



il giornale della *musica*

Meditazione, azione: teatro

Il regista americano Peter Sellars si racconta: dobbiamo mettere in scena una visione del contemporaneo, riflettere sulla nostra storia, denunciare l'ingiustizia, testimoniare la cultura, mantenere viva la coscienza del presente

A PAGINA 19 INTERVISTA DI FABIO ZANNONI



The Indian Queen di Purcell al Teatro Real di Madrid, regia di Peter Sellars (foto Aleksey Gushchin)

ATTUALITÀ

CONCERTI OPERE FESTIVAL

L'INCHIESTA La carta sopravvive

3

Viaggio nel mondo delle riviste musicali tra crisi e web
di Jacopo Tomatis

La maga Cecilia

10
CLASSICA

All'Opernhaus di Zurigo Giovanni Antonini dirige Bartoli nell'*Alcina* di Haendel
di Stefano Nardelli

PROFESSIONI

FORMAZIONE LAVORO STRUMENTI

Accademia di Pace

13

Nasce il Progetto Emma for Peace: quando la musica può unire
di Monique Ciola

Istituti senza futuro?

17

La difficile situazione economica degli Istituti Superiori di Studi Musicali
di Fabrizio Emer

CULTURE

TEMI LIBRI DISCHI

Ultracorpi discografici

26
JAZZ

Guida minima per orientarsi nel mare delle nuove ristampe discografiche, fra riscoperte e rarità

di Luca Canini

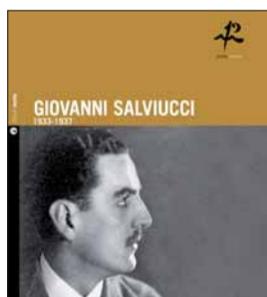
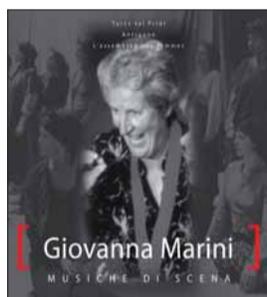
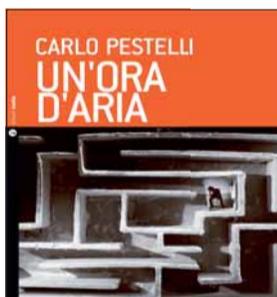
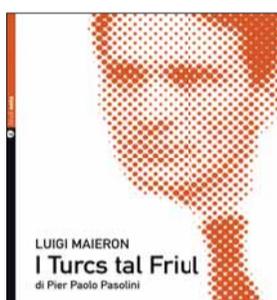
E bravo Piero

30
WORLD

Piero Milesi ci ha lasciato nel 2011: un disco, dedicato al suo lavoro sulla musica salentina, per riscoprirlo

di Franco Fabbri

Block Nota cd da leggere



ogni cd € 15,00

in tutte
le librerie

anche su edt.it



m

ATTUALITÀ
CONCERTI OPERE FESTIVAL

3

L'INCHIESTA: La carta sopravvive di Jacopo Tomatis
Il presente critico e il futuro incerto delle riviste musicali italiane: interviste ai responsabili di "Amadeus", "Musica Jazz", "Mucchio Selvaggio", "Folk Bulletin" e della tedesca "Neue Musikzeitung"

6 CLASSICA

Canio e Nedda alla stazione di Alessandro Rigolli
Parma: il regista Federico Grazzini racconta il suo allestimento di *Pagliacci* di Leoncavallo e *Gianni Schicchi* di Puccini

6

Rondò dei nostri tempi di Maurizio Corbella
A Milano la nuova stagione del Divertimento Ensemble, parla il direttore artistico Sandro Gorli

7

Il lungo viaggio di Tamino di Monique Ciola
Michela Lucenti è la regista del *Flauto Magico* di Mozart in scena al Teatro Comunale di Bolzano dall'11 gennaio

8

A Como un teatro che twitta di Maurizio Corbella
Uno studio dell'Università Bocconi premia il Teatro Sociale di Como per le sue attività educative. Intervista al direttore Barbara Minghetti

9

Teatri marchigiani uniti di Lucia Fava
Nasce una rete lirica regionale che fa collaborare i teatri di Ancona e Fano. Parla Alessio Vlad, direttore artistico del Teatro delle Muse di Ancona

10

Dirigere a Zurigo la maga Cecilia di Stefano Nardelli
Giovanni Antonini parla dell'*Alcina* di Haendel che andrà in scena il 26 gennaio all'Opernhaus con Bartoli protagonista

11

Strauss nell'amata Dresda di Johannes Streicher
L'anno del 150° si apre con l'*Elektra* diretta da Thielemann

11

Wuorinen canta l'amore di Alberto Bosco
Al Teatro Real di Madrid il compositore newyorchese trasforma in opera il film *Brokeback Mountain*

12

La fiaba unisce i mondi di Antonello Lamanna
Il Festival di Cartagena, in Colombia, è dedicato al fantastico nel Novecento europeo

m

PROFESSIONI
FORMAZIONE LAVORO STRUMENTI

13

Suonare per la pace di Monique Ciola
Nasce Emma for Peace (Euro-Mediterranean Music Academy), progetto che ha Riccardo Muti come presidente onorario

15

A lezione da Leopold Mozart di Paolo Salomone
Luca Ripanti ha curato l'edizione italiana del fondamentale libro di didattica sul violino del papà di Mozart

16

Suonare in quattro di Alessandro Rigolli
Scadono il 15 gennaio le iscrizioni per il Concorso Paolo Borciani per quartetto d'archi a Reggio Emilia

m

CULTURE
TEMI LIBRI DISCHI

19

Il teatro, rito che cambia il mondo di Fabio Zannoni
Il regista americano Peter Sellars parla a Madrid del suo "rimontaggio drammaturgico" dell'*Indian Queen* di Purcell e Dryden, della sua preoccupazione per il degrado delle condizioni di vita della gente in tutto il mondo, per i tentativi crescenti di annientare la cultura, ma continua ad avere fiducia che su un palcoscenico si possano rappresentare le cose per capirle, interpretarle, infine passando dalla meditazione all'azione, dall'ignoranza alla coscienza attiva

22

Schubert facile e difficile di Benedetta Saggiotti
Arriva in edizione italiana il densissimo lavoro di Georgiades sui *Lieder*, mentre Della Croce spiega come ascoltare il compositore

36 JAZZ

Ultracorpi discografici di Luca Canini
Le ristampe proliferano, fra rarità e riscoperte: una piccola guida per scoprire i tesori nascosti

29 POP

I tempi stanno per cambiare di Jacopo Tomatis
Cinquant'anni fa usciva "The Times They Are A-Changin'" di Bob Dylan: la storia di una canzone simbolo di un'era

30 WORLD

E bravo Piero di Franco Fabbri
Piero Milesi ci ha lasciato nel 2011: la sua opera è ancora da riscoprire, a partire dal suo lavoro sulla tradizione salentina

"il giornale della **musica**" torna in edicola il 1° febbraio 2014

il giornale della **musica**

www.giornaledellamusica.it
gdm@giornaledellamusica.it



direttore responsabile: Enzo Peruccio
condirettore: Daniele Martino
caporedattrice: Susanna Franchi (tel. 0115591804)
redazione: Jacopo Tomatis (tel. 0115591842)
collaboratori della redazione: 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 (responsabile, tel. 0115591828);
diffusione, abbonamenti e vendite: Eloisa Bianco (tel. 0115591831); **numeri arretrati:** Italia € 5,00; Unione Europea € 8,00; Paesi extraeuropei € 10,00

amministrazione: Silvia Venezia
produzione: Alberto Capano (responsabile), Daniela Vittorino
stampa: Seregini Cernusco s.r.l., Cernusco sul Naviglio (MI)

distribuzione in edicola: So.di.p. Angelo Patuzzi s.p.a., Cinisello Balsamo (MI), tel.02660301

il giornale della **musica** si può anche leggere su iPad al prezzo di € 2,69 nell'edicola digitale Ultima Kiosk e nell'edicola Apple iTunes

il giornale della **musica** è pubblicato da

EDT via Pianeza 17, 10149 Torino
tel. 0115591811 fax 0112307035

Registrazione del Tribunale di Torino: n. 3591 del 2/12/85
Conto corrente postale: n. 17853102

ANES
ASSOCIAZIONE NAZIONALE EDITORIA
PERIODICA SPECIALIZZATA

il giornale della **musica** è stampato su carta ecologica riciclata naturale; questa carta ha ottenuto dal Ministero dell'Ambiente Tedesco il marchio "Angelo Blu"

m

ATTUALITÀ
CONCERTI OPERE FESTIVAL

La carta sopravvive

Il presente critico e il futuro incerto delle riviste musicali italiane: interviste ai responsabili di "Amadeus", "Musica Jazz", "Mucchio Selvaggio", "Folk Bulletin" e della tedesca "Neue Musikzeitung"

JACOPO TOMATIS

Su che supporto state leggendo queste righe? Su carta stampata, una tecnologia sviluppata, in Europa, a partire dal quindicesimo secolo? Oppure su un tablet di ultima generazione, "inventato" un paio d'anni fa appena?

Nel primo caso, l'avete acquistata in edicola – una tipologia di esercizio commerciale che in Italia esiste almeno dalla fine dell'Ottocento – o ricevuta in abbonamento? In questa eventualità, sappiate che la posta esiste da molti secoli prima della stampa, e che probabilmente le sopravviverà.

Ad ogni modo, che facciate parte degli apocalittici della carta, o degli integrati del digitale, siate consapevoli che state leggendo una rivista di musica al termine dell'epoca, piuttosto breve, in cui l'idea della rivista di musica così come la conosciamo – con le interviste, le inserzioni, le recensioni dei dischi – si è definita e diffusa.

La storia attuale delle riviste musicali è legata tanto a quella dei quotidiani e dell'editoria, quanto a quella – più breve, e consumata praticamente nell'arco del solo Novecento – dei supporti fisici di memorizzazione della musica. Le riviste, come i libri e i giornali, sono al centro di cambiamenti epocali, industriali ed economici, di gusto, politici. Se, poi, la rivista di musica così come la conosciamo è strettamente dipendente – tanto economicamente quanto per il servizio che offre al lettore – dall'industria della musica, i mutamenti radicali che investono quest'ultima non potranno che segnare il futuro dell'informazione e della critica musicale nei prossimi anni.

Scrivendo da un'epoca di transizione verso qualcosa di non definito, ogni profezia rischia di essere plausibile. Si possono trovare indizi per avvalorare – più o meno – qualunque tesi. Il punto di partenza è però indiscutibile: le riviste di musica sono in crisi. Limitandoci all'Italia, le

più piccole, spesso a conduzione quasi familiare, hanno già ceduto negli scorsi anni e si sono più o meno consapevolmente trasformate in blog, quando non sono sparite senza lasciar traccia. Negli ultimi mesi ci ha lasciato una testata importante come "Jam"; uno dei colossi nazionali, "XL", è in piena vertenza sindacale e rischia di essere una delle non poche testate del Gruppo L'Espresso a cessare la pubblicazione. Testate come "Il giornale dello spettacolo", organo dell'Agis, hanno sospeso da poco l'edizione cartacea. Non certo una novità: "Musica e dischi", una delle riviste di musica più longeve e organo semi-ufficiale dell'industria musicale italiana esce solo in digitale dal 2009. E il mensile "Amadeus" ha lanciato una richiesta d'aiuto sottoscritta dal gotha della musica classica italiana: il suo destino è ancora incerto.

Nello stesso tempo, tuttavia, alcune riviste storiche si sono rilanciate e reinventate dopo aver rischiato la chiusura: è il caso di "Mucchio Selvaggio", o di "Musica Jazz". Pochi mesi fa "Rumore" ha rinnovato stile e contenuti, e potenziato la sezione web.

Dall'estero, cui guardiamo in cerca di anticipazioni su una situazione italiana in perenne ritardo, giungono segnali contraddittori. Si parla di tagli, di crisi, di riduzione delle tirature, ma intanto "Pitchfork" – una delle poche testate musicali nate online ad essersi affermate come brand garanzia di autorevolezza – ha pubblicato a metà dicembre il primo numero di "The Pitchfork Review", rivista cartacea vecchio stile, con lunghi articoli di approfondimento. "Mondomix", rivista gratuita di riferimento in lingua francese per la world music ha varato una "ex-

SEGU E A PAGINA 4




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

<p>ALEXANDER LONQUICH In collaborazione con l'Accademia Bartolomeo Cristofori Pianoforte 5 – 8 Febbraio 2014</p> <p>STEPHEN BURNS Tromba 7 – 11 Marzo 2014</p> <p>JUDITH LIBER Arpa 12 – 16 Marzo 2014</p> <p>ALESSANDRO CARBONARE Clarinetto 21 – 23 Marzo 2014</p>	<p>FAYE NEPON Canto Musical, Etnico, Jazz 27 – 30 Marzo 2014</p> <p>JILL FELDMAN Canto Barocco 28 – 30 Marzo 2014</p> <p>STEFANO FUIZZI In collaborazione con l'Accademia Bartolomeo Cristofori Pianoforte e Fortepiano 24 – 27 Aprile 2014</p> <p>CHRISTOPHE ROUSSET Clavicembalo 1 – 3 Maggio 2014</p> <p>ALESSANDRO CORBELLI Canto 13 – 17 Maggio 2014</p>
---	--

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


 ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE



RIVISTE MUSICALI

»
SEGUE DA PAGINA 3

tended version" a pagamento, distribuita nelle edicole. Persino il colosso "Newsweek", uscendo per un momento dalle riviste specializzate, dopo un anno di pubblicazione solo in digitale è precipitosamente tornato sui suoi passi con una rinnovata edizione a stampa. Qualcosa sta cambiando?

In attesa di conoscere il destino nostro e di molti nostri colleghi giornalisti, abbiamo parlato del presente e del futuro delle riviste musicali italiane con i direttori di quattro testate storiche del panorama nazionale, una per ogni "genere" di cui si occupa "il giornale della musica": Gaetano Santangelo, direttore responsabile di "Amadeus"; Luca Conti di "Musica Jazz"; Daniela Federico di "Mucchio Selvaggio"; e Roberto Sacchi di "Folk Bulletin".



S.O.S. classica

Lo scorso autunno "Amadeus" ha lanciato nel web la sua richiesta di aiuto: si rischia di chiudere entro pochi mesi. Molti e immediati i messaggi di solidarietà e di appoggio da parte di personalità della musica e della cultura italiana, dalla "a" di Abbado alla "z" di Zeffirelli. "Amadeus" è una rivista dai costi industriali non certo contenuti, su carta patinata e con cd allegato, pubblicata da un piccolo editore. «La situazione, come è noto - anche perché è stato detto a chiare lettere nella rivista - è di grave sofferenza» ci spiega il direttore responsabile Gaetano Santangelo. «È provocata più dalla contemporanea

chiusura di alcuni nostri importanti partner che non dal calo di lettori e abbonati. Dopo il fallimento del nostro distributore nei negozi specializzati e nella grande distribuzione, si sono arresi alla crisi anche il concessionario di pubblicità e il distributore nelle edicole, che sono in liquidazione concordataria. Vale a dire che hanno i libri contabili in Tribunale e sospendono i pagamenti in corso...». Il sistema, già di per sé precario, si ingolfa così in un circolo vizioso, continua Santangelo: «Non è difficile immaginare che tali chiusure recano danni notevoli perché si interrompe il flusso di entrate su cui si regge l'attività della nostra piccola casa editrice, che non avendo altre fonti di reddito, rimane in balia dei creditori, che entrano rapidamente in crisi, come è accaduto a noi, considerato il quadro economico generale».

L'appello che avete lanciato ha sortito qualche effetto, al di là delle importanti dichiarazioni di stima?

«La ricaduta pratica speriamo di averla nei prossimi mesi. Anche perché solo con il prossimo numero inizieremo una campagna per incrementare nuovi abbonamenti e per il rilancio del giornale».

"Amadeus" è attivo anche sul web, e si trova a dover fare i conti - oltre che con le contingenze economiche di cui si è detto - anche con l'invecchiamento del pubblico della classica. Come potrebbe essere l'"Amadeus" del futuro?

«È evidente che non sarà possibile ignorare la rete nel futuro di chi si occupa di editoria. Per chi ha poi un prodotto composto da carta e cd il problema risulta apparentemente più complesso. La diffusione del download

non si combatte - sarebbe una battaglia persa in partenza - ma, se possibile, si usa. Infatti, dal prossimo numero "Amadeus" avrà una duplice proposta: il cd allegato alla rivista e un cd da scaricare dalla rete, entrambi inediti. Questo dovrebbe consentirci di ampliare la nostra proposta nei confronti dei lettori, che con il passare degli anni apparterranno sempre più numerosi alla schiera degli utilizzatori del web. Le prossime generazioni sono nate con il computer e con la rete e anche gli appassionati di classica avranno la capacità e l'abitudine a servirsi di queste tecnologie. A questo punto l'invecchiamento del pubblico

della classica non dovrebbe più preoccupare, se non per altri motivi».

Che riscontri avete dalla vostra versione digitale?

«L'interesse dei lettori è in lento ma costante incremento. Contiamo anche un discreto numero di abbonati, destinati a crescere. Purtroppo l'Italia non è dotata delle strutture - come la banda larga - che consentirebbero una più rapida diffusione del download, che inevitabilmente finirà per sostituire i prodotti fisici come i giornali e i cd, compatibilmente con la crisi. Tutto ciò avverrà. Basta guardarsi attorno: l'interesse della gente è rivolto quasi esclusivamente alle tecnologie informatiche. Che senso ha comunicare una notizia il giorno dopo, se non addirittura un mese dopo, come nel nostro caso, quando vediamo che, rispetto alla rete, anche il telegiornale arriva in ritardo? Il futuro delle riviste di carta, salvo rare e sofisticate eccezioni, è segnato».

In questo scenario futuro si potrà fare informazione e critica musicale di qualità?

«La critica musicale è in crisi non tanto e non solo per la concorrenza di internet, ma per una scelta dei responsabili delle pagine destinate alla cultura nei quotidiani, che hanno dovuto destinare lo spazio disponibile all'informazione sacrificando gli approfondimenti. Seguendo le tracce lasciate dal flusso di denaro destinato a finanziare e a promuovere uno spettacolo musicale, necessario per richiamare il maggior numero possibile di spettatori, non è difficile capire che, dato il limitato numero di repliche - spesso si tratta di un evento che si esaurisce in una serata - si preferisce la presentazione prima dell'evento al commento critico del giorno dopo. Certo, uno dei problemi che si pone in questa fase sta proprio nel "fare informazione e critica di qualità". Oggi internet soffre di mancanza di adeguate fonti finanziarie. La qualità non può prescindere a lungo dall'investimento. Quelle del critico e del giornalista musicali non sono professioni destinate a sparire, il pericolo è che sparisca la qualità».

Le prospettive del jazz

"Musica Jazz", la più autorevole rivista di jazz italiana, attiva dal 1945, è stata in gravi difficoltà economiche qualche anno fa, e messa in vendita dal suo editore. Il passaggio nell'estate del 2009 da un grosso gruppo (Hachette Rusconi) ad un editore piccolo ma intenzionato a rilanciarla (22Publishing) ha portato a un rinnovamento della rivista, che ha aperto un sito (<http://musicajazz.it>) e sviluppato un'edizione digitale. Da allora il direttore è Luca Conti: «Le condizioni attuali della rivista sono buone - spiega -. Parlo, ovviamente, dei contenuti, che sono ciò di cui mi devo occupare. L'aspetto economico è tutt'altra faccenda e per fortuna non compete a me. Riusciamo comunque a resistere con una certa disinvoltura, malgrado i ben noti problemi del settore».

I "problemi del settore" riguardano più il calo della pubblicità o l'orientamento dei lettori verso altre tipologie di consumo?

«La raccolta pubblicitaria è calata per quasi tutte le riviste, grandi e piccole, di settore o no, a parte quelle governate da lobby ben precise o dagli "amici degli amici", che evidentemente fanno pubblicità perché devono farla. Il taglio dei contributi ministeriali ai festival di jazz ha finito per ripercuotersi in maniera altrettanto gravosa sulle riviste di settore come la nostra. C'è anche da aggiungere l'illusione di onnipotenza di certe major discografiche, che credono ancora di vivere negli anni Novanta, quando esistevano ancora i negozi di dischi e tutti quanti avevamo più soldi in tasca. I lettori vanno e vengono, spetta a noi non farceli scappare».

Come per la classica, l'invecchiamento del pubblico è un problema anche del jazz. Chi sono i vostri lettori oggi? Gli storici affezionati alla testata o nuovi appassionati?

«Ignoro chi siano oggi i nostri lettori, ma neanche lo voglio sapere. Penso - e spero - di averne di ogni tipo, dai cosiddetti storici a qualcuno che abbiamo recuperato strada facendo. Cerco di parlare a tutti, ma non per facile populismo: i confini sono ben più labili di quelli, che so,

di fine anni Settanta e non possiamo far finta che non sia successo niente. La musica è cambiata e anche "Musica Jazz" deve tenerne conto».

Quali sono le condizioni economiche necessarie per fare un prodotto giornalistico di qualità, oggi? Si può stare sul mercato senza una qualche forma di mecenatismo editoriale, o senza finanziamenti pubblici?

«Il mio obiettivo era ed è realizzare, per l'appunto, un prodotto di qualità. Cerchiamo di farlo con mezzi redazionali limitati - siamo pochi, pochissimi - ma nel rispetto del lavoro altrui. Il che significa pagare tutti i collaboratori, con tempi magari non velocissimi ma farlo comunque, perché la qualità costa e per scrivere su "Musica Jazz" è pur sempre necessaria una certa competenza di fondo. La nostra rivista è in edicola dal 1945 e non ha mai visto una lira di finanziamento pubblico. Diciamo che, forse, sarebbe culturalmente più sensato concederlo a noi e a diverse altre testate musicali, invece che a certi equivoci "giornali" di partito, ma l'Italia è purtroppo questa e lo sappiamo bene».

La concorrenza dei blog ai prodotti giornalistici ufficiali è spietata, e la qualità dei primi è spesso incerta, e non comunque controllabile. Quale può essere il modo di fare una informazione musicale e una critica musicale di livello? Quella del critico musicale è una professione destinata a sparire?

«Noi e i blog realizziamo due cose assai diverse, che credo possano e debbano coesistere. Su "Musica Jazz" mensile stiamo comunque sperimentando varie possibilità di informazione e di critica, sia come taglio sia come lunghezza dei pezzi, e a me piace gestire una rivista in grado di mostrarsi elastica. Anche il sostanziale rinnovamento dei nostri collaboratori punta in questa direzione. Sparire? Non credo. La qualità paga sempre».

Che futuro hanno le riviste?

«Fin quando non salterà fuori un nuovo tipo di piattaforma credo che la soluzione migliore sia quella della diversificazione tra carta, pdf e iPad. Leggere su carta o su iPad sono due cose diverse, per me, e ritengo giusto concedere possibilità di scelta. Penso comunque che le riviste di carta resisteranno ancora a lungo, e non troppo diverse da quelle di oggi».

Fedeli al Mucchio

Fondato nel 1977, "Mucchio selvaggio" è stato in tempi recenti al centro di un fuoco incrociato di polemiche fra l'ex direttore Max Stefani, l'attuale direzione (in mano a Daniela Federico) e alcuni ex collaboratori di primissimo piano circa

l'impiego dei fondi pubblici ottenuti dalla cooperativa editrice della rivista, Stemax, a partire dal 1996. La campagna di salvataggio avviata ad inizio 2012, finalizzata a recuperare abbonamenti per evitare la chiusura, rappresenta uno spartiacque nella storia del giornale. La rivista ne esce

rinnovata sotto l'aspetto grafico e dei contenuti, oltre che del parco firme, con l'addio fra 2012 e 2013 di buona parte dei collaboratori storici. «Gli abbonamenti che abbiamo raccolto durante la campagna straordinaria di due anni fa - spiega Daniela Federico - ci hanno permesso di superare un momento particolarmente critico seguito ai tagli retroattivi dei finanziamenti pubblici. Grazie al sostegno dei nostri lettori abbiamo potuto continuare ad andare in edicola, mentre nel frattempo ci muovevamo verso una struttura di redazione "light", l'unica sostenibile oggi: niente più dipendenti assunti, per esempio. Licenziare persone con cui hai condiviso quasi vent'anni della tua vita non è mai facile, e in più, »



» cosa che chi ha un'azienda sa bene, licenziare significa anche peggiorare la propria situazione economica dovendo garantire a chi va via tfr eccetera».

Quali sono oggi le condizioni dell'editoria musicale in Italia?

«L'editoria è in crisi e non lo scopriamo di certo oggi. Quella musicale, in Italia, è roba per cinque-seimila lettori, e da quando non può più contare sulla pubblicità proveniente dalle case discografiche riesce a stento a far quadrare le entrate con le uscite. Purtroppo, per essere reperibile in edicola ti tocca stampare un sacco di copie che sai già che finiranno al macero, perché se vendi il trenta per cento della tiratura è un risultato da festeggiare. Il costo della stampa è una voce importante, la più importante per un editore e non c'è molto che si possa fare per risparmiare».

Il problema maggiore dell'editoria musicale, secondo la tua percezione, è il calo delle inserzioni dovuto alla crisi o la riduzione dei lettori, sempre più orientati verso un altro tipo di consumi?

«Direi tutte e due le cose; ci sarebbe bisogno di un rilancio ora abbastanza proibitivo, dal momento che ora come ora siamo tutti impegnati a restare a galla. Qui al "Mucchio" di progetti ne abbiamo tanti, ma si devono sempre fare i conti con le risorse che si hanno a disposizione. Credo che la carta abbia ancora un futuro e una funzione, ma per venire fuori da questa stagnazione deve essere supportata da iniziative di contorno che prevedano eventi, gestione consapevole del web e comunicazione ad hoc. È pieno di gente brava là fuori che mi piacerebbe coinvolgere nel progetto "Mucchio", ed è quello che succederà superata questa fase di ristrutturazione».

Chi sono i vostri lettori oggi? I vecchi affezionati? Nuovi lettori?

«I cambiamenti degli ultimi anni hanno portato anche a un avvicendamento nei lettori. Non è stata una scelta decisa a tavolino, ma un percorso naturale: il giornale rispecchia le attitudini di chi o fa e gradualmente il "Mucchio" è cambiato. In meglio o in peggio non sta a me dirlo, ma di sicuro è qualcosa di diverso, non solo nella scelta degli argomenti che tratta ma anche nella maniera in cui li tratta. Sicuramente abbiamo perso dei lettori. Molti di loro hanno scritto lettere di addio commoventi a testimonianza di un attaccamento per nulla scontato, ma con altrettanta certezza posso dire che non solo ne abbiamo guadagnati di nuovi, ma anche che ne abbiamo ritrovati degli altri che nel tempo si erano allontanati. Non ne faccio una questione di età, quanto piuttosto di orizzonti: un lettore compra il giornale con il quale si trova più in sintonia. Il "Mucchio" oggi continua a parlare soprattutto di musica, quella buona - anche qui l'età non conta, che sia opera di un ventenne o di un sessantenne poco importa - ma punta ad essere un giornale che vive nel presente, per i nostalgici in fondo le testate non mancano. Se tenendo questa direzione riusciamo a stabilire connessioni non banali con il cinema, la letteratura o la cronaca siamo ancora più contenti».

Il "Mucchio" ha beneficiato più di altre riviste musicali dei finanziamenti pubblici. Pensi che l'intervento pubblico sia necessario per fare un prodotto di qualità, o è possibile stare sul mercato in questo momento difficile?

«I contributi ci hanno permesso di essere un vero giornale e non una fanzine fatta in casa. Se le copie vendute in edicola si convertissero in abbonamenti la sopravvivenza delle testate sarebbe assicurata».

Carta, pdf, portali alla "Pitchfork", versioni per tablet... Che futuro prevedi per le riviste?

«Non sono una fan del pdf, meglio senza ombra di dubbio la versione per tablet. Con la versione digitale abbiamo ottimi riscontri, pur non avendo mai davvero spinto su quel versante. Impossibile però pensare di vivere di quello. Credo che la vita del pdf stia per concludersi anche perché dal punto di vista dell'editore non è mai stata una soluzione ottimale. Avrete sentito che "Pitchfork" sta per pubblicare con un trimestrale di carta: il web e il cartaceo possono viaggiare insieme,

perché non sono mai stati la stessa cosa, non sono interscambiabili. Per salvare una critica di qualità bisogna smettere di rincorrere il web e mettere tutte le energie nell'approfondimento. Chi compra un giornale - penso ai giornali seri, non a "Chi" o "Cronaca vera" - è interessato a leggere e a investire del tempo nella lettura, questa disponibilità non va offesa con cose tirate via. Vedo le riviste di carta un po' come i vinili: qualcosa di unico che non può morire».

Se dovessi immaginare il "Mucchio" del futuro, come sarebbe?

«Sarebbe multitasking, attivo su più fronti utili a ricarsi l'un l'altro: web, eventi, carta, radio, eccetera».

Piccolo mondo folk

La contrazione dello spazio disponibile sul mercato - e del mercato stesso - ha colpito profondamente le riviste specializzate in generi di nicchia, come il folk e la world music: di fatto, al momento, non esiste una rivista cartacea specializzata dedicata esclusivamente a queste musiche in Italia. Una delle più longeve, "Folk Bulletin", ha scelto di passare alla sola edizione web nella primavera del 2010 (www.folkbulletin.it): «Siamo stati spinti da considerazioni essenzialmente di natura economica - spiega il direttore Roberto Sacchi - anche se ci attirava molto la possibilità di espandere i nostri contatti ben al di là della nicchia dei duemila abbonati - in fase calante - che erano il nostro target». Il vuoto lasciato da "Folk Bulletin" ha anche permesso la nascita di nuove risorse online dedicate allo stesso genere: è il caso di "Blogfoolk" (www.blogfoolk.com), fondato da Salvatore Esposito (già collaboratore di "Folk Bulletin"), con Ciro De Rosa come direttore responsabile. La nuova forma di "Folk Bulletin", ad ogni modo, ha portato a una diversa organizzazione del lavoro: «Non c'è una periodicità fissa nella pubblicazione degli articoli» spiega Sacchi. «Il nostro obiettivo è che il pubblico vada sul sito una volta al giorno a vedere cosa c'è di nuovo. Le novità le anticipiamo comunque anche sui social network».

Che tipo di riscontro di lettori e inserzioni avete avuto, rispetto alla versione cartacea?

«I lettori sono aumentati in misura esponenziale, la pubblicità invece ha subito un andamento contrario. Purtroppo in Italia si è abituati a considerare come tutto gratis quello che accade sul web. Creare utili, comunque, non è certo la nostra priorità».

Vedi un futuro per le riviste di carta, soprattutto per quelle legate a generi di nicchia? Oppure - prima o poi - tutte dovranno fare la scelta fatta da voi?

«Realisticamente non vedo vie di uscita alternative. Ho amici e colleghi che collaborano con riviste di storia contemporanea, di poesia, di impiantistica sportiva... Tutte migrate sul web. Perfino la pornografia cartacea è scomparsa, o quasi!»

"Folk Bulletin" ha rappresentato un punto di riferimento importante per l'universo folk. Pensi che il suo ruolo oggi sia lo stesso di quando è nato oltre trent'anni fa?

«No assolutamente. Allora, e lo è stato per alcuni anni, almeno una ventina, "Folk Bulletin" era l'organo d'informazione, collegamento e stimolo di un movimento culturale e d'opinione. Un ruolo improponibile oggi che le dinamiche caratteristiche della musica commerciale hanno avuto il sopravvento anche nel mondo delle musiche "di nicchia". È cambiato tutto in pochi anni, e noi operatori del settore siamo stati colti del tutto impreparati da questa autentica rivoluzione. Sembra trascorso un secolo da quando in Italia ogni estate si svolgevano decine di festival con migliaia di spettatori, ogni anno uscivano qualche decina di dischi e tutti vendevano almeno cinquecento copie, un appassionato era disposto a percorrere centinaia di chilometri per andare a ascoltare un concerto di La Ciapa Rusa, Calicanto o Barabàn... Adesso l'unico movimento che un simpatizzante del folk si sente di poter o dover fare è quello del mouse sul mousepad... O addirittura guarda "X Factor"».

Come si garantisce la qualità dell'informazione musicale in uno spazio potenzialmente senza controllo, e gratuito, come internet?

«Bisogna tornare a un volontariato di qualità. D'altra parte è logico: i soldi non possiamo stamparli, e se non ci sono bisogna reimparare a far le cose senza soldi... "Folk Bulletin", pur non dichiarandolo apertamente, ha compiuto di recente una piccola rivoluzione: recensiamo solo dischi che ci abbiano veramente convinto sul piano della qualità, e cerchiamo di farlo con una prosa non dico artistica, ma un po' letteraria, questo sì. Così facendo crediamo di conferire autorevolezza alla testata anche se telematica: mediamente lo "stile" dell'informazione via internet è tra l'incompleto e il provvisorio, fatto più di quantità che di qualità. Proviamo a vedere cosa succede facendo buon giornalismo».

m

Le crisi tedesche

Andreas Kolb è il direttore della "Neue Musikzeitung", mensile cartaceo che si occupa di musica classica, con una pubblicazione parallela dedicata al jazz ("Jazz Zeitung"), fra le più importanti testate musicali tedesche. Gli abbiamo fatto qualche domanda, per capire se la crisi del settore abbia toccato anche la "forte" Germania. «Crisi? Quale crisi? "Crisi multiple", al plurale, è una definizione migliore» risponde Kolb. «Le case discografiche erano in crisi già qualche anno fa, alcune sale da concerti si dedicano a progetti educativi e di allargamento del pubblico. Le orchestre si fondono o chiudono. Ma, in generale, non abbiamo mai avuto più musica di oggi: musica di tutti i generi, popular, classica, contemporanea... La domanda è: cosa succederà nel 2030?».

Qual è la situazione delle riviste musicali e dei loro lettori, e della "nmz"?

«Abbiamo più nuovi lettori, ascoltatori e spettatori che mai, su www.nmz.de. Ma i più giovani non sono in grado di sfogliare un giornale: preferiscono il touch screen. In Germania, a parte "nmz", abbiamo dieci o quindici riviste di musica, ma non con una circolazione analoga alla nostra, che è di ventiduemila copie: sono tutte molto specializzate. I nostri lettori sembrano ancora interessati a comprare una rivista di carta, almeno fino ad oggi. I giovani devono imparare che possono trovare notizie

e informazioni importanti sui nostri giornali. Credo che "nmz" in futuro dovrà essere trimediale: carta stampata, video, e radio. Le riviste di carta saranno una parte del giornalismo di qualità, spero. Sopravviveranno perché sono un'alternativa allo hype del mercato digitale».

Quali sono le possibili fonti di finanziamento alternativo delle riviste? I fondi pubblici?

«Difficile rispondere. L'indipendenza delle testate è importante, ma "nmz" ricava fondi dalle associazioni musicali i cui membri sono abbonati alla rivista».

Si può perseguire un'informazione e una critica di qualità su internet, in un regime di gratuità?

«Cinque pilastri sono necessari. Servono 1) centri di informazione musicale, organizzati dallo Stato; 2) trasmissioni radiotelevisive pubbliche; 3) giornali indipendenti, con sezioni web; 4) educazione musicale online (di scuole e di privati); 5) la cosa più importante: ci servono molti giovani che amino fare musica e la prendano come una parte importante delle loro vite. Non si può fare informazione di qualità senza essere pagati. La critica musicale nata nel diciannovesimo secolo è già morta, e non ha neanche più un odore divertente! Ma il giornalismo musicale ha un grande futuro, come parte della nostra vita quotidiana».

OPERA

Canio e Nedda alla stazione

Al Regio di Parma accoppiata *Pagliacci/Schicchi* con la regia di Federico Grazzini

ALESSANDRO RICOLLI

Dopo la scorpacciata verdiana rappresentata dal Festival Verdi edizione bicentenario, il Teatro Regio di Parma – epicentro di un “Paese del melodramma” di bariliana memoria che più verdiano non si può – prova a far circolare al proprio interno aria, se non proprio nuova, comunque perlomeno diversa. Ed ecco una stagione operistica che per il 2014 prevede l'accoppiata *Pagliacci* di Leoncavallo e *Gianni Schicchi* di Puccini (12, 18, 21, 24, 26 gennaio, sul podio Francesco Ivan Ciampa), *La cambiale di matrimonio* di Rossini (21, 23, 25, 28 febbraio), e *Les pêcheurs de perles* di Bizet (25, 31 marzo, 2, 4, 6 aprile).

A curare la regia dei titoli inaugurati è stato chiamato Federico Grazzini, al quale abbiamo rivolto un paio di domande:

Quali sono i caratteri principali della regia di questi *Pagliacci*?

«Per *Pagliacci* ci siamo ispirati al cinema neorealista. Il neorealismo, in quanto testimonianza artistica ed antropologica di un'epoca, ha sicuramente degli elementi in comune con il “verismo” di *Pagliacci* a partire dai protagonisti, che appartengono ai ceti più bassi della società. Il mondo italiano dell'avanspettacolo degli anni Quaranta ci è sembrato quindi il contesto più appropriato per ambientare la vicenda di Canio e della sua compagnia, che abbiamo immaginato composta da macchiette, fachiri e ballerine. L'avanspettacolo, la rivista dei poveri, forniva uno specchio della realtà sociale dell'epoca, dei suoi sogni, dei suoi cambiamenti. I vagoni di terza classe che trasportavano le compagnie in tutta Italia, i teatri piccoli e meno attrezzati della provincia diventano lo sfondo per la vicenda. In questa lettura registica abbiamo voluto evidenziare anche gli elementi metateatrali presenti nel libretto. Il metateatro è una chiave per comprendere la raffinata architettura del libretto. La particolarità della drammaturgia sta proprio in questo aspetto, altrimenti ci troveremmo di fronte a un intreccio

Bozzetto di Andrea Belli per il primo atto di *Pagliacci*

banale. Nell'opera di Leoncavallo si arriva al tragico epilogo su un doppio binario: quando Canio uccide Nedda, è anche Pagliaccio che uccide Colombina. È una realtà fittizia che continuamente si risolve in una realtà diversa egualmente illusoria: i due piani dell'azione scenica tendono continuamente a confondersi, lasciando una sola intensa impressione di vertigine nello spettatore. Abbiamo immaginato uno spettacolo dove elementi metateatrali si intrecciano a quelli realistici in un gioco di specchi, in uno scambio continuo tra finzione e realtà. Con l'ingresso in scena di Canio nell'atto secondo la dialettica tra vita e teatro irrompe con impeto sul palcoscenico del teatrino di provincia, tanto che la commedia ne risulta sconvolta. A precipitare non sono solo gli eventi ma lo spettatore stesso di fronte alla tragedia umana di Canio e alla feroce morte di Nedda».

Quali sono, invece, le fonti di ispirazione alle quali ha attinto per *Gianni Schicchi*?

«Esiste un legame evidente tra la comicità della commedia all'italiana e il mondo di *Gianni Schicchi*, per quanto riguarda i temi e anche la modalità con cui vengono trattati. Mario Monicelli sosteneva che la peculiarità

di questo genere cinematografico sta proprio nel trattare con termini comici, ironici, umoristici degli argomenti che sono invece drammatici. Parole che possono valere bene anche per il libretto di Forzano e per l'attitudine di Puccini in questa partitura. L'Italia raccontata da registi come Monicelli e Scola, le interpretazioni memorabili di Tognazzi, Gassman, Vitti, Manfredi e Mastroianni (per citarne alcuni) sono stati un importante fonte di ispirazione. Nella beffa dello *Schicchi* e nell'avidità brulicante della famiglia Donati attorno al cadavere di Buoso c'è qualcosa di quell'ironia cinica e amara che ha caratterizzato molte commedie del cinema di quegli anni. Nell'opera di Puccini esiste un conflitto tra la “gente nova” delle campagne, la società rurale, e il mondo nobiliare della famiglia Donati. Questo conflitto ricorda da vicino il rapporto tra la borghesia cittadina e il mondo rurale e operaio nell'Italia degli anni Sessanta e Settanta. A trionfare sull'avidità dei parenti sarà l'ingegno di Schicchi e l'amore di Rinuccio e Lauretta, perché i soldi di Buoso, come dice lo Schicchi, non potevano andare spesi meglio di così. Puccini e Forzano non miravano certo alla riproduzione filologica e documentaria dei luoghi ma soltanto all'evocazione suggestiva di un'atmosfera, di un contesto ambientale in cui si sviluppasse l'intreccio comico. Per questo abbiamo immaginato di trasporre la vicenda di Gianni Schicchi nella Firenze degli anni Sessanta. Nel libretto troviamo accanto alle situazioni comiche e agli intrecci tipici della commedia tradizionale, una pungente e talvolta amara satira di costume, un'ironia che riflette bene l'evoluzione della società italiana nella Firenze nostra contemporanea. Un'altra fonte di ispirazione è stata quella autobiografica. Io sono nato a Fiesole e cresciuto a Firenze».

CONTEMPORANEA

Rondò dei nostri tempi

Milano: la nuova stagione del Divertimento Ensemble propone trenta appuntamenti fino a giugno

MAURIZIO CORBELLA

La nuova stagione Rondò del Divertimento Ensemble a Milano si apre all'insegna di molte conferme e alcune novità: trenta appuntamenti da gennaio a giugno, con alcuni luoghi nuovi quali le Gallerie d'Italia di Milano e il Teatro Franco Parenti accanto alla consueta location dell'Auditorium del Gruppo 24 Ore. Si comincia il 10 gennaio con un programma che prevede la prima italiana della recente *Lorem Ipsum* di Giovanni Bertelli e la presenza di un altro giovane compositore, Stefano Bulfon, che quest'anno sarà in residenza presso il Divertimento Ensemble; si prosegue il 19 gennaio al Museo del Novecento con il primo appuntamento dell'omaggio a Franco Donatoni, dedicato all'integrale dei brani per strumento solo; il 30 gennaio è la volta di due nuove commissioni dell'Ensemble a Marco Di Bari e Zeno Baldi. Con Sandro Gorli, direttore artistico e anima del Divertimento Ensemble, ripercorriamo i principali aspetti della galleria Rondò.

Dopo l'omaggio a Berio dello scorso anno, è la volta di Donatoni. Si profila un appuntamento fisso ogni anno dedicato a integrali di brani per strumento solo?

«È un'iniziativa che abbiamo deciso di ripetere, visto il successo dell'anno scorso. Credo che il successo di pubblico (mediamente più giovane rispetto a quello che ci segue in altre sedi) sia dovuto alla bellezza del Museo del Novecento, un luogo molto accessibile in cui la gente ama tornare anche più di una volta, e al fatto che si svolga la domenica mattina, quando le persone fanno volentieri una passeggiata in centro. Quest'anno eseguiremo tutte le trentotto composizioni per strumento solo di Donatoni, divise su nove concerti. Devo dire che oltre a essere una figura a cui l'Ensemble è molto legato, Donatoni è anche uno dei pochi contemporanei che ha composto un numero così elevato di brani per strumento solo. Credo che ripeteremo l'operazione gli anni prossimi, ma non so se riusciremo a farlo soltanto per un compositore, magari decideremo di unirne due».

Stefano Bulfon è il compositore in residence di quest'anno.

«Abbiamo in realtà già eseguito molti suoi pezzi solistici. Quest'anno eseguiremo sei partiture sue durante tutta la stagione, due delle quali in prima assoluta; tutte queste interpretazioni diventeranno un cd Stradivarius. Una delle due nuove composizioni sarà scritta per un gruppo di bambini nell'ambito del progetto “Giocare la musica”, giunto alla terza edizione».

Come è stato il riscontro di “Giocare la musica” nell'ultima edizione?

«Molto confortante, sia dal punto di vista artistico perché offre a giovani compositori (quest'anno peraltro non solo giovani, dato che accanto a Bulfon ci sarà Alessandro Solbiati) uno strumento nuovo e imprevedibile, quale è un gruppo di bambini, e ciò comporta una creatività diversa, che finora ha prodotto composizioni di cui siamo pienamente soddisfatti. Credo che anche i bambini ne ricavano molto, sia come primo approccio alla musica contemporanea, sia dal punto di vista della socialità maturata attraverso la musica. Un altro progetto a cui tengo è il concerto finale degli Incontri Internazionali “Franco Donatoni”: i tre compositori che sono stati selezionati due anni fa, Maurizio Azzan, Huck Hodge e Daniela Terranova, hanno nell'anno trascorso lavorato alla nostra commissione per due danzatori, elettronica ed ensemble, con la collaborazione della compagnia Aiep e la coreografia di Ariella Vidach».

Si può fare un primo bilancio dell'esperienza all'interno del progetto europeo Ulysses Network?

«Ulysses Network è un circuito virtuoso che facilita la diffusione e lo scambio delle attività con importanti realtà europee. Ci ha aiutato a produrre i concerti della stagione, sia finanziariamente, sia nel procurarci la possibilità di replicare alcuni di questi concerti all'estero. Il concerto sulla danza sarà per esempio replicato in luglio in Ungheria e in Finlandia. Anche “Giocare la musica” è entrato in questo network e le due composizioni commissionate due anni fa a Federico Gardella e Daniele Ghisi verranno eseguite al Festival Flagey di Bruxelles, da un ensemble locale e con altri bambini. L'incontro di Péter Eötvös del 26 febbraio prossimo, seguito da un progetto teatrale di una piccola opera da camera composta da più compositori, è una produzione del Budapest Music Center che fa parte di questa rete».

Cos'è il Progetto Expo?

«Posso dirLe che ho lavorato a questa proposta per due anni finché ho incontrato l'interesse dell'assessore Filippo Del Corno, che se ne è fatto interprete con la Fondazione Expo. Si tratta sostanzialmente di un grosso concorso attraverso il quale selezioneremo sessanta compositori ai quali commissioneremo altrettante partiture che avranno un riferimento con i temi di Expo. Il tutto culminerà con sessanta concerti che verranno realizzati tra maggio e luglio 2015».

CON IL PATROCINIO REGIONALE TOSCANA
 PROVINCIA DI LIVORNO
 CON IL CONTRIBUTO COOP AVIS PIOMBINO
 FONDAZIONE COMUNE DI PIOMBINO
 ASSOCIATO ALLA CULTURA

15° CONCORSO NAZIONALE DI ESECUZIONE MUSICALE

Riviera Etrusca

PIOMBINO, 21 MARZO - 6 APRILE 2014

SEZIONI: ARCHI - CANTO LIRICO - CHITARRA - CORI - FIATI
 MUSICA DA CAMERA - ORCHESTRE - PIANOFORTE - PIANOFORTE A 4 MANI

PREMIO DI ESECUZIONE PIANISTICA “GIOIELLA GIANNONI”
 VIOLINO PREMIO DI LIUTERIA “RICCARDO SCANDOLA”
 BORSE DI STUDIO PER € 15.000,00 E CONCERTI PREMIO

ISCRIZIONI: ENTRO IL 21 FEBBRAIO 2014

Info: Tel. 0565 224084 - 333 5708805
 www.etruriaclassica.it - E-mail: alessandrogiagliardi@tiscali.it

OPERA

Il lungo viaggio di Tamino

Bolzano: Michela Lucenti racconta la sua regia per il *Flauto magico* di Mozart

MONIQUE CIOLA

Il nuovo allestimento del *Flauto magico* che viene proposto al Teatro Comunale di Bolzano l'11 e 12 gennaio mette in dialogo il passato con il contemporaneo. Da un lato la direzione musicale di Ekhart Wycik che eseguirà con l'Orchestra Haydn una versione storicamente attenta a tutte le indicazioni musicali originali di Mozart, ripristinando inoltre la Cadenza delle Tre Dame, recentemente recuperata dal manoscritto autografo e presentata quindi a Bolzano in prima esecuzione moderna; dall'altro lato la regia di Michela Lucenti, al suo debutto nel teatro musicale, che vuole offrire al pubblico una lettura immediata della favola carica di simbologie qual è la *Zauberflöte* attraverso il cammino iniziatico di Tamino dall'adolescenza all'età adulta.

Danzatrice e attrice, Lucenti si è avvicinata all'opera firmando le coreografie per *Carmen* (regia di Serena Sinigaglia), *Bohème* (regia di Leo Muscato), *The Sound of a Voice* di Philippe Glass e *Le nozze di Figaro* (entrambe con la regia di Valter Malosti). Oggi la Fondazione del Teatro Comunale, che l'aveva già apprezzata per la danza contemporanea, le offre una nuova possibilità con la regia dell'opera più eseguita a livello mondiale.

Attraverso quale percorso artistico arriva oggi alla Sua prima regia di un'opera lirica?

«Come danzatrice ho avuto la bellissima esperienza e la fortuna di incontrare Pina Bausch e quindi di venire a contatto con un grandissimo lavoro di impianto registico con un approccio non astratto. Come attrice ho conosciuto l'idea di un teatro totale che agisce sul corpo ma anche sulla parola avvicinandomi al lavoro di Jerzy Grotowski. Da queste esperienze nasce la mia peculiarità, ossia il lavoro tra movimento e parola. Tutto ciò che faccio si pone sempre tra danza e teatro. Così avviene con i progetti che realizzo con Balletto Civile, un'equipe di lavoro con cui ricerco un linguaggio scenico totale attraverso l'interazione tra teatro, danza e musica. La mia formazione musicale proviene dalla danza e il mio approccio al canto viene dalla modalità grotowskiana che ho sperimentato a Pontedera. In questi anni mi sono avvicinata mano mano al teatro musicale, essendo stata chiamata a lavorare in questo campo».

Come realizzerà un linguaggio scenico totale nell'opera?

«È scontato che tutto deve partire da un grande amore per ciò che ascoltiamo, quindi dalla musica, ma vorrei dare spazio e risalto anche alla libertà



Bozzetto per il *Flauto magico*

dei corpi. Anche se nell'opera le storie sono lontane dalla nostra quotidianità, vorrei cercare la verità dei corpi. Nel caso di Mozart è meraviglioso perché la sua opera è già un viaggio musicale che ispira una libera immaginazione nella mia testa e il mio lavoro è agevolare chi sta in scena a sentire quale libertà sta dentro questa musica. Mozart è un compositore con una libertà immaginativa maggiore di altri e il mio lavoro sarà un sostegno a questa immaginazione. Per prepararmi alla regia mi sono letta l'impossibile sul *Flauto magico* e mi sono divertita molto scoprendo la possibilità di così tante chiavi di lettura di quest'opera. Due punti per me sono fondamentali: innanzitutto l'idea della favola, del gioco, del mito e poi la simbologia. Se da un lato la leggerezza è voluta da Mozart come stimolo alla libera immaginazione, dall'altra parte vorrei che l'aspetto misterioso fosse comunque abbastanza popolare. Mi piacerebbe che la favola fosse un viaggio al nostro interno, come un viaggio nell'inconscio, un cammino d'iniziazione e vorrei che chi guarda potesse immedesimarsi. Che lo spettatore non vedesse qualcosa di astratto ma qualcosa di semplice in cui ci si possa riconoscere».

Da qui parte dunque il viaggio iniziatico: da un spiaggia deserta verso l'abisso di Atlantide...

«Il principe Tamino è uno come noi, un individuo che nell'adolescenza deve affrontare diverse prove per diventare adulto, per trovare la sua completezza di uomo. Si risveglia su una spiaggia da scenario post-atomico. È solo. Qualcosa nel mondo è andato in fondo al mare e lui si tuffa per andare a riconoscere quel qualcosa e riportarlo alla luce del sole. L'abisso è come l'inconscio, fa paura, ci vuole coraggio ad entrare dentro di noi. Vorrei raccontare questa tensione al sollevarsi, all'evolversi, che può avvenire solo nell'unione tra Tamino e Pamina, tra l'uomo e la donna, l'unico mezzo per spezzare l'incantesimo e far riapparire questa città che è rimasta divisa tra i due mondi, quello della

Regina della Notte e quello di Sarastro. La città rappresenta in fondo la possibilità dove l'esperienza di un uomo e una donna si può compiere. Alla fine dell'opera Tamino tornerà sulla spiaggia da dove era partito, ma questa volta non sarà più solo, avrà portato con sé tutti. Partiamo da una solitudine per conquistare la comunità».

Come saranno le scenografie? E come riconosceremo i personaggi nei loro panni moderni?

«Utilizzeremo un video in 3D per ricreare l'ambiente acquatico e in fondo al mare ci sarà il relitto di un aereo. Numerose saranno soprattutto le simbologie dell'inconscio, anche del rapporto tra le generazioni, padri/figli, dove nasce l'intuizione per evolvere. Il serpente dell'inizio dell'opera sarà una donna con bikini di coccodrillo. Una donna invasiva, conturbante, che affascina Tamino così come la Regina della Notte, di cui rimane ammalato. Dopotutto è un'adolescente che vive con la paura della donna provocante. Ha bisogno di fare un percorso di innamoramento e per questo dobbiamo molto a Pamina, che per me è una forza importantissima. Sono storie comuni di ragazzi».

Cosa vorrebbe dare al pubblico con questo allestimento?

«Vorrei proporre un'opera che ci fa sorridere. Vorrei che il pubblico si potesse rivedere nei personaggi per comprendere meglio la propria esperienza di vita. Noi spesso ci sentiamo inadeguati accanto ai coraggiosi, ma in realtà è l'uomo medio, comune, a diventare il piccolo eroe, anche se molto innocente, al limite della furbizia. Accade che si trovi in mezzo ad un percorso e che cresca. Ogni personaggio dell'opera mozartiana è un carattere umano. Mi piacerebbe che si potesse riuscire a fare un lavoro profondo sull'umanità di questi personaggi. Cantare per me significa scavare fortemente nell'interiorità. Vorrei fare un lavoro umano, dove non si vede solo un gioco o un lavoro astratto ma la profondità dei personaggi che sono avvicinabili».

ORCHESTRE

Largo ai giovani

Milano: la stagione dei Pomeriggi Musicali. Intervista al direttore artistico Massimo Collarini

FRANCESCO FUSARO

I giovani devono mantenersi in forma e farsi le ossa. Per questo anche per la nuova stagione 2013-2014 l'Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano rinnova il suo impegno nei confronti degli interpreti emergenti. Ne abbiamo parlato con il direttore artistico Massimo Collarini. Due direttrici principali per questa nuova impaginazione: da un lato i grandi capisaldi del sinfonismo europeo, dall'altro personaggi musicali meno noti, bisognosi di una (ri)scoperta.

«Sì, con questo cartellone continuiamo il lavoro intrapreso nella stagione passata, in particolar modo nell'impegno riservato alle giovani leve della musica classica. Per questo i compositori scelti servono sia a condurre il pubblico in territori meno conosciuti attraverso il già noto, sia a permettere agli interpreti solisti di confrontarsi con grandi direttori e con opere importanti che diano lustro alle loro già brillanti carriere. Cito in questo senso ad esempio la violinista Laura Bortolotto che nei

concerti del 15 e 17 maggio proporrà al pubblico un brano di Cattaneo, classe 1963, accanto ad uno dei più importanti compositori napoletani del Settecento, Ignazio Fiorillo, noto soprattutto per il repertorio violinistico ma anche prolifico autore teatrale».

Grande spazio anche ai compositori russi.

«Sì, c'è una presenza importante di Stravinskij in tre programmi (23 e 25 gennaio; 20 e 22 febbraio; 10 e 12 aprile), ma anche di Šostakovič (3 e 5 aprile, con un grande interprete come Wolfgang Emanuel Schmidt diretto da Christian Benda) e Čajkovskij (14 novembre con l'Orchestra di Flauti Zephyrus e Marco Zoni in qualità flauto solista e concertatore). Senza dimenticare compositori come Strauss e Bartók, che sarà interpretato da Nikita Borisov-Glebsky (8 e 10 maggio), già vincitore dell'International Jean Sibelius Violin Competition e dell'International Fritz Kreisler Violin Competition».

m

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

Andrea Fabiano, Michel Noiray
L'opera italiana in Francia nel Settecento
Il viaggio di un'idea di teatro

Collana Risonanze, pp. 128, € 12,50

La storia dello scambio sotterraneo e continuo tra opera italiana e opera francese nel Settecento. Fra polemiche, successi, fiaschi e grandi capolavori.

EDT

OPERA

A Como un teatro che twitta

Uno studio dell'Università Bocconi premia il Sociale per la sue attività educative

MAURIZIO CORBELLA



Barbara Minghetti

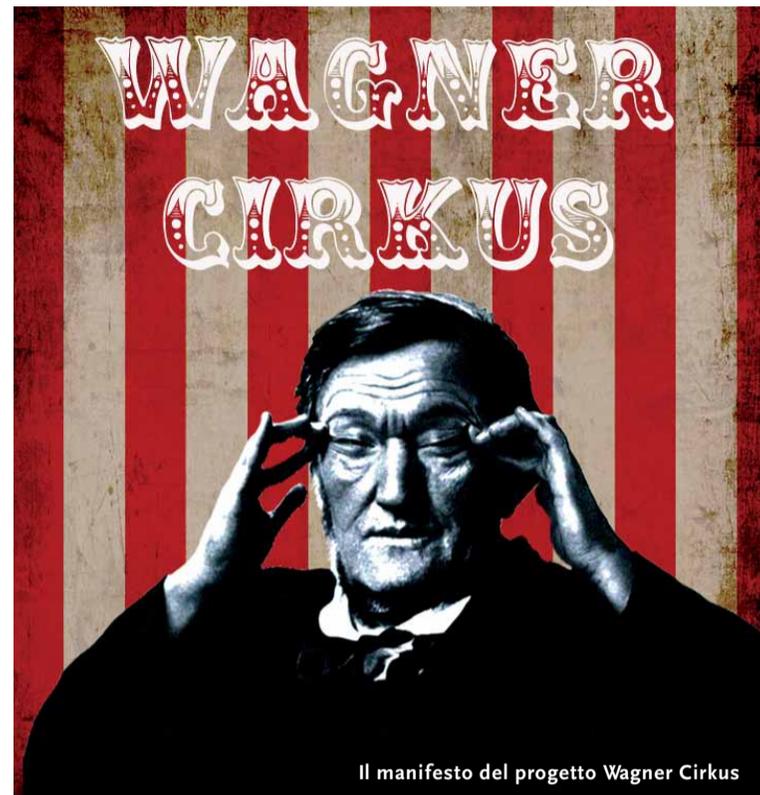
“Si prega di accendere i telefoni cellulari”: chissà se è passato un simile avviso, quando lo scorso 14 novembre il Teatro Sociale di Como ha avviato la sperimentazione dell'uso di Twitter durante un concerto di Enrico Dindo e l'Orchestra 1813. Pochi giorni prima, in una prova dello stesso concerto, i ragazzi del progetto Orchestra in gioco avevano twittato con un musicologo, proiettando sul maxi-schermo i loro commenti, intenti all'ascolto delle *Shéhérazade* di Dvořák e Rimskij-Korsakov. «A parte un “Forza Juve” che si deve mettere in conto, è

stato un esperimento molto divertente - scherza Barbara Minghetti, direttore del Teatro Sociale - soprattutto quando qualcuno è intervenuto dall'estero con le proprie considerazioni su *Shéhérazade*. L'esperimento con Twitter è stato un grande successo di cui sono molto fiera».

Fermi tutti... Cosa c'entra Twitter con uno dei più importanti teatri di tradizione italiani, che ha da poco raggiunto il traguardo delle 200 candeline? Prima che i puristi storcano il naso di fronte a questa e ad altre iniziative non ortodosse promosse dal Teatro - come il flashmob in onore di Verdi dello scorso ottobre, il Wagner Cirkus con tanto di dj set e aperitivo dello scorso novembre o il crowdfunding lanciato per sostenere l'allestimento di *Cavalleria rusticana* - è necessario fare un passo indietro e intendere il contesto entro cui queste attività si inseriscono.

Già in altre occasioni ci siamo occupati di Opera Education, la piattaforma progettuale che da anni distingue il Teatro Sociale e che è all'origine

delle strategie creative di promozione e diffusione. Opera Education raccoglie una fucina di attività ormai collaudate nel tempo, di cui beneficiano ogni anno decine di migliaia di bambini, ragazzi e giovani: tra esse ricordiamo Opera Domani, Opera kids, Opera It e Orchestra in gioco. Un recente studio realizzato dal Centro ASK dell'Università Bocconi di Milano ha individuato nel progetto educativo del Teatro Sociale di Como e del sistema di circuitazione lombardo gestito da As.Li.Co., uno tra i più virtuosi esempi italiani di promozione culturale ed economica nel campo del teatro musicale. Ebbene, l'investimento su nuove tecnologie digitali per la divulgazione, l'accessibilità e la fruizione delle proposte musicali, rappresenta una delle voci più importanti di questo successo. Non è un caso che nel 2013 il Teatro Sociale sia stato nominato tra i finalisti nella categoria “Accessibility” per gli International Opera Awards, unico teatro italiano al fianco di colossi come la Metropolitan Opera di New York.



Il manifesto del progetto Wagner Cirkus

«La tecnologia è un mezzo, non il contenuto. È un veicolo potente per interagire e comunicare in maniera diversa con le persone. Quello di Twitter è un percorso interattivo il cui scopo ultimo è comunque condurre al contenuto musicale. I social network estendono sul mondo la socialità del teatro; il teatro dovrebbe tornare a essere uno specchio della società e quindi anche delle sue componenti più giovani, senza per questo dimenticare del pubblico più tradizionale che continua a essere l'elemento trainante della nostra programmazione». Le fa eco Ilaria Morganti, ricercatrice del Centro ASK che ha condotto lo studio sul Teatro Sociale: «La tecnologia per un teatro d'opera è importante in quanto strumento per condividere il linguaggio della comunità con cui si vuole parlare. Il teatro d'opera sconta un problema di relazione con il contemporaneo. La tecnologia diventa un tramite per accorciare la distanza fra linguaggi e rendere possibile la comunicazione, quindi il valore che crea si gioca prima di tutto su un piano culturale e di conseguenza ha ricadute economiche. In un contesto come quello italiano è difficile proporre cambiamenti tecnologici; il merito del Teatro Sociale è di essere riuscito a rimanere in linea con le tendenze più avanzate in ambito internazionale e adattare alla peculiarità italiana».

Fondato nel 2003, il Centro ASK dell'Università Bocconi svolge ricerche su temi di progettazione economica in settori artistici, dello spettacolo e dell'industria culturale. Dal 2010 ha intensificato il lavoro sul teatro, con un approfondimento nel settore delle fondazioni lirico-sinfoniche e dei teatri di tradizione. Secondo Ilaria Morganti, «in un settore come quello operistico italiano in cui si contano ventotto teatri di tradizione e quattordici fondazioni liriche, il fat-

to di riuscire a occupare uno spazio di programmazione culturale che sia ben distinto dagli altri, è determinante; soprattutto in questo momento di crisi la capacità di distinguersi in un panorama molto ricco è il dato fondamentale per la sopravvivenza e il successo dei teatri di tradizione, poiché legittima l'esistenza stessa dell'istituzione e l'impegno finanziario di chi è chiamato a farsene carico, cioè lo Stato, gli sponsor privati e il pubblico. Il Teatro Sociale è riuscito a diventare il polo di riferimento di una rete virtuosa, guadagnandosi la fiducia della società e delle istituzioni, perché ha un sistema gestionale sostenibile e un'identità forte caratterizzata da un orientamento verso la dimensione educativa e di contatto con la comunità».

Viene da chiedersi se si tratti di un modello che possa fare scuola in altre regioni: «Potenzialmente sì - risponde Morganti - ma la capacità del Teatro Sociale di realizzare un progetto di successo dipende in primo luogo dalla volontà delle persone che vi lavorano di cambiare, sondare mentalità innovative, assumersi rischi imprenditoriali, avere una visione progettuale, intuire il potenziale di certe idee e avere il coraggio di metterle in atto anche quando il contesto economico è sfavorevole. Non voglio certo dire che tutto dipenda dai manager, perché è chiaro che in questo momento esiste un problema molto serio di risorse e si sente la necessità di un'indicazione politica a livello centrale che tarda ad arrivare, però ciò non toglie che una delle condizioni fondamentali è ripensare alle logiche di gestione dei teatri, a un rinnovamento dei processi manageriali, delle modalità di relazione con la comunità, mettendosi in dialogo più aperto con il resto del mondo».

m

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

Guido Paduano
TuttoVerdi
Programma di sala

Collana Risonanze, pp. 176, € 12,50

In duecento pagine una guida essenziale al mondo verdiano attraverso il racconto di ciascuna delle sue 28 opere. Un gioiello di acutezza e sensibilità scritto da uno dei più stimati letterati italiani.

EDT

OPERA

IN BREVE

Teatri marchigiani uniti

Nasce la rete lirica regionale che fa collaborare i teatri di Ancona e Fano

LUCIA FAVA

L'esiguità delle risorse e le difficoltà soprattutto sul piano economico non sempre portano ad atteggiamenti rinunciatari, ma spesso stimolano l'iniziativa e la volontà di collaborazione. Da questo nasce nelle Marche il nuovo progetto di Rete lirica regionale, che sotto l'egida della Regione e del Consorzio Marche Spettacolo (CMS) abbina risorse e competenze per condividere organizzazioni e maestranze nell'ottica del potenziamento della produzione di opere liriche di qualità.

Con l'affiancamento di due teatri marchigiani, la Fondazione Teatro delle Muse di Ancona e Fondazione Teatro della Fortuna di Fano, prende il via il circuito lirico regionale tanto auspicato dall'Assessorato alla Cultura della Regione ed attuato dal Consorzio, per favorire la collaborazione sinergica sempre più stretta tra i Teatri che si occupano di produzione lirica e promuovere economie di scala tra gli stessi cercando di salvaguardare il lavoro e la ricaduta dei benefici sul territorio. I due teatri, grazie al lavoro a quattro mani dei rispettivi sovrintendenti e direttori artistici (Manuela Isotti e Priscilla Baglioni per Fano, Velia Papa e Alessio Vlad per Ancona) si legano pertanto con una coproduzione di *Rigoletto*, presente in entrambi i cartelloni con medesimo cast ed una recita ciascuno, il 15 febbraio ad Ancona ed il 21 a Fano. Le rispettive stagioni sono completate con un altro titolo, *Elisir d'amore* ad Ancona, nuova produzione con l'allestimento del Circuito Lirico Lombardo, e *Carmen* a Fano, nuova produzione in collaborazione con i teatri del circuito toscano (Livorno, Pisa e Lucca). I due allestimenti fanesi si inseriscono all'interno di un progetto più vasto, il Fortuna Opera Festival, che prevede diversi

concerti, di cui alcuni pensati per un pubblico di bambini.

«Ogni recita - ha annunciato il direttore artistico della stagione lirica delle Muse, Alessio Vlad - costerà al massimo 120.000 euro, di cui appena 20.000 per l'allestimento scenico, grazie all'utilizzo di registi e direttori d'orchestra di talento, ma ancora giovani, in grado di sopporre all'esiguità dei fondi con una grande progettualità. Inoltre la collaborazione tra le Fondazioni consente di abbassare il costo delle prove, e per ottenere un buon livello una produzione ne ha bisogno di un congruo numero. Noi paghiamo orchestra, coro e tecnici a giornata. Va da sé quindi che il costo dei giorni di prova rappresenta un elemento importante per la definizione del budget e che la divisione di questo costo può rappresentare

un elemento decisivo per ottenere il necessario livello artistico. Le Marche - ha concluso Vlad - sono la regione italiana più ricca di teatri. Un patrimonio da non sottovalutare, che se potenziato, può creare un circuito competitivo a livello nazionale e internazionale. Invece di lamentarsi delle poche risorse, occorre investire in progettualità». Due le orchestre regionali impegnate, la FORM- Orchestra Filarmonica Marchigiana e l'Orchestra Sinfonica Rossini, come due i cori - il Coro Lirico Marchigiano "Bellini" e il Coro "Agostini" del Teatro di Fano. La direzione musicale è affidata a tre direttori: Marco Boemi, Jader Bignamini e Francesco Ivan Ciampa. Le regie degli spettacoli sono firmate da Arnaud Bernard, Alessandro Talevi e Francesco Esposito.



BORSE DI STUDIO

Fiesole: il dono del senatore Abbado

Nella convinzione che «dando valore alla cultura il nostro Paese possa guardare con maggior fiducia al futuro e che l'educazione musicale sia fondamentale strumento per lo sviluppo della persona e la qualità del vivere civile», Claudio Abbado ha destinato il proprio onorario di senatore a vita all'istituzione di borse di studio per coltivare i talenti musicali emergenti e migliorare le possibilità di accesso alla formazione musicale di base, affidandone il compito come tramite istituzionale alla Scuola di Musica di Fiesole. «Un gesto di grandissima stima che conferma la validità e credibilità del modello didattico inventato da Piero Farulli quaranta anni fa» ha dichiarato il direttore della scuola Andrea Lucchesini: il dono di Abbado sarà usato per istituire borse di studio a sostegno, in particolare, della presenza nelle attività della scuola di giovani provenienti dall'estero. Un dono prezioso in una fase in cui anche la Scuola di Musica di Fiesole lotta contro la diminuzione generale dei contributi alla musica, e la speranza è che il gesto di Abbado possa dare un segnale importante per le donazioni dei privati. **e.t.**

Chailly direttore musicale alla Scala

Alexander Pereira, futuro sovrintendente del Teatro alla Scala ha presentato al consiglio di amministrazione del 10 dicembre la sua scelta per il direttore musicale: «Si tratta del maestro milanese Riccardo Chailly, il cui incarico, a partire dall'1 gennaio 2017 fino al 31 dicembre 2022, prevede l'impegno di dirigere almeno due titoli operistici a stagione e due cicli di tre concerti nella stagione sinfonica del Teatro.



Fino al gennaio 2017, per la precisione dall'1 gennaio 2015 al 31 dicembre 2016, il maestro Riccardo Chailly assume l'incarico di direttore principale del Teatro alla Scala, considerato che l'impegno per questo biennio sarà di tre titoli operistici e due cicli di concerti nella stagione sinfonica».

Opera di Roma: c.d.a. in proroga

È stato prorogato di quarantacinque giorni oltre la scadenza naturale del 3 dicembre il consiglio d'amministrazione del Teatro dell'Opera, che con un comunicato ha voluto togliersi qualche sassolino dalle scarpe e, rispondendo pacatamente a «una campagna di stampa aggressiva e spesso disinformata», ha ricordato la «qualità di produzione alta ed in crescita», la riduzione di circa 100 unità del personale dipendente e i tre bilanci consecutivi in attivo. Il comunicato si augura che non sia un commissario straordinario, ma un nuovo consiglio nella pienezza dei poteri a proseguire l'attività avviata per raggiungere il fondamentale obiettivo del quarto bilancio in attivo, come previsto nel budget 2013, così conseguendo l'autonomia prevista dalla legge, che consentirà di programmare in anticipo le attività con migliori risultati e minori costi. Intanto si sta provando uno degli spettacoli più attesi della stagione, il dittico *L'enfant et les sortilèges / L'heure espagnole* di Ravel, con il ritorno di Charles Dutoit sul podio dell'Opera e con un allestimento proveniente dal festival di Glyndebourne, che vedrà l'atteso debutto romano del regista Laurent Pelly. Nel cast Stephanie d'Oustrac (una nipotina di Poulenc), Jean-Luc Ballestra, François Piolino, Kathleen Kim e Benjamin Hulett, e Andrea Concetti. Repliche dal 30 gennaio al 6 febbraio.

Cardi per il Giorno della Memoria

Le suggestioni di un celebre testo sulla Shoah, *Badenheim 1939* di Aharon Appelfeld, scrittore israeliano nato nella Bucovina del Nord nel 1932 e miracolosamente sopravvissuto allo sterminio per poi approdare ancora giovanissimo in Israele, sono al centro del lavoro di Mauro Cardi *Il vento, dopo l'ultimo treno*, per ensemble e voce recitante, realizzato in collaborazione con il Teatro Stabile delle Marche, Rai Radio3 e la comunità ebraica di Ancona, dove sarà in prima assoluta il 26 gennaio al Teatro Sperimentale (ore 17.30). La novità di Cardi approderà poi il giorno dopo al Teatro Goldoni di Firenze da cui verrà trasmessa in diretta (ore 21) su Radio3 all'interno di uno speciale intitolato "Il viaggio della memoria" condotto da Marino Sinibaldi. Esegue il Freon Ensemble con Stefano Cardi, chitarra elettrica e direttore, e Carlo Cecchi, voce recitante.

INTERNET

Per conoscere meglio Verdi bastano un sito e una app

Un lascito dopo il bicentenario: il Ministero per i beni e le attività culturali ha realizzato un portale dedicato al compositore

Verdi on line, ovvero il portale ufficiale che nasce da un lavoro di coordinamento delle risorse degli enti statali e privati di conservazione e ricerca del materiale verdiano, messo in linea alla fine dell'anno celebrativo dalla Direzione degli Archivi del Ministero per i beni e le attività culturali (<http://www.verdi.san.beniculturali.it/verdi/>), è uno dei lasciti più cospicui del bicentenario. Una realizzazione di notevoli dimensioni le cui finalità documentali, illu-

strate nel sottotitolo "Un viaggio tra le fonti storiche di Verdi", ben oltre l'offerta di una mera documentazione statica, si giovano delle prerogative del mezzo interattivo con interessanti implicazioni. Articolato in sei sezioni (la vita, le opere, i luoghi, le immagini, il patrimonio epistolare, gli approfondimenti) il portale mette a disposizione materiali eterogenei (fonti storiche, oggetti digitali, testi redazionali) in un insieme organico che ben rispecchia l'odierno ampio concetto di fruizione.

Per ogni opera, ad esempio, l'utente può accedere a immagini di libretti, partiture, spartiti, bozzetti, ma anche a filmati creati ad hoc, a sequenze di film di repertorio, a registrazioni storiche e a interviste. Una vera e propria simulazione dei percorsi online dei fruitori di sapere organizzata dalla Direzione degli Archivi in collaborazione con l'Archivio storico Ricordi, l'Istituto nazionale di studi verdiani, la Biblioteca Braidense e Rai Teche. Molte le istituzioni che hanno inviato

materiali in formato digitale tra cui gli archivi storici di numerose Fondazioni lirico-sinfoniche, l'Accademia Nazionale dei Lincei, il Museo centrale del Risorgimento di Roma, la Biblioteca Nazionale di Napoli e altre ne sono previste in una prospettiva di arricchimento continuo che coinvolgerà anche il restauro e l'inserimento di documenti importanti al fine di scongiurare le conseguenze del deterioramento fisico del patrimonio. La vocazione didattica e divulgativa si esprimerà anche con

i nuovi linguaggi: oltre ad una app in uscita per i tablet, anche una piattaforma software per le scuole accessibile con le modalità dei social network. Organizzato per le classi delle scuole secondarie coordinate dall'insegnante e finalizzato come concorso, Verdi-book permetterà di immedesimarsi nei personaggi delle opere verdiane pubblicando 'post' nati dalla conoscenza dei documenti online.

Carla Di Lena

ANTICA

Dirigere a Zurigo la maga Cecilia

Giovanni Antonini parla dell'*Alcina* di Haendel che andrà in scena il 26 gennaio all'Opernhaus con Bartoli protagonista

STEFANO NARDELLI

Dal prossimo 26 gennaio l'Opera di Zurigo presenta una nuova produzione dell'*Alcina* di Georg Friedrich Haendel. La nuova produzione sarà firmata dal regista Christof Loy, la seconda di quest'opera dopo quella dell'Opera di Stato Bavarese nel 2007, e avrà le scene di Johannes Leiacker, i costumi di Ursula Renzenbrink e le luci di Bernd Purkrabek. Con Malena Ernman (Ruggiero), Julie Fuchs (Morgana) e Varduhi Abrahamyan (Bradamante), protagonista sarà Cecilia Bartoli, che torna a calcare la sua scena di elezione dopo una stagione di assenza. Sul podio Giovanni Antonini, che torna a dirigere la cantante romana dopo il recente successo di *Norma* al Festival di Salisburgo.

Milanese di nascita, Giovanni Antonini si è imposto come flautista e direttore del Giardino Armonico, il gruppo di cui è stato fondatore, uno dei primi in Italia a seguire le prassi esecutive più avanzate della musica barocca. Antonini è oggi regolarmente invitato a dirigere compagini sinfoniche come i Berliner Philharmoniker, l'Orchestra del Concertgebouw di Amsterdam, la Tonhalle Orchester di Zurigo, la Gewandhausorchester di Lipsia e la Kammerorchester Basel (con cui è in corso la registrazione dell'integrale delle sinfonie di Beethoven), cui ha aggiunto sporadiche ma significative esperienze nell'opera alla Scala, a Salisburgo e ora a Zurigo. Della suo prossimo impegno nell'*Alcina*, del suo lungo rapporto artistico con Cecilia Bartoli e del suo impegno più recente come direttore artistico del festival Wratlavia Cantans, il direttore d'orchestra ci parla in questa intervista.

La provocazione: Antonini sempre meno flautista e sempre più direttore d'opera?

«In effetti mi è capitato di dirigere diverse opere negli ultimi due anni: *Giulio Cesare in Egitto*, *Norma* e ora *Alcina*, che al momento è la mia ultima in programma. L'opera mi diverte molto, soprattutto quando si stabilisce un'interazione con il regista mentre non mi piace quando invece quest'ultimo reputa lo spettacolo solo suo e la musica quasi una colonna sonora. In generale cerco di prendere parte il più possibile alla preparazione della messa in scena e quando si verifica una confluenza di intenti l'opera è una grandissima forma di espressione artistica».

È davvero inconciliabile il rapporto fra direttore e regista?

«Il musicista tende a "interpretare", il regista a "creare". Il musicista è legato alla partitura, che deve certamente interpretare, ma è precisa, dà dei limiti alle possibilità entro i quali però la fantasia ha possibilità quasi illimitate. Il regista invece tende a sentirsi più libero, meno vincolato dalla partitura, spesso anche legittimato a smontare il testo commettendo talvolta degli arbitri che nulla hanno a che fare con l'arte. Da questo nasce un potenziale conflitto».

Lei ha già diretto *Alcina* alla Scala nel marzo del 2009 nella collaudata produzione di Robert Carsen. Quali saranno le novità?

«A Zurigo già il fatto di lavorare a un nuovo spettacolo è di per sé stimolante. La produzione della Scala era già molto roduta e, per certi versi, la regia di Carsen era modellata sui tempi di William Christie, che l'aveva tenuta a battesimo a Palais

Garnier nel 1999. A Zurigo sarò presente fin dalle prime prove con il regista Christof Loy, con il quale abbiamo già avuto modo di scambiare delle idee sullo spettacolo. Posso dire che ci sono i presupposti per fare una bella cosa insieme».

Per *Alcina* ritroverà Cecilia Bartoli, con la quale Lei (spesso con il Giardino Armonico) ha lavorato in varie occasioni: dal fortunatissimo Vivaldi album del 1999, a *Sacrificium* del 2009, fino alle opere recenti a Salisburgo (*Giulio Cesare* e *Norma*). Come valuta questo sodalizio?

«È un lungo percorso nato da un incontro casuale per il disco dedicato alle arie di Vivaldi. In questi anni da lei ho imparato molto: ad esempio l'arte di "gestire" il palcoscenico, un mix di istinto e di intelligenza. Trovo straordinari i suoi tempi lenti e come magneticamente riesca a tenere l'attenzione del pubblico. In realtà dietro all'istinto c'è moltissimo studio e preparazione».

Come sarà la sua *Alcina*?

«Non ho dubbi che Cecilia Bartoli sarà un'*Alcina* perfetta: è una maga capace di incantare il pubblico con la sua abilità di interprete».

Lavorare con una personalità come Cecilia Bartoli è più un'opportunità o un limite per un interprete?

«Cecilia Bartoli è sempre estremamente preparata e ha idee interpretative molto chiare. La collaborazione artistica con lei è sempre un'occasione di approfondimento musicale in un lavoro di scavo interpretativo condotto assieme».

Ma riesce a sentirsi libero come interprete anche quando lavora con una star di prima grandezza?

«Libertà ... cosa vuol dire? Un direttore può fare un grande lavoro a tavolino, ma quando comincia il lavoro con l'interprete ci si deve necessariamente adattare e cercare di ottenere il meglio dalla voce che hai davanti. In fondo, è simile al lavoro del compositore di un tempo, che spesso scriveva avendo in mente l'interprete vocale che avrebbe poi dovuto cantare la sua musica. Lavorando insieme si può cambiare tutto. Il bello è la sorpresa».

A distanza di qualche mese, che giudizio dà della Sua *Norma*?

«*Norma* ha ricevuto molti elogi ma anche diversi attacchi da parte dei cosiddetti melomani. Il vantaggio di un titolo come quello fortemente "incrostato" dalla tradizione (a cominciare dalla tessitura dei ruoli di *Norma* e *Adalgisa*). È che diventa stimolante cercare di eliminare vezzi e vizi che non hanno nulla a che fare con la partitura di Bellini, cercando



Giovanni Antonini

di ricostruire un'ipotesi di paesaggio sonoro più autentico. È quello che dà un senso all'interpretazione oggi: accendere luci che permettono di andare avanti, illuminando aspetti della partitura in maniera differente dagli interpreti che ci hanno preceduto. Nessuno comunque ha la verità in mano. Chissà se oggi ci piacerebbero gli interpreti che ebbe a disposizione Bellini?»

A Zurigo ritroverà l'Orchestra la Scintilla...

«Nasce da una costola dell'orchestra dell'Opera di Zurigo ed è formata in larga parte dagli stessi strumentisti che però nella Scintilla suonano su strumenti d'epoca. È la scelta migliore per affrontare Haendel. Gli strumenti moderni, benché tecnicamente più evoluti, sono molto più limitati in quel repertorio».

Il Suo repertorio come direttore si arresta a Beethoven nel sinfonico e Bellini nell'opera: non ha voglia di andare oltre?

«Mi sento gratificato dal repertorio che ho la possibilità di dirigere, procedendo con calma nell'esplorazione di nuovi autori: per esempio l'anno prossimo affronterò Schumann per la prima volta. Gratificante è praticare un repertorio nel quale si può avere qualcosa da dire, riguardo all'orchestra sinfonica, si può avere controllo tecnico».

Dallo scorso anno Lei è direttore artistico del festival Wratlavia Cantans a Wrocław (Breslavia) in Polonia: come valuta questa esperienza?

«È un festival che esiste dal 1965 e molto seguito dal pubblico, in prevalenza locale. Il suo focus è l'oratorio. La mia prima edizione l'ho intitolata

«Viaggio in Italia»: dopo l'attenzione dedicata dal mio predecessore Paul McCreech prevalentemente alla cultura anglosassone, ho pensato che fosse una buona idea mettere l'Italia al centro dell'edizione 2013. Abbiamo avuto, fra gli altri, Giovanni Sollima, il Quartetto di Cremona, il Giardino Armonico ma anche gruppi barocchi locali come l'Orchestra Barocca di Wrocław, i belgi di B'Rock (nella *Betulia liberata* di Mozart) e la Kammerorchester Basel». **m**

Robert Carsen e l'altra *Alcina*

Alcina di Georg Friedrich Haendel apre l'anno all'Opéra de Paris il 25 gennaio al Palais Garnier. La regia della vicenda sfortunata di *Alcina* che s'innamora di Ruggiero, un umano che capita per caso nell'isola incantata della maga, è la chiave di lettura di Robert Carsen, che sottolinea il dramma intimo di una donna ferita, profondamente umana, che si vede abbandonata dall'amato, nonostante i poteri magici. Christophe Rousset, alla guida dei Talents Lyriques, guiderà un cast d'ottimo livello. Myrtò Papatanasu sarà *Alcina*, Anna Goryachova Ruggiero, Sandrine Piau Morgana, Patricia Bardou Bradamante, Cyrille Dubois Oronte e Michal Partyka Melisso.

Franco Soda

IN BREVE

Caldara a Dortmund

Antonio Caldara è al centro della "Zeitinsel", l'isola del tempo, nella fitta programmazione del Konzerthaus di Dortmund in gennaio. In tre giornate verrà presentato un'antologia della versatile produzione del compositore veneziano affidata alle cure di Andrea Marcon alla testa dell'orchestra barocca "La Cetra" di Basilea. Si apre il 16 gennaio con il soprano Anna Prohaska, il controttenore Carlos Mena e il basso Luca Tittoto impegnati in un concerto di arie tratte dalla ricca produzione operistica e oratoriale del compositore. Il 17 gennaio il violinista Giuliano Carmignola e il violoncellista Nicolas Altstaedt saranno i solisti del concerto da camera aperto dalle Sinfonie de *Il martirio di San Terenziano* e *La morte d'Abele* e chiuso dai celebri concerti vivaldiani *Le quattro stagioni*. Infine, il 18 gennaio per la prima volta dopo la prima del 1723 verrà riproposto in versione concertante il componimento teatrale *La concordia de' pianeti* con Anna Prohaska (Diana), Delphine Galou (Venere), Carlos Mena (Marte), Franco Fagioli (Apollo), Christophe Dumaux (Giove), Daniel Behle (Mercurio), Luca Tittoto (Saturno) e l'ensemble vocale de "La Cetra".

s.n.

OPERA

Strauss nell'amata Dresda

L'anno del 150° si apre con l'*Elektra* diretta da Christian Thielemann

JOHANNES STREICHER

Archiviata la sbornia wagneriana del bicentenario del 2013, un altro anniversario tondo e importante attende i musicofili internazionali: i centocinquant'anni dalla nascita di Richard Strauss. Nato nel 1864 e morto nel 1949, esattamente un giorno dopo la fondazione della Repubblica Federale Tedesca, quasi a significare che egli era un uomo d'altri tempi (era nato ancora sotto il Regno di Baviera, indipendente dal 1806 al 1871), era stato attratto dal teatro fin da giovanissimo, essendo suo padre, Franz Strauss, primo corno del teatro di corte di Monaco, che in tale veste partecipò nolens volens (in quanto classicista che aboriva la *Zukunftsmusik*, la musica del futuro) alle prime wagneriane del *Tristano* (1865), dei *Maestri cantori* (1868), dell'*Oro del Reno* (1869) e della *Walkiria* (1870). Il giovane Richard (battezzato così prima che l'altro, ovvero Wagner, si installasse a Monaco) esordì come direttore ancora ragazzino, sostenuto dal grande Hans von Bülow, divenendo ben presto uno dei principali direttori d'opera del mondo musicale di lingua tedesca. Le tappe della sua carriera coincidono con alcune delle principali città d'arte germaniche, ancor oggi santuari del culto straussiano: Meiningen (1885/1886), Weimar (1889-1894), Monaco (1894-1898), Berlino (1898-1905) e Vienna (1919-1924); sono tutte città in cui si avranno importanti riprese (come la recentissima *Ariadne* a Vienna) o nuove produzioni (Monaco ha già anticipato l'inizio delle celebrazioni con una notevolissima *Donna*

senz'ombra, che sarà ripresa durante il festival estivo).

Il teatro al quale più di tutti è legato il nome di Strauss resta tuttavia la Sächsische Staatsoper (l'Opera di Stato Sassone) di Dresda, poiché egli aveva deciso, offeso dalla cattiva accoglienza che la sua città, ovvero Monaco, aveva procurato alla sua prima opera (*Guntram*), di offrire tutte (o quasi) le prime assolute delle sue opere alla Semperoper (dal nome dell'architetto Gottfried Semper) di Dresda. Dopo *Feuersnot* (1901) e *Salome* (1905) la terza premiera sull'Elba fu *Elektra* (1909), e sarà proprio una nuova produzione di quest'opera, la prima su libretto di Hugo von Hofmannsthal, a inaugurare, per così dire, l'anno straussiano (il 19 gennaio). Ultimo in una lunga e ramificata genealogia di grandi specialisti dell'opera tedesca (e in particolare straussiana) quali Ernst von Schuch, Fritz Busch, Karl Böhm, Rudolf Kempe e Giuseppe Sinopoli, e dopo l'intermezzo di Fabio Luisi, è ora la volta di Christian Thielemann a reggere le sorti della "Wunderharfe" (dell'arpa meravigliosa), come ebbe a definire lo stesso Wagner il suono della Sächsische Staatskapelle (la Cappella di Stato Sassone). Si può ammirare o aborrire Strauss, ma non si può che amare il suono corposo, pieno, scuro, profondamente tedesco di quest'orchestra. A impersonare i tragici eroi greci sono stati chiamati Evelyn Herltzius (*Elektra*), Waltraud Meier (*Klytämnestra*), Anne Schwanewilms (*Chrysothemis*) e René Pape (*Orest*), mentre la regia è affidata alla svizzera Barbara Frey, sovrintendente dello Schau-



Christian Thielemann

spielhaus (il teatro di prosa) di Zurigo dal 2009. Di opere liriche la Frey sinora ha messo in scena solo una ragguardevole *Jenufa* di Janáček a Monaco (2009), con *Elektra* è quindi al debutto in campo straussiano.

Secondo titolo straussiano messo in scena a inizio del 2014 sarà l'ultima opera hofmannsthaliana, la nostalgica *Arabella*, ormai piuttosto rara anche in Germania, che è stata scelta dal teatro di Stato di Norimberga come proprio contributo all'anno straussiano (la prima si terrà il 1° febbraio). Sarà affidata al Generalmusikdirektor, Marcus Bosch, il quale ha preso da alcuni anni le redini di questo bel teatro costruito nel 1905 (che è passato quasi indenne attraverso la guerra) e che in precedenza è stato diretto da Christian Thielemann, ormai considerato il più autorevole direttore d'orchestra tedesco: la buona tradizione abita anche in provincia.

CONTEMPORANEA

Wuorinen canta l'amore

Al Teatro Real di Madrid il compositore newyorchese trasforma in opera il film *Brokeback Mountain*

C'è grande attesa a Madrid per il debutto di *Brokeback Mountain*, la nuova opera di Charles Wuorinen ispirata alla stessa vicenda portata sul grande schermo da un recente film hollywoodiano. La storia, quella di un amore omosessuale reso impossibile dalle convenzioni sociali, è ambientata negli anni Sessanta in una comunità montana del Wyoming ed è tratta da un racconto della scrittrice Annie Proulx che è anche autrice del libretto dell'opera. A commissionare questo lavoro al newyorchese Wuorinen, fu Gérard Mortier all'epoca del suo breve e sfortunato mandato alla New York City Opera; ora, dopo una lunga gestazione, sarà possibile vedere il risultato di questa intuizione al Teatro Real dal 28 gennaio all'11 febbraio.

Maestro Wuorinen, come è nata l'idea di quest'opera?

«Mi venne dopo aver visto il film. Subito pensai che sarebbe stato un buon soggetto per un'opera. Poi quando lessi il racconto me ne convinsi ancor di più. Fu solo quando Mortier fu nominato a New York, però, che l'idea si poté trasformare in un progetto reale. Il passo successivo fu quello di contattare Annie Proulx per vedere se era disposta a scrivere lei stessa il libretto, cosa che fece, nonostante fosse il suo primo esperimento di questo genere».

Lei è principalmente un compositore di musica da concerto, eppure questa non è la Sua prima esperienza teatrale.

«No, escludendo un lavoro giovanile, questa sarebbe la mia seconda opera. La prima fu *Haroun and the Sea of Stories* (*Harun e il mare di storie*) tratta dal libro per ragazzi di Salman Rushdie e andata in scena nel 2004 alla

City Opera qui a New York. Si tratta di un lavoro molto diverso da quello di *Brokeback Mountain*, perché è leggero e comico, mentre quest'ultimo è tragico. Anche nella forma, in *Haroun* si possono vedere tracce di musical, con numeri chiusi, mentre *Brokeback* è un flusso continuo di musica. Un punto di contatto è l'inno alla tolleranza e alla libertà individuale».

E per quanto riguarda il canto, ha incontrato particolari problemi di scrittura?

«No. Il mio atteggiamento è stato molto pragmatico e umile, mi sono messo di fronte al testo senza troppe complicazioni, prefiggendomi di sottolinearne le parole e il senso. Per cento anni ormai, la mentalità avanguardista ha messo in discussione la possibilità di esprimersi in modo autentico con il canto. Con risultati molto spesso sciocchi, che oggi obbligano a chiederci fino a che punto si possa arrivare senza distruggere la musica. Io stesso sono cresciuto in quell'ambiente e ho scritto i miei pezzi in cui il testo era inintelligibile, ma qui è diverso, il teatro esige che le parole vengano capite».

Com'è diversa la Sua opera rispetto al film?

«Per esigenze teatrali ho aggiunto la presenza di un coro e di uno spettro. Ma a un livello più profondo direi che la grande differenza è nel ruolo della natura, che nel film è pittoresca e sublime, mentre nell'opera le montagne del Wyoming sono una presenza minacciosa e nemica, un luogo non amico dell'uomo, in cui è facile perdere la vita e che è all'origine della durezza dei suoi abitanti».

Alberto Bosco



ISCRIZIONI APERTE!

Musica antica
Interpretazione

Dalcroze

Pedagogia musicale

Musica elettronica

Musica e movimento

Composizione

Haute école
de musique
Genève

hem

www.hemge.ch

Hes·so GENÈVE
Haute École Supérieure
de Suisse occidentale

FESTIVAL

La fiaba unisce i mondi

Il Festival di Cartagena, in Colombia, è dedicato al fantastico nel Novecento europeo

ANTONELLO LAMANNA

La narrazione fantastica nella musica del Novecento: nell'ottava edizione del Festival Internazionale di Musica di Cartagena, che si svolgerà in Colombia dal 4 al 12 gennaio, il filo conduttore è proprio la relazione che esiste tra il mondo della fiaba e la musica del vecchio continente. Intorno a questo tema Antonio Miscenà, alla sua seconda prova come direttore generale del Festival Internazionale di Musica di Cartagena de Indias, ha ancora una volta saputo cucire una perfetta formula per gettare le basi di un solido collegamento tra il Sud America e l'Europa, tra la Colombia e l'Italia. E proprio con questo intento è stata scelta Perugia – città candidata a Capitale Europea della Cultura 2019 – per la presentazione del Festival. Anche quest'anno Cartagena diventa il simbolo dell'incontro tra vecchio e nuovo mondo, con una particolare attenzione alla cultura musicale italiana, cui il festival dedica ampio spazio.

Miscenà ha illustrato il programma: «Quest'edizione sarà incentrata su due aree tematiche: la fiaba nella musica colta europea, con riferimento ai capolavori novecenteschi – da *Pierino e il lupo* di Prokof'ev alla Suite di Ravel ispirata ai racconti di *Ma mère l'oye* – e la musica del nuovo mondo, con una serie di concerti che riflette sugli stili latini attraverso le più belle pagine di alcuni dei compositori più celebri del Sud America».

I musicisti invitati a esibirsi sono le sorelle Labèque, il Quartetto d'archi Borodin, Cristina Zavalloni, l'Orchestra da Camera Orpheus, il pianista Sergei Babayan, con pro-



Plaza San Pedro a Cartagena

grammi che spaziano da *Petruška* di Stravinskij ai *Quadri di un'esposizione* di Musorgskij, dal *Concerto per due pianoforti e orchestra* di Poulenc alle musiche di Nino Rota e di Bernstein. Tra le produzioni più attese la prima

de *La Cenerentola* di Rossini eseguita dall'orchestra Filarmónica Joven de Colombia con il Coro dell'Opera di Bogotà sotto la direzione di Rinaldo Alessandrini. Tra i protagonisti Roberto De Candia (Dandini), Daniela Pini (Angelina) e Luciano Di Pasquale (Don Magnifico). Nel programma anche Stravinskij con la Suite da *Pulcinella*, Ravel con la *Rapsodia spagnola*, ma anche una sezione dedicata a "Il carnevale degli animali", in cui verranno eseguiti *Nuages et fêtes* di Debussy, con arrangiamento di Ravel, *Ma mère l'oye* di Ravel e *Il carnevale degli animali* di Saint-Saëns. Si prosegue con *El Festival en los Barrios*, con *Histoire du soldat* e altri brani di Stravinskij interpretati dal mezzosoprano Cristina Zavalloni e dal pianista Andrea Rebaudengo. Mentre presso il Convention Center di Cartagena è previsto il primo appuntamento con la rassegna "Musica del Nuovo Mondo" con le chitarre di Sergio e Odair Assad. Un'interessante incursione nella musica brasiliana contemporanea è con il chitarrista Guinga insieme a Sérgio Natureza, Aldir Blanc, Simone Guimarães, Paulo César Pinheiro.

Trio d'Olanda

Ad Eindhoven lo Storioni presenta "Muse & Maecenas"

GIANLUIGI MATTIETTI

Nel 1995 i fratelli olandesi Wouter Vossen (violinista) e Marc Vossen (violoncellista), insieme al pianista Bart van de Roer, fondarono un trio che conquistò presto una fama internazionale. Lo battezzarono Storioni Trio, dal nome dello strumento suonato da Wouter Vosse, il "Laorentius Storioni" fabbricato a Cremona nel 1794 (mentre il fratello suona un violoncello milanese del 1800 costruito da Giovanni Grancino). Nel 2008 i tre decisero di creare ad Eindhoven un proprio festival, sfruttando anche le forze e le strutture logistiche del locale Muziekgebouw: nacque così lo Storioni Festival, rassegna internazionale di musica da camera che, nelle passate edizioni, ha ospitato celebri ensemble, come il Quartetto Enerson, e solisti del calibro di Gidon Kremer, Jean-Yves Thibaudet, Alfred Brendel, Vadim Repin, Natalia Gutman. Il repertorio spazia dalla musica barocca a quella contemporanea (di solito nella sua accezione più "light", la meno avanguardistica possibile), con compositori residenti (come Giya Kancheli, Peteris Vasks, Kevin Volans) e commissioni ad hoc. Nella settima edizione, che si terrà dal 16 al 26 gennaio (non solo a Eindhoven ma anche in altre città del Brabante settentrionale come Den Bosch, Tilburg, Helmond, Breda) e che avrà come titolo "Muse & Maecenas", il compositore in-residence sarà Jörg Widmann, che, come noto, è anche un grande virtuoso del clarinetto.

Nei dieci giorni del festival si alterneranno sul palcoscenico, oltre ai tre fondatori, i pianisti Nino Gvetadze,

Lucas Jussen, Kristian Bezuidenhout, i violoncellisti Torleif Thedeen e Giovanni Sollima, il cornista Hervé Joulain, il baritono Henk Neven, il mezzosoprano Virpi Räsänen, il Coro da camera olandese, l'Orchestra da camera irlandese e due giovani quartetti per archi, recentemente premiati in Olanda: il Ragazze Quartet e il Meta4. Dopo il concerto inaugurale, con musiche di Zelenka, Haydn, Schumann e Miaskowsky, si ascolteranno diversi capolavori classici come il *Quartetto con pianoforte op.60* di Brahms (il 20) e la *Sonata per violoncello op.102 n.1* di Beethoven (il 21), il *Trio n.2 op.66* di Mendelssohn (il 17) e il *Trio K 254* di Mozart (il 26). Tra i lavori più recenti sarà eseguita la *Sonata per tromba, pianoforte e percussioni* di Nodar Gabunia, compositore georgiano che è stato allievo di Aram Khachaturian; *Wasserklavier* e la *Sequenza III* di Berio (il 25); una prima assoluta di Maxim Shalygin (compositore ucraino nato nel 1985, segnalato con una menzione di onore al Gaudeamus per flauto, clarinetto, viola, violoncello, percussioni e pianoforte (22). Di Widmann si ascolterà *Aria per corno solo, Liebeslied per otto strumenti* (il 17), la prima olandese di *...umdüstert...* per ensemble (il 19), l'ampio *Ottetto* del 2004 (il 18). Widmann si esibirà come clarinettista nel Concerto di Mozart (il 18), si unirà allo Storioni Trio nel *Quator pour la fin du Temps* di Messiaen (il 21), suonerà la sua celebre, eccentrica e virtuosistica *Fantasia per clarinetto solo* (il 21), scritta nel 1993, quando aveva appena vent'anni.

m

CITTÀ DI VITTORIO VENETO

48° Concorso Nazionale

Corale

2-3-4 maggio 2014

A - Progetto-programma: musiche originali d'autore
B - Progetto-programma: canto di ispirazione popolare
C - Progetto-programma riservato a cori giovanili
D - Progetto-programma riservato a cori di voci bianche

20° GRAN PREMIO "EFREM CASAGRANDE"

Scadenza: 20 febbraio 2014

INFORMAZIONI: tel. 0438-569310 - fax 0438-53966
cultura@comune.vittorio-veneto.tv.it
<http://www.vittorioveneto.gov.it>



Storioni Trio

m

m

PROFESSIONI
FORMAZIONE LAVORO STRUMENTI

Suonare per la pace

Nasce Emma for Peace ((Euro-Mediterranean Music Academy), progetto che ha Riccardo Muti come presidente onorario



Varsavia, Castello Reale: Emma for Peace al Summit dei Premi Nobel per la Pace; John Axelrod dirige l'Orchestra Giovanile della Polonia

MONIQUE CIOLA

Ciascuno di noi riconosce senza alcun dubbio alla musica il valore intrinseco di linguaggio universale capace di abbattere confini geografici e culturali.

Che la musica favorisca quindi un dialogo di pace tra le persone non è certo un concetto nuovo, quanto lo è invece che una neonata associazione lo abbia indicato come mission. Parliamo di Emma for Peace (www.emmaforpeace.org), Euro-Mediterranean Music Academy for Peace fondata e diretta da Paolo Petrocelli, presentata ufficialmente lo scorso mese di ottobre a Varsavia in occasione del Summit dei Premi Nobel per la Pace. Si tratta di un'organizzazione internazionale no-profit per la promozione dell'educazione musicale e la diplomazia culturale nel Mediterraneo e nel Medio Oriente. Il progetto nasce da un'iniziativa personale di Petrocelli, giovane manager culturale con esperienze internazionali, e dalla collaborazione spontanea di una cinquantina di artisti di fama, tra i quali Riccardo Muti che ne ha accettato la presidenza onoraria.

«Emma è un esempio di come musica e diplomazia possano essere strumento di dialogo e di costruzione di pace. È nata come associazione culturale no profit – spiega Petrocelli – con l'idea di promuovere iniziative attorno all'educazione e come focus ha scelto il Mediterraneo in quanto bacino di cultura ma anche luogo caldo per

il tema della pace. Mi sembrava stimolante raggruppare attorno a questa mission artisti e istituzioni, partendo da quelle personalità del mondo musicale con cui sono venuto in contatto in questi anni nel mio percorso professionale».

In cosa consistono le attività di Emma for peace?

«Abbiamo diversi tipi di attività: dai concerti di beneficenza che trasmettono il nostro messaggio alle masterclass, ai workshop e ai convegni per la formazione che promuovono grandi artisti ma che valgono anche come invito ai giovani talenti di queste regioni e al loro pubblico di favorire una serie di iniziative. Il nostro scopo è creare un network che porti risultati positivi su una serie di atti».

In che modo avete partecipato al Summit dei premi Nobel per la Pace in Polonia?

«Abbiamo debuttato alla cerimonia d'apertura il 21 ottobre 2013 con il concerto dell'Orchestra Giovanile della Polonia "Sinfonia Iuventus" diretta da John Axelrod. È stata la prima dimostrazione del dono che un grande maestro può fare ai giovani talenti e insieme a lui altri artisti hanno accolto con generosità il nostro invito mettendosi a disposizione gratuitamente per dimostrare la bontà del nostro progetto. Hanno creduto fosse importante esserci e dare il loro contributo. Così è stato anche per la pianista georgiana Elisso Bolkvadz, che si è esibita in un recital la seconda giornata del Summit condividendo il palco con due giovani talenti lituani di 12 anni, Kasparas Mikuzis e Milda Daunoraite. Emma for

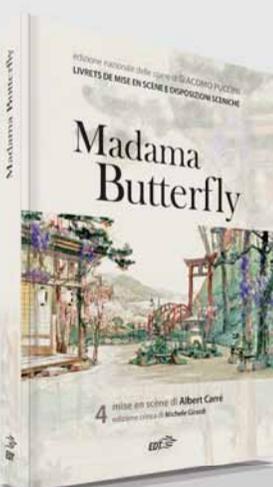
SEGLUE A PAGINA 14



Madama Butterfly

A cura di Michele Girardi

Collana Centro Studi Puccini, pp. 228, € 39,00



La regia di *Madama Butterfly* come la voleva Puccini. Il primo volume di una serie dedicata alle *mises-en-scène* originali delle opere del grande compositore.

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

EDT

PACE

»
SEGUE DA PAGINA 13

Peace cerca di creare un collegamento tra grandi artisti, giovani talenti e le istituzioni per promuovere un'azione molto più efficace. Il nostro slogan recita "quando la musica parla tutti comprendono". In effetti è uno strumento fortissimo per avvicinare tante personalità. Nella terza ed ultima giornata del Summit era in programma un workshop dal titolo "The Sound of Peace" quale evento per esemplificare le nostre iniziative nonché momento d'incontro tra alcuni grandi artisti sull'educazione e sui temi della pace, per concludere con personalità di diversi Paesi e diversi ruoli, artistico e manageriale, su come la musica aiuta la pace. Purtroppo un allarme bomba al Teatro dell'Opera di Varsavia ha causato uno smarrimento generale e di conseguenza abbiamo dovuto cancellare l'evento. Ma l'affiatamento tra le personalità invitate era stato tale che abbiamo comunque realizzato nella stessa giornata una tavola rotonda in privato per dimostrare che qualcosa è stato creato. La presenza di Emma for Peace al Summit dei Premi Nobel è stata per noi una partenza prestigiosa ed internazionale, che ha dato credibilità fin da subito al nostro progetto».

Tra gli artisti che hanno aderito al progetto di Petrocelli fin dai primi passi e che erano presenti alla tavola rotonda di Varsavia c'era anche il pianista napoletano Michele Campanella.

Com'è venuto a conoscenza del Progetto Emma for Peace?

«Alcuni anni fa ne abbiamo discusso con Paolo Petrocelli quando Emma for Peace era in una fase embrionale – racconta Campanella - e abbiamo cercato come punto di partenza una collocazione italiana. Posso dire che sono stato tra i primissimi a venire a conoscenza del progetto e a collaborare per la sua fattiva realizzazione. Mi sembra palese come il far musica sia in se stesso pacifico. La musica non stimola odio o rancore, perché esplora le

strade della Bellezza. Nei rapporti tra i popoli niente è più immediato e affratellante della musica. Sono esattamente trent'anni che insegno a livello di perfezionamento e non ho mai perso la speranza che la comunicazione tra docente e studente porti risultati soddisfacenti. Sono convinto che i migliori effetti si ottengano con una lunga consuetudine didattica, ma devo anche ammettere che un breve incontro con un insegnante, secondo la corrente abitudine delle masterclass di pochi giorni (anche di poche ore...), può portare giovamento a studenti già maturi».

L'incontro di Varsavia

Nelle Sua decennale esperienza di artista e insegnante come ha sperimentato il potere della musica di costruire la pace?

«Ne abbiamo avuto un esempio a Varsavia, quando alla tavola dove eravamo seduti insieme ciascuno di noi ha raccontato la propria esperienza e l'ambiente nel quale essa si verifica continuamente. Per un italiano come me sono state storie nuove e diverse che dimostrano come a distanza di pochi chilometri dal nostro Paese la vita e quindi la musica sia vista e vissuta in modi assai differenti. Mentre qui spesso ci si trascina per inerzia, altrove la musica richiede coraggio da pioniere, determinazione e passione. Quando è toccato a me dire qualcosa su ciò che pensavo fosse la nostra missione come italiani, mi sono reso conto che l'unico, prezioso valore che potevo mettere sul tavolo della discussione era qualcosa di cui noi senza meriti siamo ricchi: la Bellezza. Ho espresso l'opinione che la nostra presenza dovesse rappresentare appunto la Bellezza classica e la volontà di conservarla, aprendo le braccia a tutti coloro che provenendo da diverse situazioni storico-ambientali avessero sentito il suo richiamo. Ci siamo dati nuovi appuntamenti che, a questo punto, dovranno essere operativi, in vista di iniziative locali e internazionali. Auguro a Emma for Peace una lenta, graduale e robusta crescita che la renda punto di riferimento per ogni iniziativa comune tra l'Italia e gli altri Paesi del Mediterraneo, con una particolare attenzione per quel Medio Oriente che va raggiunto attraverso opere dirette alla pace e alla comprensione reciproca. Niente meglio della Musica può farlo».

La prima iniziativa di Emma for Peace nel nostro Paese si è realizzata lo scorso novembre presso la Camera dei Deputati a Roma. «Siamo stati invitati dall'Assemblea Parlamentare per l'Unione del Mediterraneo a partecipare ad una giornata di lavori – spiega Paolo Petrocelli. L'Assemblea raggruppa delegati di tutti i Paesi del Mediterraneo per parlare di questioni politiche ed economiche di questa zona geografica. Abbiamo preso parte alla loro riunione per portare un messaggio musicale di pace con l'esibizione del soprano e compositrice libanese Hiba Al Kawas assieme all'Ensemble Archi di Roma che hanno interpretato alcuni brani medio-orientali, scritti dallo stesso soprano. È stato bellissimo vedere come attraverso la musica le barriere culturali vengano abbattute».

L'artista libanese, personalità molto conosciuta nel mondo medio-orientale, aveva già aderito al Summit di Varsavia e si è resa nuovamente disponibile per una seconda iniziativa in Italia. «L'esperienza al Parlamento è stata altrettanto importante per me – racconta Hiba Al Kawas - per la prima volta nella storia dell'Assemblea Parlamentare per l'Unione del Mediterraneo si è tenuta una performance musicale all'interno di un loro incontro. Sono poi stata informata dai delegati che l'esibizione è stata di grande ispirazione per il loro incontro, che si basava proprio sulla discussione di obiettivi comuni per sviluppare l'interazione culturale tra i Paesi euro-mediterranei. Io sono nata in un'antica città del Mediterraneo, la capitale dei Fenici, Sidone. Sono convinta che il nostro Mediterraneo custodisca una delle più belle culture del mondo. Cultura che deve essere condivisa e sviluppata con sempre più maggiori interazioni tra i popoli di questa regione. Da entrambi gli eventi di Varsavia e Roma si vede chiaramente come Emma for Peace sia capace di agire con grande determinazione e consapevolezza, realizzando iniziative uniche capaci di lasciare un segno.

L'iniziativa è partita davvero con grande energia. Sono certa che sempre più rapidamente sarà capace di distinguersi come organizzazione di straordinaria eccellenza. Da parte nostra, penso che il mondo arabo sosterrà presto sempre più Emma for Peace, man mano che l'organizzazione rivelerà il contributo che può apportare ai bisogni della nostra regione. L'Assemblea Parlamentare di Roma ha risposto con grande calore ed entusiasmo all'iniziativa. Come molti delegati hanno riconosciuto, la nostra partecipazione è stata una vera e propria fonte d'ispirazione per la Commissione. Il loro apprezzamento mi ha gratificato davvero molto. Hanno già suggerito idee di collaborazione per i prossimi anni, mostrando sincero interesse e sostegno alla missione di Emma, che hanno dichiarato di voler sostenere attivamente».

Sostenere il Libano

Maestro Hiba Al Kawas, qual è la Sua esperienza del potere positivo della musica in una terra come la sua che vive situazioni di guerra?

«In questo momento tutta l'area intorno a noi è calda e vive momenti di fortissima tensione. Attraverso la forza della musica stiamo creando l'unità. In questa zona instabile, dove stiamo vivendo guerre e separazioni settarie, la mia fondazione, HKI, sta lavorando per riunire molte differenze con il nostro progetto musicale dove tutti possono cantare e suonare in una sola voce. È una questione di riunificazione: aiutare i bambini a conoscersi e scoprire che in realtà non esistono le differenze in profondità. Quest'anno siamo partiti col sostenere il Libano. Ogni anno sarà dedicato a un Paese in particolare».

Crede dunque nella mission di Emma for Peace?

«L'idea alla base del progetto e gli obiettivi perseguiti mi hanno spinto a sostenere quest'organizzazione. Credo che i primi passi mossi da Emma for Peace siano stati particolarmente solidi e ben direzionati, confermandosi da subito essere un'organizzazione solida e al tempo stesso visionaria. Il nostro ruolo non può che essere sostenere tali validissime iniziative che sono in grado di colmare e demolire ogni barriera e confine. La musica è il suono che unisce. Quello che ho sentito quando eravamo al Summit Nobel dei Premi Nobel per la Pace a Varsavia è che Emma ha creato una famiglia, e questa famiglia diventerà sempre più grande e saprà affermare una nuova visione unificante della cultura e dell'arte».

Emma for Peace si presenta come un'organizzazione ombrello, agisce cioè facendo sinergie e stringendo partnership con grandi artisti e le organizzazioni già attive nell'educazione musicale.

«Vogliamo creare un network – riprende Paolo Petrocelli -, non limitarci alle iniziative nella nostra prima fase di start up, che servono comunque per un impatto mediatico più evidente ed efficace. Appoggiarci ma anche diventare punto di riferimento per curare questo aspetto artistico musicale. Ci definiamo Accademia itinerante perché abbiamo intenzione di proporre questa serie di attività in diversi Paesi. Abbiamo portato avanti già nuove collaborazioni e in futuro ci sposteremo un po' più le mani organizzando attività in contesti più complicati come territori di guerra e campi di rifugiati. Guardando ai futuri impegni, a fine gennaio saremo a Malta per un gala d'opera con il soprano maltese Mirian Cauchi e la Malta Philharmonic Orchestra diretta dal greco Michalis Economou. Al concerto di solidarietà a favore dei rifugiati del Mediterraneo seguirà un workshop di educazione alla musica presso un centro per rifugiati dell'isola in collaborazione con l'orchestra e l'Unhcr. Abbiamo pensato di unire alcuni elementi dell'orchestra e alcuni giovani rifugiati che hanno esperienze musicali hip hop. Il lavoro porterà ad un'esecuzione dopo una settimana ma speriamo che il progetto continui a medio e lungo termine. Contiamo di far arrivare questo messaggio di speranza, incentivo e dialogo per lanciare un messaggio più globale. In cantiere ci sono molte altre cose».

m

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

bandisce il

**CONCORSO
"COMUNITÀ EUROPEA"
PER GIOVANI
CANTANTI LIRICI 2014**
68ª Edizione

Presidente della Giuria **JUNE ANDERSON**

Possono partecipare al Concorso giovani appartenenti ai Paesi dell'Unione Europea o ai seguenti paesi: Islanda, Liechtenstein, Norvegia, Svizzera, Ex Repubblica Jugoslava di Macedonia, Montenegro, Serbia, Turchia, Albania, Bosnia Erzegovina, Kosovo che alla data del 1 gennaio 2014 non abbiano compiuto 32 anni se soprani e tenori, 34 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 850,00 lordi mensili). Gli allievi che avranno seguito il Corso debutteranno nella Stagione Lirica 2014.

È istituito per il 2014 il Premio Speciale "Cesare Valletti" di Euro 8.000,00 per il tenore vincitore

Il termine di presentazione delle domande scade improrogabilmente il 12 febbraio 2014

Il bando di concorso può essere richiesto a:

TEATRO LIRICO SPERIMENTALE DI SPOLETO "A. BELLI"
Piazza G. Bovio, 1 - 06049 Spoleto (PG)
Tel. 0743 220 440 / 221 645 - Fax 0743 222 930
teatrolirico@tls-belli.it
www.tls-belli.it

Follow us on

VIOLINO

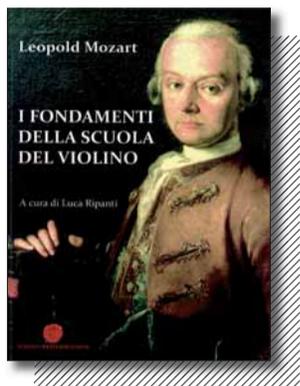
A lezione da Leopold Mozart

Luca Ripanti ha curato l'edizione italiana del fondamentale libro di didattica sul violino del papà di Mozart

PAOLO SALOMONE

Finalmente, ciascun maestro e ciascun allievo di violino potrà leggersi, gustarsi in italiano e utilizzare *I fondamenti della scuola del violino*, scritto più di 250 anni fa da Leopold Mozart (il libro si può acquistare anche online: www.leopoldmozart.it).

La prima edizione, infatti, coincide con la nascita del figlio Wolfgang, il 1756. Siamo agli albori della strutturazione di metodologie per l'insegnamento strumentale. In quegli anni altri musicisti iniziavano a mettere nero su bianco le loro proposte didattiche: ad esempio il Quantz per il flauto traverso o Carl Philipp Emanuel Bach sugli strumenti a tastiera. La traduzione è curata, puntigliosa, ma, soprattutto, scorrevole. Luca Ripanti ha attuato il miracolo di accorciare il lungo periodo che separa il tempo mozartiano dalla cultura, la musica e di conseguenza il linguaggio specifico disciplinare d'oggi, realizzando un testo che rispetta ed esalta tutta la freschezza e la contemporaneità che l'opera del grande maestro Leopoldo ancora riesce ad esprimere. L'introduzione e il primo capitolo, com'era consuetudine nei rari "metodi" coevi, forniscono un panorama storico sintetico ma esaustivo - e in parte anche ricco di interessanti e insolite notizie per il musicista attuale - sul violino e sugli altri



Leopold Mozart I FONDAMENTI DELLA SCUOLA DEL VIOLINO

a cura di Luca Ripanti
EDIZIONI NUOVA PRHOMOS,
CITTÀ DI CASTELLO 2012, 296 PP., € 30,00

strumenti ad arco, nonché un compendio sulla notazione e sul ritmo. L'autore analizza aspetti della lettura musicale con lo sguardo lucido di chi sa ragionare sulle proprie esperienze. Conviene notare un paragrafo intero dedicato alla "pulsazione", che è definita come l'anima della musica: «Regola i momenti in cui le note vanno eseguite ed è proprio ciò che manca in molte persone che sareb-

bero altrimenti piuttosto edotte nella conoscenza musicale e che pure hanno una buona opinione di se stesse». Il tutto espresso con una nota di sottile ironia che, peraltro, accompagna un po' tutto il testo.

Il corpo del metodo è impostato seguendo rigorosamente quella che al giorno d'oggi si definirebbe come "progressione didattica", che - aspetto di modernità pure questo - pone l'allievo sempre al centro del discorso, con il richiamo per l'insegnante a considerare con attenzione le sue caratteristiche personali, sia fisiche che "psicologiche": «Un ragazzo allegro, gaio e passionale avrà sempre tendenza ad affrettare la pulsazione; uno malinconico, pigro e di sangue freddo sarà sempre un po' lento». Il testo sembra potersi suddividere in due grandi blocchi. I primi quattro capitoli affrontano tematiche riguardanti l'abc del linguaggio musicale, il modo di tenere il violino e di condurre l'arco e l'ordinamento delle arcate. Solo dopo questo primo lungo e approfondito percorso di conoscenza e di pratica dello strumento, Leopold Mozart inserisce un capitolo che si occupa interamente del "bel suono sul violino" e di come produrlo correttamente attraverso un abile controllo dell'arco. L'allievo agli inizi dei suoi studi «ha già molto di che

preoccuparsi nell'osservare tutte le regole necessarie, badando attentamente ora all'arco, ora alle note, ora al tempo e a tutti gli altri segni, allora non mi si biasimerà per aver serbato tale argomento fino a questo punto».

A questo punto, il testo affronta quello che si potrebbe definire il secondo atto dell'apprendimento del violino, quello che necessariamente dovrà condurre l'allievo a «leggere la musica correttamente» e in generale alla «buona esecuzione». Il percorso didattico si snoda dalle molte varianti dei colpi d'arco, che infondono «vita alle note, in maniera ora spavalda, ora assai modesta, ora impertinente, ora grave», alle tre posizioni base: «Vi sono tre ragioni che giustificano l'impiego delle posizioni: la necessità, la comodità e l'eleganza». Tutto il testo è accompagnato da esercizi originali, esemplificazioni e numerosi brani a due voci in cui maestro e allievo possono alternarsi nella lettura, tutti autografi di Leopoldo Mozart, che rendono quanto mai concreto e ben palesato ogni meccanismo tecnico affrontato. L'obiettivo del metodo - ancora una volta occorre sottolineare la modernità - non è lo sviluppo del solismo a tutti i costi, quanto la formazione del buon

violinista d'orchestra che «deve possedere l'abilità di comprendere all'istante e interpretare correttamente lo stile dei vari compositori, le loro idee e le loro espressioni».

Occorre evidenziare due aspetti rilevanti nel libro. Da un lato la cura che il traduttore ha messo nel suo lavoro. Luca Ripanti con un approccio puntiglioso, che mette in luce anche la propria competenza sicura sugli argomenti trattati, rispetta lo "stile" dell'autore, confrontandosi con gli «ovvi limiti di quanto le differenze tra la costruzione della lingua tedesca del Settecento e quella dell'italiano moderno lo rendano possibile», cercando di non alterare lo spirito della prosa mozartiana.

Un secondo aspetto, che sottintende a tutta l'opera di Leopold Mozart, è il particolare e spiccato rispetto per «l'istruzione della gioventù nelle Belle Arti». Nella lettura del testo, nell'analisi degli accorgimenti didattici proposti e dei consigli "pedagogici", ci si accorge facilmente di come l'autore tenga in particolare considerazione le esigenze e le sorti dell'allievo, del compositore, del pubblico e del maestro di musica.

Ma ciò che sorprende di più ancora è la "democratica" attenzione a sviluppare percorsi conoscitivi e di pratica strumentale che possano concretamente essere d'aiuto a tutti i possibili futuri violinisti, compreso anche quello bisogno, «che non ha i mezzi per permettersi un insegnante per un lungo periodo di tempo», con il sincero desiderio espresso «di convertire tutti coloro che attraverso i loro cattivi insegnamenti rendono sventurati i loro studenti».

abbonarsi a **il giornale della **m**usica**

abbonamenti@edt.it | tel. 0115591831

SÌ, SOTTOSCRIVO UN ABBONAMENTO

ITALIA

abbonamento annuale € 14,00
(CARTA+PDF)

ESTERO

solo PDF online € 14,00
 Unione Europea 1 anno (CARTA+PDF) € 62,00
 resto del mondo (CARTA+PDF) € 77,00

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 (cv) _____

L'abbonamento verrà attivato dal primo numero utile successivo dalla data di sottoscrizione della richiesta

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

se sì, qual è la tua attività? _____

* dati obbligatori

L'abbonamento cartaceo a "il giornale della musica" dà diritto anche al **gdmonline**, 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.

TIMBRO e FIRMA

desidero fattura quietanzata
(riservato a enti e persone giuridiche)

P. IVA _____

codice fiscale _____
(indicare anche se uguale alla P.IVA)

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

tab_gdm_310

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) _____

La cedola compilata va inviata via posta o fax a:
il giornale della **m**usica via Pianezza 17, 10149 | TORINO fax 011 2307035

ARCHI

Suonare in quattro

Scadono il 15 gennaio le iscrizioni per il Concorso "Paolo Borciani" a Reggio Emilia

ALESSANDRO RIGOLLI

Per la decima edizione del Concorso internazionale per quartetto d'archi "Paolo Borciani" è stata istituita una giuria con componenti che vanno da Kikuei Ikeda del Quartetto di Tokyo alla pianista argentina Martha Argerich, dagli statunitensi Geraldine Walther e Fred Sherry al tedesco Heime Mueller del Quartetto Artemis, agli italiani Simone Gramaglia ed Enrico Bronzi.

Scadenza il 15/1

In attesa del concorso, che si svolgerà tra il 25 maggio e il 1° giugno 2014, e mentre si raccolgono le adesioni – che rimarranno aperte sino al 15 gennaio – chiediamo al responsabile artistico Lorenzo Fasolo quali sono i tratti caratteristici che connotano questa edizione della manifestazione:

«Innanzitutto voglio ringraziare la fondazione I Teatri di Reggio Emilia per lo sforzo e la determinazione con cui ha mantenuto in vita

questo importante iniziativa, anche di fronte al venir meno dello sponsor di riferimento. Un segno importante di quanto sia riconosciuto il valore del premio dedicato alla figura di Paolo Borciani in questa città, un patrimonio che viene rinnovato in questa edizione, ricca di novità, tra le quali l'introduzione di una preselezione effettuata sotto la responsabilità di una commissione formata dal pianista Bruno Canino e dal violoncellista Giovanni Scaglione, oltre che dal sottoscritto. Altre importanti novità sono l'abbassamento dell'età media delle formazioni, che passa da 128 a 120 anni complessivi a vantaggio delle formazioni composte da giovani, e la reintroduzione del secondo e terzo premio a completamento di un sistema di riconoscimenti così definiti: terzo premio 5.000 euro e diploma, secondo premio 10.000 euro e diploma, primo premio 20.000 euro, tournée internazionale e un progetto di residenza in vista del pros-

mo Festival del Quartetto di Reggio Emilia. Elemento, quest'ultimo, che avvia un discorso nuovo, mirato a valorizzare lo sviluppo della musica cameristica in questa città, già così attenta a questa dimensione della cultura musicale. Abbiamo inoltre lavorato sul repertorio, che è stato sfoltito per valorizzare l'essenza della musica per quartetto, con una definizione meno dispersiva del repertorio novecentesco – valorizzando, per esempio, autori come, tra gli altri, Britten e Šostakovič – eliminando inoltre la commissione del pezzo contemporaneo e offrendo invece ai gruppi la scelta di uno tra tre composizioni contemporanee e riconoscendo un premio speciale di 2.000 euro per la migliore esecuzione di questo repertorio».

Vi sono altri elementi di novità?

«Oltre al coinvolgimento diretto e fattivo del pubblico – che potrà votare e decidere il proprio vincitore, cui andrà un premio di 1.000 euro e un diploma – credo che una >>>



COMPORRE

Arte e musica si incontrano al Premio Mario Merz

Torino e Zurigo saranno le due città che ospiteranno il concorso, che ha due giurie: per i musicisti ci sono Thomas Demenga e Lonquich

Nel giorno della presentazione ufficiale presso la Mole Antonelliana di Torino, il nuovo Premio internazionale per l'Arte e per la Musica promosso dalla Fondazione Merz (www.fondazionemerz.org) ha ricevuto la Medaglia del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano: «Questa Medaglia assume un valore che va al di là del semplice riconoscimento – dichiara Beatrice Merz, presidente del nuovo Premio Mario Merz nonché direttrice del Museo d'Arte Contemporanea del Castello di Rivoli - e ci incoraggia ad adoperarci perché l'arte possa essere, sempre di più, veicolo per la circolazione delle idee e perché tutti possano condurre il proprio percorso artistico di là delle opposizioni derivanti dall'appartenenza politica, sociale e geografica».

Non poteva esserci miglior augurio per la nascita di questo nuovo concorso che intende creare una nuova rete di programmazione espositiva e di attività musicale nelle città di Torino e Zurigo. Una collaborazione internazionale che nasce nel ricordo, a dieci anni dal-

la scomparsa, di Mario Merz, artista che fissò sulle tele come negli oggetti d'arte povera l'espressione del mondo che lo circondava, dalla natura alla società pensante. Ed è proprio l'attenzione al presente il punto di partenza per la creazione cui sono invitati gli artisti di oggi, sia nel campo delle arti visive sia in quello della musica classica. Il Premio Mario Merz si svolgerà a cadenza biennale e non prevede limiti di età o nazionalità. Due sono le giurie, una per l'Arte e una per la Musica, le quali sceglieranno una short list di cinque finalisti. Tra questi verrà decretato il vincitore per ciascuna delle due espressioni artistiche. Le domande dovranno pervenire attraverso la registrazione sul sito www.mariomerzprize.org entro il 31 gennaio. Per quanto riguarda il Premio della Musica, non si tratta di un concorso di composizione come siamo abituati a vedere in Italia...

«In questo premio ci sono alcune particolarità che lo differenziano dai normali concorsi di composizione» spiega Willy Merz, compositore e direttore d'orchestra che siede nella

giuria della Musica nonché presidente della Fondazione Merz. «Per prima cosa non c'è una premiazione in cui viene data unicamente una somma di denaro al vincitore. Il premio consiste invece in una doppia commissione con un fee di 10.000 euro: la composizione di un brano per orchestra d'archi e la sonorizzazione di uno spazio museale. Sono pochi i concorsi all'infuori di questo premio che intendono legare l'arte alla musica. Per questo sarà anche individuato un giurato comune alle due giurie che parteciperà quindi ad entrambe le categorie mettendole in contatto».

Nella giuria musicale non siedono dunque solo compositori?

«Un'altra caratteristica di questo premio è che la giuria della Musica è atipica per un concorso di composizione. In essa troviamo sia compositori che interpreti - il violoncellista e compositore Thomas Demenga, il compositore Dieter Ammann, il pianista Alexander Lonquich - per rianodare le fila appunto tra chi crea la musica e chi la esegue. Oggi questo dialogo si è perso e i due mondi rimangono un po' separati ma nei pe-

riodi in cui la musica ha funzionato bene non esisteva questa separazione».

Anche la partecipazione al Premio non avviene attraverso la semplice iscrizione, bensì tramite candidatura.

«È un'idea venuta alla sezione Arte ma l'abbiamo fatta nostra perché poteva essere un sistema interessante per coinvolgere di più le istituzioni musicali. Le segnalazioni possono arrivare da un'istituzione, da un direttore d'orchestra, da un interprete».

Ossia da chi è venuto in contatto con le opere del possibile candidato e ne è rimasto positivamente colpito?

«Si tratta di un giudizio, sì, ma anche di un'apertura. Si cerca di spingere gli interpreti verso i compositori e viceversa, di rimescolare le carte. È un argomento che bisogna affrontare ed il nostro è un piccolo passo in questa direzione. È importante perché il compositore selezionato nella short list dovrà mandare un brano che deve essere eseguito e che sarà lo stesso pubblico a votare. Concorsi di composizione ce ne

sono molti, ma non con queste caratteristiche. È un modo di riflettere su come fare un nuovo concorso di composizione».

Uno dei voti che decideranno il vincitore tra i cinque finalisti verrà anche dal pubblico?

«Si voleva evitare il solito schema: il voto misterioso di una giuria che si riunisce a porte chiuse per nominare l'unico premiato cui viene data una somma in denaro. Nel Premio Merz la giuria individuerà la short list di cinque candidati le cui opere verranno eseguite dal vivo nelle due città del concorso davanti ad un pubblico che potrà quindi partecipare alla votazione che deciderà il vincitore. I concerti a Zurigo e a Torino – città di origine e di elezione di Mario Merz – verranno eseguiti tutti da giovani strumentisti: in Italia ci siamo appoggiati alla torinese De Sono, Associazione per la musica che segue i giovani talenti appena usciti dal Conservatorio, e in Svizzera alla Hochschule der Künste di Zurigo. È molto importante che chi studia in Conservatorio o inizia la carriera si avvicini al contemporaneo».

Monique Ciola

FORMAZIONE

Gli Istituti Musicali soffrono

Sono venti, svolgono un'attività indispensabile, ma se Stato, Regioni e Città non li aiutano rischiano la chiusura

FABRIZIO EMER

Sono venti in tutta Italia, formano musicisti, svolgono intensa attività di divulgazione musicale ma probabilmente rischiano radicali amputazioni o, in alcuni casi, addirittura la chiusura: si tratta degli Istituti Superiori di Studi Musicali (ex Istituti Musicali Pareggiati). Sono scuole di musica nate nel secolo scorso per iniziativa di alcuni enti locali italiani, pareggiate ai Conservatori di musica statali in applicazione del regio decreto n.1170 del 1930; gli enti locali ne sono sempre stati gli unici finanziatori, sia per le attività didattiche che per quelle musicali. La legge 508 del 21 dicembre 1999 ha trasformato gli Istituti Musicali Pareggiati in Istituti Superiori di Studi Musicali. Le 20 istituzioni musicali hanno seguito dunque la stessa sorte prevista per i Conservatori di musica statali. La legge 508 ha dotato inoltre gli Istituti superiori di personalità giuridica e di autonomia, riconoscendone il ruolo attivo nell'Alta Formazione musicale e di ricerca nel settore artistico e musicale. Emblematico il caso dell'Issm Bellini di Caltanissetta, istituito dalla Provincia Regionale di Caltanissetta nel 1975 e pareggiato ai Conservatori di Stato con D.P.R. n. 639 del 19/10/1979. I docenti dei vari corsi attivati (pre-accademici, biennio, triennio e vecchio ordinamento) sono trentacinque, 664 gli studenti dei quali 458 frequentano corsi pre-accademici. L'Istituto collabora, tramite la stipula di protocolli d'intesa, con scuole pubbliche, private ed Associazioni, per il miglioramento dei contenuti e dei metodi dell'insegnamento nella fascia inferiore e media dell'istruzione musicale. A fianco della didattica, fra gli obiettivi dell'Istituto, c'è oggi un rinnovato impegno artistico che si esplicita attraverso l'organizzazione di convegni, concerti, masterclass e con la presenza concertistica nelle più importanti manifestazioni musicali della città e della provincia. Pubblica una rivista trimestrale di studi e cultura musicale, "Note Musicali".

Ma la difficile situazione finanziaria degli enti locali italiani e l'evoluzione dell'assetto normativo evidenziano la difficoltà di sostenere nel futuro le spese degli Issm determinando anzi un possibile problema di sopravvivenza di queste istituzioni. La fine degli ex Musicali Pareggiati segnerebbe l'ennesimo fallimento delle politiche di istruzione musicale e renderebbe problematico il percorso di studio a molti studenti che non avrebbero più possibilità di proseguire nel loro territorio la pratica musicale.

Sarebbe quindi necessario che

lo Stato si facesse carico degli oneri degli istituti che attualmente fanno riferimento agli enti locali, già molto provati dai mancati trasferimenti da parte del Governo centrale. Per tali ragioni, con iniziativa parlamentare della senatrice Stefania Giannini (Scelta Civica per l'Italia), è stato presentato il 26 luglio dello scorso anno il disegno di legge n. 972 in materia di Istituti Musicali Pareggiati. Il disegno di legge (composto di soli 3 articoli), fermo in VII Commissione del Senato, non ha la pretesa di risolvere le molteplici problematiche che investono il settore dell'Alta Formazione artistica, musicale e coreutica, ma solo di affrontare un nodo, quello della statizzazione degli Istituti superiori di studi musicali e del loro finanziamento da troppo tempo rinviato. All'art. 1 è scritto: «Gli Istituti musicali pareggiati, trasformati in Istituti superiori di studi musicali ai sensi dell'articolo 2, comma 2, della legge 27 dicembre 1999, n. 508, sono statizzati, previa loro richiesta, come istituzioni autonome, ovvero come

sedi decentrate dei Conservatori di musica statali presenti nel medesimo territorio, i quali subentrano ad essi in tutti i rapporti giuridici attivi e passivi con specifici e differenziati tempi e modalità, sulla base di apposite convenzioni tra il Ministero dell'istruzione, dell'università e della ricerca e gli enti locali finanziatori degli istituti stessi». Per quanto riguarda l'aspetto economico è importante sottolineare che nel secondo comma del terzo articolo è precisato che le spese sostenute dagli Istituti superiori di studi musicali per i corsi di formazione musicale di base, ove istituiti, restano a carico degli istituti stessi. Si ribadisce quindi il principio della legge 508 che, trasformando i Conservatori in Istituti Superiori integrandoli nell'Afam, assegnava loro esclusivamente competenza nella formazione accademica. In realtà nulla è cambiato poiché la disorganica mappa dei corsi di strumento musicale nella scuola secondaria di primo grado e l'esiguo numero di Licei Musicali (una settantina in tutto, con

una distribuzione territoriale alquanto discutibile, 1 a Milano, 1 a Roma, 16 in Campania) non consente la frequenza agli studenti dei corsi di base di Imp e Conservatori. «Il risultato è surreale - ha scritto Sergio Rizzo il 15 novembre dalle pagine del "Corriere della sera" a proposito dei Conservatori - l'insegnamento musicale è nel più completo disordine. Se non addirittura nella illegalità. Una situazione che di sicuro non fa onore a un Paese che ha dato al mondo i Niccolò Paganini, i Giuseppe Verdi e gli Arturo Toscanini». Gli studenti universitari iscritti a Conservatori e Imp non raggiungono nemmeno un terzo del totale. Si avverte quindi l'esigenza di una stagione di monitoraggio e di valutazione dell'intero sistema di istruzione musicale: un sistema complesso nella sua estensione con istanze e risorse spesso difformi nel territorio. **m**



Martha Argerich

» delle missioni più qualificanti di un premio come il "Borcianni" - unitamente al festival collegato - sia quella di creare occasioni di scambio e di confronto sia a livello nazionale sia a livello internazionale. In questa direzione va, per esempio, la disponibilità del componente della giuria Heime Mueller di offrire un'occasione di formazione all'estero. Inoltre è importante favorire una collaborazione più integrata tra due punti di riferimento per la formazione dedicata alla musica da camera, e del quartetto in particolare, come l'Istituto "Peri" di questa città e la Scuola di Fiesole, valorizzando due tradizioni culturali dedicate al repertorio cameristico, ponendo così le condizioni per favorire lo sviluppo di una pluralità culturale legata ai differenti repertori musicali tanto rara nel nostro Paese».

m

CARTAGENA
VIII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA
enero 4 al 12 de 2014

Fabulas
La narración fantástica en la música del siglo XX

Filarmonía Joven de Colombia	Quintetto Villa-Lobos	Duo Labèque
Coro dell'Opera di Colombia	Rodolfo Mederos trio	Andrea Rebaudengo
Rinaldo Alessandrini	Gabriela Ruiz	Emmanuel Ceysson
Roberto De Candia	Radar Band	Laurent Vermeij
Quartetto Manolov	Daniela Pini	Sergei Babayan
Maurizio Lo Piccolo	Duo Assad	Omar Porras
Luciano Di Pasquale	Geza e i Virtuosi di Boemia	Cristina Zavalloni
Javier Camarena	Quartetto Italo-Colombiano	Quartetto Q-Arte
Karoy Rosero		Guinga

Orpheus Chamber Orchestra | Duo Labèque | Quartetto Borodin

Coro dell'Opera di Colombia | Rodolfo Mederos trio | Quintetto Villa-Lobos

LA RESPUESTA ES **CO**LOMBIA

web.cartagenamusicfestival.com

BRAHMS

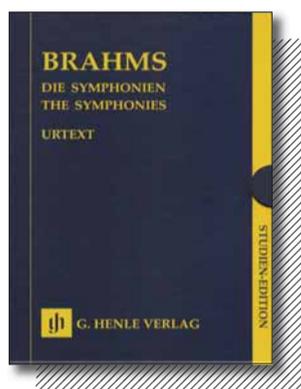
Una via nuova alla sinfonia

Henle pubblica l'Urtext dei lavori in cui Brahms osò finalmente affrontare il gigante Beethoven

ENRICO MARIA FERRANDO

Il 28 ottobre 1853 apparve sulla "Neue Zeitschrift für Musik" un articolo ("Neue Bahnen" - "Nuove strade") nel quale Schumann descriveva le sonate giovanili di Brahms come "sinfonie occulte", incoraggiandolo a scrivere per grandi organici. Ma Brahms esitava a confrontarsi con l'eredità beethoveniana: una pietra di paragone che pesava come un macigno sulla creatività delle generazioni romantiche. Brahms aveva inizialmente pensato come sinfonia sia il *Primo concerto per pianoforte*, sia la *Prima serenata*, e nell'ottobre 1862 mostrò a Clara Schumann il primo movimento della *Prima sinfonia*. Gli ci vollero altri quattordici anni per portarla a termine: all'inizio del 1870 scrisse a Hermann Levi la celebre frase: «Non riuscirò mai a scrivere una sinfonia! Non puoi capire cosa si provi, sentendosi dietro i passi di un gigante come Beethoven!».

Il lavoro non fu completato che nell'ottobre 1876, e la prima ebbe luogo il 4 novembre 1876 a Karlsruhe. L'orchestra della corte ducale, diretta da Otto Dessoff, disponeva di 9 violini I, 9 violini II, 4 viole, 4 violoncelli e 4 contrabbassi - un organico piuttosto modesto anche per gli standard dell'epoca. I commenti riguardarono in particolare il background cameristico dell'autore e la corrispondente tecnica compositiva, la ricerca di un contenuto programmatico, e la relazione con l'eredità beethoveniana: argomento abbracciato dai fautori della scuola neotedesca per sostenere che, dopo la *Nona* di Beethoven, solo il dramma musicale e il poema sinfonico erano forme accettabili di musica per orchestra. In ogni caso il successo del lavoro, e la prova che



Johannes Brahms LE SINFONIE

Urtext a cura di Robert Pascall e Michael Struck
G. HENLE VERLAG, MÜNCHEN
HN 9890, € 48,00

forniva delle sue capacità di trattare l'orchestra, liberarono Brahms dalla soggezione nei confronti della sinfonia, tanto che mise mano quasi subito alla *Seconda*. La prima ebbe luogo il 30 dicembre 1877 nella sala grande della Gesellschaft der Musikfreunde, con Hans Richter alla guida della Orchester der Philharmonischen Concerte (oggi Wiener Philharmoniker). Il successo fu enorme da parte del pubblico (due settimane prima la *Terza* di Bruckner aveva avuto un'accoglienza disastrosa), dell'entourage di Brahms (Clara la giudicò un significativo passo avanti rispetto alla *Prima*) e della critica (Hanslick la elogiò incondizionatamente). Come la sorella maggiore, fu pubblicata da

Simrock dopo alcune esecuzioni "di rodaggio" dirette allo stesso Brahms.

La *Terza* nacque nel corso di una lunga vacanza a Wiesbaden: già nell'estate Brahms ne pianificò l'esecuzione, che ebbe luogo il 2 dicembre, sempre nella sala grande della Gesellschaft der Musikfreunde e con Hans Richter direttore, ma questa volta con l'orchestra dell'Opera Imperiale. Simrock pubblicò la *Terza* a tambur battente: il risultato fu la partitura più infestata da errori tra quelle apparse durante la vita dell'autore - l'accurata revisione di Robert Keller, il collaboratore di Simrock a cui si deve anche l'arrangiamento per pianoforte a quattro mani, non uscì che otto anni più tardi.

Nel gennaio 1882 Brahms discusse con Hans von Bülow la possibilità di scrivere un movimento sinfonico sul tema del coro conclusivo della cantata di Bach "Nach dir, Herr, verlanget mich". Era il germe dell'ispirazione per l'ultima sinfonia, i cui primi due movimenti furono composti nell'estate 1884, mentre il quarto e infine il terzo furono completati nell'estate successiva. Come al solito Brahms la eseguì al pianoforte per una ristretta cerchia di amici, che ne rimasero perplessi. Ma i dubbi di Brahms furono fugati da von Bülow, che dopo la prima prova la giudicò «gigantesca, assolutamente originale, personalissima. Emanava un'incomparabile energia da cima a fondo». La prima ebbe luogo a Meiningen il 25 ottobre 1885. Lo stesso Brahms diresse la piccola orchestra del Teatro Ducale. La calda accoglienza di Meiningen e la successiva prima viennese, diretta ancora da Hans Richter, fugarono le remore di Brahms, il quale tuttavia

attese le successive esecuzioni, e le conseguenti rifiniture, per licenziare il lavoro per la pubblicazione, e solo nell'estate 1886 fece avere a Simrock le copie destinate all'incisione.

Le sinfonie di Brahms, pubblicate sotto la sua diretta supervisione, vantano dunque una tradizione editoriale autorevole. Nondimeno l'edizione

critica di un caposaldo del repertorio sinfonico non può che essere benvenuta: la ricerca musicologica al più alto livello sui testi brahmsiani si è concretizzata nella lezione curata da Robert Pascall e Michael Struck per l'edizione completa delle opere di Brahms pubblicata da Henle. Le quattro partiture sono ora disponibili in formato da studio, nell'inconfondibile livrea blu e gialla, in un cofanetto dal prezzo assolutamente ragionevole, e si propongono come l'edizione di riferimento per le prossime generazioni di studiosi e musicisti.

m

CANTATE

Stradella ritrovato

Sarà René Jacobs a dirigere a Basilea (Schola Cantorum Basiliensis, 30-31 gennaio) e alla Fondazione Cini (Seminario di Musica 17-21 maggio) la prima esecuzione in tempi moderni di sette "nuove" cantate da camera di Alessandro Stradella, ritrovate nel 2012 dalla musicologa Giulia Giovani durante il periodo di ricerca trascorso come borsista presso il Centro Internazionale di Studi della Civiltà Italiana "Vittore Branca" della Cini. Il manoscritto, contenente ventuno tra arie e cantate del compositore di Nepi, di cui sette inedite, è stato rinvenuto dalla Giovani nel Fondo dedicato a Gian Francesco Malipiero presso la Cini. Un articolo della giovane musicologa, pubblicato in "Studi Musicali", IV n.s., 2013, n. 2 e disponibile in *Clori. Archivio della Cantata Italiana* (www.cantataitaliana.it) illustra nel dettaglio l'importanza scientifica della scoperta e le vicissitudini del manoscritto, redatto a Venezia nella seconda metà del Settecento che Malipiero, appassionato cultore di musica antica italiana, acquistò dal Conte Vittorio Cini. Si tratta di una testimonianza importante che rende note opere finora sconosciute del catalogo di Stradella e getta luce sull'avventuroso periodo veneziano del compositore, arrivato in laguna nel 1677 su invito di Polo Michiel. Grazie anche alla consultazione del carteggio tra i Michiel e i musicisti romani, conservato presso la Biblioteca del Museo Correr, la Giovani, dottore di ricerca all'Università Tor Vergata di Roma, ricostruisce con accuratezza l'atmosfera culturale del periodo veneziano di Stradella, le mansioni compositive e didattiche del musicista, oltre ai contenuti e alle strutture delle Cantate per soprano e basso continuo, i cui testi poetici spaziano dal lamento del Sultano Solimano 'il Magnifico' fino alle meditazioni esistenziali sul destino dell'uomo.

Letizia Michielon

UN giornale DUE giornali

"il giornale della musica" ha fatto un altro passo verso l'integrazione tra le sue due testate, quella cartacea/digitale e quella online (giornaledellamusica.it)

CARTELLONE AUDIZIONI CONCORSI e CORSI ora sono solo online. Le pagine dell'edizione cartacea/digitale danno più spazio a letture di approfondimento del come oggi in Italia e nel mondo si fa musica.

Ogni giorno, ogni mese raccontiamo così le vostre musiche in modo tempestivo, integrato, utile.

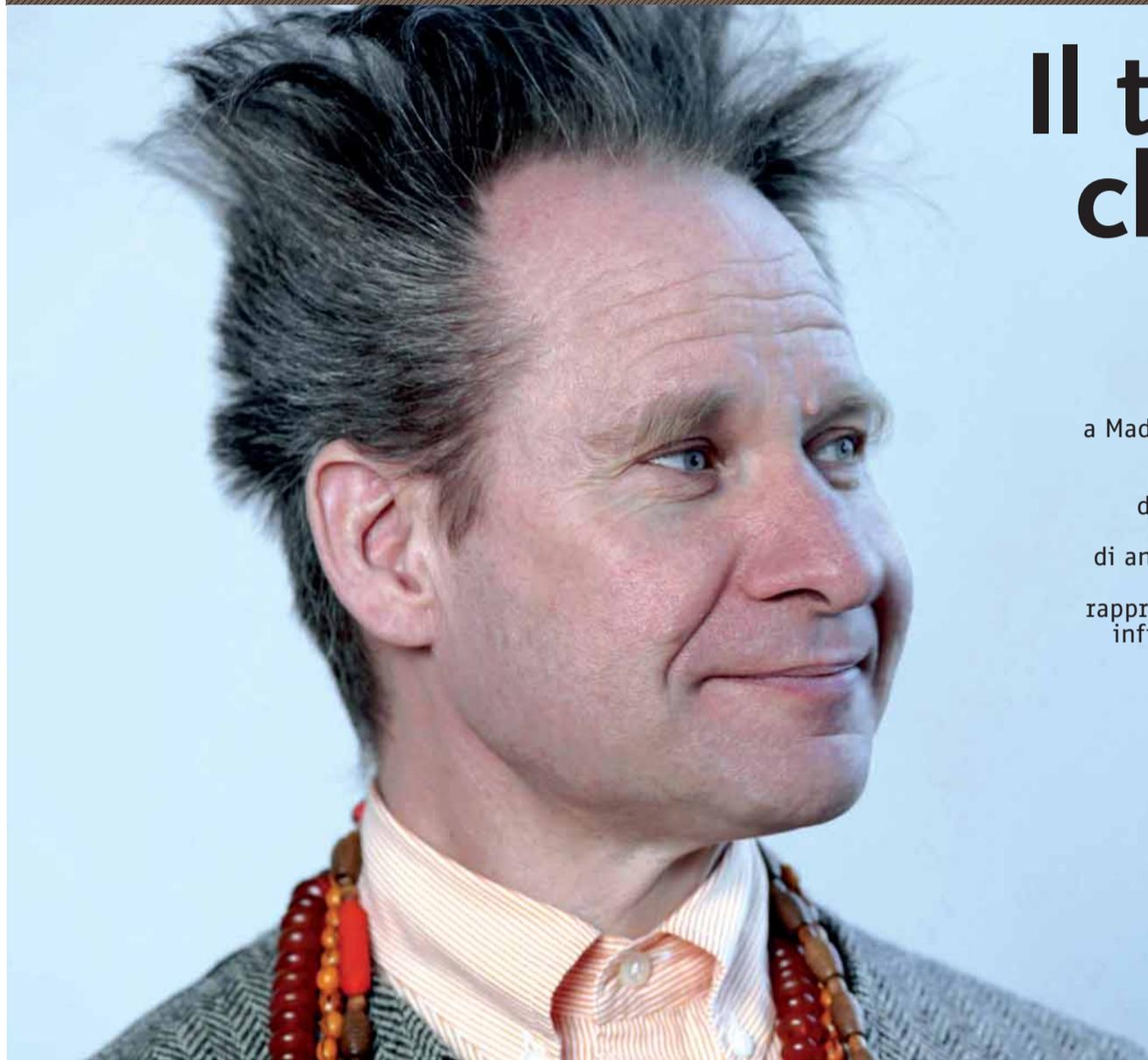
NEWS
CARTELLONE

AUDIZIONI
RECENSIONI
APPROFONDIMENTI



m

CULTURE
TEMI LIBRI DISCHI



Il teatro, rito che cambia il mondo

Il regista americano Peter Sellars parla a Madrid del suo "rimontaggio drammaturgico" dell'*Indian Queen* di Purcell e Dryden, della sua preoccupazione per il degrado delle condizioni di vita della gente in tutto il mondo, per i tentativi crescenti di annientare la cultura, ma continua ad avere fiducia che su un palcoscenico si possano rappresentare le cose per capirle, interpretarle, infine passando dalla meditazione all'azione, dall'ignoranza alla coscienza attiva

Peter Sellars
(foto Javier del Real / Teatro Real)

FABIO ZANNONI

È visibilmente divertito Peter Sellars nel constatare il fatto che si ritrova a Madrid a raccontare «in inglese agli Spagnoli la storia della Conquista», commentando *The Indian Queen* di Purcell, la sua più recente regia,

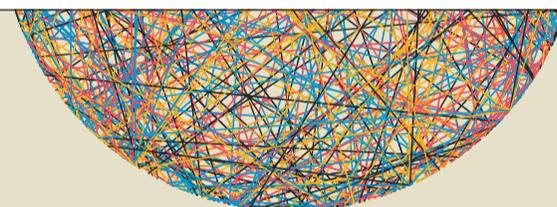
commissionatagli da Gérard Mortier per il Teatro Real, dopo il dittico *Persephone/Iolanta* della scorsa stagione e prima di riproporre la sua collaudata versione del *Tristan und Isolde*. Già, perché l'operazione di trasposizione che egli conduce, buttando alle ortiche la storia del libretto di Dryden, dei conflitti tra Aztechi e Peruviani, portandoci sul terreno dei temi della Conquista spagnola delle Americhe, con i contenuti tratti dal romanzo della scrittrice nicaraguense Rosario Aguilar, *La niña blanca y los pájaros sin pies*, va a toccare un tasto estremamente sensibile da queste parti e a sollecitare tutta una serie di tematiche interpretative a lui care, antiglobalizzazione, antimeritarista. Ed entrare, diciamo così, nel laboratorio delle sue intenzioni, quasi passo per passo, rispetto a questo specifico lavoro, risulta in tal senso estremamente paradigmatico di un *modus operandi*. Cosa c'è dietro questo percorso di rovesciamento del lascito della tradizione - per molti, filologi o melomani che siano, un

insopportabile stravolgimento - quale il messaggio che si vuole dare, complice qui la manina di Mortier, all'establishment che sta dietro e foraggia gli apparati dei teatri d'opera? Nell'esegesi di questa sua nuova creatura c'è di fatto il tentativo e l'aspirazione - in una sorta di barocco in versione postmoderna - di comprendere e inglobare ogni cosa con una dose notevole di iperbolie logiche e concettuali, che includono la critica storica, quella sociale e politica in una visione mondialista, fino a scandagliare i territori dell'interiorità e dell'astrazione, in un lavoro registico che interviene risoluto, oltre che sul testo, anche sulla musica e sulle musiche, sul gesto e sulla danza, sui colori e sui giochi cromatici...

Un lavoro lungo, quello su *The Indian Queen*, che infatti, come egli stesso ci racconta, inizia vent'anni fa: «Quando lessi il libro di Rosario Aguilar, l'amministrazione Reagan stava aggredendo il Nicaragua e molti, tra noi americani, ci chiedevamo cosa stesse accadendo in quel Paese. Per saperne di più, leggevamo molti libri di scrittori nicaraguensi: volevamo realmente capire! E proprio in quel periodo, quando lessi il libro di Rosario, per il mio lavoro avevo in mente da tempo di realizzare un'opera di Purcell. La mia attenzione allora si rivolse nei confronti di *The Indian Queen*. E dato che ho sempre avuto il pallino delle 'opere ultime' dei compositori, questa per me era perfetta, ma il grosso problema con questo lavoro è il libretto!»

Già, il libretto di Dryden: una storia intricata e un po' improbabile di intrighi e guerre tra Aztechi e Peruviani!

SEGUE A PAGINA 20



DIVERTIMENTO ENSEMBLE CORSI DI PERFEZIONAMENTO PER GIOVANI MUSICISTI

X Corso di Direzione d'Orchestra

per il repertorio da camera dal primo Novecento ad oggi.

Dal 7 al 14 giugno 2014, Moncalvo (AT)

5 concerti della stagione Rondò saranno

diretti dagli allievi del corso

Scadenza 30 aprile 2014

Call For Young Performers – Ottoni

Masterclass per 26 musicisti:

8 trombe, 8 tromboni, 8 corni, 2 tube

Repertorio: Donatoni, Adamek, Birthwistle, Lopez Lopez, Maxwell Davies

2 concerti conclusivi saranno inseriti

nella stagione Rondò

Scadenza 30 gennaio 2014

TUTTE LE INFORMAZIONI PER PARTECIPARE SU
WWW.DIVERTIMENTOENSEMBLE.IT

REGISTI



SEGUÈ DA PAGINA 19

«È una cosa impossibile e la musica a disposizione è frammentaria, pur avendo nuclei di brani musicali che si integrano tra loro. C'era in realtà a disposizione un grande spazio operativo e in tal senso questo libro di Rosario Aguilar fu per me una grande risorsa: dopo averlo studiato e letto per molti anni, mi è venuto spontaneo utilizzarlo nello spettacolo con la musica di Purcell. Ma io ho voluto portare nella mia regia anche gli studi sulla musica esistente di *The Indian Queen*, individuando quella che per me era una successione di pezzi ideale».

Lavorando su Purcell

Con quali criteri e come si è orientato nella scelta delle altre musiche di Purcell che ha inserito nel Suo allestimento, facendosi carico di una sorta di 'intervento musicologico', un fatto abbastanza insolito da parte di un regista?

«Conoscevo bene i cori di Purcell e volevo fare qualcosa in cui emergesse in maniera forte il carattere della sua musica corale. Egli infatti in *The Indian Queen* utilizza cori molto potenti e la cosa interessante è che in questi, dell'ultimo periodo della sua vita, utilizza le stesse strutture stilistiche e armoniche dei primi anthems. Andai così a studiare i primi anthems, per utilizzarli cercando di creare un arco che idealmente li ricollegasse agli ultimi cori. Un altro aspetto, per me molto interessante, è costituito da un corpus di musiche che Purcell scrisse per il teatro, musiche delle quali tuttavia nessuno conosce bene il contesto nel quale dovevano essere collocate: canzoni incredibili, molto famose, molte delle quali possono essere considerate 'riciclabili'».

Un'articolata sequenza musicale quindi e con quale ribaltamento di contenuti?

«Nello stesso tempo io sentivo molto forte il tema della Conquista come una traccia implicita di *The Indian Queen*, come una sorta di percorso segreto: quello che volevo fare era esplorare il senso della crisi spirituale della Conquista, in modo che la sequenza musicale, per me molto importante, determinasse una serie articolata di assetti. Questo mantenendo i nuclei originali di sequenze musicali dell'opera, creandone però di nuovi che si andassero a collocare in mezzo a questi: tutto ciò per poter consentire alla storia di assumere una forte carica emotiva, una cosa che il teatro richiede sempre! E infatti nel finale dello spettacolo abbiamo preparato un territorio emozionale creando un'apoteosi di un'incredibile complessità di contenuto e nello stesso tempo di bellezza armonica, dove ogni cosa pare finalizzata alla costruzione di questi ultimi 25 minuti di musica di qualità veramente trascendente».

Rifare una drammaturgia

E nella storia di Dryden?

«Sicuramente il lavoro di Dryden non è convincente e la musica è molto meglio del testo: anche i testi delle canzoni sono tremendi! Non si sa se siano di Dryden o di Purcell, questo perché non c'è nessuna testimonianza di come collaborarono per questo lavoro, anche se è certa una loro collaborazione, in quel periodo, per *La tempesta*. C'è come nell'aria qualcosa di misterioso: come se Purcell avesse scritto testi e canzoni nello stesso modo con cui Bach scrisse i testi per le sue cantate, proprio come Bach, dalla forma musicale alle parole da abbinare alla musica».

A parte la Sua visione politica, c'è anche il tentativo di un'interpretazione sincretico religiosa dei due mondi che si incontrano in *The Indian Queen*, quello cristiano con quello maya?

«*The Indian Queen* ha effettivamente un contenuto politico molto forte ed è completamente critico nei confronti del colonialismo: questo emerge dalle stesse parole di Dryden, da quelle del popolo invasore che risponde agli invasori. Non è una mia aggiunta arbitraria! Sono di per sé parole così forti che non c'è bisogno di nessuna mia aggiunta: Dryden e Purcell erano essi stessi molto politicizzati! Dryden era poi decisamente un provocatore politico, nel periodo della restaurazione teatrale, è assodato. È poi interessante notare come Shakespeare,



Dryden e Purcell non avessero mai dato credito e messo in scena rituali cristiani, preferendo sempre guardare ai riti pagani, ai Duidi, agli antichi romani, ai Celti, ai Greci, finanche ai Messicani».

C'è una particolare visione esotica?

«In Dryden, che come cattolico visse il periodo delle persecuzioni religiose in Inghilterra, emerge una certa sensibilità, egli infatti vede il popolo messicano come sofferente a causa della religione. Il teatro era allora molto politico! Si potevano produrre lavori autorali, scritti in prima persona, come Shakespeare, ma si potevano elaborare anche opere scritte in team, da diversi scrittori e compositori. Si potevano così avere interessanti forme composite: io adoro questo tipo di opere, fatte di elementi parziali, con una molteplicità di punti di vista, di contributi, di verità, di realtà! E se guardi le storie dei lavori teatrali di Dryden, come *Aureng-zebe*, la storia di un musulmano in India, egli in realtà guardava all'Inghilterra. Allora durante l'epoca puritana, c'era, forte, questa esigenza di guardare a tutto il mondo, di parlare a tutte le culture. Poi con il colonialismo c'erano moltissime informazioni con la gente che andava e veniva da ogni parte del mondo».

Oggi come oggi nel teatro d'opera continuano ad eserci sempre numerose resistenze, da parte di un pubblico affezionato agli impianti originali di un libretto, cosa la spinge nelle Sue regie ad operare determinate trasformazioni o stravolgimenti?

«Un'opera che è troppo legata alla tradizione per me non va bene, perché sento che molto spesso la stessa tradizione è un travisamento del materiale e... mio Dio! crea scandalo e ci si sorprende perché in un'opera emergono dei contenuti politici e allora a dire "non è Verdi, non è Mozart, non è Monteverdi" ma è normale che ci siano dei contenuti politici! E che la tradizione appaia oggi come oggi, in questo modo, per me come amputata, è veramente molto bizzarro. Le cose che faccio, cambiando non solo la tradizione ma anche i personaggi dell'opera della materia originale, a mio parere, sono del tutto normali: ogni volta che faccio qualcosa in tal senso penso che sia bellissimo e che nessuno possa avere dei problemi!».

In che senso possiamo dire che esiste un'esigenza,

di fare del teatro d'opera la cassa di risonanza di problematiche inerenti la realtà contemporanea?

«Noi viviamo in un momento molto estremo, nel quale la globalizzazione ha forzato ogni cosa ed è tutto assai doloroso e artificiale, con le relazioni tra i popoli che sono arrivate ad un livello di massima scorrettezza da un punto di vista morale. Posso dire che la rappresentazione di questa opera teatrale in inglese al Teatro Real, davanti al Palazzo Reale, raccontando agli spagnoli la loro storia in lingua inglese è per me una *conquista* che continua... Già, perché a causa di decisioni economiche prese in una nazione straniera, con una lingua straniera, in un'altra lingua, in città come Londra, Washington, New York, si creano le condizioni della crisi dell'economia spagnola. Per questo per me questo materiale contiene ironia amara, produce una strana sensazione e può essere il motivo di un insegnamento storico. In tal senso è importante sottolineare come anche Mozart, Verdi e Monteverdi fossero interessati ad un insegnamento storico, anche loro raccontavano vicende di una storia ambientata in un periodo, riferendosi però ad un altro. E per me questa stessa strategia la si può trovare anche in altri compositori della tradizione operistica, ed è per questa ragione che l'opera è così ricca di stratificazioni, tanti che si possono presentare allo stesso tempo. Non bisogna poi trascurare il fatto che la musica nell'opera è un gesto 'attivo', e tu devi cercare qualcosa considerando la musica: essa non può essere solamente contemplativa. Il fatto stesso del 'fare musica' è un'azione che riesce a conferire alla storia uno 'stato attivo' particolare: e io adoro tutto ciò! Nello stesso tempo con la musica ci può essere anche contemplazione, un livello più profondo d'introspezione per il quale puoi guardare profondamente dentro te stesso. Per me la musica riesce a cogliere entrambi questi aspetti, verso il mondo esterno e verso l'interno, creando ampie prospettive, visioni; a causa della musica stessa, quelle che sulla scena vengono presentate come crisi universali, diventano personali, riuscendo ad aprire uno squarcio nell'interiorità».

Ma in un'operazione interpretativa di un certo tipo quale può essere il confine tra la propaganda e »



Una scena dall'allestimento di Peter Sellars dell'*Indian Queen* di Purcell al Teatro Real di Madrid (foto Aleksey Gushchin)

re una cerimonia che deve avere un peso ed una forza emotiva che è del tutto assente dai notiziari di ogni sera ("20.000 persone morte! e ora passiamo alle notizie economiche..."), mancano le emozioni, manca la forza emotiva! La storia del periodo che stiamo vivendo è come senza peso, senza valenza: per me la musica, come rito, può iniziare a creare qualcosa che determini quel peso, quella temperatura e quel sentimento che riesca ad aprire uno squarcio su quello che sta davvero succedendo intorno a noi».

A parte i gesti e i rimandi metaforici, nel Suo teatro c'è spazio anche per l'astrazione?

«Certamente, questo è il motivo per cui molto spesso lavoro con artisti per la progettazione del palcoscenico: un artista come Gronk ad esempio, che ha illustrato *The Indian Queen*, ha creato un set completamente astratto, in un modo meraviglioso: per me l'astrazione è assolutamente necessaria, perché è un'astrazione completamente diversa dai notiziari della sera! (ride). Essa ci permette un'introspezione di tipo spirituale. Se ci dobbiamo porre sicuramente domande di tipo politico, non possiamo tralasciare quelle spirituali; così nella dimensione dello spazio scenico avviene una sorta di irradiazione spirituale, veicolo di una più ampia visione morale. Questo è il motivo per cui amo il potere del colore puro. Per esempio in *The Indian Queen* la forza ed il potere dei colori principali, nei costumi, viene esaltata dal contrasto con i colori intensi dello sfondo e dalla luce. E i colori stessi hanno un'intensità così forte che ti possono condurre verso strati emotivi sempre più profondi e tutto diventa come un sogno. Sono colori che sono ispirati dai dipinti e dai murales più importanti, ma anche dal Guatemala di oggi, dove la gente di montagna si veste con abiti con colori potenti, colori che amo usare».

E quale rilievo hanno il movimento, il gesto fisico, la coreografia?

«Mi piace l'opera come intersezione di forme d'arte, e spesso nei miei allestimenti c'è la danza che assume questo ruolo. Purcell, come Stravinskij dopo di lui, ama questa combinazione e tutti i pezzi hanno molta musica per danza, come in Stravinskij».

Infatti vediamo in *The Indian Queen* i gesti della danza contemporanea adattarsi alla musica di corte, alla musica del Seicento, ricorda molto la commistione che si attua in *Pulcinella*.

«Io adoro quel decennio della cultura inglese, tra il 1680 e il 1690, che può essere paragonato a quello della Parigi tra gli anni Venti e Trenta: un periodo ricco di collaborazioni tra artisti che si unirono per creare combinazioni molto sorprendenti! Penso ad esempio ad un lavoro come *Perséphone* di Stravinskij: che per quanto non si possa chiamare propriamente 'opera', sia comunque estremamente interessante. Analogamente anche in Purcell si possono trovare queste combinazioni così stimolanti: io adoro tutto ciò!»

Qual è il Suo rapporto con la produzione contemporanea e del Novecento e quali sono le Sue preferenze in questo settore?

«Ho una collaborazione ventennale con John Adams, e stiamo lavorando per una prossima produzione: abbiamo realizzato insieme ben sette opere! Inoltre ho lavorato per molte opere teatrali della compositrice finlandese, Kaija Saariaho, con cui abbiamo in programma una nuova opera tra due anni a Parigi. Nella maggior parte della mia vita ho cercato di dare qualcosa a un repertorio che credo che mancasse all'opera. Molto importanti per me sono stati *St. François* di Messiaen, *Le grand macabre* di Ligeti, *Mathis der Maler* di Hindemith, adoro i lavori biblici scritti in America da Stravinskij, Ho dedicato molto alla messa in scena delle opere repertorio del Novecento, che raramente trovano spazio nei teatri d'opera, mi piace lavorare con musica estremamente difficile, estremamente dettagliata: per me può rappresentare una sfida. Alcuni dei miei progetti vanno in questa direzione, verso i grandi compositori del Novecento, anche per quelle possibilità alternative all'opera che sono presenti in certi lavori; e sicuramente mi arricchisce molto rivisitare opere che vanno in questa direzione».

Guardiamo al futuro dell'opera: quali prospettive vede?

«Penso sia un futuro denso di prospettive molto emozionanti, certamente guardando la cultura popolare, Mtv o interpreti come Björk: sì perché ci sono molti artisti interessanti nella cultura pop, per la grande combinazione che anche lì si è venuta a determinare tra arti visuali, danza, musica, film, creando questa struttura composita, molto emozionante e naturale, esattamente come in Mozart o Monteverdi. Anche qui molto spesso, come con il nostro Purcell, tutto inizia con la danza. La struttura della danza ha la capacità di legare ogni cosa, il 'poco serio' con il serio insieme, per me è esilarante!»

Una politica nella crisi

Nell'era della crisi, quali sono secondo Lei gli spazi per una politica culturale degna di questo nome?

«Tutto oggi sembra consapevolmente rivolto alla distruzione della cultura. La cultura sta per essere eliminata in ogni Paese, ma nello stesso tempo non la puoi eliminare dalla vita delle persone perché è ciò che ci rende umani. Penso che la cultura possa rigenerarsi in forme nuove, ma non la puoi uccidere! Potrà succedere che gli stessi teatri d'opera si potrebbero trovare di fronte alla difficoltà di giustificare queste ingenti somme di denaro spese per uno spettacolo come l'opera, di fronte a persone che non possono nutrire i loro figli, come accade anche qui in Spagna. Ma in nessun modo i soldi spesi per l'opera sarebbero mai andati a sfamare i figli di qualcuno. I politici amano giocare con questa falsa equivalenza, mentre i soldi vanno sempre nelle mani di qualche milionario. Vorrei che fosse vero che con meno opere prodotte fossero effettivamente sfamati più bambini ma nella realtà vediamo milionari devastare e ridurre al lastrico intere società: sarà interessante vedere fino a quando la gente ne avrà abbastanza!»

Un nuovo pubblico

Ma insomma: alla fine il Suo pubblico resta quello molto tradizionale dei teatri d'opera, le Sue provocazioni possono avere il sapore del gesto fatto *pour épater les bourgeois*; non sente il bisogno di rivolgersi a un altro pubblico?

«Fin dall'inizio dei tempi, l'arte, in particolare il teatro d'opera, si è potuta realizzare per un eccesso di benessere, c'è sempre stato bisogno di una corte, di un re, di una regina, di una famiglia Medici: c'è sempre bisogno di gente ricca, che decida quello che può essere fatto. Con questi ricchi ovviamente abbiamo sempre delle tensioni perché sono complicati! Ma in realtà non è una cosa che mi contrari molto perché ci sono molte cose che possono contrariare. Questa tensione semplicemente fa parte di tutte le forme d'arte e c'è sempre stata in ogni periodo storico, come condizione permanente dell'arte. Sicuramente si è cercato di democratizzare la cultura ma l'opera è una forma d'arte che deriva da una cultura di tradizione estremamente imperialista. Io sto cercando di fare qualcosa che possa essere messo a disposizione di una più ampia fascia di pubblico: ciò effettivamente accade dove ci sono delle risorse. Penso che oggi, per raggiungere un pubblico diverso, si debba puntare a un coinvolgimento delle televisioni e alla realizzazione di dvd, ma anche favorendo una politica di prezzi agevolati come ha fatto Mortier, mettendo a disposizione degli studenti biglietti a 10 euro. Penso che Mortier abbia fatto molto per diversificare il pubblico di questo teatro: alla rappresentazione di *The Indian Queen* dello scorso week end c'erano molti giovani e anche persone di diversa provenienza. Certo alle prime c'è la vecchia guardia, però man mano che le rappresentazioni vanno avanti, in particolare alle ultime, c'è un pubblico molto diverso».

E in Italia? Ha progetti o programmi per il futuro in uno dei nostri teatri?

«È stata molto interessante per me l'esperienza dell'anno scorso a Napoli, dove ho realizzato uno spettacolo teatrale intitolato *Desdemona*. Attualmente ho dei contatti e spero di poter realizzare qualcosa in Italia per il 2015: di sicuro è un posto bellissimo in cui andare!»

m

» un gesto teatrale che mira a sollecitare l'immaginazione dello spettatore?

«La propaganda è come la pubblicità, molto semplice e diretta: ti viene detto cosa devi pensare, dalla tv, dai quotidiani che determinano il tuo pensiero. Per me è importante non dire cosa pensare ma pensare! Per me è molto semplice: quando crei qualcosa la natura della verità deve essere implicita, insomma bisogna stimolare il pensiero e non determinarlo! Ad esempio in *The Indian Queen* la messa in scena della conquista è molto intricata e contiene molte scene di forte impatto emotivo, che possono instillare nell'immaginazione dello spettatore spavento ed orrore, ma io ho cercato di presentare tutto in maniera molto delicata, non ho mostrato brutalità, né incubi sessuali; ho cercato di avere molta discrezione e pietà nei confronti di tutte le parti coinvolte ed ho lasciato che per gli Spagnoli, così come per i Maya, i sentimenti di dolore e disperazione si presentassero come motivo e stimolo per la ricerca della verità. In tal senso è stato interessante vedere la connessione tra i riti religiosi maya con quelli cattolici degli spagnoli e del resto Purcell, che guarda alla tradizione teatrale inglese, come Shakespeare, si basava molto sul folklore del suo Paese, guardando al tradizionale 'sciamanesimo inglese', quello di *Midsummer night's dream*: sono tutti elementi riconducibili alla vita spirituale prima dell'avvento del cristianesimo in Inghilterra».

Il rito nel teatro

Possiamo parlare di qualcosa di ritualistico nel suo teatro ed in che senso?

«L'opera è sicuramente un rito, in senso buono... Viviamo un'epoca di globalizzazione in cui c'è più schiavitù che in qualsiasi altro periodo storico, in tutto il mondo ci sono persone economicamente così disperate che si venderebbero per i loro figli: ciò è semplicemente orripilante! Basti pensare come, con il diffondersi di queste grandi epidemie come l'aids, negli ultimi vent'anni in Africa sia morta così tanta gente, di malattie facilmente prevenibili! Cos'è la cerimonia, cos'è il rito? In questa vita abbiamo la certezza che si muore e dell'importanza della vita prima della morte... per me fare l'opera è crea-

COMPOSITORI

Schubert facile e difficile

Arriva in edizione italiana il densissimo lavoro di Georgiades sui Lieder, mentre Della Croce spiega come ascoltare il compositore

Thrasylbulos G. Georgiades

SCHUBERT, MUSICA E LIRICA.

IL LIED E LA STRUTTURA DELLA MUSICA DI SCHUBERT

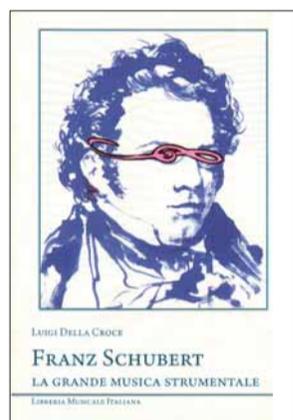
a cura di Maurizio Giani

ROMA, ASTROLABIO 2012, 334 PP., € 31,00

Luigi Della Croce

FRANZ SCHUBERT. LA GRANDE MUSICA STRUMENTALE

LIM, LUCCA 2013, PP. 286, € 20,00



L'opera di Thrasylbulos G. Georgiades (1907-1977), escluse due eccezioni, è stata praticamente ignorata dal mondo editoriale italiano. D'adozione tedesco, ma greco di nascita, Georgiades studiò a Monaco composizione con Carl Orff e musicologia con Rudolf von Ficker, alla cui cattedra, dopo un'esperienza di docenza a Heidelberg, succedette. Il testo (edizione originale: Göttingen 1967), curato da Maurizio Giani, e finalmente tradotto dall'Astrolabio, ha al centro il Lied e la struttura della musica di Schubert considerata in uno «scenario di immensa ampiezza» che dà conto di alcune trasformazioni capitali della musica occidentale dalla dissoluzione della mousikè greca all'avvento della wiener Klassik. L'approccio è empirico: Georgiades propone una serie di temi così come gli si presentarono, derivandoli dalle sue esperienze di ascoltatore; una qualità che rende questo lavoro simile a un diario di ascolto, il cui tono e i contenuti recano l'impronta delle lezioni universitarie da cui ha preso le mosse. L'autore avvicina dapprima la struttura del Lied, mettendo a confronto il Lied preschubertiano, quello postschubertiano e la produzione dei classici viennesi, enunciazione teorica che verifica poi in concreto (si

legga, ad esempio nella sezione "Ampliamento della base sperimentale", l'analisi comparata di "Freudvoll und leidvoll" nelle intonazioni di Beethoven e Schubert, p. 114 e seguenti). Superata questa prima impegnativa tappa, la strada è aperta al lettore verso una più profonda comprensione della struttura della lirica musicale di Schubert e del rapporto tra Lied e musica strumentale. Questi percorsi interpretativi sono controbilanciati da due sezioni che indagano, mediante un'analisi di taglio sociologico, la produzione di Schubert nella sfera pubblica, la quale è poi considerata in rapporto alla storia della musica nella sua totalità in un paragrafo d'impostazione storica. Conclude l'opera un lungo excursus sulla notazione dei Lieder e un'appendice di trentasei testi musicali. Per una deliberata scelta editoriale si presenta al lettore italiano solo la prima parte del testo originario, che riesce in ogni caso a mostrare compiutamente il metodo analitico di Georgiades. Questa traduzione arricchisce senza dubbio lo studioso italiano, poiché quasi tutta la letteratura secondaria su Schubert tiene conto di Georgiades avendolo come modello metodologico o per discuterne le tesi. È strano e difficile, questo libro. Esige dal suo lettore

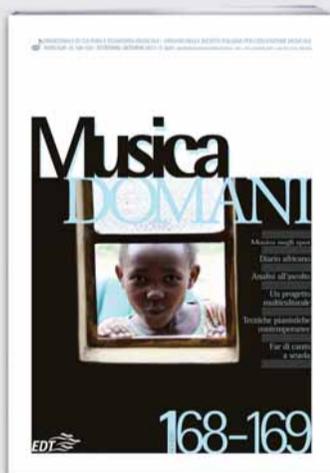
tempo e un ascolto partecipato sottile, (ri)trovando - come scrive Gianni nella sua Avvertenza - il piacere di soffermarsi sull'attimo carico di significato. Non per nulla la collana nella quale è inserito porta il nome "Adagio".

Una guida ragionata all'ascolto della musica strumentale di Schubert, da cui sono esclusi i Lieder, è invece l'opera di Luigi Della Croce, che fa idealmente seguito a *Notte e sogni. Gli scritti e le lettere* tradotti e commentati dallo stesso autore nel 1996 apparsi presso Akademos-Lim. Della Croce affronta con un rapido sguardo d'insieme la vasta produzione strumentale di Schubert dividendola per generi. L'analisi musicale si trova nella più ampia sezione analitica, in cui i brani sono esaminati in ordine cronologico. A ognuno di essi l'autore dedica una manciata di pagine nelle quali illustra discorsivamente le caratteristiche del pezzo (senza dimenticare il minutaggio). In chiusura di volume una bibliografia sintetica e la discografia selettiva. La guida, facilmente accessibile anche al neofita, si rivolge agli amanti della musica, nessuno escluso, che potranno per mezzo di essa brevemente rinfrescarsi la memoria prima di andare a un concerto.

Benedetta Saglietti

Trimestrale di cultura
e pedagogia musicale a cura della SIEM
(Società Italiana per l'Educazione Musicale)

è uscito il n. 168-169
un numero: € 5,00
abbonamento:
Italia € 18,00
estero € 22,00



in questo numero:

Musica negli spot
Diario africano
Analisi all'ascolto
Un progetto multiculturale
Tecniche pianistiche contemporanee
Far di canto a scuola

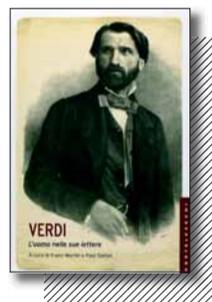
per contatti con la redazione:
musicadomani@libero.it

per abbonamenti, pubblicità, diffusione:
edt.it/musica/musicadomani

EDT

EPISTOLARI

Werfel, l'uomo che scriveva sempre di Verdi



Verdi. L'uomo nelle sue lettere

a cura di Franz Werfel e Paul Stefan

ROMA, CASTELVECCHI EDITORE 2013, 426 PP., € 25,00

Franz Werfel e Verdi; un rapporto strettissimo, una passione nata quando il futuro scrittore aveva solo quattordici anni e a Praga ascoltò il *Rigoletto*. Nell'anno del bicentenario bisognava rendere onore non solo all'autore di *Verdi, il romanzo dell'opera* ma anche a uno dei fautori della riscoperta di *Simon Boccanegra* (fu Werfel a riproporlo nel 1930 a Vienna) e al curatore di un epistolario verdiano destinato a un pubblico non italiano. Castelvecchi ha pubblicato in italiano *Verdi: l'uomo nelle sue lettere* a cura di Franz Werfel e Paul Stefan, che uscì prima in tedesco nel 1926 e poi in inglese nel 1942. Sono lettere che il pubblico italiano ben conosce, ma è interessante pensare a quanto abbiano significato per il pubblico straniero per scoprire la bottega del lavoro verdiano

ma anche il suo lato personale e intimo. Arricchiscono il volume *Un ritratto di Giuseppe Verdi* di Werfel ovvero come condensare Verdi in 50 pagine con frasi fulminanti: «Giuseppe Verdi nacque nel 1813, lo stesso anno in cui vide la luce il suo grande rivale, il nemico e ammazzadraghi dell'opera italiana Richard Wagner»; «Portò sul palco un gobbo storpio (*Rigoletto*) e una cocotte tubercolotica (*La traviata*). Forse per la prima volta il palco dell'opera tradizionale fu calcato non da cantanti in costume, ma da esseri umani palpitanti» e l'interessante «Nota autobiografica» di Verdi (dettata a Giulio Ricordi nel 1879).

Susanna Franchi



Franz Werfel

OPERA

La vita poco bella di Isabella Colbran

Sergio Ragni

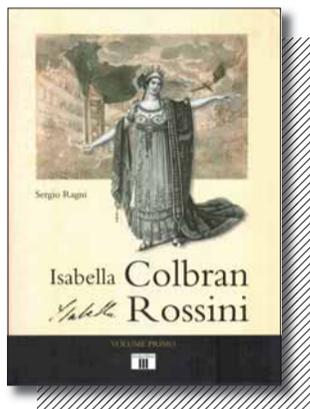
Isabella Colbran, Isabella Rossini

prefazione di Philip Gossett

VARESE, ZECCHINI, 2 VOLL.

IN COFANETTO, XL + XLVIII +

1226 PP., € 75,00



Le monografie sui cantanti d'opera rappresentano in genere la fascia letterariamente e scientificamente più bassa dell'editoria musicale: biografie malamente documentate e peani critici sugli esiti canori inficiano troppo spesso gli sforzi pur meritori di appassionati dilettanti che glorificano un antico concittadino (nel caso degli artisti più antichi) o esternano la passione personale di una vita trascorsa fra dischi e loggioni (per i cantanti contemporanei). Il monumento editoriale che Sergio Ragni ha eretto a Isabella Colbran Rossini rappresenta una rara eccezione alla regola: a memoria, siamo di fronte alla più ampia, dettagliata, documentata e disillusa monografia mai dedicata a un cantante (due grossi volumi rilegati in cofanetto, per oltre 1.300 pagine di parole e immagini), fra i lavori più importanti mai scritti sulla figura di un musicista in senso lato. La cosa non stupisce a chi conosca l'autore: da quasi cinquant'anni, Sergio Ragni è attivissimo collezionista di cimeli rossiniani, da venti è paziente editore (con Bruno Cagli) delle lettere di Rossini e dei suoi corrispondenti; la sua casa-museo di Napoli è meta di studiosi e appassionati; la sua raccolta di stampe su musicisti e teatri è fonte inesauribile per gli apparati iconografici di tanti libri sull'opera dell'Ottocento editi nel mondo... Ma tutto ciò gira da sempre attorno a una figura per molti versi ancora misteriosa e misconosciuta: Ysabel Ángela Colbran, cantante fra le massime negli anni 1806-1824, troppo spesso adombrata dalla figura di Rossini, di cui fu ispiratrice, interprete privilegiata e pri-

ma moglie. Dopo anni e anni di minuziosa ricerca (sue) e di impaziente attesa (nostra), Ragni ci regala ora il primo libro - incredibilmente! - mai scritto sulla Colbran, ma soprattutto la prima rappresentazione letteraria di una Colbran senza Rossini (o, meglio, nonostante Rossini). Ne esce un ritratto assai diverso dalla primadonna capricciosa e volitiva divulgata già ai tempi di Stendhal e rafforzata nell'immaginario comune dall'indole forte dei personaggi che lei interpretava: le sue lettere (sciate e sgrammaticate in qualunque lingua siano scritte) rivelano piuttosto un carattere remissivo, che si tramuta in depressione negli anni del ritiro dalle scene e dell'abbandono da parte del marito (lei, confinata a Bologna col suocero, che sciala i guadagni d'una carriera troppo breve per ammazzare la tristezza della solitudine; lui, osannato dalla Parigi che conta, colto a gareggiare in turcherie con la nuova compagna francese). Accanto alla totalità delle lettere superstiti (107), il secondo volume raccoglie documenti di varia natura (contratti, versi encomiastici, testimonianze, narrazioni letterarie e diaristiche in

varie lingue), una ricchissima rassegna stampa (355 articoli di giornale), la minuziosa cronologia della carriera, il catalogo delle composizioni (la Colbran fu anche autrice) e l'inventario della sua biblioteca musicale. Il primo volume è invece dedicato alla narrazione biografica (quasi 700 pagine) condotta attraverso la lettura e l'interpretazione dei suddetti documenti, sostenuta da una ironia e una leggerezza tutte napoletane che rendono la lettura quasi una chiacchierata dal vivo con l'autore. Semplicemente sensazionale l'apparato iconografico, che fa capolino quasi ad ogni apertura di pagina, permettendoci di vedere finalmente luoghi e persone che conosceamo perlopiù soltanto di nome.

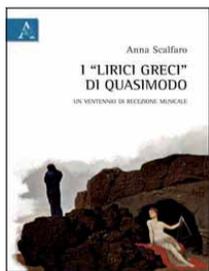
Da questo breve resoconto risulterà dunque chiaro che il lavoro di Ragni non ci mette a disposizione soltanto la biografia minuta di un'artista capitale (della quale fino a ieri non conosceamo però neppure l'anno di nascita corretto), bensì un fitto tessuto di rapporti e relazioni, non meno politici e sociali che artistici, utilissimo anche agli storici d'Italia e Francia fotografate in quegli anni cruciali trascorsi fra Bonapartismo e Restaurazione. Una vera lezione di scrittura, venutaci da un autentico "erudito per diletto".

Marco Beghelli



ANTICHI

Quando i poeti greci suonavano in italiano



Anna Scalfaro

I "Lirici greci" di Quasimodo.

Un ventennio di recezione musicale

ROMA, ARACNE, PP. 360 PP., € 20,00

Nel 1940 col volume *Lirici greci* Salvatore Quasimodo rivoluzionò l'idea di poesia greca allora prevalente con una resa moderna che ha fatto scuola. Il nuovo ideale di classicità di cui quelle traduzioni si fecero portatrici non lasciò tiepidi gli animi dei compositori. Prova di ciò sono le dodici intonazioni musicali che conobbe il testo fra il 1940 e il 1960 prese in esame in questo volume. Tutto si gioca sul rapporto tra testo greco antico, traduzione poetica contemporanea e sua intonazione musicale. Sulle intonazioni di compositori più noti Petrassi, Dallapiccola, Maderna e Nono vi sono stati dei contributi critici (ad esempio di Borio, De Santis,

Sablich, Vlad), mentre su quelle meno note (Sebastiano Caltabiano, Carlo Prosperi, Luciano Chailly e Ugalberto de Angelis) qui viene fatta luce avvalendosi di carteggi, registrazioni e manoscritti inediti. Il merito del lavoro di Anna Scalfaro, frutto del suo dottorato di ricerca in musicologia all'Alma Mater di Bologna, è di ricomporre in un quadro unitario la fortuna di queste traduzioni prendendo le mosse dalla riscoperta della classicità greca nel primo Novecento musicale in Italia e all'estero e dall'analisi del fenomeno letterario di Quasimodo.

e.s.

classica
LIVE COMPETITION



LA FONDAZIONE LIVE PIEMONTE DAL VIVO METTE A DISPOSIZIONE DEI GIOVANI MUSICISTI, ATTRAVERSO IL CONCORSO CLASSICA LIVE, LA SUA RETE DI DECENTRAMENTO CHE COPRE OLTRE 200 COMUNI PIEMONTESI.

REQUISITI La selezione si rivolge a musicisti che abbiano conseguito il diploma presso i Conservatori piemontesi, di età non superiore ai 27 anni alla data del 1 gennaio 2014 (media delle età per i componenti di formazioni cameristiche) e con votazione di diploma di vecchio ordinamento non inferiore a 9/10 oppure a 100/110 per il diploma accademico di primo livello.

SELEZIONI Audizione di fronte a una Commissione con un programma della durata massima di 30 minuti, composto da opere di diverso stile ed epoca. Le selezioni si svolgeranno entro aprile 2014.

MODALITÀ I musicisti selezionati saranno inseriti nella rete di decentramento della Fondazione Live Piemonte dal Vivo, sulla base di una graduatoria di merito che stabilirà il numero di concerti assegnato ai selezionati.

COMPENSI A ogni singolo musicista selezionato, verrà corrisposto il compenso lordo onnicomprensivo di 400 euro per ogni prestazione concertistica effettuata.

TERMINE DI PRESENTAZIONE Le domande dovranno pervenire via email entro il 15 febbraio 2014 all'indirizzo: Claudia Agostinoni agostinoni@piemontedalvivo.it

Il presente testo è un estratto del Bando ufficiale. I candidati devono attenersi al documento nella sua versione completa, scaricabile dal sito www.piemontedalvivo.it

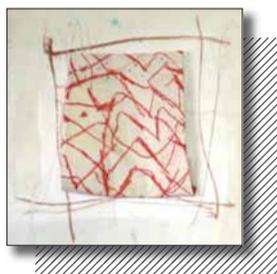


Fondazione Live Piemonte dal Vivo
T 011.4320791 - info@piemontedalvivo.it

CONTEMPORANEA

Spuntini tra i generi

Il compositore Marco Dalpane parla della sua nuova etichetta A Simple Lunch, tra jazz, cinema, rock d'arte e sperimentazione



In una barca alla deriva nell'oceano come appare oggi l'editoria e soprattutto il mondo del disco, qualcuno coraggiosamente ha deciso di prendere in mano i remi con l'energia di chi ha ancora tanti progetti da realizzare. Parliamo del pianista e compositore bolognese Marco Dalpane, che ha fondato assieme all'ingegnere del suono Riccardo Nanni una nuova etichetta, la A Simple Lunch (www.asimplelunch.com).

Perché fondare oggi una nuova etichetta discografica?

«A Simple Lunch è nata per dare spazio ai miei lavori, con la determinazione di gestire in prima persona tutte le fasi della produzione, dall'idea iniziale alla registrazione e alla post-produzione, dalla scelta delle copertine dei cd alle parole per co-

municare all'esterno la mia attività. Presto questo limitato ma necessario orizzonte di partenza si è allargato ad includere i lavori di musicisti con i quali ho collaborato e collaboro. Molte, troppe cose rischiano di rimanere nei cassetti e essere dimenticate».

Qual è stato il punto di partenza di questa coraggiosa avventura?

«Ho la fortuna di vivere in un'area geografica, ossia Bologna e la sua provincia musicalmente ricchissima, popolata da una quantità di musicisti di grande talento e forza espressiva. Le risorse e le opportunità per segnalare il nostro lavoro vengono ogni giorno erose e messe in discussione. Di fronte a un'epoca che mette davanti a tutti lo scenario della depressione, economica e psichica, dobbiamo cercare alternative. Come

dice Zizek, «o cambiamo o andremo verso un mondo molto triste». In questa impresa non sono solo. Riccardo Nanni, musicista sensibilissimo e ingegnere del suono di grandi capacità, mi affianca in ogni passo con generosità e competenza. Poche altre persone ci forniscono il necessario supporto per la diffusione sul web dei nostri lavori e la realizzazione delle copertine. Un ringraziamento particolare poi a Vanni Spazzoli, il pittore che ci ha dato la possibilità di utilizzare le sue opere per realizzare la grafica dei cd. Il suo lavoro, in bilico tra figurazione, densità materica e astrazione racconta la musica che amiamo meglio di qualsiasi parola».

A Simple Lunch si propone come un'etichetta discografica della musica senza confini, cioè senza distinzioni di genere o ambiti stilistici. I primi

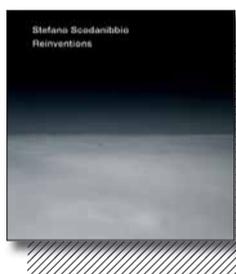
lavori pubblicati spaziano infatti dal rock-jazz al post minimalismo, dal jazz all'elettronica, dalla composizione contemporanea all'improvvisazione. Si è cominciato con *Sound Form* dello stesso Dalpane, progetto che nasce all'interno di un unico quanto stimolante spazio acustico attraverso strumenti quali il toy piano, le percussioni e l'accordeon. «Il secondo disco dell'etichetta – prosegue Dalpane – è dell'Orchestra Spaziale di Giorgio Casadei, con i suoi strepitosi arrangiamenti delle musiche di Zappa che rischiano di essere persi dopo oltre dieci anni dalla registrazione di quei concerti. Il terzo disco, *In tua assenza*, è di Roberto Conz, un compositore che sta realizzando in appartata solitudine un rigoroso percorso nell'ambito della musica post-seriale, in una ricerca condotta senza

compromessi o cedimenti». Lo scorso mese di dicembre è uscito *Brother Buster*, nato dall'incontro tra il pianoforte di Marco Dalpane e l'armonica di Angelo Adamo attorno alle musiche scritte per la pellicola *The General* di Buster Keaton. In questo mese (gennaio 2014) esce il quinto disco della nuova etichetta bolognese con il titolo *Trane Experience*. «Il trio formato da Alberto Capelli alle chitarre, Antonio Borghini al basso elettrico e Cristiano Calcagnile alla batteria mette in scena la musica di una delle più grandi personalità del jazz di fine secolo: John Coltrane. Il riferimento al grande compositore/saxofonista afferma la volontà di sondare la musica nei suoi elementi più profondi ed archetipici, ponendo pericolosi e fragili ponti fra territori e generi, confondendo la tradizione con l'innovazione, l'improvvisazione con il testo». Tutti i dischi di A Simple Lunch si possono scaricare presso i principali stores digitali (iTunes, Amazon, eMusic, Rhapsody). Per ciascun lavoro viene prodotto un numero limitato di copie fisiche in edizioni realizzate con grafica e artwork d'autore.

Monique Ciola

Archi presenti

Il Quartetto Prometeo tra Scodanibbio e Sciarrino



Stefano Scodanibbio

Reflections
Quartetto Prometeo
ECM

Salvatore Sciarrino

String Quartets
Quartetto Prometeo
KAIROS

Nel 2013 il Quartetto Prometeo ha presentato due lavori discografici: *String Quartets* (Kairos), che racchiude l'integrale dei quartetti per archi di Salvatore Sciarrino, e *Reinventions* (Ecm) di Stefano Scodanibbio. Ne abbiamo parlato con Francesco Dillon.

Il vostro è un repertorio molto ampio che si dipana dalle esperienze dei secoli passati fino ai linguaggi compositivi più significativi dal Novecento ad oggi. Cosa rappresenta il quartetto d'archi ai nostri giorni?

«Rimane una formazione di riferimento assoluto per la sua simmetria, la sua completezza, il suo repertorio

ricchissimo. Questa grande tradizione però, secondo la nostra visione, si deve aprire e confrontare con le dinamiche attuali e contemporanee. Ciò che cerchiamo di fare è mantenere vivo e fresco l'approccio al repertorio, trovare relazioni fra musiche apparentemente lontane (ma in realtà comunicanti), dialogando con forme artistiche come video ed elettronica».

Reinventions racchiude alcune tra le ultime pagine di Scodanibbio, una serie di riletture dell'Arte della fuga di Bach, della musica spagnola per chitarra e di canzoni messicane come la celeberrima Bésame mucho.

Quando è nata la vostra collaborazione con il musicista maceratese?

«Risale a moltissimi anni fa, era il 1995 quando lo conobbi e mi invitò, giovanissimo violoncellista-compositore, alla meravigliosa "Rassegna di Nuova Musica" di Macerata. Presto gli presentai i compagni del quartetto e diventammo ospiti abituali del suo festival. Si creò una grande amicizia e una stima reciproca che portò Stefano a dedicarci vari lavori. Prima *Mas Lugares*, il suo terzo quartetto, ispirato alla musica di Monteverdi e in seguito, negli ultimi anni, l'eccezionale rivelazione delle *Reinventions*. Scodanibbio, nella sua polie-

dricità, è stato e rimane un esempio di dedizione totale alla musica e di grande libertà creativa».

Che ruolo ha giocato nella realizzazione di questo progetto Irvine Arditti?

«Irvine è stato un grande amico di Stefano e un appassionato interprete delle sue musiche. Quando venne a trovarlo per l'ultima volta nell'estate 2011, Stefano stava lavorando molto intensamente, pur con le poche forze rimastegli, al materiale delle registrazioni. Appena Arditti le ascoltò pensò a Ecm e fu lui stesso a proporle al celebre fondatore dell'etichetta Manfred Eicher. Un progetto che si realizza così nel migliore dei modi, per di più da una casa discografica, per estetica e storia, ideale a queste musiche sospese nel tempo e nello spazio».

Quali, invece, i dettagli da mettere in luce in una musica dipinta sulla tela del silenzio come quella di Salvatore Sciarrino?

«Abbiamo imparato molto negli anni di lavoro con Sciarrino. La sua musica sfida le convenzioni e le abitudini, sia dell'ascolto che delle pratiche strumentali, muovendosi spesso in zone d'ombra al confine con il silenzio, zone dove il soffio diventa suono e viceversa. Esplorando

tali margini si scopre che non c'è limite all'arricchimento di dinamiche, di colori e di sfumature. Si tratta di apprendimenti che abbiamo fatto nostri e che applichiamo ormai con naturalezza anche al repertorio classico e storico».

Le vostre interpretazioni sono molto attente al rispetto della partitura. Qual è il vostro approccio al testo, come vi avvicinate al lavoro di un compositore?

«Il punto di partenza del nostro processo interpretativo è il testo originale e ancor di più il desiderio di esser fedeli all'intenzione del compositore. Cercare lo stile, il suono, la voce dell'autore e dell'opera attraverso gli indizi e i segni contenuti nella partitura. Ciò nonostante, rimane sempre una indagine piena di domande senza risposte certe, di questioni che restano inevitabilmente aperte ed è proprio questo a renderla così appassionante! Un ambito di sperimentazione e di ricerca senza fine che trova soluzione solo nell'istante dell'esecuzione (appena conclusa la quale, si ricomincia a cercare...). A maggior ragione in un quartetto vivace come il nostro, dove i punti di vista sono sempre, o almeno, quattro!»

Paolo Tarsi

ANTICA

Scoprire il Seicento di Steffani



Agostino Steffani
Danze e ouvertures

I Barocchisti, direttore Diego Fasolis
DECCA

Stabat Mater

mezzosoprano Cecilia Bartoli
I Barocchisti, direttore Diego Fasolis
DECCA

Il nome di Agostino Steffani non dice molto all'appassionato, e dice forse troppo poco anche ai professionisti: non sono infatti molti gli studi dedicati alla sua opera ed è magrissima o nulla la circolazione dei suoi lavori sulle scene o in edizioni moderne. Davvero un peccato, perché il personaggio fu avventuroso come un eroe da romanzo: nato nel 1654, veneto di Castelfranco, piccolo cantore al Santo di Padova, dove la sua voce fuor dell'ordinario gli valse l'ingaggio immediato prima sulle scene dei teatri veneziani, poi alla corte bavarese. Non che restasse fermo a Monaco, che pure fu il suo punto focale per ventidue anni: pendolava con una certa regolarità con Roma, e si trovò a un certo punto a essere una sorta di apostolo del cattolicesimo nel nord della Germania (dopo Monaco, la sua seconda corte tedesca fu infatti Hannover). Come diplomatico, viaggiò continuamente, alternando missioni segrete e serate musicali presso le varie corti, inclusa quella torinese: alla fine, si sarebbe volentieri ritirato nella sua Padova, ma gli chiesero di adoperarsi per un'ultima missione in Germania, da cui non tornò, perché un attacco di cuore lo stroncò a Francoforte nel febbraio 1728. Dai trionfi anche economici dei primi anni Steffani finì la vita costretto a un'attività diplomatica che lo allontana-

va dalla sua prediletta attività musicale e che lo ridusse in miseria, tanto che la curia vaticana incamerò il suo lascito per rifarsi in parte dei debiti ereditati. Steffani non compose molto (per esempio, non coltivò la musica strumentale), ma lasciò una serie di lavori tutti di estremo interesse: la storia della musica lo ricorda soprattutto per i duetti da camera, di cui lascia una produzione insolitamente abbondante e di estrema inventiva, destinata a quelle cerchie colte che la sua posizione lo portava a frequentare. I due cd Decca appena usciti si dedicano ad altri aspetti del nostro: innanzitutto lo *Stabat mater*, con cui Steffani ringraziava la Royal Academy per averlo nominato suo presidente nel giugno 1727: l'ultimo lavoro di Steffani, inviato a Londra un mese prima della morte, un vero capolavoro per intensità e semplicità, qui reso con estrema sensibilità da una compagnia vocale di prim'ordine, sia per il gruppo corale sia per i solisti (tra cui la Bartoli, a cui va il merito di adoperarsi per la riscoperta di questo autore, di cui ha già registrato altri lavori). L'altro compact invece propone una selezione di brani dalle opere, l'altro genere in cui Steffani lasciò il segno: con lo stile veneziano nelle vene, ma perfettamente istruito nell'uso dell'opera francese, riuscì a creare un personale punto d'incontro

da esportare in Germania; tradotte in tedesco, le sue opere svolsero così un ruolo determinante per far attecchire il teatro musicale anche nei paesi tedeschi e diventarono il modello di uno stile nuovo e autonomo. Alla Francia rimanda senz'altro la serie di danze che occupa una buona parte dell'incisione; ma ancor più notevoli sono alcuni stralci da opere, soprattutto dove Steffani esplora zone ombrose e spiritiche, uno fra tutte il Grave "Les Ombres" da *I trionfi del fato*. In realtà, la cernita operata da Fasolis punta solo sui brani strumentali, estraendoli dalle opere come per dimostrare che l'uomo di teatro era prima di tutto un grande musicista; della cornice teatrale, con i suoi chiaroscuri e la sua tensione, si sente però un po' la mancanza, per cui ci auguriamo che presto sia reso disponibile per intero anche qualche lavoro teatrale.

Elisabetta Fava

PIANOFORTE

Giovani pianisti per un maturo Beethoven



Ludwig van Beethoven
Sonate op. 109, 110, 111

Alexander Skrjabin
Studio op. 8 n. 2
pianoforte Maria Perrotta
DECCA

Ludwig van Beethoven
Sonate op. 101, 106, 109, 110, 111

pianoforte Igor Levit
SONY (2 CD)

Affrontare le ultime sonate di Beethoven è per un pianista la pietra di paragone della propria maturità: semplicità e difficoltà, poesia pura e arditezze, immemori di ogni ostacolo pratico, secondo una concezione che non modificava la scrittura secondo i limiti dello strumento, bensì imponeva di trascenderli. Non bastano quindi né solo la tecnica, né solo la musicalità, ma entrambe sono chiamate in causa a ogni passo. Di entrambi requisiti si mostrano abbondantemente forniti i due giovani pianisti che queste nuovissime registrazioni ci presentano proprio in questo repertorio: artisti di alto livello e di indubbia maturità, che si fanno sentire e risentire; e che soprattutto fanno dimenticare se stessi per mettersi tutti al servizio della chiarezza della pagina e della linearità del pensiero. Più febbrile Levit, più quadrata la Perrotta; lui più incline ad assottigliare il timbro, lei più propensa a quelle sonorità dense e ombrose che connotavano, per intenderci, il tocco di Schnabel o Fischer. Classe 1987, Igor Levit è nato a Nižnij Novgorod, ma si è formato dagli otto anni in poi in Germania, sua seconda patria; il cd appena uscito è l'atto di battesimo dell'ingaggio esclusivo per Sony. Maria Perrotta è cosentina, ma milanese di formazione e ora residente a Parigi. L'esecuzione di Maria Perrotta è dal vivo; indubbiamente, l'idea di un concerto reso con tale perfezione anche tecnica dà al disco un fascino supplementare. Il vertice del concerto di Maria Perrotta è stato, secondo me, una stupenda

op. 109, dove l'equilibrio tra fantasia e controllo è regolato da una sensibilità vivissima, che mette allo scoperto echi interni, controcanti, metamorfosi interne senza smarrire la quadratura ritmica o far prevaricare l'accessorio sull'essenziale. Nell'*op. 111* la Perrotta esegue il rischioso gesto d'apertura con molta prudenza e quindi un po' sotto tempo, ma poi resta con coerenza su questo piano un po' trattenuto, provocando così un contrasto efficace tra quest'apertura davvero "Maestosa" e lo scatto nervoso e un po' motoristico del vero e proprio Allegro che segue. Qui Levit segue via abbastanza diverse: l'attacco suo è arido e sfida il rischio, mettendo subito in campo un'energia che bolle fino a esplodere nell'Allegro, ben controllato, ma capace di mettere in risalto i continui contrasti tra attese e ripartenze, anfratti lirici e incandescenze ai limiti del virtuosismo. Notiamo ancora, nelle variazioni, l'effetto quasi senza pedale e quindi molto sgranato ottenuto dalla Perrotta nei trentaduesimi della quarta variazione, quella che scioglie il tema, mentre Levit gioca su un suono volutamente indistinto, su cui le note del tema spiccano come gemme. Levit presenta anche un'eccellente esecuzione dell'*op. 101* e l'*op. 106*: la prima particolarmente affascinante per come coglie la dialettica di semplicità e umorismo, quest'ultimo in molti passi della fuga; che anche nell'*op. 106* è di una chiarezza esemplare e trascendente.

e.f.

Mozart. Vita, musica, immagini.

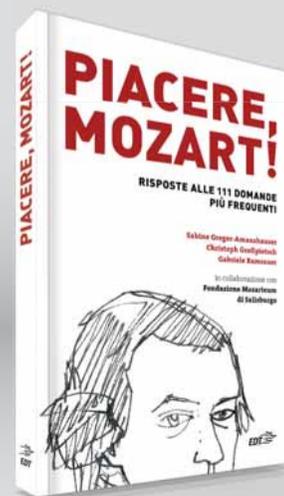
Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA



Christoph Wolff
Mozart sulla soglia della fortuna
Al servizio dell'Imperatore, 1788-1791

pp. 224, € 22,00

Gli ultimi tre anni della vita di Mozart, dalla nomina a compositore da camera dell'imperatore alla morte prematura e inaspettata. Il migliore saggio mozartiano da molti anni a questa parte.



S. Greger-Amanshauser,
C. Großpietsch, G. Ramsauer
Piacere, Mozart!
Risposte alle 111 domande più frequenti

pp. 208, € 14,50

Una guida agile, illustratissima e completa a tutti gli aspetti della personalità e dell'opera di Mozart, a cura della Fondazione Mozarteum di Salisburgo.



Novità

RISCOPERTE

Ultracorpi discografici

Piccola guida per non perdersi nel mare delle ristampe economiche, e scoprire rarità e riproposte

LUCA CANINI

L'invasione degli ultracorpi discografici. Dagli angoli più remoti della galassia jazz, dove il diritto d'autore è una scienza opinabile, agli scaffali dei negozi (virtuali e non). Box, cofanetti, antologie, ristampe. Alla faccia del web, universo parallelo nel quale tutto lo scibile jazzistico è a portata di clic, ce n'è per tutti i gusti e per tutti le tasche. Non c'è artista che si salvi, non c'è disco, per quanto bistrattato e dimenticato, che non possa finire nel mirino delle decine di etichette che si contendono quel che resta del mercato. Alcune lavorando con il cesello e i guanti di velluto (la spagnola Fresh Sound, la britannica Soul Jazz, la mai troppo lodata Mosaic); altre scavando nel passato con pala e piccone. Solar, Real Gone Jazz, Not Now, Poll Winners Records, Avid Jazz, Boplicity, Real Gone Music. C'è poco di scientifico da queste parti; spesso non c'è nemmeno un sito di riferimento. Eppure il fenomeno tutto europeo è in continua espansione. Complice la vituperata (e vituperabile) regola del mezzo secolo, che vale solo da questa parte dell'Atlantico e fa scattare il "tana libera tutti" cinquant'anni dopo la pubblicazione; e complice il fatto che lo spettro del liberamente pubblicabile si è notevolmente allargato, arrivando a includere il cuore della storia del jazz: gli anni Cinquanta e i primi Sessanta. C'è di che far man bassa tra un Miles e un Mingus, un Monk e un Coltrane. Il target nel caso delle operazioni più grossolane (la Not Now ha avuto l'ardire di ripubblicare *Kind of Blue* scimmiettando la copertina

originale) è il pubblico generalista, i compratori occasionali da megastore. Quelli ai quali si rivolge la grande distribuzione, sempre pronta a ingolfare gli espositori e i famigerati "cestoni" con prodotti economici. Il jazzofilo storca pure il naso e volga lo sguardo altrove. È negli angoli più bui che si annidano squisitezze e rarità. Basta sapere dove e cosa cercare. Ecco il perché di questa piccola guida.

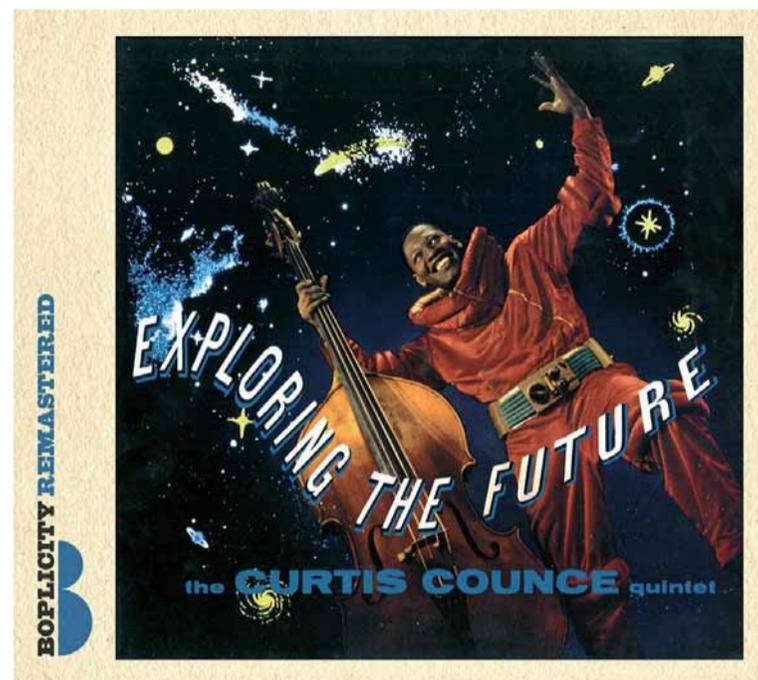
L'etichetta più attiva nella fascia super economica è la Real Gone Jazz, che ha lanciato una serie di cofanetti bulimici a prezzi stracciati: dai sei ai quindici euro per sei o sette cd dedicati a un singolo artista. Qualità audio oscillante, grafica spartana, scalette originali tagliuzzate: il peggio del peggio. Eppure, nel mare magnum dell'orrido, nuotano pesci da non lasciarsi scappare. Qualche consiglio? Il box dedicato al sassofonista Booker Ervin. E non tanto per il pluri-ristampato *That's It!*, uscito in origine su Candid. Vale la pena pagare il prezzo del biglietto per il fantastico *Jazz in the Garden of the Museum of Modern Art*, disco del '60 a nome del vibrafonista Teddy Charles e nel quale il tenore di Ervin è abbinato alla tromba di Booker Little. Una chicca sublime, a dimostrazione di quanto fosse moderna la visione di un certo jazz di quegli anni. E di quanto la musica dei giorni nostri - pensate alla nuova Brooklyn - sia figlia, per vie più o meno traverse, di quel gusto spigoloso e cubista per le strutture.

Centrato Booker Ervin, se avete un altro colpo da sparare mirate al

cofanetto di Horace Parlan, che allinea i sette Blue Note usciti a nome del pianista tra il '60 e il '63. Tutti sono stati ristampati in cd, ma alcuni ormai si trovano solo a prezzi fantascientifici. Vedi il meraviglioso *Happy Frame of Mind*, con Billy Higgins alla batteria, o *Speakin' My Piece*.

Un tantino più curate le ristampe giapponesi del catalogo Atlantic, che la Warner sta distribuendo anche in Italia. Non dal punto di vista audio: nessuna rimasterizzazione (e alcuni titoli ne avrebbero avuto un gran bisogno). Ma se non altro vige la regola del rispetto per scalette e copertine originali. Il prezzo? Stracciaticissimo: tra i cinque e i sei euro. Una miseria considerando le imperdibili delizie tornate in circolazione a fianco dei più prevedibili Art Farmer, John Lewis e Charles Lloyd (tutti comunque da accalappiare nel caso in cui ne foste colpevolmente sprovvisti). *Warne Marsh*, per esempio, disco del sassofonista californiano datato 1958. Clamorosa la bellezza delle varie "Yardbird Suite" e "Just Squeeze Me", rilette in trio con Paul Chambers al basso e Paul Motian alla batteria. Meno clamorosi, ma altrettanto imperdibili, *The New Thing & The Blue Thing* del trombettista Ted Curson e *Prairie Dog* del pianista Duke Pearson. Occhio, infine, ad *African Cookbook* di Randy Weston e a un paio di Shelly Manne: *Jazz Gunn* e *Boss Sounds!*.

Salendo di prezzo, nella fascia fino a quindici euro, aumentano confusione e affollamento. Impossibile mappare la vagonata di titoli in circolazione. Ma alcune segnalazioni



sono doverose. Grazie di cuore alla Boplicity, che si è presa la briga di ristampare *Exploring the Future* del bassista Curtis Counce, ricavato dall'ultima session, datata 1958, di uno dei quintetti più esplosivi della scena californiana, completato dal tenore di Harold Land, dalla tromba di Rolf Ericson, dal piano di Elmo Hope e dalla batteria di Frank Butler. La copertina spaziale e qualche extra di livello rendono più che appetibile il cd. Tre anni prima, 1955, usciva *The Swinging Mr. Rogers*, capolavoro del trombettista Shorty Rogers: alla batteria Shelly Manne, al basso ancora Curtis Counce, alle ance Jimmy Giuffrè. A ristamparlo la Poll Winners Records. Pigliatelo. E già che ci siete portatevi a casa anche *Spellbound* del bassista Ahmed Abdul-Malik, con ospite, al violino e alla tromba, il commovente Ray Nance, uno dei fedelissimi di Duke Ellington. La riedizione della Real Gone Music è lussuosa, con libretto degno di tale nome e audio impeccabile.

A chiudere un paio di suggerimenti per i jazzofili più viziosi. La

Corbett Vs. Dempsey di Chicago, galleria d'arte e a tempo perso etichetta, ha da poco assemblato una complete edition del leggendario *Nation Time*, disco del '70 del sassofonista Joe McPhee. Cinquanta dollari tondi tondi per quattro cd e un libretto di sessanta pagine. Ne vale decisamente la pena. Ne servono un centinaio, invece, per *The Complete Clifford Jordan Strata-East Sessions*, gioiellino della Mosaic che in sei cd raccoglie tutto il materiale che il sassofonista di Chicago ha registrato, tra la fine dei Sessanta e l'inizio dei Settanta, per l'etichetta fondata da Charles Tolliver e Stanley Cowell. Al suo fianco, di volta in volta, Don Cherry, Ed Blackwell, Pharoah Sanders, Richard Davis. Di più e di meglio, davvero, non si può. Buon ascolto.

m

ABBONATI ORA!
non perdere i prossimi 12 appuntamenti
con la grande musica di **Amadeus**

NOVITÀ
DOWNLOAD
1+1
2CD

Il mensile della grande musica

Amadeus

1 cd + 1 download gratuito

www.amadeusonline.net/abbonamento.php • tel. 024816353

abbonamento
sostenitore

€ 140,00

+
2 omaggi

il cofanetto di 6 cd
Mozart "Vita e capolavori"
e il cofanetto di 6 cd
"L'arte dell'arco"

abbonamento
ordinario

€ 86,00

invece di € 132

+
1 omaggio

ai nuovi abbonati
il cofanetto di 6 cd
Mozart "Vita e capolavori"

PIANISTI

OMAGGI

Parlare di Delbecq

Due dischi per scoprire il musicista francese

Benoît Delbecq & Fred Hersch Double Trio
FUN HOUSE

SONGLINES

John Hébert Trio
FLOODSTAGE

CLEAN FEED

Si parla poco del pianista francese Benoît Delbecq. Peccato, perché è un artista particolarmente interessante, dotato di solidissima preparazione e di grande curiosità stilistica. Frutto di frequentazioni come Dave Holland, Steve Coleman, Muhal Richard Abrams e di un continuo dialogo tra Europa, Usa e Canada, nonché di un uso dell'elettronica che è parte naturale e integrante del suo mondo espressivo, al di là delle mode.



Lo troviamo ultimamente in due dischi che rendono al meglio la sua maturità espressiva. Il primo è un doppio trio con il collega di strumenti Fred Hersch, gioco di specchi che coinvolge anche gli ottimi Jean-Jacques Avenel e Mark Helias al contrabbasso, Steve Arguelles e Gerry Hemingway alla batteria. Il titolo, *Fun House*, è piuttosto azzeccato, perché si deve "entrare" dentro la musica di questo lavoro con l'atteggiamento di chi entra in una "casa stregata" di un luna park. Le sorprese sono dietro l'angolo, c'è una continua tensione, lo smarrirsi è parte della fascinazione e proprio gli specchi (spiazzanti, deformanti) moltiplicano suoni e spazi di silenzio. I temi sono quasi tutti di Delbecq, ma è memorabile la chiusura affidata a una stratificata lettura della colemaniana "Lonely Woman".

Ritroviamo il pianista francese anche nel nuovo disco del contrabbassista John Hébert. Il trio, completato dal fantastico Gerald Cleaver alla batteria, aveva già inciso *Spiritual Lover* nel 2010 e continua qui a esplorare un jazz attraversato da un'inquietudine tutta urbana. Qui la leadership è di Hébert, superbo e sempre febbricitante dal punto di vista strumentale, ma l'apporto di Delbecq è fondamentale nel segnare di volta in volta le linee di una narrazione sospesa tra lirismo e visionarietà, capace nel giro di pochi minuti di passare dal gospel destrutturato di "Just a Closer Walk With Thee" ai sogni "preparati" e post-globali di "Saints e Sinners". Disco meraviglioso. Bisogna che si parli di più di Benoît Delbecq.

Enrico Bettinello

Jarrett polistrumentista

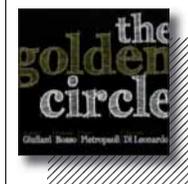


Keith Jarrett
No End
ECM

Keith Jarrett è uno dei pochissimi musicisti (un altro è John Zorn) che si può più o meno permettere (da un punto di vista artistico, di marketing, di culto) la pubblicazione di qualsiasi cosa. Accade ad esempio con *No End*, disco doppio che riporta alla luce materiale del 1986. Jarrett fa tutto da sé, sovraincidendo. Chitarre, basso, batteria, percussioni, flauto, poco pianoforte. A comporre venti frammenti mediamente non troppo lunghi, ma ipnotici, tasselli di una lunga jam con se stesso che attraversa atmosfere pigre e cangianti, paradossalmente in grado di evocare sia sonorità tipiche del jazz elettrico del decennio precedente che di anticipare mesmerismi che ritroveremo in alcune declinazioni post rock. È un musicista completo, Jarrett, non lo si scopre certo ora. E il multistrumentismo era già apparso qui e là nella sua produzione, mai banale anche se non indispensabile. Non sembra indispensabile nemmeno *No End*, tirate le somme, lavoro che rischia di rimanere più come una curiosità che come momento forte della lunga carriera di Jarrett. Ma, come dicavamo, c'è chi si può permettere di tutto e alla fine, forse, ci fa anche sempre piacere.

e.b.

Quale Coleman?



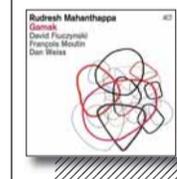
Giuliani/
Bosso/
Pietropaoli/Di
Leonardo
The Golden Circle
VIA VENETO
JAZZ

Mettiamo subito in chiaro quello che non si discute. Vale a dire che questo quartetto è formato da eccellenti strumentisti. Lo sono da anni, Giuliani, Bosso e Di Leonardo, da decenni addirittura una colonna del jazz nostrano come Pietropaoli. Suonano anche qui benissimo. Eppure sconcerta l'approccio a questo omaggio a Ornette Coleman. A partire dal titolo, che fa apertamente riferimento a un preciso momento del linguaggio di Coleman (quello in trio con Izenzon e Moffett, documentato dagli omonimi live in Svezia), mentre il repertorio affrontato - eccettuati tre originali - è quello del precedente periodo Atlantic (un po' come se un gruppo si chiamasse Bitches Brew e suonasse i pezzi di *Kind of Blue*). Non è questione di formalismo o puntiglio da archivistica, il punto è squisitamente culturale e porta a interrogarsi su che senso abbia oggi rileggere la musica di Ornette senza praticamente tener conto (o se lo si è fatto, senza che questo sia esplicitato o leggibile nella resa) di tutto quello che Coleman ha fatto, teorizzato, esplorato nei successivi decenni. Anche senza pretendere particolari illuminazioni armonologiche, l'esito è secondo me scontato e poco stimolante.

e.b.

JAZZ DAL MONDO

Immaginazione senza confini



Rudresh
Mahanthappa
Gamak
ACT

Dopo aver sperimentato con organici differenti, Rudresh Mahanthappa torna a incidere con il suo storico quartetto, affidando al saltellante basso di François Mountin e alla propulsiva batteria di Dan Weiss le briglie di un album meno strutturato dei precedenti e più giocato su una costruzione in itinere della forma. Da salutare con gioia l'ingresso nel gruppo di David Fiuczynski, che si rivela da subito partner ideale, capace con la sua chitarra *fretless* di sfuggire alle rigide tenaglie del temperamento occidentale e avvicinarsi ai mondi orientali tanto cari al sassofonista neworkese. Dal canto suo, Mahanthappa abbandona le rielaborazioni sonore sul laptop per raffinare il suo naturale suono nasale - che lo rende riconoscibile in una manciata di secondi - e per sviluppare quel singolare fraseggio indo-postbop che lo contraddistingue. In perfetta empatia, i quattro costruiscono una musica affascinante e adrenalinica, un elaborato incontro di idee e di fonti dove elementi occidentali (temi jazz, metriche prog, distorsioni metal) si fondono - senza accostarsi - a canti carnatici, ritmi afrobeat, sonorità cinesi e indonesiane. Uno splendido lavoro intriso di immaginazione creativa, che esprime tutta la ricchezza e la varietà del mondo contemporaneo.

Nicolò Pozzi

Radici aeree



Biondini/
Godard/Niggli
Mavi
INTAKT
RECORDS

Popolare e intrigante, questo triangolo tra Italia, Francia e Svizzera continua a percorrere le vie di un jazz che sa di terra e di cielo al tempo stesso. Di sapore antico è il timbro del trio: la fisarmonica di Biondini, la tuba (e il serpentone, oltre che il basso elettrico) di Godard fanno essere austeri e danzanti, mentre Lucas Niggli è percussionista di ritmi e di colori al tempo stesso, sempre sensibile ai cambiamenti di umore sonoro. Più aereo è l'esito verso cui decollano le loro improvvisazioni, quasi a evocare quel blu di cui sembra ammantata la terra quando la si vede dallo spazio, e la cui tonalità dà il titolo al disco. Negli ultimi decenni ci siamo abituati a queste proposte (dalle nostre parti rubricate come jazz-mediterraneo), ma la musica del trio mantiene, se non la novità, una sua freschezza e la capacità di sintetizzare la matrice folklorica con sensibilità contemporanea. Facile quindi lasciarsi sedurre da originali come la stessa "Mavi", così come dalle riletture di classici come "Bluesette" di Toots Thielemans o l'haendeliana "Lascia che io pianga". Per chiudere il cerchio con le radici.

e.b.

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

Luca Bragalini

Storie poco standard

Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz

Luca Bragalini
Prefazione di Paolo Fresu

Collana Risonanze, pp. 224, € 12,50

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.

CANZONI



I tempi stanno per cambiare

Cinquant'anni fa, il 13 gennaio 1964, usciva "The Times They Are A-Changin'" di Bob Dylan: inno del movimento per i diritti civili, fotografia di un momento storico, superata - prima ancora di diventare famosa - dall'omicidio di John Fitzgerald Kennedy

JACOPO TOMATIS

Le canzoni politiche invecchiano più velocemente. Appena più lenti appassiscono gli inni generazionali, perché è nella loro natura farsi superare dalle generazioni stesse. «Spero di morire prima di diventare vecchio» canta oggi, con un lieve sorriso, un brizzolato Roger Daltrey. Alcune canzoni però mutano negli anni, e sopravvivono in forme diverse. Come istantanee del sentimento di un'epoca, ne diventano documento storico. Alcune - le migliori? - trascendono questa dimensione, e assumono da subito un carattere di universalità: è il caso "The Times They Are A-Changin'" di Bob Dylan, che compie mezzo secolo in questo avvio di 2014.

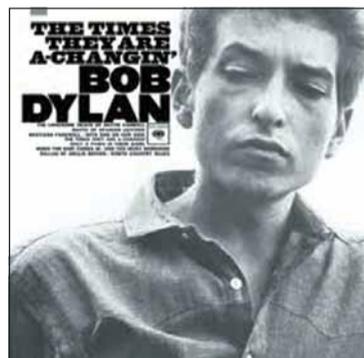
La canzone uscì il 13 gennaio del 1964, *title track* di un album dallo stesso titolo. In copertina, un cantante ventiduenne e imberbe, magro nella sua camicia da *oakie*, sopracciglio alzato, evita accuratamente di guardare in camera. Era arrivato a New York sempre in gennaio, appena tre anni prima. Una gavetta come armonista prima e *folksinger* poi nelle *basket houses* del Village, un contratto con la Columbia, un primo album, e siamo ad un altro gennaio: quello del 1963. Dylan è in Inghilterra per suonare in tv, alla Bbc, un'altra canzone destinata a grande fama: "Blowin' In the Wind", che sarà pubblicata pochi mesi dopo nel suo secondo disco. In quei giorni sta uscendo "Please Please Me" dei Beatles, ma Dylan lo scoprirà veramente solo qualche anno dopo: in quell'inverno di cinquantuno anni fa sembra più interessato al folk inglese, in pieno revival. «Oh sì,

sei stato in Inghilterra. Hai imparato un sacco di cose» avrà a dire poi uno dei protagonisti di quel movimento, il chitarrista Martin Carthy. Così, come aveva "imparato" il gospel e Woody Guthrie, Dylan impara le ballate scozzesi, irlandesi, inglesi: su "Scarborough Fair" scrive "Girl From the North Country"; su una canzone-nonsense intitolata "Nottamun Town" imbastisce l'invettiva di "Masters of War".

Si torna in America. *The Freewheelin' Bob Dylan* è uscito, Peter Paul and Mary portano "Blowin' In The Wind" al secondo posto in classifica, e vendono un milione di copie del singolo. In luglio Dylan è al festival di Newport, mecca del folk revival statunitense, acclamato da oltre quarantamila fan: è un momento unificante della scena, vissuto da vecchi e giovani come una sorta di passaggio di testimone. Un mese dopo, il 28 agosto, Martin Luther King Jr racconta il suo sogno davanti al Lincoln Memorial: almeno duecento persone lo ascoltano, e ascoltano anche - e cantano - "Blowin' In The Wind", fatta da Peter Paul and Mary. C'è Joan Baez, e c'è anche Dylan, che canta due pezzi. Il primo è "When the Ship Comes In", un brano che ha appena inciso per il suo terzo album in lavorazione, con un testo vagamente ispirato a "Jenny dei pirati" di Brecht (suo grande riferimento di quei suoi anni). È un testo pieno di immagini bibliche, di distruzione e di speranza. Il secondo è una scelta non felicissima: "Only a Pawn In Their Game", una *topical song* sull'assassinio dell'attivista nero Medgar Evers da parte di un bianco. Sebbe-

ne la veemenza politica dell'attacco di Dylan sia innegabile, la canzone - che deresponsabilizza l'autore del crimine in quanto solo "una pedina" (*pawn*) - lascia tiepido il pubblico, per oltre tre quarti composto da neri.

La canzone che manca - perché non è ancora stata scritta - è "The Times They Are A-Changin'". Nasce poco dopo, e l'idea non deve essere rimasta a lungo sul tavolo: ad un musicista che passa a trovarlo in quei giorni, e che leggendo il testo - *Come*



senators, congressmen, please heed the call - gli chiede (letteralmente) cosa fosse quella *merda*, Dylan risponde, quasi rassegnato: «È quello che la gente vuol sentire, a quanto pare». «Volevo scrivere una grande canzone, in maniera semplice. Una canzone con uno scopo», dirà anni dopo. Al ritorno in studio, in ottobre, Dylan ne registra una prima versione al pianoforte e poi, in un paio di session, confeziona la versione definitiva. Prende le immagini bibliche già usate in "When the Ship Comes In" e "Blowin' In The Wind", ma ne cambia la prospettiva. Se ogni verso di

"Blowin' In The Wind" si apriva con una domanda retorica ("Quante strade deve percorrere un uomo..."), qui Dylan si ricorda delle vecchie ballate, e apre ogni strofa con una chiamata a raccolta: *Come gather 'round people / Wherever you roam...*

Sceglie anche un vocabolario ritmico-armonico limitatissimo, persino per i suoi mezzi - non certo da virtuoso - di quegli anni. Ma basta sentire, sullo stesso lp, le variazioni di dinamica della chitarra della citata "Only a Pawn In Their Game", o il fingerpicking di "Boots of Spanish Leather" per capire come Dylan sapesse perfettamente quello che stava facendo: abbassa il livello verso un grado zero dell'accompagnamento chitarristico, un pugno di cambi di accordi, uno *strumming* continuo e senza dinamica, un tempo ternario - da ballata, appunto. Gli inserti di armonica, fra una strofa e l'altra, vanno nella stessa direzione. Il risultato è che le parole prendono il sopravvento, i versi - come spesso in Dylan, troppo lunghi o troppo corti - acquistano valore e profondità ed escono come amplificati dalla neutralità della musica, e dal distacco del tono di voce, quasi da bardo antico. Dylan non è più il *folkie* un po' sfigato venuto dal Minnesota. È un profeta, è la voce - prima di tutto - di una generazione. Canta sì del salto generazionale e della lotta per i diritti civili - ma lo fa in un tono epico, senza tempo. Parla ai critici, ai giornalisti, alle madri e ai padri, annunciando un grande cambiamento; apostrofa i *senators and congressmen*, ma aggiunge (non è solo una questione metrica) un educatissimo "please"

(*heed the call*). Il pezzo piace più ai teenager che non ai fedeli alla linea del folk revival, e non spaventa troppo i genitori, piantando uno dei semi più duraturi dell'alleanza fra l'industria della musica e la protesta sociale.

Eppure, il destino di un brano che profetizza il cambiamento è di essere sempre attuale, e di diventare immediatamente un documento passato: pochi giorni dopo l'incisione, il 22 novembre 1963, John Fitzgerald Kennedy viene assassinato. «Il giorno dopo - racconterà Dylan - avevo un concerto a Ithaca, o Buffalo. Aprivo con "The Times They Are A-Changin'"... Quel pezzo era semplicemente troppo, il giorno dopo l'assassinio. Ma dovevo cantarla, tutto il mio concerto partiva da lì. Non riuscii a capire nulla... E non potei capire perché loro applaudivano, o perché avevo scritto quella canzone, nemmeno». Il pezzo viene subito adottato dal Movimento, ma sparisce dai set di Dylan nella primavera del 1965. Quando ricomparirà, molti anni dopo, è ormai un inno universale e senza tempo, e non più la fotografia sbiadita di quel breve momento, di quei tre mesi passati fra "I have a dream" e lo sparo di Dallas, in cui tutto sembrava veramente stare per cambiare. **m**

nella foto:
Joan Baez e Bob Dylan alla marcia per i diritti civili a Washington D.C., il 28 agosto 1963

AVANT-CAMERA

TEXAS

Archi, tosse e cellulari

Il chitarrista dei National Bryce Dessner al lavoro con il Kronos Quartet, e il live in solitudine di Nils Frahm

Bryce Dessner & Kronos Quartet
AHEYM

ANTI-

Nils Frahm
SPACES

ERASED TAPES



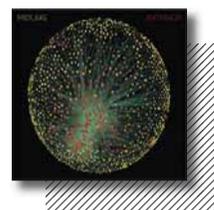
Abitualmente forza motrice dei National insieme al gemello Aaron, Bryce Dessner mette in gioco la propria estrazione accademica nell'album cointestato al Kronos Quartet. Dei quattro episodi inclusi, tre sono stati scritti appositamente per l'ensemble californiano e fra questi l'iniziale "Aheym", aperto da micidiali raffiche d'archi, mentre "Little Blue Something" - ispirato ai compositori cechi Irena Havlová e Vojtech Havel - rasenta la musica sacra e "Tenebre" evidenzia nell'effetto multitraccia sulle corde di budello e

vocali (del cantautore Sufjan Stevens) la parentela con Steve Reich. Chiude in bellezza, su tipica progressione minimalista, "Tour Eiffel": partitura destinata al Brooklyn Youth Chorus su poesia del cileno Vicente Huidobro. Risponde in solitudine, dalla sponda opposta dell'Atlantico, Nils Frahm, con un album registrato dal vivo in luoghi e tempi diversi, impiegando mezzi vari (persino registratori a bobina e cassetta!). Fra colpi di tosse e suonerie telefoniche, nell'esplicita "Improvisation for Coughs and a Cell Phone", si percepisce anche il

pubblico, con cui l'artista berlinese ha - com'è noto - un rapporto simbiotico e viscerale. Domina il pianoforte, naturalmente, fra slanci "neoclassici" ("Said and Done") e pause impressionistiche ("Familiar"), ma nell'inedito "Hammers" affiora una voce e ad animare il medley "For/Peter/Toilet Brushes/More" sono anche sintetizzatore e percussioni. Frahm padroneggia tutto ciò con maestria sorprendente per l'età, confermandosi protagonista di primissimo livello nella scena contemporanea.

Alberto Campo

Rock vintage



Midlake
Antiphon
BELLA UNION

White Denim
Corsicana Lemonade
DOWNTOWN

Forse saremo anche noi affetti da quella "retromania", su cui ci ha edotti Simon Reynolds nel suo famoso e omonimo libro (pubblicato in Italia da Isbn), ma abbiamo una simpatia preconcetta per le band che guardano al periodo d'oro tra anni Sessanta e Settanta, quando la psichedelia finì per tingersi di progressive. Se poi lo fanno in modo intelligente come i texani Midlake in questa loro nuova fatica, il nostro entusiasmo è facilmente spiegato. Il quarto album della

band di Denton, il primo dopo l'abbandono improvviso del loro cantante e leader storico Tim Smith (approdato al nuovo progetto solista Harp), appare infatti come un incontro arioso, ipnotico e malinconico tra le atmosfere lisergiche dei primi Pink Floyd, il folk rock della Incredible String Band e il prog dei Jethro Tull (evocati - questi ultimi - dal flauto del neoarrivato Jesse Chandler). Prodotto da Tony Hoffer (Beck, Air), che ha valorizzato il nuovo cantante (il chitarrista Eric Pulido), le armonie vocali, gli evocativi synth d'epoca e le belle percussioni di McKenzie Smith, *Antiphon* piacerà agli appassionati di Fleet Foxes e Tame Impala. Tra i dieci brani - tutti molto belli - una segnalazione speciale per "Antiphon", "It's Going Down" e "Ages".

Guarda al passato anche il sesto album di un'altra band texana, i White Denim (di Austin), il primo dopo il tour con i Wilco, il cui Jeff Tweedy produce non a caso due dei dieci pezzi. Persa per strada (o quasi) la psichedelia del precedente *D* (2011), i riferimenti ora sembrano essere i Led Zeppelin, il glam e il classico rock anni Settanta di gruppi come Thin Lizzy, Allman Brothers, Steve Miller Band e Lynyrd Skynyrd. Con risultati non esaltanti ma decisamente divertenti, soprattutto per chi ama suoni chitarristici imponenti e gruppi revivalistici come Black Keys o Kings of Leon.

Paolo Bogo

INDIE ROCK ITALIANO

La notte e la Tempesta



Zen Circus
Canzoni contro la natura
LA TEMPESTA



Altro Sparso
LA TEMPESTA

segue anche l'esordio solista del cantante Appino, recentemente insignito della Targa Tenco come migliore opera prima (riconoscimento che fa dubitare del concetto di "opera prima"...), e qualcosa di quell'approccio "da cantautore" probabilmente eredita, fissando le coordinate di molti brani proprio nella stagione d'oro della canzone d'autore (un riferimento, anche musicale, è ad esempio il De André periodo Bubola: ascoltate in sequenza "L'anarchico e il generale" e "Il pescatore"). Il grande merito degli Zen Circus è di aver riportato al centro del rock italiano una posizione impegnata, protestataria e arrabbiata, aggiornata all'oggi. Il limite della proposta è piuttosto il modo in cui questi contenuti sono veicolati: l'immediatezza del messaggio, la sua urgenza, il nichilismo generazionale, fotografato con precisione e innegabile spirito del tempo, sono sempre lì lì per scollinare nella retorica, quando non nel rovesciarsi apoliticamente.

Gli Altro, band dell'illustratore e fumettista Alessandro Baronciani, anche autore della splendida copertina e confezione di *Sparso*, sono invece una creatura misteriosa del sottobosco nostrano, attiva dagli anni Novanta e giunta con "pochi e giusti" concerti, e dischi decisamente sintetici (nel senso proprio del termine: brani sotto i due minuti) allo status di piccolo cult indie... Il punk e i testi urlati, certe angolosità new wave, qualche chitarra acustica - sempre grattata con spirito hardcore - sono gli ingredienti di un indie rock senza tempo, e quindi poco alla moda, che resiste con coraggio allo hype del genere. j.t.

La notte (buia e tempestosa) della discografia italiana è mitigata dalle proposte di un pugno di etichette per cui l'essere "indipendenti" non è solo sinonimo di un approccio artigianale alla produzione e alla promozione. Negli ultimi anni è La Tempesta, label - ma anche "collettivo" - fondata nel 2000 da Enrico Molteni dei Tre Allegri Ragazzi Morti, ad aver dettato la linea artistica di quel genere noto come "indie italiano", sfornando anche alcuni best-seller del genere (per dire: Il Teatro degli Orrori, Le Luci della Centrale Elettrica, il ritorno dei Massimo Volume...). Due nuove produzioni in uscita confermano il ruolo di primo piano dell'etichetta di Pordenone.

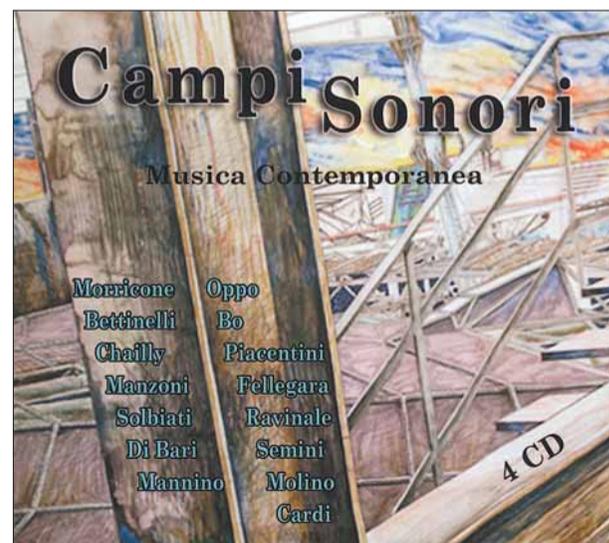
La prima è il nuovo disco dei pisani Zen Circus, ottavo nel conto totale e terzo dopo la scelta di cantare in italiano, e la successiva consacrazione. Il disco



CAMPI SONORI IN COFANETTO CD

La storica collana dedicata agli autori italiani contemporanei

4 CD, 24 brani di 15 autori dal catalogo delle Edizioni 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, Ebay e presso i negozi: Fnac, Feltrinelli, Mondadori, Bottega Discantica (MI), Bongiovanni (BO), Gabbia (PD), Allegretto (RM), Le Fenice (FI).

COMPOSITORI

E bravo Piero

Piero Milesi ci ha lasciati nel 2011: musicista colto e aperto, «il meno ideologico dei compositori della sua generazione», collaboratore di De André e maestro concertatore della Notte della Taranta. Un cd dedicato al suo lavoro sulla musica di tradizione pugliese apre un (piccolo) spiraglio su un'opera che meriterebbe di essere riscoperta

FRANCO FABBRÌ

Lo ha portato via un infarto, di quelli completamente inattesi e definitivi, il 30 ottobre del 2011, tre mesi prima che compisse cinquantanove anni. Lo shock è stato forte e il dolore sincero, per tutti quelli che lo conoscevano. Due settimane dopo si sono ritrovati al Piccolo Teatro di Milano per un ricordo: Daniele Abbado, Lella Costa, Eugenio Finardi, Dori Ghezzi, Mauro Pagani, Cesare Picco, Fabio Treves e molti altri. Poi più nulla, o quasi, fino alla fine di agosto del 2013, quando il Comune di Bonassola – dove Piero Milesi ha passato anni importanti della sua vita e dove è sepolto – gli ha dedicato un concerto-omaggio, «Due terre e un mare», con l'Ensemble Notte della Taranta: un successo caloroso, entusiasta, senza precedenti nella storia della cittadina ligure.

Chi cerca nel web notizie su Piero

Milesi, oltre a una sintetica voce di Wikipedia, trova il suo nome principalmente nei siti (innumerevoli) dedicati a Fabrizio De André: Milesi è stato l'orchestratore degli archi de *Le nuvole* (1990) e l'arrangiatore, co-produttore e co-autore (non accreditato) di *Anime salve* (1996), i due ultimi album in studio del cantautore genovese. Soprattutto il secondo lavoro aveva portato Milesi al centro dell'attenzione negli ambienti della canzone d'autore e dell'industria discografica italiana: la qualità musicale e sonora di *Anime salve*, un album realizzato in buona parte nello studio personale di Milesi o, come romanzavano i giornalisti, «nella sua soffitta», aveva fissato un nuovo standard, aveva mostrato nuovi percorsi possibili nella produzione discografica. Per un po' si era parlato di Milesi come di un Morricone degli anni No-

vanta: un musicista «colto» capace di rinnovare con semplicità e genialità il suono della popular music italiana. Fu un momento felice, costellato di soddisfazioni: una volta Milesi era in uno degli studi di Abbey Road, a lavorare con Hugh Padgham (tecnico e produttore di Peter Gabriel, dei Genesis, dei Police) per un missaggio, e Paul McCartney mise la testa dentro, chiedendo di chi fosse quella musica. «Di Piero!», indicò Padgham. «Bravo Piero!», disse McCartney. Milesi raccontava l'episodio agli amici, scherzandoci sopra.

Piero era un uomo di grande modestia, colto, socievole, generoso. Era stupefacente che una persona così avesse successo nel mondo dell'industria musicale, quella che Hunter Thompson definì «a cruel and shallow money trench, a long plastic hallway where thieves and pimps run free, and good men die like dogs» (una trincea di soldi crudele e angusta, un lungo corridoio di plastica dove ladri e ruffiani scorrazzano in libertà, e le persone buone muoiono come cani). Presto Milesi si fece la fama del «difficile», perché non si era messo immediatamente a disposizione per le svariate offerte che gli arrivavano, non tutte paragonabili per livello alle ultime canzoni di De André; non voleva inflazionarsi, comunque. In quel passaggio, forse, non gli furono nemmeno di grande aiuto gli amici, o meglio, quelli fra gli amici che non avrebbero mai smesso (fino alla sera della commemorazione al Piccolo) di chiamarlo «Pierone», sottintendendo la sconfitta inevitabile del vecchio compagno di nottate, troppo ingenuo, in un mondo di pescecani.

Con la morte di De André, che interruppe una nuova possibile collaborazione (che sarebbe stata condivisa con Mark Harris e altri produttori-arrangiatori), Milesi si trovò senza un appoggio professionale sicuro, ma d'altra parte divenne un interlocutore preziosissimo per gli studiosi di De André, in quegli anni di quasi frenetica discussione e celebrazione della figura di «Faber». Il suo contributo fu fondamentale, basato su fatti e testimonianze dirette e documentate, in un dibattito che tendeva invece al rapsodico e al mitizzante: ho già ricordato altrove l'episodio delle italianiste rimaste a bocca aperta, in un convegno a Trento (uno dei primissimi dopo la morte del cantautore), nell'apprendere da Piero che nella prima stesura su nastro di alcune canzoni



Piero Milesi (foto di Laura Monferdini)

De André cantava su più strofe lo stesso testo, perché non aveva ancora finito di «mettere le parole sulla musica», mentre le studiose si aspettavano di sapere qualcosa sulle «varianti», come se Fabrizio regolarmente componesse delle poesie che poi musicava. Varie tesi di laurea e di dottorato su De André, in seguito anche pubblicate, si sono avvalse del contributo di Milesi, che mise anche a disposizione degli studiosi materiali registrati provenienti dal lavoro per *Anime salve*. Il Milesi «accademico», del resto, non si limita a De André: laureato in architettura, interveniva spesso a convegni sui rapporti tra musica e spazio architettonico (l'argomento della sua tesi); in uno degli ultimi, a Piacenza nel 2010, dedicò a una platea internazionale di studenti del Politecnico un'esecuzione di 4'33" di John Cage, «per armonica a bocca».

Milesi compositore

Milesi era stato uno dei pochi conoscitori della musica sperimentale nordamericana, in un'epoca nella quale gli ambienti egemoni della musica contemporanea italiana la osteggiavano o la trattavano con sufficienza. E quando dalla fine degli anni Ottanta Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley e La Monte Young iniziarono a essere ospitati con una certa regolarità in concerti e rassegne nel nostro paese (comunque, concerti e rassegne fuori dal *mainstream*, come *Suoni e Visioni* o, soprattutto, *AngelicA*), Milesi aveva già pubblicato, con un'etichetta britannica (la Cherry Red) *Modi* (1982), un album nel quale delineava in due lunghi brani (composti nel 1978-1980) una sua interpretazione del minimalismo. Altri lavori in quella vena, sempre più originali, sarebbero stati *The Nuclear*

Observatory of Mr. Nanof (1986), *Camera astratta* (1989), *Within Himself* (2000), tutti pubblicati dalla statunitense Cuneiform Records. L'ultimo album è il segnale del ritorno di Milesi alla musica sperimentale, dopo i trionfi di *Anime salve* e la successiva disillusione. Risale anche a quel periodo, tra il 1999 e il 2001, l'impegno come maestro concertatore a Melipignano, per il festival Notte della Taranta. Milesi fu chiamato per quel ruolo nel 1999, come successore del primo concertatore, Daniele Sepe. Ottenne l'incarico anche nel 2001 (dopo averlo lasciato nel 2000 a Joe Zawinul), e imprese con la sua presenza alcuni dei segni che avrebbero caratterizzato il festival fino a oggi, dando fiducia ai musicisti salentini, rispettando lo stile della tradizione locale senza prevaricare, offrendo la sua competenza di orchestratore e compositore. Durante il concerto a Bonassola dell'agosto scorso, era notevole non solo la commozione con la quale i musicisti salentini hanno ricordato il lavoro di Milesi, ma soprattutto il distacco fra i suoi arrangiamenti e quelli di altri concertatori: come se Milesi, invece che rivestire la propria musica di travestimenti folklorici, avesse applicato alle vecchie immagini della musica tradizionale una sorta di vernice magica, che le riportava in tre dimensioni.

In un mio saggio su De André ormai lontano nel tempo (2003) avevo scritto di Milesi: «Il meno ideologico dei compositori della sua generazione, uno disposto a restare nell'oscurità di etichette esoteriche americane piuttosto che rivendicare con proclami l'attenzione (che sarebbe stata meritatissima) di editori e istituzioni concertistiche di casa nostra». Quella frase – che ora si trova in >>

**30° Concorso Internazionale
Valsesia Musica 2014**

Violino e Orchestra
10 - 15 Maggio
(iscrizioni entro 14 Aprile)

Pianoforte
30 Agosto - 4 Settembre
(iscrizioni entro 4 Agosto)

15° Concorso Valsesia Musica juniores 2014
Pianoforte, Archi, Musica da Camera
27 - 29 Giugno
(iscrizioni entro 28 Maggio)

**Montepremi complessivo
€ 31.000**

Informazioni e iscrizioni
Associazione Culturale
Valsesia Musica
Corso Roma, 35 - C.P. 40
13019 Varallo (VC)
Tel. +39.0163.560020
info@valsesiainmusica.com
www.valsesiamusica.com
www.facebook.com/valsesiainmusica

AFRICA

Un Salento orchestrale



Piero Milesi
Le Voci Della Terra

Ivan Fedele
Artéteka, Txalapàrta
Orchestra Sinfonica Tito Schipa;
dir Pasquale Corrado
DODICILUNE

Esce per la pugliese Dodicilune una delle rare testimonianze discografiche della musica di Milesi in tempi recenti: *Voci della terra*, "otto movimenti per orchestra sinfonica ispirati alla tradizione popolare salentina". Diciamo subito che né l'incisione (raccolta nel maggio del 2013 ai Cantieri Teatrali Koreja di Lecce) né l'interpretazione dell'Orchestra Sinfonica Tito Schipa suonano impeccabili: si tratta del resto di una registrazione dal vivo, che documenta anche l'emozione di una serata unica. Quello che colpisce, in un momento in cui la musica salentina è al centro tanto di rivendicazioni identitarie quanto di una popolarizzazione globale che tendono ad appiattirsi sui cliché, è la freschezza creativa del lavoro di Milesi. I ritmi del tamburello, il lirismo delle melodie della tradizione sono calati in un ricco contesto strumentale, di un romanticismo cinematografico da grande orchestra hollywoodiana (in alcuni passaggi forse anche troppo estremizzato dall'interpretazione), con qui e là arpeggi quasi minimalisti. Integrano il programma due composizioni di Ivan Fedele, leccese e coetaneo di Milesi. **j.t.**

L'arte etiopica dello humour

Un'antologia per scoprire uno dei più grandi "cantastorie" di Addis Abeba

Bahru Kegne

THE LEGENDARY BAHRU KEGNE (1929-2000).
IN MEMORY OF ETHIOPIA'S GREATEST AZMARI

TERP

Una delle tradizioni più forti e tipiche della cultura e del costume etiopici è quella degli azmari. Sia uomini che donne, sono una sorta di cantastorie, ma a differenza dei griot dell'Africa occidentale si occupano non tanto del passato quanto del presente. E se i griot hanno visto minata dai cambiamenti sociali la loro funzione tradizionale, gli azmari sono figure che – malgrado siano oggi meno attrattive per i più giovani – resistono anche in una città in grande trasformazione come Addis Abeba: la capitale etiopica sarebbe impensabile senza gli *azmaribet*, i locali di cui di notte Addis pullula, che continuano a costituire una delle modalità privilegiate di socialità e di divertimento. Proiezione discografica dello storico gruppo punk The Ex, l'etichetta olandese Terp, che ha pubblicato fior di cd di musica etiopica, rende omaggio a Bahru Kegne, il più grande azmari della sua generazione, con una antologia di sue cassette degli anni '88-'96 encomiabilmente corredata da un libretto di oltre quaranta pagine. Un azmari deve assommare molte abilità: essere un bravo cantante, e normalmente sapersi accompagnare da solo, in genere – come Kegne – col *massenko*, il violino monocorde; essere capace di creare versi pieni di humour e di ironia che parlano dei



più vari argomenti, vita quotidiana, attualità, politica, sesso, o delle persone che ha di fronte nell'*azmaribet*, che deve saper stuzzicare, tanto a volte da farle seriamente arrabbiare, ma al contempo sapendole subito placare e magari far sorridere; deve quindi saper improvvisare; e deve saper giocare con l'antica, sopraffina arte etiopica detta "cera e oro", l'arte del doppio senso, del dire senza dire, del dire con l'apparenza di dire qualcosa all'opposto. Nato nel '29 e morto nel 2000, analfabeta ma soprannominato "il giornale quotidiano", venerato per la sua abilità nel memorizzare i versi e nel crearne estemporaneamente di adatti alle più diverse situazioni, oltre

che rinomato per il suo virtuosismo con il *massenko* e nel canto e per la sua voce potente e dagli accenti aspri, Kegne, forte di questa attrezzatura, riuscì a mantenere la sua integrità artistica prima arrivando a lavorare – sempre senza trascurare gli *azmaribet* – come musicista personale di Asfa Wossen, figlio di Haile Selassie, e a suonare per il Negus stesso come musicista di corte, quindi nei tempi, molto diversi ma sempre difficilissimi per l'autonomia di espressione, della dittatura di Menghistu e del regime di Zenawi. Nel 2007 Bekele Arega, marito di una delle sue figlie, ha vinto Ethiopian Idols interpretando una sua canzone. **Marcello Lorrai**

esergo alla pagina di Wikipedia su di lui – Piero la lesse con grande ritardo nell'estate del 2011: mi scrisse una lunga lettera, nella quale si diffondeva anche sui rapporti (suoi e miei) con De André, sulla difficoltà di parlarne in termini concreti e critici in un ambiente abituato a usare solo superlativi, un ambiente al quale De André si era abituato in vita, e che gli è sopravvissuto da morto. Non così per Piero: il suo essere né di qua né di là, né compositore accademico avanguardista, né produttore discografico di mestiere, gli ha reso difficile la vita, e la memoria. I suoi pezzi per ensemble e orchestra aspettano ancora una riesecuzione (se si eccettua *Le voci della terra*, appena pubblicato su cd: si veda il box sotto), e soprattutto restano affidati

solo al ricordo di chi ha partecipato ai magnifici allestimenti ambientali degli anni Ottanta-Novanta, come *La notte dei re* per campanili, elettronica e fuochi d'artificio (1985-1990), *Concerto sull'acqua* (per quaranta zattere sonore sul Naviglio a Milano, 1987), *Per venti (e) aerostati* (venti gruppi di venti palloni aerostatici sonori, Milano, Italia '90), *Il giardino delle cose* (XVIII Triennale di Milano, 1992) e *Fiume di musica* (concerto itinerante lungo il fiume Tevere, Roma Europa, 1993; per un elenco completo si veda www.viadelcampo.com/html/biografia_piero_milesi.html). Almeno quelli, forse, si possono far rivivere. **m**

le tue musiche ogni giorno

CLASSICA | JAZZ | POP | WORLD

IN ABBONAMENTO 14 €
(CARTA+PDF)*

IN EDICOLA
e nelle librerie
la Feltrinelli
2,50 €



IN PDF PER TABLET
nelle edicole digitali



ULTIMA
KIOSK

un numero 2,69 €
abbonamento annuale 13,99 €

*compila la cedola a pagina 15

GRANDI STORIE

Storia del Jazz

TED GIOIA

Se ci voltiamo a osservare il 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 influenze, questo destino di musica del divenire e della fusione. In tal senso la sua casa è ovunque, ma è probabile che non avrà mai una residenza definitiva. **TED GIOIA**