«Doppio sogno» di Schnitzler, bella macchina teatrale a incastro

Incubi da un matrimonio in una nottata viennese

In scena su due platee a Villa Borghese a Roma - Lei e lui di fronte al doppio onirico

ROMA — Doppio sogno, doppia scena, doppia platea, doppio pubblico, doppio clima: doppio tutto. I due saloni quasi esattamente uguali dell'Uccelliera di Villa Borghese, sono adibiti a due sale teatrali simmetriche, collegate da un piccolo corridoio con porte che si aprono e si chiudono; tutto in modo che le due platee possano vedere chiaramente quanto succede davanti a loro e intravedere quello che accade oltre il corridoio. Poi, dopo l'intervallo, i giochi si invertono e viene chiarito anche quanto, prima, si poteva solo vedere da lontano.

Quella che Giorgio Marini ha approntato all'Uccelliera di Villa Borghese — per rappresentare appunto *Doppio sogno* di Arthur Schnitzler — è una macchina quasi perfetta; capace di stagliare con estrema precisione tutta la materia che compone il racconto dell'autore austriaco. In esso, infatti, vengono narrate due storie. Una vera, quella di Fridolin che trascorre una notte un po' folle in una Vienna scura e ambigua; l'altra onirica, vale a dire il sogno ora violento, ora più pacato di Albertine, rimasta sola a dormire mentre il marito si sofferma nei locali «chiari e scuri» della capitale mitteleuropea. Ma in effetti le due vicende concorrono all'esplicazione ora solo psicologica, ora anche psicanalitica, della profonda crisi della coppia in questione.

Un tema sempre valido, dunque, ma ancor più interessante se attraversato da quel profondo alito freudiano del quale tutta l'opera di Schnitzler è genialmente pervasa. E Giorgio Marini, tra la psicologia e la psicanalisi, ha posto quattro porte di un ambiguo stile sette-ottocentesco che allontanano e congiungono i due termini; ma che pure annullano, in buona parte, l'atmosfera «semiconscia» della quale Schnitzler parlava spesso riferendosi ai propri testi e al loro clima a mezza strada tra la realtà degli avvenimenti e l'apparente finzione onirica.

La forma dello spettacolo, invece, si propone come esatta mediazione tra dialogo e racconto: pare spesso che Fridolin e Albertine narrino le proprie vicende, più che interpretarle; si passano la mano continuamente nel descrivere se stessi nell'atto di parlare o compiere un'azione, piuttosto che parlare o agire realmente. L'intento evidente è quello di cucire insieme una situazione «doppia», per definizione prima, per intimo spirito poi. Anna Maria Gherardi e Paolo Poiret, che danno volto ai due protagonisti, cercano di offrire al pubblico due figure aliene dalla realtà come dalla finzione: quasi si trattasse effettivamente di due proiezioni, due oggetti e non, al contrario, di due soggetti della situazione stessa. E tutta la rappresentazione, in fondo, mira all'esaltazione e all'esasperazione della finzione, quella teatrale nelle immagini e quella che ha causato e tiene in piedi la crisi della coppia, nel testo.

Il resto, le locande, le feste mascherate, gli ambigui ritrovi dell'alta società viennese, che potrebbero anche essere anomalo ma significativo contorno, divengono lentamente teatro nel teatro, rappresentazione precisa del contesto alto-borghese via via sempre più fumoso e corrotto, entro il quale si sfalda l'unione tra Fridolin e Albertine. Tutta l'opera di Schnitzler, del resto, è rivolta all'analisi del decadimento pubblico e privato di quella società che entrava malamente nel ventesimo secolo. La stessa straordinaria lettura che Luca Ronconi offrì alcuni anni or sono del *Pappagallo verde* e della *Contessina Mizzi* rendeva con esatto chiaroscuro — e con estremo rigore — tale duplice andamento interpretativo.

Lo spazio dell'Uccelliera, allora è stato adattato con buon ingegno al *Doppio sogno* di Schnitzler, tramite anche le scene, tinte di grigio ma sontuose, di Jean de Loof e i ricchi costumi di Massimo Missiroli. C'è voluto quasi un mese d'attesa per arrivare al debutto (la prima dello spettacolo era stata annunciata per la fine di novembre, poi continuamente rimandata) ma evidentemente i trenta giorni in più di prove sono serviti a perfezionare fino in fondo questa bella macchina teatrale.

Nicola Fano

Capodanno-crack

Smagrito e brutto, questo fu il cinema del 1981

Nel 1974 gli uffici del ministero per il Turismo e lo Spettacolo avevano «revisionato» 240 nuovi film «italiani» (di cui 77 di coproduzione a partecipazione nazionale) al fine della loro immissione sul mercato. Nel 1980 questa cifra è scesa a 165 unità (di cui 37 di coproduzione). Nei primi undici mesi del 1981 si è ulteriormente abbassata, sino a quota 104 (di cui 20 plurinazionali). Nello stesso arco di tempo gli investimenti relativi ai prodotti appena citati sono passati dai 102 miliardi e 840 milioni del 1974, ai 96 miliardi e 596 milioni del 1980, ai 72 miliardi e 12 milioni del novembre 1981.

Vero è che nell'ultimo anno le «denunce d'inizio lavorazione» si riferivano, a metà novembre, a 180 film, per un investimento superiore a 121 miliardi, ma questi dati, che fanno supporre una sensibile correzione delle cifre «finali» per il 1981, non legittimano alcuna seria previsione d'«inversione di tendenza». In altre parole, basta esaminare le cifre e paragonarle con l'andamento della svalutazione monetaria nello stesso periodo per rendersi conto del fortunale che si è abbattuto sulla nostra cinematografia.

Fra il 1974 e il 1981, infatti, il costo della vita è cresciuto di oltre il 260 per cento e negli stessi otto anni gli investimenti cinematografici sono saliti del 18% se si prendono a base gli investimenti inerenti gli «inizi di lavorazione», mentre sono addirittura diminuiti di quasi il 30% se si assumono come dato di raffronto i film «revisionati».

Perciò da qualsiasi parte si affronti la questione, il dato emergente è uno solo: i capitali fuggono dall'investimento filmico, l'industria perde colpi, la crisi infuria.

Né le cose cambiano molto quando, dai dati generali, si passa ad esaminare quelli medi. Se è vero che un film «standard» costava nel 1974 428 milioni e mezzo e che oggi, per mettere in cantiere il medesimo prodotto, di milioni ce ne vogliono quantomeno 690, non è meno vero che il tasso di crescita che collega i due dati, 62%, rimane abbondantemente al di sotto di quello della lievitazione generale dei prezzi. Come dire che il bilancio «reale» della nostra produzione media è notevolmente dimagrito. Altri indici, inerenti la frequenza del pubblico (perdita di circa il 50%); l'andamento degli incassi (crescita di un misero 13%, che non compensa neppur lontanamente la svalutazione monetaria e si appoggia interamente sulla lievitazione dei prezzi d'ingresso saliti mediamente del 170,7%); la suddivisione degli introiti fra film italiano e americano (nel 1974 il rapporto era 59,3% contro 25%, nel 1979 le percentuali si sono rovesciate e gli americani hanno controllato oltre il 39% contro poco più del 37% andato alla produzione interna); le esportazioni e le vendite all'estero (da 3.200 titoli per un importo di 17 miliardi si è giunti a sole 2.029 pellicole per 28 miliardi, miliardi svalutati, ben inteso) confermano lo stato quasi comatoso in cui versa il nostro cinema.

Sono venuti al pettine i nodi strutturali di cui soffre da sempre la nostra industria cinematografica: pressapochismo industriale e furore speculativo, che stanno alla base di decine e decine di prodotti scadenti, spesso pure e semplici imitazioni di titoli di successo. E, poi, c'è da mettere in conto la colpevole imprevidenza che ha accecato quasi tutti gli operatori commerciali nei momenti delle «vacche grasse» facendo loro credere che i «bei tempi» sarebbero durati in eterno.

Attorno alla metà degli Anni Sessanta il cinema italiano ha vissuto le sue stagioni chiare: il tracollo era ancora lontano e c'erano le risorse per gettare le basi di una ristrutturazione capace di attrezzare ogni branca dell'industria. Tuttavia, in quel momento, nessuno prestò orecchio a chi mettera in guardia contro i troppo facili ottimismi e a tempi mutati ci si trovò impreparati. I produttori non ebbero né strutture per resistere all'aumento dei costi di produzione, né seppero diversificare in tempo utile la produzione indirizzandola, per esempio, in modo non episodico anche verso il settore televisivo. Chi s'incaricava della commercializzazione dei prodotti, poi, agì secondo metodologie arcaiche, senza alcuna capacità di utilizzare le moderne tecniche di marketing mentre chi controllava le sale spesso le lasciò andare quasi in rovina senza investirvi neppure le poche lire indispensabili alla manutenzione ordinaria.

Ovvio che, quando la bufera cominciò ad infuriare e non accennò a calmarsi nulla si seppe, né ancora si sa fare, se non piangere sul destino cinico e baro e recriminare sugli errori... degli altri.

Umberto Rossi

Personaggi e esperienze in un libro di Vanda Monaco

Napoli e il suo Eden teatro

Nostro Servizio

NAPOLI — *«Alcuni momenti del teatro a Napoli negli ultimi venti anni. Un viaggio difficile dentro una città che si condensa e si dissolve continuamente, in alternanze. Il teatro e la città sono inscindibili». Così comincia, dritto al cuore del problema,* La contaminazione teatrale, *testo di Vanda Monaco, in questi giorni in libreria, edito dalla Patron, per la collana di teatro e regia teatrale diretta da Luigi Squarzina.*

Un ventennio o poco più, segnato ieri come oggi da differenti — e contaminate — etichette: tradizione e sperimentalismo, teatro popolare e teatro colto, capocomicato e regia. Personaggi ed esperienze emergono dalle circa trecento pagine, alcuni ancora fortemente presenti, altri, con buona volontà, ritrovati per strada, altri ancora irrimediabilmente persi dentro la storia della città. Eduardo e la sua Scarpettiana, Nino Taranto e Peppino di Filippo, gli attori giovani (Cirino Rigillo, Angela Pagano) e la loro formazione personale e professionale; Patroni Griffi come raro esempio di drammaturgia napoletna moderna. E poi tutta la vicenda — che esiste — rimossa e dimenticata, dei tempi d'oro della sperimentazione. Via Martucci e il Teatro Esse, i Santella e Gennaro Vitiello, il Play Studio e i Mutamenti, e un «a parte» per Leo e Perla. Infine, l'intera terza parte dedicata, non a caso, a Roberto De Simone, con i suoi più noti allestimenti: La Gatta Cenerentola, Mistero napolitano *e la* Festa di Piedigrotta, *che l'autrice segue passo passo, dalle analisi antropologiche sui riti collettivi alle note di regia, al lavoro con gli attori, alla costruzione dello spettacolo. Quindi un'appendice con materiali di lavoro testi e annotazioni di quasi tutti i gruppi del panorama teatrale partenopeo.*

Un utilissimo e brillante documento, ma perché tanto spazio a De Simone? Si chiedono già in molti qui a Napoli, tra i compratori di questo libro, teatranti e non. Ma le ragioni di un così copioso capitolo dedicato al regista di Eden Teatro *sono già dentro la premessa. Se è vero che uno sguardo sul teatro napoletano non può prescindere dai legami con la storia della città (siano essi economici o politico-culturali), è anche vero che in De Simone si tocca il punto più alto di «contaminazione». Il patrimonio — pesante — della tradizione dello spettacolo a Napoli, la sua lettura in chiave antropologica e non più chiusa negli schemi del sentimento e del patetico, fanno di De Simone forse l'unica personalità «registica» esistente sul mercato teatrale napoletano. E il rapporto con Mico Galdieri, produttore-impresario, per l'Ente Teatro Cronaca, dei suoi spettacoli, non fa che confermare quest'analisi.*

Perché la storia del teatro a Napoli è spesso storia di capocomicato, quasi mai di regia, e quindi di una vecchia forma di professionalità, destinata, nello scontro con l'industria culturale di oggi, a dure sconfitte. Certo, la crisi di un teatro ufficiale senescente, anche a Napoli negli Anni Settanta aprìva le porte ad uno sperimentalismo intellettuale e politico, alla ricerca di nuovi linguaggi. Ma da allora ad oggi — di qui la perdita di identità di tanti operatori — è mancato il salto davvero di qualità, dai territori della politica ai meccanismi di formazione di un mercato teatrale. Così, tanti protagonisti dell'età d'oro sono oggi piccoli organizzatori di rassegne, questuanti degli Enti locali, direttori di seminari e laboratori. Alcuni, più fortunati, portano avanti tra mille stenti, scarne possibilità di prodotti teatrali; altri (i migliori?) sono emigrati verso più gratificanti lidi.

Il libro di Vanda Monaco mette il dito su questa piaga del teatro napoletano, e giunge in un momento quanto mai opportuno. Dalla sua analisi viene fuori che «il teatro a Napoli realizza i suoi momenti migliori quando è teatro del malessere, della follia, della non-felicità...» Ecco perché, nel confronto tra passato e presente della città, solo i grandi si salvano: Eduardo, naturalmente (cui è dedicato un inedito saggio), Leo e Perla, e, appunto, Roberto De Simone.

Luciana Libero

Polemica sul concerto di Branduardi

Riceviamo da David Zard, manager e organizzatore dei concerti di Branduardi, questa lettera che pubblichiamo.

Egregio direttore, in riferimento all'articolo pubblicato in data 20-12-81 dal titolo «I gorilla e il menestrello», a firma «n. fa.» desidero precisare quanto segue, invitandola a pubblicare questa mia con lo stesso risalto e nella stessa pagina data all'articolo stesso, che io ritengo lesivo della mia persona e professionalità.

Il «burocratismo», del quale «n. fa.» ci accusa, era reso necessario dal fatto che per questi tre concerti (preceduti peraltro giovedì da un concerto *gratuito* per i soldati di alcune caserme romane) la capienza del Paleur era stata dimezzata per l'allestimento di una scenografia realizzata in legno, stoffa ed alberi: alcuni corridoi erano inoltre occupati da attività musicali collaterali, quali cori e gruppi folkloristici, da banchi di dolciumi e stands vari. Anche grazie a queste misure di sicurezza, migliaia di persone hanno potuto godersi in tutta tranquillità una festa definita da molti «indimenticabile».

Per quanto riguarda l'ingresso ai giornalisti, la SIAE può attestare che sono stati staccati olte 3.000 biglietti omaggio; esisteva un ingresso (cancello A) riservato alla stampa ed agli altri invitati. Se «n. fa.» avesse avuto la cortesia di rivolgersi a noi *prima* del concerto, come hanno fatto del resto i numerosi giornalisti presenti, avrebbe ricevuto quanto segue: 1) posto parcheggio riservato; 2) libero accesso al retropalco prima e dopo il concerto; 3) cartellina informativa; 4) programma; 5) posto riservato in tribuna stampa per il numero di persone richieste; 6) invito alla festa del dopo-concerto.

Precisato questo, nella convinzione di non essere una persona ineducata, spero che per la prossima occasione anche «n. fa.» vorrà essere con noi a godersi la festa. Cordiali saluti

DAVID ZARD

Di concerti per lavoro ne ho ascoltati parecchi, ma in nessun caso arrivato al cancello d'ingresso e presentata la tessera professionale mi è stato detto: «Se avesse telefonato prima l'avremmo fatta entrare volentieri, magari saremmo anche venuti a prenderla, chissà!». Eppoi il materiale informativo relativo a concerti o spettacoli d'altro genere arriva in redazione sempre prima degli spettacoli stessi, e mai per nostra espressa richiesta: sono i giornalisti che offrono un servizio a chi fa spettacoli e non viceversa. Detto questo, accetto volentieri l'invito a «godermi la festa» la prossima volta. (Nicola Fano)

sorrisi e canzoni TV QUESTA SETTIMANA

REGALA

MIGUEL BOSE' • LE DONNE DI DALLAS • MARYLIN MONROE ORNELLA MUTI • PAUL NEWMAN • SBIRULINO nel

CALENDARIO POSTER 1982

Con il grande concorso TV Sorrisi e Canzoni Canale 5, centinaia di premi mensili

e su TV Sorrisi e Canzoni i programmi di oltre 400 TV e 800 radio

Drammaturghi a concorso con ETI e IDI nell'82

ROMA — ETI-IDI: la doppia sigla, nell'82-'83, rappresenterà, per i nostri drammaturghi, un incentivo alla produzione. L'Ente Teatrale Italiano e l'Istituto del Dramma Italiano, infatti, hanno preso un'iniziativa a favore del «nuovo repertorio» decidendo di programmare opere di autori contemporanei italiani. L'IDI interverrà con un contributo finanziario e l'ETI metterà a disposizione il circuito distributivo, mentre un apposito ufficio di collegamento s'interesserà di proporre i testi a cooperative, compagnie private o teatri stabili. Le opere, inedite per la scena, vanno inviate in almeno sei copie alla sede dell'IDI, via Monte della Farina 42, Roma, entro il 15 aprile 1982. Il numero di testi che verranno accettati non è predeterminato e l'IDI si riserva la possibilità di ripetere l'iniziativa negli anni prossimi.

DISCHI

Jazz d'annata: assaggiandolo si riconoscono i sapori di oggi

STEVE LACY - DON CHERRY: Evidence - (Prestige HBS 6095)
ERIC DOLPHY: Caribe - (Prestige HBS 6089)
JOHN COLTRANE: Ray Draper Quintet - (Prestige HBS 6086)

Ogni epoca del jazz ha avuto i suoi momenti «underground», ricchi di nuovi fermenti, carichi di segni destinati al futuro. La discografia riflette tali situazioni: capolavori allo stato nascente che restano esclusi dalla grande circolazione commerciale, per diventare più tardi chicche da collezionisti. Era passata a questo tipo di leggenda anche una seduta di registrazione negli studi di Prestige del novembre 1961, che vide la luce in un album per l'etichetta più sperimentale della New Jazz. Da noi il disco fece capolino tutt'al più in qualche negozio specializzato nell'importazione, ma nessuno si prese mai la briga di ristamparlo, nonostante i due protagonisti siano da tempo in primo piano nelle avventure sonore di un jazz abbastanza vicino.

Si tratta di Steve Lacy e Don Cherry, che in tale occasione storica incrociarono tromba e sax soprano disegnando con meraviglioso equilibrio e una limpidezza che il tempo non ha minimamente appannato una musica in cui si vengono già tracciando i loro futuri e poi abbastanza divergenti cammini; e il fascino di tali suoni è anche in questa loro eccezionale convergenza, complici alcuni bei temi (ma meglio sarebbe chiamarli composizioni) di Thelonious Monk e di Duke Ellington. Lacy e Cherry «operano nell'essenziale formato del quartetto, con Carl Brown al basso e Billy Higgins alla batteria.

L'album fa parte della nuova linea della collana «Jazz è bello» della Fonit-Cetra, inaugurando una serie, appunto, di «ripescaggi». Un altro spicca: una seduta (tanto dimenticata da non essere forse quasi mai stata conosciuta) che Eric Dolphy realizzò nell'agosto del 1960, alla soglia della sua precaria fama, con il Latin Jazz Quintet. Dire che sia lo scrigno nascosto delle più preziose perle del polistrumentista sarebbe una snobberia fuori luogo. Ma certo è che Dolphy appare qui in una luce, oltre che essenzialmente inventiva, anche serena. Sotto tale profilo la musica di *Caribe* aggiunge qualcosa a quanto di Dolphy ben si conosce: di latino c'è solo la seconda facciata, mentre la prima accusa da parte del quintetto una bene evidente standardizzazione di tipo funky, salvo il breve *First Bass Line*, che è anche il solo pezzo in cui il clarone di Dolphy ha momenti struggentemente introspettivi.

Si può considerare nella stessa dimensione di «ripescaggio» anche l'album in cui John Coltrane è nel quintetto intitolato a Ray Draper, un suonatore di basso tuba che utilizza con estrema musicalità l'ingombrante strumento solitamente contrappuntistico, anche se negli assolo tende un po' a infilare belle frasette ritmo-melodiche. Il sound complessivo è piuttosto suggestivo, ma soprattutto Coltrane, in questa sua prima fase (l'album è del '57), è di grande impatto sonoro. Fra i pezzi, un singolare *Under Paris Skies*, che poi è la famosa *Sotto il cielo di Parigi*, ricostruita con notevole gusto architettonico. Gli altri musicisti sono l'ottimo e raro Gil Goggins al piano, Spanky De Brest al basso e Larry Ritchie alla batteria.

(daniele ionio)

NELLA FOTO: John Coltrane.

Canta Frank, tutti zitti ad ascoltare...

FRANK SINATRA: She Shot Me Down (Reprise Wea W 54117).

Il vecchio Sinatra (nella foto con Bing Crosby e Dean Martin) stringe ancora il microfono con i denti! Che dire mai di lui? Nei lunghi anni della sua gloria piaceva ai romantici come ai jazzofili e guai a osare riserve sul suo conto; del resto, non ne presentava mai occasione. Adesso, mantenersi come lui fa imopone altrettanto rispetto. Quindi tutti zitti e ad ascoltare. Beh, una leggera fatica l'ascolto stavolta l'impone, la voce è ormai da un po' meno smaltata, la chiave interpretativa la stessa, il repertorio, sia nuovo, sia classico, non stimola nuovi pretesti. Accanto all'album, c'è pure un 45 giri con un inedito rispetto al 33: *Say Hello.* *(d.i.)*

Classica

Premiata ditta Boccherini: quintetti per tutti gli usi

L'immagine comunemente nota di Boccherini, leziosa e riduttiva, non è certo adeguata alla sua importanza nella storia della musica da camera del secondo Settecento e proprio un aspetto decisivo della sua produzione, il *Quintetto per archi* (con due violoncelli) è uno dei meno frequentati. Anche il disco documenta più ampiamente aspetti diversi, come dimostra fra l'altro la recente incisione dei sei *Quintetti per oboe e archi* (1797), magnificamente eseguiti da Sarah Francis con il Quartetto Allegri (Argo ZK 93) o degli otto *Quintetti per chitarra e archi* che ci sono rimasti, proposti in tre pregevoli dischi da Pepe Romero con elementi della Academy of St. Martin in the Fields (Philips 6768268).

I *Quintetti con chitarra* sono adattamenti di altre pagine (prevalentemente tratte dai *Quintetti con pianoforte*: da questi viene anche la famosa «Ritirata di Madrid»), quelli con oboe sono invece originali: gli uni e gli altri appartengono agli ultimi anni di Boccherini, all'epoca in cui egli, da tempo isolato in Spagna, aveva ormai definito i propri caratteri stilistici maturi e tendeva ad approfondirli, ma non a rinnovarli.

Egli non ebbe la capacità di continuo rinnovamento di un Haydn, ma mantenne una qualità sempre elevata, come dimostra la straordinaria grazia ed eleganza di queste pagine (e di tante altre di impegno anche maggiore). Da ascoltare anche l'incisione del *Concerto in Re maggiore* per flauto G. 489 e del *Concerto in Do maggiore* per violoncello G. 477 proposti in serie economica dalla Ricordi (OCL 16196) nella attendibile interpretazione del flautista Graf, della violoncellista Nyffenegger con la Camerata di Zurigo diretta da Trchupp. *(paolo petazzi)*

Haendel in Italia sognando le «Africane selve»

Tra gli esiti più affascinanti del viaggio in Italia del giovane Händel c'è un gruppo di cantate che si ricollegano con geniale vitalità inventiva alla tradizione codificata da Alessandro Scarlatti. Due esempi assai notevoli di questo aspetto dell'attività italiana di Händel (le cantate «Nell'Africane selve» e «Nella stagion» sono registrate per la prima volta in una stupenda antologia della sua musica vocale da camera, contenente anche un terzetto (degli stessi anni «italiani» 1707-8) e tre duetti. Due di questi («Quel fior che all'alba ride» e «No, di voi non vo' fidarmi») sono datati 1741, l'anno del *Messiah* e contengono idee musicali che Händel riprese in alcuni cori del celebre oratorio.

Al fascino di queste pagine in sé e per sé si unisce la possibilità di vedere come Händel lavorava quando trasferiva idee da un pezzo all'altro. I soprani Kirby e Nelson, in basso Thomas, insieme con Hogwood al clavicembalo e la Sheppard al violoncello sono protagonisti di interpretazioni stilistiche esemplari.

Ancora alla Kirby e alla Nelson si deve una bella antalogia pubblicata dalla Oiseau-Lyre con il titolo «Duetti da camera (DSLO 588), comprendente tredici composizioni del primo Seicento di Monteverdi, Frescobaldi, Alessandro Grandi, Sigismondo d'India, A. Notari, G. Valentini, G. Sabbatini, G. Rovetta, N. Fontei, pagine di autori maggiori e minori tutte scelte con gusto e intelligenza in modo da delineare un variegato panorama dei caratteri stilistici e formali del canto a due voci sole a quel tempo. Le due ottime cantanti sono accompagnate dal Consort of Musicke. *(paolo petazzi)*

Avanguardia

«Folk immaginario» con l'aiuto del maestro Brian Eno

Jon Hassell - Dreal Theory in Malaya (EGED 13).

A Jon Hassell, compositore americano già allievo di Stockhausen e del maestro indiano Pandit Pran Nath, si deve il concetto di «musica del Quarto Mondo». Vale a dire un folklore immaginario che combini le particolarità della cultura etnica con le tecniche della musica elettronica. È un'ipotesi che per Hassell si può solo verificare «in vitro» ma che innegabilmente ha per presupposto il raddoppiamento delle varie culture extraeuropee da parte dei media elettronici e della musica rock.

Un apporto decisivo al lavoro di Hassell (già presente su disco per le etichette Tomato e Lovely Music) lo ha fornito Brian Eno, la volta scorsa come co-firmatario di *Possible Musics* e adesso come «ospite d'onore». C'è un surplus di finezza tecnologica che «si sente» nei filtri e nei colori impiegati, un salto di qualità e una capacità di sintesi decisamente nuove.

Mentre in *Possible Musics*, tutto era magmatico, filamentoso, biologico, qui c'è un organismo pulsante, preciso, finito. Una sintesi stupefacente, che non riguarda più, in nessun modo, lo stile dell'autore o la possibilità di stabilire i margini dei contributi «etnici» e «post-industriali». Non c'è neppure la freddezza, ideologizzante, delle «vedute aeree» di Eno e David Byrne, la voce del *muhezin* tagliata col funky nello splendore del multi piste. Qui la temperatura cambia continuamente sintonizzandosi su una gamma di estensione illimitata, e gli sbalzi di calore orientano la creatura sonora nei suoi primi passi.

(fabio malagnini)

segnalazioni

■ **DIANA ROSS: All the Great Hits (Motown Emi 064-64635)** — È il momento, a quanto pare, di Diana Ross: a ruota del suo nuovo album ecco adesso quest'altro che, invece, è una raccolta di cose sue che hanno viaggiato nei mesi scorsi soprattutto nel formato del 45 giri, fra cui, tanto per dirne una, *Upside Down*. Ogni pezzo è calibrato con preciso professionismo e una vocalità di gusto adolescenziale. Che poi questa versione di *soul* abbia ben poco *soul* (ovvero anima) beh, non è una sorpresa e non per niente si tratta di veri e propri «hits». *(d.i.)*

■ **FEDERICO II di Prussia: 4 Sinfonie; 3 Concerti per flauto; Orchestra Fvv Arte di Monaco, direttore e flautista Kurt Redel (Philips 9502 057 e 9502 058)** — È proprio lui, Federico II il Grande, appassionatissimo di musica, flautista e compositore egli stesso, allievo di Quantz. Chi fosse curioso di conoscere la sua attività di compositore dilettante può ascoltare questi due dischi: non dovrà stupirsi se troverà i gusti del sovrano piuttosto conservatori, legati ad una concezione della musica come piacevole intrattenimento. La mano regale si rivela più disinvolta, comprensibilmente, nei concerti per flauto. *(p.p.)*

■ **HEAVEN 17: Penthouse and Pavement (B.E.F.)** — Sono messe in parallelo, da una facciata all'altra, la disco-music e la new wave elettronica. Effetti e trucchi allo scoperto in un LP dove (idealmente) Giorgio Moroder stringe la mano a John Foxx, stritolandogliela. I testi sono intelligentemente anti-Reagan, il suono di serie, tipico dei prodotti B.E.F., una sottoetichetta della Virgin. *(f.me.)*

■ **GUSTAV HOLST: The Planets, Berliner Philarm., dir. H. von Karajan (D.G. 2532 019)** — Vissuto tra il 1874 e il 1934, l'inglese Holst si pone tra Elgar e Britten. La sua suite zodiacale *I pianeti* (scritta nel 1914-17) illustra bene la sua posizione di musicista britannico, attento alla modernità stravinskiana del *Sacre*. Karajan, che ne diede una raffinata incisione vent'anni or sono, la rinnova e perfeziona. *(r.t.)*

■ **MICHAEL TIPPETT: Sinfonia n. 4 - Suite in re magg., Chicago Symph. Orch., dir. Gustav Solti (DECCA SXDL 7546)** — Di Tippett, quasi ottantenne (è nato nel Kent nel 1905), il disco accoppia una recente sinfonia dedicata a Solti e la Suite scritta nel '48 per la nascita del principe Carlo. Lavori molto inglesi, per gli inglesi, eseguiti con finezza da Sir Gustav per rendere la cortesia a Sir Michael. *(r.t.)*

■ **COMPANY: Fictions (Incus 36) Fables (Incus 38).** In Fables (1980) Derek Bailey mischia ancora una volta le sue carte (che stavolta si chiamano Evan Parker, Dave Holland e George Lewis) nel grande miscelatore della Company. Opera maiuscola, che conferma però il codificarsi dell'improvvisazione radicale come «genere» (e non «prassi»), specie se confrontiamo questo disco con l'inedito Fictions (un titolo che già stride in partenza con la filosofia tutta «sonora» della Company) di tre anni prima. Qui Mengelberg, Steve Beresford, Lol Cohill, Juan Croall (come voce recitante) e lo stesso Bailey aprivano veramente una strada nuova, eretica, affascinante, ponendosi i problemi prima che questi scoppiassero tra le mani. *(f.me.)*

■ **DVORAK: Danze slave op. 46 e 72; Altons e Aleys Kontarsky, pianoforte (D.G. 25212 349)** — I fratelli Kontarsky si divertono a suonare tutte le danze slave di Dvorak nella prima versione per pianoforte a quattro mani (cui seguì la versione più nota orchestrata dall'autore): rivelano controllata misura, ma anche uno spirito e un estro del tutto congeniale a queste musiche. *(p.p.)*

■ **HAZEL O'CONNOR: Cover Plus (Albion LP 3335)** — Sempre, a quanto pare, indecisa fra musica e cinema, Hazel O'Connor ha sfornato questo nuovo album che si mantiene abbastanza sulla linea delle sue precedenti prove canore. Vale a dire con un miscuglio di sardonici timbri e di aperture all'immediatezza della comunicazione melodica. L'ago della bilancia pende ora di qui ora di là. *(d.i.)*