoniker, ma Karajan vi aveva già rinunciato dopo la rottura con l'orchestra berlinese: su richiesta dello stesso Karajan il concerto sarà diretto da Riccardo Muti.

Nel concerto del 15 agosto invece Karajan avrebbe dovuto guidare i Wiener Philharmoniker, l'orchestra «stabile» del Festival di Salisburgo, interpretando l'*Ottava Sinfonia* di Bruckner (che ha recentemente inciso in disco; dal vivo, nel corso di una tournée con la magnifica orchestra viennese, con un esito mirabile, in assoluto uno dei migliori dei suoi ultimi anni di attività). E sebbene Bruckner sia un autore profondamente congeniale a Giulini, il direttore italiano in questa occasione ha preferito scambiare completamente il programma, mantenendosi nell'ambito del sinfonismo viennese del penultimo decennio dell'Ottocento, ma operando un totale

rovesciamento di fronte, proponendo cioè le ultime due sinfonie di Brahms.

Ascoltando da Giulini nello stesso concerto abbiamo avuto l'impressione che egli tenda ad accomunare in una prospettiva unitaria, sotto il segno di una «sorgente», nobile misura, di un sobrio ritengo, di una ricerca tesa a concentrarsi in una raccolta interiorizzazione meditativa. Così Giulini sembra voler attenuare nella Terza gli aspetti di più appassionata energia, di corrusca tensione presenti nel primo tempo e nel Finale, a vantaggio dell'intimità chiaroscurale dei due tempi centrali. Nella Quarta invece la nobiltà della sua interpretazione si impone in modo più compiuto; egli pone in luce con intensa adesione la severa compattezza, la minuziosa complessità della elaborazione di questo congedo di Brahms dalla sinfonia, e il suo sapore meditativo quasi austeramente arcaico, conferendo evidenza tragica alla Passacaglia conclusiva.

Del Wiener Philharmoniker basterà dire che hanno mostrato ancora una volta di avere questa musica nel sangue, offrendo a Giulini una collaborazione esemplare. □ P.P.

## Elettra si addice a Salisburgo

Dopo venti anni, Abbado torna al prestigioso festival per dirigere, in maniera egregia, la tragica opera di Richard Strauss

PAOLO PETAZZI

■ SALISBURGO. Al Festival di Salisburgo l'*Elettra* di Strauss non si rappresentava dal 1965 e il suo ritorno, accolto da un caldissimo successo, ha segnato uno dei momenti culminanti. In questa edizione del Festival, dopo il deludente *Ballo in maschera* inaugurale, dalla bella conferma della *Clemenza di Tito* (di grande rilievo solo dal punto di vista musicale), dopo la sciagurata ripresa della *Cenerentola* e dopo il *Ratto dal serraglio* riproposto in una edizione interessante più teatralmente che

musicalmente, *Elettra* appariva l'unico spettacolo d'opera di altissima qualità dal punto di vista insieme musicale e teatrale, grazie alla direzione di Claudio Abbado, alla regia di Harry Kupfer e ad una magnifica compagnia di canto. Non si tratta però di uno spettacolo progettato a Salisburgo: è l'allestimento della Staatsoper di Vienna che il Festival ospita in coproduzione soltanto per le tre rappresentazioni di questo agosto.

Il ritorno dell'*Elettra* a Salisburgo coincide con il ritorno

di Claudio Abbado al Festival nelle vesti di direttore d'opera: sono passati troppi anni da quando, nel 1968 e 1969, egli diresse proprio qui un'edizione del *Barbiere di Siegfried* di Rossini che segnò una data nelle vicende della interpretazione rossiniana. Da allora Abbado è stato impegnato a Salisburgo soltanto per concerti, condividendo la sorte di altri grandi della bacchetta, assenti o presenti qui meno di quel che si converrebbe ad un Festival sulla carta così prestigiosa (ricordiamo solo Leonard Bernstein e Carlo Kleiber): sarà interessante vedere se nei prossimi anni la manifestazione riuscirà a riequilibrare le presenze degli interpreti illustri che Karajan non voleva (o voleva poco) accanto a sé.

Intanto, l'allestimento viennese dell'*Elettra* si è imposto al Festival con una evidenza indiscutibile. Accostandosi al teatro di Strauss, Abbado ha scelto la partitura che oggi forse gli è più congeniale, la più

violenta e la più ardita, segnata da una inquietudine incessante, da una atmosfera d'incubo vicina all'Espressionismo. Vale anche per *Elettra* la legge del contrasto, da Adorno indicata come aspetto centrale della musica di Strauss, ma i brevi momenti di respiro, di lirica distensione non sono mai zone di riposo e vengono subito messi in discussione dalla cupa, angosciata, opprimente inquietudine che permea tutti i personaggi. E nella aspra ed intensissima interpretazione di Abbado si impone proprio la tensione incandescente, trascinante, senza respiro. Le immagini allucinate, le stupefacenti intuizioni timbriche, gli scatenati torrenti di suono che la fantasia di Strauss crea rispondendo con sensibilità febbrile e mobilitata al grande testo di Hofmannsthal trovano grazie ad Abbado una evidenza incalzante, dove l'aspra aggressività trae forza dalla chiarezza

lucidissima, dove la cura di ogni dettaglio non attenua la continuità di una incisiva tensione portata inesorabilmente al limite.

E al limite era impegnata la protagonista, Eva Marton, una *Elettra* di disperata intensità. La autorevolezza della sua prova dal punto di vista vocale appariva inseparabile dall'efficacia del comportamento scenico, frutto della collaborazione con il regista: l'osservazione vale per tutta la compagnia di canto. La violenta, brutale evidenza perseguita da Kupfer nell'azione scenica, stabiliva un rapporto coerente e suggestivo con l'interpretazione musicale di Abbado. Kupfer presenta un mondo senza luce e senza speranza, dominato soltanto dalla violenza e dai rapporti di forza: nella concezione del regista la stessa uccisione di Egisto non rappresenta altro che la fine di una dittatura probabilmente sostituita da un'altra. Di per sé eloquente è

la scena di Hans Schavermoch, uno spazio aperto, su cui incombe un monumento decapitato ad Agamemnone, in parte rovinato, visibile solo fino ai fianchi: le corde che da esso pendono suggeriscono l'idea che lo si voglia abbattere e servono con efficacia all'azione scenica. I suggestivi costumi di Reinhard Heinrich evocano un mondo lontano, fuori dal tempo, vagamente orientaleggiante, come Hofmannsthal voleva.

Accanto a Eva Marton si impone la grande Clitennestra di Brigitte Fassbaender, che della regina coglie la sinistra decadenza fisica e morale, ma anche la disperata solitudine nel terrore della vendetta incombenza. Cheryl Studer è una affascinante Crisotemide, Franz Grundheber (Oreste), James King (Egisto) e il resto della compagnia non sono da meno. Deciso qui più che mai il contributo della splendida orchestra viennese.



Un'immagine dell'*Elektra* di Strauss a Salisburgo

## Ju-ju, makossa, benga: Rock l'Africano

Esultiamo: per una volta i colonizzati siamo noi. La musica d'Africa sembrava una moda, e invece è una realtà pulsante e intelligente, forse la componente più innovativa del rock (e dintorni) degli anni 80. Ma il continente nero è grande e variegato, i suoni cambiano con i climi, con le latitudini, con i ceppi tribali. E l'Occidente? Impara la lezione, con qualche furbizia e molta attenzione.

ROBERTO GIALLO

■ Sarà come il blues? Entrata nella musica dei bianchi e non ne uscirà più, lasciando un marchio indelebile, una specie di timbro di identificazione? Probabilmente sì, anche se nei primi anni dell'invasione, diciamo la prima metà degli anni 80, la musica dell'Africa è stata soltanto una curiosità per gli stanchi del pop, per gli scettici dei successi ormai omologati tra loro, costruiti a tavolino. Anche quella dizione, «musica africana», rende in pieno l'ignoranza musicale del grande pubblico europeo, decisamente anglocentrico in fatto di musica. Già, perché l'Africa è grande, grandissima, e percorsa in

lungo e in largo da migrazioni, contaminazioni culturali, dialoghi in musica tra etnie diverse.

Ecco il punto: considerata per anni musica etnica, la musica del vecchio continente ha dato negli ultimi anni prova di grande adattamento. Una capacità di adeguarsi che è passata dall'assorbimento delle tecnologie musicali più recenti e, finalmente, dal confronto ravvicinato con il rock occidentale. Se bisogna cercare una data per collocare l'arrivo massiccio della musica africana sui mercati del grande Nord si può usare, per comodità, il 1982, quando

King Sunny Adé firma per la Island. La juju music di King non ha un pubblico da classica, ma spinge i più attenti a sondare una realtà musicale che si suppone fertile. Non a caso, proprio in quegli anni, sono gli intellettuali del pop a lanciarsi all'inseguimento dei suoni nuovi che vengono dal Sud. Nell'81 è Brian Eno a firmare come produttore un disco degli Edikanlo (Ghana), due anni dopo Malcom McLaren e Trevor Horn fanno man bassa di ritmi africani per *Duck rock*, disco sperimentale. Qualche anno prima, infatti, Brian Eno e David Byrne erano andati a cercare suoni nuovi per l'eccezionale *My life in the bush of ghosts*, e avevano trovato, insieme a svariati minimalismi percussivi, nenie e piccole melodie di sapore africano.

Tentativi nobili, insomma, di quei pochi intellettuali del rock decisi a scovare idee nuove (per loro) nelle vecchie tradizioni di un continente intero. Rischio in prima persona, invece, Peter Gabriel: il suo festival *Womad* (Mondo di danza e arti musicali), con i tamburi del Burundi e il chitarrista nigeriano Prince Nico, fu un fiasco tremendo, prova che il pubblico, per i suoni d'Africa, non era ancora maturo. Ci volle, insomma, il Paul Simon di *Grazie alle grazie* (registrato a Johannesburg con musicisti sudafricani) e Ladysmith Black Mambazo, per smuovere le folle.

Intanto, mentre gli occidentali si dannavano l'anima per innovare, venivano a galla i frutti delle numerose comunità africane in Europa. Gli anni 80 e 80 avevano portato a Parigi decine di strumentisti che cominciarono, anche loro da intellettuali, a rielaborare i ritmi delle zone di provenienza. La poliritmia nelle percussioni, la costruzione di melodie sottili capaci di intrecciarsi con le frasi principali, l'uso della voce come strumento non solista, certi cori della tradizione centraficana cominciano ad avere diritto di cittadinanza nella musica occidentale. E non sono solo i tamburi, come spiega Charlie Gillet, l'autore di *Sound of the City* (Lakota edizioni): «Tre

chitarre che lavorano insieme e che riescono a lasciare spazio l'una all'altra. Quando vidi Sunny Adé dal vivo fu un'esperienza importante: era ciò che Ray Cooder aveva sempre cercato di catturare».

Cercare le origini del suono dell'Africa di oggi è però compito ingrato. Le letture personalissime che ogni ceppo tribale fa delle principali scuole di pensiero, ad esempio, rende difficile capire chi abbia inventato cosa. Di certo la rumba dello Zaire, presto trasformata nei soukous, un ballabile più veloce, venne esportata già negli anni Sessanta. Divenne Tanzanian Jazz, oppure generò la sventura nello Zimbabwe, che la arricchì con una velocità sfrenata. In Kenya fu la benga a prendere il posto della rumba, ma fu il Camerun, con l'elaborazione della makossa, a fornire la versione più affascinante di quella evoluzione: percussioni e basso incaricati di tessere una tela ritmica veloce e fluidissima. La musica africana cresce così, per sovrapposizioni, per modificazioni successive, vere deviazioni dalla tradizione, mai

abbandonata totalmente.

Ecco allora le innovazioni: Mory Kanté, dalla Guinea, introduce nella musica moderna il kora, una specie di arpa luita; dal Mali Sali Keita porta uno stile canoro quasi polifonico, mentre a cavallo tra Senegal e Zambia i Toure Kunda affrontano, anche loro, temi vocali di grande fascino. Mentre il mercato europeo si accorge di loro (Parigi è tutt'oggi il centro mondiale della musica africana), anche le star occidentali si servono della musica africana.

Yousouf N'Dour è ormai un campione grazie al lancio internazionale di Peter Gabriel, Manu Katché, batterista eccezionale, ha sostenuto in tour Sting e lo stesso Gabriel, e persino i «grandi vecchi» in esibizione, come Miriam Makeba o Hugh Masekela, hanno cominciato a rivivere tempi d'oro. Per non parlare di Johnny Clegg, bravissimo Zulu bamba, vero virtuoso, con i suoi Savuka, della corsa a nord delle armate musicali africane.

La partita, ovviamente, rimane aperta. Da un lato i musicisti africani si sforzano di internazionalizzare la loro musica, e il rischio è quello, sempre in agguato, del tradimento di tradizioni millenarie. Dall'altro c'è la corsa dell'Occidente a «pop-pizzare», banalizzare e rendere più appetibile al mercato, la musica africana. Operazione già riuscita con il rai del Nord Africa mediterraneo, ormai identificato come pop rai, molta elettronica e solo qualche brandello di suono originale. La battaglia infuria, dunque: i campioni africani che arrivano alle classifiche sono ancora pochi, pochissimi. Molti, invece, quelli che finiscono con «colorare» la musica occidentale, anche loro con un compito dalla portata storica: fare allo stacco rock europeo quello che il blues fece al country western americano. Più che un appello esterno, un tarlo sistemato nella struttura, capace di scavare incessantemente, di entrare nel cuore della musica e di sistemarci quelle due o tre regole-chiave. Dopo secoli di colonizzazione e di scempio culturale subito, sarebbe la rivincita più bella.



Yousouf N'Dour, protagonista della musica africana