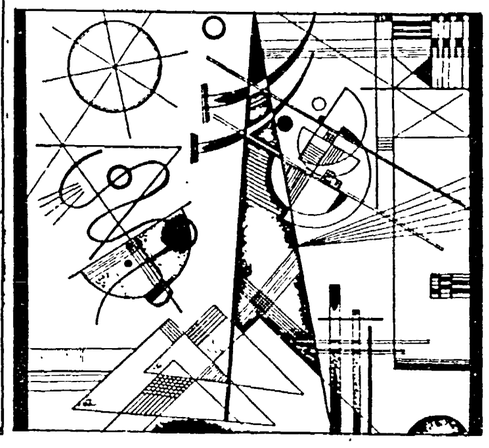
Libri



Nell'universo «comico» di Sanguineti

L'ULTIMO LIBRO di Edoardo Sanguineti è del 1981, Segnalibro *(Feltrinelli), e contiene l'intero corpus poetico di un lavoro trentennale. Da* Laborintus *a* Wirrwarr *a Catalet to, quattrocento pagine, una consistenza robustissima. Nonostante una presenza così consistente a me pare che quello di Sanguineti sia un «caso», abbastanza esemplare di una ambiguità istituzionale. Delle istituzioni cioè, più private che pubbliche (intendo le «cosche» culturali italiane, che ci sono, e ci mancherebbe non ci fossero, saremmo altri e altrove). Mi riferisco a una sorta di reticenza nei suoi confronti, quando non di risentimento, dietro i consensi, unita a una ammirata soggezione, quasi inevitabile, per la sua lucida intelligenza. Eppure da un ventennio è lì come un punto di riferimento obbligato, non evitabile, a far da coscienza a una generazione.*

★

Il Segnalibro *ha una sezione abbastanza cospicua, un'ottantina di poesie brade,* Fuori catalogo, *appunto, non raccolte nei volumi precedenti, testi occasionali spesso e perciò più intriganti. Specie quelle degli ultimi tre anni, dove una qualche maggiore libertà di gioco (eccolo il «fuoricatalogo») vien fuori allo scoperto e fa, più che da controcanto, da integrazione esplicativa delle poesie «in catalogo». Infatti non c'è un cambiamento sensibile di linguaggio né di messaggio, bensì di missaggio, di organizzazione prosodica, nell'apparente ritrovamento di formule chiuse, sonetti, quartine, ballate, acrostici... Direi che qui sta il gioco, nella smentita che quella disposizione orizzontale, d'un verso unico e continuo, tipica dell'«in catalogo» sanguinetiano, fosse davvero anomala e non riconducibile a ritmo e metro classici. Oppure, rovesciando, che l'uso di metri classici poteva essere rinnovato sostanzialmente. E in mezzo a questo spazio che prende sempre maggior consistenza il «comico», nella sempre maggior evidenza del poeta civile, del politico, avis quantomai rarissima (l'ultima poesia, datata 1981, è quasi profetica: «Vuoi pace? Prepara con Craxi / un safarone per missili maxi», e in chiusa: «La guerra è guerra, un affare è un affare»).*

Io credo che oggi il discorso attorno al comico, cioè attorno al «critico» e al dialettico, stia diventando uno dei nodi non solo della poesia ma della nostra cultura. Mi riferisco proprio a un sistema conoscitivo in opposizione al sistema dominante del tragico, le cui formule, i terrorismi ideologici, sembrano garantire ancora la conservazione, innanzitutto del potere di sopraffazione, della sua fatalità, della sua necessità. Il tragico è il sistema della monarchia assoluta e il comico ne è la parodia liberatrice. Nella lotta di classe il comico appartiene sempre, è sempre appartenuto al proletariato.

★

Tutte queste considerazioni precedono la segnalazione di due novità poetiche di Sanguineti in questo fine d'anno, un volumettino di quattro pagine (e sei poesie) intitolato Codicilli *1982 (Edizioni Severgnini) e di altre dieci poesie, altro Codicillo pubblicate sul numero 54 di* Alfabeta *e datate '83 «Codicilli», aggiunte appunto al* Segnalibro, *tra Stracciafoglio, Scartabello e Catalet to, nella prosecuzione d'una storia coerentissima e senza salti.*

★

Il Codicillo *mi costringe a tornare un momento al «comico». Può darsi, è vero, che la poesia moderna (e in essa le avanguardie) sia nata proprio sulla negazione della poesia, sulla sua morte, sulla sua eteronomia, l'essere anche «altro» e soprattutto «altro». Dove si mescolano funzionalità con esteticità. Morte della poesia va però intesa come morte del suo rango (sociale). Il rifiuto della sublimità e del sistema sublimativo, corrisponde nello stesso tempo al rifiuto di una «classificazione» (divisione in classi) gerarchica delle classi sociali (nobiltà della poesia...). Coincide forse non casualmente con la nascita della lotta di classe.*

Il primo e più manifesto risultato fu (è ancora) che non esistettero più materiali nobili o ignobili. Anzi, si preferirono quelli tradizionalmente ignobili. Né resistettero molto le forme chiuse, «ordinate». L'apparenza fu (è ancora) certamente distruttiva. Ma distruttiva di cosa? D'un sistema metaforico o metaforizzato, di quell' ordine e di quelle gerarchie innanzitutto.

Accade allora che la poesia possa apparire come una raccolta di brandelli di un mondo distrutto o distrutturato o da distruggere o da ristrutturare. Perciò non si tratta mai di brandelli inerti o neutrali o disorganici, se il Nadir è la parodia dello Zenit, lo presuppone. Dico questo perché anche la poesia di Sanguineti potrebbe apparire come la raccolta di brandelli. I quali però, essendo organici e coerenti, sono il contrario di brandelli, appartengono cioè a un sistema che destruttura un mondo per strutturarne un altro. Comicamente.

★

Si è parlato, a suo tempo, di collusioni surrealiste, sebbene al di fuori del surrealismo «storico». Così di un Pound laborintico. Poi di Gozzano. E qui viene opportuno un richiamo a una lettura convergente, per complementarità, del Sanguineti critico con il Sanguineti poeta. E viceversa. Laborintus, Erotopaegnia, Purgatorio de l'inferno, *gli anni giovanili, esibivano, fin nei titoli, una provocatoria dose di intellettualità (ma già manipolata come «materiale d'uso», comicamente), di filologia preziosa e colta. Per arrivare alle irritazioni e alle ire esplicite di* Fuori catalogo *e al persistere, nel* Codicillo *I e II, di quella sana impudicizia con cui non si sottrae alla sua storia sentimentale e materiale, con l'impiego recuperato dei buoni sentimenti, della buona organizzazione familiare, dell'onesta pedagogicità. O dell'ira indignata. O della fisiologia. Il tutto però trasferito dal punto di vista della natura (idilliotragedia) a quello molto più concreto della storia (economiacommedia), con tanto di personaggi corrispondenti, moglie e figli e amici, ma come un fenomeno storico e quasi mai in funzione patetica. Niente di meno eversivo, poiché la vera eversione sta altrove, in quella società o in quelle classi che hanno spogliato di senso alcuni valori elementari di amore, pace, giustizia, con la violenta sopraffazione di privilegi e di poteri e di interessi (bancari preferibilmente).*

★

Ci vuole un qualche coraggio a riprendere il discorso sulle cose in un ambiente come quello italiano della neo-avanguardia. E dove, mimetizzata, striscia ancora la lezione ermetica. Ci vuole un qualche coraggio a rimettere in campo, come fa Sanguineti, le questioni strutturali, non so se dimenticate o accantonate, mentre fan premio le sovrastrutturali. Confesso che mi fa un certo senso trovarmi a dover usare parole-valori di elementare priorità ma desueti ormai nelle crociate (magari sante) del «nuovo» (o dell'esistenziale o del trasgressivo).

Folco Portinari

NELLA FOTO: un disegno di Kandinsky (1924).

Gli anni 70 all'ombra dell'«Okhrana» zarista

Il terzo volume di Gianni Flamini sulla strategia della tensione

GIANNI FLAMINI, «Il partito del golpe», Italo Bovolenta editore, due tomi per complessive 791 pagine, L. 18.500 e L. 24.500.

Nel febbraio del 1909 deputati socialdemocratici e liberali presentano alla Duma una interrogazione sul «caso Asev». Asev è uno dei terroristi più noti della «Organizzazione di lotta». Ha partecipato assieme ad altri a decine e decine di attentati. Ha attentato alla vita di sei governatori, due granduchi, un principe, un procuratore generale, un ammiraglio, due generali, un primo ministro. Ha persino attentato alla vita del capo della sezione politica della polizia segreta, del ministro dell'interno Plehve e dello stesso Zar. È una specie di Mario Moretti dell'epoca. Alla interrogazione risponde il primo ministro Stolypin. Precisa che Asev è informatore della polizia segreta dal 1892. Stipendio annuale 14.000 rubli.

Questo episodio, non isolato nella storia del terrorismo, viene ricordato da Giovanni Tamburino, già giudice istruttore della «Rosa dei venti» e ora membro del Consiglio superiore della magistratura, nella sua introduzione al terzo volume, suddiviso in due tomi, dell'opera di Gianni Flamini che si intitola *Il partito del golpe*. Gli anni presi in considerazione nei due volumi sono quelli che vanno dal 1971 al 1973. Il «caso Asev» sembra incredibile e difatti i terroristi della sua organizzazione reagiscono con sdegno e definiscono grottesche le precisazioni di Stolypin. Tutti i membri del gruppo terroristico «sapevano che Asev era stato personalmente l'autore dei più terribili colpi contro il governo, che li aveva preparati, organizzati, diretti». Come poteva essere un agente dell'Okhrana, la polizia segreta dello Zar? E invece era proprio così.

A livelli più modesti, del resto, in tempi assai più recenti, anche il giudice istruttore di Milano Antonio Lombardi rivolse una «interrogazione» ai dirigenti del SID sul «caso Bertoli». Gianfranco Bertoli è il terrorista che il 17 maggio del 1973, primo anniversario dell'assassinio del commissario Luigi Calabresi, lanciò una bomba contro la questura di Milano mentre era in corso la cerimonia commemorativa, provocando una strage. Alla «interrogazione» del giudice risponde l'ammiraglio Mario Casardi, capo del SID, precisando che il Bertoli è stato per anni informatore dei servizi segreti.

Ma tornando al «caso Asev» nel chiedersi quali interessi l'Okhrana poteva avere nell'orientare le azioni di un gruppo terroristico contro un regime autarchico e dispotico come quello zarista, Tamburino cita la risposta dello storico Maurice Laporte: la polizia segreta aveva l'interesse di garantirsi la propria esistenza. In altri termini, non sempre la logica dei servizi segreti è eguale a quella del regime in cui dovrebbero riconoscersi. La storia della «P2» è ricca di insegnamenti, in proposito. Ma anche le storie che Flamini rammenta, fornendo una copiosissima documentazione (anche inedita), sono assai significative.

Attualizzando la storia di Asev, il giudice Tamburino, parla del «caso Moro» in questi termini: «Il sequestro del *leader* di un partito al governo, evento gravissimo alla stregua della sicurezza nazionale, può essere un evento auspicato alla stregua della *sicurezza sovranazionale*, sicchè un Servizio può propiziare l'evento o non impedirlo o non scoprirne gli autori. Fantapolitica? Ricordiamo ciò che ci disse, a Catanzaro, il generale Gianadaelio Maletti, già capo del controspionaggio italiano: «Quando si conoscerà davvero la storia del terrorismo italiano, si vedrà che la fantasia è stata di molto superata dalla realtà».

Allora la storia della «P2» non era ancora scoppiata, né era stato ancora incarcerato per contrabbando il comandante generale della Guardia di finanza. Chi avesse allora «immaginato» storie del genere sarebbe stato considerato un folle. Chissà, invece, quante altre storie del genere devono ancora esplodere. Molte comunque sono venute allo scoperto. Il merito del libro di Flamini è proprio quello di riunirle e di fornire, quindi, una visione globale delle «strategie della tensione e del terrore».

Nomi, fatti, documenti. Pescliamo a caso. Nel '74 il maggiore Amos Spiazzi dice al giudice istruttore padovano: «Il nome di Sindona mi venne fatto da Zagolin, che fin dal primo incontro mi disse che la pista genovese portava molto in alto e cioè appunto portava fino a Sindona». A quei tempi Michele Sindona era un finanziere molto apprezzato dal potere democristiano, da settori del Vaticano e dal presidente Nixon. Tamburino, istruttore della «Rosa dei venti» raccoglieva queste scottanti indicazioni si-

curamente non per tenerle chiuse in un cassetto. Può stupire che verso la fine di quello stesso 1974 venga estromesso dall'inchiesta?

Altro fatto ricordato nel libro di Flamini: il 17 febbraio viene formato il governo Andreotti. Ministro senza portafogli è Fiorentino Sullo, nel cui ufficio stampa compare un tale Carmine Pecorelli, detto Mino, direttore di una agenzia di stampa che si chiama «OP» (Osservatore politico). Pecorelli verrà successivamente assassinato. Dirà l'on. Sullo: «Prima di assumerlo chiesi notizie al SID tramite il mio capo di gabinetto, il prefetto Vincenzo Formato. Le informazioni del SID furono positive. Pecorelli mi venne descritto come persona molto seria». Ogni commento appare francamente superfluo.

Ibio Paolucci

NELLA FOTO: Giannettini.

Schede...schede...schede...

Un paesaggio di ville e giardini

ANNALISA MANIGLIO CALCAGNO, «Architettura del paesaggio - evoluzione storica», Calderini, pp. 316, L. 40.000.

Questo volume lascia una certa insoddisfazione per i motivi che diremo, ma dà l'occasione di accennare alle molte questioni aperte, di rilevanza teorica ma anche pratica, nello studio del paesaggio e della sua storia. In sostanza, più che una storia della «architettura del paesaggio» in Italia e nel mondo occidentale il volume fornisce una storia dell'arte dei giardini, e comunque delle sistemazioni «auliche» di quelle porzioni di territorio che il gruppo dominante più direttamente ha utilizzato, dal tempo delle grandi civiltà fluviali in poi. Un argomento così vasto nello spazio e nel tempo comporta grandi sintesi e conseguentemente grandi approssimazioni.

Quello che è assente, è il problema storico-geografico (nel senso di «una geografia per la storia») del paesaggio, come risultato del lavoro di trasformazione della natura (e di rielaborazione dell'operato delle precedenti generazioni) da parte delle società umane storicamente determinate, cioè aventi determinate strutture di classe e determinati «quadri mentali». È assente perciò — o quasi — il paesaggio della campagna, che pure è quello che soprattutto abbiamo negli occhi, quello cioè non modellato per fini estetici (oppure, non prevalentelente per fini estetici). Si crederebbe, seguendo il testo, che il paesaggio del '600 o del '700 o della prima metà dell'800 sia determinato dalle ville o dalle loro sistemazioni paesistiche, ma basta pensare al recente «rigetto» di queste da parte della società rurale, per convincersi che le cose non stanno così.

La stessa inquadratura delle successive grandi epoche storiche volendo essere così ampia finisce spesso per essere generica ed imprecisa, tanto più che viene messo in ombra tutto ciò che è scontro e contrasto: sparisce ad esempio l'urto fra i liberi comuni e la società feudale, prevalentemente radicata nelle campagne, e quindi non appare la differenza nella fisionomia della città fra alto medioevo e basso medioevo; passa come pacifica operazione tecnica quella dell'introduzione dei catasti particellari, ferocemente contrastata dalle classi privilegiate; non è sufficientemente chiaro l'impatto che ha sull'ambiente l'affermarsi della «società di massa» (cioè dell'accesso ai consumi ma in parte anche al potere di grandi masse di popolazione).

Per fare una storia del paesaggio, di quello italiano, per cominciare, occorre, crediamo, partire da una classificazione storico-funzionale dei nostri paesaggi, che aggiorni quella morfologica e naturalistica del Sestini, e quella puramente agraria (ma con accento sulle aree più intensamente abitate e di piccola proprietà diffusa) del Sereni. Perché il problema da affrontare, è di unire in un nesso complessivo i paesaggi agrari (quindi i «modi di produrre la vita» e di conseguenza i rapporti di classe e i relativi rapporti contrattuali nelle campagne), i modi di insediamento della popolazione nel territorio, e infine, le tecniche (includenti o meno finalità estetiche) di trasformazione del suolo, con i «quadri mentali» che stanno dietro ad esse. Si tratta di ricostruire la linea che va dalla casa colonica, dal campo, dal podere fino alla città, e di vedere come i modelli elaborati nella città si siano diffusi nel territorio, deformandosi via via e spesso recependo apporti di culture subalterne.

È chiaro che in assenza o quasi di studi «sul campo» una sintesi di questo tipo rimarrà basata sul vuoto e sarà largamente ideologizzante; ma anche una traccia storica di questo genere — come è in certo senso il vecchio *The making of English Landscape* di Hoskins — sarebbe già utilissima. Difendere il paesaggio, o il territorio, non è possibile senza chiarezza concettuale e ampia comprensione storica.

Lando Bortolotti

Il partigiano senza partito

Quando nell'alberghetto di Fortezza dove alloggiavano gli ufficiali del 5° Alpini, nella notte sul 9 settembre 1943, irrompono i tedeschi per disarmarli e catturarli, il capitano di complemento Giovanni Battista Stucchi, classe 1899, è già pronto, vestito di tutto punto e con gli scarponi ai piedi. Approfitta di un momento di disattenzione dei «crucchi» e del buio, esce su un balconcino, scavalca la ringhiera, salta giù, si appiattisce contro un muro, si eclissa. In due pagine semplici e rapide emerge così, dalle sue memoria (G.B. Stucchi, *Tornim a baita. Dalla campagna di Russia alla Repubblica dell'Ossola*, Vangelista, pagg. 467, L. 18.000) il momento in cui si condensa una vita: un atto di risolutezza e di sangue freddo, un «gesto» a lungo maturato, un «salto» in un futuro oscuro ma liberamente scelto.

Vi si condensa il passato di combattente della prima e della seconda guerra mondiale, di galantuomo che ha a lungo covato il proprio «antifascismo dietro le persiane» (pag. 36) e il senso di colpa e di frustrazione per non aver trovato il modo e la possibilità di agire prima, fino al punto di aver subito malvolentieri, ma per lealtà verso i suoi alpini coscritti, la partecipazione all'infame e disastrosa campagna di Russia pur potendovisi sottrarre. Vi si condensa in particolare proprio quest'ultima esperienza: non solo la rabbia e il dolore per le atrocità fisiche sofferte e viste soffrire, ma anche l'ulteriore odio e disprezzo lì accumulato verso lo sleale «alleato» tedesco, nonché il legame stretto con i contadini-alpini. E in quel salto, e nella lunga e avventurosa marcia fino a S. Caterina Valfurva che ne seguì per raggiungere, insieme con più giovani alpini a lui liberamente aggregatisi, luoghi meno ostili, ecco già il partigiano, il comandante partigiano e il battagliero militante politico.

Tuttavia non si tratta ancora, propriamente, di una scelta politica, nonostante i vaghi ideali socialisti sempre nutriti. È prima di tutto, come per tanti galantuomini della sua generazione — soprattutto professionisti e «intellettuali» — una scelta patriottica e morale, di coerenza umana e di dignità nazionale. La scelta politica avviene dopo. Tornato alla sua Monza, ripresi i contatti con gli amici antifascisti, li trova già tutti impegnati nella cospirazione. Egli ammira i comunisti ma sceglie il Partito socialista perché è il più sguarnito di quadri e di esperienza clandestina e militare: insomma è quello che ha più bisogno di lui.

Nasce così «Federici», dapprima membro del Comitato militare del CLNAI in rappresentanza del PSIUP, poi delegato militare dello stesso CLNAI presso i servizi segreti alleati in Svizzera, quindi «coordinatore del comando unico» nella Repubblica dell'Ossola con scarsi e incerti poteri e, infine, di nuovo rappresentante socialista nel Comando generale del Corpo volontari della libertà alla vigilia dell'insurrezione. A questo tipo di scelta ideale Stucchi rimase poi a modo suo sempre fedele, fino ad abbandonare quel partito ed ogni partito pur di non tradirla.

Ciò che Stucchi narra, di quelle vicende, non è di per sé una novità, almeno per gli studiosi. La novità consiste piuttosto in questo tono distaccato e nell'assenza di recriminazioni polemiche: caratteristiche abbastanza rare in un protagonista e in contrasto anche — soprattutto agli occhi di chi lo conobbe — con la passionale esuberanza con cui, pur essendo tra i pochi dirigenti della lotta partigiana a non aver scelto successivamente l'impegno politico a tempo pieno, partecipò poi attivamente e costantemente alla vita pubblica, come deputato e come consigliere comunale. Quelle caratteristiche confermano però lo stile complessivo del personaggio, la sua appartenenza ad una generazione e ad una cultura che hanno dato un'impronta alla storia italiana di quegli anni, fatta di coerenza personale, di coraggio, di tenacia e di dedizione a un fine comune.

Gianfranco Petrillo

dischi

JAZZ

Braxton, un sax che colpisce anche se tace

ANTHONY BRAXTON: «Four Compositions (Quartet) 1983», Black Saint BSR 0066 - AMINA CLAUDINE MYERS: «The Circle of Time», Black Saint BSR 0078.

Anthony Braxton è stato un po' il totalizzante simbolo della creatività jazzistica dei Settanta: nell'attuale rovescio della medaglia di questa musica, il chicagoano continua, per verso stavolta negativo, a essere segno dei tempi, nella sua ormai ridottissima attività anche discografica, un disco, più o meno, all'anno.

Dopo le severissime, ardue *Six Compositions* del 1981 e la parentesi, nel 1982, del duo con Gaslini, ecco queste *Four Compositions* registrate nel marzo di quest'anno, composizioni che rappresentano un po' l'opposto versante delle sei dell'etichetta Antilles (già, ma anche questa, appena varata all'epoca dall'Island, che fine ha fatto?).

Quanto quelle si ponevano come intento sostanzialmente compositivo e ipotizzavano una possibilità di improvvisazionalità, tanto queste nuove sembrano, nelle intenzioni esplicite dello stesso Braxton, rappresentare, sul piano concreto, un ritorno al piacere dell'immediatezza, del porsi in un creativo rapporto con la tradizione: «Come nella vita, anche nella musica — scrive Braxton — vi sono momenti di riflessione e momenti di esplorazione e ricerca».

I quattro titoli appartengono al primo momento e trovano rinfrescanti stimoli nel fatto che il quartetto, lo stesso che era stato in tournée in Europa, era nato solo per tale occasione.

Braxton, ad esempio, non aveva mai suonato assieme al percussionista Gerry Hemingway. Al basso c'è John Landberg, al trombone George Lewis, che invece con Braxton ha firmato alcune delle più belle, indimenticabili registrazioni dei Settanta.

Ma quanto afferma Braxton (qui «limitato» strumentalmente ai saxes alto e soprano e al clarinetto) non deve certo far pensare a una musica di gradevoli e svagate fantasie sonore: anzi, è proprio un certo eccesso di meticolosità scompositrice a indurire anche questo ultimo album di Braxton, nonostante più d'un momento denso di emozioni del trombone di Lewis.

Un discorso assai diverso quello svolto dalla musicalissima pianista Amina Claudine Myers. Anche lei, qui ancor più che altrove, sembra far valere i diritti della tradizione, ma tutto avviene con sorprendente naturalezza e in una gamma di toni ed echi che vanno dal gospel al blues attraverso le recenti esperienze free.

Una musica sulla cui chiara semplicità si potrà equivocare, forse, ma che equivoca in sé non è mai.

Da segnalare la conturbante, ieratica *Plowed Fields* e il contributo della percussione di Thurman Barker accanto al basso, elettrico e acustico, di Don Pete. Nel brano segnalato, la Myers si ascolta anche come vocalist, altrove alterna al piano l'organo e l'armonica. *daniele jonio*

NELLA FOTO: Anthony Braxton

CLASSICA

Un mandarino (meraviglioso) per Abbado

BARTÓK: «Il Mandarino meraviglioso», «Due ritratti». London Symphony Orchestra, direttore Abbado (D.G. 110 598-1).

Il *Mandarino meraviglioso*, ultimo lavoro teatrale di Bartók (nato come pantomima e trasformato poi in balletto), segna forse il momento culminante della sua prima maturità. In questa partitura, composta nel 1918-1919 (ma finita solo nel 1925), si spingono a un limite di massima tensione le componenti allucinate e visionarie dell'ispirazione del musicista ungherese, con accesa violenza e con un'intensissima evidenza gestuale. Si riconoscono le suggestioni «barbariche» dello Stravinsky del *Sacre* e l'avvicinamento a un clima che in senso generico si può definire espressionistico; ma tutto è ripensato all'interno di un linguaggio autonomo, che fa convergere in una sintesi originale gli elementi di cui si appropria, come appartiene compiutamente al mondo morale di Bartók il simbolismo della vicenda. In questa incandescente partitura la materia sonora si accende di luci inquietanti e misteriose, con magica, visionaria forza evocativa: tutto ciò è reso straordinariamente evidente dalla direzione di Abbado, che sa esaltare in modo esemplare gli aspetti più caratteristici del *Mandarino*, in un'interpretazione tesa, incisiva, folgorante, che spicca con eccezionale rilievo tra le non molte incisioni del balletto completo.

paolo petazzi

Bela Bartok

ROCK

Belew, il grande gregario

ADRIAN BELEW: «Twhang King bar» (ILPS 19768) - JAMES WHITE: «Flaming Demonics» (ILPS 17023).

C'è chi ha l'istinto del comando e chi non ce l'ha. Adrian Belew, braccio destro di Robert Fripp nei King Crimson, la stoffa del capo non la dimostra neppure nelle imprese soliste come questa (la seconda, dopo l'ottimo *Lone Rhino*). Individualista come un killer — da libero professionista ha collezionato *credits* con i Talking Heads, con Gabriel, con l'Armatrading —, non si cura affatto del «collettivo», che risulta un'emerita copertura per i suoi giochi acrobatici e saputi. Gli piacciono gli esercizi di stile, l'approccio modulare agli stereotipi del rock. Gli piace, più di tutto, stupire come i prestigiatori, scodellare musica «varia» (ci sono persino i Beatles di *I'm Down*), secondo fogge improbabili, ma verosimili. Un autentico trans-chitarrista, raffinato e completo sotto ogni angolatura stilistica.

Tutto il contrario di James White (o Chance, che dir si voglia), i cui gruppi si sfasciano spesso anche per i suoi eccessi dittatoriali. Ma Chance-White ha lo spirito del trascinatore nel sangue: non a caso rende omaggio a un grande «tiranno» della tradizione jazz: Duke Ellington (con *Caravan* e *Don't mean a thing*), che per una volta prende il posto dell'idolo James Brown, in assoluto il favorito di White. Dietro a un'ennesima falsa pista (dopo Jerks, Blacks, Contortion e chissà quanti altri gruppi-fantasma) — i Flaming Demonics, appunto — un altro stupendo capitolo di free-funk elettrico, improvvisato e molto nero. Ottimi arrangiamenti (la durezza della no wave del 1978-1980 è solo un ricordo), aria fresca e sferzante, di grande musica, distribuita in cinque tiratissimi pezzi.

fabio malagnini

CLASSICA

Ernani romantico dal vivo

VERDI: «Ernani». Domingo, Bruson, Ghiaurov, Freni. Dir. Muti - EMI IC 157 (3LP).

L'*Ernani*, nonostante l'autorevole posizione di primo capolavoro autenticamente verdiano, è poco presente in disco. La vecchia edizione CETRA e quella pregevole della RCA (diretta nel 1967 da Schippers con Bergonzi e Leontyne Price) esaurivano il catalogo. L'EMI lo arricchisce ora con la registrazione «dal vivo» della splendida e discussa edizione scaligera del Sant'Ambrogio 1982. La discussione, come si ricorderà, fu tutta per la regia di Ronconi, esuberante e geniale. Indiscussa fu invece la realizzazione musicale, guidata da Riccardo Muti con un quartetto di celebrità che, nella registrazione, guadagnano ancora. I tecnici dell'EMI hanno avuto, infatti, la possibilità di scegliere le scene meglio riuscite (tra una mezza dozzina di recite, in modo che ognuno figuri al meglio: l'«Ernani» ardito e generoso di Placido Domingo, il drammatico e fosco «Silva» di Nicolai Ghiaurov, il regale «Carlo» di Renato Bruson e la soave «Elvira» cui Mirella Freni dà la sua voce dolcissima e appassionata. Con simili cantanti, con il coro e l'orchestra della Scala in ottima forma, Riccardo Muti impone senza difficoltà la sua accesa visione del primo Verdi: taglienti contrasti tra il pianissimo e fortissimo, vigoroso precipitare del ritmo nelle concitate conclusioni e preziosi indugi nelle effusioni del sentimento. Con l'aiuto della tecnica moderna, attenta a equilibrare le sonorità, l'*Ernani* romantico appare veramente tale. E, nonostante la presenza del pubblico, senza il minimo rumore.

ruben tedeschi

NELLA FOTO: Placido Domingo

Segnalazioni

HÄNDEL: «Concerti grossi op. 6»; Concentus Musicus Wien, dir. Harnoncourt (TELEFUNKEN 6.35603, 3 dischi).

Composti molto rapidamente nel 1739, questi dodici concerti sono il più maturo capolavoro di Händel in questo ambito: la bella interpretazione di Harnoncourt è mossa, inquieta, più attenta ad un intenso fraseggiare momento per momento che ad una linearità di respiro ampio e solenne. (p. p.)

BERLIOZ: «La Damnation de Faust»; Vroons, Hotter, Schwarzkopf, Orchestra e coro del Festival di Lucerna, dir. Furtwängler (FONIT CETRA FE 21, 3 dischi)

È una registrazione dal vivo del 1950, che arricchisce la Furtwängler Edition di un prezioso documento. Cantata in tedesco da interpreti straordinari, questa *Damnation* consente di farsi un'idea di come Furtwängler si accostava a Berlioz: cercando un respiro unitario, senza porre l'accento sul suono con compiacimenti edonistici, senza indulgere mai al dettaglio prezioso, e proiettando, dove è possibile, Berlioz verso Wagner. È un punto di vista parziale, ma del massimo interesse, che la qualità della registrazione consente di cogliere in modo sufficiente. (p. p.)

YES: «90125» - ATCO 79 0125-1 (WEA).

Il gruppo del vocalist Jon Anderson continua a miscelare ingredienti diversi, durezze e visioni, essenzialità e colore. Forse meno ossessioni di ieri, lasciando che i succhi escano spontaneamente dalle armonie. (d. i.)

ARNIE LAWRENCE: «Renewal» - Palto Alto 8033 (Ducale).

Un jazz alquanto alla mano, d'atmosfera ma non ruffiano dal soprano e dall'alto di questo saxofonista che ha suonato anche in Italia. In *Lover Man* c'è il suggestivo pianoforte di Ram Ramirez, l'autore di questa bella canzone che venne lanciata da Billie Holiday. (d. i.)

THE PLATTERS: «Greatest Hits» - Musicapiù CBS Embassy EMB 21009.

La classica compilation, sì, con *Only You* e *The Great Pretender*, ma, attenzione, non si tratta delle storiche versioni originali, ma di incisioni avvenute in epoca posteriore nella lunga carriera di questo gruppo, divenuto in pratica una sigla. (d. i.)

IRENE CARA: «What a Feelin'» - Epic 25730 (CBS).

C'è naturalmente il «soundtrack» di *Flashdance*, ma ci sono anche parecchie altre canzoni che, tutto sommato, sembrano confermare che, al di fuori dei pezzi azzeccati, la Cara non è una voce di conturbante consistenza e personalità (d. i.)