

Primefilm
Se Alien
impara
a nuotare

MICHELE ANSELMI

Creatura degli abissi.
Regia: Sean S. Cunningham.
Sceneggiatura: Lewis Abrahams e Greg Miller, interpreti:
Taurean Blacque, Nancy Everhard, Greg Evigan, Miguel Ferrer, Matt McCoy. Usa, 1989.
Roma: Adriano

■ Quando si dice «voglia di cinema». A corte di novità e di sale aperte, il popolo romano dei chiedendosi: «arriva a riempire metà Adriano in una accaldata sera d'agosto?». Magari l'Agis potrebbe riflettere un po' sopra, invece di permettere ai suoi associati (gli esponenti) di sprangare per due mesi i locali delle grandi città. Altri che «Vai in vacanza al cinema», qui è grasso che colse se arrivano i fondi di magazzino, quei titoli di serie B, C o Z che escono in tutta fretta in vista dello sfruttamento tv.

Non sfugge alla regia *Creatura degli abissi*, acquistato dai Cecchi Gori e distribuito dalla neonata Penta. Lo firma Sean Cunningham, al quale si deve il primo Venerdì 13 e una serie di horror mediocri: insomma, un mestiere del paura parecchio spartito ai vari Joe Dante, Wes Craven e Tobe Hooper. Incuriosisce però l'ambientazione marina, una delle ultime mode hollywoodiane. Battendo sul tempo *Abyss* di James Cameron e *Leviathan* di George Cosmatos (colossal 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 Rambaldi, ricorda il polipacco che faceva sudare le classiche sette camice a Sigourney Weaver: bavoso, repellente e frutto dell'ingondia umana.

Gia, 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 l'ultimo treno 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 bavoso mostro liquida ad uno ad uno i membri della squadra, lasciandosi per desserti i due innamorati di tumo: lui, greco, è un pilota senza ambizioni; lei, camponiera, nervi saldi e un bimbo in arrivo, è un'ufficialelessa destinata a far carriera. Riusciranno a entrare nella camera di decompressione? E stiamo stucchi che, una volta arrivati in superficie, il mostro non sia nelle vicinanze? Domande retoriche, ovviamente. Banale la confezione e poco memorabile gli attori di estrazione tv; ma un piacere agli sceneggiatori per aver inventato il personaggio di Snyder, tecnico maldestro e pusillanime che provoca disastri a ripetizione (Fantozzi gli fa un petrolio).

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



Giulini
e Salzburg
ha «sostituito»
Karajan.
A sinistra,
Maurizio
Pollini
a Pesaro
suona
Beethoven

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 voce 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 romanesca, cui non si sostasse un intraprendente «funzionario» scozzese, George Thomson, che assaporò quel vento, mantenendone, però, le illuminazioni del Settecento. Un personaggio straordinario, nel cui lungo arco vitale (novantiquattro anni) si compie, con la partecipazione dei più illustri rappresentanti della cultura europea, un miracoloso monumento a gloria della Scocca.

Segretario dal 1780 (era nato nel 1757) della Commissione per l'arte e l'industria della Scocca, per ben cinquant'anni (1791-1841) tenne fede alla sua vocazionale e missione: raccogliere e pubblicare i canti popolari delle isole britanniche, «nobilitati» dall'intervento di poeti e musicisti. Inventò una sorta di «cavalo di Troia» per far entrare la Scocca 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-

«rificamenti» musicali 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 Scocca nelle sue composizioni, ma si convenne, poi, su una serie di *Lieder*, anzi *Songs* (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 Scocca beethoveniana. Ciò a prescindere dal buon affare: Beethoven guadagnò più con quel *Lieder* che con le tre ultime *Sonate* pianistiche. Però, ce la mise 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. Meno librettisti sbirciano 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 smenisco le calunie sulla sua non-vocalità. Qui il canto procede ad alto respiro, in grandi linee melodiche, intense;

sempre preoccupato della penetrazione del testo. E quasi illiga con il committente, perché insieme con i testi

rifiati dai poeti, non gli manca anche la parola originale.

Il melodramma non entra in Beethoven e nemmeno un clima teatrale, occasionale. Beethoven dà di primi mano la luce 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 rinchiudono le speranze; le

porte che non si aprono alla comprensione; ma anche il paesaggio, la natura, un po' d'allergia, un po' di buon vivere; una Sally da amare e consolare. Messaggi di vita importanti, per Beethoven, quanto quelli della *Nona*, quelli del *Fidelio*. Diremmo proprio che i *Lieder* dell'op. 108 siano non solo il capolavoro «scozzese» di Beethoven, ma proprio un capolavoro segreto, nascosto, covato nell'intimo. 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 seguace del Thomson che vive ora, anche lui, il suo momento di gloria.

Maurizio Pollini in gran forma, al pianoforte (spesso intestandito 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 «cosa» strumentale); Leila Cuilleri (dolcissima e intensa, ma come certe fumatrici fanatiche, con il fumo delle sigarette, spesso propensa a cacciare di late lo vuotoletto del canto); Philip Langridge (tenore, molto ispirato incline ad apparire distaccato dalle cose) e il Coro filarmónico di Praga: tutti straordinariamente calati nell'impero dello stesso Karajan il quale si è dimostrato un grande musicista.

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 sinfonico 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 «sovagliata», nobile misura, di un sobrio ritegno, 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 corruca tensione presenti nel primo tempo e nel finale, a vantaggio dell'intimismo chiaroscuro delle 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 compostezza, la minuziosa complessità della elaborazione di questo congedo di Brahms. Dalla sinfonia e il suo sapore meditativo quasi austernamente 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.

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 PETTAZZI

■ 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, dopo la 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 del serafino* 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 diedesse proprio qui un'edizione del *Barbiere di Siviglia* 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 quelli che si converrebbe ad un Festival sulla carta così prestigioso (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 indicibile. Accostandosi al teatro di Strauss, Abbado ha scelto la partitura che oggi forse gli è più congeniale, la più

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'efficienza del comportamento scenico, frutto della collaborazione con il regista; l'osservazione vale per tutta la compagnia di canto. La violenza, brutale evidenza perseguita da Kupfer nell'azione scenica, stabiliva un rapporto coerente e suggestivo con l'interpretazione di Abbado, il cui respiro è sempre di tensione incandescente, trascinante, senza respiro. Le immagini affilicate, le stupefatte intuizioni timbriche, gli scatenati tormenti di suono che la fantasia di Strauss crea rispondendo con sensibilità febbrile e mobilissima al grande testo di Holzmansthal trovano grazie ad Abbado una evidenza incalzante, dove l'aspra aggressività tra forza della chiarezza

e la scena di Hans Schavermoch, uno spazio aperto, su cui incombe un monumento decapitato ad Agamennone, 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 orientaleggianti, come Holzmansthal voleva.

Accanto a Eva Marton si impone la grande Clitemnestra di Brigitte Fassbaender, che della regina coglie la sinistra decadenza fisica e morale, ma anche la disperata solitudine nel terreno della vendetta incomprensibile. Cheryl Studer è una affascinante Crisotemide, Franz Grundheber (Orreste), James King (Eristo) e il resto della compagnia non sono da meno. Decisivo qui più che mai il contributo della spensida orchestra viennese.



Un'immagine dell'*Elettra* 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! Impara!

ROBERTO GIALLO

■ Sarà come il blues? Entrerà nella musica dei bianchi e non ne uscirà più, lasciando un «marchio ideale», una specie di limbo indeterminato? 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 largo da migrazioni, contaminazioni culturali, dialoghi in musica tra etnie diverse. Ecco il punto: considerate per anni musica etnica, la musica d'origine, ma spinge più attenti a sondare una realtà musicale che si suppone fertilissima. Non a caso, proprio in quegli anni, sono gli intellettuali del pop a lanciarsi all'insguardo dell'origine, a cercare suoni nuovi che vengono dal Sud. Nell'81 è Brian Eno a firmare come produttore un disco degli Edikanto (Ghana), due anni dopo Malcolm McLaren e Trevor Horn fanno man bassa di i primi africani per *Duck Rock*, disco sperimentale. Qualche anno prima, intanto, 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, menie e piccole melodie di sapore africano.

Tentativi nobili, insomma,

di quei pochi intellettuali del rock decisi a scovare idee nuove (per loro), nelle vecchissime tradizioni di un continente intero. Rischia 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 *Croceland* (registrato a Johannesburg con musicisti sudafricani e Ladysmith Black Mambazo), per smuovere le folle.

Intanto, mentre gli occidentali si dànnavano l'anima per innovare, venivano a galla i principali scuole di pensiero, ad esempio, rendere difficile capire chi abbia inventato cosa. Di certo la *rumba* dello Zaire, presto trasformata nei soukous, un balabile più veloce, venne esportata già negli anni Sessanta. Divenne *Tanzanian Jazz*, oppure generò la singtona nello Zimbabwe, che li arricchì con una velocità sfrontata. In Kenya fu il *benga* a prendere il posto della *rumba*, ma fu il *Cameroun*, 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, vere e false, modificazioni successive, vere deviazioni dalla tradizione, mai

abbandonata totalmente. Ecco allora le innovazioni: Mory Kante, dalla Guiné, introduce nella musica moderna la *kora*, una specie di arpa-lotto; dal Mali Sali Keita porta uno stile canoro quasi politico, mentre a cavallo tra Senegal e Zambia il *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. Mory Kante 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 gallo, come Miriam Makeba o Hugh Masekela, hanno cominciato a rivivere tempi d'oro. Per non parlare di Johnny Clegg, braviissimo *Zulu* bianco, vero vincitore, con i suoi *Savuka*, della corsa a nord delle armate musicali africane.

La partita, ovviamente, rimane aperta. Da un lato i mu-

sici 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 corse dell'Occidente a «popplizzare», banalizzare e rendere più appetibile al mercato, la musica africana. Operazione già nascosta con il rai del Nord Africa mediterraneo, ormai identificato come pop rai, molti elettronici e solo qualche brandello di suono originale. La battaglia infuria, dunque: i campioni africani che arrivano alle classiche sono ancora pochi, pochissimi. Molti, invece, quelli che finiscono con colorare la musica occidentale, anche loro, con un compito dalla portata storica: fare allo stanco rock europeo quelle che il blues fece al country western americano. Più che un apporto esterno, un tasto sistemato nella struttura, capace di scaricare incessantemente, di entrare nel cuore della musica e di sistematici quelle due o tre regole-chiave. Dopo secoli di colonizzazione e di accoppiamento culturale subito, sarebbe la vittoria più bella.

