

OPERA

Artaserse in tutti i suoi atti

Claudio Sartori «I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800» Bertola e Locatelli Editori Pagg. 452, lire 250.000

RUBENS TEDESCHI

Nato nel Seicento, il teatro dell'opera ebbe, nel secolo successivo, una fortuna incredibile. Lo insegna Claudio Sartori che pubblica ora da Bertola e Locatelli il primo dei sei volumi dedicati ai libretti italiani sino all'Ottocento: ben 25.000 titoli integrati da ogni dato possibile: autori, impresari, dediche ai protettori, giorno e luogo della rappresentazione, attori, scenografi, pittori, coreografi, costumisti e via via sino ai sarli, macchinisti, maestri di spada e via dicendo.

È il catalogo più completo finora compilato, frutto di anni di ricerche nelle biblioteche e negli archivi di mezzo mondo; uno strumento prezioso per gli studiosi e una guida affascinante attraverso gli usi di un pubblico che seguiva l'opera, come noi seguiamo la televisione, alla ricerca del divertimento e della novità. Perciò lo spettacolo doveva offrire sempre qualcosa di nuovo, anche se non tutto era nuovo.

L'argomento, infatti, poteva ripetersi numerose volte, proprio come gli attuali «remake» del cinema. Per avere un'idea apriamo il primo volume alla voce «Artaserse». Questo sovrano di Persia, regnante nel quarto secolo prima di Cristo, compare la prima volta nel 1700 a Reggio in una tragedia di Guido Agosti. Cinque anni dopo, a Venezia, riemerge «ridotto in un Drama musicale proporzionato al luogo e alle persone, che debbono essere gli Attori». Arrangiato, insomma, secondo le possibilità della compagnia, ma anche secondo le esigenze del pubblico: «levando ogni tragico che amareggiasse il gusto degli uditori». La musica è di Antonio Giannettini. E questa viene poi rimpolpata a Napoli introducendo «scene buffe e arie» del locale maestro di cappella.

Il metodo di levare e aggiungere prosegue sino al 1730. Anno in cui il celebre Metastasio si impadronisce del vecchio argomento rilanciandolo con nuova fortuna. Da allora sino al termine del secolo il catalogo del Sartori elenca oltre duecento libretti metastasiani musicati da Hasse, Vinci, Leo, Grun, Galuppi, Piccini, Sacchini, Gluck, Cimarosa e infiniti altri più oscuri, non senza ritocchi al testo del poeta «non mai abbastanza lodato» ma egualmente manomesso secondo le necessità. Sia per ridurre «a quella brevità che si è creduto più conveniente», sia per i capricci dei divi che vi inseriscono arie di brillante virtuosismo.

In questo modo si può ben dire che la medesima opera, girando da una città all'altra, non sia mai o quasi mai la stessa. Ed anche se ritorna (ma assai di rado) nella città di partenza non è nell'identica forma. Da ciò l'utilità del «libretto» che l'ascoltatore poteva consultare a lume di candela, nell'originale o col testo tradotto a fronte, come a Pietroburgo dove l'«Artaserse» viene rappresentato nel 1738 «nel Teatro del Palazzo d'Inverno per ordine della sacra imperial maestà Anna Giovannona, imperatrice di tutte le Russie».

Per uno studioso questo catalogo è una lettura affascinante e lo diverrà ancor di più con l'apparizione dei successivi volumi. Il primo comprende ben 4295 titoli, destinati a moltiplicarsi, come s'è detto, sino a 25.000, coordinati da sedici indici necessari a orientare il lettore nella sterminata foresta.

ROMANZI

Vittime coi sensi di colpa

Giorgio Chiesa «Devozione» Mondadori Pagg. 274, lire 28.000

AUGUSTO PASOLA

La vergogna e l'onore dei campi di sterminio nazisti non è superabile; e nelle vittime perdura in eterno persino il senso di colpa per essere sopravvissuti. «Chi non può dimenticare non può più tentare di vivere», come il protagonista fa dire al suo «Poeta», il «Giusto» in cui viene esplicitamente effigiato Primo Levi. Questi i confini entro i quali si concentra la tragedia di questo forte e originale romanzo, con cui dopo vent'anni il sessantenne scrittore veneziano rompe il suo silenzio artistico.

L'angoscioso problema del protagonista - che si racconta in prima persona, alla vigilia di una drastica decisione - consiste nella impossibilità di riprendere contatto con la vita, al suo ritorno in Italia - unico sopravvissuto di una «famiglia ebraica» - dalla prigionia in Germania. Ormai ricchissimo, in beni mobili e immobili, si costruisce attorno il vuoto più assoluto. Ma soltanto dopo essersi assicurata la solidarietà del lettore, egli confessa la propria colpa: nei campi di sterminio è sopravvissuto soltanto perché si è adattato a collaborare coi suoi persecutori, occupandosi del trattamento dei corpi delle vittime prima e dopo l'immissione nelle camere a gas; e il suo castigo per una diabolica legge del contrappasso, è l'impossibilità del contatto fisico coi suoi simili, pena il propagarsi in tutto il corpo di piaghe, purulente e dolorose. L'unica maniera di riappropriarsi della realtà di-

La rivista «Linea d'Ombra», nel numero ora in edicola, pubblica un'intervista di Raffaello Siniscalco, a Woody Allen. Ne pubblichiamo alcuni brani. Del popolare attore regista americano va in libreria in questi giorni anche la sceneggiatura di uno dei suoi più fortunati film, «Zelig», storia notissima di un impiegato nuovayorchese, Leonard Zelig dalla camaleontica personalità. «Zelig» è edito da Feltrinelli (pagg. 100, lire 9.000).

A partire dal 1969 lei ha diretto quasi un film all'anno. Da dove prende le sue idee, il punto di partenza? Mi vengono molte idee per i miei film, alcune spontaneamente. Altre volte non ho un'idea precisa con la quale cominciare e allora mi siedo in una stanza da solo e mi sforzo di farmi venire in mente qualcosa. Generalmente però le idee mi arrivano da sole, le metto giù e così alla fine dell'anno, quando voglio fare un film, mi trovo con un certo numero di possibilità.

Commedia o dramma, cosa le sembra più congeniale in questo momento della sua carriera? Mi piacciono tutte e due, forse in questo momento mi sento più vicino ai soggetti drammatici, ma è probabile che sia così perché la maggior parte dei miei film sono state commedie e quando si mangia sempre come a un certo punto si ha voglia di mangiare pesce... La ragione può essere anche solo quella. Scoglio l'idea che in quel momento mi sembra più eccitante, quella su cui mi interessa di più lavorare. Può capitare che faccia mezza dozzina di commedie consecutive o mezza dozzina di film drammatici, a seconda di quale idea mi sembra più evocativa.

Come ha ottenuto da Orion e dagli altri studi il controllo totale dei suoi film? Prima di tutto non ho mai realmente lavorato per un altro studio. «New York Stories» è stata la prima volta, per Disney. Ho iniziato a lavorare con certe persone alla United Artists che mi lasciavano il controllo totale, quando queste persone si sono spostate alla Orion io mi sono spostato con loro, ma ho sempre avuto a che fare con le stesse persone. Era un tipo di rapporto stabilito fin dall'inizio. Penso, con il passare degli anni, di aver provato loro di essere relativamente responsabile. Alcuni dei miei lavori hanno successo e altri no, ma con me non perdono molti soldi, non spendo troppo o faccio cose troppo radicali nel mio metodo di lavoro. Sapevano che non si stavano fidando di un pazzo. È un rapporto confortevole.

Cosa le ha dato l'idea di un film come «New York Stories»? Pensavo di scrivere io stesso tre brevi storie, avrebbe potuto uscire un film interessante. Il mio produttore mi ha fatto notare che ci sarebbe voluto un anno per farlo e che nello stesso tempo avrei potuto fare invece un film intero e mi ha suggerito di chiamare un paio di altri registi e dirgli una storia a testa. Mi è sembrato giusto, più gente sarebbe andata a vedere il film, ci sarebbe stata più varietà. Così lui lo ha chiesto a Coppola e Scorsese. Io ho scelto una storia che avevo da parte e che ho pensato potesse essere divertente.

Un'altra donna è uno splendido ritratto di sensibilità femminile. Perché non le interessa recitare nei suoi film. Perché allora vi appare così spesso? Non è che non mi interessi, semplicemente non è molto importante per me che io sia o meno nel film. Non è che non mi piaccia, non è importante, e in realtà, non recito nei miei film così spesso... non ero in «Radio Days» non ero in «Settembre» e in «Un'altra donna». Sono anni, infatti... l'ultima cosa che ho fatto è stata la piccola parte in «New York Stories».

Secondo lei a Oedipus Wrecks sarebbe mancato qualcosa se lei non avesse recitato la parte del protagonista? Certamente, penso che il protagonista sia direttamente ispirato a me. Qual è la reazione della sua famiglia, i suoi zii, le zie, le sorelle, quando lei li ritrae nei suoi film? Non pensano mai che io parli proprio di loro. Quando mia madre, che penso di aver ritratto con sufficiente accuratezza in «Oedipus Wrecks» ha visto il film, non ha pensato minimamente che io stessi parlando di lei. È sicura di non essere così pazzo ed esigente. Non prendono i film seriamente, e, in genere, la loro reazione è buona.

Cosa pensa del fatto di poter apparire in uno dei suoi film «senza»? Avrebbe un effetto negativo sul pubblico, vedendomi pensare di trovarsi di fronte a una commedia, di dover necessariamente ridere...? Poi, io non mi considero veramente un attore, un comico piuttosto, e non so nemmeno se potrei recitare veramente.

Un'altra donna è uno splendido ritratto di sensibilità femminile. Perché non le interessa recitare nei suoi film. Perché allora vi appare così spesso? Non è che non mi interessi, semplicemente non è molto importante per me che io sia o meno nel film. Non è che non mi piaccia, non è importante, e in realtà, non recito nei miei film così spesso... non ero in «Radio Days» non ero in «Settembre» e in «Un'altra donna». Sono anni, infatti... l'ultima cosa che ho fatto è stata la piccola parte in «New York Stories».

Una vita da Zelig

Incontro con Woody Allen: il cinema, le idee De Sica, Godard ed una famiglia attorno «La lettura è sempre stata un lavoro serio»



Woody Allen e Mia Farrow in una inquadratura di «Zelig»

La sua passione per Bergman, Fellini e Antonioni è nota a tutti. Quali altri registi preferisce? Vediamo se posso elencarli tutti. Bunuel, Kurosawa, Truffaut, mi piace molto Jean Renoir, mi piace Bertolucci... i Tavian, Orson Welles... sono un grande ammiratore di alcuni dei primi film di Godard, certamente mi piace moltissimo De Sica, penso che sia un regista meraviglioso... e potrei andare avanti così a lungo.

Quando lei ha finito un film, si ritiene soddisfatto del suo lavoro? No, certamente no, perché c'è sempre un'enorme differenza tra la visione che si ha nella mente e il risultato finale. Il cinema è una serie di compromessi, che uno voglia accettarli o no, qualcosa che può essere perfettamente chiaro in testa una volta tradotto sullo schermo... un anno dopo... risulta vago e gli manca sempre qualcosa di quello che era l'intento originale. Per questo sono sempre scontento.

Un'altra donna è uno splendido ritratto di sensibilità femminile. Perché non le interessa recitare nei suoi film. Perché allora vi appare così spesso? Non è che non mi interessi, semplicemente non è molto importante per me che io sia o meno nel film. Non è che non mi piaccia, non è importante, e in realtà, non recito nei miei film così spesso... non ero in «Radio Days» non ero in «Settembre» e in «Un'altra donna». Sono anni, infatti... l'ultima cosa che ho fatto è stata la piccola parte in «New York Stories».

in genere sceglie di parlare di donne invece che di uomini? Forse è solo una coincidenza. In «Crimini e misfatti» i personaggi maschili sono quelli dominanti. Durante questi anni, per qualche ragione, non so... mi sono sentito più a mio agio scrivendo storie di donne, a meno che scrivessi una parte per me stesso.

Alcuni dei personaggi maschili dei suoi ultimi film sono persino un po' meschini. È una coincidenza? Probabilmente ho un punto di vista più generoso nei confronti delle donne di quanto ce l'abbia nei confronti degli uomini. In genere credo di avere un atteggiamento più caldo verso una donna.

La sua passione per Bergman, Fellini e Antonioni è nota a tutti. Quali altri registi preferisce? Vediamo se posso elencarli tutti. Bunuel, Kurosawa, Truffaut, mi piace molto Jean Renoir, mi piace Bertolucci... i Tavian, Orson Welles... sono un grande ammiratore di alcuni dei primi film di Godard, certamente mi piace moltissimo De Sica, penso che sia un regista meraviglioso... e potrei andare avanti così a lungo.

Cinema in cronaca

CINECRONISTA. Gli spettacoli e le feste amichevoli e divertono la sorellastra di Zelig e il suo amante, ma la vita di Zelig è una noia. Privato di personalità - perdute ormai da tanto tempo le sue qualità umane nelle traversie di una sorte assurda - egli passa il tempo perlopiù da solo, con lo sguardo perduto nel vuoto, tranquillo, ridotto a un numero, una larva, una non-persona, un fenomeno da baraccone. Lui che voleva soltanto inserirsi, venir accettato, passar inosservato ai suoi nemici ed esser amato, non fa parte di nessun ambiente, nessuno lo accetta, è in balla di nemici; e non ha amici, non ha chi si prenda cura di lui. I medici dell'ospedale si sono scordati di lui. Soltanto la dottoressa Fletcher continua a battearsi per riaverlo in cura.

Il dossier relativo a Zelig viene definitivamente archiviato. La dottoressa Fletcher consulta alcuni documenti e prende appunti. Veduta esterna di un tribunale. Poi l'interno di un'aula affollata. La dottoressa Fletcher e il suo legale, l'avvocato Koslow, arrivano per un'udienza.

La Fletcher e Koslow parlano fra loro, durante una pausa. CINECRONISTA. Il tribunale respinge la sua istanza di custodia. Durante la lunga battaglia legale, lei è costantemente al fianco dell'avvocato Koslow. Koslow si innamora di lei e le chiede di sposarlo. Eudora non sa decidersi. Ma pian piano, suo malgrado, comincia a perdere ogni speranza di guarire e recuperare Zelig.

La musica attacca Leonard's Fandango e la vicenda si trasporta adesso in Spagna. Si susseguono alcune scene di «ambiente» tipico spagnolo. Poi vediamo Zelig, Ruth e Martin Geist mentre escono da un albergo di Siviglia e salgono in macchina. CINECRONISTA. Quell'estate, l'interprete Martin Geist organizza una tournée in Europa, dove Zelig passa di trionfo in trionfo. Ultima tappa della tournée è Siviglia. Ma, a questo punto, i rapporti fra Martin Geist e Ruth Zelig si sono fatti tesi. Si annoiava a morte l'uno dell'altra e litigano spesso. La situazione peggiora allorché Ruth conosce Louis Martinez, un mediocre e codardo torero, e si innamora di lui.

Fotogramma statico: un gruppo di toreri in posa. Fra essi c'è Louis Martinez, che una zupata porta in primo piano. Fotogramma statico: Martinez in azione nell'arena mentre esegue una maledetta veronica. Ruth e Martinez che, insieme ad altri, camminano tra la folla. CINECRONISTA. Benché desiderasse far colpo su Ruth Zelig, nell'arena il torero Martinez seguita a far pessime figure. Ha però la fortuna dalla sua poiché il toro si procura da sé una grave commozione cerebrale.

venta perciò per lui l'uso della macchina fotografica, nel quale aveva raggiunto in passato una particolare abilità. Dappma intrae gli aspetti più desolati della terra circostante la sua villa; poi i particolari mostruosamente ingranditi degli insetti; poi, in un maniacale crescendo, le immagini più riprese del corpo di una bellissima ragazza che gli si vende come modella per povertà, e verso la quale egli non ha altro modo di soddisfare il suo appetito sessuale; e infine, quando la giovane gli si sottrae, addirittura scene di gruppo, per le quali egli costringe decine di strapatigatissime modelle a immergersi in una degradante nudità collettiva. Ma a questo punto egli si rende conto di stare ricostruendo - con l'alibi fotografico - le stesse realtà impietanti che egli organizzava nel campo di concentramento. Ed è la definitiva rivelazione della propria impossibilità di riscatto, a cui tiene dietro la inevitabile decisione finale, scontata, ma per certi versi imprevedibile.

È un romanzo di grande intensità, di cui si impone soprattutto la compattezza: ossessiva presenza del delirio dominante, crudeltà senza ammiccamento delle immagini, onnicomprensività dell'invincibile senso di colpa. E compattezza di uno stile che riesce a imporre il suo timbro di angoscia esistenziale anche quando l'erotesimo represso di certe situazioni giunge alle soglie della pomografia.

ROMANZI

Ritratto di artista omosessuale

Edmund White «Un giovane americano» Einaudi Pagg. 217, lire 26.000

CARLO PAGETTI

In una recente intervista Edmund White ha sottolineato due elementi importanti per capire il suo «Giovane americano»: un dato «storico», e cioè l'emergenza rapidissima di una coscienza omosessuale (passata attraverso decenni turbolenti e oggi aggredita dalla psicosi dell'Aids); e il fascino per una costruzione letteraria che deve inventare il linguaggio di sensazioni ed emozioni «proibite», e dunque inimmaginabili. L'anonimo protagonista di «Un giovane americano» che deve fare conti con una sessualità difficile da accettare e ancor più da manifestare apertamente, registra dunque il distacco esistente tra l'esperienza del proprio «stato» e il linguaggio del racconto che quella esperienza dovrebbe testimoniare. Se il titolo originario del romanzo di White sottolinea il carattere autobiografico della narrazione («A Boy's Own Sto-

ry), la sua traduzione italiana accentua il carattere «simbolico» di un viaggio ricco di tensioni interiori, di riflessioni narcisistiche, ma anche proleto alla ricerca della parola scandalosa, della descrizione dell'atto erotico. Il motivo dell'incazzazione omosessuale ci riporta, ovviamente, al modello del «Maurice» di E. M. Forster e si ritrova anche in altri romanzi americani contemporanei, come «Levitt In White», se il linguaggio si fa più esplicito, forse ancora più ambiguo appare il «background» borghese di una America confusa ed egocentrica, dove l'omosessualità appare bloccata in una condizione che non è mai di totale liberazione né di feroce repressione. Insomma, il «giovane americano» di White, alle prese con il mio corpo insidioso», con una vita che gli si presenta come «stragico emblema», non dovrà fuggire all'estero come il Maurice forsteriano, ma non proverà neppure gli strugimenti poetici di una passione totalmente alternativa a qualsiasi ordine sociale.

Nella ricostruzione delle proprie fantasie adolescenziali, l'eroe di White, più che al giovane Holden di Salinger, assomiglia allo Stephen Dedalus di «Ritratto d'artista da giovane» di James Joyce, anche se alla sublimazione dell'arte come sacerdozio, si è sostituita la più limitata, ma ugualmente tormentosa, ricerca del linguaggio capace di manifestare le profonde pulsioni del proprio io, sospeso tra una turpitudine piena di vergogna e di avversione per me stesso e l'esigenza di dare sfogo al proprio «segreto strugimento per gli uomini». Da questa «opporità» e assoluta necessità sgorga, per così dire, il tessuto introspettivo e, nello stesso tempo, ironico della scrittura di White, qua e là incline a una certa verbosità compiaciuta, che rivela forse la matrice «accademica» del romanziere. Per godere appieno «Un giovane americano» occorre arrivare all'ultimo capitolo, che occupa da solo un ottantina di pagine.

Qui un senso di sarcasmo più forte nei confronti della realtà consente al narratore un distacco liberatorio e una non indifferente vena satirica. Il giovane americano, affidato al college fasullo di Elton («si, anche il nome era stato preso a prestito») entra finalmente in contatto con un mondo meno umbratile e più «aperto», composto da una galateria di personaggi grotteschi, che vanno dallo psicanalista ciarlatano O'Reilly (forse una parodia dello Harcourt-Reilly che compare nel «Cocktail Party» di T. S. Eliot) all'amico Chuck, osceola puttaniere, da una coppia di insegnanti sporcaccioni al loro ipocrita sacerdote. La consumazione del rapporto omosessuale con un insegnante spacciatore di droga pone termine alla inazione del giovane americano, ma non porta a nessuna conclusione definitiva. Una volta compiuto il rito trasgressivo, il desiderio di amare e di essere amati torna implacabile, e si riafferma come un paradigma assoluto e perciò irraggiungibile.

NOVITA'

Roé «Rixé» Barclay Poligram 841628

Forse il termine «mix» potrebbe uscire dal suo contesto strettamente tecnologico per assumere a sinonimo di quella «musica mondiale» che sembra una linea di tendenza dotata di più potente propellente e di più originale e stimolante coinvolgimento. Gli esempi sono vari e diversificati.

Roé, ad esempio, sviluppa il singolare discorso aperto dal Gipsy King. Nato a Barcellona e figlio del flamenco, miscela in questo bel album Caraibi e Africa. Un'autentica «fiesta» di idee ma soprattutto di emozioni.

Più di testa, magari, ma su quella linea, pur senza una base etnica di partenza, la voce bella e soprattutto duttile di Ashley Maher, canadese cresciuta prima a Los Angeles poi a Londra, nell'album «Hi» (Virgin, 261115) dove, in «Tickle» s'ascolta la chitarra di Bill Frisell. Mix in ogni senso «One World One Voice» (Virgin 26232), progetto a finalità benefiche di Kevin Godley e Rupert Hinojosa: curiosa mix, anche se un po' a successione, di interventi registrati nel mondo da africani, asiatici, Sting, Laurie Anderson, Lou Reed e tanti altri.

Daniele Ionio

Mariah Carey «Mariah Carey» CBS

Manah Carey è uno dei quei «tre-dici» miliardi che sono più rari di quanto la strategia promozionale delle multinazionali possano far supporre. Vent'anni, newyorkese, di padre uruguayano, ha mosso vorticosamente le acque delle hit parade all'uscita improvvisa del suo primo singolo, «Vision of Love», e del suo primo album, semplicemente «Mariah Carey». La Cbs l'ha subito portata in Europa, iniziando a Milano un giro strettamente promozionale, per farla conoscere mentre il disco veniva stampato e con alle spalle, in Usa, la sola apparenza «live» in una finale di basket a dimensione televisiva. Viene anche presentata come cantante bionda, il che non ha l'aria di essere così vero, ma certo crea più «caso» visto che la Carey è immersa nel più assoluto «feeling» della «soul music» nera.

Ha una voce di notevole estensione ed elasticità timbrica, forse non ancora sfruttata appieno. La miscela di gonfiori gospel e solistica lirica può far meglio pensare a una Gladys Knight che non, come si dice, a Whitney Houston. È anche autrice.

Daniele Ionio

Il vulcano africano

DANIELE IONIO



culturale sostanzialmente comune a vari Paesi e più che mai questo si tocca con mano in quella musica che da vari angoli del continente gli artisti africani hanno portato alle orecchie europee e americane. La kora del Ghana e dintorni (non dimentichiamo che alcuni nuclei politici escono da stravolgimenti geografici indotti dal colonialismo) ha certamente una propria tradizione di musiche che è differente da quella degli antichi xilofoni dell'Uganda. Ma anche a questo livello qualcosa si miscela al momento in cui le varie musiche tradizionali africane fronteggiano le influenze occidentali e la tecnologia d'importazione.

Molto vicina a quella del confinante Sud Africa, la musica dello Zimbabwe di oggi riecheggia anche la più lontana rumba dello Zaire. Lo si avverte benissimo nella proposta di Jonah Moyo & Devera Ngwenya contenuta nel secondo volume di «Spirit of the Eagle» (Zimbabwe Frontline), ancora una volta un'antologia ma il carattere più collettivo del pop africano, anche quando la firma è di singoli artisti affermati (peraltro non molti affermati, co-

me singoli, in Europa), rende più che mai accettabili le antologie. La raccolta include scelti dai Four Brothers (ovviamente non quelli famosi della Motown americana) e di altri, fra cui l'inconfondibile portavoce dello Zimbabwe, Thomas Maphuma. Fa parte, questa scelta, della bella collana Earthworks, etichetta rilanciata dalla Virgin ed ora disponibile anche nel più adeguato formato compact disc.

Meno diffusa in Europa è la musica dell'Africa orientale, anche se uno dei primi album curati da una casa britannica è stato quello dell'Orchestra Ma-

kassy della Tanzania, registrato a Nairobi perché in Tanzania non esistevano studi per scarsità di energia elettrica. Samba-Mapangala è un po' un giramondo e la sua orchestra Virunga ha avuto in Kenia soprattutto una base operativa. L'uso del basso come propulsore ritmico in luogo delle percussioni c'è, però, in Mapangala come c'è in Makassy. Ma esiste l'influenza marcatissima della rumba dello Zaire, anche qui.

Il cha cha cha e la rumba sono «le due marmelle dell'ispirazione zairese» scrive Manu Dibango (nella foto) e invo-

lontariamente i belgi, che avevano colonizzato quello che allora era il Congo, hanno contribuito a diffondere questa musica. Dibango viene da Camerun, Paese portato alle stelle ai recentissimi mondiali (ma lì il calcio lo si gioca da tantissimi anni) ed è autore d'una delle più straordinarie ipotesi di musica mondiale. È tutto da leggere questo suo «Tre chili di caffè» (Editore E.D.T.) per capire l'evoluzione e la prospettiva dell'Africa: il titolo è quello della prima rata della pignone francese che il padre gli diede alla partenza. Una storia più che mai emblematica quella vissuta da Dibango, quella come scrive nella sua fulminante concezione d'una semplicità di tipo shakespeariano, di «un uomo diviso. Nato da due etnie antagoniste... Non ho mai potuto identificarmi del tutto con uno dei miei genitori. Perciò sono andato incontro agli altri per farmi una strada... Ero come un ponte troncato tra due mondi. Una parte della mia storia è andata perduta nel viaggio tra mio padre e mia madre. Quella parte che ogni uomo ha l'obbligo di ritrovare un giorno, parte che a volte si chiama libertà, a volte arte».

Apparentemente così opposti fra loro, fusion ed heavy metal hanno in comune l'accettazione d'un linguaggio riconosciuto che ha la valenza d'una realtà incontestabile nella quale ci si identifica. Oltre che l'ossessività metropolitana, anche se nella fusione essa tende a cristallizzarsi ieraticamente in incantatori spessoristici e persino elegiaci.

Un nuovo disco d'un campione di tale musica quale il sassofonista Bob Berg è nuovo, pertanto, solo per modo di dire, va incontro, senza spazzare con l'inatteso, a quanto ci si aspetta. In fondo, non c'è nulla da mettere in discussione: o si condivide o si respinge. Si può anche restare a metà culturali dall'indubbia suggestione, lottando contro la consapevolezza che Berg nulla aggiunge a Coltrane. I momenti più piccanti vengono dalla chitarra di Mike Stern, mentre la tromba di Randy Brecker, ospite nel primo pezzo, replica Davis. Per i non accolti, le conclusive «Foglie morte» avrebbero potuto essere un po' più numerose.

Daniele Ionio

Jack Teagarden «That's a Serious Thing» Bluebird BMGND 90440 (CD)

Bianco con ascendente indie Jack Teagarden ha avuto una più facile carriera di gente, come ad esempio il bassista Oscar Pettiford, che mescolava il rosso con il bianco.

Se c'è stata un'ingiustizia, tuttavia, è nel ruolo privilegiato, ribadito persino nelle note di questo CD, assegnatogli in spetto a Jimmy Harrison che, dall'interno della «band» di Henderson, è stato il vero iniziatore del «sound» solistico del trombone. Teagarden, da parte sua, si trovava altrettanto a suo agio con musicisti neri e musicisti bianchi, come dimostra questa raccolta che spazia dalla fine degli anni Venti al 1957, dando spazio sia al suo affascinante trombone sia alla singolare timbrica di vocalisti. Le cose più belle sono quelle tardive, con i suoi Big Eight, con Armstrong alla Town Hall, con i Summa cum laude di Bud Freeman, per il maggior spazio d'intervento. E perché le incisioni più antiche, fra cui due di Fats Waller e quattro con Paul Whiteman, risentono complessivamente di mode sonore tramontate.

Daniele Ionio