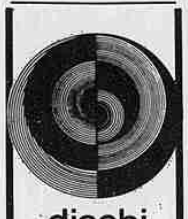
LA STAMPA
Archivio Storico dal 1867

Tutto libri

Musica



dischi

Bill Dixon l'avaro

Due case discografiche indipendenti, la *Raretone* e la *Soultone*, entrambe con sede a Milano, stanno per diventare le protagoniste di un avvenimento di grande importanza culturale: la pubblicazione di quattro long playing — due per ciascuna — del trombettista e compositore Bill Dixon.

Dixon è un artista di primo piano nel quadro del jazz contemporaneo. All'inizio degli Anni Sessanta ha dato un contributo di rilievo all'elaborazione del *free jazz* e adesso è uno dei pochi capaci di avanzare ipotesi e proposte per il suo superamento. Ma l'antipatia di Dixon per certi metodi dell'industria discografica e per le iniziative affrettate è tale che finora, in tutta la sua carriera, ha licenziato esattamente due long playing e mezzo, di cui uno per un'etichetta privata, con ovvie conseguenze sul piano della notorietà.

Tuttavia, non ha mai cessato di documentare la propria musica mediante nastri registrati che custodisce in un archivio personale. Da questi sono tratti *Considerations n. 1* e *Considerations n. 2*, due gruppi di opere che appartengono agli anni 1972-1976 e vengono stampate sull'etichetta *Fore*, il settore d'avanguardia della *Raretone*. I long playing della *Soultone*, *Bill Dixon in Italy vol. 1* e *vol. 2* sono ad essi perfettamente complementari, in quanto sono stati realizzati subito dopo la partecipazione di Dixon al festival del jazz di Verona del giugno 1980. *(fay.)*

Nel culto di Duke

Il culto per Benny Goodman ha portato fortuna a Henghel Gualdi, principe del clarinetto: «E' più bravo di Benny», ha detto una volta Lionel Hampton, fonte autorevole e quarto uomo (insieme con Wilson e Krupa) di una celebre formazione goodmaniana (Anni Trenta). Swingman trascinante, solista fluente, discorsivo, Gualdi si accosta ora al poderoso repertorio di Duke Ellington, un repertorio irrepetibile ma affrontato con gusto e competenza. *(f. mond.)*

Henghel Gualdi, **Dedicato a Duke Ellington**, 33 stereo Centoire 26604.

Dedicato ai nostalgici

Si rivede Williamson che ebbe buon vento sull'onda del *jazz californiano*, durante gli Anni Cinquanta. Onnipresente sull'etichetta «Contemporary», produttrice e bandiera di quello stile ormai dimenticato, Williamson spunta ora dal passato con i contorni del buon fantasma di famiglia. Accompagnato da Sam Jones al basso e da Roy Haynes alla batteria, esegue e improvvisa con la grinta arguta dei bei tempi. Dedicato ai nostalgici, agli orfani della ditta Shank-Cooper. *(f. mond.)*

Claude Williamson, **New Departure**, 33 stereo Interplay 7717.

Capitello con leoni di San Cugat del Vallés

Il saggio di Schneider

Così quelle pietre cantano inni gregoriani

PASSATA inosservata in una edizione quasi clandestina, viene ora riproposta, con l'indispensabile corredo di illustrazioni, tavole topografiche ed esempi musicali, la traduzione del più suggestivo lavoro di quella specie di stregone che è l'etnomusicologo Marius Schneider.

Indipendentemente dall'irrazionalismo delle sue tesi magiche sull'origine del mondo dal suono, egli documenta in modo convincente e storicamente attendibile una straordinaria scoperta: che la disposizione dei capitelli nei chiostri romanici delle chiese di San Cugat, di Gerona e di Santa Maria a Ripoll, in Catalogna, riproduce, grazie alla corrispondenza indiana tra le note musicali e certi animali araldici (principalmente il toro, il leone, l'aquila e il pavone), le melodie di altrettanti inni gregoriani, tra cui una variante del fondamentale *Iste confessor*, variante dedicata a San Cucufane, che del tempio di San Cugat del Vallés è il patrono.

L'indagine è condotta con straordinaria perspicacia inquisitiva, senza celare le difficoltà che provengono da lacune dell'informazione e anche da rovine prodotte dal tempo e dai restauri nell'architettura di questi venerabili monumenti. Poiché è chiaro che, quando vuole, Schneider è uno storico con tutte le carte in regola, cosa si aspetta a tradurre la sua monumentale storia della polifonia, o magari la tesi di laurea (di cinquant'anni fa!) su *L'Ars nova en Italie et en France*, invece di indulgere tanto alle sue avventurose ipotesi sull'origine della musica?

Massimo Mila

Marius Schneider: **Pietre che cantano**. Prefazione di Elémire Zolla. Traduzione di Augusto Menduni. Guanda, 138 pagine, 10.000 lire.

Lirica

Nel «Rigoletto» di Giulini brucia il fuoco dell'avventura

Illustrazione dalla prima edizione del Rigoletto

UNA nuova incisione di Rigoletto viene a riproporre la presenza ambitissima di Carlo Maria Giulini sul podio dell'opera lirica. Sono passati dieci anni da quando questo direttore ha inciso la sua ultima esecuzione operistica. Nel frattempo l'astro di Giulini è ancora salito nella venerazione della critica e del pubblico, la sua finezza interpretativa si è ulteriormente approfondita e il direttore è entrato ormai nella cerchia ristretta di quei maestri che forniscono i modelli dell'interpretazione contemporanea.

Questa ulteriore ascesa di Giulini, che dal 1978 è direttore stabile alla Filarmonica di Los Angeles, ha coinciso con un fatto curioso e apparentemente inspiegabile: il suo ritiro dal teatro d'opera. Quasi scottato da certe esperienze degli Anni 50 e 60 culminate nella collaborazione con Visconti in alcuni memorabili spettacoli di cui resta l'eco ancor oggi, Giulini, per un suo sofferto perfezionismo, ha preferito sottrarsi al confronto con il passato: ma questi dischi del Rigoletto sembra vengano a rompere l'incantesimo ed a creare il migliore presupposto di un suo prossimo ritorno sulla scena del teatro lirico.

Attorniato da un cast di cantanti di prim'ordine, da Piero Cappuccilli a Ileana Cotrubas, da Placido Domingo a Nicolai Ghiaurov e Elena Obraztsova che danno un rilievo scultoreo e prestano il lusso della loro sontuosa vocalità alle parti minori di Sparafucile e Maddalena, Giulini si conferma un interprete oggi raramente eguagliato per la naturalezza, la nobiltà e la classica compostezza del suo tratto esecutivo.

Intendiamoci, non è che quest'esecuzione manchi di fuoco: anzi, l'orchestra s'impenna dove è necessario in soprassalti d'energia che traducono fedelmente l'entusiasmo e la potenza di raffigurazione tragico-avventurosa della prima maturità verdiana. Ma tutto viene poi classicamente inserito in un cosmo armonico ed equilibrato dove le corde psicologiche e sentimentali della tragedia vibrano all'unisono nell'oggettiva pienezza di una visione totale.

Manca nell'interpretazione di Giulini qualsiasi taglio settoriale che privilegi un aspetto piuttosto che un altro: la musica è servita con una dedizione che annulla veramente l'interprete nella oggettiva ri-creazione del testo. Il quale viene abbordato, per così dire, in presa diretta, senza la mediazione di filtri culturali, tutto spira naturalezza, dal fraseggio infallibile, al ritmo, lontano da rigidezze metronomiche e spontaneamente scandito come una pulsazione organica, al timbro sempre lucido ed espressivo, mai allucinato nella ricerca di effetti gratuiti.

Quanto ai cantanti, Cappuccilli disegna un Rigoletto efficace e abbastanza sottile nella cesellatura del declamato, la Cotrubas una Gilda tenera e commossa, Domingo un elegante duca di Mantova. Straordinario Ghiaurov come Sparafucile e adeguatamente magnetica la Maddalena della russa Obraztsova. L'orchestra è l'onnipotente Filarmonica di Vienna e il Coro quello dell'Opera di Stato di Vienna istruito da Roberto Benaglio, l'anziano maestro della Scala all'epoca di Visconti, della Callas e dei più cari ricordi artistici di Giulini che lo ha voluto con sé in questa importante occasione.

Paolo Gallarati

G. VERDI, **Rigoletto**, Cappuccilli, Cotrubas, Domingo, Ghiaurov, Obraztsova. Orchestra Filarmonica di Vienna, Coro dell'Opera di Stato di Vienna diretti da Carlo Maria Giulini.

Nel «Manfred» di Byron

La parola di Carmelo Bene diventa musica, gesto e immagine

DELL'OGGETTO «disco» si dice che è «mezzo di riproduzione sonora», riproduce cioè il suono di situazioni fuori di lui. Ma ci sono molti dischi che sarebbero meglio definibili invece come «mezzi di produzione sonora» cioè come emissioni originarie, al di là e di più dell'avvenimento o del caso che hanno dato loro occasione.

Sembra paradossale dire questo di un disco come Manfred *di Byron-Schumann ridotto e interpretato da Carmelo Bene e registrato dal vivo alla Scala di Milano nell'ottobre 1980. E' autonomo un disco che nasce come riproduzione di un avvenimento teatrale?*

Eppure questo LP doppio è esemplare proprio perché rende evidente come in questo caso il suo «suono» sia la vera origine dello stesso fatto teatrale, come insomma sia lo spettacolo «riproduzione» di qualcosa che ne è matrice: la sonorità che percorre il disco. Che al centro dell'operazione di Bene sul Manfred *vi sia il suono è chiarito da una cristallina presentazione critica di Gilles Deleuze, stampata nell'album di testi che accompagna i due dischi.*

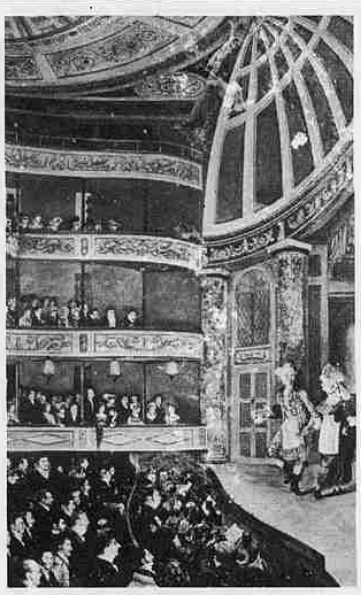
Ma tutto ciò non è nuovo in Bene che sempre nel suo teatro, come nel suo cinema, ha lavorato a questa resa sonora, musicale del linguaggio.

Il «nuovo» è che la parola diventando suono, non frammenta, non disgrega, non fa decadere ma moltiplica la sua capacità di significare, perché il testo byroniano rimane il testo byroniano: si parte insomma proprio dagli elementi visibili, dagli oggetti presenti al discorso: «lume», «tenebre», «terra», «aria», «spazio», «pensiero», sono parole-voci ma non «flatus vocis». Si presentano insomma col loro significato evidente, con il loro «contenuto», ma dietro questa evidenza, oltre l'apparenza del contenuto, la sottolineatura degli elementi ritmici, melodici e perché no? armonici della parola-suono, rimanda ad altri oggetti, ad altre presenze «non contenute», invisibili.

In ciò, Bene stabilisce un rapporto preciso tra «voce» ed «evocazione», ma di nuovo: questa è proprio l'operazione implicita nell'opera di Byron che ha al suo centro proprio l'esperienza dell'«evocazione» degli spiriti: «Apparite! Apparite!». Gli oggetti invisibili, che sono gli oggetti designati dal «musicale» di contro alla pseudo-oggettività del «teatrale», sono evocati e si presentano, si producono, pure restando «altri», «spiriti reali».

Gianfranco Manfredi

Carmelo Bene: **Manfred** di Schumann-Byron (Fonit-Cetra LMA 3004).



La rabbia dei drammaturghi

Il regista ama il potere non il teatro

«I drammaturghi di tutto il mondo sono arrabbiati». Così comincia un documento diramato dal convegno internazionale dell'ITI (Budapest, dicembre 1980) a conclusione dei lavori d'una commissione presieduta da Arnold Wesker e comprendente autori dell'Est e dell'Ovest, fra cui il nostro Nicolaj, costituitasi al congresso di Sofia (1979). «*Essi hanno capito che i loro problemi sono comuni*». Davvero? A Varsavia come a New York, a Francoforte come a Roma? Quei «problemi» secondo il documento, sono quattro: l'esclusione dello scrittore dalle istituzioni teatrali, dal loro livello decisionale; la falsificazione dei testi operata dai registi in nome di poetiche o ideologie personali; il predominio dei classici nei cartelloni, sia perché il classico essendo morto «non protesta» sia perché dà prestigio culturale al regista, che oltretutto si appropria del diritto d'autore; la crescente impossibilità, per il drammaturgo, di fare del proprio lavoro una vera professione, normalmente redditizia.

Come si vede, la polemica ha un doppio bersaglio. Da una parte è un attacco dei vivi ai morti: meno classici, maggiore attenzione al mondo d'oggi e a chi lo esprime in forma non indiretta. Da un altro verso, è polemica fra due professioni: lo scrittore contro il regista, che — nato come interprete — ha finito sempre più per presentarsi come inventore, come creatore.

Il documento ricorda che il mestiere di regista ha solo cent'anni (affermazione discutibile) e che in questo non lungo tempo ha sviluppato una brama insaziabile di potere, conquistandolo palmo a palmo. Ma sarebbe facile dire che furono gli autori a salutare, a suo tempo, l'apparizione di questo mediatore come una garanzia contro lo strapotere degli attori-mattatori (che poi erano, allora, anche registi). Altrettanto facile sarà dire che all'origine di tutto ciò sta la divisione capitalistica del lavoro, che fece dell'autore uno specialista «letterario» e del regista un traduttore «intellettuale», tutti e due incaricati di detronizzare la gente «di palcoscenico»; e forse la soluzione del caso sta in un processo storico, già in atto, che rifaccia e di chi scrive e di chi mette in scena due «uomini di teatro» e possibilmente un uomo solo. Costui, nelle grandi epoche unitarie, fu prima attore, non dimentichiamolo: Shakespeare e Molière insegnino (ma anche Eduardo e Fo sono nel medesimo caso).

Certo i drammaturghi hanno le loro ragioni, enunciate con viva esperienza professionale nella dichiarazione di Budapest: effettivamente l'estetismo di troppi registi è non solo un fenomeno esibizionistico (o copre squallidi interessi) ma costituisce un alibi contro l'attualità, contro la sua presenza contundente, trasformatrice perpetua di linguaggi (sociali prima che scenici); mentre il regista estetizzante è un nostalgico, preferisce «citare» linguaggi notorii a seguire la concreta vicenda delle parole d'azione, di passione e, perché no?, di classe).

Qui, davvero, i problemi sono «comuni»: perché se il regista sovietico mette in scena Schiller al fine di coprire i suoi indiretti e spuntati strali contro la situazione del momento, il regista italiano preferisce il dramma shakespeariano da rendere aggressivo contro ogni forma di «potere» (il che è infinitamente generico) al testo attuale che può portarti in teatro un po' di tutto — dalla squadraccia, ai carabinieri, alle bombe — e allontanare le sacramentali sovvenzioni dello Stato o della Regione. Insomma: o censura o autocensura.

Ma gli autori sono poi così coraggiosi? Saprebbero approfittare di una maggiore libertà e autorità? Non si metterebbero a scrivere l'Antigone di Porta Capuana (in umoroso e folklorico ambiente secentesco, con intenti tanto, ma tanto progressisti) ricacciando indietro la tentazione di raccontare la storia di qualche atto di terrorismo, di qualche scandalo statale?

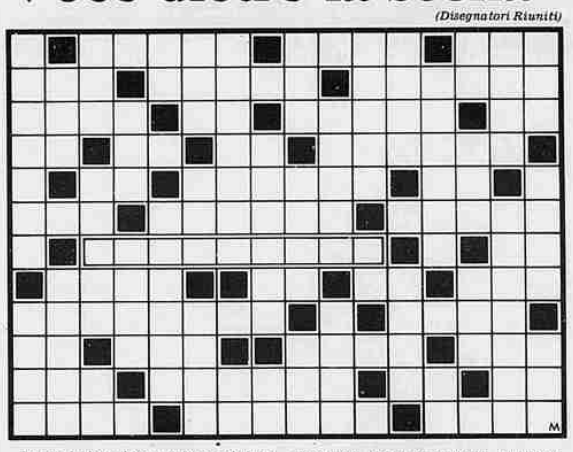
La richiesta dei drammaturghi riuniti a Budapest si articola così: a) un'organizzazione internazionale di scrittori di teatro per la difesa della loro dignità professionale; b) nessuna sovvenzione dello Stato a chi non dia al rischio della «novità» la precedenza sul museo o sull'evasione; c) i diritti delle opere di dominio pubblico vadano a cadere realmente in dominio pubblico, cioè siano utilizzati a favore del teatro nuovo, salva l'aliquota spettante alla traduzione; d) lo studio della drammaturgia abbia un senso pratico e miri a fare del drammaturgo «anche» un regista; più una proposta che possiamo trascurare (sul prezzo delle poltrone) perché riguarda Teatri di Stato, d'un tipo che in Italia non esiste.

Sui punti «a», «b», «c», secondo noi, non ci piove (come suol dirsi). Ma il più importante è il punto «d» perché riguarda il concetto stesso di drammaturgia e di regia. Allo stato attuale delle cose, autore e regista sono fratelli nell'irresponsabilità: possono anche squagliarsela, la sera della prima, lasciando soli l'attore e lo spettatore. Ma allora non saranno, questi due, i veri «indispensabili»? Tutto il discorso va fatto partendo da loro.

Ruggero Jacobbi

Voce dietro la scena

(Disegnatori Riuniti)



Per cominciare, dovete scrivere nel riquadro orizzontale al centro il nome di uno scrittore. Chi è?

E' un gran signore, nato a Roma nel 1896. Massimo esperto di arte neoclassica, massimo anglista italiano, ha pubblicato recentemente da Adelphi una «antologia personale» di saggi pubblicati in modo sparso e incrociato negli ultimi sessant'anni. Si intitola *Voce dietro la scena* (516 pagine, 18.000 lire).

Scritti nel riquadro centrale nome e cognome del saggista, le lettere così ottenute (3 vocali, 4 consonanti) saranno le sole utili alla soluzione del gioco. Nè le definizioni nè le caselle sono numerate: ma le definizioni sono date nell'ordine.

Orizzontali:

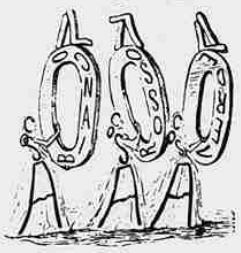
Vastissimo altipiano asiatico.
Con l'accento è caro, senza accento è santo.
Il nome della Dawber.
Sorella della tv.
Fertile, pingue.
Atrocità.
Il nome di Vergani.
Officine Meccaniche.
Infima casta indiana.
Fondo di gualdrappa.
Iniziali di Poli.
Principio di raucedine.
Appena all'inizio.
Sorella del nonno.
Sono di moda e in voga.
Il dio della forza generativa maschile.
La fine di marzo.
Kaiser russo.
Capi di confraternite.
Una sua vittoria è rimasta proverbiale.
Fondo di samovar.
Hanno una Camera a Londra.
Pisa.
Primo pronome.
Istituto Mobiliare Italiano.
Medico direttore di reparto.
Gioco medioevale che si faceva con tre dadi; perdeva chi tirava meno di 4 e più di 7.
Iniziali della Asti.
Collocata in basso.
Vasti, spaziosi.
Mendicante di Itaca.
Metropoli brasiliana.
Poeta latino.
Oristano.
Iniziali di Rascel.
Ortaggio anemico.
Non è pari, ma non è dispari.
Coppia.

Verticali:

Favorevoli.
Timorati di Dio.
Modena.
Prefisso che vale «sotto».
Manuale per poeti.
Arte e musica «popolare».
Può crescere su una mano.
Eresiarca alessandrino.
Fiume europeo, con un nome che sembra cinese.
Bifronte di «apra».
Il nome della Martini.
Scultore e poeta dadaista.
Incursione di saccheggiatori.
Adesso.
Collega Roma a Brindisi; vecchia auto.
L'albero della cellulosa.
Pupo dell'«Iris».
A questo punto...
Foglia d'edera.
Si grida per incitare il ciuco.
Quattro nello stemmma sardo.
Sposo di Ecuba.
Lucertoloni verdi.
Le affila chi si prepara alla lotta.
La fine dei comizi.
A Mare presso Cosenza.
Padre dei vizi.
Istituto per la Ricostruzione Industriale.
Il casato di una Caterina regina d'Inghilterra.
Lo sono i veri amici.
Bifronte di Roma.
Cortile rustico.
Metallo che può dare la febbre.
Iniziali della Piccolo.
Aeronautica Militare.
Zona Portuale.
Iniziali della Paladini.

(La soluzione del cruciverba sarà pubblicata domani su «La Stampa» nella pagina della rubrica «Lettere della domenica»).

Anagramma-oroscopo per il 1981



NEL *numero di gennaio il mensile di enigmistica classica «Penombra» pubblica i risultati di un concorso bandito l'anno scorso fra i suoi lettori. Si trattava di studiare i possibili anagrammi della parola «millenovecentottantuno» per veder di cavarne, scherzando più o meno, qualche auspicio.*

Da secoli si pensa, più o meno seriamente, che nel «nomen» di una persona o di una cosa si nasconda qualche «omen», qualche presagio, e che — se il presagio è nascosto — l'anagramma possa scoprirlo. Anche a voler essere molto razionalisti e scettici, i risultati del concorso di Penombra sono preoccupanti. Uccelli di malaugurio («civette non molto lontane») dicono la stessa cosa, sia che parlino rivolgendosi a me e a te, terrorizzato lettore («non è vincente: molla tutto!») sia che parlino per bocca del 1981 («meno lutto con tanto veleno»).

Si possono trovare anche altri anagrammi ottimistici ma suonano meno bene, sono meno verosimili. Per esempio «Il novo anno tutto clemente» che si ricava dalla variante con due o, «Millenovecentoottantuno».

Penombra è la più antica e autorevole testata di enigmistica classica. Fondata nel 1920 da Cameo (Eolo Camporesi) si pubblica a Roma, in viale Giulio Cesare 109. Come le altre riviste di questo genere ha tiratura limitata, è distribuita per abbonamento, e pubblica solo giochi difficilissimi, con rigorosa esclusione delle parole incrociate.

g. d.