

LA PICCOLA GEISHA NON INCANTA

di Giovanni Gavazzeni

Il 7 dicembre la stagione del Teatro alla Scala si apre con *Madama Butterfly* di Puccini. O meglio, con la versione originaria dell'opera che a suo tempo lo stesso maestro modificò. Non a caso...



ANDREA TAMONI

Oggi ci occupiamo di Giacomo Puccini. Cosa non rara trattandosi dell'operista più eseguito al mondo. Ma bisogna prepararsi perché quest'anno il grande onore di aprire il rito ambrosiano operistico – la stagione del Teatro alla Scala – tocca alla sua sesta opera, *Madama Butterfly*. Manifestazioni, convegni e dibattiti spiegheranno i noti valori di un capolavoro rap-

presentato planetariamente, che proprio alla Scala, il 17 febbraio 1904, iniziò il suo cammino con una clamorosa bocciatura. In quest'orgasmo programmato forse non troverà molto spazio una riflessione a monte, che riguarda l'opportunità di questa scelta. Procediamo con ordine.

Di solito l'opera inaugurale ha caratteristiche speciali: chiama a raccolta e, per così dire, mette in mostra, tutte le compo-

nenti artistiche di una casa d'opera: l'orchestra, il coro, il corpo di ballo, mimi e figuranti all'uopo. Nel catalogo pucciniano per la serata inaugurale di Sant'Ambrogio si è ricorsi a *Bohème*, e soprattutto a *Turandot*, che nel suo corteggio esotico e sadico esalta l'intero complesso artistico, una scelta vincente soprattutto quando si ha a disposizione una coppia protagoni-

stica di particolare rilievo, come fu per Birgit Nilsson e Franco Corelli, e poi per Ghenia Dimitrova e tanti altri degni partner tenorili.

Al contrario, il commovente dramma della piccola geisha *Butterfly*, impregnato di quella poesia segreta di gente avvezza alle piccole cose, è

un'opera intimista, che va nel segno opposto alla prassi e alla liturgia fino a oggi adottate nella tradizione del "più grande teatro d'opera del mondo". *Madama Butterfly* poggia quasi interamente sulle spalle della protagonista, che è sempre in scena, e deve possedere fascino vocale e grande resistenza, mentre il coro si limita al poetico fuori scena "a bocca chiusa", il tenore scompare dopo il primo atto per tornare vigliaccamente nel finale a prelevare il figlio nel fiorito asilo, le comparse si riducono ai parenti nel matrimonio e al corteggio del ricco Yamadori. Salvo pensate registiche, di ballerini nessuna traccia.

Dunque si potrebbe dire che scegliere *Madama Butterfly* significhi portare l'accento sulla musica piuttosto che sulla cornice. Ottima idea il tentativo di privilegiare l'aspetto musicale, anche se la prima della Scala è attesa da un pubblico endemico che poco ha a che fare con l'opera (ad eccezione dei melomani in piccio-

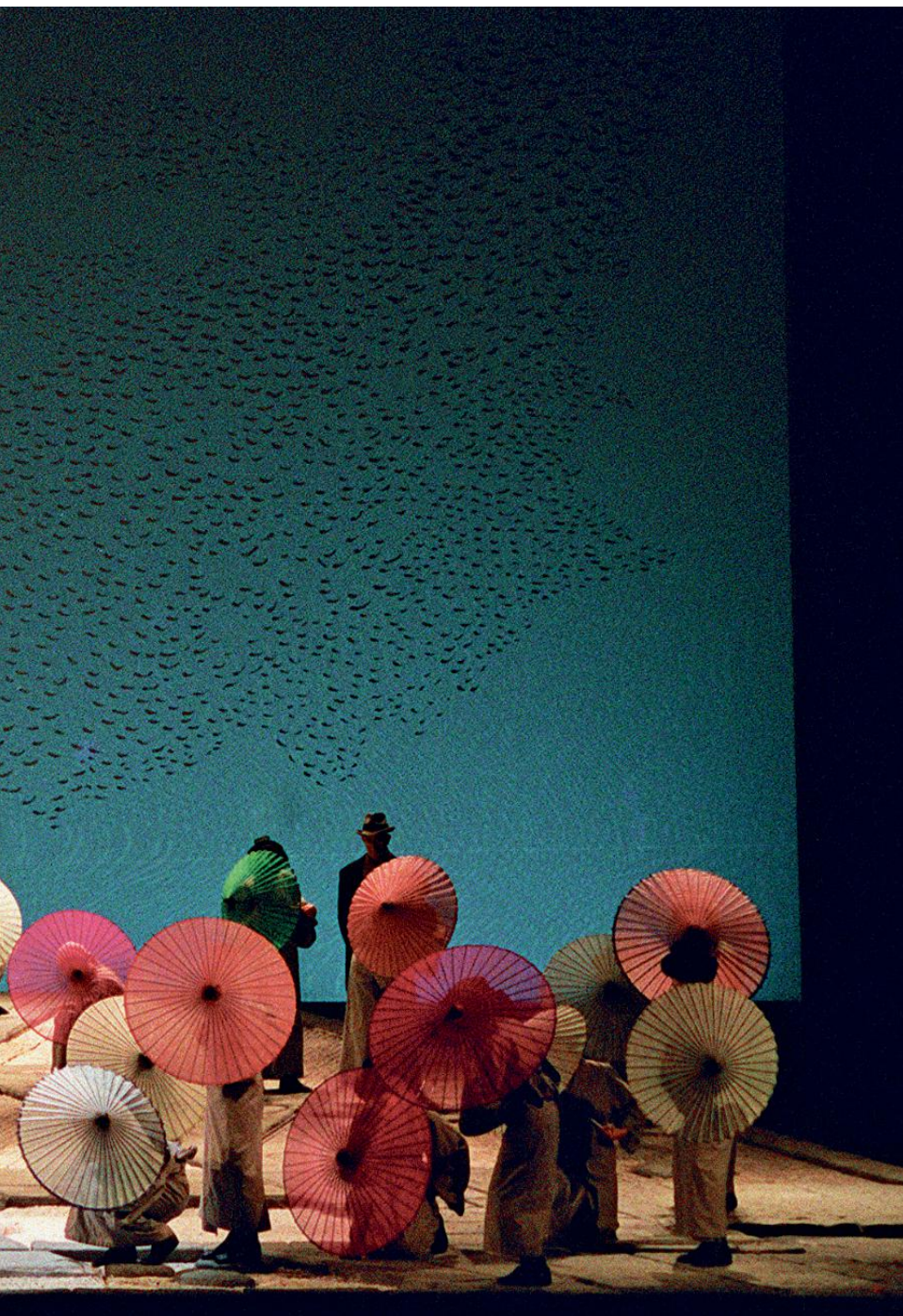
**ORCHESTRA,
CORO, CORPO DI
BALLO... LA PRIMA
DEVE METTERE
TUTTI IN MOSTRA,
NON SOLO LA
PROTAGONISTA**

TEATRO ALLA SCALA



LA PRIMA DELL'OPERA SARÀ TRASMessa ANCHE IN DIRETTA SU RAI UNO. A DESTRA, LA SOPRANO URUGUAIANA **MARIA JOSÉ SIRI**, CHE INTERPRETA LA PROTAGONISTA CIO-CIO-SAN

VICTOR SANTIAGO



ALLA SCOPERTA DEL RINASCIMENTO

NELLA FIRENZE DEI MEDICI
CON ALBERTO ANGELA

© Barbara Ledda

Opera composta da 5 DVD. Ogni DVD a 10,00 € in più.



UNA RACCOLTA INEDITA PER ESPLORARE, COME
MAI FATTO PRIMA, LA CULLA DEL RINASCIMENTO.

Alberto Angela ci porta alla scoperta della Firenze dei Medici in 5 DVD con immagini di altissima qualità. Un viaggio avvincente tra i capolavori di Michelangelo, Brunelleschi, Botticelli e tanti altri, arricchito da ospiti d'eccezione come Andrea Bocelli, Oliviero Toscani e Giancarlo Giannini. Una grande produzione dedicata a una delle città più belle del mondo.

RaiCom

iniziative.editoriali.repubblica.it Segui su [f](#) le Iniziative Editoriali

**IN EDICOLA IL 1° DVD L'EPOCA DEI MEDICI
DAL 23 NOVEMBRE IL 2° DVD ALLE ORIGINI DEL RINASCIMENTO**

la Repubblica

naia), composto in maggioranza da grossi, medi e piccoli commis e signore e dai cosiddetti pervenuti, ansiosi di segnalare la loro presenza ad altri simili negli intervalli e nel cenone seguente. Ma per un momento immaginiamo uno spettatore ideale: cosa ascolterà in questa prossima inaugurazione? Non la versione definitiva dell'opera, frutto di un lungo travaglio da parte dell'autore, e di almeno tre successive versioni, apportate per la trionfale resurrezione al Teatro Grande di Brescia, il 28 maggio dello stesso 1904, protagonisti Salomea Krusceniski e il fascinoso tenore Zenatello, al Covent Garden di Londra, il 10 luglio del 1905, col trio d'assi Emmy Destinn, Enrico Caruso e Antonio Scotti, e infine all'Opéra-Comique di Parigi il 28 dicembre 1906, dove la sofisticatissima messa in scena di Albert Carré esaltò le qualità della moglie Marguerite Giraud.

Alla Scala si ascolterà la prima versione, sì proprio quella che sollevò «grugniti, boati, muggiti, risa, barriti, sghignazzate, i soliti gridi solitari di bis fatti apposta per eccitare ancora di più gli spettatori», secondo quanto sintetizzò l'editore di Puccini, Giulio Ricordi, annunciando sulla sua rivista *Musica e musicisti*, il ritiro dell'opera e la restituzione dei diritti di rappresentazione alla direzione del teatro. Il fiuto e la delusione di Ricordi avevano avvertito odor di prevenzione («mai si videro tanti visi allegri, e gioiosamente soddisfatti come di un trionfo collettivo: nell'atrio del teatro la gioia è al colmo, e non mancano le fregatine di mani, sottolineate da queste testuali parole: *consumatum est! parce sepulto*. Lo spettacolo che si ha nella sala pare altrettanto bene organizzato quanto quello del palcoscenico, poiché principio esso pure precisamente col principiare dell'opera».

Maltrattare un compositore della statura di Puccini, come spesso accaduto anche ai divi dell'ugola, è un vezzo di antica data, un modo per ribadire un certo senso di superiorità, emettendo giudizi inappellabili, atteggiamento riassunto nel meneghino *num podum* (noi possiamo). L'ironia sottile dell'editore paragona il pandemonio scaligero allo scoppio, pochi giorni prima, della guerra russo giapponese, col blocco navale di Port Arthur guidato dall'ammiraglio Togo. «Sembrava



ACCANTO, L'ATTORE E DRAMMATURGO LETTONE **ALVIS HERMANIS**, REGISTA DELLA *MADAMA BUTTERFLY* SCALIGERA. SOTTO, **RICCARDO CHAILLY**, DIRETTORE MUSICALE DEL TEATRO ALLA SCALA, CHE DIRIGERÀ L'OPERA



BRESCIA-ARISANOLA SCALA (X2)

di assistere a una battaglia di tutta attualità come se i russi in serrati battaglioni volessero dare l'assalto al palcoscenico per spazzar via tutti i giapponesi pucciniani». Che l'opera non fosse da seppellire come si auguravano i contestatori era chiaro anche alla critica. Dalle colonne del *Corriere della Sera*, Giovanni Pozza sollecitava che al maestro fosse «fatta palese la necessità di molte e coraggiose abbreviature. Lo sviluppo dell'azione indugia troppo in minuti particolari, più adatti all'indole della commedia recitata che a quella di una commedia lirica (...) la musica del primo atto, non sostenuta dalla rapidità e dalla violenza di una azione drammatica, riuscì in qualche punto inutilmente ripetuta e prolissa. Alcuni episodi dell'atto possono esser tolti e abbreviati senza recar danno alla chiarezza e alla continuità della commedia».

Sembra che Puccini e i suoi due grandi collaboratori, Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, abbiano ascoltato rilievi come questo, perché le abbreviazioni seguiranno la linea indicata da Pozza. Come dire: questa prima edizione sarebbe una curiosità da inserire in una grande retrospettiva pucciniana, e nemme-

QUEST'EDIZIONE POTREBBE VALERE COME CURIOSITÀ IN UNA GRANDE RETROSPETTIVA PUCCINIANA

no una primizia musicologica come qualcuno vuole farci credere. Puntuale il tam tam mediatico sottolinea come questa prima versione avesse scosso il pubblico per causa della camarilla avversa e perché «più audace nel disegno drammaturgico». «Audace» non vuol dire «riuscita meglio», perché se così fosse, allora si dovrebbe spiegare qual è il senso dell'operazione che ci attende. Ripristinare una versione che si sa dall'origine non essere quella voluta dall'autore, sembra solo una malcelata ostentazione musicologica. Il ripristino delle modifiche tagliate dall'autore ha valore se l'originale cela tesori inauditi e implica che il compositore abbia dovuto operare un'autocensura. Ma sulla maestria di Puccini nel lasciare solo l'essenziale non ci sono dubbi, e ciò emerge alla sola lettura del libretto originale (lasciamo il beneficio del dubbio: in teatro la realtà esecutiva ha l'ultima parola).

Alla luce di tutto questo, bene fecero Puccini e Ricordi a ritirare l'opera da quell'ambiente, e a non mai più affidare il battesimo di una prima alla Scala – eccezione post mortem l'*Incompiuta Turandot*, che Toscanini diresse in omaggio allo scomparso, affidandola dalla seconda rappresentazione al fido maestro Hector Panizza. A scanso di retorica celebrativa, sovvieni una testimonianza oculare narratami da mio nonno Gianandrea Gavazzeni, all'epoca quindicenne. Col padre Giuseppe, avvocato musicofilo e critico musicale, si erano recati a ritirare i biglietti per la prova generale del *Nerone* di Arrigo Boito. Sono gli ultimi giorni d'aprile del '24. Sotto il portico di via Filodrammatici, davanti alla portineria, sentirono Puccini imprecare: «Questo porco teatro non mi ha dato che dispiaceri», facendo il gesto di sputare in terra. Cos'era successo? Donna Carla Toscanini, inviata dal marito, aveva impedito l'accesso in teatro a Puccini, reo di essersi lasciato scappare un commento scettico in un famoso ristorante milanese. Per il varo dell'opera attesa da cinquant'anni, la Scala e Toscanini avevano organizzato un'esecuzione e un battage pubblicitario senza precedenti. Ma Puccini non ebbe modo di verificare quanto sopra. Morì a Bruxelles il 29 novembre 1924, erano passati solo sei mesi.

Giovanni Gavazzeni

IL JAZZISTA S'IMPROVVISA FILOSOFO

di Alberto Piccinini

Ora raccolta in un libro, un'intervista a **Ornette Coleman** fatta nel 1997

a Parigi da **Jacques Derrida**.

Che col musicista americano aveva più di una nota in comune. Molto free



A SINISTRA, LA COPERTINA DI **MUSICA SENZA ALFABETI** (MIMESIS, PP. 80, EURO 10) CHE RACCOGLIE LA CONVERSAZIONE TRA ORNETTE COLEMAN (A DESTRA) E JACQUES DERRIDA (SOTTO)

A fine giugno del 1997 il filosofo Jacques Derrida e il jazzista Ornette Coleman si incontrano a Parigi. Il settimanale *Les Inrocks* ha convinto una delle star internazionalmente riconosciute della filosofia francese a intervistare il creatore del free jazz e a farci un pezzo sul giornale – che ha un pubblico giovanile, intelligente e alla moda, ed è immediatamente capace di decodificare il carattere pop della cosa – come fosse una specie di remake dei vecchi incontri tra Williams Burroughs e David Bowie pubblicati da *Rolling Stone* negli anni 70.

Tempo ne è passato da allora. Molti antichi furori, nel jazz e nella filosofia, sono sopiti. Ornette Coleman, 67 anni, è a Parigi per tre giorni di concerti al teatro de La Villette. *Civilization* è il titolo della retrospettiva dei suoi lavori, dal free jazz degli inizi al free-funk che lo ha portato a essere apprezzato da ascoltatori certo meno puristi e più giovani. C'è anche un grande composizione per orchestra, *Skies of America* del 1972, che ha portato la tecnica compositiva dell'armolodia sui leggi dei professori d'orchestra della Filarmonica di New York. Coetaneo di Coleman, Jacques Derrida è un signore dai capelli bianchissimi che ha affasci-

nato legioni di universitari al di qua e al di là dell'oceano con le parole oscure e radicali del decostruzionismo e della *difference*. Ama ripetere in alcune interviste di non avere «nessuna presentabile cultura musicale». Dirà a Coleman, scrupoloso: «Per prepararmi all'incontro ho ascoltato la sua musica e letto quello che ne hanno scritto i critici», introducendo una delle sue ultime domande. Buffo che nella risposta il jazzista non riconosca come sua un'affermazione piuttosto «decostruzionista» che il filosofo ha trovato in un articolo («Prima di essere musica, musica era soltanto una parola»). Cose che capitano: Coleman ha avuto un rapporto difficile con parecchi dei suoi critici e intervistatori.

La casa editrice Mimesis ripubblica ora questo testo breve e fortunatissimo con il titolo *Musica senza alfabeti* (in uscita il 24 novembre), e un corredo di densi saggi di stampo filosofico-musicologico sui rapporti possibili tra il pensiero di Derrida e la musica di Coleman. Sono state scritte da allora centinaia e centinaia di pagine – è una specie di piccola ossessione teorica

tra gli studiosi – sul rapporto tra Derrida e la musica, di cui questa conversazione è uno dei fondamenti.

All'«impresentabile» Derrida, musicalmente parlando, amatissimo da molti giovani critici musicali, erano capitate altre occasioni come questa. Tempo prima i suoi studenti gli avevano organizzato un pranzo al Beaubourg con Green Gartside, il cantante del gruppo inglese Scritti Politti autore di una canzone col suo nome per titolo («Sono innamorato di Jacques Derrida/leggo una pagina e so di cui ho bisogno/ farmi a pezzi nel mio cuore di bambino»). E il filosofo in quell'occasione aveva spiegato al suo giovane fan che non aveva mai scritto libri sulla musica, perché tutti i suoi libri aspiravano a una condizione di «musicalità». Che è davvero la risposta che uno si sarebbe aspettato sentire da lui, con ai piedi il profilo dei tetti di Parigi.

Lo scopo giornalistico dell'incontro tra Derrida e Coleman ha fatto sì che della conversazione tra i due, originariamente in lingua inglese, si sia conservata soltanto la trascrizione francese. Curioso, di nuovo, che la prima risposta di Coleman affronti la questione della traduzione: «Credo che il suono abbia con l'informazione una relazione molto democratica, perché non c'è bisogno dell'alfabeto per capire la musica» (da qui il nuovo titolo del saggio). Derrida ha buon gioco a incalzarlo socraticamente sul rapporto tra improvvisazione, ripetizione e regole. Coleman: «Quando facevo free jazz, la gente credeva per lo più che prendessi semplicemente il mio sassofono e mi mettessi a suonare quello che mi passava per la testa». L'idea invece è un'altra. L'improvvisazione – dirà – è «la ricerca di un limite. L'idea è che due o tre persone possono avere una conversazione senza cercare di dominare o indirizzare la conversazione stessa. Si tratta di intelligenza, questa è la parola (...) Per me la musica non ha un leader».

Ma come si fa a trasformare un concerto in un'evento unico – e non nella ripetizione di qualcosa che è già ovvio (il tema ha ancora una sua attualità, oggi che la musi-





ca popolare si è trasformata in una successione di concerti tutti uguali, ma travestiti da "eventi"? E come si può «non dare mai al pubblico quello che si sarebbe aspettato da te?».

Si tratta – dice Coleman – di trasformare la musica in una «relazione umana» tra musicisti e ascoltatori. Giustamente Derrida chiede a un certo punto al sassofonista se il suo lavoro di artista «può avere un effetto sullo stato delle cose», e qui la risposta dell'ex giovane suonatore di rhythm'n'blues per giocatori d'azzardo e prostitute è meno scontata: «Sono andato alla ricerca di una musica che potessi suonare senza sentirmi in colpa per aver fatto qualcosa».

Nel finale dell'intervista i due uomini

si confrontano sulle somiglianze delle loro biografie, e la conseguenza di essere cresciuti in una "lingua" che non era la loro (l'ebreo pied-noir Derrida, l'afroamericano Coleman). Il sassofonista concluderà che il razzismo a Parigi «non appare mai in tua presenza, è qualcosa di cui senti solo parlare».

Se nasca un'amicizia o una «relazione umana» tra i due, durante l'intero pomeriggio passato assieme a conversare, non lo sappiamo. Sappiamo però che il 1 luglio, durante una delle improvvisazione parigine di Ornette Coleman con il pianista tedesco Joachim Kuhn, un uomo entra in scena e si mette davanti a un microfono. Ha i capelli bianchissimi. È Derrida. Inizia a leggere un testo che ha preparato:

«Cosa succede? Cosa succederà, Ornette, adesso? (...) Beh dobbiamo improvvisare, no? Dobbiamo improvvisare bene (...) Ma è la tua lezione musicale Ornette che disturba la nostra vecchia idea di improvvisazione – e immagino che qualche volta tu la giudichi razzista...».

Il testo "provocatorio", accompagnato dal sax di Ornette Coleman, è conservato dal biografo di Derrida. Il critico di *Le Monde* ci racconta quel che successe dopo: «Il testo era, come al solito, lungo. E la gente ha cominciato a protestare rumorosamente (...) Basta! Basta! Qualcuno applaudiva, qualcun altro fischiava. Mortificato, Derrida è stato costretto a lasciare il palco prima di aver finito la sua lettura».

