



il giornale della *musica*

La buona Europa

Non c'è solo la querelle sull'euro, a ben guardare, nell'anno delle elezioni del nuovo Parlamento di Strasburgo: fino al 2020 il programma Europa Creativa darà sostegno - si stima - a 250.000 artisti
A PAGINA 3 L'ARTICOLO DI STEFANO NARDELLI



La Euyo-European Union Youth Orchestra
(foto Peter Adamik)

ATTUALITÀ

CONCERTI OPERE FESTIVAL

Bologna in Festival

Herreweghe inaugura la sezione "Grandi Interpreti"
di Andrea Ravagnan

6

CLASSICA

La viola di Bashmet

Il 12 marzo a Venezia in prima assoluta un concerto di Andrea Liberovici dedicato al musicologo Giovanni Morelli
di Enrico Bettinello

8

PROFESSIONI

FORMAZIONE LAVORO STRUMENTI

Impara ad ascoltare

La strategia "educational" dell'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento
di Monique Ciola

13

Archiviare il Novecento

Il progetto NoMus per salvare libri, partiture, registrazioni
di Bianca De Mario

16

CULTURE

TEMI LIBRI DISCHI

Uno scrittore ben temperato

Stuart Isaacoff racconta la sua storia di pianista e di scrittore: «Per me non c'è una vera differenza tra tradizione jazz e tradizione classica»
di Maurizio Corbella

19

I canti di nessuno

In *Cosa Nostra Social Club* di Goffredo Plastino si parla di musica e mafia in Italia
di Jacopo Tomatis

30

WORLD

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

PLAY IT!

LA MUSICA FORTE DELL'ITALIA

FESTIVAL III EDIZIONE

incontri | concerti

26-27-28-29 MARZO 2014

TRO VERDI

FIRENZE VIA Ghibellina 99

COMUNE DI FIRENZE Rai 3 Feltrinelli

COMPOSITORI
Bosco, Casale, Cella, Corghi, Deraco, Filidei, Filotei, Franceschini, Francesconi, Gardella, Ghisi, Giomi, Lena, Manzoli, Marchettini, Nieder, Nova, Ravera, Terranova, Verrando

DIRETTORI
Battista, Lanzillotta, Maestri, Rizzari

SOLISTI
Caiello, Dillon, Marzi, Windsor

Info
tel. 055 23.40.710
info@orchestradellatoscana.it

ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE BANCA CR FIRENZE

www.orchestradellatoscana.it

m
ATTUALITÀ
CONCERTI OPERE FESTIVAL

3 CLASSICA**L'INCHIESTA: L'Europa è creativa**

di Stefano Nardelli

Un nuovo programma dell'Unione Europea finanzia il settore culturale: i bandi scadono tra il 5 e il 19 marzo

6**Bru Zane è donna** di Monique Ciola

Il 7 marzo per "Donne a Venezia" un concerto e una conferenza di Olga Visentini

7**Firenze suona italiano** di Elisabetta Torselli

Giorgio Battistelli racconta la terza edizione di Play It! organizzata dall'Ort

7**«Il mio pianoforte è una tavolozza»** di Franco Soda

Parla Gabriela Montero, la pianista che ama improvvisare: l'11 marzo suona a Roma

8**Una viola per Morelli** di Enrico Bettinello

Venezia: il 12 marzo in prima un brano di Andrea Liberovici suonato da Bashmet

8**Dittico alla fiorentina** di Susanna FranchiAl Teatro Regio di Torino Zemlinsky (*Una tragedia fiorentina*) e Puccini (*Gianni Schicchi*) con la regia di Vittorio Borrelli**9****Il rilancio di Savona** di Roberto Iovino

Pietro Borgonovo è il nuovo direttore principale dell'Orchestra Sinfonica

10**Re Artù il wagneriano** di Stefano Nardelli

All'Opéra du Rhin di Strasburgo un titolo quasi sconosciuto di Ernest Chausson

11**Aria transiberiana** di Franco Soda

Vadim Repin racconta il suo nuovo festival

11**Il cabalista Mark Andre** di Stefano Nardelli

L'Opera di Stoccarda ha commissionato al compositore francese - che vive in Germania - un nuovo lavoro che si ispira a Johannes Reuchlin, ammirato da Goethe

12**Lione accende smartphones** di Gianluigi Mattioli

La biennale contemporanea "Musique en scène" è dedicata all'universo multimediale

12**Varietà Printemps** di Franco Soda

Il festival di Monte-Carlo festeggia i suoi primi trent'anni con un programma votato all'eccellenza

m
PROFESSIONI
FORMAZIONE LAVORO STRUMENTI

13**Impara ad ascoltare** di Monique Ciola

Il progetto "Educational" dell'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento

16**Da Matisse a Stravinskij** di Carla Di Lena

Ferrara: le iniziative del Conservatorio in occasione della mostra dedicata al pittore a Palazzo dei Diamanti

18**Tutti i segreti della tastiera** di Paolo Salomone

Roberto Prosseda racconta "dall'interno" tecniche e storia del pianoforte

m
CULTURE
TEMI LIBRI DISCHI

19**Temperamento di scrittore** di Maurizio Corbella

Stuart Isacoff racconta la sua storia di pianista e di scrittore: «Per me non c'è una vera differenza tra una tradizione jazz e una classica.

Gli elementi musicali - il ritmo, l'armonia, la tessitura e così via - sono gli stessi, usati in maniere differenti. Perché separarli? Quando studiavo con Roland Hanna, era solito dirmi: "Prima di dormire, invece di leggere un romanzo, leggi una partitura di Chopin", e lui era un vero jazzista!»

22**Chailly nel dramma di Brahms** di Elisabetta FavaDue dischi intempestivi con la Gewandhausorchester di Lipsia: tutte le Sinfonie e le *Rapsodie ungheresi* con il violino di Kavakos**26 JAZZ****Tutte le stelle di Rava** di Enrico Bettinello

Il trombettista racconta la terza edizione del "suo" Bergamo Jazz, con una rassegna cinematografica e grandi nomi italiani e internazionali

28 POP**Luci al futuro** di Jacopo Tomatis

Nuovo disco per Vasco Brondi - alias Le Luci della Centrale Elettrica: l'intervista

30 WORLD**I canti di nessuno** di Jacopo Tomatis*Cosa Nostra Social Club* di Goffredo Plastino (Il Saggiatore) affronta lo spinoso rapporto fra musica e malavita in Italia

"il giornale della musica" torna in edicola il 1° aprile 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: Elisabetta Maffeo (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: Seregni Cernusco s.r.l., Cernusco sul Naviglio (MI)

distribuzione in edicola: So.di.p. Angelo Patuzzi s.p.a., Cinisello Balsamo (MI), tel. 026660301

il giornale della musica si può anche leggere in pdf per tablet nelle edicole digitali Apple e Ultima Kiosk al prezzo di € 2,69

il giornale della musica è pubblicato da



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



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

L'Europa è Creativa

Un nuovo programma dell'Unione Europea stabilisce misure e finanziamenti al settore culturale: i bandi scadono tra il 5 e il 19 marzo. Ne parlano Silvia Costa (eurodeputata del Partito Democratico relatrice del programma) e Alessandro Senesi (vicecapo del coordinamento del progetto)



La European Union Youth Orchestra (foto Peter Adamik)

STEFANO NARDELLI

Chi crede che l'Unione Europea sia soprattutto (o solo) roba per banchieri e economisti dovrà ricredersi. Sul finire dello scorso anno nei palazzi dell'europolitica si è parlato anche di cultura.

Dopo un percorso lungo quasi quanto l'interminabile e tormentata discussione sul bilancio dell'Unione per il settennio 2014-2020, con l'approvazione del Parlamento Europeo il 19 novembre e la ratifica del Consiglio dei Ministri Europei il 5 dicembre è arrivato al traguardo Europa Creativa, il nuovo programma dell'Unione Europea che stabilisce misure e finanziamenti ai settori culturale, creativo e dell'audiovisivo. Le aspettative sono alte sia dal lato delle istituzioni europee, che hanno assegnato proprio alla cultura e all'istruzione un ruolo di spicco nella strategia di crescita economica di Europa 2020, sia dagli operatori dei settori creativi e culturali e dell'audiovisivo, che possono contare su risorse anche dal lato europeo per il sostegno alle loro attività. Secondo la Commissione Europea, il programma darà sostegno finanziario a circa 250.000 artisti e professionisti della cultura, 2.000 sale cinematografiche, 800 film e 4.500 traduzioni.

«È una grande notizia per l'industria cinematografica, per la cultura e le arti d'Europa e per il pubblico – ha commentato Androulla Vassiliou, Commissario europeo per l'Istruzione, la Cultura, il Multilinguismo e la Gioventù –: Europa Creativa permetterà ai nostri dinamici settori creativi di creare nuovi posti di lavoro e di dare un contributo maggiore all'economia dell'Unione Europea. Permetterà anche a giovani artisti di talento di raggiungere nuove platee in Europa e oltre, promuovendo al contempo la diversità culturale e linguistica. Oltre a fornire considerevoli risorse finanziarie, il nostro strumento di garanzia darà accesso al credito per centinaia di piccole imprese».

Se tanto entusiasmo è mitigato da un certo scetticismo per la consistenza finanziaria del programma – 1,46 miliardi di euro spalmati su sette anni e per oltre 40 Paesi

– non bisogna comunque trascurare i molti elementi positivi di Europa Creativa. In primo luogo, l'aumento comunque delle risorse destinate alla cultura (il 9% in più rispetto al settennio precedente) a fronte della contrazione delle risorse complessive destinate dai governi europei al bilancio dell'UE (il primo nella storia). Inoltre, il nuovo programma non comincia da zero ma fa tesoro dell'esperienza accumulata nel settennio precedente riunendo programmi del ciclo precedente (cioè Cultura, Meida e Media Mundus) in uno schema unico per i diversi settori che permette di sfruttare in maniera maggiore le sinergie intersettoriali e quindi un impiego più efficiente delle risorse. Infine, inaugurerà un nuovo strumento di garanzia finanziaria per le piccole e medie imprese del settore creativo e culturale orientato a facilitare la concessione di crediti da parte degli istituti di credito, che dovrebbe garantire un volume di prestiti fino a 750 milioni di euro secondo le stime.

In termini generali, Europa Creativa cerca di dare risposte concrete a quattro sfide identificate dai tecnici della Commissione Europea come le principali che l'Unione dovrà affrontare nei prossimi anni: il superamento della frammentazione e la creazione di uno spazio culturale comune; il passaggio al digitale; l'accesso al credito; la carenza sia quantitativa che qualitativa di dati statistici per il settore culturale.

Entrare nei dettagli di un programma ambizioso quanto complesso nelle sue molteplici articolazioni è impresa molto ardua. Per capire di più sulla filosofia, opportunità e limiti di Europa Creativa, abbiamo chiesto aiuto a un

SEGUE 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

STEPHEN BURNS

Tromba

7 – 11 Marzo 2014

JUDITH LIBER

Arpa

12 – 16 Marzo 2014

FAYE NEPON

Canto Musical, Etnico, Jazz

24 – 27 Marzo 2014

JILL FELDMAN

Canto Barocco

28 – 30 Marzo 2014

STEFANO FIUZZI

In collaborazione con l'Accademia

Bartolomeo Cristofori

Pianoforte e Fortepiano

24 – 27 Aprile 2014

CHRISTOPHE ROUSSET

Clavicembalo

1 – 3 Maggio 2014

ALESSANDRO CARBONARE

Clarinetto

5 – 7 Maggio 2014

ALESSANDRO CORBELLI

Canto

13 – 17 Maggio 2014

RADOVAN VLATKOVIC

Corno

23 – 25 Maggio 2014

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

EUROPA CREATIVA

»
SEGUE DA PAGINA 3

politico e a un amministratore, entrambi coinvolti in ruoli chiave: Silvia Costa, deputata del Partito Democratico al Parlamento Europeo, e Alessandro Senesi, funzionario della Commissione Europea.

«Di cultura si può crescere»

L'eurodeputata Silvia Costa (PD) iscritta al gruppo parlamentare di Strasburgo dell'Alleanza Progressista di Socialisti e Democratici, membro della Commissione per la cultura e l'istruzione del Parlamento Europeo, è stata la relatrice del programma Europa Creativa.

Quali sono state le difficoltà maggiori nel percorso di approvazione parlamentare del programma di Europa Creativa?

«L'iter di approvazione di Europa Creativa è iniziato circa un anno fa. Dopo due passaggi in Commissione Istruzione e Cultura, lo scorso 19 novembre 2013 è stato approvato in sessione plenaria a Strasburgo e dal 10 dicembre sono partiti i primi bandi. Nella proposta iniziale, l'incremento di risorse previsto era del 37%. Europa Creativa ha risentito del taglio che, per la prima volta nella storia dell'Unione, ha interessato l'intero budget del quadro finanziario pluriennale 2014-2020, ridotto da 1.000 a 960 miliardi di euro. Così anche l'importo per il programma si è ridotto da 1,8 miliardi della richiesta iniziale a 1,46 miliardi. Rispetto al settennio precedente abbiamo comunque registrato un aumento, ma non possiamo negare che lo avremmo voluto più consistente. Nel merito dei contenuti del programma, abbiamo lavorato perché potesse rispondere al meglio alle sfide del settore in Europa, con particolare riferimento alla digitalizzazione, alla globalizzazione e, alla frammentazione del mercato, all'ampliamento del pubblico, alla mobilità e allo sviluppo delle capacità imprenditoriali degli operatori del settore».



Silvia Costa

«Le principali novità del programma, per titoli, riguardano il riconoscimento del valore duale della cultura (intrinseco ed economico), l'inclusione del patrimonio tangibile e intangibile, la complementarietà con le altre politiche dell'UE, la più dettagliata articolazione di uno strumento finanziario di garanzia europea sui prestiti, l'accompagnamento dei settori culturali e creativi nell'era digitale, la valorizzazione del ruolo di artisti, professionisti e creativi, la valorizzazione della dimensione imprenditoriale, l'allargamento del pubblico e lo sviluppo di nuovi pubblici, l'educazione culturale, media e digitale».

Quali innovazioni porta nella legislazione e nelle risorse destinate alla cultura in Europa?

«Le principali novità del programma, per titoli, riguardano il riconoscimento del valore duale della cultura (intrinseco ed economico), l'inclusione del patrimonio tangibile e intangibile, la complementarietà con le altre politiche dell'UE, la più dettagliata articolazione di uno strumento finanziario di garanzia europea sui prestiti, l'accompagnamento dei settori culturali e creativi nell'era digitale, la valorizzazione del ruolo di artisti, professionisti e creativi, la valorizzazione della dimensione imprenditoriale, l'allargamento del pubblico e lo sviluppo di nuovi pubblici, l'educazione culturale, media e digitale».

Che tipo di benefici ci si aspetta per le imprese operanti nel settore creativo e culturale nella UE?

«Innanzitutto quelli provenienti dall'avvio dello strumento finanziario all'interno del cosiddetto "strand transettoriale", a partire dal 2015. Si tratta di un Fondo di garanzia europea che affiancherà i contributi europei ai progetti – i cosiddetti "grants" – e che assisterà i prestiti nazionali alle micro, piccole e medie imprese culturali e creative, che potranno finalmente vedere agevolate le loro possibilità di accesso al credito. Una vera e propria sfida nel terreno ancora troppo poco esplorato dell'interlocuzione tra istituzioni finanziarie e imprese creative, di cui l'Europa si farà promotrice e garante. Le azioni del programma guardano anche oltre i confini europei: raccogliendo l'esperienza di Media Mundus, intendiamo facilitare la circolazione di prodotti europei non solo nell'area di libero scambio europea e nell'ambito del vicinato, ma a livello internazionale attraverso accordi bilaterali con risorse aggiuntive con Paesi Terzi».

Europa Creativa si qualifica soprattutto per l'importanza ad attività/progetti in partenariato fra diverse or-

ganizzazioni, soprattutto se transnazionali. Se l'Italia è il Paese dei mille campanili, l'Europa ne ha anche di più: è immaginabile una vera cultura europea? Pensa che Europa Creativa possa funzionare?

«La creazione di una cultura europea è uno tra gli espliciti obiettivi del programma, come stabilito dall'art. 167 dello stesso Trattato di Lisbona. Lo stesso progetto europeo è nato, prima ancora che sulla base di valori economici, su principi di pace, solidarietà, e coesione tra i popoli sostenuti da un comune retaggio che attraversa la pluralità delle nostre culture e fonda la nostra identità. Da questo punto di vista, in Europa si è registrato un doppio cambio di passo: in primo luogo, è stato costituzionalizzato e legittimato l'intervento dell'UE, in termini di tutela e promozione del patrimonio culturale e paesaggistico, valorizzazione della diversità culturale e linguistica e acquisizione della cultura come dimensione orizzontale di tutte le politiche; d'altra parte si è verificato il passaggio dalla costruzione di una economia della conoscenza in Lisbona 2000-2010 all'obiettivo di Europa 2020, e cioè una crescita intelligente, inclusiva e sostenibile, in cui il sostegno e la promozione dell'imprenditoria riguarda anche le imprese creative in senso lato (competenze, conoscenze, nuovi profili professionali, networking, digitale). In questo, sul piano europeo, la cultura deve configurarsi come il quarto pilastro della sostenibilità, accanto a quella ambientale, economica e sociale e diventare per tutti i suoi cittadini un diritto esigibile e misurabile. Le previsioni di Europa Creativa sono orientate da questa prospettiva».

Cos'è il "valore aggiunto" europeo quando si parla di cultura?

«Si tratta della capacità dei progetti di rispondere a dei requisiti che corrispondono alla visione europea di cui dicevo prima. Le azioni e le attività culturali e creative che parteciperanno al programma dovranno presentare carattere transnazionale e impatto sui cittadini europei per la conoscenza di culture diverse dalla loro, o dovranno essere in grado di creare un'economia di scala e una massa critica con un effetto leva per fondi aggiuntivi, o di rafforzare la cooperazione transnazionale tra operatori inclusi gli artisti, stimolando una risposta più completa, rapida ed efficiente alle sfide globali e all'innovazione anche attraverso lo sviluppo inclusivo di nuovi modelli di business. È considerato valore aggiunto europeo, infine anche l'attenzione dedicata agli Stati Membri e alle regioni europee in situazioni di bassa capacità produttiva, con area geografica o linguistica limitata».

Europa Creativa è una componente importante della strategia di crescita economica dell'UE definita dall'Agenda Lisbona 2020. Tuttavia le risorse destinate sembrano ancora poca cosa rispetto al bilancio dell'Unione. Basterà? Sono in programma iniziative per aumentare la dotazione del programma?

«Certo, come dicevo, avremmo voluto di più. Ma non si deve dimenticare che grazie in particolare all'impegno dell'Alleanza progressista dei Socialisti e Democratici le risorse per la cultura nel nuovo ciclo di programmazione non verranno solo da Europa Creativa. Ci siamo battuti con successo per inserire nel testo di Horizon 2020, il nuovo programma pluriennale dell'UE per la ricerca, in cui i riferimenti alla cultura erano totalmente assenti, emendamenti relativi al patrimonio culturale e alla ricerca umanistica. Horizon ha un budget di oltre 70 miliardi. Non solo: sempre grazie al nostro impegno, cultura e turismo sono stati inclusi tra le key actions dei Fondi Strutturali, il cui budget è di 325 miliardi. Ci sono risorse per infrastrutture e servizi culturali anche all'interno delle politiche per lo sviluppo rurale, cui sono assegnati fondi per 95 miliardi. Il riconoscimento della cultura come dimensione trasversale a tutte le politiche comunitarie ha quindi portato a questo ampliamento delle possibilità e delle fonti di finanziamento per la cultura».

Quali sono le sfide e le opportunità per un Paese come l'Italia?

«Innanzitutto, realizzare una strategia e una governance multilivello e più integrata tra Ministeri, le Regioni e gli enti locali per le politiche culturali per un approccio strategico di valorizzazione di beni culturali, industrie cul-

turali e creative e media, anche per ottimizzare l'impiego delle risorse e verificare il raggiungimento degli obiettivi; attrezzare adeguatamente i termini di professionalità, risorse, strumenti e capacità di consulenza strategica i desk nazionali di Europa Creativa e prevedere sportelli/hub regionali; sensibilizzare le banche nazionali ed altri intermediari finanziari a partecipare ai bandi per il Fondo Europeo di garanzia, anche in partenariati innovativi. Inserire esplicitamente cultura e turismo negli accordi di partenariato Italia-Ue sui Fondi Strutturali e nei P.O.R. (Programmi Operativi Regionali): le Regioni dovrebbero promuovere, d'intesa con il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo (Mibact), un maggior coordinamento e integrazione delle risorse regionali, nazionali ed europee, nella loro azione di sostegno alle politiche culturali e creative valorizzando le proprie specificità ed eccellenze anche attraverso servizi e infrastrutture (rete di sportelli/centri di informazione), formazione e assistenza alla realizzazione di progetti e di attività culturali e creative transregionali e transnazionali».

Tradizionalmente l'Italia non brilla per capacità di accesso ai fondi europei. Sono previste attività di sostegno per aiutare imprenditori operanti nel settore della cultura interessati a iniziare attività nell'ambito di Europa Creativa?

«Le misure del programma sono rivolte a soggetti profit e non profit, professionisti, operatori e artisti. Come nello scorso settennio accadeva con i Cultural Contact points e i Media Desks, per tutti loro saranno a disposizione i Creative Europe Desks, per il cui allestimento sono previste specifiche risorse all'interno del budget per il programma. In generale, da parte del settore serve una maggiore capacità di operare attraverso i partenariati e i network, di adottare un approccio più trasversale e guardare alla filiera, incrociando potenzialità dei territori, professionalità, competenze e creatività per superare la tendenza a realizzare progetti di piccole dimensioni».

Quali sono gli interventi più urgenti nella dimensione culturale a Suo avviso sui quali la Commissione in collaborazione con il prossimo Parlamento Europeo deve insistere nei prossimi anni?

«C'è un aspetto sul quale il testo di Europa Creativa pone particolare enfasi e che credo debba orientare tutta l'azione europea sulla cultura: lo sviluppo del pubblico. La crisi economica sta avendo un impatto terribile su stili di vita e di consumo culturale. I dati di Eurobarometro raccontano che negli ultimi sei anni pressoché tutti gli indicatori culturali sono in diminuzione nella UE 28, per ragioni allarmanti: la maggior parte delle persone riferisce infatti di »

I primi bandi sono disponibili

I primi bandi per i finanziamenti per il 2014 sono stati pubblicati lo scorso dicembre e, per il sottoprogramma Cultura, sono in scadenza fra il 5 e il 19 di marzo. I bandi sono disponibili in varie lingue (incluso l'italiano) al seguente indirizzo: http://ec.europa.eu/culture/creative-europe/calls/index_en.htm

Nel sottoprogramma Cultura, in particolare, i progetti devono rientrare in almeno una delle seguenti quattro categorie: cooperazione a livello transnazionale, reti europee, piattaforme europee e traduzioni letterarie. Obiettivo comune, come detto, è sostenere attività e iniziative che possano potenziare la capacità dei settori culturali e creativi europei di operare sul piano transnazionale e internazionale, oltre a promuovere la circolazione di prodotti culturali e creativi nonché degli stessi operatori e artisti al di là dei propri confini nazionali. Imperativo è superare la frammentazione e fare sistema, tendenza strutturalmente carente nel mondo imprenditoriale italiano e non solo per chi produce cultura. E se il futuro della cultura fosse nell'Unione?



Alessandro Senesi

» non partecipare ad attività o consumi culturali per mancanza di interesse. La priorità quindi è lavorare per coinvolgere i cittadini europei nel riconoscere e comprendere il valore del nostro patrimonio comune, per promuovere la partecipazione attiva alla vita culturale e creativa e incoraggiare la vitalità delle organizzazioni e delle imprese culturali e creative».

Si può mangiare con la cultura?

«Credo che questa affermazione, giustamente provocatoria nei confronti di una stagione nefasta di cui sappiamo bene, sia ormai così ovvia da essere addirittura obsoleta. La capacità economica del settore culturale è qualcosa che non ha più bisogno di essere dimostrata: tanto per dare qualche numero, in Europa secondo Kea cultura e creatività occupano 6 milioni di persone, impegnano 1 milione e realizzano una quota del prodotto interno lordo UE che arriva fino al 7%. Molti altri studi hanno dimostrato gli effetti positivi sulle economie nazionali degli investimenti pubblici in cultura e la capacità della filiera culturale e creativa privata di scatenare un indotto rilevante. Di cultura si può molto più che mangiare. Si può crescere».

Più finanziamenti

Direttamente coinvolto negli aspetti strategici e amministrativi del programma Europa Cultura è Alessandro Senesi, Vicecapo dell'Unità incaricata del coordinamento generale del Programma Europa Creativa - Cultura presso la Direzione Generale Istruzione e Cultura della Commissione Europea.

Rispetto al programma culturale dell'UE per il ciclo 2007-2013, cosa cambierà con Europa Creativa?

«Europa Creativa non comincia da zero ma raccoglie l'eredità di altri programmi, principalmente dei programmi Cultura, Media e Media Mundus. Per la prima volta avremo un programma integrato per l'insieme dei settori creativi e culturali e audiovisivi, che finora erano sostenuti da due programmi separati. Gli obiettivi sono stati rifocalizzati rispetto ai tre programmi del passato. Più specificamente, il programma ha due macro-obiettivi sono: uno è il sostegno e la salvaguardia della diversità culturale europea in linea con il Trattato e l'altro, dettato dal momento contingente, è il sostegno alla strategia Europa 2020. Da questo punto di vista c'è un riconoscimento certamente non nuovo ma più sostanziale dell'impatto dei settori creativi e culturali sulla crescita economica dell'Unione Europea. Fra l'altro, nonostante la crisi, sono fra i pochi settori in sviluppo e con un impatto positivo sul mercato del lavoro, spesso sottovalutato ma importante. Il secondo obiettivo è un po' la conseguenza del primo, perché se non ci fosse un chiaro focus sull'aspetto culturale non ci sarebbero neanche i benefici economici di attività culturali che il programma si propone di sostenere».

In concreto, quali sono i nuovi strumenti a supporto del settore creativo e culturale?

«Grazie al fatto che Europa Creativa è uno strumento integrato rivolto a più settori permette di sfruttare meglio le sinergie esistenti e offre più opportunità di finanziamento di carattere strutturale. Altri elementi di novità sono più specifici e concreti per chi richiederà un finanziamento: per esempio, per Cultura abbiamo ridotto il numero dei bandi ma le opportunità di ottenere finanziamenti saranno probabilmente superiori al passato perché chi poteva concorrere per un finanziamento nel passato lo sarà anche adesso. Inoltre abbiamo creato un nuovo strumento, cioè forme di sostegno a piattaforme, ossia aggregazioni di operatori culturali che si prefiggono tre obiettivi: la circolazione di talenti emergenti e far loro visibilità su scala europea, la promozione di una vera programmazione europea, cioè non nazionale, delle attività culturali e artisti-

che (per esempio sostegno alla circolazione di produzioni musicali negli altri paesi dell'Unione) e l'"audience development", cioè attività rivolte a stimolare e ampliare gli interessi di un pubblico già attivo e stimolare l'interesse in fasce normalmente non interessate alla fruizione di eventi culturali o poco informate. Per fare un esempio, una piattaforma può essere un insieme di sale da concerto in vari Paesi europei che si aggregano per il periodo del finanziamento con l'obiettivo di presentare una programmazione non esclusivamente nazionale, di ospitare una quota di artisti emergenti e/o di proporre tecniche innovative di "audience development"».

Nel nuovo programma il settore culturale (musica compresa) sembra essere la Cenerentola, laddove l'audiovisivo fa la parte del leone: è davvero così?

«Io credo di no. È vero che il 56% del budget totale è destinato al sottoprogramma Media mentre il sottoprogramma Cultura avrà il 31%. Questa ripartizione iniziale è la risultante di diversi elementi: in primo luogo, c'è l'elemento tradizione, ossia la nostra esperienza passata con il programma Media; in secondo luogo, i due sottoprogrammi sono rivolti ad operatori leggermente diversi, cioè Media a operatori industriali e Cultura a operatori generalmente più piccoli e non necessariamente a carattere industriale (in tal senso ci aspettiamo di finanziare in media progetti finanziariamente più contenuti ma numericamente più elevati); in terzo luogo, per quanto riguarda la musica, già nel vecchio programma Cultura, terminato nel 2013 che aveva un budget ancora più limitato rispetto a quello per il periodo 2014-2020, abbiamo finanziato diverse centinaia di progetti a carattere musicale. Per fare qualche esempio concreto, la European Concert Hall Organisation (Echo) – un network di sale da concerto europee che comprende il Concertgebouw di Amsterdam, il Musikverein di Vienna, il Barbican Centre di Londra, la Salle Pleyel di Parigi e l'Elbphilharmonie di Amburgo, fra le altre – ha beneficiato dei nostri finanziamenti nel passato e organizzazioni di questo tipo potrebbero essere potenziali candidati per Europa Creativa in futuro. Nello specifico, le sale del network hanno promosso giovani talenti nel campo della musica classica e la musica contemporanea per un pubblico di larga scala. Un altro progetto che ha avuto finanziamenti è l'European Talent Exchange Programme (Etep) orientato allo scambio di repertori di musica pop e al sostegno di giovani artisti per la loro partecipazione ai festival europei per limitare il peso preponderante degli artisti anglofoni (statunitensi e britannici) in questo segmento musicale. I nostri finanziamenti hanno sostenuto tra l'altro anche orchestre come l'European Jazz Orchestra (Ejo) e la European Union Youth Orchestra (Euyo), entrambe formazioni di alto livello ma impegnate anche nella formazione di giovani talenti in campo musicale e di avviamento professionale su scala transnazionale».

Quali sono i soggetti ideali che avete in mente?

«Il programma si basa sulla domanda e si rivolge all'insieme dei settori creativi e culturali, pubblici e privati, grandi e piccoli, senza priorità su alcuno dei paesi ai quali si rivolge il programma, cioè l'UE, i paesi di futura adesione, l'Efta (Svizzera, Norvegia e Islanda) e i 16 Paesi della European Neighbourhood Policy (Algeria, Egitto, Israele, Giordania, Libano, Libia, Marocco, i territori occupati palestinesi, Siria e Tunisia, e Armenia, Azerbaigian, Bielorussia, Georgia, Moldavia e Ucraina). I progetti verranno scelti soltanto in base a criteri di qualità. Non intendiamo escludere nemmeno progetti relativamente piccoli».

Ci sono Paesi più attivi nella richiesta di finanziamenti?

«Ci sono vari fattori che pesano sul numero dei progetti presentati e, più ancora, sui progetti selezionati, quelli cioè che passano un percorso di selezione piuttosto severo. I Paesi più grandi tendono chiaramente a presentare più richieste. Per esempio, nei 7 anni del programma precedente (2007-2013), dall'Italia è arrivato il maggior numero di richieste di finanziamento, ma la proporzione maggiore di progetti finanziati non sono stati quelli italiani. Le spiegazioni sono diverse ma quel che posso dire è che un elemento decisivo è che i progetti siano cross-border,

che coinvolgano cioè un numero di partner internazionali variabili secondo il tipo di progetto ma significativo. Spesso, per diversi Paesi è un problema stabilire partenariati all'estero e noi guardiamo anche molto all'intensità e solidità del partenariato. Comunque in generale c'è ancora molto da fare per lo sviluppo di attività transnazionali anche all'interno del nostro continente».

La frammentazione sembra essere un grosso ostacolo alla costruzione di una vera cultura europea: che soluzione proponete?

«In effetti, come risulta dalla valutazione di impatto che abbiamo effettuato prima di proporre il programma Europa Creativa, la frammentazione è uno dei fattori marcati dell'intero settore creativo e culturale in Europa. Se parliamo di mercati, in Europa la frammentazione è spiegata da fattori economici ma certamente anche linguistici e relativi alle identità nazionali. Da questo punto di vista, le differenze culturali non vanno eliminate ma anzi valorizzate. Coerentemente con il Trattato, le istituzioni europee intervengono laddove le istituzioni nazionali non possono intervenire, soprattutto in una materia a dimensione fortemente identitaria come la cultura. Da questo punto di vista cerchiamo di alleviare gli aspetti più negativi della frammentazione del mercato, cercando di aiutare la circolazione di operatori culturali e/o dei prodotti culturali. A proposito di frammentazione, un altro aspetto sul quale intendiamo lavorare è la raccolta di dati statistici di settore, che a tutt'oggi sono piuttosto carenti e disponibili solo a livello nazionale, come tali non sono necessariamente comparabili. Occorre lavorare per aumentare disponibilità e comparabilità dei dati settoriali a livello europeo».

La novità è lo strumento di garanzia finanziaria.

«A questo strumento, che sarà operativo soltanto a partire dal 2016, stiamo ancora lavorando per gli aspetti tecnici, ma gli obiettivi e la strategia sono già definiti. L'iniziativa nasce dalla difficoltà cronica che le aziende operanti nei settori creativi e culturali hanno ad accedere al credito, identificata nella valutazione di impatto che ha preceduto l'elaborazione del programma. Queste difficoltà sono state acuite dalla crisi, ma presentano comunque delle caratteristiche strutturali e che dipendono dalle difficoltà del settore bancario di valutare gli *asset* spesso intangibili nel bilancio di queste società o che comunque sfuggono alle modalità di valutazione tradizionale delle banche. Lo strumento di garanzia che abbiamo in mente, ancora limitato nelle disponibilità finanziarie ma è comunque un primo tentativo, ha quindi due obiettivi. In primo luogo, colmare questa difficoltà e facilitare la concessione di crediti alle aziende del settore e di generare nuove risorse attraverso l'effetto moltiplicatore di tale strumento (stimiamo che per circa 120 milioni di euro nel nostro budget, le disponibilità di prestiti potrebbero arrivare a 5 volte tale somma, ossia a una cifra intorno ai 700 milioni). In secondo luogo, ci proponiamo di formare il settore bancario fornendogli di strumenti adeguati alla valutazione degli *asset* e delle potenzialità di tali aziende per facilitare il credito in questo settore. Per mettere in opera questo strumento, stiamo collaborando con il Fondo Europeo per gli Investimenti».

Come si accede ai finanziamenti?

«Il programma è gestito direttamente da Bruxelles. Non ci sono agenzie nazionali come per altri programmi, ci sono però dei desk selezionati dalle autorità nazionali che forniscono assistenza gratuita e qualificata a soggetti potenzialmente interessati. In Italia ci si può rivolgere al Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, che gestirà il desk nel suo complesso, anche se la sua articolazione interna è ancora in fase di definizione. Maggiori informazioni sono disponibili sul sito di Europa Creativa (http://ec.europa.eu/culture/creative-europe/index_en.htm). Per il futuro, contiamo di tornare alle scadenze usuali, ossia pubblicazione attorno all'estate con scadenza durante il terzo trimestre e selezione dei progetti in tempo per l'inizio dell'anno successivo».

Di Europa Creativa si occuperà anche la sesta edizione del convegno Rai Melò Around the World che si terrà il 4 aprile a Palazzo Labia a Venezia (info: contemporary@raitrade.it). **m**

FESTIVAL

Bologna per tre

Tre sezioni: Grandi interpreti, Talenti, Il Nuovo l'Antico

ANDREA RAVAGNAN



Isabelle Faust (foto Klaus Rudolph)

Il 16 marzo, con *La Creazione* di Haydn (diretta da Philippe Herreweghe alla guida del Collegium Vocale Gent e dell'Orchestre des Champs-Élysées), torna Bologna Festival. Trentatre sono le stagioni concertistiche che si vanno a contare quest'anno, esempio di continuità progettuale che ancora una volta porterà a Bologna da Vladimir Jurowski ad Andrés Schiff, da Mario Brunello a Isabelle Faust (quest'ultimi in un inedito duo in sala da concerto, voluto proprio dalla direzione artistica di Bologna Festival, come sempre nelle solide mani di Mario Messinis), nuovi talenti e un programma, Il Nuovo l'Antico, che va ad accostare repertori classici e pre-classici ad approfondimenti novecenteschi e che nel 2014 avrà come tema la "Triade polacca", ovvero Fryderyk Chopin, Karol Szymanowski, Witold Lutosławski.

«Abbiamo invitato figure molto note internazionalmente – afferma Messinis, in relazione alla sezione Grandi Interpreti – e nel contempo impegnate a testi di particolare interesse conoscitivo. Philippe Herreweghe, con i suoi complessi dediti alle prassi esecutive antiche, l'Orchestre des Champs-Élysées e il Collegium Vocale Gent, presenta *La Creazione*, tardo capolavoro di Haydn, facendoci capire come quest'opera sia radicata nella precedente tradizione oratoriale settecentesca. Il direttore russo di formazione tedesca Vladimir Jurowski, con l'Orchestra Mahler affronta gli esiti massimi del liederismo mahleriano, che culminano nella candida trasfigurazione della *Sinfonia n.4* (22 marzo). Il Bach dei *Concerti brandenburghesi* con la Capella Savaria ritrova il suono autentico rispettando la scrittura solistica delle fonti tipografiche (16 aprile), mentre la violinista Isabelle Faust e il violoncellista Mario Brunello, interessati alle ricerche filologiche, presentano molte analogie sul piano stilistico sia in Bach come in Ravel (31 marzo). Yuri Temirkanov, il leggendario interprete di Čajkovskij,

ripropone con la Filarmonica di San Pietroburgo la sua concezione classicista e visionaria, febbrile ed elegiaca, e anche affabilmente coreografica: l'idea musicale è insieme occidentale e "sarmatica" (9 giugno). Tre i pianisti: Andrés Schiff accosta l'ultimo ed erratico Schubert ai labirinti speculativi dell'ultimo Beethoven (6 maggio); Grigory Sokolov offre un ritratto di Chopin da miniaturista nelle *Mazurke* e da costruttore intellettuale nella *Sonata op.58* (19 maggio); ritorna dopo una lunga assenza come pianista Mikhail Pletnev, che ci farà ascoltare Beethoven, Schumann e Skrjabin (13 maggio)».

Mario Messinis getta uno sguardo anche oltre l'estate, al programma autunnale di Il Nuovo l'Antico: «L'Antico presenta testi di raro ascolto in due cicli: "Delizie, Tenebre" e "La Triade Polacca" (Chopin-Szymanowski-Lutosławski). In "Delizie, Tenebre" il complesso La Reverdie, di formazione musicologica, esegue un florilegio di liriche medievali; il controttenore Raffaele Pè ruota intorno a Monteverdi nel repertorio belcantistico creato dal primo interprete dell'*Orfeo* (1607); La Stagione Armonica esplora il tragico viatico dei *Responsori* di Alessandro Scarlatti, figura centrale del primo Settecento all'origine del pensiero di Haendel. Per quanto riguarda Il Nuovo, ecco invece un accostamento tra le musiche di Chopin, Szymanowski e Lutosławski, ovvero i più significativi autori polacchi tra Otto e Novecento connessi da fili sottili. Szymanowski, coetaneo di Ravel, agisce tra Varsavia e Parigi, come il suo predecessore Chopin, sviluppandone genialmente il lessico pianistico. Lutosławski, il maggior compositore polacco del secolo scorso, spazia dal neoclassicismo alla neoavanguardia europea».

m

Bru Zane è donna

Il 7 marzo per "Donne a Venezia" un concerto e una conferenza di Olga Visentini

MONIQUE CIOLA

In occasione della manifestazione "Donne a Venezia" organizzata dal Comune, il Palazzetto Bru Zane propone il 7 marzo un doppio appuntamento con la musica scritta dalle donne. L'esibizione del duo pianistico Lidija e Sanja Bizjak (ore 20) sarà anticipata dalla conferenza "La musica al femminile nella Francia della Belle Époque" (ore 18, relatrice Olga Visentini, autrice del volume *Berlioz e il suo tempo* e curatrice di due differenti edizioni italiane dei *Mémoires* di Hector Berlioz, docente di Storia della Musica al Conservatorio di Trieste).

Di quali compositrici parlerà nella conferenza al Bru Zane?

«Il concerto che verrà eseguito la sera del 7 marzo comprende composizioni per pianoforte a quattro mani di Cécile Chaminade, Mel Bonis e Marie Trautmann Jaëll. Tre compositrici francesi che operarono dalla seconda metà dell'Ottocento alla Prima Guerra Mondiale, l'epoca della Belle Époque. I loro percorsi hanno delle similitudini. Vissero nella stessa epoca, suonarono e composero per lo stesso strumento, passarono nei salotti musicali parigini – uno straordinario centro di incontri e scambi culturali – oppure ne tennero loro stesse; due di loro tentarono l'avventura, coraggiosa per l'epoca, della composizione di opere liriche e brani sinfonici, ma non riuscirono a sfondare, e ritornarono al pianoforte. Ma vi sono anche delle profonde diversità. La Trautmann, di provenienza provinciale e contadina, paradossalmente ebbe vita più facile: non fu ostacolata in famiglia, sposò un grande pianista, Alfred Jaëll, fu legata a Liszt e fu ella stessa una straordinaria esecutrice (la prima a eseguire l'integrale delle sonate di Beethoven, e il corpus dell'opera di Schumann e Liszt). Trovò una sua realizzazione nell'interesse scientifico che nutrì per la fisiologia della tecnica pianistica, per la quale è stata assai più conosciuta che per le sue composizioni. Le altre, parigine entrambe, ebbero vita più difficile. La Chaminade non poté frequentare il Conservatoire per divieto del padre; dopo vari tentativi e un bel *Konzerstück*, ripiegò soprattutto su pezzi di carattere o *mélodies*, cioè i brani che le davano successo in Inghilterra e in Usa, dove fece un gran numero di tournée e che erano destinati alla pubblicazione e ai rulli per pianola, allora in gran voga. Mel Bonis scelse per sé, significativamente, un nome maschile – il suo nome di battesimo era Mélanie Hélène. Frequentò il Conservatoire insieme a Debussy e ottenne un Second Prix in Armonia;



Lidija e Sanja Bizjak (foto Michele Crosera)

ma la sua è una triste storia umana di amori ostacolati – che ricorda vicende che ci narravano le nostre nonne – in ragione dei quali dovette lasciare gli studi. Occupata da famiglia e figli, si dedicò alla composizione soprattutto dopo il 1900: parecchi pezzi a programma, di carattere certo molto francese».

Pochissime donne vengono ricordate nella storia come compositrici. Si tratta di un minor interesse del genere femminile nello scrivere musica o nel raggiungimento di risultati stilistici considerati mediocri dalla critica e dal pubblico? Quali sono le vere cause del loro oblio?

«Nel caso specifico delle compositrici di cui io tratto nella mia conferenza la causa principale è il fatto che la loro musica, come anche quella di molti uomini della stessa epoca, non solo passò di moda dopo il 1914: essa fu letteralmente travolta e schiacciata dal modernismo. In generale però si ricordano pochissime donne perché pochissime furono quelle che tentarono la via della composizione e meno ancora quelle che arrivarono a una certa notorietà. Non è sufficiente solo comporre. Bisogna scavalcare strutture e apparati complessi per farsi eseguire. È difficile per un uomo "non introdotto", figuriamoci per una donna dell'Ottocento. È divertente osservare come i giudizi dati sulle tre compositrici riguardino sempre la virilità o meno del loro "piglio" compositivo (cosa che mai si direbbe di una composizione di un uomo). "Non avrei mai detto che a comporre questo brano fosse stata una donna". Saint-Saëns si espresse più o meno così, e con lui molti altri. Una donna è per natura sentimentale e sdolcinata: tant'è che si diceva che le loro opere erano troppo sentimentistiche per essere arte o che componevano musica troppo virile per essere donne».

Qual è l'orizzonte delle donne compositrici oggi?

«Mi verrebbe da rispondere con una domanda: qual è l'orizzonte della composizione musicale oggi? Perché è qui il punto. Ormai anni e anni di studi dedicati alle donne in tutte le arti creative, prima letterarie, poi visive, infine musicali, hanno ampliato gli orizzonti. Le nuove generazioni di donne hanno elaborato una loro identità individuale che si afferma senza neanche passare dalla contestazione sessista (magari in Italia ancora no, ma in altre parti del mondo è così: si pensi ai paesi anglosassoni). È sempre meno il sesso che impedisce la valutazione obiettiva del risultato artistico. Il problema è per l'appunto che ora che abbiamo all'orizzonte della cultura occidentale il raggiungimento della parità (si pensi alle donne in letteratura o in architettura), in musica, dove il pregiudizio è più duro a morire, ci potrebbe venire a mancare l'oggetto del contendere. La musica d'arte esiste ancora? O meglio: esiste un pubblico per la musica d'arte? Di tutte le arti la musica, intesa come composizione creativa, è quella che più lungo è stata considerata pertinenza maschile; lo è anche (e oramai di più della composizione) la direzione d'orchestra, che si sta finalmente aprendo a donne, ma ancora per eccezione (se ne fanno degli articoli su giornali: la direttrice donna è un caso). Se non c'è la musica d'arte, ci sono gli interpreti, assurti oggi a veri e propri creatori. C'è meno maschilismo nella composizione rispetto agli anni ancora recenti della scuola di Darmstadt. Ce n'è di più nella direzione d'orchestra. Ma, ahimè, temo che sia perché oramai contano molto di più i direttori d'orchestra che i compositori».

m

CONTEMPORANEA

IN BREVE

Firenze suona italiano

Giorgio Battistelli racconta la terza edizione di Play It! organizzata dall'Ort

ELISABETTA TORSSELLI

Dal 26 al 29 marzo al Teatro Verdi di Firenze, in quattro giornate e non in tre come negli anni passati, si svolgerà la terza edizione di Play It!, vetrina di musica contemporanea italiana sotto le ali dell'Orchestra della Toscana: concerti, incontri e dibattiti per compositori di tre generazioni, con un focus su un maestro a cui viene assegnato un premio alla carriera – stavolta, dopo Manzoni e Bussotti, Azio Corghi, che chiuderà il festival con *Her Death! (Ritratto di Sarah)* su drammaturgia poetica di Quirino Principe - e spazio a tutte le tendenze del comporre contemporaneo italiano. Play It! 2014 (anticipato da ottobre a marzo per non andare a sovrapporsi ad altre rassegne italiane importanti) propone, sempre con doppio turno di concerti, pomeridiano e serale, pagine per ensemble cameristici e per orchestra di Giomi, Gardella, Francesconi, Terranova, Ghisi, Cella, Lena, Nieder, Deraco, Marchettini, Filidei, Manzoli, Verrando, Ravera, Bosco, Casale, Filotei, Franceschini, Nova. Diciannove le prime esecuzioni di cui dieci commissioni Ort, tutte

affidate ai professori dell'orchestra toscana (e non a formazioni specialistiche: anche questa è una peculiarità della rassegna); quattro i direttori: Fabio Maestri, Carlo Rizzari, Tonino Battista e Francesco Lanzillotta; fra gli interpreti Francesco Dillon, Mario Marzi, Alda Caiello, Lorna Windsor. Ne parliamo con il compositore, direttore artistico Ort nonché ideatore della rassegna, Giorgio Battistelli:

«Play It! è un festival unico perché è nato con l'intenzione di seguire nel tempo un certo numero di compositori, facendone quasi i nostri compositori in residenza, e lasciarli lavorare, anche in un momento in cui la musica che facciamo è messa nell'angolo e sempre più privata di risorse. E così per molti di loro è un ritorno nella nostra rassegna, altri li abbiamo aspettati: è il caso di Giovanni Verrando che era stato invitato fin dalla prima edizione, e lo accogliamo volentieri ora perché sappiamo che il suo processo creativo è complesso e profondo. Pensate cos'è per un compositore un festival che ti aspetta... Mi sembra questa una delle nostre diversità dalle altre rassegne, e devo

ringraziare il nostro presidente Claudio Martini per il sostegno pieno al nostro festival. Infatti ci allarghiamo a quattro giornate di festival».

Resta valida l'ipotesi fondante di Play It! di una via italiana alla musica contemporanea?

«Sì, soprattutto come capacità di stare bene in un presente sferico e felice, non adornano, dove possono convivere tante musiche e tante tendenze, senza imbarazzi e divisioni manichee fra musica "avanzata" e no. In Italia ci sono parecchie scuole compositive che producono e funzionano, un policentrismo che a torto viene additato come una debolezza. La forbice delle tendenze è più ampia che in Germania, Francia, Inghilterra, e questo non è eclettismo, è ricchezza del pensiero».

Un'aspirazione per le prossime edizioni?

«Mi piacerebbe veder confermata l'italianità della rassegna con la presenza di interpreti come Brunello, Dindo, Lucchesini, Accardo».



Onegin bolognese

Un allestimento in prima italiana per il ritorno al Teatro Comunale di Bologna, dopo 23 anni, dell'*Evgenij Onegin* di Čajkovskij: debutta il 1° aprile lo spettacolo di Mariusz Trelinski, direttore artistico del Teatr Wielki – Opera Narodowa di Varsavia, che si avvarrà delle coreografie di Emil Wesolowski. Sul podio dell'Orchestra e del Coro del Teatro Comunale debutta nel titolo il giovanissimo direttore uzbeko Aziz Shokhakhimov, per la prima volta impegnato nella direzione di un'opera al Comunale di Bologna. Artur Rucinski e Vassily Ladyuk si alterneranno nel ruolo di Evgenij Onegin; Amanda Echazaz e Anna Krainikova in quello di Tat'jana; Lena Belkina e Anna Victorova saranno Olga; Sergej Skorokhodov e Khachatour Badalyan interpreteranno invece il personaggio di Lenskij.

a.ra.

Petruzzelli: Biscardi sovrintendente

Massimo Biscardi è il nuovo sovrintendente della Fondazione Petruzzelli di Bari almeno sino al 31 dicembre prossimo, data in cui, secondo la nuova legge sugli enti pubblici, il c.d.a. delle fondazioni liriche sarà sostituito da un "consiglio di indirizzo". Nato a Monopoli, presso il cui Conservatorio ha insegnato pianoforte, Biscardi torna in Puglia dopo molti anni; è stato infatti consulente artistico dell'Orchestra Mozart dopo aver ricoperto per 18 anni l'incarico di direttore artistico del Teatro Lirico di Cagliari. La sua nomina a capo della fondazione barese è stata votata all'unanimità dal c.d.a. Il cachet percepito, 96.000 euro lordi annui, sarà fra i più bassi dei suoi colleghi: «Farò del Petruzzelli il teatro di tutti i baresi» ha detto, aggiungendo che non solo cercherà di rispettare la programmazione già allestita, ma tenterà di aumentare la produttività della fondazione, forte dell'eccellenza del coro e dell'orchestra. Il 2013 si è chiuso per il Petruzzelli con un deficit di 2 milioni di euro, causati dalla riduzione dei contributi da parte degli enti locali. Tuttavia il rischio commissariamento è stato scongiurato con l'annuncio da parte del Ministro Bray di un versamento dello stesso importo, erogato dal Mibac quale anticipo sul contributo del 2014.

f. sass.

CONCERTI

«Il mio pianoforte è una tavolozza»

Parla Gabriela Montero, pianista che ama improvvisare: l'11 marzo suona a Roma

L'11 marzo, nell'ambito della stagione dell'Istituzione Universitaria dei Concerti, sarà a Roma la pianista venezuelana Gabriela Montero, conosciuta per le sue improvvisazioni su motivi suggeriti dal pubblico. A Roma, per il suo debutto, suonerà un programma classico: *4 Klavierstücke op. 119* di Brahms e la *Fantasia in do magg. op. 17* di Schumann, poi ci saranno le sue improvvisazioni.

Come ha scelto il programma per il debutto romano?

«Cerco di eseguire solo opere nelle quali m'identifico, e che amo. Questi sono pezzi che adoro, e voglio viverli e riviverli in continuazione sul palcoscenico».

Lei è nota per le improvvisazioni. Come c'è arrivata?

«Ho sempre improvvisato: già da quando ero bambina. È sempre stata la prima cosa che faccio quando mi siedo al pianoforte. È il mio modo di raccontare una storia con gioia, tristezza, umorismo... le emozioni che mi danno in quel momento i suoni senza limitazioni. Amo questa libertà assoluta».

È stata Martha Argerich a suggerirle di improvvisare?

«Vivevo a Montreal. Martha venne per un concerto. Andai a salutarla sperando di prendere un caffè insieme e di poter discutere di musica, di come trovare un equilibrio. Mi chiese di suonare. Lo feci. Era l'una e trenta di notte! Suonai Beethoven e Schumann, improvvisai. Subito comprese la mia creatività. Molto semplicemente, mi disse che dovevo assolutamente improvvisare in pubblico. Non lo avevo più fatto da quando ero bambina a causa di un terribile insegnante che mi aveva convinta a non improvvisare! Dopo quell'incontro decisi che dovevo essere me stessa sul palco ed improvvisare... La mia vita cambiò quella notte: non avrei più dato un concerto senza improvvisare».

Cos'è l'improvvisazione per Lei?

«Tutto! Sono i miei pensieri più intimi, i segreti, i sentimenti, le esperienze... È un ponte tra il pubblico e me: una lente che scruta attentamente le possibilità create in uno stato di totale abbandono e di libertà. Quando improvviso, sono un pittore con una tavolozza infinita di colori che

crea in quel momento. Non c'è nulla di pianificato. Nessuna musica, niente è programmato prima di mettere le mani sul pianoforte. È questa purezza ed innocenza che amo».

È nata in Venezuela. In che modo il patrimonio culturale del suo Paese si riflette nel suo modo di fare musica?

«Il Venezuela è un Paese ricco di talenti. Forse siamo un po' folli, un po' irriverenti... Forse questo colora il mio temperamento sul palco».

Le piace sottolineare i contrasti?

«Mi piace sottolineare la ricca vita emotiva nei pezzi e spingere me, il pubblico e il pianoforte agli estremi. Esplorare tutte le possibilità dello strumento».

Chiedere al pubblico di suggerire un tema per le sue improvvisazioni è un modo diverso di entrare in contatto con il pubblico...

«Ho iniziato a chiedere un tema altrimenti il pubblico non crede che io stia veramente improvvisando! Hanno bisogno di vedere che sta accadendo in quel momento, e il tema suggerito è l'inizio di tutto. Ultimamente improvviso anche senza chie-



Gabriela Montero (foto Colin Bell)

dere un tema perché finalmente la gente capisce che improvvisare come faccio io, è saltare verso l'ignoto. Penso che davvero apprezzino il rischio e l'impegno del momento. Devo solo lasciar volare l'immaginazione senza interferire nel processo».

Ci vogliono virtuosismo, capacità prodigiosa, tecnica infallibile?

«È necessario avere il controllo totale dello strumento. Conoscerlo a fondo. Non ci si può permettere osta-

coli o limitazioni tecniche. Emotive o spirituali. È inoltre necessario un pizzico di pazzia, molta audacia e piena confidenza con lo strumento».

Ha un sogno che non è riuscita ancora a realizzare?

«Vorrei comporre il più possibile! Sto scrivendo un concerto per pianoforte in quattro movimenti che sarà presentato nel 2016. Voglio comporre, comporre e ancora comporre...».



CONTEMPORANEA

Una viola per Morelli

Venezia: il 12 marzo in prima un brano di Andrea Liberovici suonato da Bashmet

ENRICO BETTINELLO

Tra gli appuntamenti più attesi della stagione sinfonica del Teatro la Fenice, quello del 12 marzo suggerisce più di un motivo di interesse. Protagonisti saranno i Solisti di Mosca diretti da Yuri Bashmet in un programma che accosta da un lato una linea tipicamente russa – con la *Sinfonia da camera* di Sviridov, la *Sinfonia per viola e archi* di Šostakovič e il *Concerto per archi* di Stravinskij – dall'altra tre lavori per il cinema di Takemitsu e una prima esecuzione assoluta: un lavoro di Andrea Liberovici per viola, orchestra d'archi e celesta dal titolo *Non un silenzio*, ispirato da tre "impronte visive" di Giovanni Morelli, il compianto musicologo che con Liberovici ha avuto un rapporto personale strettissimo, come ci racconta lui stesso in questa chiacchierata.

Partiamo dal lavoro che debutterà alla Fenice. Come hai conosciuto Bashmet?

«Come spesso accade, in modo casuale. Nel 2012 a Genova, dove vivo, ho incontrato a una cena Ermindo Polidori Luciani, ottimo pianista già collaboratore dei Solisti di Mosca, che mi ha chiesto se mi sarebbe piaciuto scrivere per Bashmet e i Solisti. Pensando si trattasse di uno scherzo, gli ho risposto che ero assolutamente disponibile (Bashmet per me è un mito assoluto, tantopiù avendo studiato viola da piccolo) ad andargli a fare da autista, lavapiatti... Ermindo non scherzava e il giorno dopo ci siamo ritrovati nello studio dell'agente italiano dei Solisti di Mosca, che conosceva il mio lavoro e mi ha rinnovato l'invito a scrivere. Ha quindi inviato a Bashmet un mio brano per farmi conoscere e la risposta che è arrivata è stata la migliore cui un autodidatta come me potesse aspirare: ben scritto, ok! Da pochi mesi era mancato Giovanni Morelli ed è stato per me del tutto naturale e per molti aspetti necessario dedicare a lui questo brano. Ho poi incontrato Bashmet all'isola d'Elba l'anno scorso dove ha tenuto uno straordinario concerto con i Solisti».

In che modo la figura di Morelli ha ispirato il brano nello specifico? Raccontaci di queste impronte visive.

«Giovanni è stato il mio secondo padre. Sono cresciuto con lui e mia madre da quando avevo due anni e lui ventidue. Chiunque abbia avuto la fortuna d'accostarsi alla sua grande capacità d'ascolto, anche solo per qualche minuto, sa che grande perdita sia stata e chiunque abbia letto almeno un suo scritto sa di aver frequentato un ricchissimo e raro universo d'idee. La ricerca di una strada



Andrea Liberovici

per scrivere una dedica a una persona così oggettivamente eccezionale, perdipiù nel pieno del dolore è stata complessa. Mi è venuto in soccorso un ritrovamento fatto da mia madre: decine di disegni, acquerelli, chine, pastelli di Giovanni realizzati verso la fine degli anni Sessanta (era stato fra le altre cose professore all'Accademia di Belle Arti di Bologna dal 1965 al 1978) che risultano essere, visti in prospettiva, quasi delle impronte di una sua scrittura a venire. Ricchissimi di sollecitazioni formali classiche rimesse continuamente in discussione da un segno apparentemente astratto, rivelano di Giovanni un ulteriore aspetto che ben si sintetizza, secondo me, in una definizione di Karl Kraus: "artista è chi sa fare della soluzione un enigma". Ho scelto quattro disegni e ho provato a leggerli come se fossero una notazione musicale sconosciuta e a "tradurli" e quindi "tradirli" in scrittura musicale. Questo espediente mi ha aiutato a confrontarmi con la sua assenza attraverso la vitalissima presenza delle sue impronte su carta. Il disegno che ho scelto per il preludio e il postludio non a caso s'intitola "la vita e la morte sono nello stesso cerchio».

Al di là delle pagine e pagine che potremmo spendere per ricordarne l'unicità e la straordinarietà – e anche forse proprio per uscire da quella logica di straordinarietà che era tutta sua e che in parte è dolorosamente irripetibile – quali pensi possano essere alcuni elementi del pensiero e della umanità di Morelli che si possono trasmettere alle generazioni a venire?

«Mi piacerebbe si tramandasse il suo coraggio intellettuale non omologato alle accademie e tantomeno al mercato. Analizzando "l'effetto", le grammatiche musicali, Giovanni sapeva ritrovare e parlare della "causa": l'uomo. Insegnamento difficilissimo da mettere in pratica ma necessario in un'epoca così oscura nella sua apparente e assordante luminosità».

Mi interessa molto sapere la tua opinione sulle attuali tendenze del rapporto tra scena e suono. A me pare che nonostante tutto perman-

ga in molte produzioni una sostanziale incapacità di pensare alla creazione e alla performance in termini di reale integrazione tra la musica e l'azione scenica, cosa ne pensi?

«L'amore può esser cieco, ma non sordo. Quando penso al "suono" intendo anche quello inudibile dell'universo (il nostro orecchio come sappiamo ascolta solo certe frequenze). Laicamente immagino che quello che chiamiamo "anima" sia in realtà "suono". Noi stessi, e tutto ciò che vive, manifestazione del suono. L'anima gemella? Un assonanza. Così quando qualcuno mi chiede fai teatro? Rispondo no, faccio il compositore e quando qualcuno mi chiede fai il compositore? Rispondo sì, faccio teatro. Perché le due cose sono intimamente intrecciate. Se la folgorante sintesi di Michelangelo: tu vedi un blocco: pensa all'immagine, l'immagine è dentro basta soltanto spogliarla l'applichiamo al suono invece che al marmo forse è più chiaro. Ogni suono, con il suo svolgersi nel tempo, contiene in se una successione di visioni/narrazioni e la musica e il teatro, sono il potente scalpello con cui farle emergere spogliandole. La mancanza d'integrazione che segnala è figlia di molti fattori fra cui la molteplicità delle "teste" che concorrono alla messa in scena e non da ultimo la consolidata "dittatura" del testo e del significato a scapito del significante. Per questa ragione ho sempre cercato di lavorare con poeti, Sanguineti in primis».

Quali sono i tuoi prossimi impegni?

«Sto preparando un progetto per il 2015 con l'ensemble francese Ars Nova e con la straordinaria cantante e attrice americana Helga Davis attualmente protagonista di *Einstein on the beach* di Bob Wilson e Philip Glass».

Impegnatissimo nel ricco programma di avvenimenti culturali abbinati alle Olimpiadi Invernali di Sochi, di cui è stato direttore, Yuri Bashmet ha trovato gentilmente qualche minuto per rispondere alle nostre domande.

Nel concerto veneziano assistiamo all'abbinamento di alcuni compositori russi, ben conosciuti come nel caso di Stravinskij o Šostakovič, assai meno nel caso di Georgij Sviridov.

«Sviridov è stato uno degli allievi di Šostakovič, con cui si è diplomato nel 1941. La sua *Sinfonia da camera* è un lavoro scritto in uno stile da "socialismo reale", con l'inclusione del tipico pathos della costruzione di una nuova vita nella nazione e leggere meditazioni liriche come centro filosofico della composizione. Non credo che si possa sentire una particolare

influenza dello spirito di Šostakovič in questo lavoro, ma specialmente nel movimento lento, qualche connessione con il modo di lavorare del maestro si può trovare. Nel caso della *Sinfonia per viola e archi Il Tredicesimo* di Šostakovič, lo spirito della musica è decisamente opposto a quello di Sviridov. Nasce come quartetto d'archi con molte parti soliste per la viola e fu dedicato al mio maestro, Vadim Borissovski (storica viola del Beethoven Quartet che ha eseguito per la prima volta molti quartetti di Šostakovič). È una meditazione sulla fine della vita e termina con un monologo di viola interrotto da suoni del mondo spirituale. In un certo senso l'abbinamento dei due pezzi nella stessa parte del

concerto permette di sottolineare il grande contrasto tra la musica ufficiale dell'Unione Sovietica e l'anima più vera dei suoi figli più liberi e intelligenti».

Qual è la Sua prima impressione della composizione di Liberovici?

«L'ho solo letta e potrò darle un'opinione completa solo dopo il concerto. Al momento posso solo dire che la trovo musica molto interessante dal punto di vista del linguaggio e dell'umanità che mostra. Sento che possiede diversi colori di suono e di espressione, spero di fare un lavoro ben fatto e che questa composizione possa così avere lunga vita».

m

OPERA

Dittico alla fiorentina

Al Regio di Torino Zemlinsky e Puccini, regia di Borrelli

SUSANNA FRANCHI

La città è la stessa, Firenze: in un'opera si uccide, nell'altra si ride con un morto. Dal 21 marzo il Teatro Regio di Torino propone un insolito dittico: *Una tragedia fiorentina* di Zemlinsky (in prima esecuzione a Torino) e *Gianni Schicchi* di Puccini. L'abbinamento è curioso anche perché Puccini, prima di scrivere il *Trittico*, aveva inserito tra i possibili libretti da musicare proprio *A Florentine Tragedy* di Oscar Wilde. Il nuovo allestimento dei due atti unici è tutto made in Regio, realizzato cioè con le forze interne del teatro: il regista è Vittorio Borrelli, scene a cura di Saverio Santoliquido e Claudia Boasso, costumi a cura di Laura Viglione, luci e effetti video di Vladi Spigarolo. Sul podio c'è Stefan Anton Reck, cantano Mar S. Doss, Zoran Todorovich, Angeles Blancas Gulin (Zemlinsky), Alessandro Corbelli, Francesco Meli, Serena Gamberoni (Puccini).

«L'azione di entrambi i titoli si svolge in una stanza, così dal nostro magazzino abbiamo recuperato due stanze che potessero essere adatte - spiega il regista Vittorio Borrelli - poi ho pensato di spostare l'azione storica della vicenda per renderla più credibile. Così non ci troviamo nella Firenze di Schicchi o in quella di Guido Bardi, ma nei primi Anni del Novecento, quelli della composizione delle due opere: *Una tragedia fiorentina* è del 1917, *Schicchi* del 1918. Per Zemlinsky ho pensato a una ambientazione, una gestualità da film muto di quegli anni, i punti di riferimento sono attrici come Thea Bara o Lyda Borelli, Bianca sarà elegantissima, Guido Bardi, principe fiorentino, il tenore sarà impomatato come Rudy Valentino, lui rappresenta la ricchezza, il potere, la bellezza

della gioventù, Simone, il marito di Bianca, il baritono, rappresenta invece la borghesia, e così io vedo l'opera come una violenza della bellezza contro l'uomo comune, e io tifo per Simone!». La storia racconta di uno strano triangolo: Simone capisce che l'uomo che trova a casa sua con sua moglie ne è l'amante, e in un crescendo di tensione dialettica e drammatica lo ammazza; Bianca con ammirazione gli dice: «Perché non mi hai detto, che sei così forte?» e lui le risponde: «Perché non mi hai detto, che sei così bella!»; e l'opera come si conclude?

«Non è dato capire cosa succederà dopo, ma lui - che pensava di strangolarla - non lo fa più. Per Bianca è una vera e propria rivelazione: era una donna annoiata, che aveva un amante, adesso scopre un marito nuovo. E mai come in questo caso Eros nasce da Thanatos! Sullo sfondo c'è una grande vetrata con proiezioni, si comincia da un cielo notturno gravido di presagi... Ci saranno ombre e luci, di taglio espressionistico».

E Schicchi?

«Da un lato c'è una famiglia nobile decaduta, dall'altra il nuovo borghese Schicchi, un uomo astuto, consapevole di essere superiore agli altri ai quali vuole dare una bella lezione. Siamo dopo la Prima Guerra Mondiale. L'opera è un perfetto meccanismo a orologeria con un humour nero straordinario. Penso a una comicità alla *Week-end con il morto* e così il morto, ovvero Buoso Donati, avrà un ruolo molto importante, su un letto gigantesco ci sarà una comparsa ad interpretarlo e poi l'opera è piena di macchiette grottesche che vanno caratterizzate».

m

ORCHESTRE

Il rilancio di Savona

Pietro Borgonovo è il nuovo direttore principale dell'Orchestra Sinfonica

ROBERTO IOVINO

Direttore artistico della Giovine Orchestra Genovese da una decina d'anni, Pietro Borgonovo ha ampliato nelle scorse settimane il suo "raggio d'azione" ligure, accettando la carica di direttore principale dell'Orchestra Sinfonica di Savona: «È un complesso – spiega – che conosco da molti anni. Ho avuto modo di dirigerlo in passato in diverse occasioni: ricordo una bella edizione della *Serva padrona*, ricordo *Pierino e il lupo* e poi alcuni concerti con autori come Beethoven, Schubert, Čajkovskij. Mi sono sempre trovato bene e per questo ho accettato volentieri la loro proposta».

Fondata nel 1992 con il nome di "Associazione savonese per la musica da camera" la Sinfonica è stata diretta per anni da Massimo De Bernart e successivamente da Filippo Maria Bressan. Nel 2002 ne ha assunto la presidenza onoraria Carlo Maria Giulini, mentre dal 1996 ne è direttore artistico (e attualmente anche presidente) Claudio Gilio, prima viola del complesso. Di organico variabile dai 45 agli 80 elementi, l'orchestra ha anche un coro e al suo interno ha creato una formazione (Voxonus Orchestra) specializzata nella musica settecentesca. Lavora inoltre nel campo della formazione artistica collaborando sia con l'Accademia musicale "Cilea" di Savona che con il Conservatorio "Vivaldi" di Alessandria.

Nonostante l'intraprendenza dei suoi organizzatori e la presenza di nomi illustri nel suo albo d'oro, la Sinfonica di Savona non ha mai goduto di particolare visibilità sul territorio ligure e per certi aspetti neppure a Sa-

vona, dove è attiva l'Opera Giocosa che in genere si affida per il suo cartellone lirico a complessi strumentali "esterni", come la Sinfonica di Sanremo, l'Orchestra del Carlo Felice o altre formazioni emiliane o venete.

«Il problema della Sinfonica – spiega Borgonovo – è comune a tanti gruppi strumentali italiani che non beneficiano di contributi stabili da parte dello Stato e quindi debbono lavorare con ciò che viene loro elargito dagli enti locali, da eventuali sponsor o da contributi per specifiche iniziative. È un'orchestra non stabile che ingaggia di volta in volta i propri componenti e per questo ha costi alti. Gli oneri fiscali sono infatti talmente alti che un suo concerto comporta un impegno finanziario superiore a quello di un complesso stabile per il quale magari, basta pagare la trasferta. E questo costituisce un handicap non indifferente».

Per Borgonovo, insomma, sarà fondamentale cercare una strada per far conoscere maggiormente il complesso, aprendolo a collaborazioni con altre città: «Pur con i problemi – dice – mi piace la serietà organizzativa. È un'orchestra saltuaria che però lavora rigorosamente, fa audizioni, più o meno può contare sempre sugli stessi elementi e questo garantisce una buona compattezza. L'obbiettivo è arrivare a un livello artistico alto, lavorando con continuità. Dobbiamo preparare un piano per il futuro. Al momento abbiamo in calendario una prima uscita ufficiale al Teatro Chiabrera in aprile con l'*Incompiuta* di Schubert e la *Quinta* di Čajkovskij».

La doppia carica ligure di Borgo-



Pietro Borgonovo

novo fa immaginare una possibile collaborazione futura fra Gog e Sinfonica. Non va dimenticato che alla sua nascita, nei primi decenni del Novecento, la Giovine Orchestra Genovese aveva una sua orchestra e solo successivamente ha prevalso la vocazione cameristica con la trasformazione in società ospitante invece che produttiva. Ma Borgonovo smentisce: «Non se ne è mai parlato. La Sinfonica di Savona ha collaborato in passato con la Gog per spettacoli in cartelloni collaterali a quello ufficiale. Un suo impegno diverso da questo è al momento prematuro. È un complesso che deve crescere, maturare, ha ottime potenzialità, ci vogliono tempo e lavoro».

m

Filarmonica in residence

Un'orchestra per il Festival di Bergamo e Brescia

ANNA BARINA

Fiocco rosa al Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo. Il 16 dicembre scorso, in occasione di un concerto benefico diretto da Pier Carlo Orizio al Teatro Sociale di Brescia, è stata ufficialmente presentata la neonata Orchestra Filarmonica del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo. Si tratta di uno dei progetti più ambiziosi e innovativi degli ultimi anni in seno alla manifestazione creata per onorare la figura di Arturo Benedetti Michelangeli e che, proprio nel 2014, festeggia il suo primo mezzo secolo di attività. Un'iniziativa che lancia un segnale importante e dimostra come la direzione Festival di Brescia e Bergamo voglia scommettere sui giovani percorrendo la strada della produzione propria affiancandola a quella dell'importazione di grandi eventi. «Certamente una sfida - sottolinea Luca Ranieri, musicista bresciano e prima viola dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, cui è affidata la responsabilità artistica della nuova formazione -. Il mio impegno da sempre è quello di dare la possibilità a giovani talenti di sviluppare le loro potenzialità e questa è un'ottima opportunità di lavorare con un'orchestra professionale con una storia consolidata che è riconosciuta anche all'estero come una delle eccellenze italiane».

Da chi è formata la nuova Filarmonica?

«Nata da un'idea del direttore artistico Pier Carlo Orizio per rinnovare e ampliare l'orchestra esistente, la Filarmonica del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo è formata dai migliori giovani talenti,

italiani e non, da me selezionati. L'età varia dai 18 ai 30 anni e molti provengono o sono le prime parti di compagnie come la Cherubini e l'Accademia e la Filarmonica della Scala. Tengo a sottolineare che non si tratta di un'orchestra giovanile, ma di un'orchestra di giovani strumentisti di altissimo livello che hanno già maturato esperienze importanti e hanno vinto importanti concorsi internazionali. Sono rimasto molto colpito dalla loro disponibilità: nonostante all'inizio le condizioni economiche non fossero delle migliori, hanno tutti accettato la mia proposta senza riserve. In un futuro prossimo verranno fatte nuove audizioni e sono previste collaborazioni con i Conservatori, in particolare con quelli del territorio di Brescia e Bergamo».

Quali saranno le attività e la programmazione artistica? Sono previste anche attività didattiche?

«La Filarmonica sarà l'orchestra residente del Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo dove tra maggio e giugno prossimi sarà impegnata in sei concerti. Rispetto al passato, e con un organico più ampio a disposizione, sarà possibile affrontare il repertorio sinfonico otto-novecentesco. Naturalmente la Filarmonica avrà anche una sua attività autonoma al di fuori del Festival, e per la programmazione 2014/2015 siamo già in contatto con varie istituzioni e stagioni concertistiche. D'accordo con Orizio, poi, è mia intenzione invitare direttori di fama internazionale e prime parti di orchestre blasonate, che durante il periodo di prove guideranno sessioni di preparazione e stage».

m

CONCERTI

La vocazione cameristica di Trieste

La stagione dell'Associazione Chamber Music. Il 16 aprile omaggio a De Rosa

Fondata nel 1995, in occasione del Concorso Internazionale "Premio Trio di Trieste", l'Associazione Chamber Music, presieduta da Maria Luisa Vaccari e diretta artisticamente da Fedra Florit, ha intensificato in questi anni la propria attività affiancando interpreti di rilievo internazionale a giovani esecutori, in un'ideale continuazione della migliore tradizione cameristica mitteleuropea. Tra i protagonisti di questa cultura vi era Dario De Rosa, pianista del Trio di Trieste, per anni docente al Conservatorio e all'Accademia di Duino, scomparso un anno fa. In suo omaggio si terrà il prossimo 16 aprile,

al Ridotto del Teatro Verdi, una serata in collaborazione con il Conservatorio "G. Tartini" che vedrà la partecipazione di Gian Paolo Minardi, Ars Trio e Trio Debussy. L'evento si inserisce all'interno di "Allegro con fuoco!", Stagione concertistica ripresa da Rai Tre che si articola in tre serie di appuntamenti. L'atmosfera di Hausmusik caratterizza il ciclo "Il 18 alle ore 18", che vedrà al Palazzo del Governo la violinista Rachel Kolly d'Alba e il Coro Polifonico di Ruda diretto da Fabiana Noro.

La stagione prosegue al Ridotto del Teatro Verdi dove tra il 28 aprile e il 26 maggio il Salotto cameristico

propone il Duo Quarta – Arciuli, il Quartetto Prometeo, il Quatuor Ardeo, il Trio Giuffredi - Chiesa – Baglini e Pavel Berman con l'Orchestra dei Giovani Talenti Musicali. In autunno si terrà invece il Festival Pianistico "Giovani interpreti e Grandi Maestri", con Elisso Virsaladze, François-Joël Thiollier, Leonora Armellini, Anna Kravtchenko e Giuseppe Guarnera. Prosegue anche l'impegno sul fronte del contemporaneo con il Concorso di Composizione che avrà tra i giurati Claudio Ambrosini e Sandro Gorli.

l.m.

FESTIVAL

Modena: L'Altro Suono è versatile

Sarà curioso vedere Elio (quello delle Storie tese, ovviamente) s'imbattersi in un repertorio davvero dimenticato – eppure quanto mai attuale: *Ma cos'è questa crisi?* – come quello di Rodolfo De Angelis, un viaggio nelle sue canzoni degli anni Trenta, tra modernità (futurista) e ironia che certamente Elio saprà far rivivere grazie al suo poliforme talento (4 aprile). L'Altro Suono, il festival modenese, è così, capace di passare da una sponda all'altra dei cantoni musicali, portando nomi di grido come Elio, appunto, o Michael Nyman (che presenterà una nuova partitura per *La corazzata Potemkin* di Sergej Ejzenštejn), oppure facendoci conoscere autori che attraversano culture così lontane e così vicine come quelle ebraica e araba (Idan Raichel, a cui spetta l'onore dell'inaugurazione del Festival il 5 marzo, naturalmente al Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena, che produce L'Altro Suono). Grazie alla coproduzione con il Teatro Rossini di Lugo di Romagna andrà invece in scena l'8 maggio *Il vagabondo delle stelle*, la nuova opera di Fabrizio Festa ispirata al romanzo di Jack London *The Star Rover*.

a.ra.

OPERA

Re Artù il wagneriano

All'Opéra du Rhin di Strasburgo un titolo quasi sconosciuto di Ernest Chausson



Keith Warner,
regista del *Roi Artus*

STEFANO NARDELLI

Fin dal suo arrivo alla direzione dell'Opéra national du Rhin di Strasburgo, Marc Clémour ha regolarmente inserito nel cartellone del teatro alsaziano capolavori oggi poco eseguiti del repertorio operistico francese. Se nelle scorse stagioni il pubblico di Strasburgo ha avuto la possibilità di assistere a *Platée* di Jean-Philippe Rameau, a *Louise* di Gustave Charpentier, all'*Hamlet* di Ambroise Thomas e agli *Huguenots* di Giacomo Meyerbeer, in questa stagione la scelta è caduta su una vera e propria rarità: il *Roi Artus* di Ernest Chausson.

Nonostante il grande favore di pubblico e critica alla prima a Bruxelles nel 1903, l'opera è pressoché scomparsa dai teatri europei, salvo qualche sporadica eccezione. Produzioni recenti si sono viste al Festival di Bregenz nel 1996 con la direzione di Marcello Viotti e la regia di Günter Krämer (ripresa all'Opera di Colonia l'anno successivo), al Festival di Edinburgo nel 2000 in una versione concertante diretta da Philippe Auguin con Simon Keenlyside nei panni del protagonista, e di nuovo a Bruxelles nel 2003 per l'edizione del centenario con la direzione di Daniele Callegari, la regia di Matthew Jocelyn e protagonisti Louis Otey (*Artus*), Dagmar Schellenberger (*Genièvre*) e Douglas Nasrawi (*Lancelot*).

Wagneriano entusiasta, nel cor-

so della breve vita Chausson si reca in diverse occasioni in Germania (e a Bayreuth), dove assiste alle rappresentazioni dell'*Olandese volante* e dell'*Anello del Nibelungo*, ma soprattutto è presente alla prima del *Parsifal* nel 1882, un'esperienza che lo emoziona profondamente. Eppure, nonostante l'appellativo di "Wagner francese", Chausson si sforzava piuttosto di "dewagnerizzarsi" («Il faut se déwagneriser», si legge in un suo scritto). Ma nonostante gli sforzi, nel *Roi Artus* non sono poche le tracce dell'influenza wagneriana, a cominciare dal triangolo Lancillotto-Ginevra-Re Artù che ricorda inevitabilmente quello di Tristano-Isotta-Re Marke così come il tema del potere salvifico della fede non può non far pensare a *Parsifal*. Sul piano musicale, tuttavia, più che al modello wagneriano, oggi si tende ad assimilare Chausson piuttosto al gusto simbolista che dominava la musica francese dell'epoca (il *Pelléas* è pressoché contemporaneo). «Provo un affetto speciale per la musica francese – dice Jacques Lacombe, il direttore canadese cui è affidata la direzione musicale della produzione di Strasburgo. – Ho diretto molto la musica di Chausson, in particolare il *Poème de l'amour et de la mer*, il *Poème per violino* e soprattutto la superba *Sinfonia in si bemolle* che, con mio grande stupore, è troppo raramente

eseguita nonostante si tratti di una composizione magistrale. Sono molto felice di continuare con la mia personale scoperta dell'universo di questo grande compositore francese con il *Roi Artus*.» Wagneriane saranno invece molte delle voci nel cast di Strasburgo, a cominciare dal tenore Andrew Richards (Lancillotto), il *Parsifal* del recente spettacolo di Romeo Castellucci a Bologna, e il soprano Elisabete Matos (Ginevra), mentre il baritono Frank Ferrari (Artù) è più noto per i ruoli del repertorio francese e italiano.

Interamente britannico il team che curerà la messa in scena dell'opera all'Opéra national du Rhin: la regia è affidata a Keith Warner, wagneriano esperto e abituale frequentatore di miti e leggende nordiche, mentre scene e costumi saranno firmati da David Fielding e le luci da John Bishop. A Strasburgo, c'è chi scommette che, più che alla medioevale Camelot (o la Carduel del libretto) di re Artù e dei cavalieri della tavola rotonda, lo spettacolo sarà piuttosto ispirato all'epoca della creazione dell'opera, segnato dal crepuscolo dei grandi imperi e alla vigilia di una guerra fratricida fra antichi alleati.

Lo spettacolo debutta all'Opéra di Strasburgo il 14 marzo. Repliche sono in programma fino al 25 marzo, e quindi alla Filature di Mulhouse per due recite l'11 e 13 aprile. **m**

CONTEMPORANEA

Il volo della Sfinge

Un progetto multimediale di vari giovani artisti europei

FABIO ZANNONI

Può accadere che una delle modalità più tipiche dell'espressione artistica multimediale contemporanea, la performance, possa pervenire ad alcuni esiti che siano il risultato diretto di stimolazioni cerebrali. Secondo un'équipe di artisti e musicisti italiani, il compositore Riccardo Massari Spiritini, l'artista, cantante e performer Raj Per Tot, in arte Raj Kraljev, e il video-artista Antonio Giacomini, che hanno pensato e presentato in dicembre a Trieste e in gennaio negli spazi del Media Lab del museo del Prado di Madrid l'opera elettronica *Let Sfin-ge*, si può arrivare a definire un assetto di immagini, che siano diretta conseguenza di impulsi elettrici, di una sorta di elettroencefalogramma, provenienti da una calotta-sensore posta sulla testa del performer. Questi, seminudo, con il corpo dipinto di bianco, si muove sulla scena, più o meno lentamente, intonando melodie su un avvolgente continuum di elettronica: le immagini proiettate, in tempo reale programmate dal video artista, sono come telecomandate dagli impulsi cerebrali recepiti da questo sensore.

Dopo Trieste, Madrid e Barcellona del mese scorso sono previste altre presentazioni della performance, in aprile a Berlino e Amsterdam.

Incontriamo Massari Spiritini e Raj Per Tot, ai quali chiediamo come nasce e quali sono i contenuti di questo lavoro.

SPIRITINI: «Il progetto *Let Sfin-ge* nasce da un'idea di Raj Per Tot, ispirato al tema mitologico della sfinge, portatrice della conoscenza, che nello stesso tempo pone tutta una serie di quesiti: questa non trovando risposta vola nello spazio a cercarla, per poi tornare sulla terra senza aver trovato nessuna risposta, essa rappresenta il senso del 'dubbio' degli uomini».

E come si articola dal punto di vista scenico?

SPIRITINI: «Il montaggio 'scenico' dovrà svolgersi all'interno di una calotta che sovrasterà il pubblico e con un attore/cantante, lo stes-

so Raj che si presenterà sulla scena come una sorta di scultura vocale. Nella versione "piccola", per spazi ridotti, per gallerie, musei, la calotta è sostituita da un'ellisse verticale, con uno schermo semitrasparente per le immagini cerebrali e la musica in versione stereofonica».

Questo sensore come funziona?

SPIRITINI: «Il sensore posto sulla fronte del performer/cantante in movimento modula i disegni e le luci».

Ma agisce anche sui suoni?

SPIRITINI: «Nel progetto si sta preparando un'applicazione della stessa tecnica ai suoni, con conseguenti paesaggi sonori, che verrebbero quindi mixati in tempo reale tramite gli impulsi cerebrali della Scultura Vocale. Nel progetto definitivo la musica sarà esafonica, su 6 canali, nello spazio della calotta. La musica nasce da melodie composte e cantate in precedenza da Raj, da me in seguito arrangiate con colori elettronici sofisticati e con l'aggiunta di paesaggi sonori».

RAJ PER TOT: «Vorrei aggiungere che questo progetto è sicuramente solo il primo di una serie di altri che si stanno già preparando ed è forse per questo il più eclettico: l'uso dei sensori cerebrali nel creare immagini e musica è per noi fonte di scoperte sempre nuove, nuove possibilità, decisamente inimmaginabili, che si stanno svelando ogni volta che presentiamo il nostro lavoro. Questo viaggio mentale pone in un'evidenza palpabile il fatto di quanto sia importante ricercare nell'intimità e nell'emotività di noi stessi per poter dire ciò che realmente pensiamo e viviamo in una maniera più esplicita e articolata. L'arte contemporanea e concettuale degli ultimi decenni ha spesso snobbato l'essenza interiore del sentire e percepire le cose proprio perché considerava questi fattori razionalmente inspiegabili. L'espressione delle mappe mentali che raccontano i nostri contenuti ci mostrano il contrario. Più ci immergiamo in noi stessi, più creiamo stimoli e più siamo sottoposti ad ostacoli che dobbiamo superare». **m**



Let Sfin-ge

FESTIVAL

CONTEMPORANEA



Vadim Repin
(foto Gela Megredlidze)

Il cabalista Mark Andre

L'Opera di Stoccarda ha commissionato al compositore francese - che vive in Germania - un nuovo lavoro che si ispira a Johannes Reuchlin, ammirato da Goethe

Aereoporto Ben Gurion di Tel Aviv, al controllo passaporti. Un gruppo di viaggiatori è in attesa. Johannes finalmente coronerà il suo sogno di visitare Israele dopo una vita trascorsa a studiare lingua e religione. Le riflessioni di Johannes sulla sua identità (il suo cuore viene da un anonimo donatore) e il suo comportamento anomalo suscitano il sospetto delle autorità che gli negano l'ingresso nel Paese. Johannes incontra Maria nel ristorante dell'aereoporto. I due si parlano, finché un attacco cardiaco non stronca l'uomo. Uscito dal suo corpo, Johannes osserva e riflette sul tema della resurrezione. Vorrebbe continuare a parlare con Maria, ma la donna lo invita a non toccarla... Questo il soggetto di *wunderzaichen* (segno miracoloso), la nuova opera del compositore francese Mark Andre su libretto proprio e del drammaturgo Patrick Hahn. Il lavoro è una commissione dell'Opera di Stoccarda, che ne accoglierà la prima esecuzione assoluta il prossimo 2 marzo (quattro le repliche in

programma), in collaborazione con l'Experimentalstudio del SWR, l'organismo radiotelevisivo pubblico del sudovest tedesco, che ha realizzato gli elementi live-electronic della partitura. Sul podio della Staatsorchester Stuttgart sarà Sylvain Cambreling, direttore musicale del teatro e grande specialista di musica contemporanea, che ha già tenuto a battesimo vari lavori di Mark Andre. A firmare la realizzazione scenica saranno la coppia Jossi Wieler e Sergio Morabito, da anni legati da un fecondo partnership artistico, per la regia e Anne Viebrock per scene e costumi.

Nato in Alsazia e formatosi a Parigi, Mark Andre vive da anni in Germania, sua patria di elezione. Dopo gli anni al Conservatorio di Parigi con Claude Ballif e Gérard Grisey, si trasferisce a Stoccarda, dove in Helmut Lachenmann trova un riferimento fondamentale. La nuova opera è il risultato di un lungo percorso, che nel 2011 l'ha condotto anche in Israele: «non per uno scambio di cartoline sonore, ma per foto o eco-

grafie acustiche», nelle sue parole. «Sono misure che da un lato hanno a che fare con la parametrizzazione, con le rappresentazioni acustiche di edifici, di situazioni sonore».

Il titolo *wunderzaichen* proviene da un'espressione di elogio di Goethe per Johannes Reuchlin, giurista e umanista morto nel 1522 a Stoccarda, uno dei primi studiosi in occidente di lingua e cultura ebraica e grande esperto di cabala (*De arte cabalistica* è uno dei suoi lavori più noti). A lui allude il protagonista dell'opera e dal suo *Das wundertätige Wort* (La parola miracolosa) proviene parte del materiale utilizzato da Andre e Hahn per il libretto con il saggio *L'intruso* del filosofo Jean-Luc Nancy e scritti di Heiner Müller.

A Stoccarda, l'attore André Jung presterà corpo e voce al ruolo recitante di Johannes, Maria sarà il soprano Claudia Barainsky e il tenore Matthias Klink vestirà i panni del poliziotto, del medico e dell'arcangelo.

s.n.

FRANCO SODA

Novosibirsk. Si annaspa nella memoria scolastica per localizzare la città siberiana. Viene in mente la linea ferroviaria-cordone ombelicale con Mosca, ma nonostante gli sforzi non si riesce a trovare proprio nulla nel proprio data-base che la leghi alla musica. Eppure ci sono uno dei teatri d'opera tra i più grandi, un'orchestra sinfonica che ha appena inaugurato la nuova sede (la sala Arnold Kats)... Qui il violinista Vadim Repin nacque, e qui apre il suo festival (31 marzo - 12 aprile) dal titolo evocativo "Dalla Spagna al Giappone: un viaggio a Novosibirsk, il I Festival Transiberiano".

Maestro, perché un festival a Novosibirsk?

«È la città dove sono nato. Qui sono cresciuto e ho studiato. Novosibirsk è una città molto interessante. Ha una sorprendente tradizione culturale: ci sono quattro licei musicali, un fantastico teatro dell'opera, una delle migliori orchestre sinfoniche del Paese. Molto importante la nuova sala di concerto, costruita per l'orchestra, inaugurata nel 2013».

Qual è la caratteristica del festival?

«"Transiberiano": l'associazione al viaggio è immediata. Il concept musicale del festival è quello di un viaggio attraverso la musica. Mi piace il parallelo tra il viaggio che porta in luoghi sconosciuti, fa incontrare nuova gente e la musica quando si ascoltano nuovi pezzi musicali, quando si viaggia sulle ali della note».

Perché "Dalla Spagna al Giappone"?

«La *Symphonie espagnole* di Édouard Lalo, diretta da Kent Nagano, apre il festival. Mi è sembrato un mix perfetto, una composizione francese di gusto spagnolo diretta dal direttore statunitense ma di famiglia giapponese con un'orchestra russa nella Siberia centrale!»

In programma c'è la prima mondiale del concerto per violino di

Benjamin Yusupov Voices of Violin.

«È una co-commissione del festival e dell'Orchestra di Radio France. La prima francese sarà in settembre a Parigi».

E il Pas-de-deux for toes and fingers con sua moglie, la ballerina Svetlana Zakarova?

«È importante il dialogo tra i due protagonisti: un dialogo paritario tra movimento e musica. Non c'è una star della serata: infatti, non è solo questione della mia interpretazione musicale ma del dialogo che voglio instaurare con i movimenti della Zakarova. In questo modo la musica è una parte dello spettacolo. Altrettanta importanza ha la danza. Solo il connubio tra le due permette il pieno godimento. Questa è l'unicità dello spettacolo».

Non c'è opera...

«Ci sarà un recital di Olga Borodina con il ciclo vocale "Canti e danze della morte" di Musorgskij. Prossimamente inviterò una compagnia d'opera, il Marinskij forse. Probabilmente nel 2016 o nel 2017».

In programma c'è un concerto dal titolo "Fiddlemania".

«È un programma all'insegna dell'umorismo e del crossover con diversi tipi di violinisti: il violinista jazz Didier Lockwood. Aleksey Igudesman sarà lo showman. Naturalmente ci sarò anch'io: saranno esclusivamente improvvisazioni, ma Igudesman sarà una sorta di regista. Proporrà dei pezzi molto particolari che saranno la base delle improvvisazioni».

Il festival dedica un'attività ai giovani.

«Mario Brunello, il pianista Andrei Korobeinikov e io cureremo un programma insieme agli allievi della scuola di musica che frequentai da giovane. Non solo vogliamo suonare con gli studenti, ma fare anche le prove insieme. Inoltre inviteremo giovani provenienti da famiglie disagiate o malati, ragazzi che altrimenti non avrebbero mai potuto andare ad ascoltare un concerto».





OPERA DELLA PRIMAZIALE PISANA

Rassegna di Musica Sacra
(dir. artistico Sir John Eliot Gardiner)



indicono il

VII Concorso Internazionale di Composizione Sacra

Il brano vincitore sarà eseguito in occasione di
Anima Mundi 2014

Termine per la presentazione dei lavori:
15 Aprile 2014



Per informazioni
"Concorso di Composizione Sacra Anima Mundi"
www.opapisa.it
info@opapisa.it

FESTIVAL

Lione accende smartphones

La biennale contemporanea "Musique en scène" è dedicata all'universo multimediale

GIANLUIGI MATTIETTI

Giunta alla sua settima edizione, la Biennale "Musiques en scène" di Lione (dal 5 al 29 marzo), si ispira quest'anno al mondo della rete, del cloud computing, delle nuvole informatiche che suggeriscono un nuovo approccio con la tecnologia e nuove forme di fusione tra le arti: «Si sta profilando una società esuberante e polimorfa - sostiene Damien Pousset, direttore artistico del festival - della quale l'artista traccia, a modo suo, i primi contorni, cercando di spezzare l'individualità delle proprie pratiche». Figura emblematica di questa dimensione multidisciplinare della creazione artistica è Heiner Goebbels, che sarà compositore ospite del festival. L'ampia retrospettiva a lui dedicata comprende quattro spettacoli, che dimostrano al sua abilità nel fondere la pratica della composizione, vocale, strumentale, elettronica, con l'esperienza viva del teatro. Ma il programma presenta molti altri appuntamenti teatrali e installazioni: da non perdere STEVE V, opera da camera multimediale di Roland Auzet,

che racconta la vita di Steve Jobs sulla falsariga della storia di Enrico V in guerra contro la Francia (14-18 marzo), e *Jardin des Songes*, installazione interattiva di Jean-Baptiste Barrière che porterà gli spettatori a condividere i propri sogni, attraverso internet e smartphones, tra Lione e a New York. L'Orchestre National de Lyon, diretta da Jonathan Stockhammer, eseguirà *Du Cristal*, uno dei primi lavori orchestrali di Kaija Saariaho, *Still* di Rebecca Saunders (violino solista: Carolin Widmann), la *Sampler Suite* di Goebbels (estratta da *Surrogate Cities*), *Black-Out*, una prima mondiale del giovane compositore giapponese Kenji Saikai, allievo di Marco Stroppa, Michaël Levinas, Michael Jarrell (il 20 marzo). Una prima mondiale di Daniele Ghisi, *Nostre*, si intreccerà con le diverse sezioni della *Messe Notre-Dame* di Machaut, in un concerto dell'Ensemble Musica Nova (il 28 marzo).

Una serie di novità saranno presentate nei due concerti del "New Forum Jeune Création" (concorso di

composizione sostenuto dalla Comunità Europea per promuovere la musica elettroacustica e le pratiche pluridisciplinari) affidati all'Ensemble Orchestral Contemporain (il 7 marzo) e all'Ensemble Mosaik (l'8 marzo): in programma pezzi dell'emergente Aurélien Dumont, Christopher Trapani, Aurélio Edler-Copes, Eduardo Moguillansky, Johannes Kreidler, Hikari Kiyama. Da segnalare anche una prima mondiale di Thierry Blondeau (il 22 marzo). La Biennale si chiuderà in modo non convenzionale con una "Journée cumulus", concepita come una maratona tra diversi concerti, una passeggiata musicale lungo le rive della Saône, culminante nel concerto dell'Orchestra del Conservatorio di Lione, che insieme a lavori di Harvey, Adès, Goebbels, Sighicelli presenterà una performance interattiva di Xavier Garcia per telefoni portatili e orchestra: il pubblico sarà invitato a "non" spegnere il proprio cellulare, anzi a comunicare il proprio numero al festival per prendere parte attiva alla performance. **m**

Varietà Printemps

Il festival di Monte-Carlo festeggia i suoi primi trent'anni con un programma votato all'eccellenza

Il Festival Printemps des Arts de Monte-Carlo compie trenta anni. La manifestazione, che si terrà dal 14 marzo al 13 aprile, ha un format popolare in Francia. Quello di articolare il programma esclusivamente durante i week-end, che saranno cinque. Per celebrare l'anniversario sono stati commissionati tredici pezzi di tre minuti ciascuno che saranno eseguiti come preludio ai concerti. Come d'abitudine il festival si focalizza su un Paese dalla cultura lontana da l'europa. Questa volta il Giappone. Il direttore artistico e compositore Marc Monnet ci parla del suo festival.

Ancora una volta, sarà possibile ascoltare musica da Lei composta: mi parlerebbe di Bibilolo, performance di clown e musica elettronica?

«*Bibilolo* è una composizione ludica, genere che raramente ho affrontato: è un gioco intorno a suoni prodotti da un sintetizzatore. La composizione è un gioco di balbettii: giochi sonori e rimbalzi per sei pianoforti elettronici. Da tempo volevo scrivere un pezzo giocoso, per bambini, ma alla fine sono gli adulti che si divertono!»

Vedo un'opera per marionette: *Philemon und Baucis* di Joseph Haydn. Cerca un nuovo pubblico?

«L'opera per marionette è un'eccezione nella musica classica. Haydn ne ha scritte tre, ma una sola è arrivata fino a noi. Avevo voglia di mostrare con degli interpreti di talento questa bella musica un po' fantastica».

Nel programma, le nuove composizioni non sono poche.

«Sì: ci sono le tredici composizioni commissionate per l'anniversario del festival, inoltre le prime assolute dei compositori Andrea Cera, Pierre Jodlovsky, Toshio Hosokawa, Ahmed Essyad».

Nel programma c'è anche la Vgetable Orchestra.

«C'è varietà: quello della produzione del suono. Il suono non è fisso e tanto meno la sua organizzazione. Alcuni usano degli ortaggi, altri percussioni, altri ancora un'orchestra...».

Tra le presenze italiane al festival di Monte-Carlo l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, che il 4 aprile diretta da Alexander Vedernikov, con Alexei Volodin al pianoforte, presenterà un programma tutto-Skrjabin.

f.s.

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

IN BREVE

L'anno di Sax e del sax

Per festeggiare i 200 anni dalla nascita dell'inventore del sax, il belga Adolphe Sax nato il 6 novembre del 1814 a Dinant, Bruxelles ha programmato imponenti celebrazioni, già iniziate con l'inaugurazione lo scorso febbraio presso il MIM (Musée des Instruments de Musique) di Bruxelles la mostra più completa mai realizzata sullo strumento: la mostra espone 130 strumenti e ricostruisce la vita movimentata di Adolphe Sax, figlio di un costruttore di strumenti musicali, inventore anche di tutta una serie di altri strumenti musicali, ma anche medicali quali una specie di aerosol. Dal 3 al 5 luglio è previsto il momento di approfondimento scientifico con un convegno internazionale, inoltre per tutto il 2014 incontri, proiezioni, masterclass e soprattutto concerti, nell'ambito di rassegne quali la Brussels Jazz Marathon a maggio, o appositamente programmati dal MIM. Tutti gli eventi su www.sax200.be

Fiandre in primavera

Il Festival delle Fiandre, cambia data e festeggia il decimo compleanno con un'edizione speciale, il KlaraFestival. L'appuntamento non è più a settembre ma in primavera, dal 15 al 29 marzo, con la serata inaugurale che ospiterà il pianista cinese Lang Lang, per interpretare insieme a l'Orchestra Royal du Concertgebouw di Amsterdam il nuovo lavoro del compositore belga Kris Defoort. Tra gli altri nomi in cartellone quelli di Philippe Herreweghe, Ivor Bolton, Sophie Karthäuser e Lorenzo Gatto.

Alma Torretta

Abu Dhabi stelle e strisce

L'Abu Dhabi Festival torna dal 21 marzo al 4 aprile, e dedicherà il suo programma agli Stati Uniti, inaugurando con una installazione del visual artist Bill Fontana, che ha trasformato i suoni della capitale degli Emirati Arabi in un'opera. Tra gli ospiti, Herbie Hancock, Renée Fleming, l'American Ballet Theatre, la European Youth Symphony Orchestra. Info: www.abudhabifestival.ae

m

PROFESSIONI
FORMAZIONE LAVORO STRUMENTI

Impara ad ascoltare

Il progetto educational dell'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento coinvolge numerose istituzioni e forma insegnanti all'arte dell'ascolto e alla scoperta dell'interdisciplinarietà tra la musica e le altre arti



Disegno di Tobias Kirchlechner (Scuole Franz Tappeiner, Merano, premiato alla Symphonic Kids Competition 2011-2012)

MONIQUE CIOLA

Nel mese di settembre 2013 è partito a pieno regime il nuovo progetto didattico dell'Orchestra Haydn di Bolzano e Trento con il nome di "Haydn & Education" (www.haydneducation.it),

un'organizzazione molto complessa ed articolata che punta all'educazione per un ascolto attivo, momento fondamentale per la maturazione culturale dell'individuo, dei giovani tra i 3 e i 19 anni. Ci sono voluti parecchi mesi di organizzazione per creare una rete importante di referenti istituzionali e tanta ricerca per produrre i preziosi materiali didattici che chiunque oggi può scaricare gratuitamente dal sito dedicato. La peculiarità di questo progetto è d'inserirsi all'interno del curriculum scolastico, offrendo non solo dei concerti ai ragazzi ma soprattutto la formazione dei docenti con un corso di aggiornamento accreditato dalle scuole. Abbiamo approfondito le linee del progetto e le sue strategie con Sonia Carli, ideatrice e curatrice di Haydn & Education, e i contenuti didattici con Elita Maule, docente di Didattica presso il Conservatorio "Monteverdi" di Bolzano e coordinatrice per la parte pedagogica di Haydn & Education.

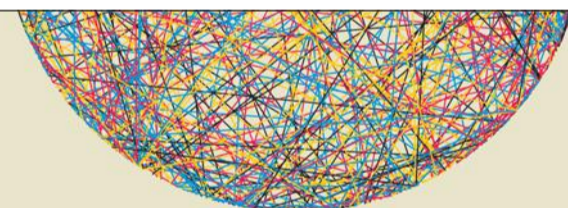
Come e quando è nata l'attenzione dell'orchestra del Trentino Alto Adige alla formazione musicale dei giovani?

«I progetti educativi dell'orchestra regionale sul territorio sono nati in modo sistematico nel 2002 con una richiesta che era partita dall'Orchestra regionale e dal Liceo "Rosmini" di Trento, del quale allora ero responsabile del dipartimento di musica, per cominciare un progetto di didattica nelle scuole del Trentino. Era partito con il titolo "L'Orchestra in aula: la Haydn ed i giovani" ed è proseguito negli anni con altri nomi ed altre idee. Oggi questo progetto didattico, il cui coordinamento mi è stato affidato assieme a Manuela Kerer, si presenta rinnovato nel nome, Haydn & Education, come nei contenuti. Si tratta di un progetto collaborativo, cioè un programma di formazione musicale dove collaborano innanzitutto gli enti istituzionali della formazione: sul territorio di Bolzano le tre Intendenze scolastiche - tedesca, italiana, ladina - e il Conservatorio "Monteverdi", nella provincia di Trento il Dipartimento della Conoscenza, ossia l'ex Sovrintendenza scolastica, il Conservatorio "Bonporti" e l'Iprase. Stiamo parlando quindi di una collaborazione tra gli enti preposti alla formazione rivolta a favore delle istituzioni scolastiche. Questa è l'idea da cui si è partiti e vuole coinvolgere tutta la regione, anche perché l'orchestra Haydn è l'unica istituzione culturale a carattere regionale in Trentino Alto Adige».

Come nasce il progetto didattico Haydn & Education?

«Siamo partiti da un'analisi del territorio - prosegue Sonia Carli - per capire quale fosse la situazione d'ingresso, ossia i generi musicali che ascoltano i giovani, il loro

SEGUE A PAGINA 14



**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

TUTTE LE INFORMAZIONI PER PARTECIPARE SU
WWW.DIVERTIMENTOENSEMBLE.IT

HAYDN

»
SEGUE DA PAGINA 13

contesto sociale, gli enti che propongono musica e ci siamo fatti una domanda: cos'è che accomuna tutti? L'ascolto. Da qui l'idea di fare formazione all'ascolto dentro la struttura, cioè nel curriculum scolastico. È quindi ciò che scientificamente viene definito un "embedded system", un sistema dentro il sistema ossia un sistema integrato nel sistema formativo, e lo possiamo fare proprio perché la musica è trasversale. Con la trasversalità di una disciplina si può entrare in questo sistema e dare veramente una formazione democratica di quella che, a detta di tutti i pedagogisti, è una dei componenti fondamentali della persona e dell'esperienza umana. Una volta allargato il territorio ed individuati i soggetti che potevano collaborare è partita l'organizzazione, molto complessa e macchinosa ma che ha trovato l'assoluta disponibilità di tutti a dividerne, a costo zero, gli obiettivi e le finalità. Sono assolutamente convinta che la musica debba essere offerta in tutti i livelli scolastici perché è un diritto di tutti. Ogni ente collabora con investimenti personalizzati sia per quanto riguarda le ore, le proprie possibilità e le proprie competenze per costruire un sistema nel sistema. È un tipo di collaborazione che esiste già a livello internazionale, non solo europeo. Ogni ente ha dei compiti ben precisi e individua il suo ambito. Ad esempio per l'orchestra è la realizzazione dei concerti con programmi adatti e la messa in rete delle guide pedagogiche, per i conservatori è il lavoro dei preparatissimi docenti di didattica della musica con l'attivazione dei corsi di formazione rivolti ai docenti, per le tre Intendenze scolastiche e il Dipartimento della Conoscenza il supporto organizzativo nel coordinamento delle scuole del territorio».

«È importantissimo che la scuola si apra all'esterno – spiega Elita Maule – come riportano anche le indicazioni nazionali e per questo pensiamo sia importantissima la collaborazione delle scuole con le offerte formative del territorio. Viviamo in posti dove la maggior parte della po-

polazione non sa chi offre musica e dove e quindi è fondamentale la conoscenza dei luoghi. Come avviene ormai anche a livello europeo, per portare i giovani in teatro ci vuole quello che in termini tecnici è chiamato un "decision maker", cioè una figura di riferimento che è la famiglia ma anche la scuola, individuata in tutta Europa proprio come il "decision maker" per eccellenza. Vorremmo far sì che il nostro progetto fungesse da ponte tra un'educazione alla fruizione del patrimonio musicale offerto in regione e quella dell'insegnante stesso, che a sua voglia ha bisogno di formazione. Abbiamo pensato di lavorare sull'insegnante perché è colui che poi di fatto si rende artefice della diffusione e del coinvolgimento dei giovani. Lavoriamo quindi su più strati, dai piccoli ai decision maker, partendo cioè dal presupposto che vanno educati anche gli adulti tramite i bambini».

Il progetto dell'Orchestra Haydn è articolato in più fasi che si svolgono in momenti e luoghi diversi: una prima formazione degli insegnanti tramite un corso tenuto dai docenti di didattica dei Conservatori che viene riconosciuto dalla scuola come corso di aggiornamento; il lavoro in classe dei singoli insegnanti con il supporto delle guide didattiche messe a disposizione gratuitamente sul sito della "Haydn"; la partecipazione delle classi di studenti, dalle scuole d'infanzia alle superiori, ai concerti proposti dall'orchestra; la successiva preparazione in classe di elaborati sull'esperienza di ascolto musicale vissuta in teatro. «Il corso di aggiornamento che offriamo agli insegnanti delle scuole entra nei circuiti dei piani di formazione provinciale - precisa Sonia Carli -. Questo è entrare nel curriculum. Le ore vengono riconosciute come aggiornamento e sono rivolte non solo ai docenti di musica ma anche delle altre discipline. Oltre al materiale che viene fornito ai corsi, è anche possibile scaricare le guide didattiche direttamente dal sito dell'Orchestra Haydn. La messa in rete dei progetti didattici è una divulgazione importantissima. Sappiamo che stanno scaricando i nostri materiali per utilizzarli nelle scuole a Verona, a Roma e anche all'estero. Per questo motivo stiamo già pensando di tradurli in inglese».

Entrando nei contenuti didattici, come si svolgono in pratica le varie fasi del progetto e a chi sono rivolte?

«Innanzitutto il corso di aggiornamento, con un impegno che va dalle 6 alle 12 ore, è rivolto non solo agli insegnanti che porteranno poi i ragazzini ad ascoltare il concerto ma a tutti – spiega Elita Maule – e soprattutto anche a quelli che non insegnano specificamente musica. I progetti didattici sono calibrati sull'interdisciplinarietà proprio perché si vuole dare l'opportunità di trovare un aggancio anche all'insegnante di religione, di arte o di seconda lingua. Per esempio con il *Till Eulenspiegel* di Strauss si è lavorato molto sui testi in lingua tedesca, mentre con la *Cenerentola* di Rossini abbiamo cercato di lavorare sull'interculturalità, dimostrando che l'Angelina rossiniana è solo una delle tante cenerentole del mondo, da quella vietnamita a quella cinese. Il progetto della "musica per i re", con le sinfonie di Haendel e Lully, servirà agli insegnanti del liceo per parlare di assolutismo monarchico, oltre al fatto di essere accattivante anche per il bambino più piccolo che a Carnevale si traveste da principe o principessa, figure che fanno parte del suo immaginario. La nostra esigenza è dare degli spunti a tutti gli insegnanti. Non vogliamo organizzare dei concerti tematici pensando alla musica in sé, ma pensando alla trasversalità. Cerchiamo temi che diano l'impressione che la musica è una parte fondamentale della vita sociale di una collettività. Chi ha partecipato ai nostri corsi d'aggiornamento, conclusi lo scorso novembre, ha apprezzato molto. Abbiamo lavorato anche con attività in simulazione affinché gli insegnanti avessero materiali adatti, cioè provassero in prima persona ad effettuare il percorso e lo sapessero poi anche svolgere con i supporti adeguati. Dopo questa prima fase di formazione gli insegnanti preparano da soli in autonomia le classi per partecipare al concerto in modo che a teatro i ragazzi siano concentrati esclusivamente sulla musica. Quando verranno a concerto gli studenti dovranno fruire innanzitutto musica e non discorsi, anche perché si sa che dal punto di vista pedagogico la concentrazione ha un



Concerto educational dell'Orchestra Haydn con Uto Ughi

limite soprattutto se sono piccoli e quindi dare delle spiegazioni preliminari prima dell'esecuzione nuoce proprio alla didattica dell'ascolto. Non funziona più così ormai da nessuna parte d'Europa, tranne forse qualche conferenza nel foyer destinata agli studenti universitari o agli adulti che però sono scollegate dal concerto in sé. L'ultima fase del progetto è la rielaborazione in classe dell'esperienza dell'ascolto vissuta a concerto. È facoltativa da parte degli insegnanti ma noi gradiamo se ci mandano un feedback. Alcuni mandano elaborati grafici o pittorici, come l'immagine scelta dalla Haydn per la locandina di quest'anno [vedi il disegno di Tobias che pubblichiamo a pagina 13], ma anche altri linguaggi espressivi. Nel nostro sito è presente un'apposita rubrica dal titolo "La parola agli insegnanti", che le raccoglie».

I progetti didattici collegati ad altrettanti programmi concertistici, che prevedono numerose repliche sul territorio, alcune già sold out, sono cinque, e affrontano repertori diversificati, dalla sinfonica alla cameristica. I concerti sono cominciati in settembre con *L'apprendista stregone* di Dukas in una messinscena con i burattini di Luciano Gotardi e termineranno nel mese di maggio con gli archi dell'orchestra impegnati in pagine di Mozart, Mendelssohn e Bartók per la direzione di Marco Mandolini, spalla della Haydn. «I progetti sono tutti diversi – spiega Elita Maule –, in quanto dipendono dal tipo di proposta musicale e dall'età dei ragazzi a cui ci si rivolge. Occorre allenare l'orecchio a scoprire più dettagli possibili e parlare della nostra esperienza d'ascolto. Si sa che l'esperienza sonoro-musicale è quella di cui si possiede meno vocabolario specifico. E poi soprattutto l'idea centrale è che l'ascolto deve essere attivo. Cioè bambini e ragazzi, piccoli e grandi, devono essere dentro la musica, capirne le strutture. Quindi le esperienze proposte sono essenzialmente pratiche, come attività di musica e movimento e attività di sonorizzazione. Ogni progetto contiene una guida all'ascolto che dà la possibilità a tutti di dire qualcosa della musica partendo dai codici percettivi generali. Pensiamo prima di tutto che quest'attività debba essere rivolta all'affinamento del gusto e all'apprezzamento dei repertori e in secondo luogo all'acquisizione almeno di un'idea di stile epocale che diventi un contenitore dove altre conoscenze, altre competenze acquisite da altre fronti possano aiutare a comprendere la musica. Vogliamo solamente stuzzicare l'appetito, far venire la voglia di andare oltre, di ascoltare di più».

«In sintesi – conclude Sonia Carli - Haydn & Education è il coinvolgimento totale della comunità in un processo formativo, una vera e propria azione sociale. Ciò che ci contraddistingue da altri progetti educativi simili è il fatto di entrare nel curriculum scolastico e di essere presenti in questo sistema di formazione. Abbiamo creato un progetto veramente complesso con una grande fatica alle spalle, sia organizzativa sia di contenuti. Però abbiamo già i risultati con l'overbooking dei concerti e i primi feedback positivi. In previsione ci sarà l'apertura anche ad altri enti di formazione come per esempio l'Università di Trento che ha già presentato delle proposte».



Open Source

Pianoforte, violino, viola, violoncello per i bienni

Agli studenti dei Corsi accademici di II livello iscritti al Conservatorio G. Verdi di Torino che parteciperanno al progetto **Open Source** saranno riconosciuti crediti formativi per le ore frequentate presso l'Accademia di Musica di Pinerolo.

Per informazioni

Accademia di Musica Onlus

Viale Giolitti, 7 – 10064 Pinerolo – TO

Tel. +39 0121 321040 – Fax +39 0121 393212

Cell. +39 393 9062821

Web site www.accademiadimusica.it

e-mail segreteria@accademiadimusica.it

VOCE

Se vuoi incantare non devi imitare

Antonio Juvarra
Cantare, decantare, incantare.
Come diventare cantanti e non imitatori vocali

Bologna, Ut Orpheus 2012,
211 pp., € 24,95



Noto per i testi didattici di larga diffusione, amato-odiato per le affermazioni controcorrente, Antonio Juvarra intensifica col tempo le sue pubblicazioni, dove le prescrizioni lasciano sempre più spazio alle riflessioni. Questo volumetto edito da Ut Orpheus (cui un altro s'è nel frattempo aggiunto per lo stesso editore: Incontri, esperienze e idee sul canto: quasi un'autobiografia tecnico-vocale) non è certo un metodo di canto, anche se di cose ne insegna parecchie, pur nella sua conformazione frammentaria, non priva di ripetizioni interne, ma che si lascia leggere tutto d'un fiato. Comincia come fantasia letteraria: il lettore rimane spaesato da quei capitoletti iniziali dove l'esercizio retorico prende il sopravvento con tecnica espositiva raffinatissima, alternando l'aforisma all'elzeviro. Poi, pagina dopo pagina, la pars destruens cede la mano alla pars construens, l'ironia alla riflessione, la metafora ai fatti. E i bersagli principali della polemica si delineano con nettezza: gli approcci iperscientifici (o sedicenti) all'arte del canto, con particolare

acredine espressa nei confronti del meccanicistico Voicecraft dell'americana Jo Estill, nonché i falsi miti della didattica novecentesca, a cominciare dalla cosiddetta Tecnica dell'affondo propagandata al Conservatorio di Pesaro da Arturo Melocchi e portata in auge da Mario Del Monaco e dai suoi epigoni. Scopo finale è il ritorno a un canto antico, quello del Sette e dell'Ottocento, fatto di leggerezza e non di pesantezza, di naturalezza e non di meccanicità: «I moderni didatti e scienziati del canto sono convinti che nel corpo si nasconda una macchina vocale che può entrare in funzione solo leggendo i libretti di istruzione, da loro predisposti. In effetti il canto è una disciplina del corpo, ma è una disciplina che si apprende educando la mente e non i singoli muscoli». Se non conoscessimo per altre vie la solidità dell'autore, sembrerebbe il solito approccio spontaneistico alla materia, che tanti giovani talenti ha bruciato sul nascere...

Marco Beghelli

Cantare? Questione di metodo e di tecnica

Maurizia Barazzoni
Metodo di Canto Italiano:
dal "Recitar cantando" a Rossini,
con esempi ed esercizi dai trattati storici di tecnica vocale

Bologna, Ut Orpheus 2012,
156 pp., € 35,95



Di "metodi di canto" si continua a produrne ancora oggi, aggiornando le conoscenze fisiologiche e adattando i principi didattici alle necessità dell'allievo moderno, cui si richiede di prepararsi a eseguire un repertorio sterminato per stile e variabili tecniche. Ma in un clima di recupero progressivo delle consapevolezze del passato, la rilettura dei testi più antichi acquista un particolare valore formativo. Maurizia Barazzoni, soprano e didatta d'elezione barocca, ha radunato una silloge di precetti ed esercizi tratti da alcuni fra i più noti trattati di canto del passato, mettendoli a disposizione dello studente moderno che può così in tutta facilità leggere di appoggiature e messe di voce, portamenti e diminuzioni, direttamente dalle parole degli antichi didatti, e addestrarsi sugli esercizi che essi stessi proponevano ai loro allievi: operazione lodevole, anche perché l'accessibilità a quei testi non è sempre facile. Un solo limite va rilevato: l'antologia

di consigli e opinioni rimane priva di una supervisione storicizzante e di un valido commento critico da parte della curatrice, anche là dove le argomentazioni sono palesemente contraddittorie fra i vari autori e superate dagli studi foniatrici moderni (vedi il problema dei registri vocali), oppure sono insufficienti per trasmettere il concetto al lettore moderno senza l'ausilio di esemplificazioni esplicative (è il caso dell'esecuzione del rubato, come dell'appoggiatura nel recitativo). Il tutto col rischio di una visione sincronica fuorviante, mentre fra l'Ottocento (da cui vengono assunti i precetti per l'emissione della voce) e il Seicento (di cui si espone lo stile delle ornamentazioni) molte cose sono cambiate, proprio in termine di emissione e di ornamentazioni. Lo storico non può limitarsi ad affastellare fonti antiche, ma deve anche interpretarle e farle interagire.

m.b.

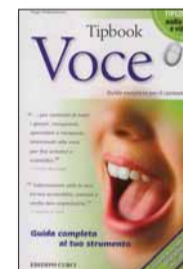
Consigli per le voci, con microfono e senza

I Tipbooks sono, letteralmente, dei "libri di consigli" ideati dal giornalista e musicista olandese Hugo Pinksterboer attorno a vari strumenti e tematiche musicali, tradotti in italiano dalle Edizioni Curci. Il target è propriamente quello dell'esecutore di musica leggera, o ancor meglio quello del dilettante di musica leggera che cerca qualche nozione in più, qualche suggerimento, qualche chiarificazione; ma una lettura al volume dedicato alla voce cantata non farebbe male neppure allo studente di canto lirico, che leggerà forse per la prima volta termini e concetti assenti nei tradizionali testi didattici utilizzati nei Conservatori italiani (a cominciare da come si usa un microfono).

L'impostazione redazionale è tutt'altro che classica: paragrafi di dieci righe al massimo, ritmo incalzante, grafica moderna e accattivante. E soprattutto il frequente rimando a clip audio/video depositate nel sito internet dell'editore, che consentono di ascoltare con efficacia immediata i fenomeni vocali di cui si parla nel testo. La traduzione non è impeccabile (le "estremità esterne" delle corde vocali altro non sono che i loro "bordi longitudinali" o "rime", il diaframma più che "appiattito" viene "abbassato" nella respirazione e "l'uso della rottura" va inteso come lo sfruttamento della naturale "discontinuità" fra

i registri vocali), né sarebbe stato inopportuno ricondurre l'altezza delle note alla nomenclatura italiana, o almeno avvertire che ciò che in Italia si chiama "Do3" (il cosiddetto "Do centrale") nel libro viene indicato come "Do4". Ma a parte qualche ingenuità espositiva, la lettura è stimolante, e di fronte ai temi più controversi, a cominciare dal guazzabuglio sui registri vocali, l'autore non pontifica con i toni dell'incontrovertibilità che si riscontrano nei testi di seconda mano prodotti con regolare cadenza da questo o quell'insegnante di canto nostrano, ma mette in guardia il lettore sulla totale confusione terminologica e concettuale.

m.b.



Hugo Pinksterboer
Tipbook Voce.
Guida completa per il cantante
Milano, Edizioni Curci 2012,
228 pp., € 14,90

abbonarsi a il giornale della **m**usica

abbonamenti@edt.it | tel. 0115591831

tab_gdm_312

SÌ, SOTTOSCRIVO UN ABBONAMENTO

ITALIA	
<input type="checkbox"/> abbonamento annuale (CARTA+PDF)	€ 14,00
ESTERO	
<input type="checkbox"/> solo PDF online	€ 14,00
<input type="checkbox"/> Unione Europea 1 anno (CARTA+PDF)	€ 62,00
<input type="checkbox"/> 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 **gdm online**, 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"

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 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

PROGETTI

Da Matisse a Stravinskij

A Ferrara le iniziative del Conservatorio in occasione della mostra dedicata al pittore a Palazzo dei Diamanti

CARLA DI LENA

A dimostrazione che le idee, la creatività e la collaborazione possono dare vita a iniziative di grande qualità, nonostante i tempi di crisi, ecco un'iniziativa esemplare per capacità progettuale. Una città-ideale, Ferrara, di grande storia e grande patrimonio artistico, in cui Teatro, Conservatorio e Palazzo storico distano poche centinaia di metri l'una dall'altra e i cui i responsabili non solo dialogano ma creano insieme occasioni di performance, conoscenza, didattica. «Abbiamo pensato che in occasione della mostra *Matisse, la figura. La forza della linea, l'emozione del colore* organizzata da Ferrara Arte al Palazzo dei Diamanti (22 febbraio-15 giugno) si potesse ideare un percorso artistico musicale di particolare interesse - ci spiega Stefano Cardi, responsabile del Dipartimento di Musica Contemporanea del Conservatorio Frescobaldi di Ferrara nonché ideatore e coordinatore del progetto -. Per esplorare i temi cari all'arte francese

del primo trentennio del Novecento abbiamo focalizzato l'attenzione su Igor Stravinskij, autore che, al centro delle esperienze musicali di quegli anni a Parigi, ha rappresentato un punto di riferimento fondamentale per musicisti, coreografi, artisti. La diretta connessione fra Matisse e Stravinskij, per quanto importante, si limita al balletto *Le rossignol* (1920), ma è indubbio che le due personalità offrono motivi di interesse da molti punti di vista».

Con il titolo «Il giovane Stravinskij e la Parigi di Matisse» iniziano quindi il 7 marzo una serie di iniziative che comprendono concerti, performance 'en-plein-air', laboratori didattici e incontri di studio. Musicisti e musicologi fanno riferimento in gran parte al vivaio offerto dal Conservatorio, un potenziale straordinario che permette di attingere a risorse che per un ente di produzione staccato dalla didattica sarebbe oneroso sostenere.

«Un catalogo, quello del grande

compositore russo, quasi perfetto per un Conservatorio. Stravinskij è un autore ideale per un focus monografico che coinvolge gli interpreti, dalla musica da camera alla piccola orchestra, al repertorio vocale, alle interconnessioni jazzistiche, fino alle composizioni didattiche adatte anche ai piccoli musicisti». Le ambientazioni dei concerti saranno le sale del Palazzo dei Diamanti e il Ridotto del Teatro Comunale con una maratona conclusiva il 25 maggio che si snoderà nel centro storico della città.

«Un'appuntamento, quello della giornata-maratona, che da più di dieci anni coinvolge la cittadinanza - abbiamo persone di tutte le età, famiglie e gruppi che per l'intera giornata ci seguono in una festa che diventa condivisione, con picnic e appuntamenti gastronomici».

L'iniziativa di quest'anno, infatti, intitolata «Invenzioni» non è che l'evoluzione del festival «miXXer» che dal 2001 propone la giornata/

maratona di musica contemporanea curata dall'Area di Musica Contemporanea del Conservatorio Frescobaldi in collaborazione con il Teatro Comunale. Alimentate dall'esperienza del Freon Ensemble, di cui Stefano Cardi è direttore, e che interagisce attraverso scambi con istituzioni come la Scuola di Musica Popolare di Testaccio, «miXXer» e «Invenzioni» devono molto alle collaborazioni con persone prima che con enti.

«Tutto questo è stato possibile grazie alla straordinaria sensibilità dei responsabili delle istituzioni coinvolte, dal direttore del Conservatorio Paolo Biagini che crede nella Scuola come luogo centrale anche per la produzione musicale, al vice direttore del Teatro Comunale Dario Favretti, per la sua passione verso i progetti condivisi e laboratoriali, alla direttrice delle Gallerie di Arte Contemporanea Maria Luisa Pacelli che ha abbracciato con entusiasmo il connubio Stravinskij/Matisse».

m

Costume di Henri Matisse per una delle prefiche del *Chant du rossignol*, 1920 (Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire © Succession H. Matisse, by SIAE 2014)



ARCHIVI

Adottare la memoria per non dimenticare il passato

A Milano NoMus salva gli archivi della musica del Novecento e lancia un crowdfunding. Parla Maddalena Novati

NoMus, un nome multiforme, volutamente ambiguo. Potrebbe essere l'acronimo di «Novecento Musica» o del poetico «Nove Muse», proposto in fase di gestazione. O ancora di un sarcastico e provocatorio «No Music» - con un bel punto interrogativo, aggiungerei. No Music? Perché la musica? NoMus è infatti un'associazione culturale che si propone di salvaguardare il patrimonio musicale del secolo scorso, o forse sarebbe meglio dire la sua memoria musicale.

Nasce nell'aprile del 2013 sotto la guida di Maria Maddalena Novati, consulente musicale del Museo del Novecento e figura decisiva nel recupero dei materiali dello Studio di Fonologia di Milano, di cui si occupò durante la sua trentennale esperienza in Rai. NoMus (www.nomusassociazione.org) si adopera per il recupero di archivi e fondi musicali audiovisivi e multimediali, promuovendo la ricerca nel campo della musica del Novecento e favorendo lo scambio tra università, centri di ricerca ed enti culturali. Accogliendo il suggerimento di quanti sentivano l'esigenza di fare ordine e preservare i documenti

di familiari, musicisti e musicofili, o di recuperare, catalogare e salvare dall'oblio istituzioni e iniziative musicali di grande valore, l'associazione ha aperto le sue porte a giovani archivisti e ricercatori, ma anche a pensionati desiderosi di ricordare e condividere la loro giovinezza.

Si vanno dunque configurando tra le sue acquisizioni una serie di documentazioni per le quali è prevista una copiosa attività. «Non importa possedere l'originale, che spesso resta un ricordo caro, in mano ai familiari» ci spiega Novati «basta una copia in digitale da poter mettere in consultazione, da rendere fruibile a studenti, ricercatori e ad un'utenza più ampia. Non voglio un tipo di lavoro solo archivistico, non mi interessa il feticcio del libro o della lettera: io voglio che questo libro, questa lettera, questa musica, vengano lette, eseguite, pubblicate, divulgate, dibattute in seminari e conferenze».

Fra i primi materiali acquisiti vi sono quelli donati dalla famiglia di Alfredo Lietti, fisico e progettista delle apparecchiature dello Studio di Fonologia della Rai. Si tratta di un fondo esiguo ma con materiali

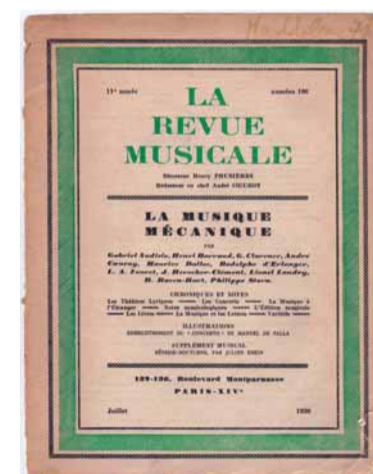
di grande importanza tra cui spiccano gli originali di libri paga, riviste, scritti, lettere degli anni d'oro dello Studio di Fonologia. Sempre su questo terreno si muove il Fondo Gino Marinuzzi jr, compositore attivo in Rai e pioniere dell'elettronica romana, del quale si hanno a disposizione i nastri analogici e per cui si sta avviando una copia digitale delle partiture. Il fondo personale di Maddalena Novati, contenente libri, partiture, stampe, vinili, cassette, cd, dvd e fotografie raccolti durante gli anni in Rai, offre poi un panorama che ben si interseca con queste documentazioni.

NoMus mette inoltre a disposizione del pubblico una copia digitale dei documenti appartenuti a Bruno Bettinelli; un fondo che, con i suoi programmi di sala, apre uno spiraglio importante su un'altra grande realtà per la quale l'associazione sta progettando i prossimi passi ed è alla ricerca di finanziamenti: quella del Teatro Angelicum. Promotore della rinascita culturale e artistica di Milano sin dagli anni della grande guerra, con iniziative quali l'orchestra di sole donne, l'Angelicum vantava un

cinquantennio di attività, ancora da ricostruire quasi interamente, ma di cui sappiamo che uno dei massimi recensori fu nientemeno che Malipiero. L'Autunno Musicale di Como è una delle altre grandi sfide di NoMus: un ampio fondo che ci permette di ripercorrere le stagioni concertistiche che, dal 1967 sino a qualche anno fa, rallegravano le sale di Villa Olmo, permettendo ad un'intera generazione di conoscere ed apprezzare tutti i generi, dalla popolare alla contemporanea, dal sacro al profano, dal balletto all'opera.

Si potrebbe continuare a lungo, per esempio con i documenti appartenuti ad Antonietta Valenza, insegnante di pianoforte ed allieva di Pozzoli, che danno un'idea della didattica della musica e della sua fruizione per tutto il Novecento. Il lavoro non manca.

NoMus ha deciso di cominciare le proprie attività finanziandosi attraverso il crowdfunding con la bella iniziativa Adotta un archivio, inserito nella Rete del Dono: chiunque può effettuare una donazione e contribuire in questo modo al restauro, al riversamento ed alla cata-



logazione. «Le persone che ci aiutano sono pensionati hanno vissuto questa realtà da attori o spettatori. Sono tuttavia necessari dei fondi per poter creare alcuni posti di lavoro per giovani archivisti e ricercatori, retribuiti e dunque legalmente riconosciuti». Non un semplice archivio, ma un centro di ricerca che promuove eventi in collegamento con altre realtà quali il Museo del Novecento o il Museo degli Strumenti Musicali, come è avvenuto per le iniziative dedicate a Roberto Leydi o a Cathy Berberian. I prossimi passi saranno l'apertura della sede, in via Tito Vi-

SCUOLE

IN BREVE

Civica "Abbado"

Milano: la Scuola è stata intitolata al direttore

FRANCESCO FUSARO

Dopo la scomparsa di Claudio Abbado il sindaco di Milano Giuliano Pisapia ha deciso di intitolare al maestro la Civica Scuola di Musica "Villa Simonetta": «Dedicargli una scuola ci è sembrata la scelta migliore per onorare un grande milanese che ha insegnato a tutti ad amare la musica. Per tutta la vita Abbado si è impegnato per favorire i giovani che sceglievano la musica, lo ha fatto anche fondando diverse orchestre a partire dalla Filarmonica della Scala» ha spiegato il sindaco e l'assessore alla cultura Filippo Del Corno ha sottolineato: «Legare indissolubilmente un nome a un'esperienza formativa che accompagnerà lo studio e la vita di tanti ragazzi è il modo più bello per consegnare al futuro il ricordo di un uomo, un grande artista che tanto ha dato a Milano e al mondo. Il maestro Claudio Abbado ha sempre avuto una generosa attenzione nei confronti dei giovani, creando per loro opportunità in tutto il mondo e insegnando a tutti loro a coniugare estro e disciplina, ispirazione e rigore. Ho avuto l'onore di presiedere la Fondazione Scuole Civiche per più di un anno e ho conosciuto la grande qualità e passione di tutti coloro che danno vita all'attività didattica quotidiana nelle scuole, e in quella di musica in particolare. Sono quindi

particolarmente felice della scelta del nostro sindaco».

Intanto la Civica ha ottenuto il riconoscimento dei corsi da parte del Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (Miur), con conseguente autorizzazione a rilasciare i titoli di Alta Formazione Artistica, Musicale e Coreutica, equipollenti ai titoli universitari. Giusta soddisfazione in primis da parte di Cristina Tajani, Assessore alle Politiche per il lavoro, Sviluppo economico, Università e ricerca del Comune di Milano: «Il riconoscimento da parte del Miur conferma il valore di un Istituto in cui operano tanti professionisti di altissima qualità e in cui si formano decine di musicisti ogni anno, provenienti da Milano, dall'Italia e da tutto il mondo». Fanno coro a queste parole le dichiarazioni del Presidente di Fondazione Milano che si occupa della gestione della Civica Scuola di Musica, Marilena Adamo: «L'autorizzazione a rilasciare titoli equipollenti a quelli universitari è il frutto dell'impegno e della passione che ogni giorno chi lavora alla Civica Scuola di Musica mette al servizio della città. È una sfida vinta e uno stimolo ulteriore per fare di Fondazione Milano sempre più il punto di riferimento per la creatività artistica e musicale dei giovani».

m

gnoli a Milano, e l'acquisto di alcune postazioni multimediali, attraverso le quali gli utenti potranno attingere ai materiali delocalizzati. E poi vi sarebbero ancora decine di fondi da recuperare. «La realtà milanese del Novecento è lo specchio di un vero e proprio patronato illuminato, per non parlare poi di quelle iniziative pluricentuarie, come i Martinetti e le Stelline, i cui archivi rischiano oggi di andare persi e con loro oltre 500 anni della nostra storia».

Conclude Maddalena Novati: «Il bibliotecario, l'archivista, lo studioso non sono quei topi con gli occhiali che stanno lì nel loro piccolo sgabuzzino a perdersi tra documenti pieni di acari. L'archivista è qualcuno che deve mettere a disposizione ciò che trova. Forse è solo un saggio di allieve, di per sé non è nulla, forse solo una foto di famiglia, ma se la metti in relazione a quello che succede trasversalmente in tutto il resto d'Italia, d'Europa, del Mondo, allora ecco che ti viene fuori la storia, la tua storia, da dove vieni e dove vai».

E questo non può non riguardarci, è la nostra memoria. Il nostro futuro.

Bianca De Mario

FIERE

I dieci anni di Babel Med

Fiera sul Mediterraneo, al centro del Mediterraneo, la marsigliese Babel Med arriva all'edizione numero dieci, dal 20 al 22 marzo prossimi. La formula consolidata garantisce una ricca programmazione tanto a beneficio dei *professional* – oltre 2500 accreditati – quanto per il pubblico generico, attirato a Marsiglia dalla ricca programmazione serale a cura della direzione artistica della fiera: trenta i concerti, per oltre duecento artisti. Lo spazio, come di consueto, è quello postindustriale dei Docks des Suds, a poche fermate di tram dal centro, nel mezzo di un'area del porto in piena riqualificazione. Fra gli artisti selezionati: Amsterdam Klezmer Band, Arash Khalatbari, Bassekou Kouyate & Ngoni Ba, Che Sudaka, Chris Combette, Clinton Fearon & Boogie Brown Band, Dengue Dengue Dengue, Fareeq El Atrash, G.A.B., Gargar, Imzad, Jacky Molard Quartet, Lula Pena, Maya Kamati, Neuza, Nishtiman, Rabih Abou-Khalil, Rita, Ruben Paz Y Cheverefusion, Sväng, e il nostro Gianmaria Testa. **j.t.**



Bassekou Kouyate

Il Van Cliburn punta sui giovani

Dopo avere lanciato tanti nuovi talenti del pianismo internazionale, questa volta punta sui giovanissimi. Si terrà a giugno 2015 la prima edizione della Cliburn International Junior Competition per pianisti di età compresa fra i 13 e i 17 anni. Le iscrizioni resteranno aperte dal primo giorno di aprile 2014 fino al 9 gennaio 2015 (www.cliburn.org). Sarà come sempre la cittadina di Fort Worth, in Texas, a ospitare concorrenti da tutto il mondo. La giuria, presieduta da Jon Namakatsu (medaglia d'oro al Cliburn 1997) sceglierà 24 promettenti musicisti tra tutti coloro che avranno inviato la propria iscrizione online (insieme al video di un'esecuzione che può durare dai 15 ai 20 minuti). I selezionati, che saranno annunciati il 20 marzo 2015, avranno la possibilità di esibirsi insieme alla Fort Worth Symphony Orchestra diretta da Mei-Ann Chen. Il numero dei concorrenti che arriveranno di fronte al pubblico texano si dimezzerà sera dopo sera, fino ad arrivare alla giornata decisiva, in cui i tre finalisti dovranno cimentarsi in un intero concerto per piano e orchestra. Come sua abitudine, l'organizzazione punta a lanciare la carriera dei vincitori non solo con un premio in denaro (10.000 dollari per il primo classificato, 5.000 per il secondo e 2.500 per il terzo), ma anche con una serie di concerti da tenere dopo il concorso. La competizione Junior – prima iniziativa nata dopo la scomparsa del grande pianista che ha dato il nome all'evento – va così ad aggiungersi agli altri appuntamenti fissi, tutti a cadenza quadriennale: la più celebre Van Cliburn Competition, che nel 2013 ha visto in finale l'italiana Beatrice Rana (medaglia d'argento), e il sorprendente concorso internazionale per pianisti non professionisti, la cui prossima edizione si terrà nel 2016.

Silvana Porcu

Pianisti in Kazakhstan

In Kazakhstan la musica è protagonista. Ancora fresco di vernice è il nuovo teatro dell'opera di Astana, la capitale, che si riaccendono i riflettori: l'amministrazione cittadina, in collaborazione con la Filarmonica di Stato di Mosca, organizza una competizione internazionale per giovani pianisti. L'"Astana Piano Passion" (<http://astana-app.kz/ru/>). L'occasione è notevole: 60.000 dollari di premi. Non solo la partecipazione è gratuita, ma l'organizzazione copre le spese sia del viaggio come della permanenza durante il concorso. La stazione televisiva Mezzo trasmetterà le varie fasi della selezione in 44 Paesi. Un concorso all'insegna della trasparenza: ogni fase della selezione sarà accessibile a tutti on line. La giuria internazionale è presieduta da Denis Matusev. Il 15 marzo scadono i termini di presentazione delle candidature, che vanno corredate da registrazioni video. Seconda fase, l'esecuzione di una parte solistica e con orchestra (10-16 maggio). Previsti premi anche per gli insegnanti dei giovani che si classificheranno primo, secondo e terzo nelle rispettive categorie: junior (meno di 10 anni), teen (11-14 anni) e senior (15-18 anni).

Franco Soda

COMUNE DI ACQUI TERME COMUNE DI TERZO

17-18 maggio 2014 **20^a edizione**

XXVI CONCORSO NAZIONALE PER GIOVANI PIANISTI

ACQUI E TERZO MUSICA

TERMINE ISCRIZIONI 8 MAGGIO 2014
pesceenrico.blogspot.it

SABATO 17 MAGGIO
Rassegna Primi Passi nella Musica

DOMENICA 18 MAGGIO
Rassegna giovani esecutori "A. Tavella"

12-13-14 maggio 2014

VII CONCORSO NAZIONALE DI CLAVICEMBALO

ACQUI E TERZO MUSICA

edizione biennale giovani esecutori

TERMINE ISCRIZIONI 15 APRILE 2014
terzomusica@gmail.com

FONDAZIONE CRT

www.terzomusica.it

PIANOFORTE

Tutti i segreti della tastiera

Roberto Prosseda racconta "dall'interno" tecniche e storia del pianoforte

PAOLO SALOMONE

Roberto Prosseda (pianista, musicologo, concertista e conferenziere) possiede tutte le qualità per condurre il pianista professionista o il semplice appassionato in un viaggio tra compositori e musiche per pianoforte. Lo fa per la Curci, all'interno della collana intitolata - appunto - "Lezioni private, guida all'ascolto del repertorio da concerto", con un volume che tocca tre secoli di musica, 83 musicisti, centinaia di composizioni per pianoforte raccontate «per scoprire tutti i segreti degli 88 tasti». Il libro è a tutti gli effetti una sorta di vademecum, di guida turistica per l'ascoltatore di repertori pianistici e, come spiega Ennio Morricone nella sua prefazione, diventa strumento prezioso per vivere «con maggiore pienezza l'esperienza irrinunciabile dell'ascolto in concerto o su disco».

Gli 83 compositori sono presentati in ordine alfabetico. Uno spazio ampio è dato agli autori classici, quelli che - quasi - tutti conoscono o vorrebbero ascoltare: dal Bach clavicembalista, ma stabilmente eseguito in concerto col pianoforte, a Mozart e Beethoven, da Chopin a Liszt e Debussy, al Mendelssohn di cui Prosseda ha addirittura scoperto ed eseguito alcune opere inedite. Sorprende trovare, tra gli 83 compositori, ben 18 italiani più o meno conosciuti: accanto al Maestro indiscusso della scuola pianistica internazionale, Muzio Clementi, alcuni compositori del Novecento insieme a proposte semi sconosciute e tutte da scoprire scritte da Rossini, Donizetti, Morricone e Rota. Nel volume viene presentata anche una folta schiera di composi-

Roberto Prosseda
IL PIANOFORTEPrefazione di Ennio Morricone
MILANO, CURCI 2013, 294 PP., € 19,00
(LIBRO + CD)

tori quasi contemporanei, nati prima del 1930 «per i quali è oggi più facile dare un giudizio storico svincolato da eventuali contingenze commerciali», come gli europei Berio, Busoni, Boulez, Ligeti, Stockhausen o gli americani Cage, Ives, Copland e Scott Joplin. Di grande interesse è la scoperta di autori poco conosciuti, che presentano caratteri compositivi e di esperienza artistica di notevole interesse: il francese Charles Valentin Alkan, considerato da Liszt come il più grande pianista «dopo di lui», l'irlandese John Field, inventore del notturno pianistico, Alberto Ginastera, il Piazzolla argentino del pianoforte, l'austriaco Sigismund Thalberg, esponente del cosiddetto pianismo Biedermeier, un modo spettacolare e virtuosistico per avvicinarsi ad una audience sempre più numerosa.

Nella consultazione di questo va-

demecum si possono convenientemente seguire delle piste di lettura, delle linee di ascolto specifiche. Ad esempio si può confrontare nel tempo l'evoluzione della forma Preludio, valutare gli studi di Liszt e quelli di Chopin, le fantasie di Mozart e di Mendelssohn. Si può scoprire, naturalmente, l'evoluzione della forma sonata da Scarlatti a Beethoven, da Mozart a Berg. Oppure, a proposito di quest'ultimo, si può iniziare un vero e proprio viaggio nella cosiddetta Scuola di Vienna, dedicato al nuovo pianoforte, per scoprire poi che anche i suoni preparati di Cage possono essere ascoltati con interesse e - perché no - con un trasporto intimo impensato. Ascoltare musica è pur sempre fare musica e, come sottolinea l'autore, «non occorre essere esperti del settore: basta la predisposizione a saper cogliere la poesia di un'interpretazione, a saper "vedere" oltre lo strato sonoro superficiale di un capolavoro». Il libro è, immancabilmente, accompagnato da un cd: Prosseda sceglie di raccogliere registrazioni storiche eseguite dai più grandi interpreti del secolo scorso. Ciò che dà un punto in più alla proposta di Prosseda è che aspetti tecnici, aneddoti, curiosità sono presentati «dal di dentro», da chi ha vissuto sul campo l'esperienza interpretativa legata, di conseguenza, allo studio del contesto storico e culturale nel quale autore ed opera si collocano. Come dire: io ho vissuto i luoghi che vi descrivo, li ho percorsi e studiati per me stesso, per il mio lavoro quotidiano e ora vi accompagno a visitarli.

m

Il corpo del pianista

Giuliana Corni
Come una danza.
Quaderno di metodologia pianistica
presentazione di Annibale Rebaudengo
MILANO, CURCI 2013, 80 PP., S.I.P.

Il quaderno racchiude il condensato di anni e anni di pensieri, studi, azioni ed esperienze professionalmente vissuti da Giuliana Corni e si compone di due parti. Nella prima l'autrice analizza l'apparato motorio e articolare del pianista, in un percorso che comprende cadute, tocchi di mano e di avambraccio, scale, abbellimenti e arpeggi. La seconda parte propone un lavoro concreto su alcuni brani di repertorio, alternando un approccio allo studio individuale con la pratica della lezione collettiva. Come una danza si muove essenzialmente tra due atteggiamenti educativi prioritari. Da un lato nasce direttamente da stimoli ricevuti dagli allievi, «la loro curiosità le loro domande, le loro facce sorprese». D'altro canto, l'autrice basa le sue proposte e il suo itinerario didattico su di una attenta analisi degli elementi caratterizzanti molte importanti scuole pianistiche del passato: innanzitutto, sulla «geniale sintesi» didattica proposta da Chopin. Perno di questa danza, l'aspetto che assembla e tiene insieme il tutto, è il concetto di propriocezione, l'attenzione al proprio corpo: «La conoscenza profonda del sé corporeo rappresenta il punto di partenza della ricerca tecnica e insieme uno dei punti di arrivo per un'esecuzione priva di dannose tensioni fisiche ed emotive».

p.s.

Tradizione napoletana

Ciro Raimo
Il pianoforte in Europa e a Napoli.
Tra i didatti di pianoforte europei,
la coraggiosa scelta dei maestri
napoletani: addestrare «schietti
tastieristi»
BOLOGNA, CLUEB 2012, 82 PP.,
€ 14,00

In un saggio intenso e coinvolgente, Raimo propone un confronto attivo tra i più importanti didatti di pianoforte europei e alcuni maestri della scuola napoletana capaci di proporre una giusta mediazione tra schietta tecnica strumentale e capacità espressiva del cantabile pianistico. Il percorso proposto evidenzia la stretta connessione tra l'evoluzione materiale dello strumento a tastiera e l'analisi della prassi esecutiva nella sua evoluzione storica. Nel libro si confrontano le differenti metodiche sviluppatesi nel tempo, analizzando i primi metodi nati con l'intento di associare il timbro tastieristico dei primi fortepiani all'esecuzione vocale - i cosiddetti «puri melodisti» - ai quali si contrappongono i metodi volti ad ottenere un timbro pianistico affrancato da ogni illusoria cantabilità vocale, definiti da Raimo come «schietti tastieristi». Tra questi ultimi emergono con originalità le potenti figure dei maestri napoletani: Lanza, Cesi, Rossomandi, Longo. Essi, attuando una sorta di mediazione tra le due prassi didattiche menzionate, «facendo leva su una innata predisposizione al canto degli allievi del Mezzogiorno d'Italia, creano Metodi che salvano la timbrica pianistica, senza annullare la capacità espressiva del cantabile tastieristico».

p.s.

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

APPLE

ULTIMA
KIOSKun numero 2,69 €
abbonamento annuale 13,99 €

*compila la cedola a pagina 15

www.giornaledellamusica.it | abbonamenti@edt.it

m

CULTURE
TEMI LIBRI DISCHI

Temperamento di scrittore

Stuart Isacoff racconta la sua storia di pianista e di scrittore: «Per me non c'è una vera differenza tra una tradizione jazz e una classica. Gli elementi musicali – il ritmo, l'armonia, la tessitura e così via – sono gli stessi, usati in maniere differenti. Perché separarli? Quando studiavo con Roland Hanna, era solito dirmi: "Prima di dormire, invece di leggere un romanzo, leggi una partitura di Chopin", e lui era un vero jazzista!»

Stuart Isacoff

MAURIZIO CORBELLA

«Il pianoforte è forse lo strumento più generoso che mai sia stato inventato»: l'incipit di *Temperamento. Storia di un enigma musicale* (EDT 2005), il libro che ha reso il nome di Stuart Isacoff conosciuto al di là dei confini della critica musicale,

potrebbe appartenere di diritto anche al suo secondo libro, *Storia naturale del pianoforte*, pubblicato nel 2011 e tradotto in Italia da EDT nel 2012. Il pianoforte è infatti presenza costante, quasi ossessiva, nella riflessione di Isacoff; intorno e a partire da esso convergono e si dipanano percorsi che affondano le loro propaggini nella storia del pensiero scientifico e filosofico, delle tecnologie, del gusto e del costume, nei dibattiti socio-politici, e naturalmente si intrecciano attraverso generi, stili e pratiche musicali molto spesso avvertiti come separati, ma che il pianoforte contribuisce a rimettere continuamente in discussione e contatto.

Se osserviamo con più attenzione il profilo dell'autore, ci rendiamo conto che Isacoff d'altra parte non fa che ritornare, come tutti gli scrittori, sui motivi fondamentali della propria esistenza, segnata e 'tenuta insieme'

proprio dall'onnipresenza dei tasti bianchi e neri. «Nel piccolo appartamento di Brooklyn dove sono cresciuto – racconta – c'era un pianoforte verticale che era appartenuto a mia madre da quando era bambina. Sedeva sempre lì ed era come se mi chiamasse». L'autore di *Temperamento*, che in passato ha curato numerose edizioni didattiche, trascrizioni e arrangiamenti musicali ed è stato il fondatore del magazine "Piano Today", oggi è una firma autorevole del giornalismo musicale statunitense, specialmente attiva dalle colonne del "Wall Street Journal", ma affianca alla professione di critico musicale quella di pianista, autore di recital che fondono in modo personale e divertente repertorio classico e jazz. Sono proprio le tracce di quest'attività concertistica che emergono in filigrana nel passo rapsodico, eclettico e scoppiettante che caratterizza *Storia naturale del pianoforte*, un libro che non a caso viene spesso presentato da Isacoff sotto forma di lezione-concerto. L'occasione di incontrare lo scrittore coincide con la possibilità di interrogarsi sulla questione della divulgazione musicale, espressione che non a caso non ha corrispondenza terminologica nella lingua inglese, e forse anche per questo ha trovato nel mondo anglosassone esiti più significativi sotto il profilo della qualità e del numero dei lettori – basti pensare a titoli recenti che, più o meno problematicamente, affiancano *Temperamento* tra i 'best-seller musicologici', come *Il resto è rumore* (Bompiani 2009) e *Senti questo* (Bompiani 2011) di Alex Ross.

SEGUE A PAGINA 20



Andrea Fabiano,
Michel Noiray

L'opera italiana in Francia nel Settecento

Il viaggio di un'idea di teatro



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

EDT

ISACOFF

SEGUE DA PAGINA 19

»

Stuart, cominciamo dall'inizio, dai tuoi primi incontri con la musica, perché immagino ce ne siano stati diversi, date le tue separate esperienze di musicista, critico musicale e didatta.

«Nessuno nella mia famiglia era musicista. Intorno all'età di cinque o sei anni, scongiurai i miei genitori di farmi prendere lezioni di pianoforte, così, quando ebbi sette anni, mia madre chiamò un insegnante perché venisse a casa. Per circa quattro anni presi lezioni e poi lasciai perdere perché, come capita a molti bambini, non avevo voglia di fare pratica. Ma quando fui adolescente realizzai che c'erano persone della mia età che suonavano in gruppi musicali e trovai la cosa molto elettrizzante. Quindi presi un libro e imparai da solo gli accordi, entrai in una band e cominciai a suonare popular music. Il batterista, che era pazzo per il jazz, diventò il mio migliore amico. Così iniziai anch'io ad ascoltare dischi jazz e a improvvisare pur senza sapere cosa stessi facendo. Con lui andavamo nei jazz club di New York e ascoltavamo grandi musicisti, era tutto molto eccitante. In realtà io ero troppo giovane per entrare e più di una volta mi trovai in situazioni imbarazzanti quando mi veniva chiesto un documento d'identità. Il lunedì era il giorno libero di molti jazzisti, e così i migliori musicisti di New York usavano raccogliersi al Village Vanguard dove si univano alla Thad Jones & Mel Lewis Big Band: era davvero un'esperienza incredibile! Un giorno, durante una pausa, trovai il coraggio di attaccare bottone con il pianista della band e chiedergli se aveva un insegnante da consigliarmi. Lui mi diede il suo numero e indirizzo e mi disse di chiamarlo. Quel pianista era Roland Hanna (storico pianista del New York Jazz Quartet, collaboratore tra gli altri di Charles Mingus, George Benson, Elvin Jones, Ron Carter e Sonny Stitt). I miei genitori si opponevano al mio desiderio di essere un musicista, erano preoccupati di come mi sarei guadagnato da vivere e mi facevano pressione. Mia madre era solita dirmi: "Va bene se vuoi fare il musicista, ma perché non lo fai nei weekend e nel frattempo ti trovi un vero lavoro?" In un certo senso aveva ragione, ma il risultato fu che quando iniziai il college ero molto combattuto e non presi la via di una specializzazione musicale. Tuttavia la musica rimaneva nel mio cuore e continuavo a cambiare idea su cosa fare, prima mi diedi alle scienze, poi mi laureai in filosofia – altra ottima professione per guadagnarsi da vivere...! [ride]. Penso sia per questo che sono sempre stato interessato a provare varie strade accanto alla musica e tra le tante cose sono sempre stato amante della scrittura, che esercitavo in continuazione come passatempo. In ogni caso quando mi laureai al college sapevo che la musica sarebbe stata la mia prossima specializzazione. Nel dipartimento di musica mi conoscevano perché ero il pianista della jazz band della scuola: nonostante fossi laureato in filosofia, fecero quindi un'eccezione e mi accettarono per il master in studi musicali, ed è così che mi sono diplomato in composizione».

Il pianista della band

Dove hai studiato?

«Al Brooklyn College, City University of New York. Ma continuai a prendere lezioni da Hanna mentre facevo i corsi in università. Provai molti lavori che non avevano niente a che spartire con la musica o la scrittura, giusto per guadagnare qualche spicciolo, finché non mi si aprì una strada nell'editoria musicale, per una compagnia chiamata Music Sales Corporation. Lavorai anche per la Oxford University Press e intanto scrivevo qualche pezzo free lance. Quindi incontrai l'editore di un periodico chiamato "Sheet Music Magazine", una di quelle riviste che stampava musica e la spediva a domicilio. Lo incontrai a un meeting di insegnanti di musica in cui rappresentavo Oxford University Press, andammo subito d'accordo. Aneddoto divertente: di solito a questi incontri si finiva sempre a cena invitati da Schirmer, e quella sera finimmo in un ristorante tedesco dove bevemmo tante di quelle grappe che nessuno era più in grado di alzarsi. Tornati in hotel, c'era un pianoforte nella lobby e qualcuno disse "Stuart, suona qualcosa!". In un'altra condizione mi

sarei rifiutato, ma una vocina dentro di me quella volta disse "Perché no?" e sfoderai la mia imitazione di Keith Jarrett. Il giorno dopo incontrai quest'uomo che mi disse che la sera prima era seduto al bar e mi aveva sentito suonare. "Oh mio dio - pensai - che ho combinato!", ma lui disse "No anzi, mi sei piaciuto molto!" e da lì mi assunse per scrivere articoli per "Sheet Music Magazine", in cui in sostanza mi occupavo di dare consigli di tecnica esecutiva su come suonare certi brani. Circa sei mesi più tardi suggerii l'idea di avviare una rivista che facesse con la musica classica quello che già stava facendo con la musica pop. Così partimmo e diventai il redattore di quella rivista».

"Piano Today"?

«Il primo nome fu "Keyboard Classics" e trattava solo di musica classica. Ma sia io che l'editore eravamo interessati anche al jazz, così facemmo partire una piccola newsletter sul jazz che divenne "Piano Today". Sono stato il direttore di "Piano Today" per quasi trent'anni e ho finito per incontrare tutti i grandi pianisti dei miei sogni, intervistarli, imparare da loro. Ogni nuovo numero selezionavo musica da pubblicare, e così ho imparato anche molto sul repertorio».

Quando hai cominciato a interessarti al problema del temperamento?

«*Temperamento* fu pubblicato negli Stati Uniti nel 2001, circa due anni prima: nel pieno del mio lavoro a "Piano Today", cominciai a interessarmi a quell'argomento perché appresi che intorno alla questione dell'accordatura molte personalità avevano intrapreso vere e proprie battaglie nel corso della storia. Ma ogni volta che andavo in una biblioteca per documentarmi sull'argomento, mi imbattevo in formule matematiche e non facevo che chiedermi perché tante persone avrebbero dovuto accapigliarsi a tal punto per questioni così astratte. Così iniziai a esplorare i fondamenti sociali e filosofici di questi scontri e le ragioni per cui anche la Chiesa se ne interessasse. Poi scoprii che erano coinvolti papi, personalità come Galileo, in parte Leonardo, e pensai che quella era proprio una grande storia da raccontare, che andava ben al di là di aride formule matematiche. In quel periodo era appena uscito un libricino che si chiamava *Longitudine* (Rizzoli 1999), scritto meravigliosamente da Dava Sobel. Era un libro dal quale l'editore non si aspettava molto e che finì per avere un tale successo da essere tradotto in settanta lingue. Raccontava della ricerca, diffusa presso le flotte mercantili, di un modo per capire la longitudine e orientarsi in mare aperto, una ricerca che ebbe come risultato l'invenzione di un orologio nautico. Quindi si trattava di una sorta di racconto del mistero ma di argomento scientifico, e fu quella idea che mi fece pensare che avrei potuto fare con il temperamento ciò che Sobel aveva fatto con la longitudine».

Scriverti già per il "Wall Street Journal" a quel tempo?

«Scrivevo per vari magazine ma non molto per i quotidiani fino a quando non uscì *Temperamento*. Avevo collaborato occasionalmente con l'edizione domenicale del "New York Times". C'era un giornale chiamato "New York Sun", che oggi non esiste più. Il suo editore era un fan di *Temperamento*, quindi mi chiese se mi andava di scrivere per un quotidiano e io accettai. A quel tempo c'era un agente di musica classica che voleva sponsorizzare un direttore d'orchestra e mi propose un pezzo per il "Wall Street Journal", così mi mise in contatto con l'editore, che disse che voleva conoscere il modo in cui scrivevo. Gli mandai alcuni articoli scritti per il "New York Sun" e lui mi invitò a pranzo. Lì mi confessò che non era interessato a quel direttore d'orchestra ma che, dopo aver letto le mie cose, voleva lavorassi per lui. È così che cominciai».

Oggi l'informazione è sempre più costruita secondo il formato delle 'breaking news', brevi notizie che fanno leva sull'effetto shock, spesso associato a immagini o video. C'è ancora spazio per l'elaborazione critica e, in questo contesto, quale pensi sia il ruolo del giornalismo musicale nel mondo contemporaneo?

«Sollevi una questione interessante. Io, per esempio,



non amo scrivere recensioni, non amo cioè pormi a giudice di un evento musicale che è già accaduto: non mi piace mettermi nella posizione di colui che dice a qualcun altro "dovresti tornare a studiare, perché non sei abbastanza capace in quello che stai facendo". Per il "Wall Street Journal" io scrivo per lo più interviste a musicisti o introduco progetti musicali, e interpreto la mia funzione come un aiuto per i lettori a comprendere meglio alcune dinamiche musicali».

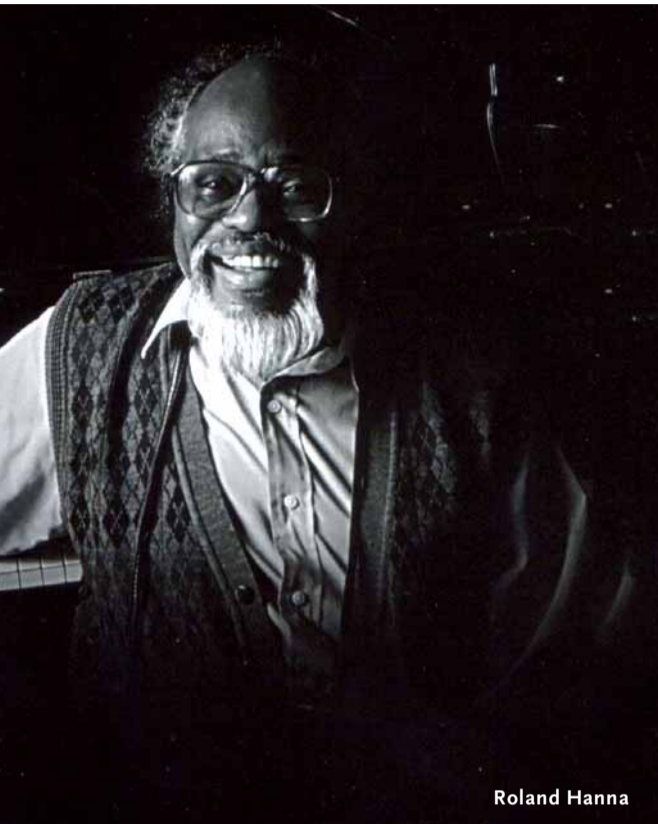
Scrivere è come fare musica

Quando lessi *Temperamento* da studente fu un'esperienza importante. Non so perché, ma nella mia memoria associo questo libro a un testo molto diverso come *Il paesaggio sonoro* di Murray Schafer (LIM 1998), che forse stavo studiando nello stesso periodo, ma che credo condivida con il tuo libro alcune caratteristiche: crea collegamenti tra la musica e altre aree della conoscenza, e narra una storia avvincente. Ti ritrovi in questa descrizione?

«Come dicevo, ho sempre amato scrivere. Per me scrivere è come fare musica. È difficile parlare di queste cose senza apparire pomposo o banale, ma per me la vita è fatta di due aspetti: la bellezza e la comunicazione con le persone. Se unisci questi due elementi capisci perché musica e scrittura sono le due cose che mi interessano. Quanto dici su *Il paesaggio sonoro* ha molto senso per me. Quando scrivo un articolo, la prima cosa che mi chiedo è perché dovrebbe interessare a qualcuno. Se non riesco a chiarire questo fin da subito, è molto probabile che il lettore leggerà mezzo paragrafo e poi passerà ad altro. *Temperamento* è un libro sul perché tante persone si sono interessate a questo problema nella storia e possono interessarsene ancora anche oggi».

Nella postfazione alla seconda edizione di *Temperamento* dimostri che sei in grado di tenere un profilo 'accademico' e spieghi a chi ti ha criticato che hai dovuto semplificare alcune parti per esigenze di ritmo narrativo. Mi piacerebbe approfondire questo aspetto: cosa è necessario sacrificare nella divulgazione?

«Bisogna sempre avere presente chi è il lettore. Per prima cosa ci sono persone che conoscono la questione delle accordature e del temperamento molto più a fondo di me e loro è il compito di comunicare con altri studiosi. Ma io volevo aprirmi a un pubblico più ampio, introdurlo a queste e idee e tracciare legami che intravedevo con altri aspetti culturali. In America ci sono veri e propri fanatici delle accordature che erano pronti ad attaccarmi personalmente, cosa che hanno prontamente fat- »



Roland Hanna

cosa questo libro avrebbe dovuto essere. Io riesco solo a scrivere di cose che mi riguardano da vicino. Inizialmente avevo intenzione di lavorare a un altro libro che parlasse del potere comunicativo della musica, uno dei miei maggiori interessi. Ma, sebbene l'editore lo abbia rifiutato, si può dire che in una certa misura *Storia naturale del pianoforte* è collegato a questo argomento, perché prova a spiegare in che senso il pianoforte sia lo strumento più potente, dotato di maggiore valore evocativo».

Classica, jazz, senza separazioni
Il pianoforte collega musica classica, jazz e rock'n'roll, che sono centrali anche nella tua formazione di musicista. Dal libro emerge un'idea di musica come disciplina umana, un'attività che attraversa e connette in maniera creativa le barriere di genere e stile e le questioni politiche e sociali a esse collegate.

«Per quel che mi riguarda, dovremmo sempre provare ad aprire nuove prospettive, essere inclusivi. Molto spesso si preferisce mettere il jazz in uno scomparto, la musica classica in un altro. Per me non c'è una vera differenza tra una tradizione jazz e una classica. Gli elementi musicali – il ritmo, l'armonia, la tessitura e così via – sono gli stessi, usati in maniere differenti. Perché separarli? Se dipingo e decido di usare una particolare sfumatura di rosso, sto comunque usando il rosso. Quando studiavo con Roland Hanna, era solito dirmi: "Prima di dormire, invece di leggere un romanzo, leggi una partitura di Chopin", e lui era un vero jazzista! (Tra l'altro era segretamente un violoncellista e quando non c'era nessuno in giro che potesse sentirlo amava suonare le suite per violoncello solo di Bach.) È divertente, perché i miei amici jazzisti mi considerano un pianista classico e i miei amici amanti di musica classica mi considerano un jazzista. Quando suono quelli che io chiamo 'matrimoni', sposo un preludio di Skrjabin con "Over the Rainbow", Scarlatti con "Yesterday", Wayne Shorter con Messiaen. Propongo tutte queste combinazioni, e la ragione della loro plausibilità è che esse si basano su materiali musicali comuni. Certo, magari il ritmo è un poco differente, ma in ogni caso non mi piacciono le categorie che limitano il pensiero, amo le categorie che stimolano a ragionare in grande. Il pubblico che viene ad ascoltare i miei recital sembra reagire

bene alle mie 'provocazioni'. Per esempio c'è la categoria dei 'combustibili', in cui suono un po' di C.P.E. Bach, un po' di Beethoven e poi passo a Jerry Lee Lewis, per dare l'idea di una musica esplosiva. Tra gli 'alchimisti' suono Couperin e spiego al pubblico che in certi casi l'epoca storica conta poco, perché fin dal barocco la musica francese è sempre stata interessata al colore, quindi suono un po' di Debussy e Bill Evans, in modo da spiegare che non c'è ragione di porre una linea di confine netta tra musica classica e jazz. Nella categoria 'ritmo' suono Duke Ellington e poi mostro come il primo pianista stride fu Chopin, nell'*Étude in la minore*, infine suono un po' di Bartók. Per la categoria 'melodia' ho naturalmente svariate opzioni, ma ultimamente sto proponendo uno dei miei 'matrimoni', in cui suono l'andantino della *Sonata n. 20 in la maggiore* di Schubert, dentro cui io sento qualcosa che mi rimanda ad "America the Beautiful": quindi mi è venuta l'idea di raccontare una storia su quanto Schubert soffriva di solitudine e fosse malato e poco apprezzato negli ultimi anni della sua vita, così una notte sognò di svegliarsi in un posto dove poteva essere libero, e spiego che questo messaggio di libertà è nascosto nella musica. Dunque, dopo un paio di pagine di Schubert comincio ad aggiungere la melodia di "America the Beautiful" che, almeno nelle battute iniziali, calza perfettamente sulla struttura schubertiana, finché poco alla volta la nuova melodia prende il sopravvento e io inizio a improvvisare su armonie jazz».

Quindi possiamo aspettarci che tu riprenda in mano per il prossimo libro la tua idea sul potere comunicativo della musica?

«In realtà il libro che sto scrivendo tratterà della prima edizione del Concorso Internazionale Čajkovskij del 1958, quando nel cuore della Guerra Fredda a Mosca vinse l'americano Van Cliburn, che è scomparso il 27 febbraio 2013. Mi interessa inquadrare le molte questioni aperte su cosa veramente accadde, in che modo la vittoria di Cliburn influenzò la relazione tra le due superpotenze, come mai in tanti letteralmente impazzirono per Cliburn. A un certo punto, vent'anni fa, ebbi la prima idea di scrivere questo libro e raccolsi interviste di persone che ora non ci sono più, quindi si tratterà sicuramente di un testo con molte testimonianze preziose». **m**

» to, accusandomi di essere parte di quella cospirazione malvagia chiamata 'Temperamento Equabile'».

Al contrario credo che il libro incuriosisca ad approfondire le altre forme di temperamento e accordatura. Piuttosto, una questione delicata che emerge anche nell'ultimo libro *Storia naturale del pianoforte* e può generare critiche, è la tua 'celebrazione' – passami il termine – della cultura occidentale. Cosa ne pensi?

«Penso che sia una visione molto limitata. Io sono fermamente convinto che la civiltà occidentale rappresenti un grande traguardo, anche se ci sono naturalmente cose che non funzionano. Poi questo non impedisce l'esistenza di altre civiltà con valori e bellezza altrettanto grandi. Siccome so di non avere pregiudizi, non penso che l'Occidente sia superiore, ma apprezzo quello che c'è. Ho due figlie, la più giovane delle quali si è laureata in architettura ed è andata in Nepal per sei mesi come volontaria per aiutare a costruire un orfanotrofio. Lì ha vissuto con una famiglia che non disponeva di elettricità, acqua corrente, e viveva in una casa in cui non c'era una canna fumaria e che si riempiva di fumo ogni volta che si cucinava. Ora, mia figlia ama quelle persone e la loro cultura, ma si è resa conto che le canne fumarie e i bagni sono grandi traguardi tecnici e culturali».

Anche se non possiamo dimenticare che i problemi del Nepal e di molti altri Paesi in quelle condizioni sono in larga parte imputabili agli innumerevoli risvolti oscuri del nostro modello di 'civiltà'. A ogni modo, per tornare alle tue storie, parte della loro potenza sta nel ribaltare la prospettiva narrativa dagli uomini agli strumenti. Così come il temperamento è un'idea, il pianoforte è uno strumento ed è il vero protagonista del tuo ultimo libro; tutta la narrazione avviene attraverso il suo punto di vista. Similmente, il pianoforte è anche il punto di partenza e di arrivo di *Temperamento*.

«È esatto. Quello che mi interessa è vedere come la stessa idea o lo stesso strumento si ripropongono continuamente nel tempo, magari in vesti leggermente diverse, mentre gli esseri umani, le loro convenzioni sociali e le loro categorie estetiche e musicali, cambiano e gravitano intorno a esse. Penso che, indipendentemente dall'argomento che tratto, per me è un po' come se riscrivessi sempre lo stesso libro da diverse angolature. Dopo *Temperamento* non fu una mia idea quella di un libro sul pianoforte. L'idea venne al mio editore, che voleva una storia del pianoforte e mi offrì di scriverla. In realtà è stato molto difficile per me rapportarmi a questo soggetto, ci sono stati molti passaggi tra me e l'editore, perché siamo persone molto diverse e avevamo idee discordanti su



Van Cliburn a Mosca per il Concorso Čajkovskij nell'aprile 1958 (per gentile concessione della Van Cliburn Foundation)

SINFONICA

Chailly nel dramma di Brahms

Due dischi intensissimi con la Gewandhausorchester di Lipsia: tutte le Sinfonie, e le *Rapsodie ungheresi* con il violino di Kavakos



Riccardo Chailly

Johannes Brahms THE SYMPHONIES

Gewandhausorchester, direttore Riccardo Chailly
DECCA (3 CD)

Johannes Brahms CONCERTO PER VIOLONCELLO E ORCHESTRA RAPSDIE UNGHERESI

Béla Bartók RAPSDIE PER VIOLINO E PIANOFORTE

Gewandhausorchester, direttore Riccardo Chailly;
violino Leonidas Kavakos, pianoforte Peter Nagy
DECCA



sono resi con una precisione millimetrica e di nuovo sorprende l'improvviso svuotarsi della sonorità collettiva per lasciare in piedi una voce sola, come smarrita; solo nella quiete bucolica del secondo movimento la musica ritrova la sua pace interiore e l'andamento si concede alle soste; mentre anche il celebre Allegretto vibra di una malinconia sofferta, inquieta, in cui di nuovo l'osservanza attenta delle minime indicazioni acquista un risalto drammatico e iper-

sensibile. Oltre alle quattro Sinfonie, ricordiamo che il cofanetto contiene le *Variazioni sul tema di Haydn*, le Ouvertures *Accademica* e *Tragica*, alcuni pezzi pianistici trascritti per orchestra e due rarità come la versione originale dell'attacco della *Quarta Sinfonia* e dell'Andante della *Prima*.

Allo stesso livello è l'altra interpretazione di Chailly, in cui è affiancato da un artista come Kavakos: tensione e lirismo, luci e ombre, elegia e inquietudine si intrecciano in una

lettura umanissima e coinvolgente, in cui ogni particolare è sostenuto e illuminato anche da un'orchestra in splendida forma. Il cd di Kavakos contiene anche la versione per violino e pianoforte delle due *Rapsodie* di Bartók e di quattro *Rapsodie ungheresi* di Brahms: basterebbero queste per comprarsi il cd, tanto sono bravi i due solisti, tra gioia folle e voce lacrimosa del violino tzigano.

Elisabetta Fava

La lettura che Chailly, alla testa del suo Gewandhaus, fa delle Sinfonie di Brahms supera le nostre attese per la forza drammatica che ne sprigiona. Si resta inchiodati all'ascolto fin dall'attacco della *Prima Sinfonia*, con l'incalzare del timpano così tragicamente profilato da sospingere tutto il discorso come un segnale d'apocalisse. L'aspetto dualistico del sinfonismo brahmiano, con la rigorosa quadratura dei blocchi collettivi e l'improvviso sgretolarsi di questa compattezza in favore di oasi cameristiche, trova qui una resa magistrale: piccoli ritardandi, improvviso sbriciolarsi degli archi in pizzicati, emersioni solistiche che si prendono tutto il loro respiro, riportando dentro la regola sinfonica la libertà del segnale campestre, dentro la sala da concerto il richiamo all'aria aperta.

Chailly illumina rimandi e coincidenze interne: così per esempio, si noti (sempre nella *Prima*) l'effetto rilevato dei corni proprio all'attacco dell'Andante sostenuto, che riporta subito in primo piano il ritmo da *Quinta* di Beethoven che ha dominato tutto il movimento precedente e che ricorre persino a un effetto "for-

zato", che deforma il timbro, quasi a richiamare il significato minaccioso, incumbente del timpano. Di questo Andante, stupenda ancora la parte centrale, dove il canto si libera e passa da un solista all'altro come in un continuo trascolare (commente, astrale il primo violino): chi pensa che Brahms non sappia cantare ascolti questo brano senza pregiudizi e dovrà ricredersi. Nel terzo movimento, Un poco allegretto e grazioso, con cui Brahms torna a volgersi a una trasparenza mozartiana, Chailly evidenzia di più gli elementi di continuità, anziché quelli di alleggerimento, assumendo un tono apprensivo, che solo la ricomparsa del tema d'apertura riesce a dissipare, ma quasi come un balletto un po' stralunato. Questa percezione di ombre grigie che tentano di invadere la scena si ripresenta nell'attacco del finale, e solo lo squillo liberatore del corno e soprattutto la risposta celestiale del flauto riesce a scongiurarla, ma solo provvisoriamente: perché le terzine minacciose del timpano su cui era cominciata la sinfonia sono ancora lì, a pulsare senza tregua.

Lo stesso incalzare domina anche la *Terza Sinfonia*, in cui i fraseggi

ANTICA

Il Don Chisciotte pavido di Padre Martini



Giovanni Battista Martini Il maestro di musica

Don Chisciotte
Accademia degli Astrusi
SONY - DEUTSCHE HARMONIA
MUNDI

«Even Mozart had a teacher!» è il loro motto. Le parole con cui l'Accademia degli Astrusi ci presenta l'ultimo dei frutti derivante dal suo pluriennale progetto su Giovanni Battista Martini: gli intermezzi *Il maestro di musica* ed il *Don Chisciotte*, messi in scena nel 2011 al Teatro Comunale di Bologna con la regia di Gabriele Marchesini e oggi disponibili in dvd per la Sony - Deutsche Harmonia Mundi. Fino a qualche tempo fa conoscevamo Padre Martini come storico, didatta, collezionista, affascinante figura di riferimento di tutto il mondo musicale settecentesco. Ma persino Mozart aveva un maestro, e persino lui componeva. In uno stile per giunta estremamente ironico, come dimostrano questi intermezzi. *Il maestro di musica* narra del consueto scontro generazionale tra l'insegnante ed il suo allievo, ribaltandone però la prospettiva: i consigli del maestro, tenore innovativo e 'alla moda', non vanno a genio al giovane contralto, che si affaccia, con gusto retrò, al mondo

del teatro. Tenore e contralto sono le stesse voci utilizzate nel *Don Chisciotte* e prestate per questa bella produzione bolognese da Aldo Caputo e Laura Polverelli. Sullo sfondo dei bozzetti pensati da Dario Fo, assistiamo al delirante gioco tra Nerina, buffa megera combattiva, e un Don Chisciotte pavido e talmente sottomesso ai voleri del sesso debole da trovarsi a danzare con una (finta) statua, in realtà il suo servitore Sancho Panza, ruolo muto qui sapientemente impersonato da Matteo Belli. Le dinamiche con cui Federico Ferri guida l'Accademia sono vivaci, i colori brillanti e audaci ma mai eccessivi. «Riscopriamo fonti manoscritte, inedite, ma soprattutto storie da raccontare», spiega Mario Marcarini di Sony Italia. Ed è un sollievo che non si parli di crisi. Riscoprire e raccontare: uno dei modi migliori per andare avanti senza lottare contro mulini a vento.

Bianca De Mario

MANDOLINO

L'utopia di Avital

Da Bartók al klezmer, attraversando mondi e stili

BETWEEN WORLDS

mandolino Avi Avital
DEUTSCHE GRAMMOPHON



È fin troppo chiaro che non gli piace parlare di progetti. Avi Avital preferisce parlare di risultati già raggiunti. Il virtuoso israeliano ha cominciato a suonare il mandolino quando aveva appena 8 anni grazie ad un vicino di casa. Oggi, a 35 anni, di strada ne ha fatta da quando dopo i primi studi al Conservatorio di Be'er Sheva è venuto in Italia per formarsi al Conservatorio "Cesare Pollini" di Padova con Ugo Orlandi. Cercava qualcuno che potesse insegnargli la tecnica, perché i suoi debutti li ha fatti con un violinista: certo un inizio fasto che gli ha dato l'occasione di impadronirsi con il mandolino della difficile letteratura per lo strumento ad arco. È in quel periodo che è nata la sua passione per la trascrizione? Comunque, almeno tre sono, a suo dire, i sogni che si sono nel frattempo realizzati. Un concerto lo scorso gennaio al Carnegie Hall, anzi per l'esattezza il primo recital di mandolino in assoluto nella storia della prestigiosa sala da concerto newyorkese. Poi un concerto alla Berliner Philharmonie. E infine un cd per la Deutsche Grammophon, *Between Worlds*, che segue quello dedicato alle trascrizioni di Concerti e Sonate di Bach. Questa nuova incisione è senza dubbio originale non tanto e non solo perché porta di nuovo alla ribalta uno strumento, il mandolino, non certo troppo viziato dalle case discografiche, ma soprattutto per il contenuto raffinato. Scel-

ta di composizioni eteroclita (dalla musica klezmer alle *Danze rumene* di Bartók, da Villa-Lobos al compositore georgiano Sulkhvan Tsintsadze), ma coerente.

Come è nata l'idea di questo disco?

«Ci lavoriamo da almeno due anni. Il mandolino è nato in ambito colto. Eppure, oggi, è essenzialmente associato alla musica folk. Ed è vero che in ogni Paese esiste una musica popolare per questo strumento o comunque per strumenti della stessa famiglia. Dunque, il mandolino è tra due mondi. E così studiando le *Danze rumene* di Bartók, il punto di partenza di questo progetto, mi sono chiesto quale dovesse essere l'impatto di questa musica in una sala da concerto classica dell'epoca: gli spettatori venivano esposti per la prima volta a ritmi, melodie e timbri sconosciuti. Si trattava inevitabilmente di uno choc e, nello stesso tempo, anche di un procedimento di salvaguardia: Bartók stava preservando un patrimonio popolare che rischiava di scomparire. Non c'era YouTube, e la trascrizione è anche un modo di protezione, di diffusione. Questo stare tra due culture mi ha affascinato».

È in questo senso che va interpretato il titolo del disco?



Avi Avital (foto Uwe Arens / DG)

«Sì, e poi c'è anche un riferimento alla *Sinfonia "Dal nuovo mondo"* di Dvořák. Per questo, ho anche inserito un movimento dal *Quartetto americano*. Dvořák accettò un invito ad andare a New York e lì diede un impulso alla creazione di una musica americana che integrava l'esperienza locale. Uno dei suoi migliori allievi fu uno specialista di spirituals, il baritono Harry Burleigh, che diventerà uno dei più importanti compositori afro-americani. Alla fine, Dvořák lasciò tutto: era attratto dal nuovo mondo, ma aveva pure nostalgia del vecchio».

Chi ha scritto le trascrizioni o gli arrangiamenti?

«Sono per lo più miei, ma in alcuni casi sono il frutto di collaborazioni, come quella con il fisarmonicista Richard Galliano. E poi in certi brani non è stato necessario trascrivere, perché ho potuto contare sull'intervento di musicisti che hanno portato la loro esperienza di improvvisatori. Penso a "Freilach Ron" di Ora Bat Chaim: è musica klezmer e siamo in cinque a eseguirla: Giora Feidman (clarinetto), Richard Galliano (fisarmonica), Klaus Stoll (contrabbasso),

Itamar Doari (percussioni) ed io. Lo stesso organico usato per "Fuga y misterio" di Astor Piazzolla».

Nel booklet c'è un testo di Wolf Kampmann dal titolo utopico: "Rendere il pianeta un po' migliore". Pensa veramente che la musica possa riuscirci?

«Per me l'arte ha una dimensione spirituale. C'è chi va in chiesa, chi in sinagoga e chi in una sala da concerto. L'artista ha il dovere, la missione di servire a questa ricerca spirituale. Ma certo è un po' utopico...»

Alessandro Di Profio

Mozart. Vita, musica, immagini.

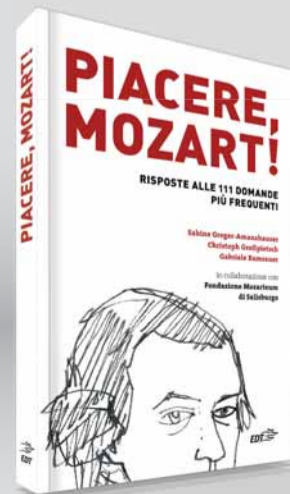
Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA



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



COMPOSITORI

Le parole chiare di Britten

Tradotti, a cura di Luca Scarlini, alcuni suoi discorsi e interventi occasionali sul fare musica: ironia, pragmatismo, condivisione

Benjamin Britten

LA MUSICA NON ESISTE NEL VUOTO

a cura di Luca Scarlini

ROMA, CASTELVECCHI 2013, 96 PP., € 7,50

Quasi allo scadere dell'anno britteniano (ampiamente oscurato, almeno qui da noi, dalle torreggianti ricorrenze dei bicentenni di Verdi e Wagner), Castelvechi pubblica una piccola antologia di scritti musicali del compositore, già apparsi nella raccolta onnicomprensiva *Britten on music*, pubblicata da Oxford University Press nel 2003 a cura di Paul Kildea, ma mai finora tradotti in italiano. Non sono saggi, ma lavori d'occasione: un discorso di ringraziamento in occasione della consegna di un premio importante (*On receiving the First Aspen Award*, 1964), un elzeviro in difesa della musica di Gustav Mahler (*On behalf of Gustav Mahler*, apparso su "Tempo" nel 1942), l'introduzione a un programma di sala (*Peter Grimes*, 1945), il testo di un programma ra-



diofonico destinato ai ragazzi (*The Artist and His Medium: Composer and Listener*, 1946), e un rapido, commosso ritratto di E.M. Forster (*Some Notes on Forster and Music*, pubblicato in un volume dedicato allo scrittore nel suo novantesimo compleanno, nel 1969).

Si tratta di testi da ascrivere a quel tipo di pubblicistica, frequente nei Paesi anglofoni, in cui ogni argomento viene affrontato in modo disteso, senza divagazioni e con ampio ricorso a esempi concreti e aneddoti tratti dall'esperienza personale. C'è l'umorismo autoironico che si è soliti associare agli inglesi, e c'è il raccontarsi pudico di un intellettuale che sente la responsabilità di trasmettere le ragioni ideali del suo operato – trattenendo per sé qualche segreto, come è legittimo. Resterebbe deluso chi si aspettasse di trovare in questi brevi contributi prese di posizioni grandiose, teorie generali o leve per sollevare il mondo. Tutto scorre anzi in modo alquanto familiare e discorsivo, sia in questi sia negli altri scritti, sempre sporadici e poco articolati, che Britten pubblicò nel corso della vita.

Potrebbe stupire che uno dei più prolifici compositori del Novecento (secolo quanto mai verboso e autoesplicativo), dotato per di più di un gusto raffinato per la parola e il

verso – come testimoniano le sue scelte addirittura vertiginose sia per le opere teatrali sia per quelle più schiettamente liriche – abbia affidato le proprie idee alla stampa in modo così casuale e con tale mancanza di fronzoli. Ma questo scrivere scabro, dritto al punto e quasi dimesso nel lessico e nell'impronta stilistica è una cifra dell'artista, oltre che dell'uomo, del quale sono noti il carattere schivo e l'indole pratica, lontana da ogni astrazione e generalizzazione di pensiero. Assenza di piedistalli e aure mistiche, e insieme ricerca dell'essenziale, della verità umana sotto la superficie delle convenzioni (culturali e sociali). Sono parole secche, senza riverbero per così dire, in cui la materialità del fare musica è sempre in primo piano e da sola riempie l'orizzonte.

Britten non dimentica mai che il compositore, e l'artista in genere, è un individuo che emette i suoi segnali a partire da un punto preciso dello spazio e del tempo. E che la sua vocazione si traduce in un costante

anelito verso una dimensione più libera e umana, da abitare possibilmente insieme a *fellow humans* con cui sia possibile condividere aspirazioni, ideali, esperienze. È la stessa eco che risuona nella disperazione di Grimes, come nell'ostinazione di Miles («I want my own kind!»), e bene ha fatto il curatore a scegliere un titolo che ricorda questo bisogno di confronto e di contesto, e insieme quella confidenza cameratesca con la musica che dopo tutto, come Britten dichiarò in un'intervista, «è un linguaggio artificioso; non significa nulla, ma può trasmettere il senso generale del dramma dell'esistenza umana in pochissime note – se sei abbastanza bravo da trovare le note giuste». (Peccato solo che la brevità del libriccino e la sua preziosità intrinseca non siano stati motivo sufficiente per meritare una cura editoriale un po' migliore, che qui siamo alla fiera del refuso e del tirato via...).

Isabella Maria

SCENOGRAFIE

Meraviglie di Sanquirico



Alessandro Sanquirico

Teatro, feste, trionfi (1777-1849)

testi di Vittoria Crespi Morbio

TORINO, UMBERTO ALLEMANDI - AMICI DELLA SCALA 2014, 340 PP., € 35,00

A Stendhal non piacevano perché quelle scenografie del Teatro alla Scala erano dettagliatissime nei primi piani, ma coperte da una leggera nebbiolina sui fondali. Con tutto il rispetto, il grande francese si sbagliava di grosso perché l'effetto *flou* era uno dei tanti trucchi escogitati da Alessandro Sanquirico per dare profondità al palcoscenico sfuocando le immagini più lontane dagli occhi del pubblico. Come anche l'accorgimento di creare prospettive asimmetriche multifocali per poter soddisfare gli spettatori in sala dislocati in punti diversi. La ricchissima monografia dedicata al famoso scenografo piemontese, curata da Vittoria Crespi (comprendente anche un saggio di Gabriella Oliviero sui soggetti "orientali"), oltre a spiegare le soluzioni tecniche adottate da Sanquirico offre una vera e propria summa dei suoi bozzetti destinati all'opera lirica, ai balletti, anche degli affreschi. Come per esempio quelli a Villa Melzi d'Eril sul Lago di Como, alla Villa Reale di Monza o le vele del Duomo di Milano (avendone

sforato il preventivo, dovette intervenire di tasca propria). Siamo negli anni del napoleonico Regno d'Italia e della Restaurazione col rientro degli Austriaci a Milano. Nella vita dell'artista che si forma con la cultura neoclassica di Canova e Appiani c'è una data spartiacque, il 1817. Quando muore il suo grande amico e socio Giovanni Perego, col quale aveva a lungo lavorato, e Sanquirico si trova da solo a operare alla Scala, al Carcano, alla Canobbiana (oggi trasformato nel Lirico), anche perché l'anno prima era andato a fuoco il Teatro San Carlo e l'impresario Barbaja aveva chiamato a Napoli tutti gli scenografi disponibili sulla piazza milanese. Sanquirico ha quindi mano libera e spopola, facilitato da un dono di natura, la grande rapidità nel disegnare, e da due rare virtù professionali: l'assoluta puntualità nella consegna e una grande capacità di adattamento. Quest'ultima fondamentale perché a quei tempi allo scenografo veniva consegnato soltanto un brogliaccio del libretto e fino all'ultimo nessuno poteva preve-



derne gli sviluppi, i tagli, gli stravolgimenti fino a pochi giorni dalla prima. Così sono nate le scenografie per le opere di Mercadante, Donizetti, Rossini (innumerevoli e qui ottimamente riprodotte) e quelle più immaginifiche per i balletti che permettevano maggiore libertà alla fantasia (a eccezione delle coreografie del prepotente Salvatore Vigano). Tra le sue immagini ricorrenti più spettacolari va ricordata l'eruzione del Vesuvio, per altro ancora conservata sul sipario del Teatro Sociale di Como, per la quale aveva

addirittura inventato un marchingegno per il lancio dei lapilli in palcoscenico. Altra data faticosa per lo scenografo fu il 1832, quando la nuova gestione della Scala lo emarginò. Ma fu per lui una fortuna perché cominciò a operare a Vienna, Parigi, Londra, Budapest. Vittoria Crespi non si è però limitata a seguirne la carriera, attorno alla ricca documentazione professionale ha seminato continui e utilissimi agganci alla travagliata storia di quel periodo. Dal viceré Beauharnais, grande protettore della Scala, al generale Pino che,

accanto al Teatro Filodrammatici, tenta di placare la folla a Milano, prossima ad assassinare il ministro delle Finanze Prina, all'incoronazione di Ferdinando I d'Asburgo re del Lombardo-Veneto. Il risolutivo "Viva Verdi" è ancora di là da venire, anche se Sanquirico fece in tempo a incontrare il compositore all'epoca di *Nabucco* e dargli qualche consiglio per i costumi.

Stefano Jacini

DIDATTICA

BIOGRAFIE

Fare musica, oltre i generi

Due libri di due musicisti e didatti affrontano le potenzialità dell'improvvisazione e del suonare con prospettive - e idee - non convenzionali

CLAUDIO SESSA

È un'interessante coincidenza che di recente abbiano visto la luce due libri scritti da importanti e popolari musicisti-didatti della scena nazionale, impegnati in generi diversi ma accomunati da un'aperta interazione con ogni proposta d'attualità. Di più: entrambi i volumi affrontano le potenzialità del "fare" musicale da una prospettiva che travalica le convenzioni, stimolando i musicisti, e gli ascoltatori tutti, a nuove concezioni. Nuove o forse antiche: perché tanto il pianista jazz Enrico Intra quanto il chitarrista pop Franco Mussida si riallacciano a un'idea esoterica della musica, come di una forza vitale che va assaporata in tutta la sua potenza espressiva.

Il libro di Intra, arricchito da sette contributi di musicisti e musicologi, raccoglie le riflessioni (provenienti anche dagli studenti) nate nel seminario tenuto di recente sull'argomento ai Civici Corsi di Jazz milanesi, di cui l'autore è preside. Riflettendo sugli stereotipi che inevitabilmente possono emergere dalla tradizione dell'improvvisazione jazzistica, Intra osserva i diversi parametri della formazione musicale con rinnovata innocenza, partendo dal suono puro (con tutte le magiche rifrazioni dei suoi armonici) e da "blocchi sonori" svincolati dalle regole armoniche classiche. I suggerimenti che nascono dai rapporti fra queste note inattese, elaborati dalle precedenti esperienze di un esecutore, possono far sorgere invenzioni (improvvisazioni) di tipo nuovo.

Gran parte del libro, 120 pagine, è costituita da esercizi musicali ideati per aprire la mente a questo tipo di invenzioni; essi sono utilmente riportati anche nel cd allegato.

Se Intra affronta la questione di un nuovo linguaggio rimanendo ben ancorato al tradizionale rapporto musicista-strumento, Mussida è più metaforico. Il suo libro si basa su un'installazione multimediale intitolata *L'altro mondo*, che egli ha presentato in origine a San Marino (e contiene infatti 42 tavole a colori provenienti da quella mostra), nata a sua volta da lunghe riflessioni che il chitarrista ha elaborato intorno a quello che lui chiama il "mattone" su cui si basa ogni esperienza musicale: l'intervallo. Ma il volume si allarga a considerazioni di carattere più generale sul ruolo della musica tanto dal punto di vista esperienziale, come vibrazione invisibile e impalpabile che pure modifica radicalmente la nostra sfera emotiva, quanto nell'attuale congiuntura storica. Come Intra, Mussida basa i propri scritti su un'ampia esperienza didattica, nella scuola che ha fondato, il Cpm (Centro Professione Musica, anch'essa a Milano), e in istituzioni difficili quali carceri e centri di recupero; le sue pagine tentano, potremmo dire, una teoria generale dei sentimenti - attivati dai diversi intervalli - che merita attenzione e approfondimenti sperimentali. Così come merita un'elaborazione più sistematica l'approccio di Intra, che apre nuovi scenari sulla musica d'oggi, una musica cui

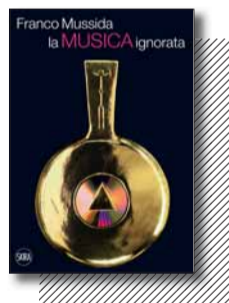
(come dimostrano le considerazioni di entrambi i libri) i "generi" stanno ormai stretti.

Enrico Intra IMPROVVISAZIONE ALTRA?

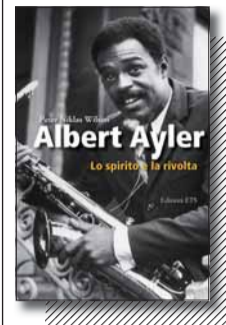
MILANO, RUGGINENTI 2013, 154 PP., € 25,00 (CON CD)

Franco Mussida LA MUSICA IGNORATA

MILANO, SKIRA 2013, 144 PP., € 27,00



Ritratto di Ayler



Peter Niklas Wilson
Albert Ayler.
Lo spirito e la rivolta
PISA, ETS 2013, 264 PP., €26,00

Con questo testo l'editoria italiana sul jazz fa un bel balzo in avanti, ponendosi davanti anche alla blasonata scena statunitense. Questa biografia di Ayler era infatti uscita solo in Germania nel 1996. Nel frattempo l'autore - sottovalutata figura poliedrica di musicista, discografo, musicologo - è scomparso, ma il suo testo rimane unico. Di fatto, si tratta del solo libro a stampa su Ayler presente sul mercato internazionale. Un plauso quindi a ETS e ai curatori Francesco Martinelli e Antonio Pellicori per aver colmato in Italia una lacuna così importante.

Il libro di Wilson è qualcosa di più di una biografia: è certo il resoconto più dettagliato possibile di un musicista dalla vicenda rimasta a lungo oscura, ma è anche una guida dettagliata all'ascolto della sua musica. La prima parte illumina le vicissitudini biografiche e la personalità del sassofonista. E qui va dato merito a Wilson di aver evitato l'agiografia: con uno stile tanto sintetico quanto avvincente, il biografo fa venire fuori l'uomo anche con le sue debolezze, i lati oscuri, le contraddizioni, incluse quelle di natura artistica. Al confuso spiritualismo ayleriano fa peraltro da contraltare la testarda coerenza musicale, di cui Wilson sa però cogliere anche i cambiamenti, il bisogno di comunicazione più ampio, la disponibilità al compromesso. Il ritratto dell'uomo Ayler è al tempo stesso veritiero, sconcertante e commovente.

Nella seconda parte il musicologo Wilson, anche con l'ausilio di qualche esempio su pentagramma, ci aiuta a comprendere l'unicità dello stile del sassofonista, le fonti della sua musica e le trasformazioni che subisce nel tempo, un aspetto questo tra i più originali e preziosi del volume.

Nella terza parte il discografo Wilson ci accompagna in una dettagliata guida all'ascolto, disco dopo disco, di tutto l'intricato opus ayleriano, con le integrazioni e gli aggiornamenti necessari annotati da Martinelli; peccato per qualche termine tecnico mal tradotto, ma il libro entra di diritto tra i testi da non mancare del jazzfilo italiano.

Stefano Zenni

UN giornale DUE giornali

"il giornale della musica" integra le sue due testate, quella cartacea/digitale e quella online (giornaledellamusica.it)

CARTELLONE AUDIZIONI CONCORSI CORSI 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



FESTIVAL

Tutte le stelle di Rava

Il trombettista racconta la terza edizione della sua direzione artistica di Bergamo Jazz; in cartellone Bad Plus, Joshua Redman, Gianluca Petrella, Ken Vandermark, una rassegna di film e molta tromba...

ENRICO BETTINELLO

Sorride sotto i baffi, Enrico Rava, quando parla del "suo" Bergamo Jazz. Giunto alla terza – e formalmente ultima, a meno di riconferme – edizione come direttore del longevo festival lombardo, il trombettista ne parla con grande soddisfazione.

Ne ha tutti i motivi perchè il programma – dal 16 al 23 marzo, le info su www.teatrodonizetti.it – è sulla carta particolarmente stimolante. Tra il Teatro Donizetti, l'Auditorium e altre location, si alterneranno infatti artisti come i Bad Plus, Joshua Redman, Gianluca Petrella, Trilok Gurtu, Ken Vandermark, Enrico Zanisi, Myra Melford, in quella che si potrebbe rivelare come una fotografia piuttosto articolata delle tante anime del jazz di oggi.

Molti i trombettisti presenti: su tutti Dave Douglas e Tom Harrell in un gruppo inedito, ma anche Ron Miles, Russ Johnson, Mathias Eick e

Nate Wooley, che sarà alla testa del suo quintetto. «La compresenza di tanti trombettisti non è particolarmente voluta in realtà» spiega Enrico Rava. «Wooley volevo invitarlo già da tempo perché credo possa essere la rivelazione del festival, un po' come è accaduto lo scorso anno con Peter Evans. La scelta di Douglas poi credo sia doverosa: inizialmente il quintetto doveva essere con Wadada Leo Smith, poi invece abbiamo scelto Harrell, un abbinamento che credo inedito e che mi sembra davvero notevole. Per quanto riguarda Mathias Eick, è un musicista che mi piace molto, ricordo di essere stato colpito dal suo suono all'uscita del suo primo disco per la Ecm. Qui sarà ospite del gruppo di Trilok Gurtu».

Mi sembra interessante anche il programma di film abbinato al festival.

«Si potranno vedere cose come *Non voglio morire* di Robert Wise, con

alcune splendide scene in cui si vede suonare il gruppo di Gerry Mulligan, o *Ascensore per il patibolo*, la cui musica di Miles Davis considero la più importante colonna sonora fatta da un jazzista. È una pietra miliare, ma credo che molti ragazzi più giovani non lo conoscano e spero lo vedano».

In questi anni si sono potuti ascoltare a Bergamo (ed è uno dei grandi meriti che vengono unanimemente attribuiti al festival), sebbene magari non in prima serata, alcuni artisti come Craig Taborn, Tim Berne, Peter Evans, Mary Halvorson, nomi ormai ampiamente riconosciuti come musicisti di grande originalità e in grado di attirare anche nuovi pubblici. Come mai quasi nessun altro festival in Italia sceglie di programmarli?

«L'idea che mi sono fatto è che alcuni organizzatori non siano informati come si deve. Altrimenti non si spiega. Tengo però a precisare che la collocazione di un concerto nella fascia pomeridiana non è di serie B rispetto a quella serale. Tra l'altro, a me lo spazio dell'Auditorium piace tantissimo e credo che alcuni dei concerti più belli siano avvenuti lì, non tanto perché i gruppi siano più all'avanguardia, ma perché è uno spazio giusto, più intimo e meno "ufficiale" del Teatro».

A Bergamo si potrà ascoltare anche uno dei giganti della musica improvvisata europea e non solo, il clarinettista Michel Portal.

«Michel è una persona molto colta e ha un grande carisma che non svanisce col tempo, è curioso, ha sempre voglia di sorprendersi e non è mai soddisfatto. Ricordo che negli anni Settanta una volta prese il posto di Roswell Rudd nel mio quartetto per alcune date in un piccolo locale di Parigi. La cosa comica era che il locale, già minuscolo, era per una buona metà occupato solo dagli strumenti e dalle custodie di Portal. Lui poi rendeva tutto ancora più pazzesco con le sue geniali indecisioni su quale strumento usare, ne tirava su uno, lo rimetteva giù, aspettava, intanto noi continuavamo a suonare!»

Che bilancio possiamo fare di questo triennio Rava a Bergamo? Qual è il sogno nel cassetto che non sei riuscito a portare al Donizetti?

«Mi sono divertito molto e sono state tre belle avventure, tre festival in cui spero di essere riuscito a coniugare la gradevolezza per tutti con un occhio a quello che sta succedendo, credo siano stati cartelloni molto



Enrico Rava (foto Gianfranco Rota)

equilibrati. Sognavo di portare Ornette Coleman, ma non suona quasi più. Ho sperato sempre di invitare il quartetto di Wayne Shorter, che è il gruppo più interessante che c'è oggi, ma in marzo difficilmente è in tour-

née e non viene per un solo concerto, che costerebbe poi anche troppo. È stato frustrante non poter suonare, ma ne è valsa decisamente la pena e se qualcuno vorrà sono pronto a rifarlo». **m**

La nuova stagione del live

Oltre a quello di Bergamo, marzo propone agli appassionati anche altri interessanti festival e rassegne. A partire dalla sedicesima edizione di Dialoghi: Jazz per Due (www.comune.pv.it), a Pavia, che si aprirà il 18 marzo al Cinema Politeama con il collaudato duo tra la tromba di Paolo Fresu e il bandoneon di Daniele di Bonaventura, e che il 24 ospiterà, nella consueta cornice dell'ex chiesa di S. Maria Gualtieri, il duo tra Russ Johnson e Ken Vandermark. La rassegna proseguirà in aprile con Arve Henriksen e Jan Bang e con un progetto dedicato a Ai Weiwei da parte di Umberto Petrin e Boris Savoldelli.

Spostandoci a Venezia, dopo il grande successo della prima edizione, torna dal 27 al 30 marzo il festival organizzato dall'università, il MusiCaFoscari Jazz Fest (www.unive.it). Nel programma si segnalano, al Teatro di Santa Marta, i trascinati Digital Primitives di Assif Tshar, Cooper-Moore e Chad Taylor, il quintetto della pianista Myra Melford e un nuovo ensemble diretto dal sassofonista Nicola Fazzini.

A San Vito al Tagliamento (Pn), tre appuntamenti di sabato, l'1, l'8 e il 15 marzo, con gli inglesi Sons Of Kemet, il gruppo del pianista Claudio Cojaniz e il duo tra il pianista Keith Tippett e il contrabbassista Giovanni Maier. La rassegna è San Vito Jazz (www.comune.san-vito-al-tagliamento.pn.it).

Per chi ama l'abbinata sci&jazz, c'è l'abituale appuntamento di Dolomiti Ski Jazz (www.dolomitiskijazz.com), dall'8 al 15 marzo in Val di Fiemme (Tn). In cartellone i Quintorigo, Patrizia Laquidara, Gabriele Mirabassi, i sassofonisti Logan Richardson e Mattia Cigalini.

Molto denso anche il programma di Crossroads (www.crossroads-it.org), in Emilia Romagna. Tra le tantissime cose segnaliamo la due giorni di Massa Sonora a Massalombarda, il 14 e 15, che vedrà protagonista il collettivo El Gallo Rojo; il Baida Quartet del trombettista Ralph Alessi a Ferrara sabato 22, il duo Antonello Salis & Hamid Drake a Castel San Pietro Terme (Bo) il 29.

e.b.

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

Luca Bragalini
Storie poco standard
 Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz

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.

EDT

PIANOFORTE

Le vie del piano contemporaneo

Quattro nuovi dischi ci raccontano le declinazioni più recenti di uno degli strumenti cardine del jazz di oggi

Qualunque cosa se ne pensi, alla fine il pianoforte continua a essere uno degli elementi cardine del jazz di oggi. Ne sono la riprova non solo la grande popolarità di icone come Keith Jarrett o Brad Mehldau, ma anche i percorsi più avventurosi di artisti chiave dei nostri giorni come Vijay Iyer, Craig Taborn, Jason Moran o Robert Glasper. Non è un caso

che a vincere il Top Jazz 2013 siano stati un veterano come Franco D'Andrea e un giovanissimo talento come Alessandro Lanzoni. Strumento? Il pianoforte. Ed è proprio D'Andrea ad aprire discograficamente il 2014 con un doppio cd dedicato a Thelonious Monk. Una sorta di macchina del tempo – quella del titolo – in cui il pianista meranese sale e scende a piacimento con il suo sestetto (Daniele D'Agaro al clarinetto e Mauro Ottolini al trombone si aggiungono al consueto quartetto) per mettere in connessione il proprio

mondo musicale e quello di Monk. Musicista dalla personalità fortissima e dall'intelligenza sempre sorprendente – in questo senso i premi, per quel che valgono, sono comunque strameritati – D'Andrea riesce a costruire un'architettura in cui di Monk, che non è una bestia facile, viene evidenziata la superba capacità di connettere gli elementi lessicali più tradizionali con il futuro. Non è estraneo a momenti scabri e anche tumultuosi, il pianismo di D'Andrea, così come il rapporto tra gesto collettivo e individuale è sempre collocato in posizione eccentrica rispetto all'aspettato. Ne esce quello che possiamo solo definire come un bellissimo disco di jazz, capace di parlare di Monk e di D'Andrea senza che nessuno dei due prevalga. Di ieri e di domani senza perdere l'immediatezza dell'oggi.

Anche Enrico Zanisi (che il Top Jazz come miglior nuovo talento lo aveva vinto lo scorso anno) pubblica un nuovo lavoro, in trio con il contrabbasso di Joe Rehmer e la batteria di Alessandro Paternesi. In *Keywords*, per la CamJazz, il giovane pianista sembra confermare le doti che gli avevamo riconosciuto sin dall'esordio: una

tecnica solidissima, un tocco particolarmente sfaccettato e una freschezza ben assecondata dai compagni di avventura. Il ricorso a strutture che

si agglomerano intorno a ostinati ritmici e a pulsioni rock collega la musica di Zanisi a una linea espressiva oggi abbastanza diffusa, declinata con ricchezza – quasi eccessiva – di elementi (si ascolti ad esempio

"Equilibre"), mentre nelle *ballad* prevale una efficace asciuttezza. Saltellante e evocativa, la penna di Zanisi cesella temi molto dinamici, riconoscibili, dotati di un'innata forza narrativa quasi cinematografica. Il disco si chiude con una rilettura del classico "Träumerei" di Schumann, pezzo che ha chiaramente una immediata cantabilità; la scelta tuttavia non sembra particolarmente

necessaria. Bravo Zanisi, molto bravo: incuriosirebbe moltissimo vederlo osare oltre i confini di un piano trio contemporaneo, ma acquisito. Vedergli fare il ragazzaccio, insomma. Il bravo ragazzo lo sa fare benissimo.

Sempre la Cam pubblica anche un solo del pianista inglese John Taylor, che dell'etichetta è ormai un fedelissimo. Taylor è un artista ormai avviato ad una sua felice classicità, in cui sono ormai piuttosto rari i susulti. La formula del solo però resta – ci sembra – quella in cui trova la maggiore libertà (il suo disco all'inizio degli anni Novanta per l'etichetta Sentemo resta uno dei gioielli misconosciuti del jazz europeo di quel

periodo) e in cui la sua musicalità obliqua e dolente – che non a caso ha trovato in Kenny Wheeler un partner ideale – si accende dei colori più significativi. Le due "menti" cui fa riferimento il titolo sono i lati, solo apparentemente

contrastanti, della personalità di Taylor, introspettivo e elegiaco, ma anche ritmicamente vibrante. Indeciso fra un disco a quattro mani o uno in solo, il pianista inglese trova

una sintesi nella bella "Ambleside Suite" d'apertura, ma anche in temi di Wheeler – splendido "Phrase the Second" – o di Ellington, come nella conclusiva "Reflections in D". Ne esce un piccolo gioiello di musicalità.

Nuovo disco anche per il norvegese Tord Gustavsen, un pilastro di casa Ecm, in quartetto con Tore Brunborg, Mats Eilertsen e Jarle Vesperstad. Abbiamo espresso più di una volta qualche perplessità sulla vivacità della musica del pianista scandinavo (cui, ad esempio, Alyn Shipton dedica uno spazio davvero eccessivo nella sua *Storia del Jazz*), che sembra spesso confinata in una formula anestetizzata e rassicurante, quasi auto-parodistica alla lunga. *Extended Circle* non cambia radicalmente

le carte in tavola, ma certamente sembra attraversato in parte da

un'energia decisamente più vibrante del solito. La consueta malinconia, la soffice cantabilità dall'andamento circolare, trovano in temi come "Staying There" o "The Embrace" esiti coinvolgenti e si aprono qui e là – anche grazie all'ottimo *drumming* di Vesperstad – spazi per dare al pensoso melodiare di Gustavsen uno spazio meno prevedibile.

Enrico Bettinello

Franco D'Andrea Sextet
MONK AND THE TIME MACHINE

PARCO DELLA MUSICA RECORDS

Enrico Zanisi
KEYWORDS

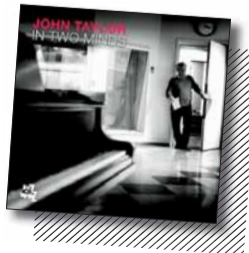
CAM JAZZ

John Taylor
IN TWO MINDS

CAM JAZZ

Tord Gustavsen
Quartet
EXTENDED CIRCLE

ECM



DELLO SCOMPIGLIO

Dello Scompiglio

Mozart, così fan tutti

novembre 2013 - dicembre 2014
direzione artistica di Antonio Caggiano

8 marzo
SPE - Spazio Performativo Espositivo - ore 21.00
Enrico Pieranunzi, pianoforte
ImproMozart
interpretazione di pagine di Bach, Haendel, Scarlatti e Mozart con proprie improvvisazioni

26 aprile
SPE - Spazio Performativo Espositivo - ore 21.00
I like Mozart
musiche di Wolfgang Amadeus Mozart, Gioachino Rossini, Michele Dall'Ongaro, Camille Saint-Saëns

3 maggio
SPE - Spazio Performativo Espositivo - ore 21.00
Paolo Fresu - Alborada String Quartet
Scores!

Associazione Culturale SPE - biglietteria SPE
+39 0583 971475 +39 0583 971125 via di Vorno, 67
info.ac@delloscompiglio.org biglietteria@delloscompiglio.org Vorno, Capannori (LU) delloscompiglio.org

CANZONE

Luci al futuro

Terzo album per Le Luci della Centrale Elettrica, fra aperture di speranza, storie e geografie, personali e universali, dell'Italia di oggi



Vasco Brondi
(foto di Massimiliano Nardi)

JACOPO TOMATIS

Chi, in quell'esordio datato 2007, aveva visto un momento di rottura nella storia della canzone italiana ha probabilmente avuto ragione: a partire dal nome scelto - un finto "collettivo", Le Luci della Centrale Elettrica - il progetto di Vasco Brondi si presentava come un corto circuito, infine riconciliante, fra la canzone d'autore classica e quel rock italiano (*in italiano*) emerso dagli anni Novanta. Con, in più, un'urgenza generazionale che non poteva passare inascoltata, e che - nel bene o nel male - non ha lasciato indifferente quasi nessuno. Il "giovane" Vasco arriva ora al terzo album, alla soglia dei trent'anni, in cerca di una via di fuga futura per la propria musica, e per se stesso.

Come è cambiato il tuo modo di lavorare, rispetto ai dischi precedenti? In particolare, mi sembra che abbiate scelto colori musicali più vari, in alcuni casi anche più "pop".

«Sì, questo disco direi che è più pop, ma anche più new wave, più folk, più punk, più blues, più elettronico. Ogni canzone è stata spinta verso una sua direzione. Forse vista da vicino nessuna canzone è veramente pop, ma mi ci sono confrontato. Visti i miei dischi precedenti scrivere una canzone pop in realtà era la cosa più sperimentale che potevo fare. Ho praticamente lavorato due anni su questo disco, anche buttando via

le cose che avevo scritto durante il tour precedente. Sono partito come sempre da solo, ma poi ho condiviso di più, con Fedè [Federico Dragogna, dei Ministri] prima di tutto, ma anche con gli altri musicisti che saranno con me in tour e hanno suonato su questo disco. È un disco organico ed elettronico in tutto, anche nella sua produzione. Prima l'abbiamo fatto quasi tutto a computer, poi l'abbiamo suonato e registrato tutto dal vivo e poi abbiamo mischiato le cose. Ad un certo punto avevamo pronti due dischi, forse anche tre. Abbiamo mischiato quindi strumenti acustici ed elettrici, così come nei testi ci sono piccole storie di provincia, ma sono anche piene di pianeti, di stelle, di galassie, universi e altri continenti. Si sono creati dei cortocircuiti, tra fisarmoniche e casse dritte, fiati e chitarre elettriche, orchestre e beat elettronici. Le canzoni possono evocare atmosfere da rave e da ballo liscio allo stesso tempo. Mettere un pezzo lento con il pianoforte e un pezzo tiratissimo col doppio pedale, fondamentalmente fregarsene di fare le cose giuste. Fare le cose sbagliate e sottolinearle con l'evidenziatore. Prendere tutti i difetti e amplificarli, divertirsi e fare qualcosa di liberatorio. Senza rispettare un'immagine o adeguarsi all'immagine che altri possono averci dato, è stato bello essere sempre da un'altra parte».

Nel disco canti «la fine della mia gioventù forse resterà per l'eternità su YouTube», e hai parlato di «canzoni piene di futuro». È una dichiarazione interessante, dal momento che sei stato associato (a torto o a ragione) con una sorta di nichilismo generazionale da «Anni Zero». È cambiato qualcosa?

«È vero, c'è un'urgenza diversa. Per me era urgente fare un disco così, in qualche modo meno urlato - adesso che urlano anche in televisione e in parlamento. Ci sono delle storie sussurrate, ci sono cose più semplici e più narrative e più difficili per me da affrontare. Mi sono aperto di più. Il disco mi assomiglia di più, e non è detto che sia un complimento. È la prima volta che i miei amici lo sentono e mi dicono che finalmente mi riconoscono, sentono anche le altre parti di me che prima lascio fuori, mi ha molto colpito questa cosa. Prima mi dicevano che era strano, perché sono sempre solare e di buon umore, e le canzoni avevano invece sempre un tono straziante. Sono partito sempre dalla musica e questo mi ha aiutato. Mi è venuta voglia di una "illogica allegria", di parlare di futuro adesso che il futuro è una parola con una connotazione quasi negativa. Pensavo a qualcuno che ballava sotto i bombardamenti, che suonava roba allegra durante la guerra. Adesso che ci viene detto, e anche gridato, che

è tutto sbagliato, e in crisi, mi sembrava il momento di fare delle canzoni liberatorie, allegre e disperate. Mi è sempre piaciuta questa cosa dei CCCP, dicevano "la situazione è eccellente". Questi sono i nostri tempi e i nostri posti e sono perfetti, sono il posto giusto da cui partire».

A proposito di "nostri posti", l'orizzonte di molti brani è l'Emilia... Che rapporto hai con la provincia?

«Per la prima volta da quando faccio questo lavoro ho avuto la possibilità di fermarmi, di non suonare per un anno, di viaggiare moltissimo e da solo. Poi sono tornato a Ferrara e solo lì ho iniziato a scrivere. Mi sono accorto che quel posto, quella provincia, per me resta un magnete fortissimo e allo stesso tempo una forza respingente impressionante. Non è ovviamente solo la città, sono i rapporti, i ricordi, tante cose. Avere avuto e avere costantemente la possibilità di andarmene e di tornarci mi ha anche fatto fare pace. Poter andare a stare a New York mi ha fatto stare benissimo, ma mi ha anche fatto ridimensionare New York e ogni altrove. Mi ha fatto capire che ogni posto va bene. Anche Ferrara, "dove anche le rondini si fermano il meno possibile" e "dove tutto mi sembra indimenticabile". È l'ultima frase del disco, e sono contentissimo che si chiuda così».

Nel disco, come nei tuoi precedenti, c'è molta canzone d'autore, anche in forma di citazione diretta. Come vivi, oggi, il rapporto con quella tradizione?

«Per me è un corto circuito sempre presente da quando a quindici anni suonavo il basso in un gruppo

noise o punk o grunge e ascoltavo di nascosto Battiato, De Gregori e De André. Non ci ho mai visto molta differenza. Mi piacevano i gruppi punk che ai concerti distribuivano i testi delle loro canzoni al pubblico come fossero volantini perché poi durante il concerto non si capiva neanche una parola, ma loro ci tenevano. "La domenica delle salme" e "Bandiera bianca" perché sono i pezzi più hardcore della storia della musica italiana».

Ha senso oggi parlare di "canzone d'autore"? È una categoria ancora valida?

«Non saprei, a me piace l'idea di fare canzoni che parlano più di storia e geografia che di musica. L'idea di scrivere fototessere di momenti personali e universali. Telegiornali un po' poetici. In generale le cose che mi interessano e influenzano di più sono quelle che riescono ad essere profonde e popolari allo stesso tempo, quelle per me sono le cose perfette. Non è tanto importante che sia hip hop o canzone d'autore».

Hai già annunciato un bel giro di concerti. Che cosa dobbiamo aspettarci dal live?

«Per questo tour Le Luci della Centrale Elettrica saranno una sorta di orchestra spaziale. Siamo in più del solito sul palco, e anche qui come sul disco convivono strumenti che normalmente non stanno assieme, come la drum machine e il violoncello, l'armonium e il moog. Allestiremo il palco come se fosse un bar immaginario, un bar sulla Via Lattea, dove si incontrano tutti i personaggi e le storie che ci sono nel disco».

m

La crisi ai tempi di internet



Le Luci della Centrale Elettrica
Costellazioni
LA TEMPESTA

Vasco Brondi pubblica il terzo album alla soglia dei trent'anni e recita: "La fine della mia gioventù forse resterà su YouTube". I versi delle quindici canzoni sono immersi

in una contemporaneità fatta di "vite moderne con risorse limitate, voglie sconfinite, necessità infinite", altrimenti definita come "l'impero del male minore". È la crisi - economica ed esistenziale - ai tempi di internet. L'artista ferrarese la racconta con tono partecipato e in definitiva compassionevole, muovendosi fra archetipi distanti: De Gregori e Ferretti (epoca CCCP), con Battiato sullo sfondo (si parla di "poverissima patria" e "centro di gravità almeno momentanea", infatti). Al crescere - evidente - delle qualità narrative corrisponde un desiderio di orchestrazioni più ampie e complesse (produce il "ministro" Dragogna e suonano, tra gli altri, Gabrielli, Pilia e D'Erasmus, il fior fiore della manodopera musicale alternativa). Si aprono così vie di fuga dal canovaccio consueto, verso un pop quasi elettronico ("Ti vendi bene") o un folk da Pianura Padana ("Blues del delta del Po"). L'arredo sonoro è meno spigoloso che in passato, eccezion fatta per il ruvido rock declamatorio di "Firmamento", e dà origine a episodi che potrebbero col tempo aspirare allo status dei classici: una ballata a voce spiegata come "Questo scontro tranquillo" e, soprattutto, "I destini generali", brano epico e carico di pathos, che cita addirittura Alvaro Mutis e Franco Fortini.

a.c.

AMERICANA

Affari di famiglia

I quattro figli di Charlie Haden per due dischi, fra *slowcore* e tradizioni folk

The Haden Triplets

THE HADEN TRIPLETS

THIRD MAN

Spain

SARGENT PLACE

GLITTERHOUSE

Oltre a essere stato protagonista assoluto del jazz per più di mezzo secolo, Charlie Haden ha allevato una progenie musicale di valore. Il figlio Josh, ad esempio, guida da quasi vent'anni una band chiamata Spain, che agli esordi fu antesignana di quella sorta di estremismo malinconico detto non a caso *slowcore*. Spiegava tutto l'intestazione del primo album: *The Blue Moods of Spain*. Canzoni intonate nel nome della tristezza. E adesso che siamo arrivati al quinto capitolo discografico della vicenda, realizzato da una seconda incarna-

zione del gruppo, il tema conduttore rimane il medesimo. Josh Haden ha una voce calda e confidenziale, che si armonizza perfettamente con l'andamento felpato dei brani di cui è autore, come l'ombroso "You and I", col babbo ospite al contrabbasso, o "Love at First Sight", ballata notturna e vellutata che apre una sequenza segnata da episodi quali "Sunday Morning" e "In My Soul", dove lo spleen viene distillato in forma di blues.

Ha caratteristiche differenti il disco con cui debutta il trio composto dalle sorelle di Josh: Petra, Rachel e Tanya, in passato implicate a vario titolo in esperienze artistiche localizzate nel sottobosco indipendente californiano. Per l'occasione le cose sono state fatte in grande stile: produce il lavoro un'eminenza come Ry Cooder, e a diffonderlo è l'etichetta discografica di Jack White. Si tratta di una raccolta di standard della tradizione - tipo "Voice From On High" e "Memories of Mother and Dad" di Bill Monroe, o "Single Girl, Married



Girl" e "Will You Miss Me When I'm Gone" della Carter Family - riproposti in versioni piuttosto calligrafiche nello svolgimento e abbastanza scialbe nelle interpretazioni vocali. Strano a dirsi, le Haden Triplets difettano di personalità.

Alberto Campo

DIVI ALTERNATIVI

Il mattino ha l'oro in bocca



Beck
Morning Phase
CAPITOL

Reduce da varie divagazioni, tra cui la raccolta di spartiti inediti *Song Reader* e produzioni per conto di Thurston Moore e Charlotte Gainsbourg, dopo otto anni Beck Hansen dà finalmente un seguito a *Modern Guilt*. E lo fa riallacciandosi in modo esplicito a *Sea Change*, album dall'umore intimista edito nel 2002: per buona parte gli strumentisti impiegati sono gli stessi di allora e ad arrangiare archi e fiati è nuovamente David Campbell, suo padre. *Morning Phase* è modulato su lunghezze d'onda tipiche della West Coast, chi si tratti del folk rock di Byrds, Gram Parsons e Crosby, Stills, Nash & Young ("Blackbird Chain", "Country Down") oppure del glamour pop decadente dei Fleetwood Mac ("Say Goodbye"). Se il canovaccio non brilla per originalità, è l'ispirazione della scrittura a soccorrere Beck, che nella circostanza mette in vetrina alcune delle sue migliori composizioni di sempre: una ballata oppiacea e carezzevole come "Morning", le melodie solenni e struggenti di "Waking Light" e "Blue Moon", l'eleganza quasi cameristica di "Waves". E così ciò che a prima vista potrebbe sembrare un esercizio di stile rivela in controluce la compiuta maturità raggiunta dall'artista californiano.

a.c.

Lunatici accessibili



St. Vincent
St. Vincent
LOMA
VISTA/
REPUBLIC

Nata come artista indie e intellettuale (prima della sua carriera solista, ha suonato la chitarra con i Polyphonic Spree e Sufjan Stevens), la cantautrice texana Annie Clark in arte St. Vincent è ormai da parecchio decisamente mainstream. Lo dimostrano il successo commerciale, l'attenzione dei media, ma anche le occasioni glamour, come la recente esibizione al party (il 9 febbraio a NYC) per il quarantesimo anniversario del celebre *wrap dress* della stilista Diane Von Furstenberg (che l'ha voluta perché «è sexy, creativa e audace, proprio come le donne che hanno reso famoso il mio vestito»). Questo suo quarto album arriva due anni e mezzo dopo il fortunato *Strange Mercy* e uno e mezzo dopo la sua collaborazione con David Byrne (*Love This Giant*). Vigoroso, rock e bizzarro, registrato a Dallas con Homer Steinweiss (Dap-Kings) e McKenzie Smith (Midlake) sotto la supervisione di John Congleton, è un trionfo di chitarre manipolate, ritmi potenti (e angolosi) ed elettronica: un misto - come ha detto sul suo modo di vivere - tra l'accessibile e il lunatico. Il brano dal testo più curioso: "Huey Newton", su un'alucinazione (causa un sedativo troppo potente) sull'omonimo fondatore delle Black Panthers.

Paolo Bogo

Blank Power



Neneh Cherry
Blank Project
SMALLTOWN
SUPERSOUND

Durante gli anni Ottanta emblema del post punk britannico d'impronta multiculturale, nella Bristol degli utopisti Rip Rig + Panic e dei primissimi Massive Attack, in seguito la figliastra di Don Cherry si era eclissata via via dalla luce dei riflettori. Tant'è vero che l'ultimo lavoro a suo nome prima di questo, *Man*, risale al 1996. Ricomparsa lo scorso anno con un album di cover realizzato insieme al trio scandinavo di jazz radicale The Thing, si riallinea definitivamente al registro dell'attualità con un disco che dichiara la propria vocazione contemporanea già nella rosa dei collaboratori: Four Tet, che ne è produttore, il duo "post jazz" londinese RocketNumberNine e la cantante svedese Robyn, che duetta con la protagonista in "Out of the Black", uno dei brani più incisivi della raccolta. Alternando melodie soul (la conclusiva "Everything") e poetica rap (in "Cynical"), Neneh Cherry incastona la sua voce in *grooves* che rimandano ai codici fondamentali della *black music* d'oltremanica, dal trip hop evocato in "Spit Three Times" alla *bass culture* che informa l'episodio che dà titolo all'opera. Un ritorno sulle scene animato da fierezza e personalità.

a.c.

Block Nota

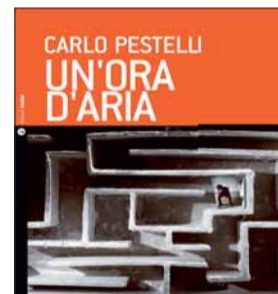
cd da leggere



LUIGI MAIERON
I Turcs tal Friul
di Pier Paolo Pasolini



ANNICINQUANTA
i canti di un'Italia che torna a vivere
GUALTIERO BERTELLI
e la Compagnia delle Acque



CARLO PESTELLI
UN'ORA D'ARIA



GIOVANNA MARINI
Giovanna Marini
MUSICHE DI SCENA



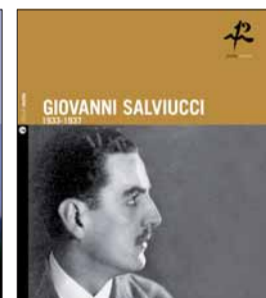
GUALTIERO BERTELLI
Il custode della miniera
10 ballate inedite di Gualtiero Bertelli
Illustrate da Edoardo Pirella



GIOVANNA MARINI & QUARTETTO URBANO
Canti Gloriosi
per una Patria che trema



Margot



GIOVANNI SALVIUCCI
1933-1987

ogni cd € 15,00

in tutte le librerie

anche su edt.it



CANZONI E MALAVITA

I canti di nessuno

Il libro *Cosa Nostra Social Club* di Goffredo Plastino affronta il tema dei rapporti fra musica e mafia in Italia, dal repertorio "di 'ndrangheta" consacrato sul mercato della world music internazionale fino ai neomelodici napoletani, e a Saviano...

JACOPO TOMATIS

«**P**erché la gente scrive grandi canzoni sui fuorilegge, e mai su governanti, sindaci o capi della polizia?» si chiedeva Woody Guthrie. La domanda è lecita, e in Italia ci sono molti modi di rispondere - e, soprattutto, di non rispondere. Il tema è stato sollevato, nell'ultimo decennio, dall'emergere nel dibattito politico e sui media di repertori musicali bollati come "pericolosi" perché collegati a qualche titolo con la violenza e la criminalità organizzata: in particolare, i "canti della 'ndrangheta calabrese" - arrivati al successo mondiale nel 2000, grazie ad un disco prodotto in Germania [vedi box] - e, in tempi recenti, anche sulla scia di *Gomorra*, le canzoni dei neomelodici napoletani. Apologia di reato? Istigazione a delinquere? Medium di trasmissione di culture criminali? Semplici prodotti di cattivo gusto? Secondo un'interpretazione piuttosto comune - rilanciata da politici e commentatori - queste canzoni sono in grado di influenzare negativamente chi le ascolta. In alcuni casi, servirebbero addirittura da «educazione musicale alla mafia», e sarebbero quindi da emarginare e proibire. *Cosa Nostra Social Club* di Goffredo Plastino, etnomusicologo e docente della Newcastle University, cerca di mettere ordine nella materia, e non rinuncia a scegliersi una posizione non accondiscendente, per analizzare come si sia parlato di musica e mafia in Italia negli ultimi anni, e per suggerire come il punto del discorso fosse, in realtà, un altro. Come diceva Frank Zappa - e la frase sigilla il libro sulla quarta di copertina: «Ci

sono più canzoni d'amore che su qualsiasi altro argomento: se le canzoni potessero farti fare qualcosa, allora ci ameremmo tutti». Abbiamo parlato dell'argomento con Goffredo Plastino.

Intanto, da dove nasce l'idea del libro?

«Avevo cominciato a comprare le cassette dei "canti di 'ndrangheta" negli anni Novanta, più per desiderio di collezionismo che altro. Le prime discussioni e le conseguenti demonizzazioni di questo repertorio non mi convincevano. Ho poi capito che si trattava della costruzione a tavolino di una totale alterità musicale: non ci sono in effetti tanti repertori italiani sui quali giornalisti, antropologi, studiosi hanno scritto in maniera così concorde, e negativa. Per cui, al di là del valore musicale di queste canzoni - che in questa conversazione metto tra parentesi - il discorso era interessante da considerare. All'epoca, in Calabria, sono stato quasi sommerso da un'ondata di panico morale: le posizioni erano già polarizzate in maniera tale che non si poteva più fare niente. L'idea del libro è venuta piano piano, e la consegna è stata rimandata perché volevo accertarmi di aver seguito il fenomeno nei dettagli. Bisognava parlare anche dei neomeolodici, a quel punto...».

Che tipo di importanza, anche quantitativa, hanno questi repertori oggi in Italia?

«Parliamo di una fetta di mercato che è senz'altro maggiore di quella di molte operazioni della popular music italiana. Quelli che facevano le cassette in Calabria, di malavita o meno, non andavano sotto le ventimila copie: è la cifra minima per acquisire una certa visibilità. Restando più bassi, ogni cassetta o cd potrebbe aver venduto sulle diecimila, dodicimila unità: io ho almeno 120 o 130 cassette nella mia collezione... E se le cassette calabresi hanno avuto un circuito locale, e fra gli emigrati all'estero, quelle napoletane e adesso i cd si vendono in tutto il sud, e in realtà anche al nord. Sono numeri importanti, che forse non generano lo stesso tipo di economia di altre produzioni, ma non si deve fare l'errore di pensare che siano operazioni di nicchia: parliamo di milioni di copie in totale, ancora oggi. E sul reale mercato di questi repertori non ci sono ancora analisi accurate».

Nel libro descrivi le canzoni di malavita calabresi come «appartenenti a nessuno». Dove si colloca-

no, oggi, nella società calabrese?

«Non esistono, o se esistono appartengono ad una alterità - sociale, politica, culturale, eccetera. Appartengono cioè sempre "a qualcun altro". Questa costruzione è così radicale che mi capita spesso di parlare di queste canzoni con persone che non ne hanno mai ascoltata una, né saprebbero nominare un cantante, ma per le quali sono inaccettabili, volgarissime, malvagie. Questo è dovuto anche alla volgarizzazione di quella teoria antropologica degli anni Settanta per cui la mafia non era cultura popolare, e per cui la "vera cultura popolare" non poteva essere mafiosa. Il fatto stesso che esistano queste canzoni però ha messo in questione il concetto di "popolare": l'unico modo per ragionare su di esse è stato quindi farle diventare altro, *popolaresche* e "commerciali", magari. All'opposto, ci sono ancora quelli che dicono che la mafia non è nemmeno espressione delle "élite" calabresi... e così la mafia diventa incollocabile, una cosa che c'è ma non si sa a chi possa essere riferita esattamente. Così come queste canzoni: ci sono, c'è qualcuno che le ascolta, ma chi le ascolta non fa mai parte del nostro milieu... Io non azzardo generalizzazioni, ma può darsi che raggiungano diverse classi sociali, trasversalmente. Quello della Calabria è in definitiva un trauma: non riuscire a guardarsi e capire alcuni elementi della propria realtà».

Questa "non appartenenza" tuttavia cozza con il successo che queste canzoni hanno avuto sul mercato della world music, da cui erano percepite e vendute come "autenticamente calabresi".

«È un caso esemplare, ha a che fare con il modo in cui le musiche locali vengono buttate nel calderone della world music e promosse. Quando mi chiesero di fare l'introduzione al primo disco PIAS, *La musica della mafia*, non avevo idea del tipo di taglio che avrebbero dato all'operazione. Hanno poi utilizzato la chiave dell'autenticità e della rarità: "li abbiamo scoperti noi", come se la Calabria fosse l'ultima enclave desolata in Europa. "Autentiche" significava, in questo caso, "autenticamente mafiose", della mafia e non sulla mafia. E il paradosso è che sono riusciti a sostenere così bene questa idiozia che anche coloro che criticano queste canzoni hanno ripetuto e ripetono la stessa cosa, senza rendersi conto che stanno obbedendo



Goffredo Plastino COSA NOSTRA SOCIAL CLUB

MILANO, IL SAGGIATORE 2014, PP. 224, € 16,00



ad una strategia di promozione discografica».

Non è una dinamica tanto diversa da quella di molte produzioni della world music, che puntano sull' "autenticità" delle musiche e dei musicisti. L'anomalia è che questa volta si parla di casa nostra?

«Esatto. Comunque, io non conosco nessun altro repertorio italiano folk o di folk revival che sia riuscito a vendere 150 mila copie nel mondo. La strategia di marketing, il packaging, la copertina, l'insistenza sull'aspetto delinquenziale, hanno funzionato alla perfezione: in Italia e all'estero ci sono cascati quasi tutti, sostenitori e detrattori. Per le riviste di world music è stato un fenomeno da mettere insieme agli altri, "pericolosamente" autentico. Con il vantaggio per la casa discografica di intercettare tanto il pubblico interessato a repertori con un qualche contenuto violento, e quello che ascolta le musiche del mondo».

Tante musiche hanno una componente criminale. Spostandoci sui neomelodici: perché - per dire - il rebetiko è oggi accettato, e i neomelodici no?

«Per Napoli, si tratta sicuramente di un meccanismo di classe, ideologico. Tanti napoletani, anche per mia esperienza, percepiscono la canzone napoletana attraverso il filtro di una costruzione in epoche storiche che hanno loro stessi elaborato. È una specie di sapere diffuso, non solo

intellettuale. Questa "canonizzazione" del repertorio è molto discussa in città, con maggiore o minore competenza. Quello che avviene al di fuori delle "colonne d'Ercole" che rappresentano la "fine" della canzone napoletana, e che si spostano a seconda dei decenni, è sempre criminalizzato o rifiutato come irrilevante. Lo è stato Mario Merola, perché la canzone napoletana era "morta" negli anni Cinquanta o Sessanta. Lo è stato Pino Daniele: ci sono libri che finiscono con la spiegazione di come Pino Daniele sia l'apocalisse della canzone napoletana. Ed è successo con i neomelodici quando sono arrivati. C'è bisogno di un quindicennio, un ventennio, perché le esperienze nuove vengano almeno in parte assorbite nel canone. Non è una questione che ha a che fare solo con elementi stilistici: i neomelodici cantano normalmente come molti altri cantanti a Napoli. I loro testi a volte sono descritti come banali, ma è anche vero che noi ricordiamo per lo più solo i classici della canzone napoletana, mentre c'erano in passato canzoni altrettanto banali che non vengono più eseguite e abbiamo dimenticato, o mai conosciuto. Il problema è solo e semplicemente l'impossibilità di accettare che i neomelodici sono arrivati e hanno cambiato le regole del gioco: la direzione in cui queste canzoni sono prodotte si è invertita di senso. Il "popolo" è passato da oggetto a sog- >>

Nel 2000 i "canti di 'ndrangheta" raggiungono un inaspettato successo internazionale grazie alla pubblicazione di *Il canto di malavita. La musica della mafia*, da parte dell'etichetta tedesca PIAS. Seguono, negli anni successivi, altri due volumi con impostazione simile, sempre per PIAS: *Omertà, Onuri e Sangu. La musica della mafia. Vol. II* e *La musica della mafia. Vol. III. Le canzoni dell'onorata società (Patri, Figghju e Spiritu Santu)*.

TURCHIA

» getto della rappresentazione musicale elaborata all'interno della canzone napoletana. E ho riscontrato come, tanto all'inizio del secolo scorso quanto oggi, ogni volta che un repertorio marginale emerge, in città si ripeta la stessa opposizione e con gli stessi termini: «è musica plebea».

E dove si inserisce il collegamento con la camorra? I neomelodici non cantano solo di latitanti...

«I neomelodici cantano di quasi tutto: sesso, droga, amore, automobili... così come le vecchie canzoni cantavano di scalinate, funicolari, amore, *spingule francese*... e quindi cantano anche di personaggi delinquenziali. Se tu vuoi criminalizzare una scena, comunque, ne selezioni un solo aspetto e lasci stare il resto. Una volta criminalizzata, la parte vale per il tutto e il panico morale si suscita immediatamente: «O mio Dio, le canzoni neomelodiche parlano dei camorristi!». Il cerchio si chiude, e l'interpretazione corrente è stabilita. Dal punto di vista economico, non c'è da stupirsi che la camorra sia attiva nel mercato neomelodico. Ci hanno detto e ripetuto che la camorra può essere presente in qualsiasi mercato: perché non dovrebbe esserlo anche in quello musicale, se non per il nostro pregiudizio romantico per cui la musica sta al di sopra delle volgarità economiche? Se c'è un mercato, ci può essere la camorra».

Quanto ha giocato il successo di Saviano per questi temi? Ad esempio, il fatto che in Gomorra abbia raccontato come i killer della camorra andassero ad uccidere ascoltando i neomelodici?

«Ha influito moltissimo. Quando ha scritto *Gomorra*, Saviano ha anche amplificato una serie di interpretazioni che preesistevano. I killer ascoltano musica neomelodica... l'equazione è abbastanza ovvia. Ma poi ha insistito attraverso articoli, incontri pubblici, ripetendo queste cose più volte. Ha stabilito - essendo considerato un'autorità sull'argomento, non contestabile, e comunque mai contestato in questo caso - una modalità di interpretazione standard, che ormai è quella «corretta». Il fraintendimento maggiore di Saviano è non aver capito che i cantanti mettono in scena qualcosa, non sono quello che cantano».

Il tema è dunque la «rappresentazione» della violenza. Nel libro scrivi che «è stata elaborata socialmente e culturalmente in Italia la legittimazione a scrivere della violenza e a visualizzarla, ma non a cantarla». Perché?

«Perché fondamentalmente siamo ancora felicemente fedeli alla convenzione pseudoromantica per cui la musica è lì per elevare il nostro spirito, e che quindi è lontana dalla banalità o dalla negatività della vita. Se c'è, serve a farci stare bene. Queste canzoni non ci fanno stare

bene e quindi non ci sono, o sono marginali e criminali. Poi, come scrivo, rispetto alla rappresentazione della violenza ci sono delle relazioni di egemonia, ma queste sono stabilite da decenni. La violenza si può fotografare, scrivere e filmare: e nessuno si sognerebbe, in questi casi, di elaborare un legame tra l'autore della rappresentazione e la cosa rappresentata. Nessuno direbbe mai che Martin Scorsese è un delinquente perché ha diretto *Quei bravi ragazzi*. Anche se qualcuno ci ha provato... Nessuno ha criticato Matteo Garrone per aver diretto *Gomorra*, come nessuno ha criticato Saviano per aver pubblicato un testo - di cui parlo nel libro - accompagnato da quaranta fotogrammi che ritraggono l'uccisione di un boss camorrista. Sono immagini che fanno inorridire, però nessuno si è sdegnato. Il cantante in Italia non ha l'autorità morale per fare prodotti culturali del genere: non si può fare una rappresentazione della mafia in musica. La mafia si può cantare, ma soltanto *contro*. È una sorta di rimozione, un modo per crearsi una distanza critica e sentimentale. La cosa interessante è che questo processo, in Italia, è ciclico: qualsiasi repertorio venga storicamente usato per rappresentare la mafia - l'opera, il progressive rock come nel caso dei Giganti con *Terra in bocca*, i canti calabresi - è immediatamente rifiutato, poi accantonato, infine alla lunga accettato, almeno marginalmente. Nel libro ricordo un caso emblematico di inizio Novecento, quello di Giuseppe Musolino, un delinquente pluriomicida calabrese quasi certamente mafioso: all'epoca era proibito cantare le ballate su di lui, perché si finiva in galera. Oggi si possono ascoltare e cantare senza timore, e Musolino è anche descritto come un «brigante buono»...».

In conclusione, che dobbiamo fare di questi repertori? Come dobbiamo trattarli?

«Dal punto di vista musicale, come trasformazioni recenti di repertori più consolidati. Dal punto di vista della narrazione, come rappresentazione e trasfigurazione dell'esistente - queste cose esistono intorno a noi, te le racconto attraverso la musica. Anche come tentativo di dare un senso ad una violenza insopportabile. O, come diceva Sciascia negli anni Sessanta: si canta il modo in cui queste persone sono, senza condividere necessariamente quello che fanno. Il fatto stesso che queste cose vengano trasposte in musica le pone sul piano della rappresentazione. Non sono né apologia né testimonianza di complicità, perlomeno nella maggior parte dei casi». **m**

in apertura: la copertina del terzo disco PIAS dedicato alla «musica della mafia»

Riportando tutto a casa

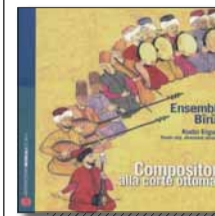


Marc Sinan
Hasretim. Journey to Anatolia
ECM (CD + DVD)

Una piccola orchestra sinfonica tedesca, strumenti e voci della tradizione musicale turca e volti e paesaggi anatolici si intrecciano in un concerto performance multimediale. Su un grande schermo scorrono strade, sentieri, campagne, città, musicisti, gente comune, e gli inconfondibili minareti aguzzi, e i musicisti sono disposti lungo un perimetro quadrato, con al centro il direttore. Il dvd restituisce la complessità di un progetto che ha avuto una lunga gestazione e che è frutto di un viaggio alla ricerca delle proprie radici compiuto da Marc Sinan, un chitarrista e compositore di madre turco-armena e padre tedesco. Il concerto, legato alle immagini, è in forma di suite, e ogni movimento rappresenta una zona della Turchia nordoccidentale: Ordu, Yayla, Trabzon, Erzurum, Kars. Difficile definire questo interessante intreccio fra tradizione orale e musica al confine tra sperimentazione colta e jazz, nel quale gli strumenti dell'orchestra interagiscono con i musicisti turchi, sia quelli presenti in carne ed ossa, che quelli ripresi nei propri contesti in patria. Incalzanti ritmi di danze si alternano a improvvisazioni che danno risalto al lirismo dei singoli timbri degli strumenti tradizionali, e in questo dialogo risalta la tensione tra la formalità rituale dello spazio concertistico europeo, e l'informalità e la spontaneità del vissuto musicale della tradizione anatolica. In entrambi i casi, dvd e cd, si tratta di registrazioni dal vivo, realizzate in due momenti diversi tra il 2010 e il 2011, con gli arrangiamenti e l'orchestrazione di Andrea Molino.

Paolo Scarnecchia

Il cosmopolitismo ottomano



Ensemble Birün
Compositori alla corte ottomana
FONDAZIONE CINI - NOTA CD

La raffinata ed elegiaca qualità della musica ottomana è frutto del mecenatismo dei sultani, dell'ispirazione artistica dei dervisci mevlevi e dell'apporto di musicisti provenienti dai confini dell'Impero e oltre. Basta osservare i nomi dei compositori selezionati, che rivelano origini armena, greche, sefardite, per comprendere la dimensione cosmopolita dell'arte musicale che veniva coltivata nella scuola imperiale e nelle sedi delle confraternite, risuonando nei palazzi, nei giardini, e nei conventi. L'affinità tra il repertorio profano e quello devozionale è un caso unico nella storia della musica del Vicino Oriente islamico, e questo spiega la sua impronta spirituale e meditativa, così come la trasmissione del repertorio avvenuta sia per trasmissione orale tra le diverse generazioni di musicisti turchi, che attraverso alcune antologie, con differenti forme di notazione, redatte dai musicisti stranieri attratti nell'orbita imperiale. La registrazione delle loro splendide musiche è il risultato di un seminario di alta formazione tenuto da Kudsî Ergüner presso l'Istituto Interculturale di Studi Musicali Comparati della Fondazione Cini di Venezia nell'aprile del 2012, che ha guidato l'ensemble dei giovani musicisti selezionati tra coloro che avevano partecipato al bando internazionale. Le accurate note di introduzione storica e di presentazione dei brani musicali, a cura di Giovanni De Zorzi e di Ergüner, rendono ancor più pregevole questa preziosa pubblicazione che inaugura una collana denominata Intersezioni Musicali.

p.s.

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

Jennifer Homans
Gli angeli di Apollo
Storia del balletto

GRANDI STORIE
Gli angeli di Apollo
STORIA DEL BALLETO
JENNIFER HOMANS

Collana Grandi Storie, pp. 592, € 28,00

Novità

La prima storia complessiva di un'arte spettacolare e sublime. Scritto in una prosa chiara e avvincente, il libro è stato inserito tra i «dieci migliori libri 2010» dal «New York Times».

EDT



Premio Paolo Borciani

Membro della Fédération Mondiale des Concours Internationaux de Musique
Member of the World Federation of International Music Competitions

X Concorso Internazionale per Quartetto d'Archi 10th International String Quartet Competition

Responsabile artistico / *Artistic Director*
Lorenzo Fasolo

25 Maggio - 1 Giugno 2014
25th May - 1st June, 2014

Teatro Municipale Valli
Reggio Emilia - Italia

Kikuei Ikeda, Presidente / *Chairman*
Geraldine Walther, Martha Argerich,
Fred Sherry, Heime Mueller,
Simone Gramaglia, Enrico Bronzi

Premi / *Prizes*:

- **I Premio** / *1st Prize*: € 20.000
Tournée internazionale / *International Tour*
Progetto di residenza / *Residence Project*
- **II Premio** / *2nd Prize*: € 10.000
- **III Premio** / *3rd Prize*: € 5.000
- **Premio Speciale** / *Special Prize*: € 2.000
- **Premio del Pubblico** / *Public's Prize*: € 1.000

Info:

Concorso Internazionale per Quartetto d'Archi
"Premio Paolo Borciani"
Fondazione I Teatri
Piazza Martiri del 7 luglio, 7
42121 Reggio Emilia - Italia
tel. + 39 0522 458811 / 458908

I TEATRI
REGGIO EMILIA

premioborciani@iteatri.re.it
www.iteatri.re.it
www.premioborciani.org