

mensile  
di informazione  
e cultura  
musicale

**CLASSICA**  
**JAZZ**  
**POP**  
**WORLD**

gennaio 2015

€ 5,00

anno XXXI  
numero 321

# gdm

il giornale della musica

## L'essenza di Luisi

Tra Zurigo (dove è stabile dell'Opernhaus) e New York (principale al Metropolitan) il direttore d'orchestra racconta i suoi sogni professionali e il suo particolarissimo hobby: creare profumi

## Emma Dante Jocelyn Pook La nuova Philharmonie di Parigi

HANS WERNER HENZE  
FRANK ZAPPA  
A LOVE SUPREME 50 ANNI DOPO  
BOB DYLAN  
RAP IN MALI



# OPERA



## stagione 2014/15

Pisa, Teatro Verdi

*11 e 12 Ottobre 2014*

**Mozart DON GIOVANNI**

*22 e 23 Novembre 2014, prima assoluta*

**Colombini IL GHETTO. VARSAVIA 1943**

*17 e 18 Gennaio 2015*

**Puccini LA RONDINE**

*21 e 22 Febbraio 2015*

Progetto LTL Opera Studio

**Rossini IL BARBIERE DI SIVIGLIA**

*27 e 29 Marzo 2015*

**Verdi MACBETH**

Pisa, Sala "Titta Ruffo" del Teatro Verdi

*5 Febbraio 2015*

**I Sacchi di Sabbia DON GIOVANNI**

**Melani L'EMPIO PUNITO** (selezione)

*13 Marzo 2015*

**Dargomyžskij IL CONVITATO DI PIETRA**

*18 Aprile 2015, prima assoluta*

**Deri MARKHEIM**

BIGLIETTI IN VENDITA DAL 7 OTTOBRE 2014  
AL BOTTEGHINO DEL TEATRO VERDI  
(DALL'8 OTTOBRE ANCHE TELEFONICAMENTE  
E SUI CANALI DEL CIRCUITO CHARTA-VIVATICKET)

informazioni Teatro di Pisa tel 050 941 111 [www.teatrodipisa.pi.it](http://www.teatrodipisa.pi.it)

La Stagione è realizzata con il contributo di:

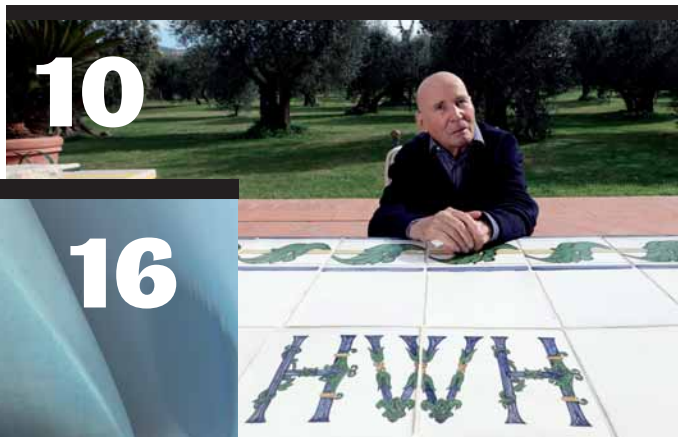
MIBACT Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo | Regione Toscana



## Questo gennaio

**F**abio Luisi è uno dei direttori d'orchestra italiani che in giro per il mondo continuano a ricordare soprattutto a noi stessi che questo è un Paese che ha nel suo dna eccellenze culturali e musicali: ligure, serio, ammiratore di Bernstein e Celibidache, è direttore artistico del Concorso Paganini e lavora stabilmente al teatro dell'opera di Zurigo, e al Metropolitan di New York, e distingue solo la musica bella da quella brutta: «Nonostante le nostre strutture non funzionino - ci dice nell'intervista che apre questo numero - io incontro in Italia e all'estero tantissimi musicisti italiani bravissimi. Nonostante la crisi formiamo musicisti di solida preparazione. Io del resto non potrei parlare male dei Conservatori: ci ho studiato come tutti quelli che fanno la nostra professione. Certo, poi vado all'estero, alla Juilliard, e vedo sale prove, sedi bellissime e organizzate, mezzi tecnici che per noi sono un sogno e mi domando: cosa potremmo fare noi se avessimo queste opportunità?».

Già, il nostro augurio per il nuovo 2015 è questo: trovare il modo di trovarle, le opportunità, per fare ancora ottime azioni per la musica, saltando fuori dalla trincea dei sette anni di crisi e di fatiche, perché - come dice Luisi - «non è vero che siamo un disastro». Buone idee non mancano: leggete cosa si sono inventati a Parma l'imprenditore Davide Battistini per portare Verdi in tutto il mondo e a Milano l'AsLiCo portando ai liceali l'opera riletta in stile thriller a fumetti.



in alto: **Hans Werner Henze** (due suoi lavori andranno in scena a Palermo, Firenze e Losanna)

a sinistra: una delle balconate della nuova **Philharmonie** di Parigi (foto © Philharmonie de Paris - Arte Factory)

### ouverture

## 2 Il profumo del podio

di Roberto Iovino

Fabio Luisi dalla sua Liguria a Zurigo (direttore stabile all'Opera) e New York (direttore principale al Metropolitan) racconta come si diventa direttore d'orchestra, i suoi sogni professionali e il suo hobby particolarissimo: creare essenze

### attualità

## 10 Doppio Henze

di Alberto Bonanno e Elisabetta Torselli

A Palermo va in scena, per la prima volta in Italia, *Gisela!* con la regia di **Emma Dante**, a Firenze e a Losanna il chitarrista **Luigi Attademo** ripropone *El Cimarrón*

## 16 Il gioiello di Parigi

di Alessandro Di Profio

Inaugura con una serie di concerti dell'Orchestre de Paris la nuova Philharmonie: costata 380 milioni di euro, su progetto di Jean Nouvel, ingloberà in un nuovo polo la Cité de la Musique

### professioni

## 22 I violini di Singapore

di Franco Soda

**Bernard Lanskey** e **Qian Zhou** raccontano la prima edizione della Singapore International Violin Competition che prende il via a gennaio

### culture

## 28 Nella testa di Frank Zappa

di Giordano Montecchi

Quel compositore rock fece della sua musica uno strumento di critica e di decostruzione degli stereotipi e dei feticci

## 44 L'amore ai tempi di Coltrane

di Enrico Bettinello

A mezzo secolo da *A Love Supreme*, un live riscoperto. Francesco Bigoni e Claudio Fasoli raccontano il loro Coltrane

## 52 Dylan in cantina

di Jacopo Tomatis

Aspettando il nuovo disco (cover di standard di Frank Sinatra), escono vecchi e nuovi *Basement Tapes*: l'archivio Dylan è sempre aperto

## 56 Mali hip hop

di Marcello Lorrain

Reportage da Bamako: la scena rap è sempre più interessante. Un atelier al Conservatorio svela problemi e potere dei giovani rapper del Paese africano

### in copertina

Jocelyn Pook (foto Hugo Glendinning; abito Vivienne Westwood)

"il giornale della musica" torna in edicola il 1° febbraio 2015



Fabio Luisi (foto Monika Rittershaus)

# Il profumo del podio

**Fabio Luisi** tra Zurigo (dove è direttore stabile dell'Opernhaus) e New York (direttore principale al Metropolitan) racconta di come è diventato direttore d'orchestra, dei suoi sogni professionali e del suo hobby particolarissimo: creare essenze

ROBERTO IOVINO

**D**irettore stabile all'Opera di Zurigo, direttore principale al Metropolitan di New York. Fabio Luisi è ormai da anni cittadino del mondo, e si divide tra due continenti e, quando può, la sua Liguria, a Camogli dove da qualche anno ha fissato la propria residenza: «Camogli e New York - spiega - sono decisamente complementari: chi conosce entrambi i luoghi potrà capirmi! La pace e il fascino di Camogli, soprattutto in inverno, sono affascinanti e unici. L'energia di New York è inimitabile». Abbiamo raggiunto Fabio Luisi via Skype a Zurigo, dove sta impostando una serie di progetti: «In questo momento non dirigo ma sto seguendo alcune iniziative sinfoniche e una registrazione di musiche di Wagner. Nei mesi scorsi invece sono stato al Metropolitan per una edizione di *Macbeth*».

**Come ci si trova dividendosi fra Europa e America?**

«Lavoro in teatri fra loro molto differenti. Il Metropolitan con i suoi 4.000 posti è una sala molto grande con particolari caratteristiche. Zurigo vanta un teatro di prestigio, ma assai più contenuto come spazio, con 1.400 posti. Il modo di lavorare dunque cambia sensibilmente, occorre adeguarsi alle differenti esigenze acustiche».

**Recentemente ha anche assunto la direzione artistica del Concorso internazionale di violino "Premio Paganini" che si tiene nella sua città, Genova. Un concorso nato agli inizi degli anni Cinquanta, quando competizioni del genere erano ancora rare e una vittoria spalancava le porte di una carriera internazionale. Oggi i tempi sono cambiati: ha ancora senso un concorso musicale?**

«In effetti oggi la situazione è mutata. I concorsi non sono più l'unico mezzo che ha a disposizione un giovane

artista per imporsi. Esistono piattaforme assai più comode e efficaci: basta pensare a YouTube, che garantisce una platea incredibile. È necessario dunque ripensare i concorsi da una visuale differente. In passato un concorso costituiva la naturale prosecuzione della carriera accademica di un giovane e per questo le giurie erano composte principalmente da insegnanti. Oggi una giuria deve invece valutare se i candidati che ha di fronte sono o non sono in grado di poter sostenere una carriera internazionale. E la carriera concertistica ha regole diverse rispetto alla carriera accademica. Il mio lavoro al "Paganini", dunque, non è consistito tanto nella riorganizzazione di una competizione che è di per sé già ben strutturata, ma nella scelta di una giuria formata non più solo da violinisti, ma da giornalisti, da manager».

**Lei ha iniziato la Sua carriera musicale come pianista, diplomandosi al Conservatorio di Genova. Cosa L'ha spinto poi verso il podio?**

«Ho studiato a Genova pianoforte privatamente perché frequentavo il liceo e all'epoca era più difficile far combinare lo studio in Conservatorio con quello di una scuola media superiore. Ho dato regolarmente gli esami al Conservatorio "Paganini" da esterno e lì mi sono diplomato nel 1978. Per qualche anno ho insegnato Teoria e solfeggio al Conservatorio di La Spezia (che allora era sede staccata dell'istituto genovese) e intanto mi perfezionavo a Parigi in pianoforte. Alla direzione sono arrivato dopo essermi appassionato al canto. Conobbi Leyla Gencer che veniva in estate in Liguria. Aveva bisogno di un pianista con cui studiare Lieder e mi misi a accompagnarla. Poi incontrai anche Luciana Serra che stava iniziando una straordinaria carriera. La loro conoscenza mi aprì gli occhi >>>

su quelli che erano i miei interessi musicali. Sono allora entrato come maestro sostituto all'Opera Giocosa. Avevo 21 anni quando mi fu offerto il ruolo in Conservatorio. Insegnare mi piaceva e mi piace tuttora, ma mi sentivo troppo giovane, avevo la necessità di studiare e ampliare le mie conoscenze. L'idea di dirigere mi affascinava. Pensavo a una carriera di preparatore di voci, di coach. Conobbi Milan Horvat che in quegli anni era spesso impegnato a Genova: mi propose di provare l'esame di ammissione ai suoi corsi di Graz. Andai, entrai nella sua classe e ne uscii a 25 anni. Il pianoforte comunque non è del tutto accantonato. Ogni tanto mi permetto una incursione nella musica da camera».

**Da lì, dunque, una lunga frequentazione con i teatri germanici...**

«A partire dal 1989 ho diretto ininterrottamente a Vienna, Monaco, Berlino, Stoccarda, Dresda dove ho ricoperto per tre anni il ruolo di direttore musicale, e per undici sono stato direttore stabile dell'Orchestra della Radio di Lipsia».

**Cosa ha imparato e cosa ha dato in questa lunga esperienza?**

«Nei teatri tedeschi si impara la serietà del lavoro. C'è una grande coscienza di se stessi, a volte persino eccessiva. E trovi orchestre che vantano una storia e una espe-

rienza straordinarie. Per quanto mi riguarda ho cercato di trasmettere la mia serietà, la mia continuità e una certa esperienza sinfonica che non è facile trovare nei direttori italiani. All'estero girano più facilmente direttori italiani d'opera: in campo sinfonico siamo relativamente in pochi, cito il compianto Abbado, Muti, Chailly e Gatti oltre al sottoscritto».

**E negli Stati Uniti cosa ha trovato?**

«Le orchestre americane brillano per efficienza, agilità e duttilità. Hanno una facilità di lettura incredibile. Quando qualche anno fa fui chiamato d'urgenza al Met a eseguire *Lulu* di Berg, alla prima prova lessi senza problemi un intero primo atto. Non è facile».

**Quali sono i requisiti necessari per fare il direttore? Preparazione musicale, naturalmente, ma anche una buona dose di psicologia?**

«Non è la scuola che trasforma una persona in un direttore d'orchestra. Certo può dare una preparazione solida di base, ma ci vuole altro. Quando uscii da Graz a 25 anni mi sentivo direttore. Per carità, ero ben lontano dall'esserlo. Il bello doveva ancora venire. Ho cominciato

**«Quando non dirigo sto in famiglia, poi amo leggere e mi dedico alla creazione di profumi: è una passione che ho da molti anni»**



Fabio Luisi in prova (foto Frank Blaser)

a lavorare in teatro facendo di tutto: suonavo il pianoforte, dirigevo la banda in scena, davo gli attacchi ai cantanti da dietro le quinte. Una gavetta lunga e preziosa. Oggi nessuno mi può raccontare storie in teatro perché conosco bene tutto ciò che si fa e che si deve fare. Quanto alla psicologia, è fondamentale, ma un giovane che sale sul podio di capacità psicologiche non può averne perché sono il frutto della conoscenza della vita, dell'esperienza. Certe cose non si insegnano, ti arrivano con la maturazione e con il lavoro. Fondamentale è saper comunicare, riuscire a instaurare un rapporto diretto con chi ti sta davanti. E chi sta davanti è spesso un centinaio di strumentisti esperti, magari bravissimi che all'inizio ne sanno più di te. E allora è importante non barare, avere una onestà intellettuale e un'etica che ti assicurino quella professionalità essenziale ad affrontare con serietà e rigore un lavoro come questo».

#### Quando ha capito di avercela fatta, di essere effettivamente un direttore?

«Direi alla fine degli anni Ottanta. Avevo 30 anni e debuttai a Vienna. Mi resi conto allora che sì, probabilmente, questo sarebbe stato il mio mestiere. Il debutto, invece, risale a diversi anni prima, al 1983 quando a Graz realizzai *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* di Donizetti e a Martina Franca il *Requiem* di Cimarosa».

#### Ci sono direttori che hanno costituito per Lei un punto di riferimento?

«Certamente. Quando ero giovane e studiavo, il mio mito era Karajan. Era la summa del direttore. Conosceva tutto, aveva un repertorio enorme, una grande attenzione per il suono. Lo incontrai più volte, una straordinaria personalità. Oggi, invece, mi affascinano due figure fra loro molto diverse come Bernstein e Celibidache. Di Bernstein mi piace la sua immediatezza musicale e il coraggio delle sue scelte spesso avventurose e controcorrente. Di Celibidache è fondamentale la cura del suono e l'attenzione alle proporzioni di una composizione, alla sua architettura».

#### Nella Sua carriera si divide continuamente fra lirica e sinfonica. Ha preferenze?

«Mi piacciono entrambi i generi senza problemi. E sono convinto che per un direttore sia fondamentale lavorare nei due campi. Perché non ci si può esprimere al meglio nel sinfonico senza una adeguata conoscenza del teatro. L'uno giova all'altro. Ad esempio la scrittura orchestrale del *Macbeth* è stata per me una rivelazione totale, c'è un tessuto interno da scoprire e mettere in luce che risulta più evidente con una esperienza sinfonica alle spalle».

#### Rimanendo nel campo delle Sue scelte, Lei ha un repertorio molto ampio, ma anche per la Sua frequentazione dei teatri tedeschi, punta spesso su Strauss e su autori a lui vicini.

«Direi che il repertorio a me più caro è il tardo romanticismo con autori come Strauss, Mahler, Bruckner, Wagner, Verdi. Ma poi spazio volentieri. Ho citato *Macbeth* e posso ricordare anche *Juliette* di Martinu. Nei prossimi mesi affronterò due volte Bellini (*Norma*, *Capuleti e Montecchi*) e poi a New York proporrò *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci*. Insomma, amo spaziare».

#### Dirige qualche volta orchestra giovanili?

«Certo, è una esperienza molto interessante. Ho lavorato con l'Orchestra dell'Accademia della Scala. Tempo fa ho diretto in un concerto l'Orchestra della Juilliard School di New York, formata da eccellenti strumentisti. E per alcuni anni sono stato a Sapporo in Giappone dove si

riunisce annualmente un'orchestra formata da giovani».

**A proposito dei giovani e del futuro della musica. Viviamo una fase di grave crisi non solo economica, ma anche culturale. In Italia se a parole si esalta il ruolo culturale e artistico del nostro Paese, nella pratica si tagliano i fondi non solo ai teatri ma anche all'intero settore dell'Alta Formazione Artistica (Conservatori e Accademie di belle arti) vanificando i sogni di quanti studiano musica e arte sperando di farne il mestiere della vita...**

«Sulla crisi italiana ho una posizione articolata. A chi mi dice che l'Italia è, sotto questo aspetto, un disastro dico che non è vero. Nonostante le nostre strutture non funzionino, io incontro in Italia e all'estero tantissimi musicisti italiani bravissimi. A Cleveland, in Inghilterra, in Germania ci sono nostri strumentisti di altissimo valore. Evidentemente, al contrario di quel che a volte si sente affermare, abbiamo bravi docenti e i nostri Conservatori, pur con tutti i limiti, funzionano. Nonostante si zoppichi, insomma, si continua a camminare. Tutto ciò mi fa dire che nonostante la crisi formiamo musicisti di solida preparazione. Io del resto non potrei parlare male dei Conservatori: ci ho studiato come tutti quelli che fanno la nostra professione. Certo poi vado all'estero, alla Juilliard e vedo sale prove, sedi bellissime e organizzate, mezzi tecnici che per noi sono un sogno e mi

&gt;&gt;

**<<Nonostante le nostre strutture non funzionino, io incontro in Italia e all'estero tantissimi musicisti italiani bravissimi>>**

AMICI DELLA MUSICA  
FIRENZE

## MASTER CLASSES

CON IL CONTRIBUTO DI FONDAZIONE CARLO MARCHI  
COMUNE DI FIRENZE - MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Amici della Musica di Firenze Premio "Franco Abbiati" 2006

### CHRISTOPHE ROUSSET

In collaborazione con l'Istituto Francese di Firenze

Clavicembalo

15 - 17 Febbraio 2015

### STEFANO FIUZZI

In collaborazione con l'Accademia Bartolomeo Cristofori

Pianoforte e Fortepiano

9 - 12 Aprile 2015

### JILL FELDMAN

Canto Barocco

13 - 15 Marzo 2015

### ALESSANDRO CARBONARE

Clarinetto

8 - 10 Maggio 2015

### STEPHEN BURNS

Tromba e Musica d'Insieme per Ottoni

21 - 25 Marzo 2015

### RADOVAN VLATKOVIC

Corno

Maggio 2015

Informazioni: Amici della Musica - Via Pier Capponi, 41 - 50132 FIRENZE  
Tel. 055608420/Fax 055610141 - E-mail: masterclasses@amicimusica.fi.it



ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE

## Da Beethoven a Lehár: l'agenda di Luisi

**Sarà un inizio di anno denso di impegni quello di Fabio Luisi, che dovrà dividersi fra Stati Uniti e Europa per una serie di appuntamenti sinfonici e teatrali.** L'8 gennaio sarà al Carlo Felice di Genova nella stagione sinfonica (*Concerto per violino e orchestra* di Beethoven, solista Salvatore Accardo, *Sinfonia n.7* di Bruckner). Approfittando dell'impegno nella sua città, il 7 gennaio Luisi tornerà nel Conservatorio dove si è diplomato, il "Paganini", e dirigerà una prova dell'Orchestra degli studenti dell'Istituto. Il 12 sarà a Milano per dirigere la Filarmonica della Scala in un programma dedicato a Brahms (*Concerto per violino e orchestra*, solista Joshua Bell), Ligeti (*Lontano*) e Varèse (*Amériques*): la prova generale del concerto, inserita nel progetto "La Filarmonica della Scala incontra la città", si terrà l'11 gennaio alle 19.30 al Teatro alla Scala e l'incasso della Prova Aperta sarà devoluto a favore della sezione di Milano dell'Uildm (Unione Italiana Lotta alla Distrofia Muscolare): info al tel. 02465467467.

Il 14 febbraio dirigerà all'Opera di Zurigo un nuovo allestimento di *Juliette* di Martinu e curerà le riprese di *Ariane a Naxos* di Strauss e di *Norma* di Bellini. Poi ritorno a Genova per seguire il Concorso Internazionale "Premio Paganini" (dal 26 febbraio all'8 marzo).

Chiusi gli impegni violinistici, Luisi volerà a New York: al Metropolitan lo attenderà, il 14 aprile, un nuovo allestimento di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* cui seguirà fra aprile e maggio una edizione della *Vedova allegra*.

R.I.



Fabio Luisi (foto BALU)

domando: cosa potremmo fare noi se avessimo queste opportunità?»

**Insomma ci autolimitiamo per non essere troppo superiori...**

«Ecco, mettiamola così!»

**In tanti anni di attività Le saranno capitati incidenti, buffi...**

«Proprio quando ero a Graz e mettevo in scena *Le convenienze e le inconvenienze teatrali* capitò una cosa divertente. Lo spettacolo, in tedesco (il titolo era *Viva la mamma*) era stato rivisitato dal regista in maniera originale. C'era una troupe di cantanti che arrivava in un teatro per mettere in scena uno spettacolo, si apriva il sipario, spuntava un personaggio che annunciava che non si poteva mettere in scena lo spettacolo per qualche problema e poi di lì i vari personaggi davano vita a gags di vario genere. Una sera, dopo l'Ouverture, il sipario non si aprì e spuntò una testa ad avvertire che a seguito di un principio di incendio era necessario abbandonare il teatro. La gente, credendo si trattasse del solito scherzo iniziale, si mise a ridere divertita e ci volle un po' di tempo per convincere tutti che il rischio era reale».

**Ci sono differenze oggi fra i pubblici di diverse nazionalità?**

«Il pubblico americano è spontaneo ed entusiasta. È diretto nelle sue manifestazioni, mentre quello europeo in questi ultimi anni è diventato, talvolta, un po' viziato, ha una aspettativa esagerata e un atteggiamento distaccato, a volte con cadute di stile quando si invaghisce di personaggi dubbi. Il pubblico giapponese è rispettoso e informato».

**Che rapporto instaura con i collaboratori, i registi e i cantanti?**

«In tutti gli artisti che lavorano con me cerco sempre l'onestà e l'etica. Non sono un dittatore, ma desidero che si lavori con rispetto. Se si ha la possibilità di collaborare con cantanti di esperienza è naturalmente vantaggioso poter mettere insieme le idee di tutti, condividere anche letture diverse dalla propria, contribuendo tutti insieme a dare una interpretazione. Il regista ha il compito di raccontare una storia. Ci sono tanti modi per farlo. Il problema nasce quando la storia non è più comprensibile. Personalmente sono aperto a letture moderne, ma il tutto entro i limiti imposti dalla esigenza di proporre uno spettacolo coerente e ben strutturato».

**Quale opera non ha ancora diretto e vorrebbe dirigere?**

«Ce ne sono troppe per indicarne solo una. Alcuni sogni nel cassetto li riesco ad esaudire a breve: *Wozzeck*, ad esempio, lo metterò in scena a Zurigo, mentre *Lear* di Reimann lo dirigerò a Parigi. Rimangono in lista d'attesa *Tristano e Isotta*, *La Donna senz'ombra*, *Otello*, *Semiramide* e, fra i moderni, *I diavoli di Loudon* e il *Grand macabre*.

**Al di là della musica cosiddetta colta ascolta anche altro?**

«Io, in realtà, raramente ascolto musica classica. Mi piace il jazz, mi piace il blues. Non esiste musica seria e musica non seria, esiste solo una distinzione fra musica bella e musica brutta».

**Quando non dirige o non lavora in teatro come trascorre il tempo?**

«Prima di tutto sto in famiglia, poi amo leggere e mi dedico alla creazione di profumi...»

**Profumi?!**

«È una passione che ho da molti anni e la coltivavo



inizialmente per puro piacere personale per me e la mia famiglia. A un certo momento mi sono chiesto se sarebbe stato possibile dedicarmi alla creazione di nuove essenze, così ho cominciato a studiare e a sperimentare. Dopo due, tre anni sono riuscito a creare alcuni profumi accettabili, quindi ho continuato».

**Esistono correlazioni fra musica e profumi? Penso ad esempio a Skrjabin che amava immaginare opere nelle quali potessero fondersi suoni, luci e, appunto, fragranze....**

«Non ci sono correlazioni dirette, ma sensazioni che possono essere spiacevoli o piacevoli, si tratta del resto di esperienze sensoriali in entrambi i casi. Anche un suono si descrive, più che con le parole, con le emozioni. E a proposito di Skrjabin, il mio maestro di profumeria a volte mi fa anche dipingere, a conferma della relazione che intercorre fra le diverse sensazioni. A pensarci bene il comporre un profumo ha a che vedere con la direzione d'orchestra. In entrambi i casi si tratta di trovare un equilibrio fra essenze o timbri e colori. È un'attività creativa molto rilassante».

**Se non avesse fatto il musicista?**

«Mi ero iscritto a lettere classiche. Ho sempre amato il latino, un po' meno il greco. Forse sarei diventato un insegnante di lettere».

m—

## I suoi dischi: Berlioz, Schmidt, Mahler...

Fra le incisioni discografiche più recenti di Luisi vanno ricordate le quattro Sinfonie e l'oratorio "Il libro dei sette sigilli" di Franz Schmidt. È appena stata pubblicata una interessante registrazione della *Sinfonia fantastica* di Berlioz con la Philharmonia Zürich, mentre è in uscita un cd con musiche di Wagner, ancora con la Philharmonia Zürich.

Della discografia precedente si possono ricordare la *Sinfonia n.9* di Bruckner con la Staatskapelle Dresden, *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (con Anna Netrebko e Elina Garanča), la *Sinfonia n.4* di Mahler (MDR Symphonieorchester, Sandra Tratingg soprano) e fra diverse incisioni dedicate a Richard Strauss la *Sinfonia delle Alpi* e *I quattro ultimi Lieder* con Anja Harteros e la Staatskapelle Dresden.

# Grandi Storie EDT

Per mettere un punto fermo a una storia che non si ferma.



Ted Gioia  
**Storia del jazz**  
pp. 560, € 35,00



Jennifer Homans  
**Gli angeli di Apollo**  
Storia del balletto  
pp. 592, € 35,00



Carolyn Abbate  
Roger Parker  
**Storia dell'opera**  
pp. 600, € 38,00

**NOVITÀ  
in libreria**

## In breve

### Bologna: apre il Ballo

Dopo il "Macbeth" firmato da Bob Wilson nel 2013 (che troveremo riproposto quest'anno), il 2015 del Teatro Comunale di Bologna si aprirà l'11 gennaio con il *Ballo in maschera* di Damiano Michieletto, che nel 2013 suscitò qualche scalpore alla Scala. Riccardo è affidato a Gregory Kunde, mentre Luca Salsi è Renato, Maria José Siri è Amelia e Elena Manistina è Ulrica. La bacchetta è quella del nuovo direttore musicale del Teatro Comunale, Michele Mariotti, che dirigerà anche due concerti della stagione sinfonica: il primo, domenica 29 marzo (in programma l'ouverture *Die Zauberharfe* di Franz Schubert, i *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss e la *Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 73* di Johannes Brahms); il secondo, giovedì 5 novembre (*Concerto n. 1 in re minore per pianoforte e orchestra* di Brahms e la *Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68 "Pastorale"* di Ludwig van Beethoven). Sarà invece Michel Tabachnik a inaugurare la stagione sinfonica venerdì 23 gennaio con la prima assoluta di *Syntax*, nuova composizione orchestrale di Ivan Fedele.

### Barbieri alle Muse di Ancona

Il consiglio di amministrazione del Teatro delle Muse di Ancona ha recentemente eletto direttore artistico Guido Barbieri, già attivo da alcuni anni nel capoluogo marchigiano per ricoprire lo stesso ruolo in seno alla maggiore società concertistica della città, gli Amici della Musica "Guido Michelli". A Barbieri viene affidato il compito di programmare le attività per il prossimo triennio, così come stabilito dalla normativa ministeriale, e di ricomporre le fila della vita musicale anconitana, coordinando e creando un circuito virtuoso tra le varie istituzioni musicali, comprese le scuole private di musica (non si può qui non menzionare la chiusura, non ufficiale, ma che di fatto è avvenuta, dell'Istituto Superiore di Studi Musicali "G.B. Pergolesi"). «Il mio compito - dice Barbieri - oltre a definire i titoli per le stagioni liriche dei prossimi tre anni (le Muse, essendo un teatro di lirica ordinaria, non potrà sostenerne più di due) sarà soprattutto quello di creare un coordinamento e una ricomposizione della vita musicale cittadina, coinvolgendo le cinque istituzioni musicali che tra l'altro hanno la propria sede all'interno dell'edificio del teatro: gli Amici della Musica, con la loro stagione di musica da camera, la Fondazione Orchestra Regionale delle Marche, con il circuito sinfonico, il Coro Lirico "Bellini", attivo nei teatri del territorio, l'Orchestra di fiati, e il teatro stesso. Penserei, nell'ottica di questo riordino dell'offerta musicale, di creare degli eventi "a tema" che coinvolgano un po' tutti gli organismi in obiettivi comuni. Auspicherei anche una sorta di coproduzione creativa con Marche Teatro, l'organismo che si occupa della prosa, nella ricerca di una continuità negli allestimenti, scegliendo magari gli stessi artisti per la progettazione di scene, luci e costumi. La stagione lirica si svolgerà nei mesi di settembre e ottobre, con due titoli e quattro recite, e si intreccerà, ma non accavallerà, con quella di Jesi, creando un'offerta di respiro regionale».

L.F.

## OPERA

# Il fuoco di Gounod

MICHEL DIJKEMA È IL REGISTA DEL FAUST IN SCENA AL TEATRO COMUNALE DI BOLZANO DAL 21 GENNAIO/ MONIQUE CIOLA

**Arriva al Teatro Comunale di Bolzano il 21 e 22 gennaio il nuovo allestimento del**

**Faust di Gounod** per la regia dell'olandese Michiel Dijkema. La première dell'opera lo scorso ottobre a Lipsia è stata accolta dalla stampa tedesca con grande entusiasmo per la potenza visiva di un "Faust apocalittico". Ora il medesimo cast (Faust, Sergey Pisarev; Méphistophélès, Mark Schnaible; Marguerite, Marika Schönberg, Olena Tokar) guidato dalla bacchetta di Anthony Bramall sarà accompagnato dall'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento. Abbiamo intervistato Michiel Dijkema.

**Nella Sua regia ha scelto di soffermarsi sulla profondità del Faust goethiano oppure sul sentimento d'amore della Margherita di Carré?**

«Gounod e il suo librettista sono interessati maggiormente all'amore. Il loro Faust è una storia d'amore in cui si intromette il diavolo. I due inseriscono nella Margherita di Carré determinate scene del Faust goethiano, come la Notte di Valpurga, ma l'attenzione resta sempre sul tema amore. Ciò non significa però che il pezzo sia monotematico. Faust non si dispera per non essere riuscito, in qualità di scienziato, a comprendere ciò che tiene insieme il mondo dall'interno, ma si dispera perché capisce di essere un uomo anziano che non ha vissuto la sua vita. Mentre era impegnato a studiare la vita, la sua vita e l'amore sono andati persi. Una crisi interna della quale molti uomini riescono a trovare un riferimento emozionale. Anche questa è profondità».

**Protagoniste indiscusse della scena sono le fiamme, un fuoco vivo che compare e scompare ovunque, su un crocifisso, su un violoncello, ma anche tra le gambe di una povera vedova. Cosa brucia nella musica di Gounod?**

«In questo libretto c'è molto che ha ispirato Gounod e quando Gounod è ispirato allora la partitura è incandescente. In Gounod l'amore è credibile, sincero e toccante; la passione è fiammeggiante. Anche il Male viene rappresentato da Gounod con un incredibile fuoco

musicale. Per determinate scene Gounod ha composto il vero Male e contemporaneamente Mefistofele prova piacere di fronte a questo Male. Per questo Mefistofele diviene una figura quasi simpatica. Ci crea piacere nel vederlo trascinare la gente giù nel baratro. Ciò non è monodimensionale, piuttosto si tratta degli autori che cercano di introdurre questa figura sulla scena. A tal proposito possiamo dire che il fuoco viene utilizzato sia per rappresentare qualche cosa di demoniaco, sia come elemento giocoso».

**Nella Sua regia si vede l'esecuzione capitale di Margherita. Ha scelto di rendere più cruenta la morte dell'unica vera vittima di Mefistofele?**

«A causa dell'interferenza del diavolo Mefistofele, la devota Margarethe diviene un'assassina di bambini. La crudeltà affianca qui il tema dell'amore. Bisogna considerare che all'epoca di Goethe l'infanticidio era una grande problema sociale. Un assassinio su due riguardava un bambino. Gounod non era nelle condizioni di poter mostrare una decapitazione sul palco. Mefistofele descrive però l'episodio e anche dalla partitura musicale lo si capisce. Gounod ha messo nella partitura un rullo di tamburi proprio in corrispondenza dell'esecuzione di Margherita, si potrebbe dire un'esecuzione musicale. Visto che in questo allestimento voglio mostrare come tutti i personaggi periscono con Mefistofele, la scena dell'uccisione di Margherita appartiene al mio intento. Evitare delle scene in Faust non sarebbe etico».

m—

## OPERA

# Il sogno di Elvira

INTERVISTA A **FABIO CERESA**, REGISTA DEI *PURITANI* DI BELLINI IN SCENA AL TEATRO DELL'OPERA DI FIRENZE DAL 28 GENNAIO, E LIBRETTISTA PER *LA CIOCIARA* MUSICATA DA TUTINO CHE DEBUTTERÀ A SAN FRANCISCO

ELISABETTA TORSELLI



Bozzetto di Tiziano Santi per il secondo atto dei *Puritani*

**F**abio Ceresa firmerà la regia dei *Puritani* attesi il 28 gennaio al Nuovo Teatro dell'Opera di Firenze (sul podio Matteo Beltrami, Jessica Pratt e Yijie Shi come Elvira e Arturo del primo cast). Ma ci siamo occupati già di lui, come librettista, nel 2011, di una deliziosa operina per bambini promossa dal Cidim, *Il Re Tuono* della compositrice friulana Daniela Terranova. Un lavoro di cui il giovane drammaturgo e regista si ricorda con orgoglio: «Un'operazione esemplare di educazione dei piccoli all'opera». La collaborazione con la Terranova è continuata con il testo di *Remaking Orfeo*, rivisitazione dell'*Orfeo* di Luigi Rossi per il festival di Martina Franca. Nel frattempo Ceresa, dopo un praticantato come aiuto-regista scaligero cui ha dato l'addio con il recentissimo *Fidelio*, si è affermato anche come regista in proprio, tra l'altro con una *Madama Butterfly* che ha girato un bel po' e si è vista anche a Firenze. Ma non ha abbandonato la librettistica, arte oggi apparentemente negletta. Ma proprio per questo chi la possiede, chi sa fare un testo per un'opera, è diventato, c'è da credere, una specie rara e preziosa agli occhi dei compositori. «Infatti continuo - dice Ceresa -. Nel 2015 con Marco Tutino presenteremo all'Opera di San Francisco *La ciociara*, e mi emoziona pensare che è la prima commissione di un teatro statunitense a un compositore italiano dopo Puccini. Siamo partiti non dal film di De Sica quanto dal racconto di Moravia, però abbiamo dovuto fare dei cambiamenti, ad esempio per la condizione postica dalla committenza che

fosse un'opera molto italiana con il classico triangolo soprano-tenore-baritono, e dunque ci siamo dovuti un po' inventare un *villain*. La protagonista sarà Anna Caterina Antonacci: più italiana di così...».

**Torniamo alla regia: ci sembra che l'osso più duro per un regista sia proprio questo Bellini così difficile da "muovere" secondo l'ottica registica corrente, e i *Puritani* in particolare, con la musica che segue un diagramma tutto interno a Elvira e alla sua pazzia e si incanta nelle lunghe spire melodiche del compositore catanese. Estenderei alla regia quello che mi ha detto un giovane direttore intelligente: fare Wagner e Strauss è facile, è Bellini che è difficile!**

«Non posso che concordare. Due secoli fa bastava una voce meravigliosa, oggi l'occhio e la mente cercano continuamente stimoli nuovi, la musica basta a se stessa ma la scena no, e d'altra parte, con queste marce e cori, come sono credibili oggi dei coristi e figuranti

in schioppo e spadino che manovrano in una piazza d'armi? E allora bisogna trovare una sintesi più alta, in cui l'immobilità deve essere non un arrendersi ma un conseguimento, uno strumento per la contemplazione, un passaggio fra vita attiva e vita sognata».

**Una regia deve restare una sorpresa, ma le chiediamo almeno questo: ci minaccia regie "tedesche", concettualizzazioni, attualizzazioni a tutti i costi?**

«No. Che me ne faccio di Elvira in minigonna? Io dico come Verdi: torniamo all'antico e sarà un progresso. Sono molto affezionato alla tradizione italiana della messinscena accurata e fedele che se usata bene può dire di più di qualsiasi attualizzazione, pensiamo alla *Traviata* di Visconti».

**Qualche regia, qualche spettacolo che Le è piaciuto particolarmente, che ritiene esemplare?**

«L'*Armida* di Pizzi, *La pietra del paragone* di Barberio Corsetti, *La gazza ladra* di Michieletto, *l'Ascanio in Alba* di Ripa di Meana». **m—**

Fabio Ceresa



CONTEMPORANEA 1

# Henze visionario

**EMMA DANTE** METTE IN SCENA AL TEATRO MASSIMO DI PALERMO *GISELA!*, OPERA-EPITAFFIO DEL COMPOSITORE SCOMPARSO NEL 2012: «CREDO CHE IN QUEST'OPERA ABBAIA VOLUTO RAPPRESENTARE SE STESSO E IL SUO RAPPORTO CON L'ITALIA, PAESE CHE ADORAVA»

ALBERTO BONANNO

**H**enze il folle, Henze il saggio. È un'autentica sfida quella che attende la regista Emma Dante per la prima della nuova stagione al Teatro Massimo di Palermo, dal 21 gennaio: *Gisela!*, opera-epitaffio del compositore scomparso nell'ottobre 2012, mai messa in scena in Italia e rappresentata solo due volte in Germania. Venti attori in scena oltre al cast vocale, la complessità del linguaggio, la trama che si presta al gioco metateatrale, i numerosi riferimenti alla contemporaneità, alla Commedia dell'arte, al Sud: per la regista sono molti gli elementi congeniali, ma tuttavia *Gisela!* resta «un'opera assolutamente anomala» frutto di un autore «estremamente creativo e affascinante, che non mancava di momenti di autentico delirio, e per questo complessa da mettere in scena. Conoscevo Henze per i suoi lavori con Ingeborg Bachmann, ma non avevo mai avuto occasione di lavorare con la sua musica. È sorprendente come questa sua opera fonda insieme musica, canto, recitazione, citazioni, riferimenti culturali a studiosi. E poi c'è il Sud, a me caro, perché la vicenda si svolge soprattutto a Napoli».

**Quella di *Gisela*, studentessa tedesca di storia dell'arte che subisce il colpo di fulmine del Bel Paese, è una vicenda che basta poco a rendere oleografica e banale. Pensa di avere vinto questo rischio?**

«A dire il vero credo che quando ha scritto l'opera, in alcuni momenti Henze deve essere stato fuori di sé. *Gisela!* è disseminata di sogni, incubi, ricordi che affiorano, favole, limousine che compaiono. Per vincere il rischio ho cavalcato questa visionarietà così spinta e l'ho fatta mia. Io amo i visionari. Poi abbiamo rinunciato ad alcune cose che potevano risultare, appunto, al limite dell'oleografia. La scena finale del Vesuvio che erutta e la cui lava scende fino - si ipotizza - a coprire tutto, per esempio. L'abbiamo trasformata con una sequenza di sipari che si aprono e si chiudono, come un angolo dietro un angolo, e rimandano all'idea di un flusso. Con il nostro gruppo di lavoro, quello che conta sulla costumista Vanessa Sannino e lo scenografo Carmine Maringola, ci siamo chiesti quale fosse lo spunto migliore per rappresentare questo corto circuito tra teatro e folklore. La storia, in sé, è molto semplice. *Gisela* viene portata in Italia dal fidanzato tedesco, che durante il viaggio è intenzionato a chiederle la mano, e una volta arrivata a Napoli perde la testa per Gennarino, attore che rappresenta Pulcinella e la conquista proprio in teatro, durante uno spettacolo. I due poi si incontrano e decidono di scappare insieme in Germania, ma da lì scapperanno di nuovo alla volta di Napoli, perché lui non si trova bene come si trovava in Italia. In questo viaggio di andate e ri-



Emma Dante

torni continui sognano, raccontano, parlano, confrontano, fino a quando sullo sfondo non compare il vulcano la cui lava seppellisce tutto. Per noi è diventata una storia di passaggio da un luogo all'altro, luoghi fisici come luoghi dell'anima, dello spirito, della memoria, vissuti come dentro una finzione. Non a caso abbiamo scelto di trasformare tutte le maschere in scena in cloni di Pulcinella-Gennaro».

**È un'opera-epitaffio che Henze ha composto poco prima di morire. Secondo Lei contiene quello che banalmente si chiama "un messaggio"?**

«Credo che questo grande musicista abbia voluto rappresentare sé stesso e il suo rapporto con l'Italia, Paese che adorava. *Gisela* è Henze, che mette a confronto i mondi in cui abita e i conflitti interiori che essi gli generano. Anche lui un giorno ha mollato tutto ed è andato a vivere in Toscana. Credo che l'opera sia un omaggio all'Italia e alla sua bellezza, quella bellezza che lo ha conquistato. Di Napoli era profondamente innamorato, anzi credo che fosse convinto che questa capitale del Sud fosse per lui la città più "italiana" di tutte. Infatti ha scelto di ambientarvi quest'opera così importante per la sua storia personale. Senza per questo rinunciare agli incubi, alle paure. Il Vesuvio che appare sempre come un'ombra è lo spettro della catastrofe incombente, della catastrofe che genera catastrofe».

**Italia e Germania sono mondi che Henze ha conosciuto molto bene. Pensa che si sia limitato a descriverli o c'è qualcosa di più?**

«Sono mondi di cui lui è stato un intermediario, quindi inevitabilmente un interprete. Credo che il ruolo di Napoli sia decisivo, il gioco teatrale di questa città, nel senso di quella teatralità e quella finzione che incarna ogni gesto, ogni parola della maschera napoletana. E poi non dimen-

tichiamo che *Gisela!* è stata scritta appositamente per un gruppo di esecutori giovani, ai quali Henze evidentemente voleva fare arrivare questo senso profondo. Direi che si è avvalso di una cultura folk giocando fortemente sui contrasti».

**A proposito di giovani, Lei crede che un'opera come questa, e in questa sua messinscena, possa avvicinare il pubblico giovane al teatro musicale?**

«Parto dalla considerazione che ci sono giovani già vecchi, quindi forse questo è un discorso che lascia sempre il tempo che trova. Dipende dai casi, insomma. Detto ciò, sono convinta che la messinscena possa aiutare molto ad avvicinare chi non è avvezzo a un linguaggio complesso come quello dell'opera, che di per sé mette insieme canto, recitazione, musica e scena e già per questo richiede una fruizione attenta, "complessa", impegnata su un piano molteplice. *Gisela!* in sé non aiuta, perché si tratta di un'opera "difficile", mai orecchiabile, piena di riferimenti colti che bisogna essere capaci di cogliere per capirne il senso. Però è anche vero che la sua visionarietà aiuta, offre molti spunti. Ecco, diciamo che con la mia regia ho cercato di andare incontro al gioco di Henze, e credo che questo alla fine paghi».

**E come sarà accolto lo spettacolo dal pubblico tradizionale? L'incontro con registi "iconoclasti" come Lei è sempre stato un po' complesso. Penso ai fischi alla *Carmen* della Scala, ripresa nella prossima stagione, accolta invece con entusiasmo dalla critica.**

«Ah, ma io ai fischi sono abituata, non mi preoccupano. Purtroppo al pubblico tradizionale certe scelte di rottura continuano a dare fastidio. Alla fine credo che si tratti di un atteggiamento difensivo nei confronti della musica, perché una messinscena "ardita" rischia di far perdere di vista la musica. Che è la cosa cui i melomani tengono di più. A volte penso che per molto pubblico basterebbe una *Tosca* o una *Traviata* in forma di concerto. Sempre per quella questione della fruizione complessa, delle sovrastrutture. L'opera è come un dipinto, la regia una cornice. Invece l'opera è e deve essere anche ciò che la agita, ciò che la abita, che un regista deve cogliere e interpretare».

**Crede che l'opera debba uscire dai teatri per conquistare nuovo pubblico?**

«No, assolutamente. L'opera deve restare in teatro. Penso invece che si debba lavorare su scene e costumi come se si lavorasse su canto e musica. Voglio dire, ci sono alcune opere che di per sé richiedono tradizionalmente allestimenti pazzeschi, *Aida* per esempio, che potrebbero essere quello che sono anche senza bisogno di questi eccessi. Una *Tosca* resta un capolavoro assoluto anche senza Castel Sant'Angelo. Per carità, io lavoro sempre con i simboli, per me due assi inchiodate a croce possono anche rappresentare una cattedrale. Ma per dire, quelle "attualizzazioni" così care ai registi tedeschi, a volte mi sembrano prive di senso. O il *Fidelio* in jeans e felpetta. Sembra di assistere alle prove di uno spettacolo, dove i cantanti si vedono esattamente così come erano in scena. Questa non è una soluzione, per quanto io ami Deborah Warner e mi piacciono le sue cose. Credo invece che sia sempre fondamentale usare l'immaginazione e ragionare con l'immaginazione sulle relazioni tra i personaggi».

**Cosa si aspetta da questa prima di Palermo?**

«Non lo so, ma ho già deciso che non uscirò a fine spettacolo. Stavolta i fischi non me li prendo».

**m—**

## Opera di Roma: vita nuova?

**Anno nuovo, vita nuova? Il punto interrogativo è d'obbligo, perché già altre volte la "rinascita" del Teatro dell'Opera di Roma è stata annunciata, per poi non iniziare affatto o afflosciarsi miseramente dopo un paio di anni.**

La macchina ora è in grado di funzionare meglio, ma bisogna saperla guidare, e ci vuole anche la benzina. Nel momento in cui scriviamo, non è stato ancora deciso chi sarà al volante nei prossimi anni, ma si può dare per scontato che sarà confermato come sovrintendente Carlo Fuortes, che ha indubbiamente vinto la partita ingaggiata con i sindacati, giocando benissimo le sue carte: a giochi conclusi, si può perfino ipotizzare che il licenziamento collettivo di orchestra e coro fosse un suo abile e temerario bluff per ottenere quello che voleva. Adesso l'orchestra e il coro, che prima guadagnavano poco e lavoravano poco, lavoreranno di più e guadagneranno ancora di meno: non sembra che ciò risponda a criteri di equità, ma è una po' d'ossigeno che può ridar vita a un teatro boccheggiante per una produzione asfittica e per di più sull'orlo della bancarotta. Il teatro è ora in grado di pagare i debiti pregressi - grazie alla Legge Bray, l'unico provvedimento preso negli ultimi decenni dai nostri governi per cominciare concretamente a raddrizzare la situazione dei teatri italiani - e il bilancio del 2014 è in pareggio. All'ottenimento di questo risultato, che alla fine dell'estate sembrava irraggiungibile, ha dato un contributo fondamentale la rinuncia di Muti a dirigere l'*Aida*, poiché ha consentito di sostituire la faraonica opera di Verdi con la molto più economica *Rusalka*: in quest'ottica si capisce ora meglio perché i vertici del teatro non si siano rammaricati poi troppo per l'abbandono del direttore. Per quanto riguarda il biennio 2015-2016, i nuovi accordi sindacali permetteranno un risparmio di 3,4 milioni annui, che, insieme agli 850.000 euro di risparmi sulle produzioni e all'auspicato ma aleatorio aumento degli incassi di biglietteria, dovrebbero assicurare il pareggio. Il nuovo accordo sindacale, mettendo le basi per una gestione più razionale e più flessibile delle prestazioni di coro e orchestra, consentirà anche un aumento della produttività. Già nella stagione corrente gli spettacoli saranno il 29% in più rispetto all'anno precedente e dovrebbero aumentare di un altro 10% nella stagione successiva. Parallelamente si intensificherà l'utilizzazione del Teatro Nazionale, recentemente riaperto dopo i lavori di riadattamento. Un comma dell'accordo riguarda anche i concerti sinfonici, che dovrebbero aumentare, grazie anche alla soppressione dell'indennità speciale per tale tipo di prestazioni: non se ne facevano più da anni, ma l'ultimo, con il grande Gennadij Rozdestvenskij sul podio, è stato indimenticabile e ha dimostrato che anche in campo sinfonico l'orchestra dell'Opera è in grado di ottenere ottimi risultati. Ma la domanda che tutti si fanno è: Muti tornerà? Le poche righe della lettera con cui ha rinunciato ai suoi impegni con il teatro non dicono in realtà nulla sui reali motivi della sua decisione, quindi non si sa nemmeno cosa si dovrebbe fare per indurlo a cambiare parere. La direzione del teatro ha affermato di auspicare il suo ritorno.

Mauro Mariani

## CONTEMPORANEA 2

# Henze utopico

IL CHITARRISTA **LUIGI ATTADEMO**. GRAZIE AL CONTRIBUTO DELLA FONDAZIONE VON SIEMENS, PORTA IN TEATRO, A FIRENZE E A LOSANNA, *EL CIMARRÓN*, "RECITAL PER QUATTRO MUSICISTI" COMPOSTO NEL 1970

ELISABETTA TORSSELLI

**I**l 10 gennaio al Teatro Florida di Firenze e il 19 gennaio nella sala dei concerti dell'Haute École de Musique di Losanna torna *El Cimarrón* di Hans Werner Henze sul testo di Hans Magnus Enzensberger (1970, prima esecuzione al Festival di Aldeburg). È probabilmente uno dei più innovativi e coinvolgenti momenti di un teatro musicale da camera di nuova concezione e nuove ambizioni che fioriva in quegli anni, anche sotto dizioni come quella scelta da Henze di "recital per quattro musicisti" ossia baritono, flautista, chitarrista, percussionista (Maurizio Leoni, Luciano Tristaino, Luigi Attademo e Maurizio Ben Omar). A ciascuno dei quali, però, Henze chiede ben altro che l'amministrazione della parte musicale di propria spettanza. Si suonano anche gli strumenti degli altri, tutti si muovono e gridano, di modo che il concerto diventa drammaturgia, immergendo anche fisicamente gli esecutori nell'utopia di liberazione che questo lavoro sembra raccontare su molti piani. *El Cimarrón* ripercorre infatti le vicende di uno schiavo fuggitivo cubano, Esteban Montejo, rese note attraverso il libro che nel 1966 lo scrittore Miguel Barnet aveva pubblicato dopo aver raccolto le parole dell'ormai vecchissimo ex-schiavo. Lo sfondo storico è la rivoluzione conseguente alla guerra ispano-americana del 1898, con le delusioni, i tradimenti e le "male vittorie" (la definizione è proprio di Montejo) che a quanto pare tutte le rivoluzioni sono destinate a comportare.

È un lavoro non semplice da allestire. Se ne è fatto carico il chitarrista Luigi Attademo, che è riuscito ad adire ad un finanziamento della Fondazione Ernst von Siemens e ad attivare collaborazioni con la Scuola di Musica di Fiesole (dove il 19 dicembre Maurizio Leoni, cui è affidato questo grande ruolo creato nel 1970 da William Pearson, ha tenuto una lezione sulla vocalità di Henze a cui seguirà un workshop per le classi di canto e composizione), e il Teatro Cantiere Florida di Firenze, facendo produrre l'evento da Murmuris, una delle compagnie (con Versilia Danza e Elsinor) che hanno attualmente una multiresidenza in questa sede fiorentina dedicata all'innovazione teatrale. Al Florida l'esecuzione dovrebbe proporre un'estensione scenica attraverso alcuni elementi video, mentre all'Haute Ecole di Losanna *El Cimarrón* sarà in forma di concerto a motivo delle caratteristiche della sala ospitante. E del resto la già citata definizione di Henze del *Cimarrón* come "recital per quattro musicisti" evoca effettivamente un duplice livello di fruibilità, fra concerto e scena virtuale, un po' come nei madrigali drammatici di Monteverdi. Altro ancoraggio importante quello fornito dal Deutsches Institut di Firenze, dove il 5 dicembre un profondo conoscitore dell'estetica musicale tedesca, Giovanni Guanti, ha tenuto una prolusione dedicata al teatro di Hans Werner Henze.



Luigi Attademo

«Dal mio punto di vista di chitarrista, Henze - osserva Attademo - è un compositore che ha dato tanto alla chitarra contemporanea, ricordo le due sonate su personaggi shakesperiani, molto caratteristiche della sua poetica, e la presenza della chitarra nella *Kammermusik* del 1958. Anche questo *Cimarrón*, ispirato ad un soggiorno cubano, riflette l'amicizia e la collaborazione con il grande chitarrista Leo Brouwer, che poi avrebbe partecipato alla prima esecuzione ad Aldeburg. Ne sarebbe nata anche un'importante pagina chitarristica, le *Memorias de el Cimarrón*. Ma non mi interessa meno quest'aspirazione ad uno scrivere politico, ma fuori dal modello brechtiano, come si concretizzò nella collaborazione con Enzensberger».

**Dunque non vi siete fatti fermare dal rischio di un'operazione apparentemente datata di teatro musicale engagé...**

«Infatti! *El Cimarrón* è uno spaccato di come una rivoluzione viene vissuta e tradita, e questo mi sembra molto attuale. Quello che mi interessa è l'umanesimo di Henze, la sua convinzione che tanto nella politica come nelle scelte del linguaggio musicale - pensiamo ai suoi rapporti con l'ortodossia di Darmstadt - l'uomo viene prima dell'ideologia e dell'astrazione. Ne consegue una ricerca dell'espressione che è ciò che veramente mi interessa, perché per me la musica senza espressione non è musica»

**E quali sono state le difficoltà?**

«Non ho avuto riscontri dalle istituzioni e fondazioni fiorentine o italiane anche se devo dire che MITO aveva preso in seria considerazione la mia proposta. Con la Fondazione von Siemens è stato meraviglioso: senza conoscere nessuno ho mandato il progetto e la commissione l'ha approvato, in tutto sono tre i progetti italiani attualmente sostenuti da loro, è la stessa commissione che assegna il premio di com-

posizione, loro fanno anche commissioni ai compositori, sostengono festival, si interessano della ricerca».

**Quali sono i principali problemi legati alla realizzazione del *Cimarrón*?**

«Beh, intanto la complessità dell'esecuzione e della strumentazione, è vero che gli esecutori sono solo quattro, ma pensiamo al castello di percussioni molto importante e variegato, che mi sembra riflettere esattamente la poetica henziana in quegli anni di sperimentazione e di utopia, come se Henze volesse creare sonorità e strumenti ad hoc per il suo progetto. Ad esempio, ha chiaramente presente la sonorità della classica kalimba africana, che però ha un'estensione limitata, mentre lui la vorrebbe estesa, e allora ecco lo xilofono. Non dimentichiamo che nella prima del 1970 il percussionista era un grande, Stomu Yamashta».

**Ma qual è allo sguardo di oggi il significato della vicenda teatrale di Hans Werner Henze, protrattasi attraverso i decenni, da *Boulevard Solitude* a *Fedra*, con tanta varietà e ricchezza di fonti, di miti, di motivazioni, di forme? Lo chiediamo al musicologo Giovanni Guanti.**

«Henze ci presenta una Germania sempre europea che è l'opposto di quell'Europa germanizzata e trasformata in una caserma prussiana che è l'incubo ricorrente dell'Europa, e che ha avuto e ha tante espressioni diverse, dall'autoritarismo implicito nell'ortodossia di Darmstadt che emarginò Henze al punto che Boulez, Stockhausen e Nono uscirono dalla sala quando si eseguì un suo lavoro, ai diktat economici di oggi all'insegna del rigore. Io sono un mediterraneo e da mediterraneo sottolineo per amore di retorica che noi non siamo fatto per il rigore. Del resto che dicevano dei tedeschi Goethe e Schopenhauer? E infatti Henze venne via polemicamente dal suo Paese in polemica, in Italia. Ma la sua risposta è il suo umanesimo».

**Se noi consideriamo la produzione teatrale di Henze nel suo complesso, ciò che colpisce è l'estrema varietà delle sue fonti drammaturgiche, dai miti classici alla fiaba alle culture orientali.**

«È quella che un tempo veniva chiamata "letteratura universale" e che si oppone naturalmente a qualsiasi forma di nazionalismo e di appartenenza, confessionale o politica. Henze ricorda i tedeschi europei, quelli del viaggio in Italia da Albrecht Dürer in poi, e proprio in Italia, con il Cantiere di Montepulciano, ha creato un laboratorio unico, di socialità oltre che di arte».

**Accanto a questo umanesimo dei grandi tedeschi europei come Goethe, Beethoven e Thomas Mann, qual è la sua specificità sul piano specificamente musicale?**

«È il non essere mai stato stilisticamente un massimalista ma neanche un sincretista disinvolto, di aver serbato sempre una sua cifra che però non si spinge mai oltre una soglia di comprensibilità che per me è un dono. Mi affascina anche il suo ancoraggio ai mezzi tradizionali, la sua non adesione ai verbi nuovi della tecnologia. Ad esempio, Stockhausen era fiducioso nelle "magnifiche sorti e progressive" della musica da perseguire attraverso la tecnologia, che si può sempre trasformare in tecnocrazia. Henze forse è più tradizionalista perché in fondo è più umanista».

**Un umanesimo non algido, però, capace di sporcarsi trasformandosi in politica, in adesione a una classe, a una condizione, come nel *Cimarrón*.**

«Una posizione socio-politica estrema comunque fini-



Hans Werner Henze in prova al Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano (foto Giorgio Pratellesi)

sce sempre per moderarsi con il passar del tempo, quando ci si rende conto che non c'è più una classe o un gruppo che possa essere attore della rivoluzione perché c'è il disincanto, ma, come nell'ultimo Pasolini, qualcosa rimane, rimane il fattore rivoluzionario dell'istinto, del profondamente umano, e qui, nei primi come negli estremi lavori, Henze ha sempre dalla sua il colpo d'occhio del drammaturgo di razza, la consequenzialità, la *concinnitas*».

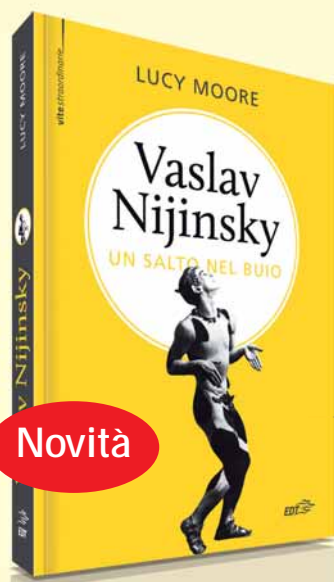
m—

Acquista su [www.edt.it](http://www.edt.it) CONSEGNA GRATUITA

Lucy Moore

# Vaslav Nijinsky


## UN SALTO NEL BUIO



Novità

La vita drammatica e avventurosa e la carriera folgorante di Vaslav Nijinsky, il più grande ballerino di tutti i tempi, "l'uomo con le ali ai piedi".

Collana Vite straordinarie, pp. 368, € 25,00

edt.it 

## PROGETTI

# Opera business

**DAVIDE BATTISTINI** RACCONTA IL PROGETTO "CON VERDI NEL MONDO" CHE PORTA IN TOUR ORCHESTRA E SOLISTI DELL'OPERA ITALIANA PER DIFFONDERE CULTURA E IMPRESE DEL NOSTRO PAESE

ALESSANDRO RIGOLLI

L'entusiasmo di Davide Battistini - amministratore delegato di Sinapsi Group, società di sviluppo commerciale di Parma - sembra rievocare lo spirito di un impresario di teatro pubblico tra Sette e Ottocento, quando questi veri e propri imprenditori della musica investivano il proprio denaro e cercavano di ricavarne degli utili (o di coprire almeno i costi). Oggi questa specie di imprenditori culturali sembra essersi estinta, almeno a giudicare dal panorama odierno del nostro Paese, abitato - tranne rare eccezioni - da teatri con bilanci non proprio in ordine e orchestre in difficoltà, gestiti da direttori artistici con una visione ancora novecentesca della cultura o da dirigenti burocrati, e che ancora oggi dipendono quasi esclusivamente da finanziamenti pubblici, peraltro sempre più risicati.

In questo quadro Battistini si è inventato il progetto "Con Verdi nel mondo" - sviluppato

appunto da Sinapsi Group, in collaborazione con l'Orchestra e i Solisti dell'Opera Italiana (compagnie nate dalle ceneri dell'Orchestra del Teatro Regio di Parma) - che, lanciato nel maggio dello scorso anno, promuove una serie di concerti all'estero, pensati come occasioni per unire due eccellenze del Made in Italy: la cultura musicale e la cultura imprenditoriale. Un percorso inaugurato nel 2014 con concerti dell'Orchestra dell'Opera Italiana a Colonia, nel Brasile dei mondiali di calcio, presso il Palazzo delle Nazioni Unite di Ginevra, dove tra l'altro sono state eseguite in anteprima mondiale due arie tratte dall'opera *La capinera* alla presenza degli autori Mogol e Gianni Bella. Mentre i Solisti dell'Opera Italiana sono stati ospitati dall'Istituto Italiano di Cultura "C. M. Lerici" di Stoccolma e presso il museo Glyptotek di Copenaghen.

**Battistini, con quale spirito si è impegnato in questo progetto?**

«Con lo spirito di un imprenditore che cerca di mettere a valore e sviluppare un patrimonio di eccellenze che purtroppo ancora oggi non riescono a valorizzarsi a vicenda, non riescono a "fare sistema". Il progetto "Con Verdi nel mondo" nasce con l'obiettivo ambizioso di inserire un plus assoluto come l'Opera - nella fattispecie, l'Opera Italiana - in una nuova visione dell'evento musicale, non più come appuntamento esclusivamente artistico, ma come opportunità di business e sviluppo commerciale per le imprese. Tutto in nome del Made in Italy e della sua eccellenza, sfruttando l'universalità del linguaggio musicale e la popolarità del compositore più eseguito al mondo, Giuseppe Verdi. Questa visione ha favorito la creazione di rapporti di collaborazione con il Ministero degli Affari Esteri, il Ministero dello Sviluppo Economico, il Comune di Parma, l'Unione Parmense degli Industriali, la Camera di Commercio di Parma, l'Università



Chiara Strada  
**Musica in Cornice**  
sette giochi musicali per la scuola primaria in compagnia dei grandi pittori di grandi pittori

OSI-MKT Brescia 2014 - pag. 56  
con cd allegato  
€ 25,00



Stefano Baroni - Ciro Paduano  
**Questione... di stile**  
ascolto attivo con la body percussion

OSI-MKT Brescia 2014 - pag. 48  
con cd allegato  
€ 20,00



P. Anselmi - I. Melpa - U. Valentini  
**Ba Ba Settete - Salta, canta, gira e dondola...**  
giochi di musica per bambini da 3 a 6 anni

OSI-MKT Brescia 2014  
compact disc  
€ 15,00

Ordinando con il codice  
LEGDM1214  
non pagherete  
spese di spedizione!

**COLLANA DIDATTICA**  
**OSI** fondata e diretta da Giovanni Piazza



Collana distribuita da **Lilium Editions** per ordini e informazioni: [lilium@mailcs.it](mailto:lilium@mailcs.it)

<http://www.orffitaliano.it/collanaosi/collana.htm>

<https://www.facebook.com/CollanaOsi>



degli Studi di Parma, l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani, la Casa della Musica di Parma, la Clinica Mobile nel mondo».

#### Quali sono i caratteri e gli obiettivi di "Con Verdi nel mondo"?

«Il progetto prevede che l'Orchestra o i Solisti dell'Opera Italiana siano protagonisti di concerti in sale messe a disposizione da Istituti Italiani di Cultura, ambasciate, consolati e teatri delle principali capitali mondiali, specie nei "Paesi target", come per esempio Australia, Brasile, Cina, Emirati Arabi, Giappone, Russia, Stati Uniti, Sud Africa e altre nazioni, europee e extraeuropee. Obiettivo primario la creazione di produzioni integrate nei Paesi ospiti, nell'ottica di una sinergia in grado di instaurare un mutuo e reciproco interscambio che sia, al contempo, artistico, didattico, commerciale ed istituzionale: dall'Italia all'estero, dall'estero all'Italia, in un import/export di cultura, arte e formazione, atto a favorire lo sviluppo del vero Made in Italy e la conoscenza di tradizioni a noi lontane. "Con Verdi nel mondo" può inoltre contare su un valore aggiunto di notevole prestigio, grazie alla recente partnership professionale con la Fondazione Luciano Pavarotti».

#### Come si articola la vostra attività?

«Abbiamo individuato quattro pilastri, quattro direttrici principali che disegnano la nostra visione e sulle quali sviluppare il progetto. Il primo di questi pilastri l'abbiamo chiamato "Art", perché i concerti dovranno rappresentare il viatico per un coinvolgimento futuro dell'Orchestra dell'Opera Italiana in una delle opere inserite nella stagione lirica dei teatri di alcune delle città toccate dal tour 2014/2015. Il secondo è il "Made in Italy", perché l'italianità ha un esplicito valore fatto di creatività produttiva sul piano internazionale e contrassegno di alta qualità, un elemento di produzione territoriale e commerciale ad oggi ancora in parte inespresso. Il terzo pilastro è il "Business", nel cui quadro i concerti rappresentano un'occasione unica, una vetrina d'eccezione per le aziende che li sponsorizzano. L'ultimo - ma non per importanza - è l'"Educational", pensata come attività volta alla creazione, da un lato, di rapporti di collaborazione con orchestre giovanili e conservatori, finalizzati all'inserimento dei loro migliori elementi nell'organico della nostra orchestra nelle produzioni locali; dall'altro, allo sviluppo di rapporti di residenza nei conservatori e nelle locali scuole di musica. Un ulteriore elemento, per così dire "trasversale" ai precedenti, è rappresentato dallo scambio continuo che intendiamo sviluppare offrendo ogni anno, ai musicisti dei Paesi con cui si definiranno i rapporti di collaborazione, un'ulteriore opportunità di crescita artistica, attraverso la partecipazione ad uno dei concerti del "Festival Musicale Internazionale Interculturale", la cui

realizzazione darà la possibilità agli spettatori di ascoltare, accanto al repertorio italiano/occidentale, musicisti, cantanti e composizioni appartenenti a tradizioni lontane di assoluta dignità artistica».

#### Un programma ambizioso...

«Si tratta di una iniziativa strutturata come un vero progetto imprenditoriale: abbiamo un team di professionisti impegnati dello studio dei Paesi target, che incrociano gli interessi per le espressioni culturali italiane - opera in primis - con i mercati più interessanti e dinamici per le nostre imprese, tra le quali in prima fila quelle operanti nella filiera del food made in Italy - non è un caso che il concerto di Stoccolma sia stato seguito da una degustazione di prodotti tipici italiani a cura dell'importatore Don Bibbo - ma non solo, basti pensare che a Copenaghen, per esempio, al nostro fianco c'era Copenaghen Metro Team Salini-Impregilo, realtà italiana che sta costruendo la metropolitana nella capitale danese. Il nostro business plan prevede lo sviluppo del progetto in tre anni e ad oggi, tra costi diretti e indiretti, l'investimento previsto è di circa 300.000 euro. Si tratta di una scommessa che vuole coinvolgere le istituzioni e il mondo imprenditoriale da un lato, ma anche gli stessi artisti: crediamo,

infatti, che coinvolgere i professori d'orchestra negli aspetti artistico-organizzativi favorisca un clima di collaborazione più integrato, capace di creare ulteriori opportunità di sviluppo».

Un dato, quest'ultimo, ribadito anche da uno dei musicisti dell'Orchestra dell'Opera Italiana, il primo flauto Filippo Mazzoli, il quale ci conferma che: «il progetto internazionale "Con Verdi nel Mondo" fornisce a noi musicisti varie ed interessanti possibilità: entrare in contatto e confrontarsi con realtà musicali di tutto il mondo, esportare con i nostri concerti "l'italianità" anche in luoghi particolari e lontani dai circuiti istituzionali come teatri o sale da concerto, individuare e riconoscere talenti stranieri da inserire in nostre produzioni e creare così collaborazioni e scambi che possano arricchire tutte le parti coinvolte, esibirsi in Italia e all'estero davanti a tanti e svariati tipi di pubblico competente, entusiasta, curioso e attento. Altro aspetto importante è quello prettamente didattico: avere dunque la possibilità di trasmettere il nostro patrimonio nazionale in molte scuole di musica e conservatori del mondo attraverso lezioni e master class incentrate su principali autori italiani, in particolare dell'Ottocento».

m—

## Corsi di Musica Antica a Magnano (Piemonte)

6 - 14 agosto 2015

BERNARD BRAUCHLI - clavicordo e fortepiano  
PAOLA ERDAS - clavicembalo  
LUCA SCANDALI - organo e continuo  
ANASTASE DÉMÉTRIADÈS - flauto dolce  
CINZIA BARBAGELATA - violino e viola barocchi  
LUCA TACCARDI - violoncello barocco & archi  
EVA KISS - canto e coro  
ALBERTO GALAZZO - musicologia & organologia

MUSICA DA CAMERA e CORO

Corsi di Musica Antica a Magnano  
Via Roma 43, 13887 MAGNANO (BI), Italy  
Email: info@MusicaAnticaMagnano.com  
http://www.MusicaAnticaMagnano.com  
Tel: +41 79 210 46 24 o +39 015 2 33 06

## AUDITORIUM

# Il gioiello di Parigi

INAUGURA CON UNA SERIE DI CONCERTI DELL'**ORCHESTRE DE PARIS** LA NUOVA **PHILHARMONIE**: COSTATA 380 MILIONI DI EURO, SU PROGETTO DI JEAN NOUVEL, INGLOBERÀ IN UN NUOVO POLO LA CITÉ DE LA MUSIQUE

ALESSANDRO DI PROFIO

**L**a grande nave ammiraglia di acciaio e inox è pronta a salpare. Il taglio del nastro è previsto il 14 e 15 gennaio con due serate di gala che riuniscono, sotto la bacchetta di Paavo Järvi sul podio dell'Orchestre de Paris, alcuni tra gli strumentisti più mediatici: Lang Lang, Hélène Grimaud, Renaud Capuçon, Matthias Goerne. Insomma, il "la" è dato per la nuova sala parigina costruita a due passi dalla Cité de la Musique e dal Conservatorio: nasce la Philharmonie, che diventa il centro del nuovo polo. Anche il logo cambia: dimenticatevi la "C". Ora si dice "P" come Philharmonie 1 (il nuovo spazio) e Philharmonie 2 (ex-Cité de la Musique, che cambia nome). Una rivoluzione per l'est di Parigi che avrà effetti sull'intera vita musicale della capitale. Non a caso le polemiche, pure aspre, non sono certo mancate. E altre ne seguiranno. Proviamo a vederci più chiaro.

È dal 2006 che si parla di costruire una nuova sala, proprio nei pressi della Cité de la Musique, inaugurata nel 1995. Un concorso

è stato bandito nel 2007, vinto dalla star degli architetti francese: Jean Nouvel. Che ha però fatto sapere che il preventivo dei costi era semplicemente irrealizzabile. Ancora la scorsa estate diceva dalle colonne di "Vanity Fair": «I costi sono stati calcolati male dall'inizio, e ora si vuole concludere il progetto a scapito della qualità». Ma questo accadeva un anno fa. Nel frattempo, tutti sono tornati nei ranghi. E così si è finito per chiudere gli occhi sul ritardo della consegna del cantiere (autunno 2014 anziché 2012) e sulla fattura quasi raddoppiata (alla fine la Philharmonie costerà 380 milioni di euro e non 204, come era stato inizialmente previsto). Ma fino a qui sembra il normale destino di un qualsiasi cantiere, e a Parigi si fa notare che altrove si fa molto peggio: ad Amburgo la Elbphilharmonie (inaugurazione fissata ora per il 2017) costerà dieci volte il preventivo. Però a Parigi ci si sono messi in tanti ad ostacolare i lavori e addirittura a mettere a rischio il funzionamento futuro. Innanzi tutto, la commissione del Senato ha tuonato contro un progetto considerato faraonico. Poi

il Comune di Parigi ha minacciato di non pagare le eccedenze. E infine i tanti concorrenti non si sono certo privati dell'occasione per contribuire alla cacofonia.

A dispetto di tutto e di tutti, la Philharmonie apre comunque le porte al pubblico, che potrà pure salire sul tetto (come accade tra l'altro all'Opera di Oslo) godendosi una vista su Parigi a 52 metri di altezza. Dentro, la sala, di un volume di 30.500 metri, è modulabile: con il palco al centro, si hanno 2.400 posti che salgono a 3.650 con una disposizione frontale. Inoltre, vi sono sette sale per le prove, dieci "studi" per sedute di lavoro per organici ridotti, più di 2.000 metri per quello che viene presentato come un "polo pedagogico", 800 metri per mostre, una sala per le conferenze, eccetera. Un'orchestra sarà accolta in maniera permanente (l'Orchestre de Paris, attualmente alla Salle Pleyel) e altre tre ruoteranno intorno regolarmente (l'Orchestre de Chambre de Paris, l'Orchestre nationale d'Île-de-France e un complesso "barocco": Les Arts Florissants). Ma ovviamente grande spa-

Due rendering della nuova **Philharmonie di Parigi**:

a sinistra l'esterno con il tetto praticabile, a destra la sala grande (© Jean Nouvel | Arte Factory)



zio verrà dato agli artisti invitati, ed è stato anzi questo, da sempre, uno degli obiettivi del progetto: offrire finalmente a Parigi un auditorium moderno di livello internazionale. La fattura (salata) sarà pagata principalmente dallo Stato e dal Comune (il 45% a testa) e il resto dalla Regione. Ministero della Cultura e assessorato municipale, con un versamento annuo ciascuno di circa 9 milioni, si divideranno pure le spese di gestione.

Al timone della Philharmonie bicefala ritroviamo ovviamente Laurent Bayle, che è già alla testa della Cité de la Musique e della Salle Pleyel. Sdoppiarsi per lui non è mai stato un problema. E ovviamente, ora che ha finalmente le chiavi in mano, gongola: «È un vero rinnovamento per Parigi. Riunire le due entità, Cité de la Musique e Philharmonie, è apparso naturale durante la riflessione sulla nuova struttura. Da un punto di vista economico, è apparso logico mettere insieme alcuni servizi, e da un punto di vista artistico abbiamo voluto dare una coerenza al programma e dunque evitare i rischi di doppiioni. Avremmo potuto lasciare il nome "Cité de la Musique", ma volevamo pure dare un segnale nuovo al pubblico». In effetti, la caccia al pubblico è aperta e non risparmia colpi. Due sono soprattutto le cartucce: creare il pubblico di domani con un'attenzione tutta particolare ai giovani e variare l'offerta in modo da accontentare (o scontentare...?) un po' tutti. Ecco allora che anche la Philharmonie avrà la sua orchestra di giovani delle periferie: si chiama Demos ed è ovviamente copiata dal fortunato El Sistema

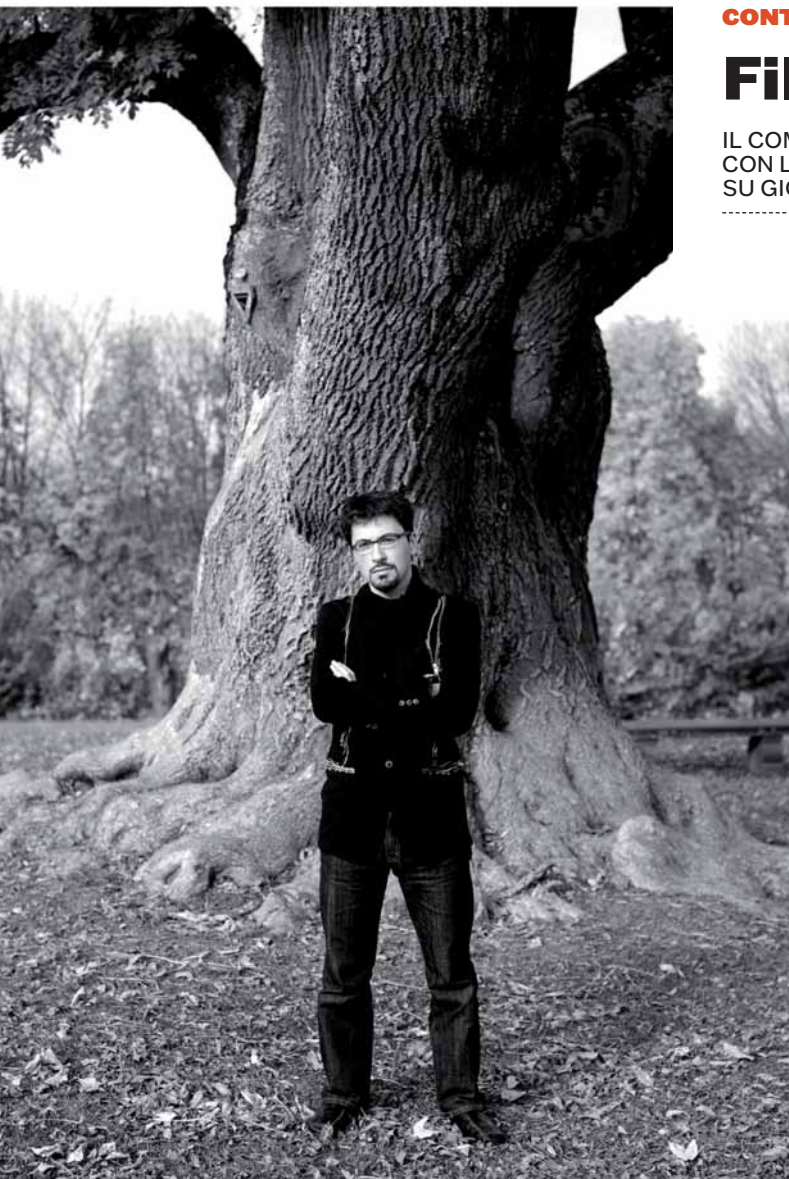
venezuelano. Quanto ai concerti, ce n'è per tutti i gusti: dall'antica al metal. Infatti, oltre all'offerta "classica" (con una politica tipicamente francese di valorizzazione di barocco e di contemporanea), non mancherà quello che al ministero chiamano "musica urbana". Un'etichetta molto politicamente correct (e dunque rassicurante) per mettere dentro tutto, dal jazz all'hip-hop. È stata questa una delle imposizioni del Comune parigino e in particolare della nuova amministrazione socialista del sindaco Anne Hidalgo. E Bayle ha capito l'antifona: «La Philharmonie è emblematica per sfide della società che vanno oltre la musica. Vuole riunire e confrontare ciò che gli usi sociali dividono a causa di una separazione delle pratiche culturali. Quando ero giovane avevo già dubbi su questo funzionamento. Ora ne ho la certezza».

I dubbi però ne hanno gli altri. Riuscirà Bayle ad attirare nel nord-est parigino, terra ancora oggi di una popolazione di immigranti recenti o anche di seconda-terza generazione, il pubblico chic della capitale? Michel Franck, direttore del Théâtre des Champs-Élysées, non sembra avere paura dell'impatto della Philharmonie e ribadisce che nessuna delle orchestre che ha l'abitudine di ospitare sembra intenzionata a lasciare il certo per l'incerto. In effetti, il teatro degli Champs-Élysées non corre pericoli perché, paradossalmente, proprio l'apertura della Philharmonie lo ha liberato di un rivale temibile, storicamente luogo di attrazione per i melomani parigini: la "mitica" Salle Pleyel. Bayle, ovviamente, la lascia

per concentrarsi sul nuovo complesso. Il Ministero della Cultura cerca un nuovo gestore e, per non creare impacci alla Philharmonie e dunque per spingere il pubblico verso la nuova sala del nord-est, ha imposto una clausola: non si potrà più fare "classica" alla Pleyel. Per il momento, il primi beneficiari sono - appunto - il Théâtre des Champs-Élysées, che resta il solo spazio del centro di Parigi a poter produrre musica sinfonica, e il nuovo auditorium di Radio France. Quest'ultimo, lontano dai riflettori tutti puntati sulla Philharmonie, ha appena inaugurato: 33 milioni di lavori per una sala di 1.400 posti in cui hanno casa, in maniera permanente, quattro organici (l'Orchestre national de France, le Philharmonique e due cori di Radio France). Ma il diktat ministeriale non manca di suscitare polemiche: le iniziative si moltiplicano, da petizioni a concerti in strada, perché Pleyel possa continuare ad essere il ritrovo di un pubblico desideroso di concerti strumentali, così come è dal 1927. Altrimenti, diventerà un luogo a metà strada tra un centro congressi e una sala per concerti pop. Bandire il repertorio classico da Pleyel basterà, in ogni caso, a convincere il pubblico parigino ad attraversare la città in direzione della nuova Philharmonie? Questa è la prima sfida per Bayle. Presto ne arriverà un'altra: una nuova Cité de la Musique è già progettata nell'Île Seguin, alla porta ovest della capitale e, dal 2016, grazie a due sale potrà accogliere fino a 6.000 spettatori.

**m—**





Francesco Filidei

## CONTEMPORANEA

## Filidei fa il francese

IL COMPOSITORE ITALIANO È "IN RESIDENCE" CON L'ENSEMBLE 2E2M. STA LAVORANDO A UN'OPERA SU GIORDANO BRUNO / GIANLUIGI MATTIETTI

**Nel 2015 la musica di Francesco Filidei farà da fil rouge alla stagione dell'Ensemble 2e2m**, lo storico gruppo francese fondato nel 1972 da Paul Méfano, il cui nome sta per «études et expressions des modes musicaux». Il compositore pisano nato nel 1973, allievo di Sciarrino, attivo anche come organista, è da anni in evidenza in Francia, per il suo linguaggio musicale, definito così dal suo maestro: «Provate a immaginare una musica cui vengano sottratti i suoni: resta un brulicare, uno scheletro leggero ma ricchissimo di rumori meccanici, di sfioramenti e strisciate delle mani sugli strumenti; questa è la musica di Francesco Filidei». È una definizione suggestiva, ma vera a metà. Perché il linguaggio musicale di Filidei è cambiato negli anni, come testimoniano i lavori eseguiti a Parigi, tutti dell'ultimo decennio:

«L'evoluzione c'è stata, e forte» dice Filidei. «C'è stato un momento di rottura, nel modo di affrontare i problemi della vita in generale. Nella mia musica c'è un lato dadaista, assurdo, istrionico e anche grottesco, che viene principalmente dal mio essere toscano. E dall'altra parte c'è un lato romantico, che è rappresentato dalle *Ballate*. È come in Puccini: da un lato c'è *Gianni Schicchi*, dall'altro *Butterfly*. Con il *Concerto per violoncello* (2009) e il trio per archi *Corde Vuote* (2010) ho cominciato a introdurre il suono, sempre con una grande attenzione alla forma. Prima c'era solo lo scheletro, ora ci ho messo sopra anche la "ciccia". Tutto il suono che avevo trattenuto per dieci anni è venuto fuori. Ho capito che potevo utilizzare strutture tonali, modali, seriali... Fai conto che io sia un pittore che prima faceva solo disegni in bianco e nero e che adesso ha aggiunto il colore. Anche se talvolta mi piace tornare a dipingere in bianco e nero. Devo tantissimo a Sciarrino e al suo incoraggiamento: mi ha aperto tutto un mondo musicale. Poi però, naturalmente, le strade si sono divise. Non credo che lui oggi apprezzi veramente quello che faccio. Ma le esigenze di un

compositore adesso sono molto diverse da quelle di un compositore negli anni Settanta».

Della sua musica Filidei parlerà in un incontro organizzato all'Istituto Italiano di Cultura di Parigi, dove verrà anche eseguito il *Concertino di autunno* (2006), per flauto a becco, violino e cinque percussioni. In due concerti all'Auditorium Marcel Landowski (10 gennaio e 5 marzo) l'Ensemble 2e2m eseguirà l'esilarante *Puccini a caccia* (2008) per un organico di strumenti giocattolo e 30 richiami di uccello, ed alcune delle *Ballate*: La *n.2* (2011) per 11 strumenti; la *n.3* (2013) per pianoforte e ensemble, la nuova *Ballata n.4 per viola da gamba* (Eva Reiter) e ensemble: «C'è una specie di ritmo in queste ballate che fa pensare a Chopin e a Liszt, ma in chiave moderna».

Filidei è adesso alle prese con la sua nuova opera, *Giordano Bruno*, che debutterà il 12 settembre 2015 a Porto: «Sarà un'opera vera e propria, con orchestra in buca e cantanti che cantano. Nell'orchestra ci saranno, certo, dei fischiotti, ma il lato gestuale è escluso. Sarà un'opera consistente, di 90 minuti, con una forte dimensione "architetonica": da una parte c'è il processo, basato sulla scala cromatica discendente, dall'altro c'è la filosofia, basata su una scala cromatica ascendente. E le due scale si alternano fino ad arrivare all'ottava dove il sommo bene, il climax della filosofia, e il rogo di Bruno si sovrappongono».

m—

## In breve

### Malta barocca

A La Valletta, uno dei centri barocchi più estesi e meglio conservati con il Teatru Manoel (1731), non poteva che esserci il Valletta International Baroque Festival, alla terza edizione (10-24 gennaio). Tra gli appuntamenti più interessanti, l'oratorio *Il diluvio universale* di Michelangelo Falvetti (L. G. Alarcon, La Cappella Mediterranea, Coro da Camera di Namur), la *Passione di San Giovanni* di Bach (S. Devine, Orchestra of the Age of Enlightenment), un programma Haendel (Lestyn Davies, The King's Consort), Le Concert Spirituel e Hervé Niquet (Vivaldi e Campra), musiche del *Grand Tour* (Il Concerto de' Cavalieri, Marcello di Lisa), e tanta musica del compositore maltese Girolamo Abos, nel tricentenario della nascita.

Franco Soda

## SOCIALE

# Perdi l'amore perdi casa

IN GERMANIA **STEFAN WEILLER**, SOCIOPEGAGOGISTA, PORTA IN SCENA STORIE DI DELUSIONI SENTIMENTALI E DERIVE DI EMARGINAZIONE, TROVANDO NELLA *BELLA MUGNAIA* DI SCHUBERT IL LINGUAGGIO GIUSTO

BENEDETTA SAGLIETTI

**S**tefan Weiller, sociopedagoga ed ex giornalista impegnato nel sociale, sa come trasformare in arte le storie che da anni raccoglie a contatto con persone in difficoltà. Da cinque anni Weiller si è messo in viaggio per ascoltare le drammatiche esperienze di vita di persone socialmente escluse, ospiti in strutture di accoglienza: ha condotto lunghi colloqui individuali, prendendo appunti. In 24 città tedesche ha finora incontrato 351 persone, uomini e donne di età compresa tra i 16 e i 78 anni. Dopo un progetto analogo, condotto lavorando alla *Winterreise* (2009), portato in tournée per tutta la Germania e tutt'ora in corso, è giunto il momento della rielaborazione del ciclo schubertiano *Die schöne Müllerin*, a cui Weiller lavora dal 2012. Anche gli altri suoi progetti artistici hanno al centro temi sociali difficili, come la perdita della casa, la discriminazione, la morte, la povertà: scopo dichiarato è risvegliare le coscienze attraverso l'arte. Weiller, che ha portato avanti questo lavoro da solo, con il tempo ha notato una sorprendente somiglianza - quasi letterale - tra le storie dei senzatetto e il ciclo di venti poesie della "Bella mugnaia" musicato da Schubert: il punto in comune è l'amore non corrisposto. Le somiglianze sono tante, forse perché le pene d'amore e la *Heimatlosigkeit* sono universali. Sembrerà strano, ma molti senza fissa dimora finiscono sulla strada proprio a causa di una rottura sentimentale; esperienze sfociate in tragedia che sono tuttavia sorprendentemente vicine alle vite di tutti noi. Ascoltare Schubert attraverso queste "nuove lenti" è straniante: l'opera d'arte ne esce rivitalizzata, e noi usciamo nel mondo con altri occhi.

Weiller, cui si deve la concezione dello spettacolo, il testo, la coreografia e la regia, ha intrecciato, senza modificarlo, il ciclo di Lieder a diciassette testimonianze selezionate e ha coinvolto nella realizzazione del suo progetto un folto gruppo di artisti: un coro misto (l'ottimo *Matthäuschor* di Francoforte sul Meno diretto da Andreas Puhani), l'attore Ulrich Matthes, l'attrice-cantante Dagmar Manzel, il soprano Christina Schmid, il mezzosoprano Susanna Frank, il tenore Theodore Browne, i pianisti Hedayet Djeddikar e Michael Abramovich, l'arpista Monica Rincon, il Duo Fra-

gile (Petra Woisetschläger al piano e Udo Betz al contrabbasso), Daniela Fonda (lettrice), Ralf Kopp, responsabile delle video-proiezioni. All'originale ciclo liederistico, cantato alternativamente da soprano, mezzosoprano, tenore e dal coro, sono intervallati dei frammenti-flash delle storie dei senza fissa dimora e alcune canzoni di Friedrich Hollaender. Sostenuto dal Diakonische Werk Berlin-Brandenburg-schlesische Oberlausitz, lo spettacolo, della durata di circa due ore, ha avuto la sua prima esecuzione lo scorso 2 novembre 2014 nell'affollatissima Heilig-Kreuz-Kirche di Berlino, riscuotendo un grande successo di pubblico e critica. Il progetto ha naturalmente uno scopo benefico e gli artisti coinvolti lavorano gratis o a cachet ridotto. La prossima data prevista è il 18 gennaio, ad Amburgo, nella St. Petri, Hauptkirche; nel 2016 il progetto si ascolterà a Francoforte.



Stefan Weiller

La locandina della *Schöne Müllerin*



## COMPOSITRICI

# Esotismi londinesi

**JOCELYN POOK** HA STUDIATO VIOLA ALLA GUILDHALL SCHOOL E OGGI È UNA DELLE PIÙ VERSATILI COMPOSITRICI INGLESÌ: NOTA PER AVER FIRMATO L'INQUIETANTE COLONNA SONORA DELL'ULTIMO FILM DI STANLEY KUBRICK, *EYES WIDE SHUT*, SI MUOVE IN TERRITORI MISTI, TRA POP, WORLD E MINIMALISMO

MARCO MAIOCCO

**J**ocelyn Pook è nota al grande pubblico per aver composto le musiche di *Eyes Wide Shut*, l'ultimo film di Stanley Kubrick. Violista, è spesso sul palco a interpretare le proprie musiche: tra i suoi lavori più recenti, ci sono stati questa estate *Out of Water*, al festival fringe di Edinburgo, con la soprano Laura Wright che cantava sulla Portobello Beach all'alba, sulla sabbia, e le musiche di scena per *King Charles III*, in cui il drammaturgo Mike Bartlett con versi buffamente pseudo-shakespeariani prefigura l'ascesa al trono di Carlo dopo la morte di mamma Elisabetta: Pook ha scritto le musiche di scena per lo spettacolo che è esordito in settembre all'Almeida Theatre di Londra, e che viene ora ripreso nel West End sino a fine gennaio al Wyndham Theatre.

La quinta edizione di Chamoisic, manifestazione valdostana rivolta all'incontro fra jazz, musica contemporanea ed elettronica, tenutasi lo scorso agosto a cura dell'Associazione Insieme a Chamois, con la direzione artistica del trombettista Giorgio Li Calzi, è stata colorata dalle note della garbata ed elegante compositrice e violista britannica Jocelyn Pook, la vera attrazione dell'edizione di quest'anno. Classe 1960, di formazione classica, nel tempo votatasi alla composizione scritta, violista anche esperta di repertorio barocco, la Pook ha sviluppato fin dagli anni della sua formazione una profonda attenzione per le musiche "altre", appartenenti alle più svariate culture, e ai loro possibili incontri e combinazioni. Una sensibilità che l'ha portata tra l'altro a una proficua collaborazione con la *Real World* di Peter Gabriel, con il quale si è trovata proprio su questo stimolante terreno (si ascolti lo splendido *Untold Things*). Affascinata dalla popular music più colta (ha collaborato tra gli altri con Laurie Anderson e PJ Harvey, oltre ad essere stata componente stabile, negli anni Ottanta, dei Communards e non solo - all'epoca in cui, come dice lei, cominciava ad andare di moda che gruppi pop integrassero al loro interno il suono di viole e violini), Jocelyn dichiara di essere stata anche molto influenzata dallo stile essenziale, ripetitivo di compositori come Steve Reich, Philip Glass e Michael Nyman. Le sue composizioni

risultano estremamente composite, screziate e tuttavia minimali, capaci di mescolare con fluidità e leggerezza musica antica e popular music, musica sacra o profana.

A Chamois Jocelyn si è presentata con il suo ensemble vocale, accompagnato per l'occasione (una produzione originale del festival) dall'Orchestra filarmonica '900 del Teatro Regio di Torino, diretta da Fabio Gurian, che ha riarrangiato molte delle composizioni della musicista di Birmingham. È in quest'occasione che abbiamo avuto modo di rivolgerle qualche domanda, durante una diretta di Radio Banda Larga in collaborazione con "il giornale della musica".

**La tua è una formazione classica, che nel tempo si è aperta alle più svariate culture musicali, arrivando ad esplorare molteplici universi sonori. Puoi fornirci un tuo ritratto di musicista e soprattutto di compositrice?**

«Ho cominciato a suonare la viola e il pianoforte fin da piccola. Alla composizione sono arrivata più tardi. Negli anni della mia formazione, infatti, nel corso degli studi presso la Guildhall School of Music and Drama non pensavo alla composizione, non ho seguito particolari studi in questo senso, immaginandomi più come una virtuosa del mio strumento. Comporre significava assimilare e restituire una gamma di sfumature e caratteri, che credevo lontana o ancora distante dalla mia esperienza. Ma, una volta terminati gli studi accademici, ho cominciato subito a suonare in diversi e stimolanti contesti, anche in ambito popular. L'incontro con la popular music, i suoi molteplici autori, anche quelli più semplici e irriverenti, come per esempio Johnny Rotten, la conoscenza della scuola minimale, le esperienze di *street artist* con il mio quartetto d'archi o semplicemente in duo, l'apertura ad altre culture musicali, come quella dell'est europeo, attraverso la collaborazione con il gruppo world 3 Mustaphas 3, l'intreccio fra molte altre influenze, culturali, musicali, linguistiche, mi hanno poco alla volta fatto avvicinare all'idea di comporre, convinta a cimentarmi con questo tipo di espressione artistica».

**Hai composto musica strumentale, corale e coreutica, colonne sonore per il cine-**

**ma, il teatro. Come arrivi alla composizione? Come si sviluppa il processo?**

«Ogni volta è ovviamente diverso. Spesso si segue semplicemente la propria ispirazione, anche se questo richiede più tempo. Quando invece si è pressati da una *deadline*, tutto avviene molto più in fretta. Comunque, preferisco senz'altro lavorare in collaborazione con gli altri, partecipare a progetti collettivi, che richiedono confronto e coordinazione. Confrontarsi, mettere in relazione le proprie idee con quelle altrui, uscire da familiari, consolidate e "paludate" formule o pattern, fare interagire più elementi, anche distanti dalla propria formazione, in modo da avventurarsi in territori nuovi e inaspettati, è sempre decisamente più interessante. Ecco perché mi piace scrivere musiche per il teatro e il cine-



ma, anche se in quest'ultimo caso l'aspetto frustrante è che molto spesso il compositore è l'ultima persona che viene contattata, e deve poi correre».

**Lavori spesso in territori di confine, interpolando la tua musica con le più svariate culture musicali e con una forte attenzione per la voce umana. Come mai sei così interessata alla vocalità? Tutto perché hai incontrato Peter Gabriel?**

«Vivere in una città cosmopolita come Londra (dal Settecento ad oggi vera e propria capitale multiculturale) ti mette necessariamente in contatto con una svariata quantità di musiche e culture. Sta alla sensibilità di ognuno decidere se farne tesoro o meno. Nei primi anni Ottanta un paio di cose credo che per me siano state determinanti. Da una parte la collaborazione con i 3 Mustaphas 3: ironici, divertenti, colti, meno conosciuti di quanto avrebbero meritato, capaci di muoversi brillantemente tra la cultura balcanica, nella quale erano come sprofondata, e molteplici orientamenti, ma non solo. E dall'altra una canzone di quel periodo di Holger Kzukay, il leggendario bassista dei Can, dal titolo "Persian Love" (dall'album *Movies*, 1980), un tuffo elettroacustico nel canto persiano, che mi affascinò, indicandomi in qualche modo la strada. Quanto alla voce

umana, sono da sempre interessata all'ampia gamma di sfumature timbriche, dinamiche, espressive che la nostra voce, cantata o recitata che sia, può produrre. Adoro ogni tipo di registrazione sul campo, ogni tipo di canto, studio, testimonianza o "gioco" vocale, dalle *work songs* agli esperimenti melodici di Steve Reich con il parlato. La mia bibbia da molto tempo a questa parte sono le registrazioni della collana "Voices of The World".

**Hai composto le musiche di *Eyes Wide Shut* di Stanley Kubrick, il suo ultimo film.**

«Stanley mi ha messa in contatto con l'ambiente del cinema e della composizione cinematografica, gliene sono davvero grata. Era un signore molto affabile, contrariamente a quanto si potesse pensare sul suo conto: semplice, estremamente curioso, appassionato - di musica soprattutto, oltre che di cinema e arti visive. È stato molto piacevole e interessante lavorare insieme a lui, scambiandoci reciprocamente idee, proposte, sperimentando assieme possibili soluzioni. È stato anche molto piacevole conoscere la sua famiglia, alla quale era molto legato. Di lui ho un ricordo affettuoso e nostalgico, la sua scomparsa è stato, è tuttora, un grande dispiacere per tutti».

**Puoi raccontarci della tua collaborazione con l'orchestra Filarmonica '900?**

«Per me questa è stata una nuova e stimolante esperienza. Non mi era mai capitato di suonare, dal vivo soprattutto, la mia musica, la musica che abitualmente suono con i miei gruppi più ridotti, con l'aiuto di una grande orchestra. E, a parte una piccola collaborazione con la BBC Concert Orchestra, negli ultimi anni mi è capitato raramente di lavorare con orchestre sinfoniche, una cosa sempre arricchente e appassionante. Mi ha fatto molto piacere suonare con tutti loro».

**m—**

A sinistra, un'immagine dall'installazione *Out of Water* (Edinburgh Fringe 2014); a destra **Jocelyn Pook** (foto Hugo Glendinning)



## CONCORSI

# Violini a Singapore

NASCE A GENNAIO LA PRIMA EDIZIONE DELLA **SINGAPORE INTERNATIONAL VIOLIN COMPETITION**: IN GARA 35 CANDIDATI SELEZIONATI TRA LE 148 CANDIDATURE ARRIVATE DA 27 PAESI

FRANCO SODA

**S**ingapore città-Stato compie 50 anni. E tra le varie iniziative in programma c'è il debutto di un nuovo concorso internazionale di violino, che si terrà dal 10 al 21 gennaio, e che vedrà i 35 candidati (selezionati tra le 148 candidature provenienti da 27 Paesi) sfidarsi in quattro tappe: un primo round, poi le semi-finali con 12 concorrenti (al Conservatorio), quindi, il round finale con 6 concorrenti

alla Victoria Concert Hall. Per finire all'Esplanade Concert Hall, dove i tre finalisti si contenderanno il premio.

Il pianista australiano Bernard Lanskey, direttore del Yong Siew Toh Conservatory of Music di Singapore, è membro del Comitato Artistico della Singapore International Violin Competition, e a lui chiediamo come è nata l'idea del concorso: «Il violino ha una lunga tradizione a Singapore, dove c'è già a cadenza biennale un concorso per pianoforte e per violino ma è nazionale ed è organizzato dal Consiglio Nazionale per le Arti di Singapore. Da tempo si pensava a un concorso internazionale. Inoltre Rin Kei Mei, imprenditore e filantropo di Singapore, che ha una grande collezione personale di pregevoli violini e strumenti a corda, aveva sempre voluto che ci fosse un evento internazionale con l'obiettivo di puntare i fari su Singapore a livello mondiale, pensando anche a un profitto culturale della comunità locale. Io concordo con l'idea di Rin Kei Mei secondo la quale qui c'è uno straordinario sviluppo della musica classica, protagonisti gli strumenti ad arco, soprattutto il violino, che il mondo deve conoscere. Perciò ci sono tutti gli elementi per un concorso di livello mondiale: il pubblico meraviglioso, la forte tradizione violinistica, sale di livello mondiale, un'orchestra professionale ormai consolidata ma anche soprattutto la volontà di sostenere l'evento finanziariamente. È un progetto che il Conservatorio ha portato avanti negli ultimi anni con il Consiglio Nazionale delle Arti di Singapore. Il primo concorso vede la partnership di Conservatorio e Esplanade-Theatres by the Bay, Singapore Symphony Orchestra, Victoria Concert Hall e Symphony FM. Rin Kei Mei ha garantito con una donazione la fattibilità dei prossimi cinque concorsi che, essendo triennali, ci porterà fino al 2027! L'iniziativa

## La violinista Qian Zhou: «Una magnifica opportunità»

**Qian Zhou (nella foto) vincitrice a 18 anni della "Marguerite Long-Jacques Thibaud" International Competition a Parigi nel 1987 e direttrice del Dipartimento Strumenti a corda del Conservatorio Yong Siew Toh, sintetizza la sua idea di concorso a Singapore:**

«Come crocevia dei commerci Singapore è altrettanto ben posizionata per ospitare eventi internazionali di questo calibro. Come Paese riconosciamo il valore della cultura e delle arti. Specialmente la musica classica ha uno status molto importante. Ho sempre voluto battezzare un concorso di violino che aiuti giovani musicisti a seguire il loro destino. Mentre i giovani musicisti devono lavorare anni prima di realizzare il loro sogno, noi possiamo mettere a loro disposizione una ribalta per mostrare il loro talento al giusto pubblico: agenti e direttori d'orchestra ma anche un pubblico nuovo. Spero di vedere capacità artistica, onestà e sincerità, che sono i valori più importanti. Naturalmente questi non potranno sopperire alla mancanza di padronanza dello strumento».



Bernard Lanskey





La Yong Siew Toh Concert Hall di Singapore

ha anche raccolto il sostegno di un certo numero di fondazioni a Singapore, tra cui l'Organizzazione Estremo Oriente, Hong Leong Fondazione e Lee Foundation».

#### **Il comitato promotore raccoglie personaggi autorevoli...**

«Il vero motore del concept è stata la violinista Qian Zhou, che ha grande esperienza avendo partecipato a diverse giurie di concorsi nel mondo. Il concorso sarà focalizzato sulla tradizione esecutiva e repertorio. Fondamentale è avere candidati d'ottimo livello che avranno l'opportunità di eseguire il grande repertorio in sale di livello mondiale, che saranno giudicati in modo equo da una prestigiosa giuria internazionale. Il concorso si giova di Didier Schnorhk (Segretario Generale della Federazione Mondiale dei Concorsi Internazionali) nel comitato organizzativo - una sorta di feed-back dell'impostazione del concorso - come di Lan Shui (direttore della Symphony Singapore), e dei violinisti David Takeno (Guildhall School of Music di Londra) e Renaud Capuçon».

#### **Sono 35 i candidati che parteciperanno al concorso.**

«Abbiamo ricevuto 148 domande da 27 Paesi (Cina, Stati Uniti d'America, Giappone, Corea, Taiwan, Singapore, Polonia, Russia, Australia e Canada...) con candidati di livello eccezionale: tra di loro ci sono i vincitori d'importanti concorsi internazionali (Hannover, Indianapolis, Sendai, Isang Yun, Sarasate e Sibelius). Ho lavorato in diversi conservatori per più di vent'anni. Per un primo concorso, ritengo questa risposta veramente straordinaria. Del resto godiamo il privilegio di essere riusciti ad avere una giuria prestigiosa: Qian Zhou, Pierre Amoyal, Shmuel Ashkenasi, Kim Nam Yun, Takashi Shimizu, Vilmos Szabadi, Dima Tkachenko, Tong Wei Dong e Krzysztof Wegrzyn. Molti hanno accettato per curiosità, forse. Poi, si sa, tradizionalmente le prime edizioni dei concorsi laureano artisti eccezionali. Il prestigio di Qian Zhou ha fatto il resto. Inoltre, nell'immaginario collettivo, Singapore è nota per stile e legalità. Infine gennaio è un buon momento per visitare i tropici, soprattutto per chi scappa dall'inverno del nord!»

#### **Perché il concorso si terrà in tre luoghi differenti?**

«Una sfida per i concorrenti per vedere come rispondono ai diversi spazi. Saranno utilizzate la Sala del Conservatorio Yong Siew Toh, l'appena riaperta Victoria Concert Hall di modello europeo e l'Esplanade Concert Hall di 1600 posti, perché adatte a repertori diversi. Sarà interessante vedere come i candidati si adatteranno».

#### **Non solo un premio in denaro, giusto?**

«Il vincitore riceverà 50.000 dollari e la registrazione di un cd pubblicato da Naxos, una serie d'ingaggi internazionali e un concerto con la London Philharmonic Orchestra. Inoltre sarà presente un certo numero di agenti internazionali che ascolteranno i 12 finalisti. Infine Rin Kei Mei ha generosamente messo a disposizione per i migliori sei rari strumenti dalla sua collezione in prestito gratuito per tre anni».

m—

Acquista su [www.edt.it](http://www.edt.it) CONSEGNA GRATUITA

## Marco Aime Emiliano Visconti

# Je so' pazzo

Pop e dialetto nella canzone d'autore italiana da Jannacci a Pino Daniele

Cosa succede quando il dialetto si innesta su ritmi e melodie del tutto estranei alla sua tradizione? Lo studio di un nuovo strumento espressivo tra antropologia e musica.

Novità

Collana Risonanze, pp. 176, € 12,00

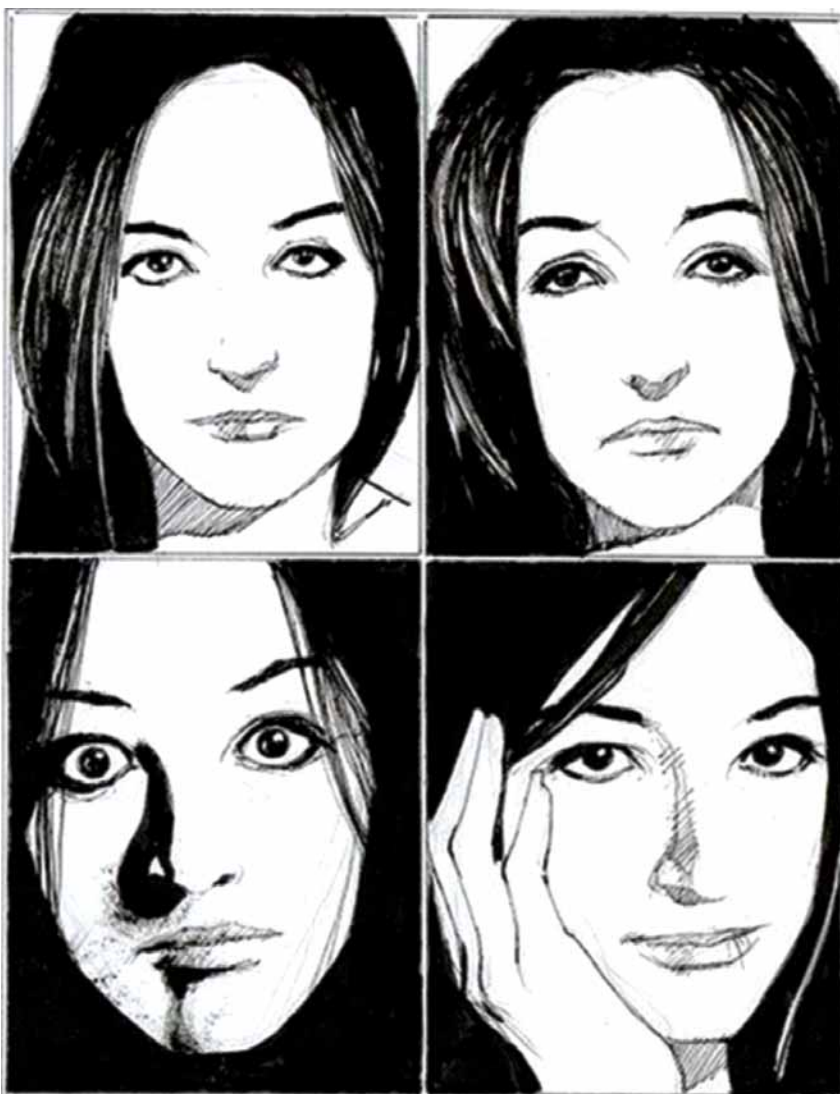
edt.it

## OPERA PER RAGAZZI

# Un serial killer per Mimì

DEBUTTA A MILANO IL 14 GENNAIO, PER I PROGETTI DELL'ASLICO NEI LICEI, L'OPERA THRILLER **...E TU MIMI CHE VUOI?** DOVE IL FUMETTO INCONTRA L'OPERA LIRICA

ALESSANDRO TURBA



Vignette di **Corrado Roi** per l'Opera Thriller *... e tu Mimì che vuoi?*

La tematica-cardine dell'Expo Milano 2015, il rapporto dell'uomo con il cibo, ha indotto la piattaforma Opera Education dell'AsLiCo a mettere in cantiere ben due nuove produzioni teatrali ad essa ispirate: la prima, di cui si è detto nello scorso numero del gdm, è l'opera *Il viaggio di Milo e Maya* di Matteo Franceschini; la seconda, *...e tu Mimì, che vuoi?*, è la nuova opera da camera del format "Opera it", coprodotta dall'ATIR - Teatro Ringhiera di Milano e dal Teatro Sociale di Como e che debutterà in prima nazionale, con due rappresentazioni per i licei, il prossimo 14 gennaio a Milano al Piccolo Teatro - Strehler (ore 9.30 e 11.30). L'intermedialità, la rete di corrispondenze tra codici linguistici e artistici diversi, trova, è vero, una compiuta e più completa sintesi nel teatro d'opera, ma, curiosamente, trova, forse, una forma più equilibrata nel fumetto, in virtù della paritetica, pervasiva compresenza di immagine e di testo, nonché... di suono, se si vuole conferire alle onomatopee (bang! splash! crash!...) una valenza di "musica concreta" nel suo contrappuntarsi alla parola nelle "nuvolette". Come ci illustreranno i suoi coautori, *...e tu, Mimì, che vuoi?* ha molto a che fare col mondo fumetto e, nella fattispecie, con quello di genere noir. Già, perché al centro della trama di questa "opera thriller vietata ai minori di 14 anni" c'è una catena di efferati omicidi ai danni di giovani fanciulle accomunate da disturbi alimentari di vario tipo, il cui autore è un serial killer che, al pari di Hannibal Lecter, è un melomane e un gourmand... Al regista e ideatore di *...e tu, Mimì, che vuoi?*, Omar Nedjari, domando come gli sia venuta in mente questa originale idea di drammaturgia mista:

«La sfida di rendere accessibile il teatro d'opera ai giovani non poteva che disputarsi su un terreno e attraverso un linguaggio che potesse maggiormente coinvolgerli. Quindi, quando Serena Sinigaglia, direttrice artistica dell'ATIR, mi ha affidato la regia di questo nuovo spettacolo, la mia prima idea è stata quella di accostare due linguaggi apparentemente molto distanti: l'opera e il fumetto, predisponendone l'incontro all'interno di un thriller, nel quale questi due elementi fossero le uniche "impronte" lasciate da un assassino. Ovviamente, ho pensato subito a Paola Barabato e a Maria Paola Di Francesco, la quale mi ha restituito una scena stilizzata ed efficace, perfetta per essere modellata da luci violente, che faranno risaltare le "ombre" della musica e delle parole. Una semplice parete di veneziane creerà tagli di luce e gabbie d'ombra, mentre una tavola imbandita, unico importante oggetto scenico, assumendo di volta in volta un aspetto differente, diventerà l'emblema della scena dei delitti: il teatro d'opera non ha bisogno di barocchismi.»

**All'erede di Tiziano Sclavi ("papà" di Dylan Dog), la scrittrice e sceneggiatrice Paola Barbato, domando anzitutto (e non senza sincera curiosità): Lei è un'appassionata d'opera?**

«No, anche se ho avuto più volte modo di assistervi e apprezzarla: vivendo vicino a Verona, da ragazzina i miei genitori mi hanno portata a vedere diversi spettacoli in Arena. Inoltre, mia zia, grande appassionata d'Opera, ha lavorato alla Scala per molti anni, dandomi modo di buttare un occhio su questo mondo... Ma la passione non è mai esplosa. La musica, da quella classica a quella moderna, ha invece pervaso tutta la mia vita a diversi livelli, compreso quello lavorativo.

**È stata la Mimì pucciniana a darLe il "la"?**

«Certamente. Il personaggio di Mimì è stato scelto proprio come punto di riferimento per l'intera pièce: un personaggio che nella propria sofferenza esprime apprezzamento per il cibo come piccolo piacere della vita. Tutto il lavoro intreccia l'amore per la musica e l'opera lirica a quello per il cibo».

**Chi sono gli altri personaggi?**

«I personaggi in scena sono tre: un'ispettrice di polizia [impersonata dall'attrice Valeria Perdonò], di cui non viene mai rivelato il nome; il suo assistente, Giordano [il pianista Giorgio Martano] e, infine, l'assassino [il baritono Daniele Caputo], che, come un'ombra senza volto, viene evocato dalla donna durante la ricostruzione dei delitti. In realtà, i personaggi presentati sono di più, in quanto la protagonista rivive in prima persona il sentire delle vittime, rivolgendosi - senza, peraltro, ricevere risposta - a un secondo agente che si dovrebbe trovare in platea».

**In quale rapporto stanno cibo e morte nella Sua pièce?**

«Il killer ha due sole passioni: il buon cibo e l'opera. Chi non sa rispettare questi due elementi fondamentali della vita viene punito in maniera esemplare dall'assassino. Vengono, quindi, presentati modi diversi di avvicinarsi al cibo: alcuni patologici, altri frutto semplicemente di scelte personali... E altrettanti modi di vivere l'Opera. Il punto di vista dell'assassino è quello di chi non accetta approcci diversi dal proprio, negando, dunque, ogni forma di libertà».

**Alla scenografa Maria Paola Di Francesco confesso: io lo ero da ragazzino (e avevo un debole per le tavole disegnate da Corrado Roi), anche Lei è o è stata una lettrice di Dylan Dog?**

«Certo che sì! Come del resto, penso, la stragrande maggioranza dei miei coetanei. Con l'aggravante di avere un papà che, tutt'ora, si addormenta leggendo Tex e che, per iniziarmi alla lettura, mi ha abbonata a Topolino...»

**Dunque, immagino che nel disegnare le scenografie per Mimì Lei abbia voluto legare quest'ultima alla sospensiva atmosfera del fumetto di Casa Bonelli...**

«Sì, giocando sui contrasti del bianco/nero e lasciando emergere il colore soltanto in funzione all'emersione di un indizio (come in *Sin City*, la serie di fumetti di Frank Miller), ho voluto creare uno spazio scenico ispirato esplicitamente all'estetica di Dylan Dog: un mondo fatto o di pieni o di vuoti, di luce che disegna spazi, volti e oggetti attraverso spirali di porte o finestre. L'azione si svolge sempre in un ambiente interno, all'apparenza unico ed estremamente spoglio, ma che, nella mente della nostra protagonista, impegna nel corso dell'intera opera a immedesimarsi nelle

vittime e a scandagliare la scena dei delitti nel tentativo di risalire all'autore degli omicidi, rivelerà la natura del rapporto tra le vittime e il carnefice».

**Il maestro preparatore e di sala dell'AsLiCo ha concepito la drammaturgia musicale di *...e tu, Mimì, che vuoi?* alla stregua di un multistilico "pasticcio", cucendo assieme, ossia, musiche di diverse provenienza, estrapolandole dal più blasonato repertorio operistico. Professoressa Falasconi, quali pagine operistiche ha selezionato e come le ha utilizzate? Forse, anche con "effetto di straniamento"?**

«Nel corso di questo thriller, ciascun episodio musicale apporta un nuovo indizio alla risoluzione del "caso" e, come delle tessere di un puzzle, svelano progressivamente, nel loro succedersi, la complessa psicologia del killer. In moltissime opere cibi e vini menzionati dai personaggi aiutano lo spettatore a riconoscere lo status sociale degli stessi e il tipo di relazione ch'essi intrattengono con vari aspetti dell'esistenza. Anche in virtù di ciò, ho individuato alcuni personaggi del teatro d'opera che offrono una rappresentazione di sé e della propria sessualità attraverso il cibo: Scarpia, Don Giovanni, Falstaff e Dandini. Questi saranno alcuni dei personaggi che, in *...e tu, Mimì, che vuoi?*, verranno evocati nella ricostruzione dell'identikit dell'assassino. In scena, per esempio, la Serenata di Don Giovanni avrà un epilogo inaspettato, mentre la buffa Cavatina di Dandini, quando ci racconta che «al finir della nostra commedia / Che tragedia qui nascer dovrà!», assumerà davvero una tinta sinistra...»

**m—**



HAUTE ÉCOLE DE MUSIQUE DE GENÈVE

LE ISCRIZIONI 2015-2016 SONO APERTE!

TERMINE D'ISCRIZIONE: 1 FEBBRAIO 2015

Hes·so GENÈVE  
Haute École Spécialisée  
de Suisse occidentale

WWW.HEMGE.CH

hem  
Haute école de musique  
Genève

## CATALOGAZIONE

# I segreti del Prix de Rome

IL PALAZZETTO BRU ZANE DI VENEZIA HA SPONSORIZZATO LA DIGITALIZZAZIONE DEL FONDO MUSICALE DELLA BIBLIOTECA DI VILLA MEDICI. **ALEXANDRE DRATWICKI** CI RACCONTA COSA HANNO SCOPERTO

FRANCO SODA

Il Palazzetto Bru Zane di Venezia ha sponsorizzato la digitalizzazione del fondo musicale della biblioteca di Villa Medici, l'Accademia di Francia a Roma. Il direttore artistico Alexandre Dratwicky illustra il progetto ormai compiuto.

## Come è nato il Prix de Rome di musica?

«Nel 1803 Napoleone, non ancora imperatore, aveva già capito che le arti avrebbero potuto servire al suo potere, così creò alcuni Prix de Rome "supplementari" dedicati al paesaggio storico, alla musica e all'incisione».

## I musicisti ospitati a Villa Medici sono stati numerosi. Negli archivi resta testimonianza?

«I musicisti dovevano comporre degli *Envoies de Rome* (una Messa il primo anno, un'opera il secondo, poi una sinfonia): composizioni

che dovevano essere inviate a Parigi salvo quelle dei pensionnaires morti a Roma, numerosi nell'Ottocento, così la loro produzione è rimasta a Villa Medici. C'è qualche composizione: due sinfonie e una Messa a sei voci senza accompagnamento di Albert Androt, il primo musicista, nel 1804, a vincere il Prix de Rome».

## Qual è stato l'intervento del Palazzetto Bru Zane?

«L'idea è stata di lavorare sul fondo musicale. Interessanti sono i registri che documentano i prestiti dei pensionnaires, in particolare dei musicisti. Quando Bizet lavora a *Don Procopio*, vediamo da quali opere trae ispirazione, oppure si scopre che quando Massenet compone il *Requiem*, oggi perduto, prese in prestito le Messe di Jean-François Lesueur. Possiamo così vedere a chi si è ispirato un compositore, i suoi

modelli di riferimento. Quando Massenet o Berlioz scrivono le Messe a sei voci, il modello sono chiaramente le Messe di Cherubini: si vede perché la tradizione della Messa a sei parti che apparteneva al Primo Impero sopravviva molto dopo. Abbiamo finanziato il catalogo e la digitalizzazione parziale di tutto il fondo della biblioteca musicale. Si sono digitalizzate tutte le copertine per conoscere le edizioni. Un esempio: Charpentier prende in prestito Rameau e Lully: il Lully del 1686, non l'edizione "moderna" curata da Saint-Saëns. La digitalizzazione delle copertine permette di essere sicuri nella catalogazione della versione dell'edizione consultata. Si sono anche digitalizzate firme, dediche e timbri. Studiando questi ultimi si vede che c'è una serie di opere consultate da Gounod nel fondo che era la copia del fondo dell'Opéra Comique nel 1812. I timbri permettono di ricostruire le collezioni. Si è scoperto che l'organista Vidor ha donato la sua collezione di partiture: sono state ricatalogate in ordine alfabetico. E pensare che si era persa traccia del fondo ora ricostruito!».

## Altre scoperte?

«La costituzione del fondo musicale è estremamente "politica": c'è un po' di Verdi e Donizetti, soprattutto musica francese, tedesca ma con uno scarto di 50 anni sugli stili. C'è molto Mendelssohn (arriva nel 1880). Vuol dire che la musica tedesca modello per i compositori francesi non è Wagner ma la musica prima del 1860. Nel registro delle acquisizioni si vede come si costituisce il fondo, le donazioni: si comprendono bene le ambizioni politiche delle istituzioni francesi che donano a Villa Medici i modelli musicali di ogni epoca. Così come nel catalogo prestiti si vede quello che ciascun compositore ha studiato (Massenet ha letto tutto Lully, Rameau e Gluck tenendo le partiture per quattro settimane!); le composizioni di riferimento dei compositori. Poi firme e dediche raccontano come i compositori dopo il soggiorno abbiano mantenuto un legame regolare con la Villa. Massenet ha inviato tutte le composizioni con dedica autografa così come Dubois, Gounod, per assicurarsi una traccia nella posterità».

## Il catalogo è on line?

«Sì: sul sito dell'École Française connesso al Sudoc, piattaforma internazionale delle biblioteche, [www.sudoc.abes.fr](http://www.sudoc.abes.fr)».

m

## SCUOLA DI MUSICA SINFONIA – LUCCA CORSI SPECIALI 2015

### Corso di Formazione per Operatori Musicali

nelle Scuole dell'Infanzia e Primarie

Docenti: Alberto Conrado, Rosalba Deriu,  
Sabienne Oetterli, Ciro Paduano, Enrico Strobino

Periodo: gennaio – marzo 2015

### Accademia Pianistica "Sonja Pahor"

Docenti: Pier Narciso Masi, Daniel Rivera

Periodo: gennaio – giugno 2015

### Accademia di Musica da Camera

Docenti: Pier Narciso Masi, Andrea Nannoni

Periodo: gennaio – giugno 2015

### Laboratorio di Musica Antica sul Concerto Grosso di autori lucchesi

Docente: Carlo Ipata in collaborazione con l'Ensemble "Auser Musici"

Periodo: gennaio – giugno 2015

### Masterclass di Violoncello

Docente: Andrea Nannoni

Periodo: gennaio – giugno 2015

PER INFORMAZIONI: SCUOLA DI MUSICA SINFONIA – VIA NAZARIO SAURO, 527 – 55100 LUCCA  
TEL E FAX 0583.31.20.52 – [SCUOLA.SINFONIA@TIN.IT](mailto:SCUOLA.SINFONIA@TIN.IT)

[WWW.SCUOLASINFONIA.IT](http://WWW.SCUOLASINFONIA.IT)

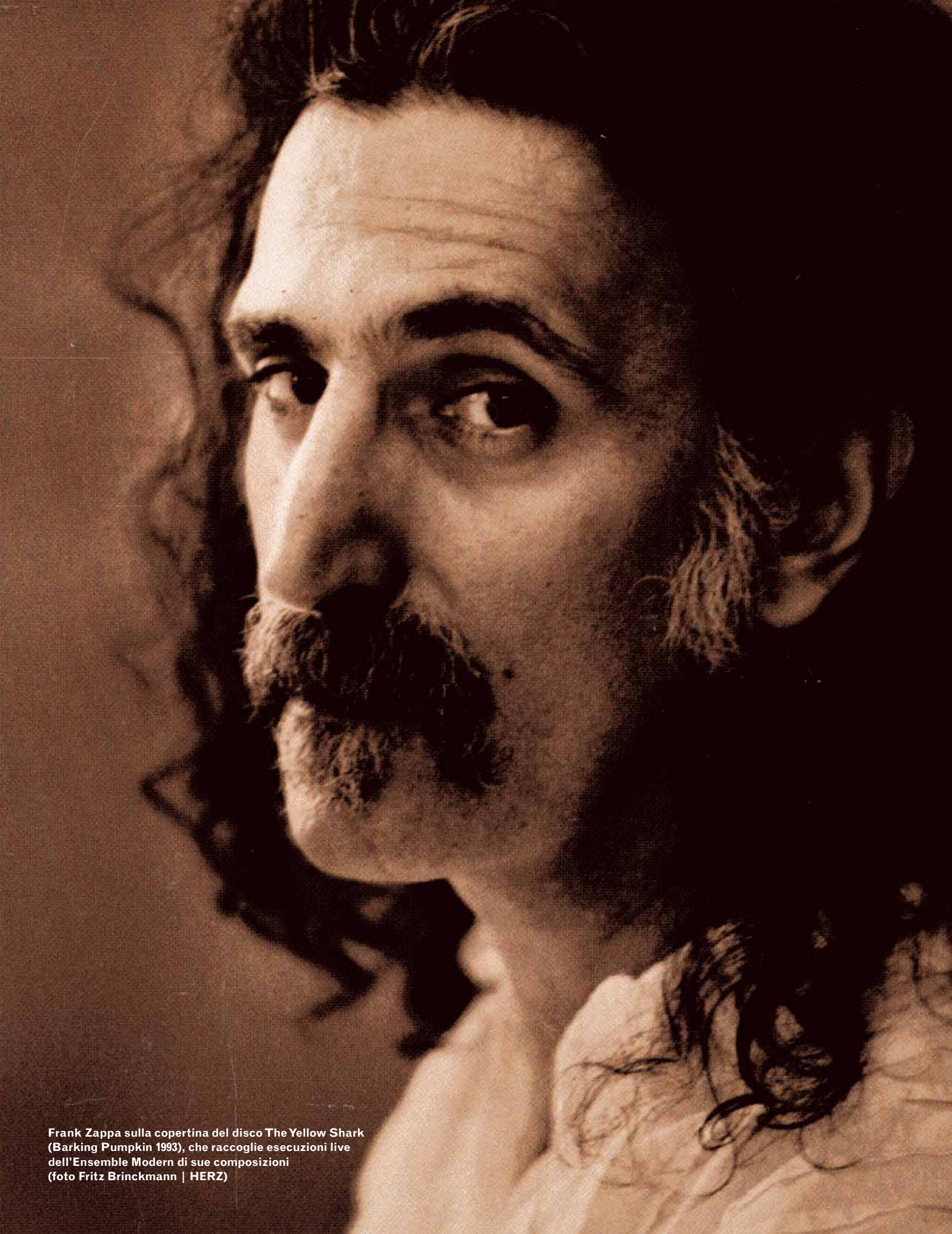
GRANDI STORIE

# Storia dell' **Opera**



CAROLYN ABBATE  
ROGER PARKER

“ Finché avremo artisti disposti a sacrificarsi per realizzare le sue difficili glorie e teatri adatti allo scopo, l'opera continuerà a vivere e a raccontare le complessità dell'esperienza umana in un modo che non ha uguali nelle altre forme d'arte. Gli alberi nella sua vasta foresta sono davvero molto vecchi e maestosi. La loro bellezza e le ombre che gettano, immense. ”



Frank Zappa sulla copertina del disco *The Yellow Shark* (*Barking Pumpkin* 1993), che raccoglie esecuzioni live dell'Ensemble Modern di sue composizioni (foto Fritz Brinckmann | HERZ)

# Nella testa di Frank Zappa

Ciò che rende diverso questo “compositore rock” dai tanti musicisti che hanno saputo attraversare i generi è il modo con cui ha fatto della sua musica uno strumento di critica e di decostruzione degli stereotipi e dei feticci, dimostrando con la sua musica quanto sia ottusa e claustrofobica ogni lingua che si autocompiace e basta a se stessa

GIORDANO MONTECCHI

**C'**è chi Zappa se lo vuole godere in pace, senza le intrusioni di qualche saccente che pretenda di spiegarlo o santificarlo. Altri, specie ultimamente, lo vogliono anettere tout court al mondo della musica d'arte, nei panni del compositore colto che in realtà disprezza il rock. Altri ancora ne coltivano religiosamente il radicalismo eversivo, ribelle a ogni possibile inquadramento o classificazione. Qui cercheremo di capire per quali ragioni Zappa è Zappa, perché la sua musica ha certi tratti così inconfondibili. Ne esploreremo l'immaginario, cercando di interpretarne il senso e le intenzioni. E infine entreremo nel suo laboratorio linguistico cercando di analizzarne i meccanismi musicali e compositivi. Da qualche parte bisogna cominciare. E in effetti si è cominciato. Negli ultimi anni, da oggetto di una multicolore quanto disuguale letteratura biografica comprendente, per altro, alcuni contributi di grande valore, Zappa è diventato il soggetto di studi sempre più attenti proprio da parte del mondo accademico che ha cominciato a passare ai raggi x la sua musica. Forse lo spartiacque è stato il libro di Ben Watson, che quando uscì lasciò a bocca aperta o sconcertati, forse più di tutti, proprio gli ammiratori di Zappa che vedevano il loro idolo associato a monumenti della *high culture* quali Joyce e Adorno, Freud e Marx. Come che sia, resta il fatto che oggi Zappa è un nome ormai familiare a musicisti, studiosi, compositori che sfogliano le pagine di “Acta Musicologica”, “Music Analysis” o “Perspectives of New Music”. Mentre nelle università di mezzo mondo le dissertazioni dottorali e di laurea dedicate alla sua musica si moltiplicano.

Nell'ambito dei *cultural studies*, da Watson, a Delville-Norris, a Paul Carr, la personalità di Zappa si staglia ormai con incontestata autorevolezza per l'originalità con la quale egli ha saputo connettere, nella sua opera i diversi idiomi *highbrow* e *lowbrow*. Ma non è questo il suo contributo più sostanziale. Ciò che distacca Zappa dai tanti professionisti dell'“abbattere gli steccati” è il modo con cui egli ha fatto della sua musica uno strumento di critica e di decostruzione degli stereotipi e dei feticci delle diverse sfere linguistiche, mostrando concretamente quanto sia ottusa e claustrofobica ogni lingua (musicale e non solo) che si autocontempla e si appaga di se stessa, spregiando l'Altro.

Questo contenuto di critica trasforma quella generica “trasgressione” che in Zappa è ormai ordinaria amministrazione, in qualcosa di tutt'altro, di ben diverso spessore culturale ed estetico: più radicale, più profondo e più costruttivo. Una critica che si riassume forse nella sua risposta dubitativa - «Or any art at all?» - a chi gli chiedeva se egli vedesse una differenza fra *high art* e *low art*. Risposta non gratuita, per spiazzare, ma disincantata, spietatamente critica nel preciso senso adorniano.

Negli anni in cui Zappa debuttava alla testa dei Mothers, l'arte del comporre come esemplificata dalla *academic avantgarde* novecentesca mostrava segni manifesti di involuzione, feroci diatribe interne, derive autodistruttive, fughe in avanti, ma registrava anche esperienze certamente innovative e dirompenti, non di rado ignorate o marginalizzate. *Them Or Us*, il libro di Zappa i cui capitoli sono costituiti da una surreale sequenza di dialoghi teatrali (fra i quali tutto il testo del musical *Thing Fish*), ha fra i suoi protagonisti Francesco Zappa, un dimenticatissimo compositore settentesco cui Zappa (Frank) ha dedicato un intero album composto al *synclavier*. Nel corso di questo dialogo, Frank Zappa per bocca del suo omonimo predecessore, svolge considerazioni alquanto colorite sulla fortuna dei compositori all'epoca sua e nostra.

Zappa si pone esplicitamente fra quanti cercano di trovare una personale via d'uscita dalla lenta agonia del compositore in epoca moderna, in quanto si considera egli stesso un compositore a tutti gli effetti. È significativo a questo proposito il fatto che l'ultimo brano di *Freak Out!*, “The Return of the Son of Monster Magnet”, così come nel successivo album *Absolutely Free*, la “Invocation And Ritual Dance Of The Young Pumpkin”, si rifacciano in modo apertamente parodistico al *Sacre du Printemps* di Stravinskij, l'autore che accanto a Varèse è l'altro grande nume tutelare di Zappa.

Rivelatrice è, altresì, la lista di nomi spropositatamente lunga che Zappa elenca all'interno della copertina. Sono ben 179 nominativi a proposito dei quali si dice: «Queste persone hanno contribuito in molti modi a rendere la nostra musica quello che è». Accanto a nomi di amici o di perfetti sconosciuti, figurano personaggi della cronaca o dello spettacolo (Lenny Bruce, Sacco & Vanzetti, John Wayne), artisti e scrittori (Dali, James Joyce), >>

pochissime star del pop-rock (Dylan, Joan Baez, Presley), una nutrita schiera di bluesmen neri, una scelta molto oculata di jazzisti (Charlie Mingus, Roland Kirk, Eric Dolphy, Cecil Taylor, Bill Evans). Ma la rappresentanza più cospicua, e non solo numericamente, è quella dei compositori di area colta, fra i quali figurano Arnold Schoenberg, Silvestre Revueltas, Luigi Nono, Pierre Boulez, Anton Webern, Igor Stravinskij, Alois Hába, Edgard Varèse, Karlheinz Stockhausen, Roger Sessions, Charles Ives, Maricio Kagel. Siamo nel 1966. Nel 1963 Zappa aveva iniziato a depositare le sue composizioni con il marchio Aleatory Music.

Il contesto in cui questi nomi si inseriscono è un'apoteosi della *freak culture* più provocatoria e irriducibilmente antiborghese, il che dà all'esibizione di queste credenziali un tono corrosivo e paradossale. Eppure esse denotano un'attenzione mirata e una conoscenza approfondita dell'avanguardia musicale di quegli anni. Proposti dal pulpito di un'autoraffigurazione volutamente repellente, socialmente deviante e degradata (che in tema di look toccherà il suo apice l'anno successivo in *We're Only In It For The Money*), questi riferimenti colti vengono caricaturizzati con uno sfoggio di intellettualismo reso a bella posta così improbabile, da sfociare in un non-sense di sapore dadaista. È il segnale di quell'understatement musicale e culturale che rimarrà tipico di Zappa, nonché della sua volontà di «tenersi ben alla larga dalla *new music scene*».

In questo rifiuto, in questa scelta di campo opera una consapevolezza culturale molto acuta che rifugge dall'asoggettarsi a una legittimazione "dall'alto". In questo modo Zappa si sottrae abilmente a quel meccanismo che accomuna la quasi generalità dei musicisti pop (e in parte anche jazz) nel momento in cui si accostano ai generi della

musica accademica. In altre parole si può cogliere qui la totale estraneità di Zappa a quella vera e propria "sindrome da legittimazione" che ha prodotto i capitoli forse più infelici della musica popolare e che non cessa di spingere popstar di gran fama a proporsi con orchestre d'archi, a comporre opere, oratori, suites sinfoniche: un'illusoria ascesa all'Olimpo

della grande musica che si risolve in un patetico scimmiettamento, un flop pressoché immancabile, che tradisce impietosamente l'incapacità nel padroneggiare una dignitosa prassi compositiva su questo terreno (e questo nonostante l'orchestrazione sia il più delle volte affidata ad altri). Spesso, ciò che trapela da queste imprese è anche la mancanza di una reale e profonda motivazione creativa, surclassata da una velleitaria o esibizionistica appropriazione di stilemi già noti.

Uno degli aspetti salienti che si manifesta all'ascolto della musica di Zappa è certamente l'estrema articolazione e complessità del costruito musicale, unita a un arrangiamento accuratissimo e a sonorità decisamente fuori dal comune. Questa complessità e questa cura si accompagnano di norma a un'esecuzione di altissimo livello da parte di musicisti che Zappa sceglieva con estrema ocularità, sottoponendoli ad audizioni la cui severità è divenuta quasi leggendaria.

In poche parole, la musica di Zappa denuncia fin dall'ascolto, il ruolo sostanziale che in essa giocano, come già

abbiamo sottolineato, la scrittura e l'architettura compositiva. Il bisogno che insorge nei musicisti, negli studiosi o nei semplici appassionati di passare dall'ascolto alla possibilità di osservare sulla carta come si costituisce quel linguaggio, quella forza, quell'originalità dirompente, rasenta a volte lo spasmodico. Eppure, nonostante la produzione terminata, l'organizzazione produttiva ed editoriale più agguerrita che mai sia stata messa in piedi da un singolo musicista (a parte forse Stockhausen), le partiture, ma anche gli spartiti con melodia e sigle accordali, sono tuttora quanto di più difficilmente accessibile nel panorama della musica novecentesca, sia essa accademica o popolare. Da decenni, in effetti, le difficoltà, le attese, gli ostacoli (non ultimi i costi) cui è andato incontro chi, musicista o studioso, ha cercato di reperire le partiture di Zappa sono divenute proverbiali.

Dall'inizio del 2014 tuttavia il catalogo della Munchkin Music è stato affidato alla distribuzione "worldwide" di una grande casa editrice come la tedesca Schott Music, non solo prestigiosa (di Schott sono le prime edizioni del *Don Giovanni* di Mozart, della *Nona Sinfonia* di Beethoven, del *Ring* di Wagner), ma anche fra le più aperte a una visione molteplice del Novecento musicale, con un catalogo in cui, fra i tanti *big guys*, figurano autori quali Conlon Nancarrow, Kurt Weill, Nino Rota ecc. I titoli di Zappa in catalogo sono attualmente 40 e tutti esclusivamente a noleggio, concessi solo per esecuzioni pubbliche e quindi non acquistabili, ad esempio per motivi di studio.

Questa situazione resta in gran parte paradossale. Nel mondo la musica di Zappa scritta per ensemble rock circola il più delle volte, come d'altronde accade generalmente nella pratica della cover version, attraverso pazienti, volenterose, talvolta magnifiche trascrizioni o rielaborazioni self-made. Senonché, più la performance di Zappa si rivela ricca e complessa, più essa sollecita e fa nascere il bisogno di quella chiarificazione o conferma che può venire dalla pagina scritta, non tanto e non solo in quanto trascrizione più o meno fedele, bensì per poter mettere a confronto l'originaria stesura scritta e la performance: un confronto che può risultare rivelatore in merito alla prassi interpretativa di Zappa e dei suoi. Si tratta di un bisogno sempre più sentito anche in altri ambiti jazz o rock e il diffondersi delle trascrizioni ne è testimonianza. Ma più cresce questo bisogno, più l'originario statuto orale della pratica popolare o improvvisativa, tende a una diversa condizione, sempre più prossima alla codifica scritta.

Con Zappa questo fenomeno, questo bisogno si accentua in modo evidente. Come si diceva, la sua stessa prassi compositiva per ensemble rock assegna alla scrittura un ruolo privilegiato rispetto alla pratica più comune, eppure proprio con lui l'accesso alla pagina scritta diviene raro, difficoltoso, quasi a negarsi, a rendersi indisponibile. Questo rintanarsi del codice scritto in una dimensione riservata, quasi esoterica, ha qualcosa di suggestivo, quasi a rispecchiare un rapporto critico, dialettico o conflittuale con un'arte musicale che, giunta forse al termine del suo plurisecolare tragitto, esibisce una scrittura trasformatasi ormai in disciplina puramente fine a se stessa, spinta fino all'indifferenza per il risultato sonoro.

Questo centellinare, da parte di Zappa, le proprie partiture orchestrali, una consuetudine forse in via di superamento, può essere interpretata in molti modi. Ma c'è in essa un ulteriore aspetto che è senza dubbio decisivo e

## Due composizioni si rifanno in modo apertamente parodistico al *Sacre du Printemps* di Stravinskij, l'autore che accanto a Varèse è l'altro grande nume tutelare di Zappa



che fa tuttora molto discutere. L'ormai storica difficoltà a reperire questa musica è connessa a una precisa volontà che fu del compositore e che è poi transitata ai suoi eredi: la ferma determinazione di evitare che la musica di Zappa finisca nelle mani di musicisti mediocri e vada incontro a esecuzioni di livello inaccettabile. Non è tanto un disprezzo del dilettantismo, un sentimento che da Beethoven a Debussy è ben noto e da lunghissimo tempo ai compositori occidentali.

In effetti c'è in Zappa un disprezzo, ma esso non si indirizza tanto ai gruppi rock o alle *tribute bands* che di fatto, bene o male, eseguono le sue musiche secondo la prassi esecutiva del rock, tipicamente la cover, o del jazz, cioè l'arrangiamento. Il biasimo di Zappa è piuttosto indirizzato esplicitamente al professionismo accademico degradato a routine concertistica, un degrado che ha rappresentato forse il bersaglio musicale contro il quale egli ha scagliato le sue critiche più feroci, inveendo contro certa stupidità dei collettivi orchestrali e delle istituzioni concertistiche che umiliava il suo pensiero compositivo senza compromessi e insultava la sua idea di perfezione musicale fondata su una totale e inflessibile disciplina interpretativa. Questa disciplina Zappa riuscì a imporla ai componenti dei suoi ensemble rock, ma non riuscì mai a ottenerla dalle orchestre con le quali lavorò, per quanto celebri e prestigiose. Finché, in extremis, non incontrò finalmente quell'Ensemble Modern col quale si aprì una fase nuova ed entusiasmante, conclusasi malauguratamente troppo in fretta.

Nel corso degli anni la musica di Zappa si è scontrata con la realtà ottusa e sclerotizzata dell'establishment musicale riportandone sempre danni per lui intollerabili. Agli occhi di Zappa che la propria musica fosse diretta da Zubin Metha, Kent Nagano, Pierre Boulez, alla testa di orchestre quali Los Angeles Philharmonic, London Symphony, Ensemble Intercontemporain, non era un privilegio tale da giustificare un prezzo così elevato come una cattiva esecuzione.

Oggi fra gli studiosi si nota una crescente attenzione per lo Zappa orchestrale e talvolta si ha la sensazione che, fra le righe, circolino interrogativi del tipo "qual è lo Zappa migliore?" È un interrogativo sgradevole, nel quale si intravede il riemergere di quella tradizionale tentazione di istituire gerarchie in base a generi che contrasta fatalmente con l'idea della *conceptual continuity* rivendicata da Zappa, cioè della totale coerenza della propria opera in quanto progetto unitario e continuo, le cui parti sono frutto del medesimo impegno e rivestono pari dignità, sia che trattino di sesso orale o che stiano sui leggi della London Symphony Orchestra. A questo proposito Jonathan Bernard, forse il massimo studioso della musica di Edgar Varèse, nonché autore di alcuni degli scritti su Zappa più acuti e rivelatori di questi ultimi anni, esprime un pensiero assolutamente condivisibile, quando osserva che se l'autore di "Peaches en Regalia" dovesse essere ricordato per la sua produzione orchestrale, finirebbe col risultare una figura tutto sommato secondaria («*little more than a bit player*») della musica del Novecento. Questo soprattutto perché nella sua musica orchestrale Zappa abbandona gran parte di quel formidabile arsenale tecnico e linguistico, incluse fonti di ispirazione galvanizzanti quali satira, sesso, violenza verbale, ecc., il cui amalgama rende così straordinaria la sua produzione per rock ensemble. E tuttavia l'opera di

Zappa non può ridursi a questa sola produzione proprio perché in essa risuonano ovunque gli echi e gli effetti delle sue *serious compositions*, senza le quali è impossibile comprendere fino in fondo la sua musica per rock band. Le composizioni orchestrali di Zappa, conclude Bernard, possono forse rivelare certi limiti nelle sue capacità, ma il loro valore sta nel fatto di aver influenzato in modo decisivo la sua musica più interessante e originale, la quale non avrebbe potuto essere concepita in nessun altro modo.

Indipendentemente dalle esternazioni pubbliche di Zappa, la sua concezione estetica e i suoi criteri di giudizio trasportati entro un ambito e una pratica come la rock music, così distante ed estranea da certi presupposti che lo spingevano (forse anche provocatoriamente) a ribadire che egli non era un consumatore di rock, che non ascoltava la radio, ecc., finiscono col delineare non una, ma una serie intera di risposte inedite e originali a molte delle questioni più affascinanti, ma anche più tormentose del compositore contemporaneo.

La sua *conceptual continuity* ribadita nelle parole, adottata come modello di vita e applicata nella sua musica, consente a Zappa di sottrarre il proprio agire creativo al gratuito sperimentalismo di un'avanguardia addomesticata in accademia e di costruirsi un pubblico vero anziché fittizio, senza con questo privare la propria musica di un rigore artistico e anche intellettuale che egli sente irrinunciabile e che, in forme diverse ma in pari misura, è presente sia che si tratti di "Titties 'n' Beer" o del "Perfect Stranger".

La domanda conclusiva è se Zappa sia riuscito a raggiungere il suo obiettivo di ripristinare quell'organicità, smarritasi col tempo, fra l'artista che non intende rinunciare alla propria ricerca individuale, e il contesto socio-culturale di cui è parte. La risposta che possiamo abbozzare è questa: Zappa, muovendosi in una zona lontana tanto dall'*art pour l'art* esoterica e autoreferenziale, quanto dal *big business* delle rockstar, ha saputo creare un linguaggio originale capace di parlare a una vasta comunità internazionale, interpretandone con eccezionale audacia e autorevolezza l'identità e alimentandone l'immaginario con una musica meritevole di essere narrata, compresa e tramandata come creazione d'arte.

Affermare che Zappa è in fondo un compositore "tradizionale" suona, ovviamente, come un paradosso, eppure è proprio in questo paradosso che si chiarisce il senso ultimo di quella frase che già ben conosciamo: «Il compositore contemporaneo si rifiuta di morire». Zappa non ha fatto altro che indicare una possibile strada, forse la strada, per riuscire vincenti in questa sfida inestinguibile.

m—

**Zappa non ha fatto altro che indicare una possibile strada, forse la strada, per riuscire vincenti nella sfida inestinguibile di ogni compositore contemporaneo: non voler morire**





**6 dicembre / 10 gennaio**

**ARTE E CULTURA**  
**I LOW ART5 Bari**

Come ogni anno I LOW ART mantiene la sua idea originaria, proponendo lavori di qualità che abbiano un costo ridotto. Una scelta motivata dal desiderio di promuovere l'acquisto d'arte e favorire la nascita di una nuova e giovane generazione di collezionisti.

**ARTE E CULTURA**  
**IL MARE E IL CIELO. PINO PASCALI E LUIGI GHIRRI**  
Polignano a Mare (BA)

18 ottobre  
26 gennaio

Una ricognizione sul 'paesaggio contemporaneo' a partire dagli anni '60 per indagare le analogie e le differenze tra il lavoro di Pascali e il rinnovamento del decennio successivo.



**16 gennaio**

**TRADIZIONE**  
**LA FÒCARA Novoli (LE)**

Un grande fuoco, un rito in onore di Sant'Antonio Abate, patrono del paese, che ogni anno si trasforma in uno spettacolo per migliaia di visitatori e pellegrini provenienti da ogni parte d'Italia.



**28 novembre / 29 aprile**

**ARTE E CULTURA**  
**STAGIONE DI PROSA 2014 / 2015 Bari**

Gli spettacoli di questa stagione sono tutti accomunati da uno sguardo differente sull'umano: dallo spettacolo di Baracco sull'Amleto di Shakespeare alla nuova performance artistica di Jan Fabre, dal Re Lear allo spettacolo di Antonio Albanese "Personaggi".



**ARTE E CULTURA**  
**MESE DELLA MEMORIA**  
In tutta la Puglia

Manifestazione regionale dedicata alla memoria della Shoah, in programma a Bari e in molte altre città della Puglia, e non solo. Un programma intenso di incontri, confronti e riflessioni.

gennaio / febbraio

**TRADIZIONE**  
**PRESEPI VIVENTI**  
In tutta la Puglia

La rievocazione della grotta di Betlemme nella notte della Natività. Un affresco di antichi mestieri perduti nei meravigliosi centri storici e negli scenari naturalistici pugliesi.

08 dicembre  
06 gennaio



**CINEMA**  
**SUDESTIVAL, 16ª ED.**  
Monopoli, Conversano,  
Polignano a Mare (BA)

gennaio / marzo

Importante vetrina di cinema italiano d'autore. Pellicole provenienti direttamente dai più importanti festival cinematografici nazionali e internazionali.





31 gennaio / 08 - 15 - 17 febbraio

**TRADIZIONE**

**CARNEVALE DI PUTIGNANO, 621ª ED. Putignano (BA)**

Il più spettacolare e suggestivo Carnevale del Sud Italia e uno tra i più antichi di tutta Europa. Sfilate di maschere e carri allegorici in cartapesta, feste e divertimenti nelle strade della città.

**CINEMA**  
**FESTIVAL DEL CINEMA EUROPEO, 16ª ED.**

Lecce

Il Festival dedicato alla promozione del cinema europeo con un focus sul cinema italiano e del territorio del Mediterraneo che mira a stimolare il dialogo interculturale tra i paesi europei.



13 / 18 aprile



21 / 28 aprile

**CINEMA**  
**BIFEST, 6ª ED. Bari**

Il Festival cinematografico ideato da Felice Laudadio e presieduto da Ettore Scola con un ricco cartellone di eventi: film in concorso, anteprime nazionali e internazionali, retrospettive, cortometraggi, documentari, mostre e seminari.

**ARTE E CULTURA**  
**CORTILI APERTI, 21ª ED.**  
In tutta la Puglia

Spesso celati dietro i pesanti portoni dei palazzi del centro storico, i cortili, aperti eccezionalmente e solo per un fine settimana all'anno, per la curiosità dei visitatori.



maggio

**ENOGASTRONOMIA**  
**CANTINE APERTE, 23ª ED.**  
In tutta la Puglia

Il Movimento Turismo del Vino organizza una nuova esaltante edizione di Cantine Aperte. Le cantine aprono le porte agli enoappassionati e ai turisti, per far scoprire i luoghi e i riti del vino.



maggio

Ph. Nunzio Pacolla



08 maggio

**TRADIZIONE**  
**PALIO DI TARANTO, 24ª ED. Taranto**

Una tradizionale manifestazione in costume che include una gara di barche a remi abbinata ai dieci rioni della città, in cui ogni imbarcazione percorre in meno di mezz'ora l'intero periplo del Borgo Antico.



giugno

**MUSICA**  
**BARI IN JAZZ, 11ª ED. Bari**

Una delle manifestazioni di punta dell'estate pugliese. Musica ed incontri, produzioni esclusive ed ospiti internazionali, seminari ed approfondimenti, concerti imperniati sulla grande musica improvvisata, afro-americana ed europea.

## compositori

# Boccherini, lo spagnolo

MARCO BEGHELLI

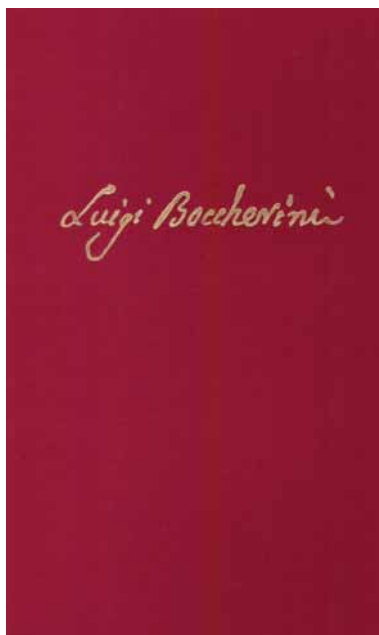
## Luigi Boccherini

Opera Omnia, vol. XI: Clementina (G 540)

a cura di Miguel Ángel Marín

BOLOGNA, UT ORPHEUS EDIZIONI 2013, CCXII- 250 PP.,

€ 189,00



Il Centro Studi Opera Omnia Luigi Boccherini (Lucca), fra le sue molteplici attività editoriali e organizzative, torna periodicamente a dedicarsi al musicista di cui porta il nome, curandone la pubblicazione di tutte le opere in collaborazione con la Stichting Luigi Boccherini (Houten), per i tipi di Ut Orpheus Edizioni (Bologna).

Non è certo la prima impresa editoriale dedicata al compositore lucchese, ma nessuna delle iniziative precedenti è giunta a coprire l'intero corpus di partiture pervenute. Lo statuto di Edizione Nazionale Italiana di cui si ammantano questi Opera omnia di ancor recente istituzione (2007) fanno sperare in una pubblicazione completa e definitiva. Dopo un volume di arie da concerto e due volumi strumentali (*Sei duetti per due violini op. 3*, *Sei sonate per tastiera e violino op. 5*), ecco l'unico titolo teatrale creato da Boccherini: *La Clementina* (o semplicemente *Clementina*, come recita il frontespizio del nuovo volume), una zarzuela in due atti composta a Madrid nel 1786, vale a dire un omaggio al più tipico esempio di teatro musicale spagnolo, assai prossimo all'opera buffa italiana (19 numeri musicali, molti i pezzi d'insieme), ma con i recitativi parlati (in versi) al posto dei comuni recitativi secchi.

Com'è noto, Boccherini trascorse in Spagna la gran parte della sua esistenza, cogliendo le sollecitazioni compositive che gli venivano dall'aristocrazia locale. *La Clementina* venne scritta su libretto di Ramón de la Cruz per una rappresentazione privata nel palazzo della contessa di Benavente e solo dodici anni più tardi godette di una rappresentazione pubblica in Madrid, al Teatro de los Caños del Peral. Se ne persero poi le tracce, al punto che per tutto l'Ottocento e oltre i biografi del compositore ne poterono parlare solo in termini vaghi. Lo stesso Boccherini non aveva assegnato al lavoro un numero d'opus, quasi ritenendolo una partitura occasionale, benché rappresenti la composizione più genuinamente spagnola del suo catalogo.

E al musicologo spagnolo Miguel Ángel Marín (membro del comitato scientifico di questi Opera Omnia) è stato affidato il compito di realizzare l'edizione critica, che può avvalersi di due copie manoscritte dell'epoca e persino del materiale esecutivo utilizzato da

strumentisti e cantanti nelle due rappresentazioni madrilene, mentre i dialoghi parlati provengono da una edizione letteraria del libretto realizzata dallo stesso poeta.

I criteri editoriali per la restituzione della musica sono molto rigidi, tanto da rifiutare il concetto di "estensione automatica" delle integrazioni fra una parte strumentale e l'altra, ancorché perfettamente parallele, con conseguente proliferazione di parentesi quadre che avrebbero potuto essere in parte evitate. Ne guadagna in snellezza l'apparato critico.

Nitida ed elegante la stampa, in volume rilegato di grande formato, secondo gli standard di Ut Orpheus: 250 pagine di partitura precedute dall'edizione del libretto, conforme al testo intonato da Boccherini per le parti cantate, alla stampa curata da Ramón de la Cruz per i dialoghi parlati. L'introduzione storica di esemplare chiarezza e stringatezza è fornita in tre lingue (italiano, inglese, tedesco), come pure tutti gli apparati critici, in un eccesso forse di prodigalità, resa possibile dai finanziamenti congiunti di due ministeri: quello italiano per i Beni e le Attività Culturali, quello spagnolo de Economía y Competitividad.

Quanto al testo e alla musica, si tratta del classico soggetto settecentesco di due figlie da maritare, con la complicazione d'una sorella scomparsa e un incesto sfiorato, più l'aggiunta di un maestro di musica e delle relative lezioni di canto, ma con finale imprevedibile che lascia a bocca asciutta entrambe le ragazze. Duetti e pezzi d'insieme si intercalano alle arie, ora patetiche, ora brillanti, ma sempre sobrie e composte. E a tener tutto unito i lunghi dialoghi parlati, con più d'un personaggio affidato all'esecuzione di attori e non di cantanti. Le ripetute prove esecutive degli ultimi anni (anche a Lucca, nel 2005) confermano una certa tenuta teatrale del lavoro.

È dunque lodevole aver dato la precedenza a questa partitura nell'ambito del programma editoriale formulato per le prime emissioni, a sottolineare come Boccherini non sia solo il compositore di raffinate partiture strumentali. I volumi che in futuro verranno dedicati alla musica sacra diranno il resto.

m—

## collane

# Il viaggio didattico del verme Schiff

PAOLO SALOMONE

**Elena Staiano, Lorella Perugia, Dariella Gallo, Serena Brunello**

Insegnare musica ai bambini. Indicazioni teoriche e pratiche per l'insegnamento ai bambini della prima e seconda infanzia a cura del Centro Goitre

EDIZIONI DIDATTICA ATTIVA / MUSICA PRACTICA, TORINO 2013, 216 PP., € 18,00

**Elena Staiano, Giovanni Freira, Lorella Perugia**

Il verme Schiff e la sua mela tratto da Giovanni Arpino, a cura del Centro Goitre

EDIZIONI DIDATTICA ATTIVA / MUSICA PRACTICA, TORINO 2013, 36 PP., CON CD AUDIO ALLEGATO, € 14,50

**Gemma Loi, Alessandro Loi**

Fonemi in musica. Nuove attività per lo sviluppo dell'attenzione uditiva, della comprensione, dell'articolazione a cura dell'Istituto Sordi di Torino

EDIZIONI DIDATTICA ATTIVA / MUSICA PRACTICA, TORINO 2014, 120 PP., CON CD AUDIO ALLEGATO, € 18,00

**Antonio Mosca**

Leggere la musica giocando. Corso di teoria della musica per bambini

EDIZIONI DIDATTICA ATTIVA / MUSICA PRACTICA, TORINO 2014, 64 PP., € 12,00

**Grazia Abbà**

Cantiamo in scena. La Volpe e la Cicogna di Fedro

EDIZIONI DIDATTICA ATTIVA / MUSICA PRACTICA, TORINO 2014, 40 PP., € 12,00

**Grazia Abbà**

Cantiamo in scena. La Volpe e il Caprone di Esopo

EDIZIONI DIDATTICA ATTIVA / MUSICA PRACTICA, TORINO 2014, 32 PP., € 12,00



**S**e la mela è il mondo e la mela è mia, io sono il mondo»: questa sentenziosa affermazione del “verme Schiff” sembra giunta a puntino per inaugurare e sostenere la nuova avventura editoriale di Cristiana Voglino che, con il nome di Didattica Attiva, si affianca con determinazione e peso alla quasi ventennale esperienza della gemella casa editrice Musica Pratica.

È sempre una gioia per il mondo sapere che nascono nuovi libri e i principi che hanno reso possibile e al tempo stesso ineludibile l'evento li spiega bene e in poche parole la direttrice: «La nostra attenzione è dedicata non solo ai contenuti che devono necessariamente avere fondamento scientifico, ma anche alla circolarità tra ricerca teorica e intervento attivo necessari oggi per rinnovare la didattica».

Procediamo con ordine, cominciando dai “Didattolibri”, collana nella quale troviamo due volumi distinti ma, in qualche modo, complementari tra di loro. *Insegnare musica ai bambini* è un classico manuale, piuttosto esaustivo, che contiene indicazioni teoriche e pratiche per l'insegnamento ai bambini, a cura del Centro Goitre. Il grandissimo impegno e la competente fermezza di pensiero e di metodo di Roberto Goitre ispirano ogni parte del testo. Il risultato è una guida chiara e dettagliata per musicisti che vogliono intraprendere un percorso didattico-educativo e approfondirne alcuni aspetti, in un'ottica di formazione continua. Il manuale ha il pregio di utilizzare il canto e il gioco per entrare nel complesso mondo della scrittura musicale. Di natura molto differente, senz'altro più operativa, è *Fonemi in musica*. Innanzitutto si tratta di un libro per i bambini, a loro uso e consumo, ricco di illustrazioni da colorare,

di esercizi-gioco da completare, di sequenze da riordinare, sempre in riferimento alle canzoni proposte. L'originalità del testo consiste nell'attenzione posta al linguaggio e ai suoi componenti base: tanti giochi con i fonemi e attività mirate a sviluppare la comprensione dei codici linguistici, l'immaginazione e la memoria.

*Leggere la musica giocando* fa parte invece dei “Musicolibri”. È un testo molto classico per capire e imparare la teoria della scrittura musicale, accompagnato da carte musicali da ritagliare e da moltissimi giochi a misura di bambino. L'autore – Antonio Mosca –, con la sua enorme esperienza anche suzukiana, il suo concreto approccio didattico-strumentale, il suo trascinate entusiasmo, è garanzia della validità e completezza dell'anche divertente volume.

Le due collane “Le Musifiabe” e “I libri per creare” propongono momenti del “fare musica” con il canto e con il gioco musicale, legati a racconti che conquistano i bimbi, aiutandoli a costruirsi un solido mondo fantastico. Esopo con *La Volpe e il Caprone* e Fedro con *La Volpe e la Cicogna* hanno fornito a Grazia Abbà il materiale millenario, ma sempre attuale, per accompagnare con cura e determinazione i bambini nel mondo del teatro e del canto. In ogni volume, ad una introduzione accurata – contenente cenni storici sui due favolisti, pillole di drammaturgia, indicazioni per la costruzione teatrale-musicale e sulla metrica –, segue la presentazione della azione scenica con puntuali indicazioni per l'esecuzione. I molti canti – a una o due voci, molto semplici e tutti in ambito tonale, con inserzioni ritmiche o contrappunti con il flauto dolce – si possono scaricare da internet, direttamente dal sito dell'editore. Sono realizzati con cura e con suoni “veri”, non sintetici, molto adatti anche all'ascolto da parte dei bimbi.

*Il verme Schiff e la sua mela* è un racconto, tratto da Giovanni Arpino, a cura sempre del Centro Goitre. Il testo fa parte delle collane intitolata “Le musifiabe” e la sua storia, ben narrata e musicata nel cd in allegato, accompagna tutti in un «fantasioso e delicato viaggio con... un finale a sorpresa».

## storie della musica

# Novecento inafferrabile

**PAUL GRIFFITHS** RIPROVA A RACCONTARE IN UN SOLO LIBRO TUTTA LA MUSICA DI UN SECOLO: SINTETIZZA CON UTILITÀ, MA CON TROPPIA SINTESI. TORNA IN RISTAMPA PIÙ ECONOMICA LA STORIA DEL JAZZ DI **SHIPTON**

ENRICO BETTINELLO



**Paul Griffiths**

La musica del Novecento

TORINO, EINAUDI 2014, VIII-472 PP., € 34,00

**Alyn Shipton**

Nuova storia del jazz

TORINO, EINAUDI 2014, XXII-1.152 PP., € 38,00

L'inglese Paul Griffiths, di cui Einaudi aveva già pubblicato una *Breve storia della musica occidentale*, è l'autore di *La musica del Novecento*, libro che si propone di compendiare la densa e rapida evoluzione sonora di quello che Hobsbawm ha definito "il secolo breve". Facile comprendere come l'impresa di spaziare da Debussy ai nostri giorni recentissimi sia tutt'altro che agevole in poco più di trecento pagine, cui si aggiunge una scelta di cento opere significative descritte e commentate. Griffiths, che ha una solida esperienza, prova a annodare il nastro delle vicende attorno a una serie di blocchi cronologico-tematici dentro cui collocare autori, opere, tendenze. Chi ha già una buona conoscenza della materia troverà così nelle pagine del libro molti spunti e qualche utile sistematizzazione, anche se si ha l'impressione che la inevitabile compressione di molti concetti rischi da un lato di scoraggiare chi già non si sa orientare un po' da sé, dall'altro non consenta una contestualizzazione così forte nel tessuto complessivo della storia del Novecento, specialmente quella legata alla prospettiva globale e alle trasformazioni dei rapporti con le musiche popolari e i mezzi di fruizione. Riprendendo un'impostazione già presente nel precedente lavoro tradotto, Griffiths affronta l'evoluzione della musica attraverso il concetto del tempo e delle sue forme, giungendo a sottolineare come «l'idea dell'esperienza umana del tempo come linea di sviluppo unidirezionale» sia un elemento che si è progressivamente rinsaldato nel corso del Novecento, in un certo senso ricompattando le esperienze più sperimentali del Secondo Dopoguerra.

Manca certamente in Griffiths la straordinaria grana narrativa di un Alex Ross (per citare un altro critico che ha provato a "raccontare" il Novecento) e il volume rischia a volte di accumulare informazioni e spunti (anche molto interessanti) senza che ci sia lo spazio per "risolverli" compiutamente, per usare un termine rubato all'armonia. Sulla questione dell'equilibrio (il "chi c'è/chi manca", per intenderci), non è il caso di dilungarsi: si nota un certo anglocentrismo - quante pagine dedicate a Ferneyhough e Birtwistle rispetto a

quelle dedicate a Kagel e Maderna, tanto per fare un esempio - ma un colosso come Robert Ashley è assente! E forse la pur brava Francesca Verunelli non è la sola compositrice italiana di oggi che valga la pena citare. Ma tant'è, cento schede sono comunque un ottimo punto di partenza per costruirsi una base solida sulla musica novecentesca, e chi ha voglia di farsi stimolare troverà certo nomi e idee a sufficienza, nonostante qualche leggerezza in fase di traduzione (ad esempio il compositore irlandese Donnacha Dennehy che diventa una compositrice...). La realtà è che continuare a percepire il Novecento come il possibile oggetto di uno sguardo complessivo, per quanto articolato, è impresa che sembra sfuggire alle leggi della possibilità, anche perché è proprio laddove la musica "colta" è uscita dal proprio solco che ha colto al meglio i più interessanti cambiamenti di un tempo in velocissima trasformazione.

Se in Griffiths manca l'aspetto jazzistico, è uscita negli stessi giorni la ristampa "tascabile" della *Nuova storia del jazz* di Alyn Shipton, uscita nel 2011. "Tascabile" tra virgolette, perché alla fine questa nuova versione, senza la copertina rigida, pesa solo un paio di etti di meno della precedente (su un chilo e mezzo di tomo!) ed è più piccola di nemmeno un centimetro, elementi che ci fanno pensare che alla fine la convenienza stia solo nel prezzo, 38 euro invece degli ancor più impegnativi 50 della prima edizione. Per quanto riguarda il contenuto, rimando a quanto già scritto da Luca Bragalini su queste pagine nel maggio 2012: il libro gode di un forte impianto d'insieme (e di una bella cura specie nella parte dedicata al jazz classico), ma soffre di una scarsa attenzione all'aspetto strettamente musicale delle tante vicende affrontate, tendenza che aumenta con l'avvicinarsi alle esperienze cronologicamente più vicine a noi. Comunque, un lavoro importante.

m—

## testimonianze

### Louis Philippe Joseph Girod De Vienney

#### Una visita a Beethoven

a cura di Benedetta Saglietti  
(traduzione di Bruno Nacci)

NAPOLI, LA SCUOLA DI PITAGORA EDITRICE 2014,

48 PP., € 3,50.



Il libretto *Una visita a Beethoven* (curato da Benedetta Saglietti) appartiene a quella tradizione frammentaria e rigogliosa di aneddoti, testimonianze dirette e leggende biografiche su cui per quasi due secoli, fra storiografia autentica e agiografia romanzata, si è costruito il mito dell'artista romantico tutto genio e sregolatezza. Misanthropo, misogino, stravagante, sarcastico, permaloso, colerico, maldestro, incurante delle buone maniere... nella Vienna d'inizio Ottocento il caratteraccio del maestro di Bonn diventò talmente proverbiale da esporlo persino alla macchietta caricaturale. Eppure nella coscienza dei contemporanei l'immensa popolarità di Beethoven è spia eloquente di un culto che invase generazioni di musicisti e appassionati, soprattutto dopo la sua prematura dipartita. Venerato come un santo già sul letto di morte, le ciocche della sua chioma scarmigliata furono custodite come reliquie, l'effigie del suo volto adorata come un'icona. Ma nel 1809, rimasto solo in città mentre le truppe di Napoleone invadevano la capitale, Beethoven aveva fama di uomo burbero e invincibile, e non si aspettava nel suo oscuro appartamento della Teinfaltstraße visite di ammiratori e curiosi. Accade, invece, che Louis Philippe Joseph Girod de Vienney (alias barone di Trémont), funzionario militare francese di passaggio a Vienna fra una missione e l'altra, bussasse direttamente alla sua porta con in mano una lettera di presentazione di Antonin Recha. Lo stupore di esser ricevuto dal maestro in persona fu grande almeno quanto l'imbarazzo di chi entri in punta di piedi nella tana dell'orso. Il disordine e la sporcizia regnavano ovunque: macchie d'umido sul soffitto, piatti e abiti abbandonati in giro e un vecchissimo pianoforte ricoperto di polvere e fogli di musica, sotto al quale giaceva un vaso da notte pieno. L'apparenza inospitale dell'ambiente ingannava, tuttavia: Beethoven era stranamente ben disposto e i due si intrattenero in un'improbabile conversazione mista di cattivo tedesco e cattivo francese per quasi un'ora.

Valentina Ester Crosetto

## sperimentazione

### Antonello Cresti

#### Solchi sperimentali.

#### Una guida alle musiche altre

FALCONARA MARITTIMA, CRAC 2014, 260 PP.,

€ 20,00



Musicista ancora prima che musicologo, Antonello Cresti ha scritto una guida alle musiche "altre", completamente diversa dalle tante guide ai dischi rock "essenziali" che affollano le librerie italiane, alcune scritte con passione e con cura, ma tutte segnate da un anglocentrismo fastidioso. In questo libro, al contrario, colpisce l'incredibile varietà geografica dei lavori analizzati, circa 300 dischi che coprono mezzo secolo e l'intero pianeta. Fra l'altro, viene dedicato ampio spazio all'ignoto giacimento di tesori situato nei paesi dell'Europa centrale e orientale. Il volume non trascura neanche Paesi generalmente dimenticati come Australia e Nuova Zelanda. Cresti non ha la presunzione di indicarci quali siano i dischi migliori, come in genere fanno le guide di questo tipo. La sua è una scelta prevalentemente basata su gusti personali, quindi ha poco senso rilevare certe assenze. Il risultato è un panorama di musiche non convenzionali, con tutte le possibili contaminazioni che vanno dal jazz alla musica contemporanea. I nomi italiani degli anni Settanta non sono quelli dediti al prog magniloquente, ma gruppi meno noti e più stimolanti come Aktuala, Opus Avantra e Pholas Dactylus. Naturalmente non mancano quelli legati all'esperienza di Rock in Opposition, da Magma a Univers Zero.

Alessandro Michelucci

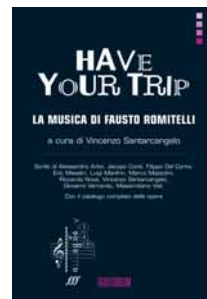
## contemporanea

### Have Your Trip.

#### La musica di Fausto Romitelli

a cura di Vincenzo Santarcangelo

ROMA, AUDITORIUM EDIZIONI 2014, 250 PP. € 20,00



Nella musica di Fausto Romitelli (1963-2004) convivono echi di Ligeti e Scelsi, così come dei compositori spettrali francesi, accanto a una serie di riferimenti molto ampi che vanno dalla techno all'ambient, da Jim Morrison a Stockhausen, dai Pan Sonic ai Blonde Redhead, e a figure letterarie quali Emily Dickinson, Lovecraft o Henri Michaux. Il suo universo estetico ha abbracciato l'elettronica e il rock degli anni Sessanta e Settanta dando vita a un caleidoscopio in cui si insidiano, scolpiti come sculture sonore, violenti rave party e interferenze *glitch*, dove la scena finale del film *Zabriskie Point* sta ai Pink Floyd almeno quanto Hugues Dufourt a Gérard Grisey. La cura poi con cui i suoi "oggetti sonori non identificati" amalgamano "high" e "low" art non è meno tagliente o lisergica di un ritratto di Francis Bacon o di un'opera del disegnatore Gianluca Lerici (meglio noto come "prof. Bad Trip"). Affiancato da una nota biografica di Roberta Milanaccio, questo volume unisce contributi di alcuni tra i più attenti studiosi dell'opera di Romitelli raccolti in due sezioni: *Opera e Opere*. La prima parte fa il punto sul lavoro del compositore goriziano attraversando un arco temporale i cui estremi sono costituiti da *Suites* (1982, per ensemble da camera), tuttora inedito, e da *An Index of Metals*, video-opera del 2003. I saggi qui contenuti sono di Alessandro Arbo, Jacopo Conti, Marco Mazzolini, Riccardo Nova, Vincenzo Santarcangelo (che è anche il curatore del progetto editoriale) e Giovanni Verrando. La seconda sezione è dedicata invece all'analisi di cinque delle composizioni più rappresentative del catalogo romitelliano: *Nell'alto dei giorni immobili* (Massimiliano Viel), *Professor Bad Trip, Lesson I* (Eric Maestri), *Trash TV Trance* (J. Conti), *Dead City Radio - Audiodrome* (Luigi Manfrin) e *An Index of Metals* (Filippo Del Corno).

Paolo Tarsi

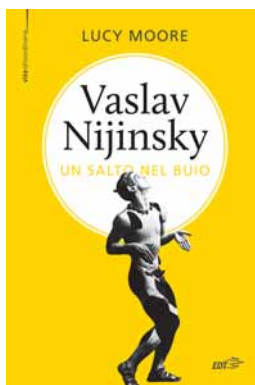
## danza

# Nijinsky oltre Djagilev

LUCY MOORE RIPERCORRE CON PASSIONE LA VICENDA BIOGRAFICA E ARTISTICA DEL GRANDE BALLERINO RUSSO

**Lucy Moore**  
Vaslav Nijinsky.  
Un salto nel buio

TORINO, EDT 2014, XII-352 PP., € 25,00



**C**hi era il più grande, il Ciarlatano o il burattino Petruška? Djagilev o Nijinsky? La domanda, senza risposta, sorge al termine del denso volume di Lucy Moore *Vaslav Nijinsky*. E lo scontro è fra due giganti della danza, dello spettacolo, della cultura dell'inizio del Novecento. La loro azione, la meteora dei Ballets Russes, ha illuminato come un faro tutto il secolo passato ed ancora ci intriga e ci condiziona.

Chi dunque? L'impresario, l'uomo di cultura, l'organizzatore in grado di raccogliere intorno a sé le forze più brillanti dell'Europa Belle Époque e del Primo Dopoguerra? Il danzatore e coreografo che ha attraversato come un lampo folgorante le scene dei primi due decenni del secolo per poi sprofondare in una

folia dalla quale non è più uscito? Protagonisti che hanno i loro doppi nei personaggi del balletto di Fokin e Stravinskij dove il Ciarlatano fa muovere a comando i suoi tre burattini alla fiera di Carnevale a Pietroburgo e dove il povero perdente Petruška si innamora senza speranza della Ballerina e muore ucciso dal Moro. Il parallelo, la similitudine fra i personaggi e i protagonisti è stato palese sin dal debutto del balletto. Nijinsky danzava la sua schiavitù intellettuale e artistica. Perché il rapporto di dipendenza fra l'impresario e il ballerino è stato una costante della loro vicenda umana. Dai risvolti tragici. Ma che ha fecondato per un secolo la cultura di danza. Le biografie di Djagilev, di Nijinskij dei Ballets Russes sono diventate nel mondo anglosassone quasi un genere letterario, a partire dalle

Vaslav Nijinsky a New York nel 1916



## Djagilev prima dei Ballets Russes

**Si dice Sergej Djagilev e il pensiero va subito all'epopea dei Ballets Russes, ma c'è un altro Djagilev prima di quel Djagilev.** C'è la storia di un nobile di provincia nato a Perm, dalle molte e buone letture, di ottime frequentazioni, che fa tour formativi in Europa. Insieme a un gruppo vivace di artisti seppe imprimere, fra Ottocento e Novecento, una svolta fondamentale alla cultura russa, contribuendo alla fioritura del "Secolo d'Argento", che in Russia corrisponde a quella che noi chiamiamo Belle Époque. Una figura che emerge a tutto tondo nel volumetto *Sergej Djagilev. Il mondo dell'Arte*, edito da Marsilio e curato da Olga Strada. Una lunga introduzione della Strada ci racconta i primi anni dell'avventura intellettuale di Djagilev. Segue il suo testo "Questioni complesse" (*Složnye Voprosy*), scritto per "Mir Iskusstva" (*Il mondo dell'arte*). La rivista fu pubblicata a Pietroburgo fra il 1898 e il 1904 ed ebbe collaboratori come Aleksandr Benois, Val'ter Nuvel', Al'fred Nurok, Lev Bakst Konstantin Somov, Evgenij Lanceray. Il ruolo di "Mir Iskusstva" è stato fondamentale nello svecchiare la cultura russa di inizio Novecento, facendo conoscere le nuove correnti in pittura, musica, letteratura, e rivalutando il passato artistico russo (soprattutto piomboburghese), il Settecento di Pietro il Grande, Ekaterina e Elisabetta, attraverso quella tendenza che fu definita retrospettivismo.

S.T.



## opera

## Riccardo Pecci

## Puccini e Catalani.

## Il principe reale, il pertichino e l'“eredità del Wagner”

FIRENZE, LEO S. OLSCHKI 2013, PP X-252.

€ 20,00

prime memorie degli anni Trenta di Anatole Bourman che di Vaslav fu compagno di classe alla Scuola imperiale di Pietroburgo e della moglie Romola De Pulszky. Grazie a lei, al suo indomito impegno per tenere viva la memoria del marito, nonostante tutte le critiche e i rimproveri che nel corso dei decenni le sono stati rivolti, Nijinsky è un nome ancora ben vivo e non invece una figurina dimenticata fra le molte di inizio secolo.

*Vaslav Nijinsky* è un volume che merita di essere tradotto e fatto conoscere anche in Italia, dove invece l'editoria ha trascurato questo tema così importante, se si escludono, negli ultimi anni, la pubblicazione dei diari di Nijinsky a cura di Adelphi e la biografia del ballerino pubblicata da l'Epos. Il racconto della Moore è prezioso e appassionante, e attraversa tutti gli anni della parabola terrena del ballerino, con dovizia di informazioni, particolari curiosi e anche gustosamente pettegoli. Si parte nelle Pietroburgo di fine Ottocento dove Vaslav, con la sorella Bronia e la madre Eleonora, di origine polacca, conducono una vita grama. Sino a quando il ballerino, da tutti ammirato come il nuovo dio della danza, entra al Teatro Mariinskij e si fa strada anche grazie all'appoggio di personalità importanti che lo introducono nel bel mondo omosessuale della capitale. Lo sbarco a Parigi con i Ballets Russes di Djagilev, di cui ormai è l'amante ufficiale (la prima coppia apertamente gay dell'inizio del Novecento) permette al pubblico la scoperta di un danzatore dalle stupefacenti qualità, alle quali si aggiungeranno presto quelle controverse e scandalose di coreografo dai pochi titoli, ma così innovatori per la storia della danza: *L'Après midi d'un faune*, *Jeux*, *Till Eulenspiegel* e - soprattutto - quel *Sacre du Printemps* su musica di Stravinskij che nel 1913 sconvolse per sempre l'idea della musica, fu occasione, alla prima, di una storica “battaglia” al Théâtre des Champs Élysées e che, sottotraccia, come un fiume carsico sino alla fine del secolo, ha ribaltato la concezione della danza.

Sergio Trombetta

Soltanto quattro anni e qualche centinaio di metri separano alla nascita i lucchesi Catalani e Puccini. Dalla formazione musicale giovanile all'approdo al Conservatorio di Milano, le biografie dei due futuri rivali del melodramma fin-de-siècle sembrano accomunate da una cifra estetica che favorisce, almeno sulla carta, il più maturo Catalani. Lungo il difficile percorso del consolidamento del mestiere, la fine degli anni Ottanta s'incaricherà, tuttavia, di rovesciare gli equilibri: la nomina di Puccini a successore ufficiale di Verdi in casa Ricordi costringerà il povero Catalani a fargli da eterno “pertichino”, e a digerire affronti e umiliazioni che lo logoreranno irreversibilmente nel corpo e nello spirito. Il ritiro dalle scene della fortunata *La Wally*, sostituita al Teatro Regio di Torino nel 1892 dalla nuova *Manon Lescaut*, rappresenta per il compositore lo scacco finale: a teatro come sui giornali, la salute e la vitalità trionfante di Puccini rappresentano la carta vincente



per procurarsi quel consenso unanime cui il fragile e compatito Catalani dà invano la caccia. La morte prematura per tubercolosi nel 1893, a soli 39 anni, lo solleva per sempre dalle proprie angustie. Archiviata sbrigativamente dal pregiudizio dei contemporanei come “melodramma della consunzione”, la produzione di Catalani (soprattutto l'opera testamento di soggetto simbolista fantastico-religioso *La Wally*) offre, tuttavia, spunti notevoli di comparazione critica sugli esiti che l'eredità wagneriana (tristaniana), da cui Puccini si emancipa con determinazione ben più netta del rivale, stabilisce nella sfida fra le rispettive opere (*Edgar Loreley*, *Manon/Wally*). A indagarli, spingendo l'analisi degli indebitamenti drammaturgici e musicali da Catalani fin dentro alla novecentesca *Fanciulla del West*, è Riccardo Pecci, vincitore con questo saggio del Premio Rotary Giacomo Puccini Ricerca 2013.

V.E.C.

## TEATRO LIRICO SPERIMENTALE DI SPOLETO “A. BELLI”



d'intesa con  
Teatro dell'Opera di Roma  
con il Patrocinio della  
Commissione Europea  
e in collaborazione con  
Teatro Comunale di Bologna  
Teatro del Maggio Musicale Fiorentino



## CONCORSO “COMUNITÀ EUROPEA” 2015 PER GIOVANI CANTANTI LIRICI - 69<sup>ma</sup> EDIZIONE

Presidente della Giuria LELLA CUBERLI

Possono partecipare al concorso giovani appartenenti ai Paesi dell'Unione Europea o ai seguenti Paesi: Islanda, Liechtenstein, Norvegia, Svizzera, Albania, Ex Repubblica Jugoslava di Macedonia, Montenegro, Serbia, Turchia, Bosnia Erzegovina, Kosovo, Moldavia, Georgia che alla data del 1 gennaio 2015 non abbiano compiuto **32 anni** se soprani e tenori, **34 anni** se mezzosoprani, contralti, baritoni e bassi. I concorrenti dovranno documentare di aver seguito un regolare studio di canto in un Conservatorio o Liceo o Scuola Musicale anche privata. I vincitori saranno ammessi a frequentare un Corso di preparazione della durata di cinque mesi durante i quali verrà corrisposta una borsa di studio di Euro 700,00 lordi mensili per tre mesi e un contratto di scrittura artistica di due mesi per un totale lordo mensile di Euro 1.450,00. **Gli allievi che avranno seguito il Corso debutteranno nella Stagione Lirica 2015.**

È istituito per il 2015 il Premio Speciale “CESARE VALLETTI”  
di Euro 8.000,00 (ottomila/00) per il tenore vincitore

Il termine di presentazione delle domande scade  
improrogabilmente il 9 febbraio 2015.

INFO: Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto “A. Belli” sede legale Piazza G. Bovio, 1  
sede operativa Piazza Garibaldi (Ex Caserma Minervio) - 06049 SPOLETO (PG)  
Tel. 0743.220440 / 0743.221645 - Fax 0743.222930 - E-mail: segreteria@tls-belli.it [www.tls-belli.it](http://www.tls-belli.it)

[www.facebook.com/TeatroLiricoSperimentaleDiSpoleto](https://www.facebook.com/TeatroLiricoSperimentaleDiSpoleto)  
[www.facebook.com/ConcorsoDiCantoSpoleto](https://www.facebook.com/ConcorsoDiCantoSpoleto)

[www.twitter.com/TeatroLiricoSpo](https://www.twitter.com/TeatroLiricoSpo)

## direttori

### Johannes Brahms

Quattro sinfonie; Concerti per pianoforte; Concerto per violino  
Staatskapelle di Dresda, direttore Christian Thielemann, pianoforte Maurizio Pollini, violino Lisa Batiashvili

DEUTSCHE GRAMMOPHON (3 CD+1 DVD)



Thielemann è molto più di un bravo direttore: sotto le sue mani le orchestre danno il meglio di sé e ogni sua incisione, live o in studio, è occasione per scoprire qualcosa, entrare in qualche piega della partitura ancora in ombra. Questo cofanetto brahmsiano è una prova di straordinaria maturità e nello stesso tempo ha uno smalto - per così dire - giovanile: Thielemann sa essere distante tanto dall'eccentricità quanto dalla routine, e le sue quattro *Sinfonie* inchiodano l'ascoltatore, costringendolo a interrompere tutto quel che sta facendo e seguire l'intreccio del pensiero musicale come se fosse lo svolgimento di un romanzo. A partire dall'attacco corrucchiato della *Prima Sinfonia*, con il timpano minaccioso come un dio antico, e l'orchestra che sembra paralizzarsi via via, in un trattenuto che fa trattenere il fiato anche a chi ascolta; il color scuro degli archi gravi, sembra bene in evidenza, ne conserva un retaggio per tutto il lavoro, confortato però da slanci paradisiaci dei violini che sembrano voler ascendere all'empireo, o dall'afflizione affettuosa di strumenti solisti, specie nei movimenti centrali. Come esempio della capacità del suono di gonfiarsi, lievitare, e poi di nuovo assottigliarsi fin quasi a sparire, si può ascoltare invece l'introduzione del finale, con l'oro del corno che fende le caligini che lo precedono, quasi evocando - a modo suo - un Walhalla. Ogni sinfonia ha poi il suo carattere ben definito: i tanti dettagli, messi opportunamente in evidenza, si compongono in quattro volti ben distinti: quello più primaverile della *Seconda*, la passione focosa della *Terza*, la grazia della *Quarta*. Il cofanetto offre anche l'occasione di sentire le ouvertures *Tragica* e *Accademica*, e di goderle in tutta la loro intensità espressiva, e culmina in un dvd a cui partecipano la giovane Batiashvili e Maurizio Pollini, che torna a incidere i suoi amati concerti brahmsiani, trovando in Thielemann un interlocutore ideale che non lo accompagna, ma suona *con* lui. Loro devono essersi divertiti (si tratta di registrazioni dal vivo) e noi continuiamo a divertirci e commuoverci con loro, grati alla tecnica per aver così stupendamente immortalato l'impresa.

Elisabetta Fava

### Sergej Prokof'ev

Suite da *Romeo e Giulietta*  
Chicago Symphony Orchestra,  
direttore Riccardo Muti

CSO RESOUND



Prokof'ev è un autore molto amato e acutamente compreso da Muti, e - soprattutto alla testa della Philadelphia Orchestra - il direttore lo ha dimostrato in alcune incisioni strepitose. Proprio con la Philadelphia era uscita diciassette anni fa una lettura mozzafiato delle suite da *Romeo e Giulietta*. Il recentissimo cd con la Chicago Symphony non ne è la replica, in primo luogo perché mescola l'una e l'altra suite inventando, per così dire, un ordine nuovo: procedimento che non scandalizza affatto, e che ha illustri precedenti, giusto per citare due pesi massimi, in Mravinski e in Mitropoulos. Qualche ragione di disappunto, invece, si prova constatando che il cd dura appena 48 minuti. In ogni caso, motivi di soddisfazione, come è ovvio aspettarsi da esecutori di questo livello, non mancano: il *côté* ironico è reso con grande efficacia, quasi a ricordare in Prokof'ev il compositore dell'*Amore delle tre melarance* o del *Kijé*. Basta sentire come riesce il ritratto di Frate Lorenzo (in quest'edizione il brano 8), con l'impasto nasale di legni e fagotto che sembrano farsi beffe della gravità sacerdotale del personaggio; o certi volteggi aciduli e leggeri dei fiati in cui davvero sembra di risentire lo spirito mordace di Gozzi. Ma quel che prevale è in linea di massima una freddezza oggettiva e razionale: basta sentire come sveltano a ogni occasione le percussioni militaresche. Anche gli ottoni sono taglienti, non hanno quel pathos vibrante tanto connotato alle orchestre russe, e che la Philadelphia aveva saputo far proprio. La tragicità nasce qui invece dal distacco assoluto, lenito solo dall'affettuosità degli archi, o da contrasti interni laceranti, come il flauto inerte sopra un pachidermico basso tuba nella scena della tomba, o gli archi sovracuti prima della conclusione, quasi grida di un dolore cosmico.

E.F.

## opera

### Semiramide. La Signora Regale

Accademia degli Astrusi, La Stagione Armonica, direttore Federico Ferri;  
mezzosoprano Anna Bonitatibus

SONY / DEUTSCHE HARMONIA MUNDI (2 CD)



Dalla regina di Saba a Cleopatra fino a Caterina di Russia, quasi tutte le donne che conquistarono posizioni politiche di rilievo furono accusate di licenziosità e di perfidia: belle, colte, intelligenti, indipendenti, spregiudicate... Non era difficile inventare leggende sul loro conto. Semiramide non fa eccezione, anzi, è tra le più caluniate della storia, e il padre Dante la schiaccia all'inferno senza complimenti. Ma è proprio questa la rivincita della regina assira: ispirare una folta schiera di opere d'arte, musica e letteratura. Il cofanetto che vede protagonista Anna Bonitatibus raduna appunto una scelta antologica di arie da opere dedicate a Semiramide; la Bonitatibus si mette generosamente alla prova spaziando da Caldara a Rossini, e recuperando una serie di rarità; sono tutte arie che non risparmiano nulla in termini di belcanto, di colorature, di estensione, di agilità, e che illustrano via via il lento modificarsi della vocalità, oltre ai diversi punti di vista sul personaggio. L'ascoltatore non è lasciato a se stesso in quest'avventura, ma aiutato da un ricco booklet (anche in italiano!), tanto piacevole alla lettura quanto affidabile nei contenuti (lo firma Davide Verga). Per dare un'idea del contenuto citiamo almeno i lavori di Zeno e Caldara, di Metastasio e Vinci, le opere di Porpora, Jommelli, Traetta, l'incursione buffa e metateatrale della *Semiramide in villa* di Paisiello; dopo questi titoli, dove la regina assira è figura positiva, ecco i lavori successivi alla *Semiramide* di Voltaire, che rilanciano invece la leggenda nera, ma la sublimano nell'amor materno: tra questi *La vendetta di Nino* (Bianchi), *La morte di Semiramide* di Nasolini, la *Semiramide* di Meyerbeer e persino la *Sémiramis* di Manuel Garcia, che scrisse la parte principale per la figlia Maria Malibran.

E.F.

## pianisti

### Myung Whun Chung

Piano

ECM



Per debuttare sull'etichetta di Manfred Eicher, Myung Whun Chung ha fatto una scelta a dir poco originale: presentarsi come pianista, anziché come direttore d'orchestra, pur essendo il suo nome tra quelli di maggior rilievo sul podio delle maggiori formazioni internazionali. Peraltro, è anche la prima volta che l'artista coreano incide col solo pianoforte, malgrado la sua carriera musicale sia iniziata proprio con questo ruolo, nel trio che aveva formato insieme alle due sorelle. Registrato nel 2013 al Teatro La Fenice, il cd contiene brani che l'interprete stesso dichiara esser legati alla propria esperienza di vita, a iniziare dal *Claire de lune* di Debussy, dedicato a una nipote il cui nome significa proprio "luna", per proseguire con un *Improvviso* di Schubert, che ricorda di aver eseguito per il matrimonio del primo figlio. Pagine estremamente espressive che, per altri versi, potrebbero ragionevolmente rientrare tra i bis che un consumato pianista concede al proprio pubblico. Ed è così che, oltre al bellissimo brano di Debussy, Chung si può permettere una semplice ma raffinata esecuzione di *Per Elisa*, unico omaggio a Beethoven, o l'intensa interpretazione del *Träumerei* di Schumann. Una sensibilità e un tocco strumentale che non possono che conquistare l'ascoltatore, complice l'amabile sequenza di brani che si susseguono nel disco. Non senza incontrare delle perle di esecuzione, come l'*Arabeske* di Schumann, in cui Chung riesce ad addentrarsi nelle delicate trame della scrittura del tedesco, con una padronanza nella dinamica e dell'agogica da lasciare senza fiato. Ma anche i due bellissimi notturni di Chopin proposti dal coreano, quello in re bemolle maggiore (op. 27 n. 2) e quello in do diesis minore (op. postuma), si distinguono per la profondità interpretativa che mai tuttavia appesantisce il carattere lieve dei brani. A un altro grande, Mozart, Chung – che non si considera un 'vero' pianista – si accosta infine con le *Variazioni su "Ah! Vous dirais-je, maman"* K 265, ennesimo esempio di come si possa felicemente coniugare il senso dell'intensità con quello della leggerezza della musica.

Giorgio Cerasoli

## antica

### Carlo Gesualdo

Tenebrae Responsoria

Ensemble Arte Musica,  
direttore Francesco Cera

BRILLIANT



*I Responsoria et alia ad Officium Hebdomadae Sanctae Spectantia a sei voci* di Carlo Gesualdo, pubblicati nel 1611, sono un ciclo tripartito di ventisette brani dedicati al triduo sacro dell'Ufficio della Settimana Santa, scritto negli ultimi anni della vita del compositore e caratterizzati dall'estremo fervore religioso. Il loro potere evocativo è talmente intenso da aver spinto Francesco Cera a selezionarne undici, come condensato dell'intero ciclo, alternando i canti polifonici al racconto della Passione di Cristo fatto dall'evangelista Matteo, sotto forma di cantillazione affidata a voci diverse per evidenziare i dialoghi e distinguerli dalla narrazione degli eventi. Questo inquadramento trasforma i *Responsori* in una sorta di *ordo passionis* nel quale si ricorda il tradimento di Giuda, l'Ultima Cena, l'arresto di Gesù e la sua crocifissione e sepoltura, mettendo in risalto il pathos della scrittura musicale del Principe di Venosa. I *Responsori*, più che seguire il modello del mottetto, propendono verso lo stile madrigalistico, e con una sapiente giustapposizione tra omoritmia e contrappunto culminano in un crescendo drammatico del quale *Omnes amici mei* è uno dei momenti salienti.

Paolo Scarnecchia

### Claudio Monteverdi

Vespro della Beata Vergine

Choeur de Chambre de Namur;  
Cappella Mediterranea

AMBRONAY



Il *Vespro della Beata Vergine*, grande politico monteverdiano, non è soltanto un solenne atto di devozione mariana, ma anche una summa dell'arte musicale del suo tempo, che racchiude la tradizione della polifonia su canti fermi, l'austerità del mottetto, la raffinata fioritura madrigalesca, la seconda pratica dello stile rappresentativo e di quello concertato. Tale è la varietà delle combinazioni vocali e strumentali da suscitare l'impressione di un enigmatico insieme eterogeneo del quale si può perdere il senso unitario. Ma non è il caso di questa registrazione, effettuata nella chiesa della Abbazia di Ambronay, che mette in risalto la coesione logica del disegno sonoro monteverdiano ancorato alla radice del canto gregoriano ma proiettato nel magmatico flusso del divenire barocco. Una delle peculiarità del lavoro interpretativo di García Alarcón è quella di aver aggiunto, prima di ciascun salmo e mottetto concertato, delle antifone non presenti nel complesso impianto originario del celebre *Vespro*, che non era rivolto ad uno specifico ufficio liturgico. Le melodie di queste antifone, i cui testi appartengono alla festa della Natività della Vergine, sono state ri-create in base ai toni dei rispettivi salmi, rafforzando il legame con la tradizione del canto piano. Le qualità degli interpreti risaltano nella splendida intonazione del *Magnificat*.

P.S.

## contemporanea

# Paci Dalò tra i genocidi della Storia

PAOLO TARSI

**Y**e Shanghai è una performance audio-video di Roberto Paci Dalò nata su invito di Massimo Torrigiani per SH Contemporary 2012 e prodotta da Davide Quadrio e Francesca Girelli (Arthub), ma è anche un film autonomo e un'installazione destinata a musei e gallerie. Il titolo, così come il materiale sonoro, trae spunto da una nota canzone cinese degli anni Trenta, "Le notti di Shanghai", interpretata da Zhou Xuan (1918-1957), da cui si sviluppa tutta l'idea di questo lavoro. Il motivo scatenante del progetto è stata la scoperta del Ghetto di Shanghai, fulcro negli anni Trenta-Quaranta di un grande flusso migratorio di ebrei scappati dalla Germania e dall'Austria dopo la Notte dei cristalli, una vera e propria comunità nel cuore della città. Per svilupparlo Paci Dalò opera sul doppio binario sonoro-visivo, utilizzando questa canzone iconica

dell'epoca e dilatandola attraverso frammenti elettroacustici, *samples* e campionamenti tratti dal brano originale, per evocare uno spazio sonoro in cui la grana delle voci utilizzate (in inglese, yiddish, cinese, tedesco) diviene materia pura su cui ampliare la ricchezza acustica del linguaggio. Decomposto e ricostruito, il motivo assume così una nuova texture in una nuova relazione tra epoche e luoghi, in un lavoro d'archivio che recupera materiali dimenticati e dove convivono periodi diversi. Una vera e propria macchina del tempo, che vede Paci Dalò interagire con il suo clarinetto basso con le voci dei venditori di strada, *soundscape*s antecedenti al 1949, in una registrazione realizzata dal vivo (il 13 gennaio 2013, per il programma Kunstradio alla Funkhaus di Vienna), disponibile ora in cd, vinile e digital download. Abbiamo chiesto al compositore di raccontarci i suoi prossimi progetti.



Roberto Paci Dalò

«Sto lavorando con Robert Lippok (To Rococo Rot) a un nuovo album che uscirà in primavera. Abbiamo scavato nelle pieghe del suono, scandagliandone le più recondite profondità usando microfoni e elettronica come veri e propri sonar, il risultato si muoverà su più livelli tra complessità dei materiali e godibilità dell'ascolto. Ma sto anche portando avanti una pratica di scuola radiofonica itinerante, leggera e virale, che si rimaterializza di volta in volta in contesti diversi. 1915 invece è il titolo di un progetto che esplorerà il dramma del genocidio armeno attraverso ricerche anche a Beirut e Istanbul. Il lavoro intende esaminare questo terribile evento che ha anticipato la ben più conosciuta Shoah e si iscrive, con *Il grande bianco* presentato al Valli di Reggio Emilia, in una mia più ampia riflessione sul periodo attorno alla Grande Guerra. Lo studio di questi primi due decenni del secolo scorso è fondamentale per riflettere sul presente. Il nostro 2014 non è poi tanto lontano dal 1914, basti pensare alla progressiva frammentazione dell'Europa di oggi che paradossalmente si muove su vuoti slogan "unionisti" mentre al suo interno lo sgretolamento in micro-stati è sempre più forte. Così come le guerre in corso: basti pensare a ciò che sta succedendo alla frontiera tra Ucraina e Russia (de facto in guerra), in una fantastoria che avrebbe affascinato Philip K. Dick. Infine, il 16 gennaio ci sarà la presentazione di *Dylan Delay* al Rialto di Roma, e fino alla fine del mese sarà in corso la mostra *Glitch* presso il PAC di Milano, dedicata al rapporto tra arte e cinema in Italia. Lì è in visione il mio film *EMN40*, all'interno del quale la musica è basata sulla "ricomposizione" del catalogo di registrazioni dell'ensemble Musiques Nouvelles, mentre le immagini sono state girate in viaggio nel deserto tra Arizona e New Mexico».

Luca Bragalini

## Storie poco standard

Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz



Da *White Christmas* a *Georgia on My Mind*, da *Autumn Leaves* a *Over the Rainbow*: la storia di dodici celebri canzoni che dal musical di Broadway hanno attraversato l'intera storia del pop e del jazz.

Collana Risonanze, pp. 224, € 12,50

ed.it 

Acquista su [www.edt.it](http://www.edt.it) CONSEGNA GRATUITA

## Il suono di Felix

### Felix Mendelssohn Bartholdy

Ruy Blas; Overture; Sogno di una notte di mezza estate; Concerti per pianoforte e orchestra  
Gewandhaus Orchester, direttore Riccardo Chailly,  
pianoforte Saleem Ashkar

DECCA

### Quartetti con pianoforte n.1 e n.3

pianoforte Roberto Prosseda, violino Gabriele Pieranunzi,  
viola Francesco Fiore, violoncello Shana Downes

DECCA

### Trii con pianoforte op. 49 e 66

EsTrio (violino Laura Gorna, violoncello Cecilia Radic,  
pianoforte Laura Manzini)

DECCA



Tutti gli appassionati di musica conoscono l'ouverture che Mendelssohn compose a 17 anni (1826) per il *Midsummer* di Shakespeare: con il volo leggero dei violini, con le sigle aeree e misteriose dei fiati, questa pagina porta a perfezione l'idea del fantastico in musica, di una visione inafferrabile e leggera. Non altrettanto note sono le musiche di scena che anni dopo Mendelssohn compose per il re di Prussia, riuscendo a rendere invisibile la cesura cronologica. Alla testa del Gewandhaus, che ha Mendelssohn nel sangue, Chailly ne accentua gli aspetti fantasmagorici, dal risalto acido dell'ottavino alla fanfara burlesca nell'ouverture, a certe note gravi che si prolungano con effetto tra grottesco e inquietante. Segue la ben più rara ouverture per il dramma *Ruy Blas* di Victor Hugo, qui registrata per la prima volta in versione originale. Ma il nucleo del cd sono i due concerti per pianoforte, due lavori anomali per l'assenza di cesure interne e a lungo incompresi per il modo con cui interiorizzano l'idea del virtuosismo. Ormai varie esecuzioni (Serkin, Perahia) ne hanno mostrato tutto lo splendore: all'elenco possiamo senz'altro aggiungere quest'ottima prova del giovane israelo-palestinese Saleem Ashkar, un'anima sola con il Gewandhaus, in un'interpretazione che sa essere brillante e drammatica insieme.

Si raccomandano anche per vivacità della concertazione e bellezza intrinseca dei brani eseguiti due cd cameristici, uno fra l'altro con la partecipazione di un mendelssohniano doc come il nostro Roberto Prosseda: i due quartetti proposti sono opere di un ragazzino, ma - al tempo stesso - erano stati rispettivamente fatti ascoltare e dedicati a Goethe, il che fa capire quanta importanza già il giovane autore vi annessesse; quanto ai trii, sono opere di assoluta maturità, qui colti in una fresca e ben calibrata esecuzione.

E.F.

## spiazzature

di Carlo Majer



## Cercando Alessandria

**L**o spiazzamento sanno tutti cos'è, e la spiazzatura anche. Le due parole si confondono in *spiazzatura* a significare che quando una cosa si sposta nello spazio-tempo tende a corrompersi, a mutare. Io dico 'una cosa'. I semiotici direbbero 'un testo'. In entrambi i casi, si vuol dire 'qualsiasi cosa': e qui, in particolare, si vuol dire qualsiasi musica.

Questa nuova rubrica che si intitola *spiazzature* parlerà di musiche che arrivano mutate alla fine di un viaggio nello spazio-tempo. Tipo: canzoni napoletane nel Giappone anni Sessanta, oppure tangos argentini nella Urss di Stalin. Ma anche Monteverdi a Parigi negli anni Trenta, e Rachmaninov negli Usa anni Quaranta. E ancora: cosa si canta nei karaoke di Manila? Cosa suonavano nei cabaret di Algeri?

Dietro il disegno capriccioso si nascondono in egual misura la passione del viaggio e la convinzione granitica che la musica non sia un universale. In subordine, c'è la tranquilla constatazione che la musica è prima di tutto cultural artifact, cioè prodotto e documento di una cultura; e spesso di una stratificazione di culture, che nel corso del tempo lo hanno maneggiato, cambiato, arricchito e privato di senso.

Spesso i percorsi sono diagonali: dalla *Für Elise* di Beethoven si arriva ai Vanilla Fudge, fracassoni rock anni Sessanta, e per converso, da una canzone cinese trascritta da un gesuita si arriva alle *Variazioni sinfoniche su un tema di Weber* di Hindemith. Una cosa è certa: più chilometri o anni percorre, più è difficile riconoscere l'inizio nella fine. E in ogni caso la musica a chilometro zero non esiste: basta il tempo a trasformarla.

Per questa prima puntata, i lettori sono invitati a una ricognizione di Alessandria d'Egitto, com'era tra gli anni Dieci e Sessanta del Novecento. Era una città sfrenatamente cosmopolita uccisa dalla Guerra Fredda, dove hanno vissuto Kavafis e Marinetti, dove si davano operette in greco e in arabo, e dove tutti parlavano quattro o cinque lingue.

**Tutti i link per vedere e ascoltare le spiazzature intorno ad Alessandria d'Egitto sono dal 1° gennaio 2015 qui: <http://www.giornaledellamusicait/approfondimenti/>**



Cinquant'anni fa usciva  
*A Love Supreme*,  
uno dei capolavori  
di **John Coltrane**,  
destinato a diventare  
uno spartiacque nella  
storia della musica del  
Novecento: un live del  
1966 appena riscoperto  
e le riflessioni di  
**Claudio Fasoli**  
e **Francesco Bigoni**  
per raccontarlo

# L'amore ai tempi di Coltrane

ENRICO BETTINELLO

**T**ornare a parlare di John Coltrane. Per il cinquantesimo anniversario di un lavoro amatissimo e celebrato come *A Love Supreme* e complice la recente pubblicazione di *Offering: Live at Temple University*, disco che testimonia un intenso concerto a Philadelphia nel novembre del 1966, pochi mesi prima della prematura scomparsa.

Curioso destino quello di Coltrane, musicista che ha segnato un solco profondissimo nella carne viva della storia del jazz, non solo per il lascito strettamente artistico e discografico, ma anche per avere "influenzato" (spesso solo tecnicamente) in modo decisivo le generazioni a venire e per avere rappresentato, con la propria bruciante parabola espressiva, una sorta di esempio orfico e prometeico oltre cui è sembrato quasi impossibile spingersi.

Non è un caso che si usi correntemente l'espressione "jazz post-coltraniano" a indicare una varietà di esperienze creative successive alla sua morte, esperienze spesso molto differenti l'una dalle altre, ma accomunate - in una sorta di sentire comune certo riduttivo - da un senso di smarrimento ideologico e di frammentazione postmodernista cui certo hanno contribuito più i rapidissimi mutamenti delle condizioni culturali e produttive della musica afroamericana che la pur scioccante morte del sassofonista.

Tornare a parlare di John Coltrane. Utile e doveroso, specialmente perché l'addentrarsi nella sua produzione degli ultimissimi anni (convenzionalmente quella da *A Love Supreme* in poi) è impresa che vale la pena di essere affrontata svincolandosi dai luoghi comuni e da pregiudizi.

C'è un forte elemento spirituale, innanzitutto, che è elemento inevitabilmente "personale" quanto universale. Il percorso umano e filosofico di John Coltrane è infatti un percorso che unicamente lui ha potuto declinare in quel modo (tra l'altro provenendo da vicende private che lo avevano spinto a una forte disciplina) e che quindi possiamo sì prendere come paradigma complessivo, ma che non può che spingere, pena una banalizzazione un po' naïf, verso percorsi di grande intimità.

*A Love Supreme* (registrato nel dicembre del 1964, ma nei negozi pochi mesi dopo) come magia collettiva, irripetibile e al tempo stesso paradigmatica quindi. Un disco capace di dare "voce" alla tensione spirituale del quartetto. E quando diciamo questo lo diciamo anche in un senso decisamente letterale: la "voce" di John Coltrane come elemento di estrema interiorizzazione dell'urgenza. Non è un caso compaia in *A Love Supreme* così come compare in alcuni momenti del *Live at Temple University*, trasfigurata nel suo farsi superamento di ogni mezzo/strumento che si possa frapporre tra l'artista e la verità (ah, se solo Coltrane sapesse quanto la voce è rimasta essenziale per il marketing del jazz degli anni Duemila... seppur in una chiave assai più prosaica).

Potrebbe essere solo una "chicca" per intenditori, il disco recentemente uscito (gli appassionati ne conoscevano una parte già uscita su *bootleg*): eppure colpisce al cuore, quando lo si ascolta. Siamo a Philadelphia, la città di John Coltrane (vi si era trasferito agli inizi degli anni Quaranta) nella Mitten Hall della Temple University. Il gruppo è quello con Pharoah Sanders al tenore (figlio/specchio/discepolo), la moglie Alice al piano, Rashied Ali alla batteria. Ci dovrebbe essere anche Jimmy >>

# Block Nota

## cd da leggere



IN TUTTE LE LIBRERIE

edt.it



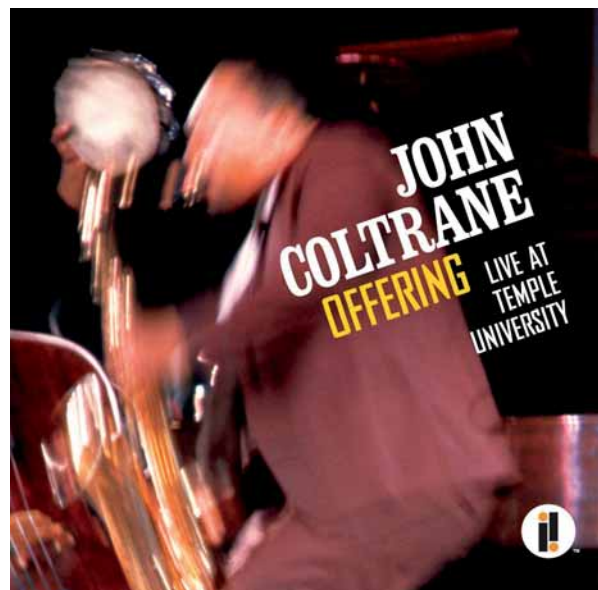
Garrison, ultimo “reduce” dal quartetto di *A Love Supreme*, ma per un contrattempo è sostituito al contrabbasso da Sonny Johnson. E poi ci sono una serie di ospiti dell’ultimo momento, sassofonisti e percussionisti locali, a testimonianza della volontà di condivisione del momento creativo da parte di Coltrane. Si ascoltano “classici” come “My Favorite Things”, “Crescent” o “Naima”, visionariamente scagliati in una sorta di magma ribollente che è al tempo stesso rituale e libertà, identità e fusione. Impossibile restare indifferenti, nonostante non si possa essere lì, annusarla e farla propria questa tensione.

Perché alla fine, quello degli ultimi mesi è un Coltrane poco capito e ancor meno amato. Perché obbliga a farsi domande invece di fornire comode risposte. Perché sfugge con potenza alla volontà classificatoria, così come sembra volere sfuggire alla stessa gravità terrestre. I titoli del periodo sono *Stellar Regions*, *Interstellar Space*, cose che si penserebbe piuttosto di trovare nella discografia di un Sun Ra (sarà mica stato

questo il motivo del piccolo risentimento del saturnino *bandleader* che il critico Frank Kofsky riportò a Coltrane in una celebre intervista?). Oltre c’è l’anima, l’infinito, la spiritualità di ogni latitudine: non è forse un caso il progressivo inserirsi nella musica di Coltrane di strumenti e ispirazioni non occidentali (pensiamo a *Kulu Sé Mama*, ad esempio), una linea che forse il nostro – e qui entriamo nel campo delle ipotesi, si sa – avrebbe esplorato con maggiore compiutezza.

Tanti i percorsi e le riflessioni (ne abbiamo chiesta una anche a due sassofonisti italiani, Claudio Fasoli e Francesco Bigoni: la trovate qui sotto) che si potrebbero aggiungere, a conferma che sia *A Love Supreme*, sia quello che Coltrane suonerà negli intensi due anni e mezzo successivi sono ancora materia viva, ardente, dentro cui trovare sempre nuove traiettorie.

**Quello degli ultimi mesi è un Coltrane poco capito e ancor meno amato. Perché obbliga a farsi domande invece di fornire comode risposte**



**John Coltrane**  
Offering: Live at Temple University  
RESONANCE RECORDS

## Per approfondire

### Da ascoltare

*A Love Supreme*  
Impulse!, 1964

*Ascension*  
Impulse!, 1965

*Meditations*  
Impulse!, 1965

*Stellar Regions*  
Impulse!, 1967

*Interstellar Space*  
Impulse!, 1967

### Da leggere

**Ashley Kahn**  
*A Love Supreme, Storia del capolavoro di John Coltrane*  
Il Saggiatore

**Ashley Kahn**  
*The House That Trane Built. La storia della Impulse Records*  
Il Saggiatore

**Lewis Porter**  
*Blue Train. La vita e la musica di John Coltrane*  
Minimum Fax

### Da vedere

**A Love Supreme - Live At Antibes 1965**  
<http://youtu.be/T1wlfNE748s>

**John Coltrane at Newport 1966**  
<http://youtu.be/as1rTILOZDQ>

**Vigil Live In Belgium 1965**  
[http://youtu.be/bIEWqc\\_likk](http://youtu.be/bIEWqc_likk)



## Coltrane secondo me

**Interessarsi all'ultimo periodo di Coltrane è come per un botanico guardare le foglie di un albero:** non può farlo senza controllare anche le radici e il tronco. Cosa troviamo infatti nelle sue registrazioni degli ultimi anni? Troviamo materia ribollente, drammatica se non tragica nella sua espressività, soprattutto lacerante, con rare isole di rarefazione. Il discorso è convulso e si sviluppa per moduli improvvisativi sui quali Coltrane si sofferma indagando e scavando, creando quindi episodi quasi autonomi che poi sfoceranno in orizzonti ulteriori. Questo atteggiamento programmatico e improvvisativo è possibile in quanto legato allo sganciamento definitivo da strutture di qualsiasi tipo, come se Coltrane volesse portare a compimento, abiurando l'impiego di temi più o meno armonizzati, l'esigenza di esprimersi in assoluta libertà senza nessuna *password* tematica riconoscibile e/o cantabile. Da questo punto di vista *A Love Supreme* sembrerebbe quasi datato: esso si colloca però saldamente nel corpus discografico del quartetto storico

e ne resta esemplare, simbolico e straordinario reperto. In realtà questo era ciò cui ci aveva già abituati questo quartetto in tutte le precedenti (e future) registrazioni. Successivamente gli si è voluto dare un peso specifico diverso, con riflessioni sul titolo e sulla poesia recitata dallo stesso Coltrane, soffermandosi su temi collaterali che con la musica non hanno relazione alcuna. Per molti *A Love Supreme* non è il disco "migliore" di Coltrane: è considerato assolutamente rappresentativo di quel suo periodo unitamente ad altri, e quindi è più correttamente definito "uno fra i migliori", per quanto questo possa significare. C'è comunque da dire che il titolo ha la sua parte di responsabilità in questa ambiguità, come ha ben chiarito Ashley Kahn nel suo libro su questo disco. Qui, come altrove, troviamo le qualità espressive del quartetto al vertice e credo che il contributo di Elvin Jones, McCoy Tyner e Jimmy Garrison sia da tenere ancora una volta molto più in considerazione, dato che tutto l'universo coltraniano trova fondamento nel suono che i suoi *sidemen* erano in grado di fornirgli con una

partecipazione che ha portato qualcuno a definire il gruppo, in senso provocatorio e paradossale, il "quartetto di Elvin Jones"!

Claudio Fasoli



Sopra: **Claudio Fasoli** (foto Michele Giotto);  
qui sotto: **Francesco Bigoni** (foto Raphael Solholm)



**Da musicista non amo particolarmente le etichette, pur riconoscendone la valenza comunicativa.** Tra quelle che evito accuratamente c'è "l'ultimo Coltrane", per due motivi. Primo: ha un che di funereo e di scolastico, un po' come "l'ultimo Leopardi". Tende ad aumentare la distanza storica tra gli ascoltatori (e i musicisti/allievi) e Coltrane, oltre ad ingabbiare quegli elementi della sua vastissima ricerca che altrimenti sfuggono dalle mani, mortificandone l'organicità e l'umanità. Trattandosi di uno dei musicisti più influenti da cent'anni a questa parte (e non solo in ambito jazzistico) è naturale che il suo suono, il suo fraseggio, le sue strategie di organizzazione musicale siano stati sezionati, sviscerati, divisi in periodi e sottoperiodi; a me piace però pensare che gli elementi di continuità tra il Coltrane dell'Olympia e quello del live alla Temple University siano tanti quanti gli elementi di rottura.

Secondo: per me "l'ultimo Coltrane" fu il primo. Se escludo la partenza dalla bella antologia della Atlantic in lp, che è anche il primo disco di jazz che ricordi di avere ascoltato e consumato, è da qui che è iniziata la mia esplorazione sistematica della sua discografia: per qualche motivo saltai a piè pari dal quintetto di Miles ad *Ascension*, *Meditations*, *Expression*. All'epoca il mio preferito era *Ascension*. Quell'album mi ha aperto una porta su molta della musica che ho ascoltato in seguito e segnalato l'esistenza di giganti come Pharoah Sanders, Archie Shepp, John Tchicai. Lo trovo ancora oggi dirompente: la ricchezza e l'individualità delle voci dei musicisti coinvolti, la semplicità e l'efficacia dell'organizzazione del materiale, la magia del duo di Garrison e Art Davis e dell'ingresso del solo di Tchicai (nella *Edition II*).

Francesco Bigoni

## storie

# La superficie del jazz italiano

CLAUDIO SESSA

**D**ue libri recenti, diversissimi fra loro, spingono a qualche riflessione sul jazz italiano. Non sul suo stato di salute o sul suo percorso storico; piuttosto sul modo in cui ne percepiamo la natura specifica e ne consideriamo, o meno, i mutamenti. Flavio Caprera (già autore per Mondadori di *Jazz Music* e *Jazz 101*) pubblica per Feltrinelli un ampio *Dizionario del jazz italiano*; il contrabbassista Giorgio Buratti trascrive i ricordi di una vita in *Swinging Life*, edito da Map. Qui naturalmente tutto è filtrato dalla dinamica personalità dell'autore, che scrive come suona: per comunicare le proprie emozioni, a costo di un'arruffata confusione creativa che avrebbe meritato una robusta revisione editoriale e che il lettore (l'ascoltatore) è libero di accettare o rifiutare, *love me or leave me*.

Caprera si muove in un opposto universo, quello della classificazione sintetica e oggettiva, tanto che gli episodici dati "di giudizio", soprattutto le brevi note sulle qualità del musicista in testa alle schede, risultano enfatici e ripetitivi. Il suo dizionario da un lato è un prezioso registro, che aggiorna (da una diversa prospettiva) la vecchia *Storia del jazz moderno italiano - I musicisti* di Arrigo Zoli; dall'altro delude proprio nell'asetticità della struttura. I circa 600 nomi che contiene appartengono a ogni generazione, fra gli anni Venti e i Novanta, ma a parte le omissioni sempre inevitabili (a volte davvero gravi: citiamo a caso Lino Liguori, Umberto Cesari, Giancarlo Barigozzi, Stefano Cerri, le sorelle Marcotulli, Larry Nocella, Sandro Cerino, Stefano Benini, Alfredo Impullitti, Edoardo Marraffa) e la generosità - opinabile benché utilissima sul piano documentario - nei confronti dei più giovani, le voci sono compilate con senso storico approssimativo. Spesso infatti epoche diverse si accavallano, confondendo i nessi causali tra i fatti descritti, e che soprattutto gli anni lontani sono trascurati in favore dei più recenti.

Questo ci riporta al libro di Buratti (Milano 1937: la sua biografia, ellittica nel modo che si è detto, si incontra nel libro di Caprera), che l'autore distribuisce dal proprio sito [www.giorgioburatti.com](http://www.giorgioburatti.com). È la versione cartacea degli appunti accumulati in rete dal contrabbassista, anche entusiasta karateka e impenitente polemista: si sarebbe preferita una riflessione che trasformasse i tanti episodi in un percorso espressivo, così come avviene nella sua musica, copiosamente archiviata nel sito citato (grazie, Buratti!). Leggiamo invece sfoghi, divertiti o addolorati, che quando raccontano il jazz di una volta (quello in cui l'autore ha fatto storia) offrono immagini poco più che goliardiche. Era davvero così il jazz degli anni Cinquanta e Sessanta, o è la voglia di ritrovare la spensierata gioventù



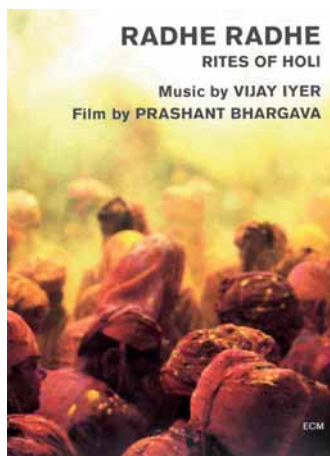
**Flavio Caprera**  
Dizionario del jazz italiano  
MILANO, FELTRINELLI 2014, 380 PP., € 16

**Giorgio Buratti**  
Swinging Life  
MILANO, MAP 2014, 158 PP., € 18

che fa velo a Buratti? Se nel libro di Caprera si perde il senso delle stagioni attraversate dai musicisti, dei problemi - pragmatici ed estetici - totalmente diversi conosciuti da un jazzista nato negli anni Venti o invece negli anni Settanta, in quello di Buratti il passato è puro aneddoto, spesso forzato in chiave rabelaisiana. Forse anche Mingus, il suo grande ispiratore, a volte era così, ma le sue invettive traducevano sempre una condizione sociale di enorme interesse. Qui sta il punto che accomuna questi libri (ed altri usciti di recente): nessuno dei due autori sembra interessato a esplorare le circostanze da cui nasceva, e nasce, l'esigenza di suonare jazz. Siamo sicuri che svolgano un buon servizio?

## film

**Radhe Radhe. Rites of Holi**  
Musica di Vijay Iyer;  
International Contemporary  
Ensemble, dir Steven Schick;  
un film di Prashant Bhargava  
ECM



Invitato a celebrare, a modo suo, il centenario del *Sacre du Printemps* di Stravinskij, il pianista e compositore statunitense di origine indiana Vijay Iyer (classe 1971) ha immediatamente pensato al rituale dei gigantestichi falò nei quali tra febbraio e marzo si brucia simbolicamente la demone della mitologia indiana Holika, e alle danze e ai canti attorno alle pire che esorcizzando i suoi maligni influssi e poteri rappresentano la vittoria del bene sul male. Il rito dei falò è strettamente legato alla celebrazione del passaggio fra inverno e primavera della festa rituale, Holi, la folle esplosione di colori e di suoni conosciuta e spesso praticata anche fuori dai confini dell'India, fra le principali comunità induiste in Europa e in America del Nord. Per la creazione di questo progetto multimediale, commissionato dalla Carolina Performing Arts (presso l'University of North Carolina), Iyer ha chiesto la collaborazione del regista e "commercial director" Prashant Bhargava. La connessione con il capolavoro del compositore russo non è diretta, ma questa è stata una fonte di ispirazione per il montaggio delle scene girate nella città di Mathura, nello stato dell'Uttar Pradesh, durante lo Holi Festival che sono parte integrante di questo dvd *Radhe Radhe - Rites of Holi*. Bhargava le ha selezionate e sintetizzate ascoltando Stravinskij, e scandendo in dodici sezioni, come quelle del *Sacre*, la struttura del film, della durata di 35 minuti, accompagnato dalla musica dal vivo composta da Iyer ed eseguita dall'International Contemporary Ensemble e dall'autore. Ma non si tratta di un omaggio a Stravinskij, come ha specificato il compositore nell'intervista contenuta nel dvd, quanto di una creazione ispirata alla dimensione ancestrale del rito che - nel contesto indiano

- è un carnevale di polveri colorate lanciate in aria, che ricoprono tutti i partecipanti trasformandoli in arcobaleni viventi. Il regista, nato negli Stati Uniti ma di famiglia indiana come il compositore, nel cercare di definire l'essenza del suo lavoro e di quello di Iyer, suggerisce un paragone con la condizione di Stravinskij e Nijinski, il ballerino protagonista del *Sacre*, definiti "due esiliati che attinsero dal loro folklore ancestrale". Certamente la prima proiezione/esecuzione di *Radhe Radhe*, titolo che fa riferimento alla invocazione della divinità Radha costantemente raffigurata nel culto induista assieme a Krishna, non ha suscitato nessuno scandalo, ma sarebbe interessante poterla ascoltare dal vivo, mentre il dvd si presta alla visione/ascolto in comodi salotti provvisti di *home theatre* e schermi panoramici.

Paolo Scarnecchia

## 49° CONCORSO NAZIONALE CORALE

### Trofei «Città di Vittorio Veneto»

29-30-31 maggio 2015

*Nel quadriennio 2015-2018, in occasione del Centenario della Grande Guerra, il Concorso Nazionale Corale di Vittorio Veneto - città dove si è concluso il primo conflitto mondiale - favorirà occasioni di esecuzione e produzione musicale attraverso l'attivazione di categorie a tema e di premi speciali, coniugando la valorizzazione del patrimonio tradizionale con l'incentivazione di nuove proposte musicali, anche legate alle tematiche della Pace.*

Concorso per complessi corali (da 12 a 40 componenti)  
che operano nello spirito amatoriale

**Categoria A - Musiche originali d'autore**

**Categoria B - Canto polifonico di ispirazione popolare**

**Categoria C - Vocal pop-jazz, gospel e spirituals** **NEW**

**Categoria D - "Oltre la guerra"** **NEW**

Per ciascuna categoria del Concorso sono previsti i seguenti premi:

- primo premio	Euro 1.500,00
- secondo premio	Euro 1.000,00
- terzo premio	Euro 500,00

### 21° GRAN PREMIO "EFREM CASAGRANDE"

Domenica 31 maggio 2015 - ore 17

Trofeo e premio di Euro 1.500,00 offerti dalla FENIARCO

#### PREMI SPECIALI

SCADENZA ISCRIZIONI  
16 marzo 2015

Regolamento e modulo d'iscrizione nel sito  
[www.vittorioveneto.gov.it](http://www.vittorioveneto.gov.it)  
(pagina "Città della musica")

Segreteria organizzativa:  
Ufficio Cultura del Comune di Vittorio Veneto  
Piazza del Popolo, n. 14 - 31029 VITTORIO VENETO (TV)  
tel. 0438-569310 - fax 0438-53966  
[cultura@comune.vittorio-veneto.tv.it](mailto:cultura@comune.vittorio-veneto.tv.it)  
[www.vittorioveneto.gov.it](http://www.vittorioveneto.gov.it)  
<https://www.facebook.com/comunevittorioveneto>

*Concorrono alla realizzazione delle manifestazioni: Regione del Veneto, Provincia di Treviso, F.E.N.I.A.R.CO. (Federazione Nazionale Italiana delle Associazioni Regionali Corali), A.S.A.C. (Associazione Sviluppo Attività Corali del Veneto), Sezione A.N.A. e Coro A.N.A. di Vittorio Veneto.*

GRANDI STORIE

# Storia del Jazz

“Guardando indietro al suo primo secolo di storia, si potrebbe dire che il segno distintivo del jazz sia questo suo rifiuto di stare fermo, questa volontà indefessa di assorbire altri suoni e altre influenze, questo destino di musica del divenire e della fusione. In questo senso la sua casa è ovunque, ma è probabile che non avrà mai una residenza definitiva.”

TED GIOIA



[www.edt.it](http://www.edt.it)

FONDAZIONE  
**SIENA JAZZ**  
ACCADEMIA NAZIONALE DEL JAZZ  
CENTRO DI ATTIVITÀ E FORMAZIONE MUSICALE

EDT 

## “supergruppi”

### Wadada Leo Smith / Jamie Saft / Joe Morris / Balazs Pandi

Red Hill

RARENOISERECORDS

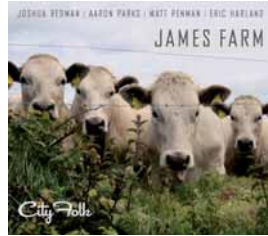


È forse meno impegnativo nel controllo dei piani sonori rispetto ai visionari lavori per ampio organico, ma il nuovo disco di Wadada Leo Smith (firmato pariteticamente con i tre partner) è altrettanto denso e organizzato. Ci fa ascoltare una musica materica (non a caso diversi brani: “Gneiss”, “Afpaidsonite”, sono intitolati a minerali, anche se il suono evocativo dei loro nomi non è certo estraneo alla scelta), che riempie lo spazio sonoro occupandosi in prima istanza di timbri e di dinamiche e dunque interagendo anche con il silenzio. A un primo ascolto può apparire musica enigmatica, che pone domande anziché dare risposte; ma a ben vedere, proprio nella sua natura pervasivamente misteriosa, ci rende coscienti del fatto che forse non è così importante domandare e rispondere; che il mondo dell'arte deve aprire lo sguardo su altri piani di consapevolezza. Musica mistica, dunque? Sì, ma ben attenta alle invenzioni sonore del XXI secolo, come mostrano anche le tastiere di Saft, il contrabbasso di Morris, le percussioni di Pandi, ottimamente integrati in un formicolare d'invenzioni che affianca e sostiene il trombettista in ogni diversa angolazione di questa musica.

Claudio Sessa

### James Farm City Folk

NONESUCH



C'erano una volta i supergruppi. Quelli che qualche produttore scaltro metteva assieme, che tanti appassionati veneravano come una sorta di sogno aprioristico, che qualche ascoltatore più esigente preferiva probabilmente sdegnare per evidente carenza di “sincerità” (concetto sempre scivoloso, eh...). Sono tempi lontani. Ora è più probabile che i jazzisti più quotati possano cercarsi “tra stelle” per una sana condivisione, magari svincolata da eccessive progettualità, ma certamente innervata da una freschezza espressiva che si percepisce negli esiti. È il caso ad esempio dei James Farm, quartetto in cui troviamo Joshua Redman al sax tenore, Aaron Parks al pianoforte, Matt Penman al contrabbasso e Eric Harland alla batteria. *City Folk* è il loro secondo disco e conferma da un lato l'efficace rilassatezza della musica, dall'altra il fatto che i quattro non si sono abbinati così, sulla carta. La frequentazione tra loro è di lunga data, all'interno del SFJAZZ Collective e in altri progetti. Musica ricca di melodia, di groove, di empatia e di compattezza dal suono, grazie a una condotta semplice e dettagliata su una forte base modale. Potremmo provare, giocosamente, a definirla *fusion 2.0*, laddove la ricerca di sonorità elettriche non è più una priorità (Parks suona il Fender Rhodes in un solo brano, con effetto vintage), ma le ritmiche rock aprono verso una maggiore fruibilità globale. Tutto molto ben fatto. Spazio collettivo.

E.B.

## nuovo folk

### Robin Williamson Trusting In The Rising Light

ECM



Cosa ci fa un disco di Robin Williamson in mezzo alle recensioni jazz? Sulla carta abbiamo un artista che è, da oltre mezzo secolo, un nome essenziale per quanto riguarda il folk britannico (con la Incredible String Band e da solo), ma che ha iniziato come musicista jazz e che incide da qualche anno per la Ecm. Con lui ci sono Mat Maneri alla viola e Ches Smith alle percussioni, musicisti che nell'ambito della ricerca e dell'improvvisazione sono tra i più stimolanti in circolazione, grazie a una capacità di approccio sempre imprevedibile. *Trusting In The Rising Light* è un disco inafferrabile, una sorta di flusso di coscienza febbrile e visionario in cui lo stesso concetto di *songwriting* si sfarina dentro un paesaggio sempre cangiante. Ecco dunque timbri al tempo stesso arcani e fuori dal tempo, quelli dell'arpa, del violino norvegese, della viola, del vibrafono, una sorta di psichedelia tradizionale e cameristica su cui Williamson canta con l'inconfondibile, legnosa, vocalità. No, non troverete facili appigli di canzone in questo lavoro (le melodie ci sono, sono belle, ma non è tutto), così come non troverete alcun luogo comune dell'incrocio tra i generi. Quello di Williamson (che a oltre settant'anni se lo può permettere) è un mondo tutto suo, dolente e luminoso, spesso inquietante, ma mai irrisolto o abbandonato nella bruma. È intimità dell'esplorazione, *wunderkammer* di specchi, non stupitevi se Maneri e Smith sono così “dentro” la cosa, è naturale. Cosa ci fa un disco di Robin Williamson in mezzo alle recensioni jazz? Vi importa davvero la risposta?

E.B.

## giovane Italia

### Alessandro Lanzoni Trio featuring Ralph Alessi Seldom

CAM JAZZ

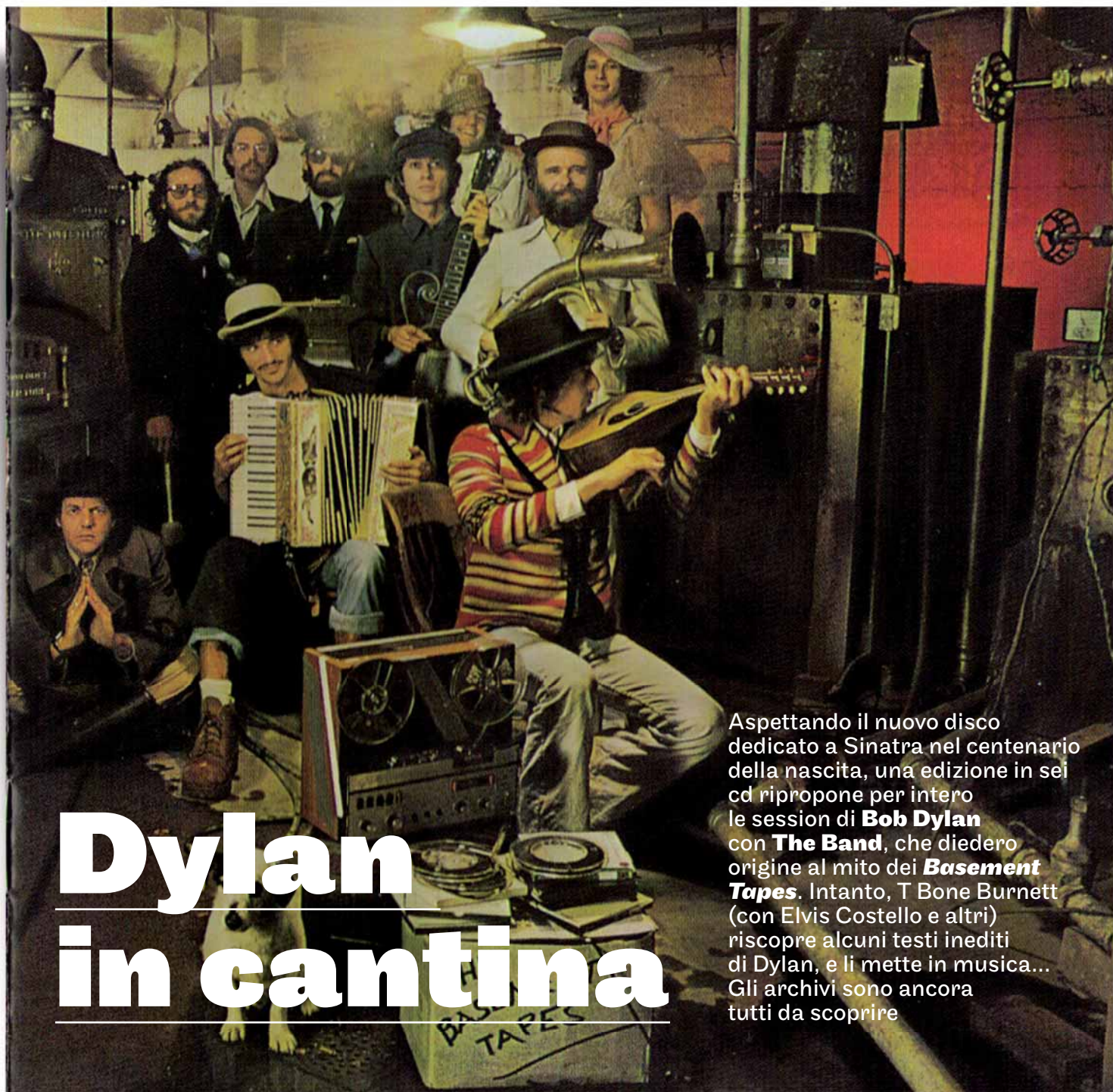


I giovani talenti non vanno coccolati troppo, aspettative eccessive possono risultare dannose. Alessandro Lanzoni le schiva, va per la propria strada e dopo l'acerbo ma promettente *Dark Flower* (2013) con *Seldom*, sempre in trio più ospite internazionale, spicca un gran balzo in avanti. L'elegante, poetica tromba di Alessi aderisce con classe alla trama sonora della formazione, ne arricchisce equilibri, colori, in una vibrante atmosfera dove il contrabbasso di Matteo Bortone e la batteria di Enrico Morello si confermano una delle ritmiche più intriganti e creative. Forte di queste certezze, Lanzoni può permettersi di volare alto puntando, senza tradire la propria poetica introspettiva dai colori scuri, ad una maggiore dinamicità espressiva, con qualche avventuroso astrattismo scolpito su pulsanti trame accordali. Il risultato è un costante, alto interplay collettivo, con picchi notevoli. Come “Yuca” che si apre con il sofisticato *drumming* di Morello per poi diluirsi in zigzaganti unisoni tromba-tastiera, chiudendo con un intreccio di ampio respiro. “Big Band” esalta la limpida agilità del trombettista americano che si fonde con la densità delle corde di Bortone. Se la maturità non è un dato anagrafico ma il risultato di un percorso, si può allora affermare che Lanzoni lo sta percorrendo rivelando una personalità in pieno sviluppo creativo.

Paolo Carradori

Sempre nella serie Poll Winners, segnaliamo al volo anche un altro doppio dedicato all'Art Farmer orchestrale, contenente sia *Listen To Art Farmer* con l'orchestra di Oliver Nelson, che *Brass Shout* in tentetto. Davvero belli.

E.B.



# Dylan in cantina

Aspettando il nuovo disco dedicato a Sinatra nel centenario della nascita, una edizione in sei cd ripropone per intero le sessioni di **Bob Dylan** con **The Band**, che diedero origine al mito dei **Basement Tapes**. Intanto, T Bone Burnett (con Elvis Costello e altri) riscopre alcuni testi inediti di Dylan, e li mette in musica... Gli archivi sono ancora tutti da scoprire

JACOPO TOMATIS

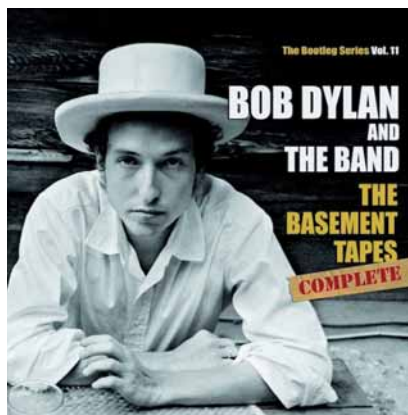
**L**a filologia dylaniana è un sottogenere della ricchissima letteratura rock, e non è forse lontana dal diventare una vera disciplina a sé stante. Un destino unico, quello di Dylan: divenuto un "classico" (e non da tempi recenti), celebrato come genio poetico e musicale, *tutto* quello che ha prodotto è - in diversa misura - ritenuto degno di attenzione, e di conseguenza commercializzabile. I suoi dipinti si trovano ormai in numerose gallerie in tutto il mondo. I suoi testi sono da tempo letti come poesie, ampiamente antologizzati e citati: Simon & Schuster ha da poco pubblicato negli

Stati Uniti una sorta di "edizione critica": 960 pagine di liriche dal 1962 a oggi, con revisioni e varianti. *Definitiva...* in apparenza: rimane il non trascurabile problema che, a differenza di buona parte delle altre icone del Novecento, Dylan è vivo, vegeto, e non sembra intenzionato a smettere di scrivere e fare album. L'ultimo - intitolato *Tempest* - è uscito nel 2012, e aveva generato una serie di *rumours* sulla possibilità che fosse destinato ad essere *davvero* l'ultimo (si sa della passione di Dylan per Shakespeare, e *The Tempest* è, appunto, l'ultima opera del Bardo). Il disco numero 36, in realtà, arriverà a inizio febbraio: si chiamerà *Shadows In The*

Night, e conterrà dieci cover dal repertorio di Frank Sinatra, nel centenario della nascita del crooner... Intanto, c'è l'archivio.

La storia dei *Basement Tapes* è fra le più note della mitografia rock: nel 1967 Dylan si ritira in una casa vicino a Woodstock per lavorare. Insieme a lui, parte del suo gruppo di quel momento, gli Hawks, poi divenuti, per antonomasia, The Band: Robbie Robertson, Rick Danko, Richard Manuel, Garth Hudson e - in un secondo momento - Levon Helm suonano e registrano con Dylan per alcuni mesi. Cosa suonano? Di tutto. I primi mesi soprattutto canzoni di altri e vecchi brani folk: «Con le cover, Dylan ci stava educando un po'» ha raccontato Robbie Robertson. Poi, brani nuovi scritti da un Dylan in stato di grazia. Alcuni di questi vengono passati ad altri artisti, e arrivano in classifica nei mesi successivi: "Too Much of Nothing" nella versione di Peter, Paul and Mary, "This Wheel's On Fire" cantata da Julie Driscoll con Brian Auger & The Trinity, "Mighty Queen" da Manfred Mann, "You Ain't Going Nowhere" dai Byrds. "I Shall Be Released" e "Tears Of Rage" finiscono nel disco di debutto della Band, intitolato *Music From Big Pink*, dal soprannome della casa delle session, dipinta di rosa. Altri brani, in apparenza, rimangono "in cantina". Dylan alla metà degli anni Sessanta è una star mondiale, nel pieno della sua "svolta elettrica" e alle prese con una serie di dipendenze da varie sostanze, come ha ben raccontato il dylanologo Clinton Heylin. I concerti con quella che poi sarà la Band sono subito mitici: scontentano i seguaci del folk, e aprono definitivamente al pubblico del rock: «Le due cose più rumorose che io abbia mai sentito sono il passaggio di un treno merci, e Bob Dylan and the Band», pare abbia detto all'epoca Marlon Brando. Dunque, le registrazioni nella cantina di Big Pink catalizzano immediatamente l'interesse del pubblico, e vengono acclamate dalla stampa come il "disco perduto" del cantautore. Pubblicate a spizzichi e bocconi su un'infinità di bootleg, escono infine - in versione molto parziale, e con sovraincisioni - nel 1975, come *The Basement Tapes* (con una delle copertine più belle della storia del rock). Oggi, quarant'anni dopo quel disco, una edizione "completa" (ma sarà poi vero?), volume 11 della collana *The Bootleg Series*, mette ordine in quelle incisioni: sei ore e mezza di musica in sei cd (ma esiste, per i più pigri, la versione *Raw* limitata a due cd). Ci si trova un po' di tutto, cose note e meno note, e non tutte - ovviamente - memorabili. Ci sono cover (una bella "Folsom Prison Blues") e auto-cover ("Blowin' In The Wind"), divertissement (i due frammenti rock'n'roll di "See You Later Allen Ginsberg"), brandelli di conversazioni sugli arrangiamenti (Dylan che "spiega" l'armonia di un pezzo, in "Kickin' My Dog Around"), occasionali insulti di Dylan ai suoi musicisti (in "Next Time on the Highway"). Cosa manca? Quello che succedeva a microfoni chiusi, naturalmente. E le session preparatorie: i *tapes* erano pensati per documentare solo la fine della giornata, non il lavoro sui pezzi. Quello, non è stato registrato... O forse sì?

Del resto, quando si spalancano gli archivi, non si sa cosa può venirne fuori. In piena celebrazione dei *Basement Tapes*, infatti, sono arrivati i *New Basement Tapes*: un faldone di testi scritti a mano da Dylan - pare - poco prima delle session con la Band è "misteriosamente" ricomparso. Affidati, con la benedizione di un Dylan giustamente più interessato a scrivere cose nuove, alla mano del produttore T Bone Burnett, figura chiave di quel sound detto *Americana*, i testi sono stati distribuiti a un gruppo di musicisti - Elvis Costel-



### Bob Dylan

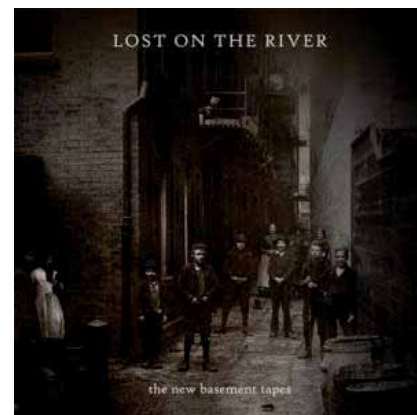
#### The Bootleg Series Vol. 11: The Basement Tapes Complete

COLUMBIA

### Aa.Vv.

#### Lost on the River: The New Basement Tapes

HARVEST



lo, Rhiannon Giddens, Jim James (voce dei My Morning Jacket), Taylor Goldsmith (dei Dawes) e Marcus Mumford (Mumford & Sons) - che li hanno musicati. Un'operazione simile a quella fatta da Billy Bragg e dai Wilco con i testi di Woody Guthrie, sebbene di gran lunga inferiore in quanto a risultato finale. Solo venti delle quaranta canzoni incise hanno trovato posto su *Lost On The River: The New Basement Tapes*, è dunque lecito aspettarsi anche i "Basement Tapes" dei nuovi Basement Tapes.

Così come è ragionevole pensare che le performance in onore di Dylan durante i prossimi Grammy Award in febbraio, quando il cantante riceverà il premio MusiCares come "persona dell'anno", saranno altresì documentate e diffuse: in quell'occasione si alterneranno sul palco Beck, Black Keys, Crosby, Stills & Nash, Neil Young, Norah Jones, Tom Jones, Los Lobos, Eddie Vedder e Jack White, fra gli altri. Insomma, per i fan di Dylan c'è sempre qualcosa di "vecchio" da ascoltare. Le dinamiche di produzione dell'industria discografica in questo momento di crisi, si sa, privilegiano gli investimenti sicuri, anche puntando su un pubblico più *agé*, educato all'oggetto disco e dotato della necessaria disponibilità economica per soddisfare i propri feticismi musicali (ne ha parlato bene Marcello Lorrain sullo scorso numero del "gdm", per il mercato della world music). C'è da chiedersi se questo ciclo continuerà, e fino che punto potrà spingersi. La feticizzazione della registrazione non è un fenomeno recente, ma finora si è dedicata a repertori limitati, tutto sommato, dal supporto: nel 1967 anche un artista di punta come Dylan non sprecava nastro (lo dice anche, ad un certo punto dei *Tapes*: «Questo non serve registrarlo, stai sprecando nastro!»). Fra trent'anni, quando una memoria esterna (o qualunque supporto sarà commercializzato per allora) ci permetterà di avere le intere session di registrazione, in digitale, dei Radiohead, o il lavoro preparatorio - perché no - di *Tempest*, avremo tempo di ascoltarli? Ne varrà poi la pena?

m—

Nella foto della pagina a sinistra:  
la copertina dei "primi" *Basement Tapes*, del 1975

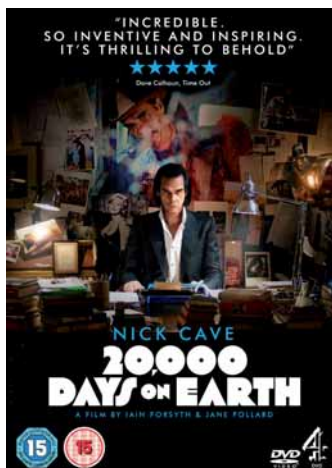
## cinema

### 20.000 Days On Earth

Regia di Jane Pollard e Iain Forsyth; con Nick Cave

CHANNEL 4 DVD, 97"

Uscito nelle sale italiane lo scorso dicembre, *20.000 Days On Earth* non è il classico documentario rock che celebra la vita di un artista, ma un lungometraggio con una vera e propria storia sceneggiata dall'inizio alla fine. Partendo dal presupposto che «solo in un contesto totalmente artificiale si riesce a stabilire un qualche tipo di verità su un artista», i registi Jane Pollard e Iain Forsyth si propongono di raccontare una giornata "ideale" di Nick Cave, mettendolo di fronte a una serie di situazioni ricostruite in maniera fittizia, in cui l'artista è chiamato, però, ad esprimersi in maniera il più possibile spontanea e veritiera. Oltre al racconto fuoricampo di Cave – che delinea in maniera molto suggestiva i contorni della sua vita e soprattutto della sua poetica – il dialogo con lo psicanalista Darian Leader è uno dei momenti più interessanti del film: un'originale intervista dal taglio psicologico, in cui emergono temi da sempre cari all'autore: la figura del padre, il processo creativo, l'importanza di una propria memoria storica. I dialoghi non sono preparati: si capisce bene, ad esempio, negli incontri sulla Jaguar guidata da Cave per le strade di Brighton. Attimi di vita vera, battute



spiritose (poche), sguardi tesi e silenzi, che raggiungono il climax nel confronto con l'ex collaboratore Blixa Bargeld: i due non si parlano dal 2003 (anno in cui Bargeld lascia i Bad Seeds mandando a Nick due righe via mail) e l'imbarazzo si percepisce piuttosto bene. Per chi se lo fosse perso, il dvd uscirà a breve anche in Italia, per Feltrinelli Real Cinema, con 45 minuti di contenuti extra.

Vanna Lovato

## elettronica

### Arca

Xen

MUTE



Che hanno in comune uno degli album più acclamati del 2013 (*Yeezus* di Kanye West), una delle sorprese più intriganti del 2014 (*LP1* di FKA twigs) e uno dei titoli più attesi del 2015 (il nuovo Björk)? Tutti e tre vedono la partecipazione di un ventiquattrenne di Caracas, Alejandro Ghersi, producer e dj noto col nome di Arca. Per molti anni in bilico tra Venezuela e Usa, ora risiede a Londra. Dopo tre ep nel 2012 e un mixtape (&&&&&) nel 2013, ecco *Xen*, l'album di debutto che prende il nome dall'alter ego androgino inventato da bambino per sfuggire alla difficoltà di essere gay. Quindici pezzi strumentali (39' in totale) all'insegna di un'elettronica spigolosa, aliena e visionaria, anarchica e decisamente poco danzabile, dove gli echi ambient, hip-hop, R&B e techno si possono alternare ad aperture quasi classiche (come il piano di "Held Apart" o gli archi del magnifico "Family Violence"). Da non perdere gli inquieti video di "Xen", del quasi reggaeton "Thievery" e di "Now You Know": sono di Jesse Kanda, il *visual artist* con cui Ghersi collabora pressoché da sempre (si sono conosciuti online da adolescenti). Insieme, si sono esibiti nel 2013 al PS1, lo spazio del MoMA per le nuove frontiere della sperimentazione.

Paolo Bogo

## hip hop

### Wu-Tang Clan

A Better Tomorrow

WARNER BROS.



Sarebbe dovuto uscire nel 2013, in occasione del ventennale di *Enter the Wu-Tang: 36 Chambers*, il disco con cui esordirono, ridefinendo confini e codici dell'hip hop, ma le controversie interne – soprattutto fra il produttore e "mastermind" Rza e Raekwon, rapper di punta della crew newyorkese insieme a Method Man e Ghostface Killah – hanno protratto la gestazione già lunga dell'album, sesto della serie e quasi certamente canto del cigno del Clan. Il "domani" comincia rievocando l'altro ieri: "Ruckus in B Minor" si ricollega infatti all'incipit del disco datato 1993, "Bring da Ruckus", e campiona i Public Enemy affermando "Still number one!". È ancora così? In effetti no: sul piano dell'innovazione altri – dagli Shabazz Palaces ai Ratking – rappresentano oggi l'avanguardia del fenomeno, mentre altri ancora – tipo Schoolboy Q o Wiz Khalifa – sfornano best seller. Tutt'al più ciò che Rza e soci possono fare è rinverdire il proprio glorioso passato, fra sketch "tarantiniani" pescati dai beneamati *B-movies* di kung fu, spezzoni di classici su cui edificare i brani più efficaci ("Song of a Preacher Man" per "Preacher's Daughter" e "Wake Up Everybody" per l'episodio che dà titolo all'intero lavoro) e persino un'apparizione postuma di Ol' Dirty Bastard – deceduto da dieci anni – nel citato episodio d'apertura. Tutto qui. Non esattamente un congedo in grande stile.

Alberto Campo



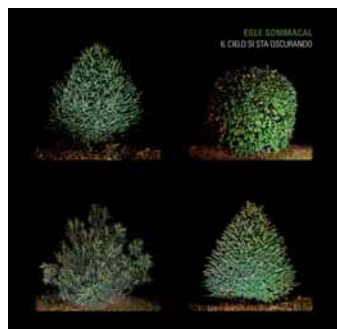


## strumentale

### Egle Sommaccal

Il cielo si sta oscurando

UNHIP RECORDS



“Il primo dio” dei Massimo Volume è costruita su una specie di riff di sapore minimalista: «a quel tempo – raccontava il chitarrista Egle Sommaccal ad Andrea Pomini nel bel libro *Tutto qui. La storia dei Massimo Volume* (Arcana) - mi piacevano molto Philip Glass e Steve Reich, e volevo fare un brano così. Il problema adesso è che se voglio fare un brano alla Glass mi viene troppo simile a Glass, perché nel frattempo sono migliorato. Imparare a suonare è un pochettino un problema». Da quel pezzo – una svolta epocale del rock italiano degli anni Novanta – molte cose sono successe, comprese lo scioglimento e il ritorno, in grande spolvero, della band bolognese. Sommaccal ha “imparato a suonare” (parole sue) cammin facendo, ed è arrivato al terzo disco solista: dopo un primo lavoro di sapore più “folk” (*Legno*, del 2007) e uno alla chitarra elettrica (*Tanto non arriva*, 2009), questo *Il cielo si sta oscurando* rimette al centro il solo strumento acustico, e si spiega – davvero bene – con l’innamoramento per i cosiddetti “minimalisti” americani. Ma è, in generale, con la sperimentazione sulla chitarra, con il mettere le mani sulla tastiera ascoltando il risultato, che si capisce il lavoro di Sommaccal. Cupo nel colore complessivo, con una bella versione della prima *Gymnopédie* di Satie a portare un po’ di luce, il disco è anche un modo di “entrare” negli incastri ritmici dei Massimo Volume, dalla porta di servizio.

J.T.

## canzoni

### Grouper

Ruins

KRANKY



A quali “rovine” è intitolato il disco edito lo scorso autunno da Liz Harris, trentatreenne di Portland ridislocata in California? Se badiamo ai testi dei brani che ne sono dotati, quattro su otto, capiamo che sono vestigia di sentimenti: “Non vedi che stiamo svanendo?/Presto là non ci sarà più nessuno” (“Clearing”), oppure “Ho sentito che chiamavi e voglio andare/di corsa nelle valli delle tue braccia e scomparirci/ma so che il mio amore potrebbe tradirti” (“Holding”). Sono ballate esili e brumose, fatte soltanto di pianoforte e voce, con in più rumori di sottofondo – tuoni lontani, versi d’uccelli e altro ancora – che in qualche modo concorrono a certificarne l’“autenticità”. Si tratta del frutto di registrazioni effettuate in habitat domestico, impiegando un mixer quattro tracce, durante un soggiorno ad Aljezur, paesino nell’entroterra dell’Algarve portoghese: genere “buona la prima”. L’atmosfera intima e l’austero minimalismo dei suoni definiscono un percorso di sofferta spiritualità. Noi chiameremmo tutto questo “canzone d’autore”, trascurando tuttavia i trascorsi avant-garde dell’artista statunitense, che qui riaffiorano in “Made of Air”, unico episodio realizzato altrove: suite ambient lunga oltre undici minuti posta in coda a un album deliziosamente malinconico.

A.C.

## sonatine

di Stefano Zenni



# Il cane, il linguaggio, la musica

**A** *dieu au langage*, auspica Jean-Luc Godard nel suo ultimo, geniale capolavoro. O forse piuttosto addio al matrimonio forzato tra immagini e parole, o tra suoni e immagini. Trasformando lo schermo in un campo di battaglia, come dice il critico Pietro Bianchi, Godard destruttura con violenza l’atto sclerotizzato dello sguardo e dell’ascolto, cercando di riconquistare una libertà di percezione e di direzione dell’energia visiva e acustica. Davanti alle innovative sequenze che sovrappongono 2D e 3D l’occhio non è più condizionato, e realizza una anarchia cubista, liberatoria e rigenerante.

Con il suono accade qualcosa di simile: caricandosi di senso, diventa parola, le frasi, affastellarsi di citazioni e punti di vista; oppure si concretizza in rumori - il traffico, gli oggetti, azioni - che plasmano visioni fuori campo che poi non si realizzano, o contrappuntano le parole per rovesciarle. Il *plof plof* del personaggio che fa la caccia in bagno è il degno commento al suo filosofeggiare.

E poi c’è la musica, pregna di qualità narrativa ed emotiva, che Godard estrapola dagli incipit: l’ombra minacciosa della *Marcia slava* di Čajkovskij che ci riporta ad un eterno inizio, le sciabolate dall’*Abii ne viderem* di Gya Kancheli su certe riflessioni filosofiche, l’ondeggiare incerto del *Valse triste* di Sibelius verso la fine, quando il senso comincia a chiarirsi. Come le immagini, i suoni vengono frantumati secondo modalità che Godard ha esplorato dai tempi di *Detective*: spostamenti sullo spazio stereofonico, effetti intubati, volenti scarti dinamici. Un equivalente dell’innovativo 3D adottato dal film, che ci investe con il suo equivalente fonico, in tutta la sua plastica drammaticità. Solo in certi momenti l’immagine, la parola e la musica riconquistano l’unità: quando affiora la soggettività del cane, il vero protagonista del film. Qui il pensiero dell’animale, la sua visione silenziosa e colorata del mondo, si coagulano armoniosamente intorno all’Allegretto della *Settima* di Beethoven. Una scelta “umanistica” e dunque paradossale.

Il senso ultimo è profondamente politico. Si darà anche l’addio al linguaggio, ma il film si apre e si chiude con una ballata, la “La caccia alle streghe” di Alfredo Bandelli. Come ci ricorda più avanti Godard, la dattatura dello sguardo segna la vittoria di Hitler: la canzone ci avverte della necessità di ribellarci.

m—

# Mali hip hop

Reportage da **Bamako**: il rap è oggi il genere più popolare fra i giovani, ma - in un Paese che da anni "esporta" musica - rimane pressoché sconosciuto all'estero. Le canzoni riflettono la contemporaneità della società maliana, e i rapper sono ormai una vera «forza politica», che ha anche attirato l'attenzione del Governo

MARCELLO LORRAI

**D**iversamente dal normale, il volo Air France fra Parigi Charles De Gaulle e Bamako è mezzo vuoto: ci si potrebbe comodamente mettere a dormire sdraiati su una delle file centrali di quattro sedili. Appena scesi, tutti in fila: un inserviente invita cortesemente a disinfettarsi le mani. Poi sempre in fila davanti ad un sorridente infermiere che prende la temperatura. E prima del controllo dei passaporti, due grandi schermi trasmettono un filmato sui sintomi della malattia, le modalità di contagio, le precauzioni: l'atmosfera non è per niente lugubre, l'aeroporto è pieno di animazione, si ride e si scherza, ma è subito evidente che il Mali non sta affatto prendendo sottogamba il problema ebola. Maliani sono del resto una buona metà dei pezzi da novanta della musica del continente che si sono mobilitati per il videoclip *Africa Stop Ebola*: Salif Keita, Amadou et Mariam, Oumou Sangaré, Kandia Kouyaté, senza contare Tiken Jah Fakoly, la star del reggae, che è della Costa d'Avorio ma di origine maliana, e che da alcuni anni si è stabilito a Bamako. Fa piacere constatare che all'attivismo dimostrato dagli artisti maliani corrisponde la solerzia di provvedimenti concreti. Un episodio, quello di una bambina di due anni arrivata dalla Guinea e morta a Kayes a metà novembre è già chiuso: sono passati i ventun giorni di incubazione e non si sono registrate altre vittime.

L'altro, quello di un *marabout* arrivato dal confine con la Guinea, ricoverato e deceduto in un ospedale di Bamako, ha causato altri tre morti (nei giorni successivi ce ne sarà un altro ancora), ma le autorità sanitarie sono riuscite a rintracciare il 95 per cento delle persone entrate in contatto con lui, alcune centinaia, e a metterle sotto monitoraggio. L'obiettivo è di impedire al virus di mettere radici nel paese. Ci si disinfetta le mani anche prima di varcare la porta dell'albergo, e un flacone fa bella mostra di sé sul banco della reception.

Ormai di prammatica, il disinfettante attende la mattina dopo anche all'ingresso del Conservatoire des Arts et Métiers Multimédia "Balla Fasseké Kouyaté". È una studentessa della scuola a porgerlo diligentemente, appena scesi dalla macchina, ai partecipanti all'atelier "Società e generazione rap in Mali". Anche se le autorità sanitarie invitano a non stringersi la mano, per molti l'abitudine è troppo forte, ma la cautela diventa anche occasione di gioco: c'è chi si sa-

luta facendo incontrare i pugni, chi si dà il gomito, o anche il piede, con un tocco di scarpe. Il Conservatorio si trova in mezzo al verde su una collina: di fronte, in cima ad un'altra collina un po' più alta, chiamata "la collina del potere", hanno sede gli edifici della presidenza della Repubblica. Il corpo centrale del Conservatorio è una bella costruzione di originale stile contemporaneo, risalente ad una decina d'anni fa, progettata da uno studio francese e realizzata con la collaborazione di architetti maliani. Accanto alla porta, una scultura gigante in tondini di ferro e placche di metallo, diversi metri di altezza, opera di un ex allievo. È una figura di donna, e nella sua massiccia solidità c'è qualcosa di vitalistico e positivo, ma se ci si fa caso il braccio levato è monco della mano e una gamba un po' sollevata lo è del piede: un doloroso riferimento alle mutilazioni inflitte nell'applicazione di una pretesa *sharia* dai jihadisti durante la loro occupazione del nord del paese, fra il 2012 e il 2013. Il Conservatorio è come una specie di università: vi si accede una volta ottenuto un diploma e sulla base di una selezione davanti ad una commissione. Gli insegnamenti impartiti vanno dalla musica alla danza, dalla pittura e scultura al disegno animato. Le dotazioni comprendono la biblioteca, due studi di registrazione ottimamente equipaggiati, strumentazione sufficiente per un paio di band (in cui la kora, l'arpa-liuto tradizionale dell'Africa occidentale, ha un posto di riguardo: ce n'è una stanza piena), salette climatizzate per esercitarsi al pianoforte, e una gran quantità di computer: «Tutti modelli recenti e comprati nuovi», ci tiene a sottolineare Abdoulaye Konaté, il direttore. «Rifiutiamo per principio l'idea di prendere materiale riciclato e donato. Non abbiamo grandissime disponibilità, ma non accettiamo che i nostri allievi debbano sentirsi studenti di serie B: devono lavorare su macchine dello stesso livello degli studenti di qualsiasi altra parte del mondo». Il quaranta per cento dei diplomati trova subito lavoro: aziende, società di comunicazione e informatica, funzionariato. Non poco in un Paese - e in una capitale come Bamako - con un pesante problema di disoccupazione giovanile.

Abdoulaye Konaté ha iniziato a studiare nel deserto, nel nord, ha continuato sul Niger, nella regione di Tombouctou, ha frequentato a Bamako l'Institut National des Arts e lavorato al Musée National. Poi, come ancora tanti maliani della sua generazione, l'opportunità di una borsa di studio cubana: fra il '77 e l'84 sette anni all'Avana, di cui cinque al Cubanacan, l'istituto superiore di arte. Tornato a Bamako, ha lavorato al Ministero della Cultura e, prima del

**«L'educazione artistica è come quella in medicina o in ingegneria, ed è altrettanto importante: serve innanzitutto nel proprio Paese, prima che per esportarne i risultati»**



Conservatorio, ha diretto il Palazzo della Cultura. E parallelamente ha sviluppato una carriera artistica di tutto rilievo. È un intellettuale della vecchia scuola, con un forte senso della responsabilità che il suo ruolo comporta. In ottobre, a Londra, durante un dibattito alla Contemporary African Art Fair, colpiva sentirgli dire - lui che è uno dei nomi più affermati dell'arte africana di oggi, rappresentato a livello internazionale da una qualificata galleria milanese - che «l'educazione artistica è come quella in medicina o in ingegneria, ed è altrettanto importante: serve innanzitutto nel proprio Paese, prima che per esportarne i risultati». L'idea di questo stage di tre giorni destinato ai rapper è sua. Alcuni dei più in vista sono usciti proprio dal Conservatorio, e nei confronti di questi giovani sente, al di là dei compiti istituzionali della sua scuola, di dover fare qualcosa.

La situazione del rap maliano non manca di aspetti paradossali e problematici. In contrasto con lo stereotipo (e anche la realtà) dei rapper africani come giovani provenienti dal "ghetto", il grosso dei suoi protagonisti più affermati - ormai prossimi ai trent'anni o anche oltre - sono altamente scolarizzati: diplomati, laureati, parlano inglese, hanno fatto corsi di informatica e di marketing. Ma malgrado questo, il grado di professionalizzazione è bassissimo: quasi nessuno ha un manager, o un manager che capisca che il suo compito principale non è quello di compiacere l'artista di cui si occupa portandogli delle ragazze nel letto. Né hanno un produttore che curi la loro musica. Fanno tutto da soli: si organizzano per conto loro i concerti, si arrangiano nella realizzazione dei

clip, gestiscono alla buona la propria immagine, non sanno niente di diritti, ignorano l'esistenza delle edizioni musicali, sono disarmati rispetto alle nuove frontiere della creazione di profitti in un contesto in cui il mercato del disco è completamente morto (in questo senso Bamako è per esempio più "avanti" di una città più sviluppata come la capitale senegalese Dakar, dove invece il cd si difende ancora). È un mondo che vive di individualismi, senza tessuto organizzativo. Una scena, a fronte del grande successo in patria, molto ripiegata su se stessa. Certo non solo per pecche proprie: è significativo ad esempio che una manifestazione rinomata a livello internazionale come il Festival sur le Niger di Ségou, co-promotore assieme al Conservatorio dell'atelier, non abbia finora dato praticamente nessuna visibilità all'hip hop maliano, cosa che i rapper partecipanti all'atelier non mancano garbatamente di far notare. Un'indifferenza che proprio con questa iniziativa di incontro e riflessione il festival dà adesso segno di voler emendare. Ma è altrettanto significativo che, invitati a portare la loro esperienza all'atelier, Amadou Fall Ba, direttore e fondatore a Dakar del centro di hip hop Africulturban e animatore dell'annuale Festa 2H, e Limam Kane, pioniere del rap in Mauritania e ideatore a Nouakchott, la capitale, del festival Assamalekoum International, pure annuale - due trentenni in costanti rapporti di scambio fra le rispettive scene e abituati a tessere relazioni con l'universo hip hop di tutto il continente, dal Marocco al Sudafrica - siano arrivati a Bamako senza avere in sostanza nessuna idea del panorama del rap nel vicino Mali. >>>

Nella foto:  
il rapper **Iba One**  
(foto Artbeat Records)

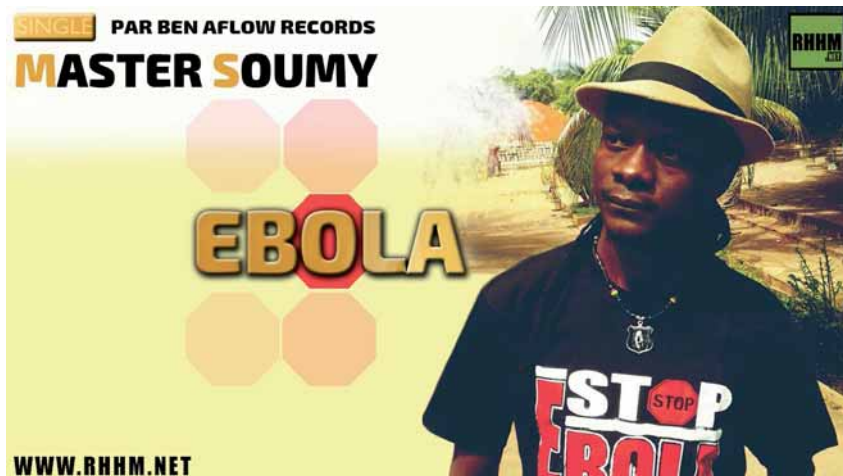
Poi c'è un intreccio di complicati problemi che attonano all'estetica e alla percezione fuori dal continente. A livello internazionale il rap africano in buona sostanza continua a non sfondare. Nel suo famoso articolo del '99 sul "New York Times", David Byrne ironizzava brillantemente sul «bisogno perverso» degli occidentali «di vedere gli artisti stranieri con gli abiti tradizionali del loro paese anziché con le magliette e i calzoncini che di solito indossano quando non sono sul palco. Non vogliamo che somiglino troppo a noi». In effetti i giovani rapper africani ci restituiscono un'idea dell'Africa che non conforta le certezze dell'audience occidentale media. Dunque, sul rap africano c'è un problema generale. Pur tenuto conto dell'ostacolo della lingua - il grosso dell'hip hop maliano è rappato in *bambara* - certo però che la mancanza di riscontri internazionali fa ancora più effetto se parliamo di rap del Mali, un paese che ormai da decenni gode di una fortuna musicale eccezionale: Salif Keita, Oumou Sangaré, Ali Farka Touré, Amadou et Mariam, Rokia Traoré, Toumani Diabaté assurdo ad ambasciatore internazionale della kora, il rock-blues tuareg... tutto salvo che il rap. Nemmeno quello dove il figlio di Toumani, Sidiki Diabaté, interviene con la kora accanto al suo amico Iba One, forse il più popolare dei rapper maliani. Ora, i rapper maliani fanno benissimo a non aderire agli stereotipi, e

alle attese occidentali sulla musica del Mali, ed è evidente il bisogno più o meno conscio, loro e dei loro fan, di prendere congedo dai modelli musicali di genitori e nonni. Ma basta dare un'occhiata ai videoclip su YouTube o ad un sito di rap maliano come Bamada-City per rendersi conto che la dipendenza dai modelli d'oltreoceano è davvero forte; e che i tentativi di caratterizzarsi autonomamente per ora vanno più nel senso di una giustapposizione di elementi che di una sintesi matura. Niente di drammatico: i nonni dei giovani africani di oggi si sono ubriacati di musica afrocubana, e ne sono venuti fuori generi moderni come lo *mbalax* senegalese o il *soukouss* congolese, in cui si faticerebbe a trovare un collegamento con la musica della più grande isola dei Caraibi. Quindi bisogna dare tempo al tempo: però la consapevolezza del problema può rendere più spediti i processi evolutivi. Senza trascurare che una maggiore originalità favorirebbe la proiezione internazionale.

A motivare l'atelier ci sono poi questioni più immediate. La preoccupazione per qualche *derapage* di troppo, e per una competitività eccessiva che a volte è degenerata in bagarre. Non sono pochi quelli che hanno guadagnato molti soldi e troppo in fretta, e qualcuno si è montato la testa. I contenuti delle canzoni non sono sempre commendevoli. E intanto c'è una nuova generazione di teenager - e di rapper teenager - che rischia di essere sedotta proprio dagli esempi più estremi e più negativi. Perché non c'è dubbio che sono i rapper i più ascoltati - in tutti i sensi - dai giovani. I concerti di alcuni di loro possono richiamare come niente dieci-ventimila adolescenti. Le loro canzoni dicono cose che gli altri non dicono, e sono diventate uno dei veicoli decisivi di espressione dell'opinione pubblica. Con tutte le sue ingenuità e le sue magagne, il rap in Mali si è ormai consolidato come una sorta di "forza politica" con cui bisogna costruire un dialogo. Non è un caso - al di là del prestigio del Conservatorio - che per la cerimonia di inaugurazione dell'atelier si scomodino non solo la ministra della cultura, ma addirittura il primo ministro.

Aver messo insieme una ventina dei rapper, fra cui diversi dei più famosi, è già un punto segnato dall'atelier: ci sono Iba One, Master Soumy, Mob Jack, Penzy, Mylmo, Kosky. Brilla per la sua assenza Gaspi, resosi illustre fra l'altro per aver strappato durante le sue esibizioni - in un paese povero come il Mali - delle banconote, tanto per far capire che di soldi ne ha da sbattere via. Uno degli invitati ad offrire degli orientamenti è Abba Samassekou, che vent'anni fa, da ragazzino appena rientrato dalla Francia, è stato uno dei rapper della seconda ondata, quella subito dopo i guastatori che avevano aperto la strada, e ha poi animato fortunate trasmissioni di hip hop in una delle prime radio private e quindi sulla televisione nazionale. «Negli anni Novanta una cultura hip hop ha cominciato a crescere grazie all'entusiasmo generoso di tanti, e grazie nelle nostre famiglie ci prendevano per matti, e grazie all'appoggio tempestivo delle radio e televisioni - ricorda, - ma non c'era ancora internet, i computer erano ancora molto cari, gli studi di registrazione scarseggiavano. In effetti per passione abbiamo spinto avanti qualcosa che artisticamente non era ancora pronto. Adesso siamo alla terza ondata: le condizioni sono tutte riunite, e in termini di suono, di qualità di produzione, di elaborazione dei testi, di *flow*, mi azzardo a dire che il rap maliano non ha niente da invidiare al rap americano. Ma ora si tratta di affrontare un altro salto: quello dell'ancoraggio culturale. Perché il resto del mondo si accorga che voi esistete occor-

Qui sotto: il singolo di **Master Soumy** sull'ebola; il gruppo di musicisti dietro il singolo "On veut la paix": Iba One, Gaspi, Memo All Star e Sidiki Diabaté.



re che la vostra musica guadagni una connotazione locale, ma senza entrare nel folclore, nell'esotismo. Prendiamo per esempio la Nigeria, dove a partire dalla loro cultura sono riusciti a fare della musica consumabile dappertutto: dei puristi vi diranno che si sono allontanati troppo dalle loro origini, ma non tengono conto che siamo in un mondo globalizzato. E però questa musica nigeriana è comunque immediatamente riconoscibile rispetto alla musica americana: loro per esempio si sono molto ispirati al *coupé décalé* della Costa d'Avorio, che qualcuno considera un'aberrazione musicale, un genere che non ha nessun valore, e che invece ha qualcosa di particolare, e che funziona». Poi c'è la questione della responsabilità. «Il giorno che smetterete di rappare dovete poter guardare indietro e dirvi che quello che avete fatto ha avuto un senso: non solo quello di comprare delle automobili e farvi una casa. Se penso al Senegal, lì la gente ha subito seguito i rapper: le autorità invece hanno cercato di frenare, di ostacolarli. Qui siamo in una situazione in cui adesso le autorità hanno una tale paura del potere che voi rappresentate che sono pronte ad agevolarvi, a sostenervi: voi dovete essere all'altezza di questa sfida».

Molti formatori insistono con i ragazzi sulla necessità che strutturino professionalmente la loro attività, e che pensino ad un percorso artistico "sostenibile" nel lungo periodo: difficilmente si può fare i rapper in eterno. Un paio di rapper chiedono un atelier specifico per la formazione di manager musicali, un mestiere che a Bamako è ancora tutto da costruire. Penzy commenta: «Ho trentaquattro anni, sono in questo lavoro da venti, ma con tutto quello che sento qui mi sembra di stare ricominciando tutto daccapo».

Grande pianista e tastierista maliano, attivo dai primi anni Settanta con la Super Rail Band du Buffet de la Gare de Bamako, poi ad Abidjan, quindi a Parigi con Salif Keita negli Ottanta, un superprofessionista che ne ha fatte di cotte e di crude, Cheick Tidiane Seck è arrivato per coordinare i rapper nella creazione di un brano, poi presentato, a coronamento dell'atelier, in una serata all'Institut Français. I ragazzi scelgono di allestire un brano sulla pace e l'unità del Mali: uno per uno si avvicinano a rappare, ed è anche una metafora della pace e dell'unità che deve regnare fra loro.

Faccio in tempo ad andare a trovare Rokia Traoré prima che parta per Parigi per andare a ritirare un premio. Ad ascoltarla sembra sempre di sentire uno di quei docenti universitari capaci di parlare fluidamente a braccio come un libro stampato, e con quello che dice in un'oretta mezzo libro sul Mali sarebbe già scritto. I suoi punti di vista sono sempre molto precisi. Nella scena hip hop non le sembra di vedere molto spessore artistico, con forse una o due eccezioni: però i rapper occupano uno spazio, riempiono un vuoto di discorso, anche se con contenuti che lei giudica aggressivi, demagogici e anarchici, che trovano corrispondenza in un popolo che definisce "in rivolta". L'altra faccia dell'atto di presenza del primo ministro e della ministra della cultura all'atelier le sembra l'assenza totale di un progetto culturale. I responsabili della cultura sono stati messi ai loro posti non per competenza ma per dinamiche gerarchiche: Abdoulaye Konaté è una delle rare eccezioni. Per la musica manca un impegno a sostegno sia della creazione contemporanea che di una presentazione su un piano nobile della tradizione. La musica popolare dei griot degenera in contenuti nulli. Nell'insieme la sua impressione è che la confusione non sia mai stata così grande. «Viene da chiedersi se questo è lo stesso Paese che ha prodotto uno scrittore >>

## 31° Concorso Internazionale

### Valsesia Musica 2015

#### Violino e Orchestra

28 Aprile

3 Maggio

iscrizioni entro

30 Marzo

#### Canto Lirico

16°

29 Settembre

Concorso

3 Ottobre

Internazionale

iscrizioni entro

Valsesia Musica

2 Settembre

Juniors 2015

sezioni

Pianoforte, Archi

Musica da Camera

30 Maggio - 2 Giugno

iscrizioni entro 6 Maggio

Montepremi Complessivo

€ 31.500

#### INFORMAZIONI E ISCRIZIONI

Associazione Culturale

Valsesia Musica

Corso Roma, 35 C.P. n. 40

13019 Varallo (VC)

Tel. (+39) 0163-560020

info@valsesiainmusica.com

www.valsesiamusica.com

www.facebook.com/valsesiainmusica

come Amadou Hampâté Bâ», dice. Per quanto la riguarda, cerca di offrire un esempio portando avanti, con soldi esclusivamente suoi, il progetto della Fondation Paserelle, destinata a formare giovani talenti. Accanto a casa, in un quartiere di recente edificazione, sta costruendo un teatro all'aperto da un migliaio di posti, un auditorium più piccolo, e degli alloggi per residenze («i nuovi quartieri vengono su senza spazi, letteralmente, per la cultura e per lo sport», spiega). Ed è grazie alla sua fondazione che funziona l'unica scuola elementare del quartiere, senza la quale i bambini delle famiglie meno abbienti non avrebbero un'istruzione.

Il Mali sta attraversando l'ennesimo momento difficile, e un'ulteriore fase di rapidi e delicati cambiamenti a tutti i livelli. Però, dentro la grande confusione di cui parla Rokia Traoré, per la verità, a vederli da vicino questi rapper che pesano così tanto nell'opinione pubblica mi sembrano, con le dovute eccezioni, dei gran bravi ragazzi e una risorsa tutt'altro che disprezzabile. Le ragazze muoiono dietro a Mob Jack - giacche eccentriche da dandy - che però durante l'atelier vedo tenere in mano da buon musulmano il rosario per le preghiere. È stato il protagonista dell'episodio più grave: è finito in galera con un'imputazione di tentato omicidio. Ma niente a che vedere col *gangsta rap*: un rapper rivale, per attirare l'attenzione, lo ha provocato nelle sue canzoni, ma poi ha anche insultato sua madre. E lui, rimasto da bambino orfano di padre e attaccatissimo alla mamma, non ci ha visto più. La cosa poi si è sistemata anche per la grande mobilitazione in suo favore. In un suo pezzo parla di arre-

sti arbitrari della polizia, di gente in prigione da anni senza processo, di capri espiatori messi dentro per delitti di altri.

Kosky ci tiene a farmi vedere la sua città, Kati, e mi scarrozza in moto per questo enorme borgo di duecentomila abitanti sparpagliato fra le colline una quindicina di chilometri fuori Bamako. A Kati, Kosky è l'animatore di una associazione di rapper, fotografi e artisti visivi, e l'organizzatore di un festival annuale. In mezza giornata mi presenta sindaco e vicesindaco, mi fa visitare due radio comunitarie, - una delle quali, diretta da sua sorella, manda in onda programmi educativi, sull'agricoltura, i problemi delle donne, e settimanalmente propone un microfono aperto molto seguito su questioni politiche nazionali - mi fa conoscere il responsabile di una associazione per i diritti umani che si occupa anche del problema dell'excisione, mi porta a salutare il decano di una deliziosa comunità rasta, che in maniera rigorosamente naturale coltiva e alleva di tutto, peperoncini e banane, conigli e pavoni: tra poco andrà a viverci anche Kosky, appena sposato. Infine mi porta all'allenamento della squadra di calcio femminile, che vanta due giocatrici in nazionale. Dà una mano anche all'equipe: «nella condizione in cui siamo, se appena si può aiutare, mi pare si debba farlo».

Nel locale di Tiken Jah Fakoly, il Radio Libre (sulla terrazza in cima all'edificio c'è una radio pronta a trasmettere, appena riceverà l'autorizzazione), fra schermi con videoclip nigeriani e grandi ritratti di un pantheon nero (Haile Selassie, Garvey, Martin Luther King, Malcolm X, Lumumba, Nkrumah, Sekou Touré, Mandela...), incontro Master Soumy, che beve Coca Cola con i suoi amici. È un ragazzo di gentilezza squisita, senza ombra di piaggeria. Mi dice della sua impressione - in effetti molto diffusa a Bamako - che i francesi, dietro la facciata degli aiuti, stiano approfittando di tutto, jihadismo nel nord e adesso anche ebola, per rendere fragile il paese, ricolonizzarlo di fatto, e gestire i propri interessi, l'uranio innanzitutto. Mi invita ad andare con lui in un altro locale. Mentre su un'auto sportiva rossa ci spostiamo ad un altro capo di questa estesissima città, mi racconta dei suoi concerti per le comunità maliane a Baltimora, Filadelfia, Washington: «ho fatto una canzone per spiegare ai maliani che gli Usa non sono il paese di bengodi, che gli immigrati si spezzano la schiena, e che ci sono milioni di americani poveri». «Quando nel nord è iniziata la guerra, ho inciso un pezzo a sostegno del nostro esercito, ma quando nel 2012 c'è stato il colpo di stato ho partecipato ad un'associazione con rapper, artisti e giornalisti per chiedere ai militari di restituire il potere. Ci hanno minacciati, ma siamo andati avanti. Se una generazione deve sacrificarsi bisogna essere pronti a farlo: altri lo hanno fatto prima di noi». Entriamo al Cour des Grands: musica ivoriana, scansioni ritmiche vitalistiche, implacabili, scariche di beat elettronici, balli giocosi. Il dj prende il microfono e saluta orgoglioso l'arrivo di Master Soumy. Poi gli rende omaggio mandando il suo ultimo successo, un piacevolissimo brano che mette in guardia contro ebola...

m—

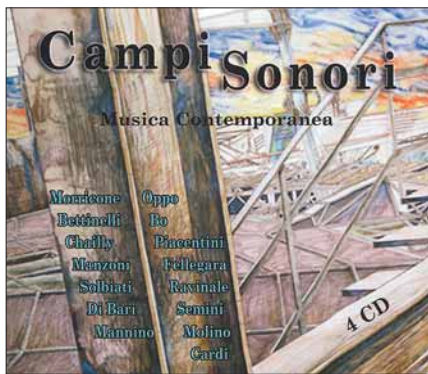


EDIZIONI CURCI  
www.edizionicurci.it

## CAMPI SONORI IN COFANETTO CD

La storica collana dedicata agli autori italiani contemporanei

4 CD, 24 brani di 15 autori dal catalogo Curci, un booklet con le biografie dei musicisti e la guida all'ascolto. I Compositori presenti nel cofanetto sono: *Morricone, Manzoni, Solbiati, Bettinelli, Chailly, Di Bari, Mannino, Oppo, Bo, Cardi, Piacentini, Fellegara, Ravinale, Semini, Molino*. I brani sono anche acquistabili come spartiti con allegato il CD. Il progetto continua, con un brano di Cifariello Ciardi (Buleria a quattro) scaricabile su iTunes.



Acquistabile in **digital download** su iTunes, Mondadori Shop, Nokia Music Store, Halidon; in **e-commerce** (spedizione a casa) su Halidon, Ibs e Ebay e presso i **negozi**: Fnac, Feltrinelli, Mondadori, Bottega Discantica (MI), Bongiovanni (BO), Gabbia (PD), Allegretto (RM), Le Fenice (FI).

gusta **classica**, **jazz**, **pop**, **world**.

# mettici sul piatto!

“il giornale della musica” racconta tutta la musica classica, jazz, pop, world: quattro giornali-nel-giornale.

Il servizio **postapress** garantisce consegna puntuale il 1° del mese.

**L'abbonamento annuale per un anno costa 35 € con l'omaggio di un CD a scelta tra questi cinque dell'etichetta ECM**

Ogni abbonato inoltre dal 1° del mese puo' scaricare dal **gdm on line** il PDF del numero in edicola con la sua password



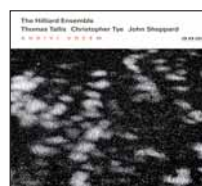
Gary Burton  
*Select Recordings*



Paul Motian  
Bill Frisell | Joe Lovano  
*I Have The Room Above Her*



Gianluigi Trovesi  
Gianni Coscia  
*Round about Weill*



Thomas Tallis  
The Hilliard Ensemble  
Christopher Tye | John Sheppard  
*Audivi Vocem*



Terje Rypdal  
*Select Recordings*

**SÌ, SOTTOSCRIVO UN ABBONAMENTO**

- abbonamento annuale** (CARTA+PDF) € 35,00  
(Unione Europea € 75,00 | extra Europa € 95,00)
- abbonamento semestrale** (CARTA+PDF) € 25,00
- abbonamento annuale** solo PDF on line € 25,00

come CD in omaggio ECM scelgo:

.....

### PAGAMENTO

- allego assegno non trasferibile intestato a EDT srl
  - allego fotocopia della ricevuta del versamento sul ccp 17853102 intestato a "il giornale della musica"
  - pago con carta di credito  
CartaSi  Visa  MasterCard
- n. \_\_\_\_\_  
scad. \_\_\_\_\_ codice di sicurezza (cvv) \_\_\_\_\_
- L'abbonamento verrà attivato dal primo numero utile successivo dalla data di sottoscrizione della richiesta

abbonamenti@edt.it | tel. 0115591831

### DATI PERSONALI

cognome e nome/rag. sociale\* .....  
 indirizzo\* .....  
 cap\* ..... località\* ..... prov.\* .....  
 tel. ....  
 e-mail\* .....  
 anno di nascita\* .....  
 professione\* .....  
 lavori nel campo della musica?\* sì  no   
 specificare .....  
 in che modo ci hai conosciuti?  
 (scuola di musica, accademia, ecc...) .....  
 specificare\* .....

L'abbonamento cartaceo a "il giornale della musica" dà diritto anche al **gdm on line**, ovvero al giornale in formato PDF. Basta utilizzare il codice numerico che si trova sull'etichetta postale e l'indirizzo e-mail fornito all'atto della sottoscrizione.

\* dati obbligatori

**desidero ricevere via e-mail la newsletter del "giornale della musica"**

In qualità di nostro abbonato avrà la possibilità di usufruire di un buono sconto del 15% su tutto il catalogo EDT. Per poter ricevere il suo codice promozionale da utilizzare sul nostro shop online (www.edt.it o www.lonelyplanetitalia.it) la preghiamo di inserire il suo indirizzo e-mail in questo form. Il codice promozionale le verrà inviato all'e-mail da lei segnalata.

voglio regalare questo abbonamento a:

nome/cognome .....  
 indirizzo .....  
 cap ..... località ..... prov. ....  
 e-mail .....

### Informativa Privacy - D.Lgs. n. 196/2003

I suoi dati personali potranno essere utilizzati esclusivamente da EDT s.r.l. al solo scopo di informarla in futuro sulle novità editoriali e sulle relative iniziative commerciali utilizzando l'invio di documentazione elettronica e/o cartacea. Useremo a tal fine solo calcolatori elettronici e/o archivi cartacei affidati ad incaricati preposti alle operazioni di trattamento finalizzate alla elaborazione e gestione dei dati. **Il conferimento dei dati personali è necessario per evadere la presente richiesta.** Titolare del trattamento è EDT s.r.l. Via Pianezza 17, 10149 Torino, tel 011.5591811 ovvero privacy@edt.it al quale, come prescritto dall'art. 7, D.L. 196/2003, potrà scrivere per esercitare i suoi diritti, modificare ed eventualmente cancellare i suoi dati od opporsi al loro trattamento.

DO IL CONSENSO  NEGO IL CONSENSO

Per presa visione dell'informativa

(firma) .....

**desidero fattura quietanzata**  
(riservato a enti e persone giuridiche)

**P. IVA** \_\_\_\_\_

**codice fiscale** \_\_\_\_\_  
(indicare anche se uguale alla P.IVA)

### TIMBRO e FIRMA



gdm\_321

## popolare e d'autore

# Le molte lingue italiane

CIRO DE ROSA

**N**el sottotitolo, *Je so' pazzo* recita «Pop e dialetto nella canzone d'autore da Jannacci a Pino Daniele». Gli autori, l'antropologo culturale Marco Aime e lo studioso di popular music Emiliano Visconti rileggono il ruolo del dialetto nel suo sopravvivere nella contemporaneità, riplasmandosi nell'universo musicale popular della canzone d'autore. Già in passato studiosi di fenomeni musicali hanno messo a fuoco la centralità degli idiomi locali e dei moduli della tradizione orale negli incontri con i linguaggi sonori del nostro tempo. Penso a *Mappa delle voci* di Goffredo Plastino o, più recentemente, al volume collettaneo *Popular Music e Musica Popolare*, curato da Alessandro Rigolli e Nicola Scaldaferrì: studi che propongono riflessioni teoriche e indagini su procedure musicali contemporanee, e che, inaspettatamente, mancano nella bibliografia di *Je so' pazzo*.

Ciò detto, i due autori muovono dal celebre "tradimento" del Dylan elettrico a Newport per addentrarsi nell'analisi della categoria di folk, e per confrontare le forme delle ballate popolari britanniche presenti nel canzoniere dylaniano (tema noto a chi si occupa di musica popolare,

e già da anni antologizzato nei testi scolastici di letteratura inglese). Sulla scorta del ripensamento teorico sulla cultura popolare, i due autori approdano nell'Italia "terra di dialetti". Attraversando sprazzi di storia linguistica e letteraria del Belpaese del secondo Novecento (riprendendo interventi di Pavese, Calvino e Pasolini naturalmente, in quel dibattito che ha attraversato la cultura italiana), il volume arriva allo spartiacque di *Crêza de mă*, chiave di volta per qualsiasi lettura delle dinamiche musicali di ibridazione, di contaminazione e di uso creativo del dialetto. In ciò Aime e Visconti non assumono una prospettiva passatista, ma sono anzi ben attenti a denunciare le derive localistiche reazionarie e di chiusura, e a svelare le contraddizioni di quella metafora delle "radici", così comune nelle rivendicazioni di appartenenza, ma che non può racchiudere un concetto di cultura, da concepire invece come una relazione dinamica, una costruzione sociale, e non un blocco granitico che determina azioni, pensieri e credenze.

Nondimeno, nell'analizzare la rivincita del dialetto nella musica d'autore e pop, gli autori sembrano rinunciare a una periodizzazione: insomma, perché proprio negli anni Novanta del Novecento emerge il fenomeno di una cul-

## Vita e opera di Enzo Del Re, "corpofonista"

**Dove passa la sottile linea di confine tra canzone d'autore e il grande portato della "tradizione", fra "individualità assoluta" e "vox populi", per così dire? E dove e quando una voce può essere corale, incarnando con lampante evidenza uno *Zeitgeist*, quello sfuggente "spirito dei tempi" che è prerogativa di pochi saper cogliere con antenne speciali? Proveremo una risposta. In Italia, ad esempio, lo "spirito del tempo" - quello tormentato e radioso degli anni Sessanta, che sfumarono poi nel tumulto del decennio successivo - è senz'altro incarnato nel corpo e nella mente di Enzo del Re. E non si è usata la parola "corpo" per caso. Se mai è esistita una musica d'autore profondamente radicata e strutturata dai moduli narrativi della tradizione, ma appoggiata sulla pura consistenza carnale, questa è stata la musica e la storia di Enzo del Re. Che cantava con voce potente, ma appoggiando la**

pulsazione ritmica di base sui colpi battuti su una sedia, su una valigia, sul suo stesso corpo. Una "beat box biologica", si potrebbe dire: è un elemento che viene richiamato nel sottotitolo di questo libro curato da Timisoara Pinto, una specialista della canzone d'autore. Il titolo - *Lavorare con lentezza* - rimanda invece da subito al brano più celebre composto da Del Re. Divenne quasi uno slogan nel '77, e fu il titolo di un celebre film su quegli anni, parecchio tempo dopo. Il testo ha la prefazione di un'altra persona che con lo "spirito dei tempi" convive da una vita, Giovanna Marini. Racconta: «Ho conosciuto Enzo Del Re nei primi anni Sessanta, e subito mi è parso come la versione laica di un santo. La sua intransigenza, il suo vivere in povertà, il suo rifiuto di qualsiasi concessione mi piacevano, e mi piaceva anche questo suo usare il proprio straordinario talento musicale (un senso del ritmo eccezionale) in modo così

"militante", senza fronzoli, non per sedurre ma per comunicare. Enzo Del Re inseguì un suo ideale, e per questo ha trascurato tutto, come un santo». In effetti, l'intransigente "corpofonista" di Mola di Bari, scomparso nel 2011, che per tutta la vita usò solo mezzi pubblici per spostarsi, e che non accettava un cachet che fosse superiore a quello di una giornata da operaio o da bracciante, era un personaggio davvero particolare. Oltre, la Marini fa notare come, al di là dell'affetto speciale che si ha per persone speciali, lei non riuscisse a condividere, di Del Re, l'attacco a testa bassa contro il folk, schematicamente accusato di essere "dal punto di vista politico un discorso vuoto". Eppure era purissimo folk, per usare questa volta le parole di Dario Fo, che quando chiese a Del Re di ascoltare qualcosa di nuovo, ne venne fuori un meraviglioso grammelot.

Racconta il Nobel: «Non capivo una parola, ma il suono, la melodia, l'emozione, la malinconia e la gioia che stavo ascoltando mi hanno fatto capire che era una grande canzone». Del Re era anche una presenza "iconica": un volto antico incorniciato dalla barba incanutita, un corpo nodoso, due occhi che non lasciavano scampo. Il libro contiene due cd, in modo da ripercorre due strade parallele: il primo raccoglie la viva voce di Enzo Del Re, in diciannove tracce antologizzate che partono da "Il banditore" ed approdano ad "Avola". Il secondo è la cronaca fedele del live a Mola di Bari del 22 agosto 2011. Sul palco c'erano Faruulla, Terrae, Antonio Infantino, Tonino Zurlo, Teresa De Sio, Fabularasa, Alessio Lega, Luca De Nuzzo, Radicante, Piero Nissim, Têtes De Bois, Vinicio Capossela. Per dire insieme alla musica: "Viva Del Re!".

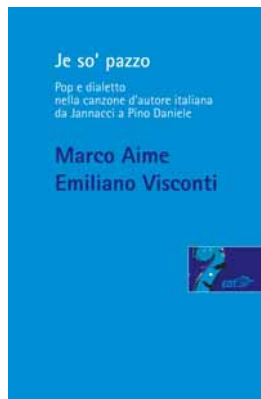
Guido Festinese



tura hip hop dialettale? Perché in quella stessa stagione si afferma un nuovo corso di folk revival, che nel lessico mediatico (e anche nella nomenclatura musicologica) spesso affievolisce i connotati di dislivello sociale (“folk” e “popolare”) per assumere quelli identitari (“musica etnica”) o di ibridazione (“world music”), di fronte ai processi migratori e ai fenomeni di globalizzazione? Sono aspetti che restano inevasi, o almeno solo accennati quando si fa riferimento all'emarginazione canora nazionale del dialetto nella fase di forte modernizzazione del nostro Paese.

Ritornando alla parola cantata, si va da una città di mare a un'altra: il passo da Genova a Napoli è quasi immediato quando l'attenzione è rivolta a processi e pratiche di sincretismo musicale: da Carosone a Pino Daniele, da Almamegretta ai 99 Posse. Perfetto, ma forse occorrerebbe affinare la prospettiva, per rintracciare forme d'impatto della modernità sulla tradizione locale già nel secolo d'oro della canzone classica partenopea, non soltanto come prosecuzione di una tradizione di canto. Piuttosto, identificare nella genesi stessa del genere urbano la volontà di ripulmare la “tradizione” per costruire una narrazione della città, come il rinnovamento degli studi sulla canzone napoletana va dimostrando.

Da Napoli alla Milano degli anni Cinquanta e Sessanta, alla nascita dei cantautori, il volume ricostruisce la presenza del dialetto nella canzone d'autore italiana del secondo Novecento, con una puntuale analisi testuale di canzoni rilevanti nel nostro panorama sonoro, riservando spazio – come si conviene – alla Puglia dei Sud Sound System, al Piemonte meticcio dei Mau Mau, alla Venezia del dialetto in levare dei Pitura Freska, fino al più recente country-rock *laghée* di Van De Sfroos. In un capitolo



### Marco Aime e Emiliano Visconti

Je so' pazzo.

Pop e dialetto nella canzone d'autore da Jannacci a Pino Daniele

TORINO, EDT 2014, 176 PP., € 12,00

dall'indovinato titolo “Carezze” c'è spazio per quegli autori che hanno lambito o si sono fatti sfiorare dalle lingue locali: parliamo di Battiato, Vecchioni, Gianmaria Testa, e perfino Venditti, artisti che si sono confrontati nel loro canzoniere con l'uso del dialetto.

Restano fuori dalla trattazione tutte le diverse stagioni del folk revival italiano, nel quale, oltre all'uso di forme di tradizione orale e di strumenti popolari, hanno avuto una centralità anche le lingue di minoranza. Ma questa è un'altra storia (e un altro libro) che Aime e Visconti, che hanno scelto la strada della divulgazione per raggiungere un pubblico ampio e non di soli addetti ai lavori, non intendevano coprire; il loro fine è dimostrare, e ci riescono, come in un Paese dallo storico policentrismo linguistico il dialetto sia ancora oggi strumento formidabile per raccontare e commentare in musica la contemporaneità.

m—

### Timisoara Pinto

Lavorare con lentezza.

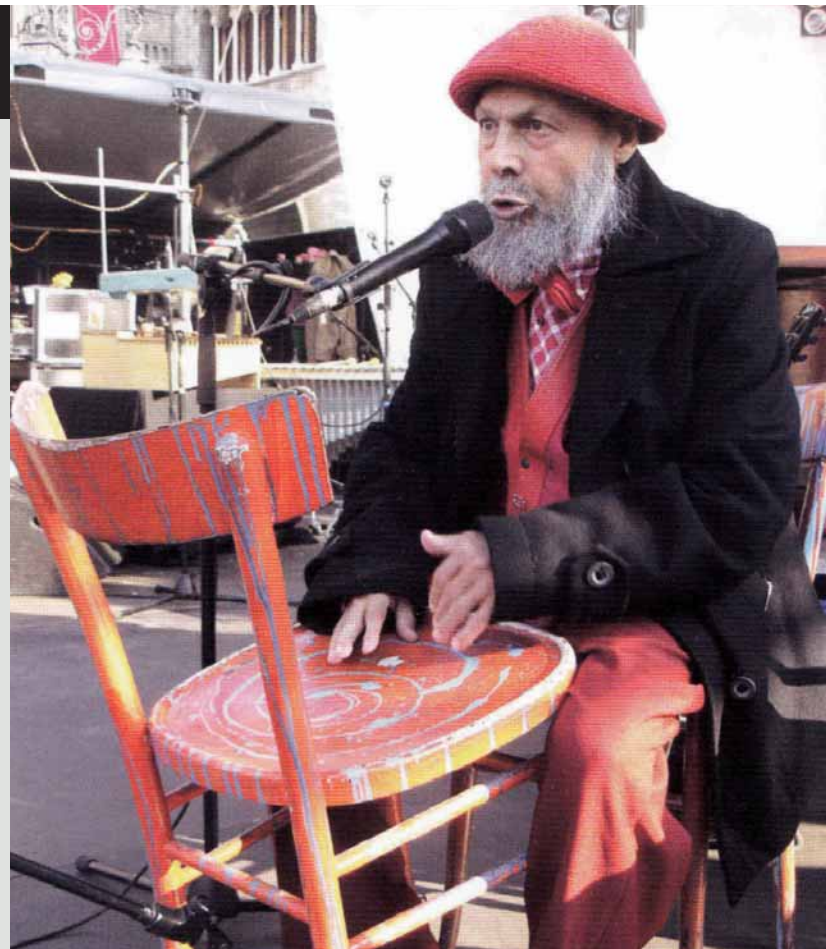
Enzo Del Re, corpofonista

ROMA, SQUI[LIBRI] 2014, 304 PP., € 25,00

(CON 2 CD)



Nella foto:  
Enzo Del Re



parola di **Roberto Masotti**

# Una maratona dopo l'altra

NELLA MEMORIA DEL FOTOGRAFO SI ADDENSANO LENTAMENTE I RICORDI DI MEMORABILI GIORNATE CAMPALI PER PAOLO CASTALDI, E ERIK SATIE, E DEMETRIO STRATOS, FINO ALL'OGGI IN CUI TUTTO SI RIVEDE LEGGERO, IN UN ISTANCE, SU FACEBOOK



Ravenna, 1947; freelance, inizia con jazz, rock, contemporanea. Fotografo del Teatro alla Scala (con Silvia Lelli) 1979-1996, collabora con Ecm dal 1973. Innumerevoli mostre, pubblicazioni, esperienze video con compositori e improvvisatori. Membro di Taino Orchestra e attivo con improWYSIWYG

**T**re anni fa ci fu una maratona, (forse meglio scriverlo maiuscolo, MARATONA) dedicata a un compositore non certo sconosciuto ma troppo poco frequentato, Paolo Castaldi; mi venne subito in mente un'altra maratona per me storica: la "ventiquattr'ore Satie" in quello che era il Teatro di Porta Romana a Milano, 1980, tutta su *Vexations*, secoli fa. Una meraviglia ricordarlo, esperienza esagerata, difficilmente riconducibile dunque a quella "dovuta" e assai più recente tutta su Castaldi.

Collego facilmente queste cose perché sembrano uscire dallo stesso turbine sassiano-crampsiano (chi sa mi intende: Gianni Sassi, Cramps records, Alfabetta...) e forse anche battiatesco. Di Paolo Castaldi, Giancarlo Cardini eseguiva, diciamo espressivamente, l'irresistibile *Solfeggio* (parlante) da solo o in compagnia del compositore stesso. Ne ricordo versioni al Parco Lambro o al "Concerto per Demetrio Stratos". Il compositore ha carattere e sostiene tesi, discute e anche animatamente, ricordo con Chiari (Giuseppe).

Per questo e anche altro si andò alla Maratona di e per Castaldi, e i suoi 80 anni, alla Fondazione Mudima il 9 settembre 2010, officianti Antonella Moretti e Mauro Ravelli, musicisti, pianisti. Ritorno solo ora sul servizio fotografico di quel giorno denso, sollecitato (giustamente) da alcuni partecipanti di allora (uno a caso: Carlo Boccadoro), spaventandomi subito per la quantità di documenti. È stata sicuramente una maratona anche per me, un vero "lavoro". Sono molto affezionato a Paolo, per via che lui lo è nei confronti di un mio ritratto del 1975 che, sostiene lui, "più di così non si può". Poi lui è di una simpatia tale... pari alla sua precisione spinta fino alla ossessione. Si soppesano tempi e parole, altrimenti guai. Ecco allora che quei documenti, lasciati a lungo nel cassetto, o se preferite ad affinarsi in *barrique*, per così dire, escono allo scoperto e, magia, già dai primi accenni, non finiscono in altri cassette ma subito sul libro delle facce (Facebook) a rivendicare una loro necessaria e affettuosa presenza. Che tempi, che modi! La fotografia ai tempi di fb, appunto.

**gdm**  
il giornale della musica

www.giornaledellamusica.it  
gdm@giornaledellamusica.it

"il giornale della musica"  
è ogni giorno su Facebook, Twitter, LinkedIn



direttore responsabile:  
**Enzo Peruccio**

condirettore:  
**Daniele Martino**  
(tel. 0115591803)

caporedattrice:  
**Susanna Franchi**  
(tel. 0115591804)

redazione jazz, pop, world:  
**Jacopo Tomatis**  
(tel. 0115591842; j.tomatis@edt.it)

collaboratori della redazione web:  
**Gabriella Zecchinato** (*cartellone*)  
**Stefano Cena** (*audizioni, concorsi, corsi*)

editor:  
**Enrico Bettinello** (*jazz*)  
**Alberto Campo** (*pop*)  
**Marcello Lorrai** (*world*)

grafica e prepress: **Enzo Ciliberti**  
progetto grafico: **elyron**  
web e IT: **Marco Verlengia**

pubblicità: **Antonietta Sortino**  
(tel. 0115591828; a.sortino@edt.it)

diffusione, abbonamenti e vendite:  
**Elisabetta Maffeo**  
(tel. 0115591831; abbonamenti@edt.it)  
abbonamento carta + PDF: 35 €  
abbonamento solo PDF: 25 €

produzione: **Alberto Capano**  
amministrazione: **Silvia Venezia**

stampa: **GrafArt**, Venaria (TO)

distribuzione in edicola:  
**Sodip** s.p.a. - Società di Diffusione  
Periodici "Angelo Patuzzi",  
Cinisello Balsamo (MI), tel. 02660301

registrazione del Tribunale di Torino  
n. 3591 del 2/12/85

conto corrente postale n. 17853102

"il giornale della musica"  
è pubblicato da:  
EDT s.r.l.  
via Pianezza 17, 10149 Torino  
tel. 0115591811; fax 0112307035

"il giornale della musica"  
è associato ANES



© iStock, scanrail

# Registr@ti alla newsletter del gdm

su [www.giornaledellamusica.it/registrazione/](http://www.giornaledellamusica.it/registrazione/)  
compila il modulo e riceverai direttamente alla tua e-mail  
news e informazioni sulle nostre iniziative editoriali

oppure completa e spedisce questo modulo via posta o fax a:  
il giornale della musica via PianeZZa 17, 10149 | TORINO; fax 011 2307035

## DATI PERSONALI

cognome\* .....  
 nome\* .....  
 indirizzo .....  
 cap\* ..... località\* .....  
 prov. .... anno di nascita\* .....  
 e-mail\* .....  
 lavori nel campo della musica?  SI  NO  
 specificare .....  
 in che modo ci hai conosciuti? (*scuola di musica, accademia, ecc...*)  
 specificare\* .....

\*campi obbligatori

## Ho preso visione dell'informativa

Acconsenti all'invio di newsletter e informazioni commerciali EDT srl?  SI  NO  
 Acconsenti all'utilizzo dei dati per l'analisi dei gusti, preferenze e abitudini?  SI  NO  
 Acconsenti che i tuoi dati siano comunicati a partner commerciali di EDT srl  
 e da questi utilizzati per le finalità e secondo le modalità illustrate nell'informativa?  SI  NO

## Informativa sulla Privacy - D.Lgs. n. 196/2003

Si prende atto dell'informativa resa ex art. 13 del D.Lgs n. 196/2003 e si autorizza al trattamento dei dati personali indicati da parte di EDT S.r.l. - Via PianeZZa 17 - 10149 - Torino, la quale tratterà i dati come autonomo titolare del trattamento. I dati resi saranno trattati, con modalità prevalentemente elettroniche, ed utilizzati, previo consenso, per l'invio gratuito di newsletter, periodici ed informazioni commerciali. L'inserimento dei dati contraddistinti da (\*) sono obbligatori, la mancata indicazione degli altri dati non pregiudica il diritto di ottenere quanto richiesto. I dati resi verranno, altresì, utilizzati anche per attività di profilazione del cliente. I dati raccolti per finalità di profilazione o di marketing verranno conservati per un periodo non superiore, rispettivamente a 12 mesi o 24 mesi dalla loro registrazione, salvo la richiesta di un nuovo consenso ovvero la loro trasformazione in forma anonima. Per l'elenco dei Responsabili del trattamento contattare [privacy@edt.it](mailto:privacy@edt.it). Le categorie di incaricati che tratteranno i dati per le finalità suddette sono gli addetti all'elaborazione dati, all'attività di marketing, alla composizione dei messaggi e-mail, alla promozione di nostri servizi. I dati potranno essere comunicati a terzi al fine di effettuare la stampa e la spedizione del materiale di cui sopra. Inoltre, previo consenso, i dati saranno comunicati a partner commerciali del titolare, per loro autonomi utilizzi aventi le medesime finalità. Ai sensi dell'art. 7, D.Lgs. n. 196/2003 potrà esercitare i relativi diritti fra cui consultare, modificare o cancellare i dati, richiederne la trasformazione in forma anonima od esercitare il diritto di opposizione al loro utilizzo per fini di invio di materiale pubblicitario o di comunicazione commerciale interattiva scrivendo al titolare al suddetto indirizzo o inviare una e-mail a: [privacy@edt.it](mailto:privacy@edt.it).

DO IL CONSENSO  NEGO IL CONSENSO

Per presa visione dell'informativa

(firma) .....



gdm\_n.321

CLASSICA  
JAZZ  
POP  
WORLD  
**gdm**  
il giornale della musica



# XV Международный Конкурс имени П.И. Чайковского

## XV Concorso

## Internazionale Ciakovsky

Mosca e San Pietroburgo  
15 Giugno - 3 Luglio 2015

Mosca:  
Pianoforte, Violino

San Pietroburgo:  
Violoncello, Canto

Amministrazione del  
Concorso Internazionale Ciakovsky

State Concert Company "Sodruzhestvo"  
Arbat 35, # 557  
119002 Moscow  
Russian Federation  
tel: +7-499-2483494  
fax: +7-495-2483494

E-mail: [info@competition-tchaikovsky.com](mailto:info@competition-tchaikovsky.com)  
Website: [www.competition-tchaikovsky.com](http://www.competition-tchaikovsky.com)

