

*mensile
di informazione
e cultura
musicale*

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

giugno 2014

€ 5,00

anno XXX
numero 315

gdm

il giornale della musica

Rufus Wainwright

Il cantautore americano si racconta:
sta scrivendo la sua seconda opera
lirica, tratta dalle *Memorie di Adriano*
di Marguerite Yourcenar

Visioni dell'opera Romeo Castellucci Damiano Michieletto

Bill Fontana architetto di suoni

LA GRECIA NELLA CRISI CRUDELE
LA SOCIETÀ DEL QUARTETTO FA 150
I CONSERVATORI E L'EUROPA
ARTO LINDSAY

ISSN 1120-6195

40315



9 771120 619007





5 GIUGNO - 11 LUGLIO

1914: l'anno che ha cambiato il mondo

SVETLANA ZAKHAROVA • RICCARDO MUTI
YURI TEMIRKANOV • ALESSANDRA FERRI
GIOVANNI SOLLIMA • KENT NAGANO • VALERY GERGIEV
OPERAUCLOSE: L'ELISIR D'AMORE & LA BOHÈME • UTE LEMPER
COMPAGNIE OLIVIER DUBOIS • SIMONE ZANCHINI
VINICIO CAPOSSELA • ERMANNA MONTANARI
BALLET DU GRAND THÉÂTRE DE GENÈVE
MONI OVADIA • LUCILLA GALEAZZI • ELENA BUCCI
MICHELE SERRA • CLAUDIO BISIO
ORCHESTRA POPOLARE LA NOTTE DELLA TARANTA
MICHA VAN HOECKE • TRISHA BROWN DANCE COMPANY
TAKKU LIGEY THÉÂTRE • NIGHT COMMUTERS
VADIM REPIN • DAVID FRAY • TILL FELLNER
ORCHESTRA GIOVANILE LUIGI CHERUBINI
ORCHESTRA FILARMONICA DI SAN PIETROBURGO
CZECH PHILHARMONIC ORCHESTRA • CHARLOT HA 100 ANNI!

2-8 OTTOBRE

Trilogia d'autunno

Balletto e Orchestra del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo

IL LAGO DEI CIGNI • TRITTICO '900 • GISELLE

ravennafestival.org



Crescendo

Dovevamo trovare una immagine. Una immagine che esprimesse il concetto del nostro nuovo progetto: "il giornale della musica", fondato dalla casa editrice EDT nel 1985, compiuti i suoi primi trent'anni, voleva reagire alla crisi della carta stampata e alla crisi economica. Non mollare. L'informazione ormai è dappertutto. Si sa tutto in tempo reale, sul web. E il nostro sito www.giornaledellamusicait progressivamente è diventato il nostro quotidiano on line: con le notizie, le recensioni di opere e concerti più tempestive che oggi si possano trovare nel campo della musica (meno di 24 ore dall'evento!), i blog, il cartellone, le audizioni, i concorsi, i corsi. Cosa spetta alla carta, oggi? La lettura, il rimanere nel tempo, con un tempo di lettura diverso, più calmo, più profondo e piacevole. Così, "il giornale della musica" nato come «un quotidiano al mese», può diventare finalmente più rivista, più magazine, con un piacere in più per il lettore, con foto più protagoniste, e interviste approfondite, e inchieste che si possano prendere tutto il loro spazio.

Per questo diventiamo dal 1° giugno 2014 il "gdm". Il consulente grafico del progetto ci ha ascoltato: dovevamo trovare una immagine, un concetto. Uno strumento-chiave. Qual è lo strumento che ha un suo ruolo protagonista in ogni musica? Classica, jazz, pop, world? Il pianoforte! Poi? Poi è arrivato il concetto: una bambina che impara a suonare il pianoforte. Concentrata: crescendo.

Invece di mollare, continuiamo a crescere, e a proporre la qualità della cultura e della musica come fondamento di nuove generazioni che cominciano, crescendo. E imparando ad ascoltare gli altri e la musica.



in copertina

Rufus Wainwright (foto Sean James)

2 Bill Fontana

di Mauro Mariani

«lo lavoro con i suoni» spiega l'artista americano: il suono è il vero oggetto delle sue opere che definisce **sounding sculptures**

attualità

Questo mese parliamo di **Suoni delle Dolomiti** (8), **Ravenna Festival** (8) **Luca Mosca** (9), **Peter Eötvös** (10)

12 Un Quartetto pieno di storia

di Alessandro Turba e Maurizio Corbella

Milano: la Società del Quartetto compie **150 anni**

16 Fuga verso l'ignoto

di Elisabetta Torselli

Al Maggio Musicale Fiorentino in scena *L'amour des trois oranges*, regia di **Alessandro Talevi** e *Orfeo e Euridice*, regia di **Denis Krief**

18 Elogio della leggerezza

di Stefano Nardelli

Lo stile del regista **Damiano Michieletto**

20 Creatività della Grecia in un tempo crudele

di Giovanna Maresta

professioni

22 Prospettiva Europa

di Susanna Franchi

Intervista a **Paolo Troncon**, neoeletto presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori

culture

28 Scavando nei miti

di Lena Dražić e Juri Giannini

In giugno a Bruxelles il regista italiano **Romeo Castellucci** riporta in scena *Orfeo e Euridice* di Gluck

44 La stella di Petrella

di Enrico Bettinello

Intervista a **Gianluca Petrella**, fra nuovi progetti e direzioni artistiche

52 Rufus, l'opera, il pop

di Silvana Porcu

Rufus Wainwright, l'arte di fare il cantautore, passando per la tradizione lirica italiana

62 Cinquant'anni di Bella ciao

di Jacopo Tomatis

Nel giugno del 1964 debuttava a Spoleto lo spettacolo del Nuovo Canzoniere Italiano: **Riccardo Tesi** ce lo racconta

"il giornale della musica" torna in edicola il 1° luglio 2014

Suono e visione

«lo lavoro con i suoni» spiega l'artista-compositore americano **Bill Fontana**. Abbiamo visitato con lui la mostra che gli ha dedicato l'Abu Dhabi Festival: il suono è il vero oggetto delle sue opere, che lui definisce «*sounding sculptures*»

MAURO MARIANI

Incontro Bill Fontana in uno degli sterminati saloni dell'Emirates Palace Hotel di Abu Dhabi, il cui lusso smodato e il cui stile assiro-babilonense appaiono assolutamente incongrui con quest'americano che parla sotto voce, forse un po' timido, alto, magro, dal look minimalista (vestito grigio un po' stazonato e camicia bianca senza colletto) tipico dell'intellettuale americano della East Coast. Ci troviamo lì perché quell'albergo ospita un'opera commissionata a Fontana dall'Abu Dhabi Festival, intorno alla quale è stata realizzata la mostra "Acoustical Visions and Deserts Soundings", che offre una significativa antologia dell'opera dell'artista americano dal 1976 ad oggi.

Quel che si vede in questa mostra sono alcuni grandi schermi televisivi, cioè opere bidimensionali appese a un muro, simili più ai quadri di una mostra di pittura tradizionale che alle installazioni che costituiscono l'oggetto della maggior parte delle mostre d'arte contemporanea. Ma quelle di Fontana sono immagini in movimento - un movimento spesso appena percettibile - e soprattutto hanno una dimensione in più, il suono. Il suono è il vero oggetto delle sue opere, che egli definisce «*sounding sculptures*». E di sé dice: «lo lavoro con i suoni». D'altronde ha studiato musica (ma anche filosofia) alla New School for Social Research di New York. Allora, come definirlo: compositore o artista? O magari filosofo?

«Le mie opere sono di natura tale da non poter essere ascoltate in un auditorium, ma offrono all'ascoltatore un'esperienza acustica. Dunque io sono un compositore, naturalmente non nel significato tradizionale del termine. Effettivamente ho iniziato come compositore, ma presto mi sono accorto che quel che realmente mi interessava non

era la musica che avrei potuto scrivere, ma gli stati mentali che sperimentavo quando mi sentivo in una condizione abbastanza musicale da potermi mettere a comporre. In quei momenti io diventavo musicale e tutti i suoni intorno a me diventavano anch'essi musicali. Il mio presupposto è che in ogni momento c'è intorno a noi qualcosa pieno di significato da ascoltare e che la musica, nel senso di coerenti modelli sonori, è un processo che continua costantemente. Quel che faccio è usare il suono come un mezzo per interagire con la nostra percezione visiva di un ambiente, che sia costruito dall'uomo o naturale».

In quasi quarant'anni le Sue opere sono molto cambiate, per i mezzi tecnici usati, se non per la concezione?

«Le mie prime sculture sonore, degli anni Settanta, coinvolgevano oggetti trovati che avessero delle risonanze interessanti: grandi bottiglie, cilindri, tubature. Li usavo come mezzi di ascolto, collocandoli in un ambiente rumoroso, spesso il tetto di un edificio, e ponendo al loro interno dei piccoli microfoni, che trasmettevano il suono in una galleria d'arte. Quegli oggetti filtravano il suono con armonici e risonanze, creando un'ombra sonora dell'ambiente».

E oggi?

«Dal 2006 utilizzo un tipo di tecnologia speciale, gli accelerometri, nati per applicazioni in campo aerospaziale ma oggi usati in moltissimi altri campi. Hanno questo di speciale, che se li si applica a un edificio o a un ponte, per fare un esempio, diventano una fonte di suono, uno strumento musicale, perché ne misurano i minimi movimenti e li trasformano in segnali audio. È la versione scientifica di quello che normalmente i musicisti fan-

>>



no quando trasformano uno strumento acustico in uno strumento elettrico. Il mio metodo consiste nel creare una rete di punti di raccolta del suono simultanei e trasportare i dati acustici così ottenuti in un'unica zona d'ascolto: è quella che io chiamo *sounding sculpture*. Il suono così dislocato acquista una magica astrattezza».

A proposito di scienza e tecnologia, Lei nel 2013 ha vinto il Premio Ars Electronica Collide del Cern di Ginevra, che prevede un periodo in residence al Cern per interagire e collaborare con gli scienziati, al fine di dare nuove dimensioni creative al lavoro artistico. Le è stato anche affiancato un "partner d'ispirazione scientifica", il cosmologo Subodh Patil. Quanto è importante l'elemento tecnologico nel Suo lavoro?

«Come artista sono sempre alla ricerca di situazioni per espandere i miei orizzonti, ma la tecnologia per me è solo un mezzo. Le premesse fondamentali della mia arte non sono cambiate in quarant'anni: l'atto di ascoltare è un modo di fare musica e le mie sound sculptures cercano di incarnare l'atto musicale di ascoltare gli ambienti e le situazioni reali. Con il progresso tecnologico è progredita la mia abilità di realizzare progetti sempre più complessi. Negli ultimi anni ho aggiunto un nuovo medium alla mia opera, video. In questi video, la telecamera è uno sguardo fisso su una situazione che produce suono. Chiamo queste opere *acoustical visions*».

Vorremmo capire come nascono le sue opere: ci può raccontare come ha proceduto nel caso di *Desert Soundings*?

«Prima di tutto ho avuto bisogno di capire se c'è un suono speciale relazionato al deserto. Sono dunque venuto ad Abu Dhabi e sono andato nel deserto: ho visto un paesaggio splendido, un mare sabbioso, ma non si percepiva quasi nessun suono, tutto era silenzio. È stato solo quando ho preso due accelerometri, li ho infilati nella sabbia e ho messo le cuffie, che ho scoperto che il deserto suona come il mare, perché i granelli di sabbia non stanno fermi, si muovono incessantemente e sfregano l'uno sull'altro. Ho deciso allora che dovevo tornare con un equipaggiamento molto più sofisticato. Dopo due mesi ero di nuovo ad Abu Dhabi, con otto accelerometri e quattro telecamere ad alta definizione, per ascoltare il suono della sabbia e simultaneamente vedere il suo incessante movimento, che stando in piedi in mezzo al deserto si nota appena. Ho ripreso quattro punti del deserto, ognuno diverso dagli altri per la dimensioni, la consistenza e il colore dei granelli di sabbia, per avere quattro tipi di suoni e di immagini diversi. Poi ho messo il materiale registrato su quattro grandi schermi... ma qui avevo a disposizione solo tre pareti e quindi manca uno schermo».

Sorride, senza neppure l'ombra della sofferenza e dell'indignazione dell'artista che vede la sua opera manomessa. Ho l'impressione di essere più turbato io di lui per questa "profanazione", perché, visitando la mostra, avevo effettivamente avuto l'impressione che quella sala avesse qualcosa di incompleto, senza sapermene spiegare il motivo. Sarebbe stato molto diverso trovarsi al centro di quattro schermi, come totalmente immersi nel deserto, ma, anche così amputata, è stata comunque un'esperienza sensoriale mai provata prima e allo stesso tempo un'esperienza quasi filosofica, che sembrava dimostrare che il *panta rei* di Eraclito non è più in antitesi all'essere immutabile di Parmenide. Nella scultura sonora di Fontana tutto è in movimento ma nulla cambia: il suono e il moto incessanti

della sabbia si ripetono sempre uguali, senza che sia possibile capire se la registrazione ricominci periodicamente da capo (come avviene in questo caso) o se prosegue senza mai ripetersi (come avviene in altre opere di Fontana, in cui i suoni sono trasmessi live per tutta la durata dell'installazione).

Ma i suoni delle Sue sculture sonore esistono nella realtà o è Lei che, in qualche modo, li crea, inventa, elabora?

«Sono suoni assolutamente puri, non c'è nulla di artificiale: io li registro, posso modificarli leggermente per renderli più facilmente percepibili, ma sono suoni reali, non sono io a crearli: io scopro suoni che in condizioni normali l'orecchio umano non avverte e li porto alla nostra attenzione».

A questo punto Fontana si alza e mi invita a fare una visita guidata della sua mostra, collocata in un'ala un po' appartata del mastodontico hotel.

La prima opera "esposta" è *Australian Eclipse*, che risale al periodo tra il 1974 e il 1978, quando il giovane Fontana lavorava per la Australian Broadcasting Corporation alla registrazione dei suoni dell'Australia. È stato un periodo cruciale per la sua carriera artistica, perché per la prima volta ebbe l'opportunità di ascoltare, sognare e registrare con le più moderne risorse tecniche di quell'epoca e senza limitazioni economiche. Qui non ci sono immagini, trattandosi di un lavoro per la radio, ma solo i suoni della foresta pluviale tropicale registrati durante un'eclisse totale di sole, un momento unico, irripetibile.

«Durante i minuti immediatamente prima che l'eclisse diventasse totale il regolamento sonoro degli uccelli, che determina chi canta nei vari momenti del giorno, fu completamente rimescolato. Tutte le specie cantavano insieme,

<<Il mio presupposto è che in ogni momento c'è intorno a noi qualcosa pieno di significato da ascoltare e che la musica, nel senso di coerenti modelli sonori, è un processo che continua costantemente>>

Un frame dal video *White Sound*, di Bill Fontana (2013)



perché i normali riferimenti temporali indicati dalla luce erano stati annullati dall'ombra calata improvvisamente sulla foresta. Quando l'eclisse divenne totale, si creò il più profondo silenzio. Questa registrazione è stata fondamentale per la mia opera, perché un'eclisse è sempre pensata come un'esperienza visiva, mentre un risultato sonoro così interessante mi ha indicato quanto la sensibilità acustica sia ignorata nella nostra normale esperienza del mondo. Da quel momento la mia missione artistica divenne coscientemente la trasformazione e la decostruzione del viso con l'uditivo».

Australian Eclipse è una semplice registrazione sonora su due tracce, ma la sua forza di suggestione (Fontana preferisce un linguaggio meno romantico e più razionale e dice "interesse") è enorme. Con un salto di oltre vent'anni, si passa ad alcune "sculture sonore" di Fontana. Accanto a *Desert Soundings*, una sala accoglie un'opera incentrata su un diverso paesaggio sonoro, il mare: «Ho scelto di far sentire al visitatore della mostra prima il deserto e poi il mare per far capire che deserto e mare producono un suono simile: per me stesso è stata una scoperta».

Poi due architetture in ferro, la Tour Eiffel e - primo di una serie di ponti - il Golden Gate, su cui Fontana si sofferma a lungo: «Quest'opera è nata per il settantacinquesimo anniversario del ponte che attraversa la baia di San Francisco. Non mi interessava la bella vista che si può avere da lì, ma volevo mostrare il ponte come una creatura vivente, far percepire l'energia di questa enorme struttura e sentire i suoi suoni. Mostro il ponte da una prospettiva che nessuno ha mai l'opportunità di vedere: la telecamera infatti è fissa su una parte del ponte nascosta alla vista, il suo punto di maggiore flessibilità, quello che gli permette di resistere ai terremoti, poiché quella è una zona ad alta sismicità. Delle automobili che passano sopra si vedono solo le ombre e si sente appena il rumore del motore, mentre questi suoni forti e secchi, simili a colpi metallici, sono prodotti dalla struttura del ponte che si flette al passaggio dei veicoli. Questi altri suoni prolungati sono le sirene delle navi che suonano passando sotto il ponte».

Passiamo a una delle sue opere più note, *Harmonic Bridge*, realizzata nel 2006 per la Tate Gallery di Londra: «Sono stato molte volte a Londra per fare dei test ed esplorare la possibilità di ricavare un lavoro acustico dai suoni del Millennium Bridge. È unico rispetto agli altri ponti su cui ho lavorato, perché è un ponte sospeso ed è pedonale, quindi la sua struttura è notevolmente più leggera e flessibile. Questo significa che produce suoni più sottili e vari, che è più musicale. In questo caso ho piazzato un reticolo di sensori per catturare una miriade di suoni nascosti, creati dal traffico dei pedoni e delle biciclette ma anche dalle vibrazioni dei cavi di sostegno, che sono sensibili al passaggio delle barche sul fiume, allo stridore delle ruote dei treni sul vicino ponte dei Blackfriars, perfino ai gabbiani. Il Millennium Bridge è come un grande strumento a corde, che suona una composizione musicale sempre diversa, che, durante il periodo dell'installazione, era trasmessa in diretta nella Turbine Hall di Tate Modern e nella stazione della metropolitana di Soutwark».

I ponti sono soggetti ricorrenti nella Sua opera, ne sembra affascinato. Forse perché sono sospesi tra terra, acqua e cielo?

«Mi affascina perché sono strutture che hanno una loro vita, sono vere creature viventi. Dopo il >>>



Concorso Internazionale di Musica barocca e Studi musicologici Principe Francesco Maria Ruspoli



VI edizione



Castello Ruspoli
Vignanello
4-5 Ottobre 2014



6° Premio di Musica barocca: Violino
Presidente di giuria *Enrico Gatti*

5° Premio di Studi musicologici: la musica nei secoli XVI-XVIII
Presidente di giuria *Giorgio Monari*

1° Premio di Studi musicologici euro-latinoamericani
in collaborazione con l'Associação Ruspoli (São Paulo, Brasile)



Centro Studi e Ricerche Santa Giacinta Marescotti

Via della Vittoria, 33 - Vignanello, Italia

+39 - 0761756575 centrostudisgm@gmail.com www.centrostudisgm.it

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

KIKUEI IKEDA

Violino

3 - 5 Giugno 2014

FAYE NEPON

Canto Musical, Etnico, Jazz

18 - 21 Dicembre 2014

JILL FELDMAN

Canto Barocco

14 - 16 Novembre 2014

ALEXANDER LONQUICH

In collaborazione con l'Accademia
Bartolomeo Cristofori

Pianoforte

21 - 24 Gennaio 2015

LILYA ZILBERSTEIN

Pianoforte

21 - 23 Novembre 2014

CHRISTOPHE ROUSSET

In collaborazione con l'Istituto Francese
di Firenze

Clavicembalo

15 - 17 Febbraio 2015

STEPHEN BURNS

Tromba e Musica d'Insieme
per Ottoni

4 - 8 Dicembre 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

Millennium Bridge ho fatto un progetto sul Western Bridge di Seattle; ora sto lavorando a un progetto su un altro ponte, perché, quando sono venuto ad Abu Dhabi per lavorare in un ambiente naturale, il deserto, sono rimasto colpito anche da un'opera dell'uomo, lo Sheik Zayed Bridge, un'architettura molto originale di Zaha Hadid, e voglio scoprire come suona».

C'è qualcosa che L'interessa in particolare nell'architettura di Zaha Hadid? Si parla infatti anche di un nuovo progetto che La porterà presto a lavorare ancora una volta in stretto rapporto con una realizzazione dell'architetta irachena, il Maxxi di Roma.

«Il Maxxi mi ha invitato a partecipare a una mostra di tipo radicalmente nuovo, che occuperà la totalità degli spazi del museo in modo immateriale ma spettacolare. Il Maxxi verrà svuotato completamente e colmato solo di suoni, diventando un palcoscenico per progetti audio di diversi artisti. Parteciperò con un'opera "site specific" per il salone d'ingresso e l'area della facciata esterna del Maxxi. Le linee ondulate della facciata suggeriscono scorrimento e movimento e questa *sound sculpture* sarà realizzata come un'opera sia live sia registrata, che esplorerà i mondi sonori multidimensionali e nascosti dell'acquedotto dell'Acqua Vergine, che ho scelto perché simbolicamente e concretamente rappresenta l'anima acustica dell'antica città di Roma. Esplorerò i suoni dell'Acqua Vergine simultaneamente con tre mezzi diversi. Dei microfoni cattureranno i suoni dell'acqua in movimento negli spazi risonanti delle gallerie sotto le strade di Roma e anche le fontane e le sorgenti fuori Roma da dove le acque sgorgano. Idrofoni posti nell'acqua sentiranno i suoni armonici tattili e

sensuali dell'acqua che scorre. Accelerometri infilati nelle mura delle gallerie e nei marmi delle fontane ascolteranno le risonanze fisiche delle antiche pietre che reagiscono al movimento dell'acqua: un sistema di altoparlanti a molti canali sarà installato nel salone d'ingresso e anche all'esterno del museo. Una coreografia sonora spaziale sarà creata con il sistema Meyer Sound Dmitri, in modo che tutti i suoni si muoveranno e scorreranno lungo le forme dell'architettura».

Guardando al passato, da quali artisti ha ricevuto, direttamente o indirettamente, degli stimoli importanti per giungere alle Sue sculture sonore?

«Tra i musicisti, indubbiamente John Cage: la sua composizione 4'33 ha insegnato che tutto può essere musica, che il cosiddetto silenzio è pieno di suoni. Ma ancora più importante è stato per me Marcel Duchamp, con i suoi *readymades*, oggetti d'uso comune che l'artista seleziona e porta a un tipo di attenzione diverso da quella che è la fruizione che se ne fa normalmente, trasformandoli in opere d'arte. È quello che faccio io con i suoni. Ora uso strumenti tecnologici, ma nei miei lavori degli anni Settanta, proprio come Duchamps, prendevo oggetti comuni e li usavo come mezzi di ascolto. È stato ancora Duchamps a suggerirmi come chiamare i miei lavori. In una annotazione per una delle sue opere più importanti, *Large Glass*, ha scritto: "Suoni che durano e vanno via, formando e facendo risuonare una scultura che dura". Appena ho letto queste parole,

«I ponti mi affascinano perché sono strutture che hanno una loro vita, sono vere creature viventi»

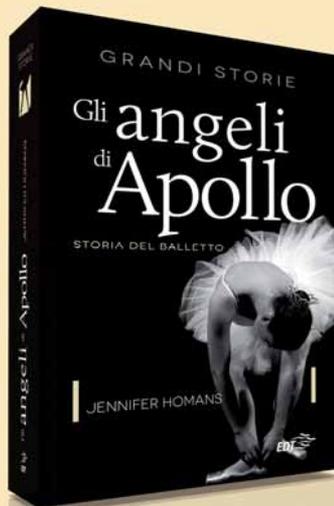
Grandi Storie EDT

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



Ted Gioia
Storia del jazz

pp. 560, € 35,00



Jennifer Homans
Gli angeli di Apollo
Storia del balletto

pp. 592, € 35,00

ho deciso che avrei chiamato le mie opere *sounding sculptures* e che il mio lavoro sarebbe stato una scultura vera e propria, ma fatta di suoni. Come le sculture sono una concretizzazione in una materia di qualche aspetto della natura o di qualche attività dell'uomo così le mie sculture sonore sono una rappresentazione dell'atto di ascoltare... Ah, dimenticavo di dire che sento anche una speciale vicinanza al futurismo italiano. Non ad un suo esponente in particolare, al futurismo in generale».

Una scultura, nel senso classico, è eterna o almeno dura per secoli: le Sue sculture sonore hanno invece una vita limitata nel tempo. L'effimero è parte integrante della Sua idea dell'arte?

«Alcune mie sculture continuano a essere esposte in diverse parti del mondo, altre sono state ritirate al termine dell'esposizione per cui erano nate, ma talvolta ritornano a vivere, come qui ad Abu Dhabi: ma questa mostra è una situazione unica, che copre quarant'anni della mia attività».

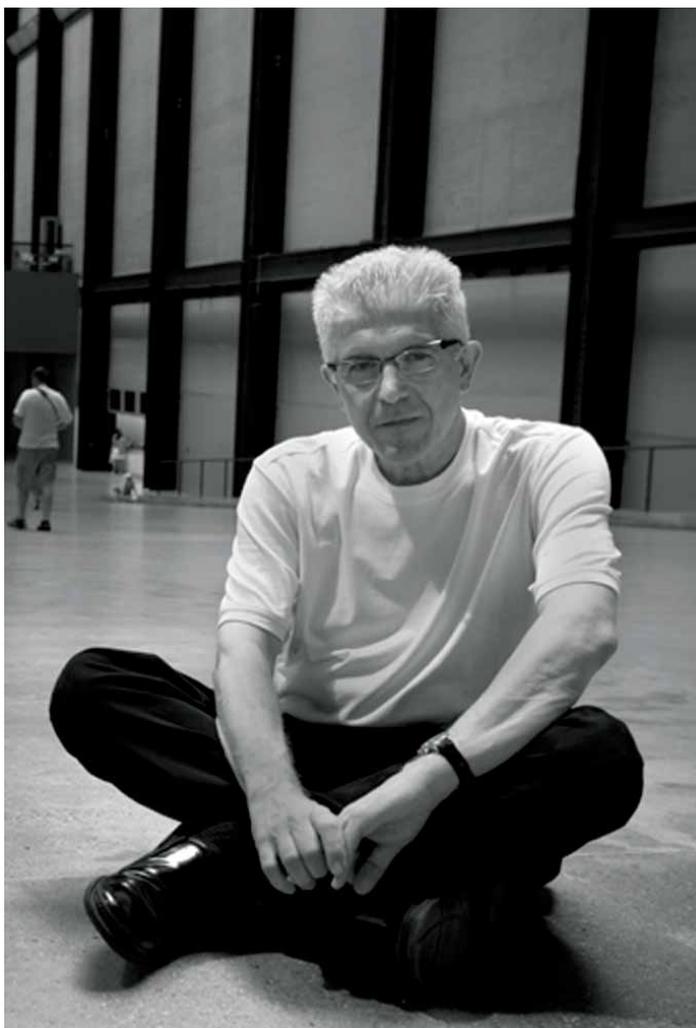
Lei si sente un pioniere, un esploratore di nuovi territori? Pensa insomma di aver inaugurato una nuova forma di arte, gravida di un lungo sviluppo futuro? O ritiene che sia talmente particolare da essere destinata a rimanere legata esclusivamente al Suo nome?

«È una forma d'arte che solo ora sta iniziando ad ave-

re una certa rilevanza, quindi non saprei prevedere il suo futuro. Il mio lavoro è molto complesso, e non è facile immaginare che altri facciano esattamente quello che faccio io, eppure vorrei che non finisse con me. Per questo insegno, tengo dei corsi, lavoro con gli studenti. Non ritengo che quel che faccio sia un mio campo esclusivo, voglio lasciare al mondo e in particolare ai giovani artisti un messaggio positivo».

m—

Bill Fontana (foto Jonty Wilde)



Ad Abu Dhabi un festival tra Oriente e Occidente

PARLA LA DIRETTRICE HODA I. AL KHAMIS KANOO

Non più soltanto Salisburgo, Bayreuth e Lucerna. Se non si vuole mancare nessuno dei festival che contano, bisogna cominciare a prendere in considerazione la possibilità di uscire da quel triangolo al centro dell'Europa. Ma non per raggiungere Aix-en-Provence, Glyndebourne, Pesaro o magari San Pietroburgo e Tanglewood. No, la direzione è tutt'altra, è l'esotica, Abu Dhabi, che fino a qualche anno fa i musicofili mai avrebbero immaginato di segnare tra le possibili mete dei loro itinerari. Ma da undici anni l'Abu Dhabi Festival si sta conquistando un suo spazio con un programma che allinea importanti orchestre sinfoniche, prestigiosi direttori, famosi solisti, grandi balletti e anche mostre di arte contemporanea, accanto ad artisti provenienti dal mondo arabo.

La fondatrice e direttrice del festival, Hoda I. Al Khamis-Kanoo, che è parte attiva del governo locale, riassume come più chiaramente non si potrebbe la duplice finalità del festival: «L'istruzione è la chiave per il nostro futuro e le arti sono parte integrante di questa ricerca di tutta una vita. L'Abu Dhabi Festival rappresenta un fiore all'occhiello per l'immagine di Abu Dhabi come una delle più importanti destinazioni artistiche internazionali».

Il festival in effetti rientra in un progetto grandioso, destinato a richiamare ad Abu Dhabi gli appassionati dell'arte. Presto sarà ultimata Saadiyat, o isola della felicità, che, accanto a lussuosi centri residenziali, accoglierà vari edifici destinati ad ospitare la musica e le altre arti, progettati da celebri architetti. Vi sorgeranno

il Performing Arts Centre, il Guggenheim Abu Dhabi, il Louvre Abu Dhabi, il Museo Marittimo e il Museo Nazionale.

In quest'interesse per l'arte - e in particolare per l'arte occidentale - ha indubbiamente un ruolo la volontà d'incrementare il turismo. Ma questo è un aspetto secondario rispetto al progetto politico di sottrarre gli Emirati Arabi al contagio dell'integralismo, che potrebbe essere propagato dai due stati vicini, entrambi giganteschi in confronto alle dimensioni lillipuziane degli emirati: l'Arabia Saudita alle spalle e l'Iran di là del golfo, diversi per forma di governo, politica estera e credo religioso, ma entrambi caratterizzati da chiusura in se stessi e da integralismo. E l'integralismo segnerebbe la fine di quella specie di paradiso terrestre che sono ora gli emirati.

Tutta la politica della famiglia regnante di Abu Dhabi è diretta ad evitare questo pericolo e si muove in modo molto accorto sul sottile discrimine tra aperture all'occidente e rispetto della tradizione. L'Occidente non è il demone, contro cui lanciare una guerra santa, ma anzi viene ammirato e imitato. Allo stesso tempo non si abbandonano le tradizioni religiose e culturali arabe, per evitare accuse di tradimento e apostasia. Questa duplice linea politica si riflette anche sul festival, dove l'apertura all'arte occidentale va di pari passo con lo sforzo di formare artisti locali - e in generale arabi - che siano attrezzati ad accettare le sfide che vengono da fuori e facciano dialogare l'eredità locale con la cultura occidentale.

m.m.

In breve

Monodrammi a Spoleto

La musica non è più al centro del Festival dei Due Mondi di Spoleto e le varie produzioni operistiche dei tempi di Menotti si sono ridotte a uno spettacolo costituito da tre monodrammi al femminile, *La mort de Cléopâtre* di Berlioz, *La dame de Monte-Carlo* di Poulenc e *Erwartung* di Schoenberg. Direzione di John Axelrod, una diversa interprete per ogni "opera" (Nadja Michael per Schoenberg) e regia del francese Frédéric Fisbach (27 e 29 giugno). Numerosi invece i concerti. Il 12 luglio Riccardo Muti fa il suo debutto al festival in un concerto a inviti della Fondazione Carla Fendi. Il tradizionale concerto di chiusura in piazza del Duomo, il 13 luglio, è dedicato al musicista americano degli anni Trenta e Quaranta, con le voci di June Anderson e Paulo Szot e l'Orchestra Nazionale della Rai diretta da Wayne Marshall.

M.M.

Carmen dal Cile a Roma

Il 18 giugno Carmen torna all'Opera di Roma in un allestimento di Emilio Sagi, già visto al Municipal di Santiago del Cile nel 2011 e al Colon di Buenos Aires nel 2013: per l'Europa è come nuovo. È la seconda Carmen del regista spagnolo, dopo quella di Madrid nel 1998. Émile Villaume dirige Anita Rachvelishvili e Clementine Margaine (Carmen), Aleksandrs Antonenko e Andeka Gorrotxategui (Don José), Kyle Ketelsen e Simon Orfila (Escamillo), Eleonora Buratto e Maija Kovalevska (Micaela). Dieci recite fino al 28.

Amiata anno decimo

Compie dieci anni Amiata Piano Festival, la rassegna fondata e diretta dal pianista Maurizio Baglini, tuttora direttore artistico. L'edizione 2014 (dodici appuntamenti dal 26 giugno al 31 agosto) è dedicata alla memoria di Claudio Abbado, scomparso il 20 gennaio scorso (tickets@amiatapianofestival.com, tel. 3394420336). «Questa decima edizione – commenta Baglini – è il suggello di un traguardo. La scelta di coinvolgere quest'anno quasi esclusivamente artisti italiani va intesa come una doverosa rivendicazione di orgoglio per la qualità di musicisti nati e cresciuti in Italia, ammirati oltre i confini nazionali». Tra gli artisti partecipanti, oltre allo stesso Baglini, la violoncellista Silvia Chiesa e i pianisti Andrea Bacchetti, Roberto Plano, Ramin Bahrami (in duo con il flautista Massimo Mercelli), e Roberto Prosseda con il robot Teo Tronico; la violinista Anna Tifu (in duo con la pianista Gloria Campaner), l'arpista Floraleda Sacchi, il pianista e compositore Gianluca Cascioli, il Trio di Parma, il Quartetto di Cremona, il quartetto di contrabbassi The Bass Gang e l'Orchestra dell'Opera di Rouen diretta da Luciano Acocella. La rassegna è suddivisa in tre serie di concerti (dal giovedì alla domenica, con inizio alle 19) denominate "Baccus" (26, 27, 28 e 29 giugno); "Euterpe" (24, 25, 26 e 27 luglio) e "Dionisus" (28, 29, 30 e 31 agosto).

R.D.N.

FESTIVAL

Con zaino e violoncello

PER I SUONI DELLE DOLOMITI MARIO BRUNELLO IN TREKKING SUL PASUBIO RICORDA LA PRIMA GUERRA MONDIALE / MONIQUE CIOLA

Se vent'anni fa immaginare un concerto di classica

tra gli abeti di un bosco alpino poteva sembrare una pazzia, oggi è un appuntamento irrinunciabile dell'estate in Trentino, che presenta dal 29 giugno al 28 agosto la nuova edizione de I Suoni delle Dolomiti (www.isuonidelledolomiti.it). Simbolo del festival è Mario Brunello, assiduo frequentatore delle montagne violoncello in spalla, che anche la prossima estate realizzerà diversi concerti in quota, oltre all'inaugurazione come solista e alla chiusura con il jazzista americano Uri Caine.

L'immagine di un musicista che si esibisce in cima ad una vetta non è più una stranezza...

«Vuol dire che siamo vent'anni avanti – risponde Brunello – perché all'estero, quando vedono una foto di questi concerti, non ci credono. Qui invece è una consuetudine entrata nell'ambito della musica italiana».

Perché scegliere di suonare

in montagna all'aperto rinunciando all'acustica di un teatro?

«Non ci si pensa, si fa senza mettere tra la serie di problemi quello dell'acustica all'aperto. È chiaro che se si chiamano "Suoni delle Dolomiti" qualcosa di speciale deve esserci. Per me è l'aspetto della ricerca del suono puro, del silenzio, dello spazio nuovo».

Celebrando il centenario della Grande Guerra, quest'anno sarà impegnato in un trekking sul Monte Pasubio...

«Come abbiamo fatto già l'anno scorso, attraverseremo le trincee e i forti che furono il frutto dei preparativi alla Grande Guerra. L'idea è quella di costruire negli anni un'orchestra di pace che riunisca nel 2018 tutti i musicisti che vi hanno partecipato, artisti di Paesi che sono stati coinvolti in conflitti. Il repertorio proviene dal Centro Studi Musica e Grande Guerra di Reggio Emilia».

FESTIVAL

Ravenna ricorda

NELLA RASSEGNA OMAGGI A CLAUDIO ABBADO E AI CADUTI DI TUTTE LE GUERRE CON RICCARDO MUTI SUL PODIO / ANDREA RAVAGNAN

Sono molte le ricorrenze che segnano il 2014 di

Ravenna Festival: "L'anno che ha cambiato il mondo" è il 1914, a cento anni dallo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Il ricordo di Claudio Abbado è affidato alla bacchetta di Riccardo Muti, che il 30 giugno riunirà due grandi progetti rivolti ai giovani musicisti, l'Orchestra Cherubini e la Mozart orfana di Abbado, e ritrova ora a Ravenna con il *Concerto per pianoforte e orchestra n. 3* di Beethoven (David Fray al pianoforte) e la *Sinfonia n.5* di Čajkovskij. E poi quest'anno ci sono da festeggiare i 25 anni del Festival, nato nel giugno del 1990. In programma dal 5 giugno all'11 luglio, Ravenna Festival mostra ancora una volta il suo sfaccettato volto, creato da

Cristina Mazzavillani Muti, Franco Masotti e Angelo Nicastro: un intreccio di espressioni artistiche dalla danza alla musica al teatro, che individua nel centenario della Grande Guerra il filo conduttore, con produzioni come quella di Moni Ovadia e Lucilla Galeazzi (*Doppio fronte*, il 16 giugno al Teatro Alighieri) che recuperano le lettere dal fronte dei soldati friulani, catapultati dall'assurdità della guerra da una divisa all'altra. Il progetto "Le vie dell'amicizia" si svolgerà quest'anno al Sacro Militare di Fogliano di Redipuglia, dove il 6 luglio Riccardo Muti dirigerà la *Messa da Requiem* di Verdi, ai ragazzi della "Cherubini" e della European Spirit of Youth Orchestra si uniranno musicisti da orchestre di tutta Europa, dai Berliner ai Wiener.

CONTEMPORANEA

Cercar moglie in una favola

A VENEZIA IL 10 GIUGNO LA PRIMA DEL GIOCO DEL VENTO E DELLA LUNA, LA NUOVA OPERA "ORIENTALE" DI LUCA MOSCA

LETIZIA MICHIELON

Luca Mosca, milanese di nascita e veneziano di adozione, è tra i talenti compositivi più estrosi e versatili del panorama contemporaneo nazionale. Da sempre affascinato dal mondo del teatro, vi ritorna con assiduità: il 10 giugno a Venezia (con replica nei due giorni successivi), nel cortile di Palazzo Pisani, sede del Conservatorio veneziano "Benedetto Marcello", andrà in scena la sua nuova opera, *Il gioco del vento e della luna*, composta nel 2013 su libretto Pilar García. Interpreti saranno gli studenti dei bienni superiori, diretti da Giovanni Mancuso; la regia è firmata da Francesco Bellotto, mentre luci e costumi sono curati dal Teatro La Fenice.

Come è nata l'idea di questa favola?

«L'anno scorso, vedendo in Conservatorio le prove di *Così fan tutte*, mi sono entusiasmato e ho pensato di creare una prima assoluta che valorizzasse i cantanti protagonisti della messinscena mozartiana. Il lavoro, dedicato al "Benedetto Marcello" e al suo direttore, il pianista e musicologo Massimo Contiero, si propone di fissare sulla partitura qualcosa di questo vasto e meraviglioso mondo musicale che vibra tra le sale di Palazzo Pisani».

Quale è la fonte di ispirazione poetica?

«Il libretto, elaborato da mia moglie Pilar, prende spunto da una favola cinese del Cinquecento tratta da un classico della letteratura erotica orientale, *Il tappeto da preghiera di carne*. Protagonista è il Chierico della Prima Veglia, in procinto di prendere moglie. Affidato a due paranine - Mamma Liu e Mamma Ma - l'incarico di trovare per lui la donna ideale senza successo, le due mezzane giocano l'ultima loro carta: Nobile Profumo, somma di virtù e di straordinaria bellezza, che però non può essere vista se non sull'altare. Il finale è a sorpresa... L'intreccio è molto vivace, grazie alla presenza di numerosi personaggi dal carattere prevalentemente comico. Questo mi ha consentito molta varietà di scrittura, sorretta da grande esuberanza melodica e ritmica».

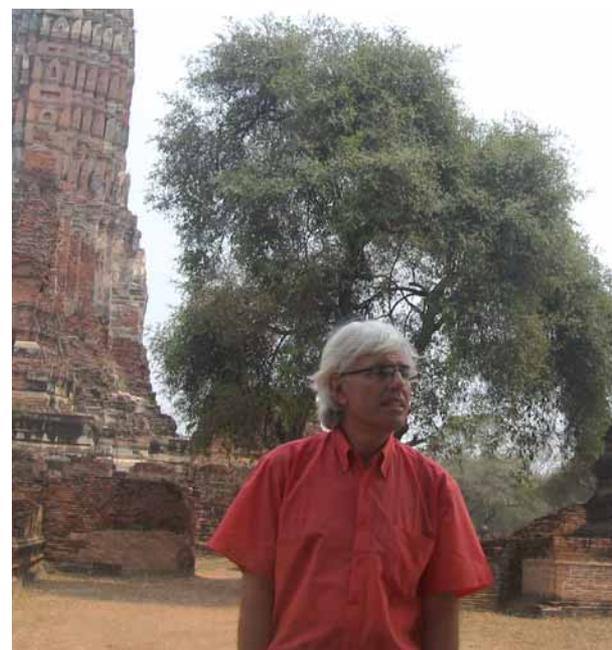
Quale organico viene utilizzato?

«La partitura è scritta per dodici cantanti solisti, coro femminile di otto voci e un or-

ganico di dieci strumenti che elimina gli archi per rievocare un'ideale orchestra cinese. Il colore complessivo, grazie all'assenza dei registri più gravi, è molto luminoso. L'ensemble è formato da due ottavini, due flauti, un flauto dell'afilador (usato in Spagna dagli arrotini, strumento dal colore molto acido e penetrante), chitarra, vibrafono, arpa, tastiera elettronica, pianoforte verticale preparato, pianoforte a coda. Il gruppo è generoso, pieno di entusiasmo, voglia di imparare e creatività. Sta lavorando da circa un mese e mi diverto a seguire non solo l'evoluzione dell'aspetto musicale ma anche i progressi interpretativi legati alla creazione del personaggio. Amo molto entrare in relazione con i cantanti: quando scrivo per il teatro mi sento come un deus ex machina, una sorta di regista che inventa un mondo dal nulla. Per questo ho bisogno di un libretto che abbia una molteplicità di caratteri, anche grotteschi, estrosi, e che sia pieno di avvenimenti. Non amo le fonti di ispirazione puramente intellettuali».

Entrambe le Sue ultime opere traggono spunto dal mondo orientale: cosa La attrae di questa cultura?

«Ho compiuto vari viaggi in Estremo Oriente, sono molto interessato all'architettura e alla filosofia di vita cinese e giapponese, ma il ritmo musicale de *Il gioco del vento e della luna* è nevrotico, si assiste a un continuo cambiamento: in questo senso non vi è nulla della calma meditativa orientale... Così come non vi è traccia di sistemi scalari e melodie dal sapore esotico. C'è invece molta attenzione al dinamismo innescato dalla propulsione ritmica, una delle conquiste linguistiche che ho maturato durante la composizione dell'opera *America e K.*, nel 1999, lavoro cruciale per me. Ho sempre amato Stravinskij e Prokof'ev, ma da allora mi sono reso conto di avere una speciale propensione per questo elemento del linguaggio musicale e di avere anche una forte attrazione per la dissonanza, scoperta per me spiazzante, provenendo dalla scuola neoromantica».



Luca Mosca

In breve

Un libertino a Torino

Debutta il 10 giugno al Teatro

Regio di Torino il nuovo allestimento del *Rake's Progress* di Stravinskij coprodotto dal teatro torinese con la Scottish Opera di Glasgow e firmato da David McVicar. Sul podio c'è il direttore musicale del Regio Gianandrea Noseda, cantano Danielle de Niese, Leonardo Capalbo, Bo Skovus. Repliche fino al 18 giugno.

Cabiria centenaria

Cabiria compie cento anni e

l'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, in collaborazione con il Museo Nazionale del Cinema, propone cinque capolavori del cinema con l'esecuzione dal vivo della colonna sonora all'Auditorium Rai "Toscanini" di Torino (www.osnrai.it). Dopo l'omaggio a Charlot con *Kid Auto Races* e *La febbre dell'oro*, il 6 giugno Gioele Mugliardo sul podio per *Metropolis* di Fritz Lang (1927, musiche di Gottfried Huppertz), il 17 giugno Timothy Brock dirige la partitura restaurata di *Cabiria* di Pastore (1914) con le musiche di Ildebrando Pizzetti e Manlio Mazza, il Coro Maghini è guidato da Claudio Chiavazza. Conclusione il 21 giugno con *Rapsodia satanica* (1917) di Nino Oxilia con la colonna sonora di Pietro Mascagni, dirige Marcello Panni.

CONTEMPORANEA

Il dente di Eötvös

L'ENSEMBLE MODERN ALLESTISCE A FRANCOFORTE L'OPERA DEL COMPOSITORE TRATTA DAL DRAMMA DI **ROLAND SCHIMMELPFENNIG**

STEFANO NARDELLI

Un legame artistico di lunga data lega Péter Eötvös all'Ensemble Modern, che al compositore ungherese ha commissionato l'opera *Der goldene Drache* (Il drago d'oro) in scena al Bockenheimer Depot di Francoforte il prossimo 29 giugno (repliche sono in programma fino all'11 luglio). L'opera è tratta dal dramma di Roland Schimmelpfennig, rappresentato per la prima volta al Burgtheater di Vienna nel 2009 e allestito in seguito in un gran numero di teatri internazionali (in Italia si è visto al Mittelfest nel 2010 in una produzione del Teatro Sloveno di Trieste). Protagonisti cinque attori impegnati in un gran numero di personaggi che ruotano attorno alla cucina di un take-away asiatico, il cui nome dà il titolo al lavoro, e alle paradossali vicende di un dente estratto a un lavorante clandestino che finisce nella zuppa di un'ignara hostess prima di ricongiungersi al corpo del lavorante nel frattempo morto dissanguato. Come già per *Wasser* di Arnulf

Herrmann, anche per questa produzione l'Ensemble Modern ha seguito una esecuzione che ne facilita la circolazione e coinvolto come partner artistici la regista Elisabeth Stöppler e lo scenografo Hermann Feuchter fin dalle prime fasi del progetto, coprodotto con l'Oper Frankfurt: «È un lavoro ideale per un'opera viaggiante, poiché richiede solo cinque cantanti che cambiano continuamente ruolo: un aspetto interessante per il pubblico, poiché i ruoli sono molto diversificati» secondo il compositore, il quale sulla musica anticipa: «Anche l'ensemble è ridotto a una strumentazione molto essenziale: quattordici strumentisti più due percussionisti, il che mi consente di creare uno spettacolo ricco di colori». Al Bockenheimer Depot, il quintetto dei solisti di canto (Kateryna Kasper, Hedwig Fassbender, Simon Bode, Hans-Jürgen Lazar e Holger Falk) sarà accompagnato dall'Ensemble Modern diretto dallo stesso Péter Eötvös.



Il drammaturgo Roland Schimmelpfennig (foto Justine del Corte)

Istanbul nella natura

In prima mondiale un nuovo pezzo di Fazil Say

L'Istanbul Music Festival si tiene dal 31 maggio al 27 giugno. Organizzato dalla Istanbul Foundation for Culture (IKSV) e sponsorizzato dalla Borusan Holding dal 2006, si svolge in luoghi del patrimonio culturale della città di grande fascino ed ha un programma vario ed articolato. Il tema di questo anno è "The song of nature" che verrà celebrato con l'esecuzione di *A Forest Tale* di Saygun interpretata dall'orchestra in residenza del festival (Borusan Istanbul Philharmonic Orchestra) diretta da Gürer Aykal, solista il giovane violoncellista Dorukhan Doruk. Yeşim Gürer Oymak, direttrice del festival dice che «il festival si muoverà all'aperto con i Classical Sundays gratuiti e continuerà la committenza, questo anno ad Alexander Raskatov e Fazil Say». Inoltre la celebrazione di 600 anni di rapporti diplomatici tra Turchia e Polonia culminerà nell'esecuzione della prima assoluta di *Crying in the Wilderness* di Raskatov. Fazil Say - vittima pochi mesi fa di una condanna penale per aver commentato ironicamente un passo del *Corano* su Twitter - ha composto un pezzo per orchestra e voce recitante per commemorare lo scrittore turco Sait Faik Abasıyanık nel sessantesimo anniversario della scomparsa. F.S.

FESTIVAL

Masada è Crociata

MOZART ALLA FORTEZZA CON CENA D.O.C.

L'Israeli Masada Opera Festival ha «l'obbiettivo di portare Israele nel circuito estivo dei festival-hopper, per scrollarsi di dosso l'etichetta del turismo religioso» dichiara Hanna Muniz, sovrintendente della Israeli Opera di Tel Aviv, sotto la cui egida va anche il festival. Ai piedi della fortezza, *La traviata* (12, 14, 16, 17 giugno) diretta da Daniel Oren avrà la regia di Michail Znaniecki (Aurelia Florian, Celso Abelo, Ionut Pascu, Noah Briger, Oded Reich, Carlo Striuli, Guy Mannheim). Novità di quest'anno un concerto sinfonico sulle rive del Mar Morto: Kent Nagano dirige (15 giugno) la Israeli Philharmonic Orchestra e Ann Petersen, Daniele Sindram, Michael Weinius, Audun Iversen nella *Nona* di Beethoven. Il Festival sarà anche ad Acco: presso le imponenti rovine della Fortezza dei Crociati; doppio appuntamento operistico con *Don Giovanni* (19-21 giugno) e una versione ridotta del *Flauto magico* (21 giugno) in ebraico per i più piccoli! Gli spettacoli saranno preceduti da un buffet secondo la particolare dieta dei Crociati...

Franco Soda

In breve

Stenz saluta Colonia

Markus Stenz si congeda dalla Gürzenich-Orchester, il massimo complesso musicale di Colonia, di cui è direttore principale dal 2003, con un concerto in programma il 15 giugno alla Philharmonie della città renana. In programma composizioni di due autori molto vicini alla sensibilità del direttore: il poema sinfonico *Till Eulenspiegels lustige Streiche* e la monumentale *Alpensinfonie* di Richard Strauss e la prima esecuzione tedesca di *Frenesia* di Detlev Glanert, «ritratto di un uomo moderno, con la sua fisicità, i suoi nervi, i suoi muscoli e i movimenti» nelle parole dell'autore. Dalla prossima stagione, Stenz sarà sostituito dal francese François-Xavier Roth, attuale direttore principale della SWR Sinfonieorchester di Baden-Baden e Freiburg. S.N.

Strasburgo per Rameau

La più stravagante delle opere di Jean-Philippe Rameau, *Platée*, si è imposta negli anni più recenti come titolo più popolare e rappresentato nelle scene liriche europee del compositore. Per ricordare i 250 anni della morte del compositore francese, l'Opéra national du Rhin ripropone dal 13 giugno il fortunato allestimento firmato da Mariame Clément, che traspone la vicenda in un grande appartamento borghese nell'America degli anni Cinquanta, con le scene e i costumi di Julia Hansen e le coreografie di Joshua Monten. Nei panni en travesti della ninfa delle paludi torna il tenore Emiliano Gonzalez-Toro, che sarà affiancato da Ana-Camelia Stefanescu (la Folie e Thalie nel prologo), Andrew Schroeder (Jupiter), Cyril Auvity (Mercure), Thomas Dolié (Cithéron). In buca lo specialista Christophe Rousset alla testa dei Talens Lyriques. A Strasburgo si replica fino al 21 e quindi alla Sinne di Mulhouse il 29 giugno e 1° luglio. S.N.

Il Progetto Argerich

Dal 10 al 30 giugno torna a Lugano il Progetto Argerich, ramo del Lugano Festival in cui ha ruolo importantissimo la Rete Due della Radio della Svizzera Italiana, con la sua Orchestra. Anche quest'anno la grande pianista e docente argentina sarà impegnata in più concerti, circondata dai suoi più stimati allievi: si comincia il 10 con Skrjabin, Borodin, il contemporaneo Vasks e Stravinskij.

Daniele Gatti ricorda Abbado

Il 9 giugno nella Frauenkirche di Dresda la Mahler Chamber Orchestra dedica un altro concerto al suo amato maestro Claudio Abbado: brani di Wagner, Mahler e Schumann saranno diretti da Daniele Gatti, con Waltraud Meier e René Pape solisti.

corsi di formazione
seminari
corso estivo

badia di sasso (FC)
23-27 agosto 2014

www.dalcroze.it

DALCROZE
Associazione Italiana
Jaques-Dalcroze

CITTÀ DI CASTELLO
24 AGOSTO
7 SETTEMBRE 2014

47^{MA} EDIZIONE OMAGGIO ALL'ARMENIA
27 AGOSTO / 6 SETTEMBRE 2014

FESTIVAL
DELLE NAZIONI

**CORSI
DI FORMAZIONE E
PERFEZIONAMENTO
MUSICALI**

“LUIGI ANGELINI” 42^{MA} EDIZIONE

DIRETTORE ALDO SISILLO

INFORMAZIONI E ISCRIZIONI

ASSOCIAZIONE

FESTIVAL DELLE NAZIONI ONLUS

TEL 075 8521142 / FAX 075 8552461

CORSI@FESTIVALNAZIONI.COM

VIOLA

DANILO ROSSI

24 / 30 AGOSTO

FLAUTO

MICHELE MARASCO

25 / 31 AGOSTO

SASSOFONO

FEDERICO MONDELICI

25 / 31 AGOSTO

PIANOFORTE

RICCARDO RISALITI

1 / 7 SETTEMBRE

MUSICA DA CAMERA

PIERPAOLO MAURIZZI

YVES SAVARY

31 AGOSTO / 6 SETTEMBRE

CORSIPERFEZIONAMENTO.FESTIVALNAZIONI.COM



Unione Europea



Repubblica Italiana



Dipartimento dello spettacolo



Regione Umbria



Provincia di Perugia



Comune di Città di Castello

Milano: la Società del Quartetto compie 150 anni e festeggia con un libro, una giornata di concerti, un concorso. I progetti per il futuro. Ne parlano il presidente Antonio Magnocavallo e Ton Koopman

ALESSANDRO TURBA | FOTO VICO CHAMLA

Un Quartetto pieno di storia

Un libro, una città, un pubblico

LA MUSICA BORGHESE, A CURA DI ORESTE BOSSINI, RACCONTA MILANO E LA SOCIETÀ DEL QUARTETTO

Raccontare la storia della Società del Quartetto vuol dire ripercorrerne non solo le stagioni, gli interpreti, i brani, le prime, i progetti... vuol dire raccontare il rapporto, strettissimo, tra il Quartetto e la sua città, Milano, tra il Quartetto e il suo pubblico. *La musica borghese, Milano e la Società del Quartetto* a cura di Oreste Bossini (Archinto, 314 pagine, 25 euro) è il volume che festeggia il 150° raccontando proprio questo rapporto. Nel 1964, per il primo centenario, Giulio Confalonieri aveva illustrato la nascita del Quartetto: il lavoro di Bossini si focalizza sugli ultimi cinquant'anni spiegando il cambiamento epocale del Quartetto, da un'attività riservata solo ai soci alle stagioni aperte al pubblico, dialogando con chi questa storia l'ha vissuta in prima persona, ovvero Antonio Magnocavallo, Ilaria Borletti Buitoni, Carlo Fontana, Maria Majno, Paolo Arcà, András Schiff, Alfred Brendel, il Quartetto di Cremona e molti altri. Ricchissimo l'apparato iconografico curato da Vico Chamla e interessantissima la sezione documenti con lettere (di Boito, Gavazzeni, Serkin, Farulli) verbali, circolari; c'è anche un "Appello contro la guerra in Vietnam" che Maurizio Pollini tentò di leggere la sera del 19 dicembre 1972: venne interrotto dalle contestazioni del pubblico e il concerto venne sospeso. Conclude il volume una ricerca di Bianca De Mario (commissionata per un progetto di collaborazione con l'Università degli Studi di Milano) sulle Società del Quartetto in Italia (1861-1927).

S.F.

— www.quartetto.milano.it



Claudio Abbado con i Berliner Philharmoniker, al suo ritorno alla Scala il 15 febbraio 1993 per i Concerti del Quartetto. A sinistra **Antonio Magnocavallo**

Per delineare un ideale bilancio "consuntivo" della storia più recente della Società del Quartetto di Milano, giocoforza come impone il raro e ragguardevole traguardo dei suoi 150 anni occorre anche un bilancio "preventivo": abbiamo così parlato con Antonio Magno-cavallo, presidente della Società del Quartetto. Abbiamo iniziato la nostra conversazione ricordando come solo a partire degli anni Ottanta, accumulando un ritardo di oltre un decennio rispetto alle urgenze di una società in rapida trasformazione e alle risposte delle politiche culturali delle principali istituzioni musicali milanesi e della stessa amministrazione comunale, la Società del Quartetto abbia riconquistato - in continuità, invero, con i suoi originali scopi - un atteggiamento inclusivo nei confronti di un pubblico più vasto.

Avvocato, Lei ha fatto parte del Consiglio direttivo del Quartetto dal 1981 e da oltre vent'anni ne regge le sorti: com'è cambiato il Quartetto negli ultimi trent'anni?

«Innanzitutto va detto che se effettivamente il Quartetto fino a quel momento rimase una "Società chiusa" lo fu in virtù dell'impossibilità, dato l'altissimo numero dei suoi associati - per lo più provenienti dalle file dell'alta borghesia milanese -, di aprire la Sala Verdi a un ulteriore pubblico. I semi del rinnovamento del Quartetto sono individuabili in un serie di fatti più o meno noti. Il primo fu nel 1985, quando, di fronte alle insufficienti risorse finanziarie del Comune di Milano per festeggiare degnamente il terzo centenario della nascita di Bach, Sandro Boccardi, Guido Alberto Borciani, gerente delle scelte artistiche del Quartetto, e io riuscimmo a garantire una doppia esecuzione della *Matthäus-Passion* con i complessi del Concertgebouw di Amsterdam diretti da Harnoncourt: mescolando gli associati del Quartetto alla cittadinanza tutta in entrambe le sere, con uno straordinario concorso di pubblico. Invero, non tutto il Consiglio direttivo accolse favorevolmente la spinta verso una apertura, che si profilava inevitabile per la

sopravvivenza stessa del Quartetto e per il ricambio del suo pubblico, e si spaccò al suo interno. Tuttavia, nel 1990, lo scoglio fu superato con l'autorizzazione del Consiglio per la creazione dei "Concerti del Quartetto", un'associazione che, pur garantendo agli associati del Quartetto il diritto di prelazione sulla vendita dei biglietti dei singoli concerti, era aperta a un più ampio pubblico ed ebbe la fortuna di trovare numerosi sponsor e, conseguentemente, la possibilità di offrire concerti memorabili: se, per esempio, nel 1989, insieme alla Mahler Jugendorchester, Claudio Abbado fu ospite della Società del Quartetto in Sala Verdi, quattro anni dopo i Concerti del Quartetto lo riportarono alla Scala e alla testa dei Berliner Philharmoniker; ancora, ricordo le esecuzioni scaligere dell'intero corpus dei Quartetti di Beethoven a cura del Quartetto di Tokyo e molti concerti delle massime orchestre europee dirette dai più grandi direttori. La breccia era stata aperta e dal quel momento fu la stessa amministrazione comunale a voler cooperare alla realizzazione di alcuni nostri progetti».

Come quello titanico di esecuzione integrale delle Cantate di Bach in molte chiese di Milano, che, in dieci anni, contribuì non poco a far nuovi proseliti del Quartetto...

«Infatti, quello delle Cantate, che era il sogno di Boccardi, potemmo realizzarlo nel 1994 in collaborazione con il Comune di Milano, gomito a gomito con Philippe Daverio, neoletto assessore e, poi con il suo successore Salvatore Carrubba. Il passo successivo fu la fusione nel 2003 della Società del Quartetto con i "Concerti del Quartetto": il "nuovo Quartetto" divenne, così, una "Società aperta". L'indovinato slogan della campagna abbonamenti di quell'anno recitava, finalmente: «Un privilegio per tutti!»! Dopo aver conseguito il ricambio generazionale del proprio pubblico, per il Quartetto si affaccia ora la necessità di ringiovanire anche la propria dirigenza, a partire dal presidente».

<<Il nostro interesse primario è quello di garantire una programmazione pregnante, avvalendoci delle punte di diamante del concertismo internazionale>>

Una giornata per festeggiare

Il 29 giugno la Società del Quartetto festeggia il 150° del suo «primo esperimento», per dirla con Arrigo Boito, con un ricco Open Day al Conservatorio di Milano: incontri, masterclass e, soprattutto, una maratona musicale che si snoderà lungo tutta la giornata. Alle ore 11, con marce, ballabili e composizioni concertanti, i Fiati della Valtellina faranno ripiombare il pubblico nella Milano pre- e post-unitaria; quindi, alle 15.30, Maurizio Salerno e Antonio Frigè interpreteranno pagine barocche sulla coppia di organi della chiesa di Santa Maria della Passione attigua al Conservatorio. Di nuovo in Sala Verdi, dalle 16.30 a tarda sera, sarà la volta dei musicisti che proprio all'insegna della Società

del Quartetto hanno mosso i primi passi di una carriera internazionale: Andrea Lucchesini, il Trio di Parma e il Quartetto di Cremona. Dopo l'intermezzo sinfonico-corale offerto dai giovani della FuturOrchestra, alle prese con i *Carmine Burana* di Orff, il concerto delle 20.30 comprenderà, oltre ad *Alone* di Giovanni Sollima e *Monos* di Omar Dodaro, il *Quarto Concerto in sol maggiore* di Beethoven, nella versione autorizzata dallo stesso Beethoven e recentemente rinvenuta per pianoforte e quintetto d'archi, la cui parte solistica presenta numerose varianti. Ne saranno interpreti Lucchesini e il Quartetto di Cremona, con la partecipazione del violista Giuseppe Russo Rossi.

A.T.



Il Quartetto di Cremona

Sin dall'anno della sua fondazione e durante i suoi primi anni di attività, la Società del Quartetto promosse la musica da camera anche attraverso il bando di concorsi per la composizione di nuovi quartetti per archi. In occasione del suo anniversario, il Quartetto ha rinfocolato questa missione: si darà un seguito al Concorso "Sergio Dragoni"?

«È dagli inizi degli anni Ottanta del secolo scorso che il Quartetto ha ripreso a rivolgere la propria attenzione alla musica contemporanea, commissionando lavori inediti a importanti compositori: il primo fu Rihm, poi fu la volta di Castiglioni, Guarnieri, Hosokawa, Fedele, Berio, Sciarrino e Vacchi. Per i centocinquanta anni del Quartetto abbiamo pensato di non rivolgerci a compositori già affermati, ma, riprendendo il costume della Società del Quartetto delle origini, di dare una chance di affermazione a quelli più giovani. Per essere la prima volta in età moderna di questo Concorso e viste le difficoltà legate alla sua pubblicizzazione all'estero, noi e i membri della giuria formata da Arcà, Beyerle, Bo, Gualco, Fedele e Vacchi siamo rimasti molto soddisfatti dall'aver ricevuto ben trentacinque partiture di giovani compositori di differenti nazionalità. Inutile dire che i costi per la gestione di un Concorso del genere, per coprire parte dei quali abbiamo goduto della sponsorizzazione della Fondazione "Sergio Dragoni" e di Intesa Sanpaolo, sono stati onerosi rispetto alle modestissime risorse finanziarie del Quartetto e, per ora, sono da considerarsi eccezionali alla luce del nostro bilancio, anche se non escludo la possibilità di dare vita a nuove edizioni di questo Concorso, peraltro fortemente auspicata da tutto il Quartetto».

Dunque, "Or incomincian le dolenti note"...

«Dopo anni di difficoltà economiche, nel 2012 siamo riusciti a chiudere il bilancio in perfetto equilibrio; quello recentemente approvato del 2013 chiude con un piccolo disavanzo dovuto ovviamente agli investimenti per le attività legate del 150° del Quartetto, ma, tenendo conto che negli ultimi anni, in generale, gli sponsor stanno riducen-

do i loro contributi e che i contributi pubblici incidono solamente per poco più del 10% delle nostre spese, si può affermare che quella del Quartetto è una gestione virtuosa, che è riuscita ad attrarre nuovo pubblico nonostante il battage rimanga per noi di secondaria importanza rispetto al nostro interesse primario, che è quello di garantire una programmazione pregnante, avvalendoci delle punte di diamante del concertismo internazionale con spiccata attenzione ai giovani. A questo proposito, mi permetta di ringraziare il nostro direttore artistico, Paolo Arcà, il quale è sempre riuscito a firmare una programmazione di tutto rispetto, a fronte del contenimento della spesa artistica che, ogni anno, mi vedo costretto a imporgli».

Parlando invece di bilancio "preventivo" artistico, la coda della prossima stagione del Quartetto coinciderà con i primi mesi d'apertura dell'Expo Milano 2015. Quali sorprese riserverà il Quartetto per quell'epoca?

«All'Expo saranno dedicati gli ultimi tre dei venti concerti che compongono il cartellone della stagione 2014/2015: un recital del pianista Murray Perahia (26 maggio 2015), un gustoso concerto dei Turchini di Antonio Florio intitolato "Frutti e pesci, pescatrici e tavernari" (16 giugno 2015), con musiche strumentali e vocali del Sei e Settecento napoletano, e, infine, quello dell'Europa Galante diretta da Fabio Biondi (23 giugno 2015), che comprenderà il capolavoro di Geminiani *La foresta incantata*. Più conforme di così alla nozione di "Vivaio" del Padiglione Italia...

Quali saranno gli altri appuntamenti importanti ?

«Vorrei ricordare, almeno, l'importante collaborazione con l'Accademia del Teatro alla Scala. Il concerto d'apertura vedrà infatti il Gruppo strumentale dell'Accademia, diretto da Marco Angius, nell'esecuzione della versione da camera, di Klaus Simon, della *Nona Sinfonia* di Mahler (21 ottobre), cui seguirà quella della *Quarta Sinfonia* e della *Verklärte Nacht* di Schönberg da parte dell'Orchestra dell'Accademia diretta da Fabio Luisi (25 novembre)».

m—

Un quartetto per il Quartetto

Monos, l'ampio, denso e compatto quartetto per archi vincitore del Concorso internazionale "Sergio Dragoni" bandito dal Quartetto per "festeggiarsi" verrà tenuto a battesimo dal Quartetto di Cremona il 29 giugno: l'autore è Omar Dodaro, comasco, classe 1976.

Il trattamento dei quattro strumenti, alla stregua di uno strumento "solo", spiega, solo in parte immagino, il titolo della partitura: mi parli del resto.

«*Monos* si basa sulla ricerca dell'unità a partire dalla frammentazione di una semplice

seconda minore, figura dalla quale ho derivato rapporti tensivi, percorsi generativi e strutture metriche che si compenetrano in gesti unitari.

All'interno del Suo catalogo *Monos* rappresenta un passaggio o un traguardo?

«È il frutto di due anni di riflessioni e di ricerca alla conquista di un linguaggio personale. Lo considero il mio "Opus I" (in greco, *monos* significa anche "uno"...).».

A. T.



Omar Dodaro (foto D. Simonetti)

LE SETTIMANE BACH DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO

Amatissimo Bach

TON KOOPMAN È STATO TRA I PROTAGONISTI DELLE SETTIMANE BACH PROGETTATE DAL QUARTETTO, CHE PORTARONO IN UN DECENNIO ALL'ESECUZIONE INTEGRALE DELLE CANTATE

MAURIZIO CORBELLA

Dei 150 anni di storia della Società del Quartetto, gli ultimi venti sono ben rappresentati da una figura che si è legata con continuità allo spirito e alla programmazione musicale dell'istituzione milanese: Ton Koopman. Quando nel 1994 il Quartetto diede il via alle Settimane Bach, che avrebbero portato in un decennio all'esecuzione integrale delle Cantate, il clavicembalista e direttore olandese stava cominciando la sua incisione integrale delle stesse, portata avanti in parallelo e conclusasi anch'essa nel 2004. A Milano, con l'Amsterdam Baroque Orchestra & Choir, Koopman è diventato così una presenza regolare e tra le più amate dal pubblico del Quartetto.

Che ricordo ha delle Settimane Bach?

«Fu un'esperienza davvero unica. Quando il Quartetto mi chiese di collaborare al ciclo delle Settimane, si trattava di eseguire alcune cantate che nessuno aveva mai portato dal vivo in Italia. In generale nei Paesi cattolici Bach è meno noto che nella Germania o nell'Olanda riformate. Fu indimenticabile vedere il pubblico milanese entusiasta, avvertirne la reazione calorosa data dalla gioia di conoscere qualcosa di nuovo: finimmo per riconoscere molte facce perché venivano a tutti i nostri concerti. E poi ho un bellissimo ricordo dei concerti a San Smpliciano, che chiesa meravigliosa!»

Quanto il lungo processo di registrazione che stava conducendo beneficiò dell'esperienza dal vivo, e viceversa?

«È sempre importante fare concerti prima di registrare, perché si entra in contatto profondo con la musica, si possono sperimentare soluzioni nuove e abbandonarne altre. A quel tempo, oltre alle Settimane Bach, avevamo collaborazioni con le quattro maggiori sale olandesi, ad Amsterdam, Utrecht, Rotterdam e all'Aia, in altri luoghi eseguivamo le Cantate una volta all'anno, insomma questi brani viaggiavano con noi, era una sensazione speciale. A Milano andavamo un paio di volte all'anno, più che da ogni altra parte. Quindi arrivava-



Ton Koopman

mo a registrare ogni programma non prima di averlo eseguito dal vivo quattro o cinque volte, e ciò fu di gran beneficio per noi. La musica di Bach è sempre molto complessa, specialmente per i solisti: ricordo che ci furono cantanti che non riuscivano e arrivarono ad abbandonare il progetto. L'unico solista che fu sempre con noi fu Klaus Mertens, sono molto orgoglioso delle cose che abbiamo fatto insieme».

Oltre a essere interprete, Lei è anche un rinomato studioso di musica barocca, professore a Leiden. Quanto questi due aspetti si integrano a vicenda?

«Penso che oggi sia importante non solo essere validi musicisti, ma anche conoscere i parametri con i quali si può affrontare un compositore. Per esempio, nella registrazione dell'Opera Omnia di Buxtehude (30 cd, conclusasi nel 2010), la ricerca ha svolto una parte determinante, perché naturalmente quest'ultimo è molto meno noto di Bach. Ora per esempio con alcuni studenti a Leiden stiamo lavorando a un libro sull'interpretazione di Buxtehude, perché ci siamo resi conto che alcuni aspetti di 'senso comune' con cui si esegue normalmente questa musica sono da rivedere».

m—

OPERA

Fuga verso l'ignoto

IN SCENA AL **MAGGIO MUSICALE FIORENTINO** *L'AMOUR DES TROIS ORANGES* E *ORFEO E EURIDICE*. PARLANO I DUE REGISTI: ALESSANDRO TALEVI E DENIS KRIEF

ELISABETTA TORSSELLI

Archiviato il rituale politico e mondano dell'opening gala del nuovo Teatro dell'Opera, in attesa che quest'ultimo diventi realmente fruibile e attrezzato per le realizzazioni operistiche, il 77° Festival del Maggio Musicale Fiorentino torna nel mese di giugno su due palcoscenici sperimentati, il vecchio Comunale che ci si appresta a lasciare definitivamente e la settecentesca Pergola, con due nuovi allestimenti: *L'amour des trois oranges* e *Orfeo e Euridice*. Lo scintillante capolavoro americano del giovane Prokof'ev verrà eseguito in francese come alla prima all'Opera di Chicago nel 1921. Il libretto (originariamente in russo) dello stesso compositore è ispirato a una fiaba teatrale di Carlo Gozzi che a Prokof'ev era stata raccomandata da Mejerchol'd, grande uomo di teatro poi vittima del regime staliniano. Un episodio, dunque, della generale riscoperta novecentesca di Gozzi, dalle due *Turandot* di Busoni e Puccini alla *Donna serpente* di Casella al *Re Cervo* di Henze al più recente *Augellin Belverde* di Jonathan Dove. Ma è tutta di Prokof'ev la divertente metateatralità di quel prologo di Tragici, Comici, Lirici, Teste Vuote e Originali che poi affiancheranno lo svolgersi della fiaba di Tartaglia, Ninetta & C. Ne parliamo con il regista, Alessandro Talevi, radici italiane e inglesi ma nato a Johannesburg, per la prima volta a Firenze, reduce da un *Crispino e la Comare* dei fratelli Ricci al Festival della Valle d'Itria, autore in tutta Europa di regie di Verdi, Donizetti, Britten, Haendel, Mozart, Janáček.

Le comiche tenzoni teatrali del prologo, le maschere della commedia dell'arte, lo slancio lirico della fiaba di magia: che approccio ha scelto per un materiale così ricco?

«In effetti un'opera così è un sogno per il regista... Ma poi mi sono chiesto perché Prokof'ev avesse scelto proprio questa storia. Forse perché anche lui, come il principe Tartaglia, fuggì verso l'ignoto, lasciando la Russia rivoluzionaria e la vecchia Europa al collasso, per l'America, la terra della speranza e del futuro. Quindi, ambientando il tutto negli anni Venti, i vari "partiti teatrali" del prologo sono le nazioni della vecchia Europa in lotta fra loro, il re è un po' Zar un po' Francesco Giuseppe, la mia Clarice è una suffragetta, quanto alla fata Morgana - che con i suoi inganni dovrebbe essere un personaggio negativo, in realtà è quella che induce Tartaglia all'avventura, alla sfida, a crescere - l'ho riferita al mondo del jazz, con le sue radici africane, dunque in un altrove selvaggio e pericoloso, ma con un look alla Joséphine Baker... Lavorando su quest'opera mi

sono reso conto che la comicità si basa spesso su stereotipi che allora facevano ridere ma che dopo qualche generazione diventano imbarazzanti. Che farà il pubblico di oggi di fronte a certe battute sulla nera Smeraldina? Riderà con l'innocenza dei suoi nonni e bisnonni e poi magari si vergognerà di aver riso?»

Com'è arrivato alla regia e qual è la Sua concezione del lavoro del regista?

«L'opera era in famiglia: la mia prozia era Giulia Tess, grande Salome e Elettra e in seguito insegnante al Centro d'avviamento per giovani cantanti qui al Comunale da cui uscirono artisti come Fedora Barbieri e Rolando Panerai. Ho studiato pianoforte e accompagnamento vocale pianistico alla Royal Academy of Music di Londra e da qui mi sono appassionato alla regia d'opera. Per far lavorare bene i cantanti devi definire una struttura basilare e chiara di comportamento scenico in cui possano muoversi in libertà e cui possano "appendere" le proprie emozioni, così da diventare proprietari dei loro personaggi. Invece non credo al regista intellettuale, quello che parla e spiega per ore».

Ma non meno importante è il riproporre il gluckiano *Orfeo e Euridice*, che nel 1976 apriva gloriosamente con uno spettacolo indimenticabile la serie dei Muti-Ronconi fiorentini. Il regista è Denis Krief, per la prima volta al Teatro del Maggio.

Quali sono le linee guida della Sua regia?

«All'epoca siamo in pieno Sturm und Drang tedesco, Goethe sta scrivendo *I dolori del giovane Werther*, la Francia è in subbuglio, Diderot e D'Alembert stanno pubblicando *l'Encyclopedie*, siamo alla fine della società di corte analizzata dal grande sociologo Norbert Elias. Davvero mi colpisce che Orfeo sia sempre in scena: parafrasando la terminologia cinematografica direi che Orfeo è la prima opera in soggettiva. L'io preromantico vi si esibisce per la prima volta in modo così esemplare e solitario».

Nella Sua visione di quest'opera, qual è il tema principale?

«La storia di un lutto infinito, l'espressione e la rappresentazione del freudiano lavoro del lutto, come in Elettra e in Amleto. Una frase di Orfeo mi ha particolarmente scosso: "Ho con me l'inferno mio". Osserviamo la lotta di quest'uomo con la realtà della perdita, la sua ossessività patologica nel ripeterla, al limite di un narcisismo del dolore, un altro topos romantico. In fondo Euridice può essere morta o può averlo lasciato per sempre... Poi c'è la malinconia di Orfeo. La malinconia è stata oggetto di una mostra indimenticabile allestita da Jean Clair qualche

La locandina di Firenze

SUL PODIO VALČUHA (PROKOF'EV)
E SARDELLI (GLUCK)

L'amour des trois oranges di Sergej Prokof'ev, nuovo allestimento, regia di Alessandro Talevi, scene di Justin Arienti, costumi di Manuel Pedretti, luci di Giuseppe Calabro, sarà al Teatro Comunale dal 1° al 7 giugno. Con Jean Teitgen, Jonathan Boyd, Julia Gertseva, Davide Damiani, Loix Félix, Leonardo Galeazzi, Roberto Abbondanza. L'orchestra e coro del Maggio Musicale Fiorentino sono diretti da Juraj Valčuha. *Orfeo*

e *Euridice* di Christoph Willibald Gluck, nuovo allestimento, regia, scene, costumi, luci di Denis Krief, coreografia di Cristina Rizzo, elaborazione video di Nicola Calocero, sarà alla Pergola dall'8, al 14 giugno. Con Ann Hallenberg, Orfeo, Héléne Guilmette, Euridice, Silvia Frigato, Amore. Sul podio dell'Orchestra del Maggio Federico Maria Sardelli.

E.T.



anno fa e che per me è stata fondamentale, al pari dell'encomiabile saggio di Jean Starobinski *L'encre de la mélancolie*. La malinconia ha avuto numerose rappresentazioni iconiche e poetiche, dall'incisione di Dürer alle poesie di Beaudelaire. E allora ho scelto di riproporre la famosa pietra pentagonale di Dürer come rappresentazione simbolica della malinconia, in primo piano per tutta la rappresentazione. L'ultimo aspetto è quello della discesa all'inferno, un inferno più dantesco che omerico. Quest'uomo, che

Dall'alto: **Alessandro Talevi** regista dell'*Amour des trois oranges* e **Denis Krief** regista di *Orfeo* e *Euridice*

soffre la perdita del caro oggetto e decide di andare a ritrovarlo ovunque esso sia, comincia anche un altro viaggio, quello dentro di sé. Ma quell'oggetto non può guardarlo. Perché? Forse perché in fondo ha paura che non sia quello immaginato».

m—

MILANO OTT 2014 - GIU 2015



Per la ricerca e la formazione sull'apprendimento musicale secondo la Music Learning Theory di Edwin E. Gordon

presenta

L'arte di educare alla musica secondo la Music Learning Theory di Edwin E. Gordon

Per la prima volta in Italia si offre all'insegnante e al musicista la possibilità di conoscere l'intero processo di apprendimento musicale secondo la MLT e di approfondirne una parte nella consapevolezza della complessità e della ricchezza dell'intero corpus teorico.

Le iscrizioni sono aperte dal 5 maggio 2014 al 15 ottobre 2014

EMAIL info@audiationinstitute.org

TELEFONO 328 6946869 (Silvia Biferale)

WEB <http://www.audiationinstitute.org>

Con il patrocinio di AICI



UN DOPPIO PERCORSO FORMATIVO



L'audiation preparatoria nel bambino dalla nascita ai 6 anni

PERCORSO A

© 195h

Rivolto a musicisti e insegnanti di musica che intendono intraprendere un percorso di educazione musicale con i bambini di età prescolare mettendo a frutto il grande potenziale di apprendimento che l'età precoce offre.



Lo sviluppo dell'Audiation nell'istruzione formale, primo approccio al canto e allo strumento

PERCORSO B

© 195h

Rivolto a musicisti, insegnanti di musica, docenti di strumento, direttori di coro e di orchestra che intendono strutturare percorsi didattici curando contemporaneamente lo sviluppo del pensiero musicale e delle abilità tecniche esecutive e vocali.

Elogio della leggerezza

Damiano Michieletto è il regista italiano più attivo oggi in Europa: il 5 giugno firma una *Cenerentola* con Cecilia Bartoli a Salisburgo: «Il modo di fare regia all'estero è sicuramente diverso che in Italia. Non bisogna porsi come obiettivo quello di piacere a tutti. Se cerchi solo il favore di questo o quel pubblico, a un certo punto perdi il senso del tuo lavoro»



Damiano Michieletto
(foto Fabio Lovino).
In basso (foto Tom Schulze): una scena dalla sua regia all'Opera di Lipsia del *Rake's Progress* di Igor Stravinskij, che viene ripreso dal 27 giugno alla Fenice di Venezia

STEFANO NARDELLI

Damiano Michieletto è il regista italiano oggi più presente sulle scene europee e il più richiesto nei grandi festival internazionali. Pluripremiato fin dal suo debutto al Festival di Wexford nel 2003 con *Svanda il pifferaio* di Jaromir Weinberger, che gli vale l'ESB Irish Theatre Awards dell'"Irish Times", quindi Premio Abbiati come miglior regista nel 2007 per la *Gazza ladra* al Rossini Opera Festival, fino al danese Reumert assegnato nel 2013 al Teatro Reale di Copenhagen per il suo *Trittico* pucciniano coprodotto con il Theater an der Wien (che approderà al Petruzzelli di Bari nella prossima stagione). Il suo successo più recente è a Lipsia, dove in aprile ha debuttato *The Rake's Progress* che si vedrà dal 27 giugno al Teatro La Fenice di Venezia, «una fiaba crudele e fantasiosa, un viaggio attraverso la perdizione, una pericolosa sfida con il fuoco, ma anche una parabola sulla modernità e sul cinismo che contraddistingue la nostra epoca dove tutto è mercificato» nella sua visione. E il 5 giugno il Festival di Pentecoste di Salisburgo tiene a battesimo la sua *Cenerentola* con le scene dell'inseparabile Paolo Fantin e i costumi di Agostino Cavalca, una produzione voluta dalla direttrice artistica Cecilia Bartoli, che ne sarà anche protagonista.

Con questa produzione torni a Rossini, un autore che hai frequentato molto spesso. Un caso?

«È un caso, ma è vero che il mio primo grosso lavoro è stato con Rossini, *La gazza ladra* a Pesaro. Molti aspetti della musica di Rossini, del suo modo di comporre le storie e di creare le atmosfere li sento molto vicini alla mia fantasia e alla mia creatività. Soprattutto la carica ironica e comica che Rossini e pochissimi altri compositori possiedono è un elemento per me molto stuzzicante».

Ti piace la definizione di regista "leggero"?

«Non mi dà fastidio. La leggerezza è una delle qualità che Calvino aveva definito come determinanti per un artista. La leggerezza è una grande qualità. È qualcosa in cui mi riconosco e che fa parte del mio modo di stare al mondo e che quindi, inevitabilmente, trasferisco nel mio modo di fare teatro».

Qualcuno ti descrive come specialista rossiniano: c'è una ricetta per dirigerlo?

«Non c'è una ricetta per dirigere le opere in genere. C'è solo lo sforzo di leggere le diverse drammaturgie cercando un linguaggio teatralmente potente e legato alla natura del lavoro. L'opera si può ambientare in un'epoca



o in un'altra ma deve essere fondata sulla sua drammaturgia».

Fra le opere del Rossini buffo, *Cenerentola* è una delle più serie. Cosa ti piace di quest'opera?

«Angelina è un personaggio serio, così come in fondo lo sono tutti i personaggi che popolano le commedie. *Cenerentola* tocca vari registri: il patetico, il tragico, l'aulico. Bisogna quindi trovare la giusta misura senza scadere in un tono farsesco ma, allo stesso tempo, senza farlo diventare un dramma. Su questo limite bisogna cercare di stare in bilico ma anche senza farne la favoletta facile ma anche evitando di farla diventare il calvario di Angelina. Forse perché la protagonista è donna, ci sono elementi femminili più evidenti: la dolcezza, un certo sentimentalismo, un contenuto emotivo più toccante».

Patetismi a parte, Angelina sembra saperla lunga: già dall'inizio dà l'impressione di sapere come andrà a finire con il principe...

«Mi sono posto anch'io la domanda se Angelina non sia una finta ingenua. Nel mio spettacolo, però sarà il personaggio di Alidoro a condurre la vicenda. Alidoro mette sul tavolo il libro che Angelina legge all'inizio senza capire che quella è la sua storia. Angelina quindi non sa, ma è il personaggio quasi metateatrale di Alidoro, a volte invisibile ai personaggi, che guida la vicenda verso il suo esito».

La cornice della favola sarà classica o contemporanea secondo la tua cifra più caratteristica?

«La cornice sarà contemporanea: l'ambientazione in una tavola calda di un posto di provincia, frequentata da persone semplici, che faticano ad arrivare a fine mese. Da un televisore l'annuncio che il principe sta cercando moglie. Non ci sono veri cambi di scena, ma Alidoro trasforma la tavola calda in un hotel di lusso per il ballo. Una trasformazione che Angelina vive come un sogno. Situazioni e personaggi sono molto concreti ma, allo stesso tempo, ci sono elementi che portano la storia su una dimensione più simbolica e metateatrale, che danno il tono della favola che in fondo *Cenerentola* è».

A Salisburgo incontrerai Cecilia Bartoli, espertissima di questo ruolo: intimorito?

«Con Cecilia si siamo già incontrati e confrontati sul progetto. In lei ho incontrato una persona animata da grandi energia e creatività, ma anche con la voglia di mettersi in discussione, di provare strade nuove, di sperimentare. Proprio perché è una grande esperta del ruolo, il lavoro con lei è stimolante. Io non credo al regista che arriva con già tutto in testa. Devi avere le idee chiare ma confrontarti, condividere le tue idee e responsabilizzare i tuoi interpreti».

Dopo tanto Rossini buffo e uno semiserio, a Londra ti aspetta il *Guglielmo Tell* nel 2015.

«Me l'ha proposto Antonio Pappano, che stimo molto. In questi giorni stiamo definendo gli ultimi dettagli del progetto. Sarà un Rossini completamente diverso da quelli fatti finora, tecnicamente complesso. Con Pappano faremo anche *Cavalleria* e *Pagliacci* più in là».

Come si diventa registi di profilo europeo?

«Il modo di fare regia all'estero è sicuramente diverso che in Italia. Non bisogna porsi come obiettivo quello di piacere a tutti, ma mantenere la coerenza delle proprie idee e non preoccuparsi se il lavoro lo stai facendo alla Scala o a Salisburgo o a Lipsia. Se cerchi solo il favore di questo o

quel pubblico, a un certo punto perdi la bussola e il senso del tuo lavoro».

Il sovrintendente Alexander Pereira ha svolto un ruolo importante nella tua carriera: senza entrare nelle polemiche recenti per gli acquisti della Scala di spettacoli salisburghesi, cosa pensi di lui?

«Pereira è un grandissimo professionista con una grande passione per l'Italia e l'opera italiana. Una personalità come lui alla Scala può essere molto utile, sia come manager per la capacità di attrarre sponsor e budget da mettere al servizio delle produzioni ma anche per il suo affetto per l'italianità».

Nel controverso pacchetto di acquisti salisburghesi per la Scala c'è anche il tuo *Falstaff*.

«So che a Pereira lo spettacolo era piaciuto moltissimo. Se si rifarà a Milano, spero che il pubblico milanese lo prenda per quello che è, cioè un omaggio a Verdi attraverso un link con la casa di riposo che lui ha fondato e nella quale è sepolto. È un luogo dove si ritrova una memoria del passato, come in fondo è una memoria il personaggio di Falstaff».

Paura delle contestazioni?

«In realtà le contestazioni un po' mi piacciono, cioè mi piace percepire il tifo che c'è in un teatro come alla Scala. Da parte mia c'è sempre rispetto totale per il pubblico e voglia di confrontarmi. Credo nella dialettica. In fondo facciamo uno spettacolo di teatro. Non decidiamo le sorti economiche di una nazione!».

m—

Pentecoste rossiniana nel segno di Cecilia Bartoli

"Rossinissimo!" è il motto dell'annuale Festival di Pentecoste in programma a Salisburgo dal 5 al 9 giugno. Due le produzioni operistiche in cartellone: *La Cenerentola* nella nuova produzione firmata da Damiano Michieletto (che verrà ripresa anche nel festival estivo in agosto) e *Otello* nella produzione dell'Opera di Zurigo, vista recentemente anche nella città svizzera, con l'Ensemble Matheus diretto da Jean-Christophe Spinosi. Di entrambe protagonista sarà la padrona di casa Cecilia Bartoli, affiancata da Javier Camarena, Enzo Capuano, Nicola Alaimo e Ugo Guagliardo in *Cenerentola* e da John Osborn e Edgardo Rocha in *Otello*. Cecilia Bartoli presterà anche la voce (registrata) alla Rosina nel *Barbiere di Siviglia*

adattato per le celebri marionette della cittadina austriaca. Fra i concerti, di rilievo lo *Stabat Mater* e la *Petite Messe Solemnelle* con l'Accademia di Santa Cecilia diretta da Antonio Pappano e il recital di Franco Fagioli nei panni del castrato Velluti accompagnato dai Barocchisti diretti da Diego Fasolis. Culmine sarà il gran gala rossiniano con tre generazioni di stelle rossiniane, da alcuni storici protagonisti della "Rossini renaissance" come Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Ruggero Raimondi e José Carreras, fino ai più giovani Vesselina Kasarova e Michele Pertusi, Juan Diego Florez e ovviamente la Bartoli diretti da Ádám Fischer alla testa dell'Orchestra del Mozarteum. Gran finale, ovviamente, a tavola!

S.N.

EUROPA

Creatività della Grecia in un tempo crudele

VIAGGIO IN UN PAESE CHE HA ATTRAVERSATO ANNI DI TERRIBILE CRISI ECONOMICA: PARLANO I PROTAGONISTI DELLA **SCENA MUSICALE DI ATENE**

GIOVANNA MARESTA

Dimitri Maragopoulos, compositore e direttore del programma "Bridges", progetto "ponte" tra arti e generazioni diverse, parlandoci della condizione degli artisti oggi in Grecia, con gli occhi che brillano dice che «ci sono due modi di reagire alla crisi: assumere un atteggiamento introverso, piangendosi addosso, oppure essere "estroversi", che è la strada scelta da molti amici e da me per combatterla». E prosegue: «Perseguiamo tenacemente una via che ci porta a produrre ancor più rispetto al passato, andando avanti nonostante la crisi. Ci sono molte persone che preferiscono essere attive, vive, cercando soluzioni ai problemi, che si adoperano per curare ogni fase del lavoro, dalla scrittura alla produzione, alla promozione. I giovani ci seguono su questa strada. Tentiamo di prepararli a una

società che è diventata molto crudele e che non li aiuta, affinché diventino capaci di creare e comunicare con gli altri. Non sappiamo cosa succederà dopo, ma nuove finestre si apriranno nella nostra vita».

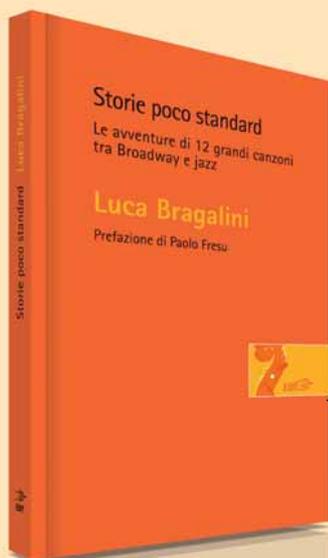
Questa percezione di grande vitalità è la stessa che ritroviamo nell'attività della Greek National Opera. Myron Michailidis, suo direttore artistico, dal giorno del suo arrivo è riuscito a ripianare un debito di 17 milioni di euro, riconquistando passo dopo passo la fiducia delle istituzioni statali: «Il finanziamento concesso dallo Stato è sceso da 30 a 10 milioni di euro. Stiamo riorganizzando il team artistico e il nostro modo di lavorare, attraverso una connessione sempre più forte con la società e con un programma educativo per le scuole primarie che porti il "fare l'opera" direttamente dentro le classi». Così si è tornati sulle strade con il Bus della lirica, che percorre le vie di Atene proponendo brani d'opera, con la Suitcase Opera, che da Herodius a Corfù porta il grande repertorio in spazi mai raggiunti e a un pubblico che prima d'allora non era mai entrato in un teatro: «Abbiamo presentato *Bohème* e *Traviata* in forma ridotta al pianoforte, ma con i nostri migliori cantanti, scene, costumi, sottotitoli, luci, come fosse una prova, riscuotendo enorme successo. Gente che non aveva nulla a che fare con l'opera ora viene a teatro. La Fondazione "Stavros Nearchos" ha apprezzato il lavoro e ha deciso di sponsorizzare il progetto su tutto il territorio nazionale. Ribassati i prezzi dei biglietti, moltiplicati gli incontri musicali a ingresso libero, si sta formando un nuovo pubblico. Ridotti a zero nel febbraio di quest'anno i debiti, il Ministero della Cultura ha rinnovato la propria fiducia alla Greek National Opera. Nessuno è stato licenziato. Siamo molto ottimisti sul fatto che lo Stato non abbandonerà il teatro, con la prospettiva, alla fine del 2015, di inaugurare la nuova sede al Faliro, progettata da Renzo Piano».

I lavori in corso mostrano un cantiere con spazi destinati a ogni tipo di allestimento e laboratori di produzione: «Siamo produttori, non impresari, ed è molto importante durante la crisi crescere e produrre, senza tagliare i salari. La Greek National Opera è una delle strutture produttive più importanti nel Paese. La Fondazione che amministra il nostro teatro ci ha creduto, investendo 560 milioni di dollari. Lo Stato ha posto alla Fondazione alcune condizioni, tra cui quella di non cambiare l'attuale profilo produttivo del teatro. Ci siamo impegnati a creare 230 eventi ogni anno, e solo mantenendo in attività tutto il personale possiamo onorare l'impegno preso».

Luca Bragalini

Storie poco standard

Le avventure di 12 grandi canzoni tra Broadway e jazz



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

Collana Risonanze, pp. 224, € 12,50

edt.it **EDT**

Acquista
su www.edt.it
CONSEGNA GRATUITA

«Il Megaron invece - ci racconta in un perfetto italiano Nicola Petropoulos, regista e scenografo cresciuto nei suoi studi di architettura sulle sponde dell'Arno - è dimenticato. Gli sono stati concessi prestiti dalla Banca Centrale Europea con la garanzia dello Stato, che purtroppo, però, ora non paga le rate. Prima erano i privati e in primis Christos Lambrakis a finanziarlo, ora tutti si sono tirati indietro». Conoscitore appassionato di musica, amico di Maria Callas, insieme alla cantante creò negli anni Cinquanta un'associazione per sostenere i giovani talenti della lirica. Nel 1980 prese corpo il suo sogno: il Palazzo della Musica di Atene, il Megaron. Di pari passo continuava a gestire l'impero mediatico ereditato dal padre, fatto dai due principali quotidiani greci "Ta Vima" e "Ta Nea" e da un network di reti televisive private. Se Lambrakis era animato da genuina passione, molti invece elargivano finanziamenti convinti di trarne un tornaconto personale in termini mediatici.

Ora questo sistema è al collasso e si apre lo spazio ad una nuova generazione: «I giovani presentano produzioni ovunque, nei clubs, nei caffè, nelle piazze, pur tra grandi problemi finanziari - riprende Maragopoulos -. Abbiamo meno soldi, ma siamo felici di avere almeno un po' di potere morale. La Grecia sta affrontando il problema in modo molto attivo. È importante sapere che la propria creatività non deve dipendere da nessuno. Gli artisti ora hanno un ruolo molto importante nell'organizzare la resistenza morale per battere coloro che vogliono controllare il Paese non solo finanziariamente, ma anche psicologicamente».

La rabbia di molti si trasforma in un nuovo modo di vivere l'arte e la politica: «Il rebetiko oggi pulsa nelle vene più vivace che mai - ci dice Dimitris Kotsiouros, virtuoso di bouzouki ed autore di raffinate rivisitazioni del rebetiko insieme al suo gruppo Evi Evan -. I temi di quelle canzoni sono più che vivi che mai». Canzoni di frontiera, nate nell'esilio dei Greci cacciati da Smirne nel 1922, dove trasgressione, sogno, sconfitta, ribellione si intrecciano in

una miscela esplosiva. «Il rebetiko ti entra nelle vene, beve la tua anima, urla per potere esprimere se stesso - dice Theodora Athanassiou nel film *Indebito* di Andrea Segre e Vinicio Capossela, viaggio musicale alla ricerca delle proprie radici, che diviene un affascinante ascolto delle voci profonde del nostro essere. Nei suoni aspri dei bouzouki e dei baglamas, nei melismi orientali delle voci senti tutta la forza di un'anima mai doma, che nel ritrarsi dal mondo trae la forza per riaffermare la propria identità. «I Rebetes torneranno. Musicisti che vivono per la loro passione incuranti di trarne guadagno, ai limiti di una società che li emargina, ma cui gridano la propria voglia di vivere diversamente» conclude Kotsiouros.

Infine, un'altra nota di coraggio e generosità dalla nuova Grecia: ad Atene ha aperto i battenti il Social Conservatory, grazie ad alcuni insegnanti di musica che gratuitamente danno lezioni a coloro che non potrebbero permetterselo, convinti della necessità dell'arte. Forza, dignità, spirito di solidarietà sono le impressioni più forti riportate dai nostri incontri. E la figura appassionata di Eleni Karaindrou al pianoforte, circondata dal pubblico con i danzatori che riprendono i temi de *l'Eternità e un giorno* sono l'immagine tangibile di un popolo che ha ritrovato una forte coesione, e che vede nei propri artisti un elemento propulsore fondamentale per ricostruire se stesso in maniera autentica.

Dice Dimitri Maragopoulos:
«Abbiamo meno soldi, ma siamo felici di avere almeno un po' di potere morale. È importante sapere che la propria creatività non deve dipendere da nessuno»

m—

In cima al Faliro procede il cantiere della nuova sede della **Greek National Opera** di Atene, progettata da Renzo Piano





SUSANNA FRANCHI

L'Orchestra Nazionale dei Conservatori
in concerto a Trieste nel 2013

La formula è semplice: si chiama “gioco di squadra”, basta applicarla. Il gioco di squadra stavolta lo fanno i direttori dei Conservatori, che giocano insieme per raggiungere un risultato: Paolo Troncon, compositore e pianista, direttore del Conservatorio di Castelfranco Veneto, è stato eletto presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori di Musica. Con lui abbiamo parlato del futuro dei Conservatori.

Innanzitutto, cos'è la Conferenza dei Direttori dei Conservatori di musica?

«La Conferenza è stata istituita (come comitato tecnico) nell'estate 1999 dall'allora capo dell'Ispettorato per l'Istruzione Artistica, Sergio Scala, e in seguito consolidata come organismo ministeriale (D.M. del 28 gennaio 2013, n. 13). Non è un organo elettivo perché ne fanno parte automaticamente tutti i direttori eletti dalle istituzioni. Attualmente è composta da 54 direttori di Conservatori statali, 20 di Conservatori non statali (ex IMP), più due dei quattro direttori degli istituti recentemente accreditati dal Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca (Miur) a rilasciare titoli accademici. La funzione della Conferenza è quella di fornire un supporto ai direttori per migliorare l'esercizio delle loro funzioni e per rendere omogenee le decisioni e le interpretazioni delle norme che

hanno un impatto a livello nazionale. È questo un aspetto particolarmente importante nel moderno sistema delle autonomie, che è veramente tale solo se riesce anche ad autogovernarsi. La Conferenza può inoltre svolgere un ruolo tecnico di supporto nei confronti del Ministero dato che i direttori, con il loro lavoro in prima linea, possono sperimentare e valutare sul campo gli effetti dell'applicazione delle decisioni che riguardano la vita dei Conservatori».

Che potere ha il presidente della Conferenza e come viene eletto?

«Il presidente viene eletto ogni tre anni tra i direttori che compongono la Conferenza. Io sono in carica dal 1° novembre 2013 (ai sensi del nuovo decreto istitutivo), dopo il mandato di Bruno Carli. Il presidente convoca e presiede l'assemblea e svolge un'azione di rappresentanza. Ricordo che la Conferenza non è un organo previsto dalla Legge 508 (come invece è il Consiglio Nazionale per l'Alta Formazione Artistica e Musicale - Cnam), e questo per alcuni è un “difetto”. Io ritengo invece sia la sua forza, perché la Conferenza lavora in piena autonomia e libera da vincoli sindacali, politici o da interessi corporativi. Quel che conta è il valore tecnico rappresentato, che nel nostro caso è indiscutibile».

Diciamolo sinceramente, l'immagine che si ha dei Conservatori italiani forse non corrisponde al vero,

Prospettiva Europa

Sono passati più di quattordici anni dalla Riforma dei Conservatori: qualcosa sta cambiando, molto cambierà; ne parliamo con **Paolo Troncon**, neoletto presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori

ma è un'immagine di qualcosa che non sta al passo con i tempi, che è rimasta legata al passato: cosa si può fare per cambiare?

«Come accade in ogni settore, anche nei Conservatori ci sono un'anima conservatrice e una progressista. Credo che la percezione esterna di chiusura che oggi esiste nei confronti dei Conservatori sia dovuta al fatto che per molti anni ha prevalso la prima. Per troppo tempo si è cercato, a diversi livelli, di contrastare la Riforma e il suo necessario sviluppo evolutivo, sia da parte di chi non l'ha mai veramente accettata, sia da parte di quelli che hanno cercato di blindarla per difenderla dagli attacchi. Io credo che oggi si debba avere un atteggiamento diverso. Bisogna mettere in comune le forze e cercare di sfruttare a pieno le nuove opportunità fornite dalla Riforma, prima fra tutte l'autonomia, strumento ancora poco conosciuto e praticato. Prima di tutto la Riforma va rapidamente completata: mancano, per rimanere ai soli dispositivi espressamente previsti dalla legge, quattordici provvedimenti tra decreti e regolamenti, alcuni molto rilevanti come quelli sul reclutamento, o sulla programmazione di sistema. Ma nel frattempo sono passati quattordici anni e mezzo, e la società è cambiata, nuove esigenze sono emerse come naturale che sia. Nuovi orizzonti europei rendono ormai necessario introdurre interventi ulteriori per valorizzare le risorse interne, per sviluppare il sistema e per renderlo maggiormente competitivo».

Partiamo proprio dal problema del reclutamento e delle graduatorie. Spesso riceviamo lettere di musicisti che in un Conservatorio sono ultimi nella graduatoria dei docenti, in un altro primi... in uno contano i concertini, nell'altro l'attività didattica, insomma, i criteri cambiano e invece la Riforma prevede una idoneità nazionale? Ci spiega come vorreste cambiare questa situazione?

«La situazione denunciata da molti precari deriva dal sistema adottato (una nota ministeriale del 2011 che ne riprende un'altra del 2002), che non garantisce nella sua applicazione i candidati costretti ad essere valutati con sistemi diversi. Non garantisce però neppure i Conservatori, che devono individuare i docenti cui fare contratti di cui hanno bisogno valutando titoli artistici, di servizio e didattici dei candidati sommando numeri attribuiti sulla base di predefiniti range di punti a campi predefiniti (anche a

quelli che non interessano). Procedimenti aritmetici che sommando singole valutazioni non restituiscono sempre una corretta graduatoria di merito fatta sul valore reale dei docenti e sul loro profilo. Un sistema macchinoso e inadatto per il Conservatorio riformato di Alta Formazione, un metodo che molto spesso non soddisfa nessuno. Il procedimento efficace è quello che garantisce l'unione di interessi tra la domanda (chi offre le proprie competenze) e l'offerta (i Conservatori che hanno bisogno di quelle competenze), in modo tale da assicurare alle istituzioni, e quindi agli studenti, i docenti più preparati e più adatti alle esigenze. E ci sono metodi molto più semplici ed efficaci per ottenere questi risultati, come i procedimenti comparativi (dei curricoli), o i concorsi di sede ai quali può partecipare chi ha un'idoneità nazionale. Oppure, come dice il Ministro Giannini, eliminando i concorsi per affidarsi all'autonomia delle istituzioni universitarie. Ma l'autonomia non può essere efficace se manca una successiva valutazione, ad opera di enti esterni autonomi riconosciuti, dei risultati di tali scelte. È quindi il binomio autonomia-valutazione (ancora assente nei Conservatori) l'unica via per la soluzione del problema».

Ma la Riforma a che punto è?

«Come accennavo prima, siamo in attesa che il corso della Riforma riprenda e si concluda. I più importanti dispositivi mancanti sono il D.P.R. sul reclutamento e quello sulla programmazione di sistema. Intanto però il Cnam, organo fondamentale per legiferare, è scaduto a dicembre 2012 e da allora non è stato rinnovato. La lista dei provvedimenti, anche urgenti, aumenta di giorno in giorno e il ritardo, ormai molto pesante, si allunga quotidianamente. Il Ministro ha assicurato attenzione nei confronti del nostro sistema e pare ben conscio del problema. Confidiamo molto nella sua azione riformatrice che però deve partire subito e con decisione».

Il ruolo del direttore di Conservatorio andrebbe modificato? Più potere? Competenze diverse? Come dovrebbe essere il direttore ideale?

«Da sempre il direttore del Conservatorio ha un ruolo decisivo per l'istituzione che rappresenta. Un tempo c'erano direttori come Malipiero, Rota, che avevano tanto prestigio quanto autorità. I direttori fino alla Riforma erano scelti e nominati direttamente dal Ministro (oggi sono eletti dal Collegio dei professori). Il lavo- >>

ro del direttore è decisamente cambiato. Le responsabilità ora non riguardano solo l'organizzazione didattica come un tempo, ma anche l'amministrazione didattica e artistica, diventata enormemente più complessa. Si aggiungano poi le nuove responsabilità istituzionali riguardanti le relazioni sul territorio e quelle internazionali. La Riforma ha distribuito molte delle competenze prima attribuite al direttore ad altri organi, disegnando una governance di gestione del Conservatorio più collegiale. L'esperienza ha però mostrato grossi limiti di questo modello, con contrasti frequenti tra organi che non comprendono bene quale sia il loro giusto ambito di azione. Il ruolo del direttore ieri come oggi risulta comunque ancora decisivo, in quanto presenza di riferimento competente, incardinata, costante all'interno delle istituzioni. La forma elettiva, che ritengo comunque da salvaguardare, è monca, carente degli indispensabili criteri per l'elettorato passivo che, secondo la legge, devono essere definiti dal Ministro. Le istituzioni continuano a usare criteri provvisori basati su anni di servizio di ruolo e curriculum artistico, competenze queste assolutamente insufficienti da sole per svolgere efficacemente tutte le mansioni richieste oggi al direttore di Conservatorio. Il direttore è una funzione che deve essere valorizzata, a tutto interesse delle istituzioni».

Il Conservatorio dovrebbe avere un rapporto più stretto con il territorio? In molti casi è vissuto solo come un contenitore, in altri invece ha un ruolo produttivo e attivissimo nella città piccola o grande che sia: questo dipende dalla personalità del direttore?

«Il ruolo dei Conservatori si è molto trasformato dal 2000 ad oggi. Specialmente nel rapporto con il territorio. Molto spesso il Conservatorio è oggi uno dei principali, se non l'unico, motore culturale della cittadina in cui opera. La gran mole di produzioni aperte al pubblico che ogni Conservatorio annualmente organizza, tiene in vita e soddisfa, specialmente in questo periodo di crisi economica, esigenze culturali provenienti dalla città».

dinanza che altrimenti non si riuscirebbero a soddisfare. Il conservatorio riformato funge anche da centro, regia, di fitte relazioni tra i diversi enti (pubblici e privati), che si occupano di formazione musicale anche a livello nazionale e internazionale. Collaborazioni sono anche spesso attive con università, teatri, altre istituzioni di Alta Formazione, enti culturali. Certamente l'autorevolezza del direttore è ancora oggi, come un tempo, un fattore decisivo sotto questo profilo per il successo del Conservatorio».

Per un diplomato uno dei punti critici è sicuramente il lavoro: il Conservatorio può avere più attenzione per le professioni? Può consigliare agli studenti di studiare, ad esempio, per diventare tecnici del suono, anziché pianisti? Insomma, indirizzare lo studente a scegliere uno studio che gli possa poi permettere di lavorare? O anche solo fargli capire che oggi non basta fare il pianista ma bisogna presentare il concerto, saper parlare in pubblico, spiegare... Insomma come potete reagire all'accusa di essere diplomifici di disoccupati?

«I corsi di studio attualmente disponibili nei Conservatori (67 solo per l'ordinamento triennale, senza contare gli indirizzi) soddisfano tutti gli sbocchi lavorativi possibili

nel campo musicale. Negli ambiti esecutivi, compositivi, tecnologici, della direzione, della critica e della musicologia. Vero che il mercato del lavoro è difficile, ma non è certo solo un problema che riguarda il nostro settore. Le possibilità però che un diploma musicale fornisce sono molte e spendibili nel mercato mondiale, dato il riconoscimento internazionale dei nostri titoli accademici. Sicuramente i Conservatori devono attrezzarsi di più per il placement, cioè per fornire aiuti concreti ai diplomati che cercano di entrare nel mondo del lavoro internazionale. Ai nostri studenti, a dimostrazione che il Conservatorio riformato è attento alle problematiche citate, comunque forniamo anche discipline e nozioni un tempo del tutto estranee al Conservatorio, come lo studio delle lingue, dell'organizzazione dello spettacolo, del diritto, del come si fa una ricerca per scrivere una tesi, della consapevolezza corporea, eccetera».

Quanto è importante che il Conservatorio si sia aperto ad altre discipline come jazz, pop e world? Come vorreste proseguire in questa direzione?

«Grazie alla Riforma il Conservatorio si è aperto a nuovi ambiti. Pensiamo allo sviluppo della musica antica avvenuto tutto in questo nuovo secolo, con la creazione di specifici corsi di studio. Poi della musica jazz e delle nuove tecnologie. Recentemente sono stati istituzionalizzati anche corsi di studio relativi al pop e all'etnomusicologia. Attraverso l'attivazione di master poi sarà possibile specializzare i diplomati in nuovi ambiti, secondo le esigenze del mercato. Il Conservatorio è una struttura dinamica, e se sarà in grado di sfruttare a pieno le opportunità fornite dalla Riforma potrà occupare nuovi settori, dando giusta dignità didattica anche a generi musicali in passato giudicati "minori". Per fare musica professionalmente è necessario avere sempre una seria formazione, che il Conservatorio può fornire».

Ci sono modelli di insegnamento all'estero che dovremmo imitare?

«Metodi di insegnamento da importare dall'estero credo di no, salvo il normale confronto che in questi casi è sempre doveroso avere. La nostra tradizione didattica è molto solida e non ci mancano certo i buoni docenti in tutte le discipline. Se parliamo invece del sistema dei Conservatori di Alta Formazione, nell'insieme dei suoi fattori (numero delle sedi, loro distribuzione sul territorio, loro ruolo, quanto sono finanziati), in effetti il modello italiano attuale, essendo sostanzialmente ancora quello concepito negli anni Settanta del secolo scorso, è un po' anomalo. Andrebbe quindi riformato e maggiormente allineato a quanto avviene in Europa. Va però considerato che non esiste un modello comune tra i Paesi europei, specie tra quelli con grande tradizione musicale. Ci sono però delle precise caratteristiche comuni che andrebbero recepite anche nel nostro Paese al fine di rendere i nostri Conservatori, che hanno tutte le capacità di farlo, più competitivi».

In Italia studiano molti studenti stranieri: sono una risorsa o un problema? Vengono invitati a venire a studiare in Italia oppure no?

«La percentuale di studenti stranieri iscritti all'Afam è decisamente maggiore di quella esistente nell'Università. L'Italia in campo artistico attrae anche dal punto di vista dell'offerta formativa. Ma il numero di studenti europei iscritti nei Conservatori italiani è minore rispetto a quello delle pari istituzioni di Alta Formazione Musicale del

«Grazie alla Riforma il Conservatorio si è aperto a nuovi ambiti: pensiamo allo sviluppo della musica antica, al jazz, alle nuove tecnologie...»



Paolo Troncon è il presidente della Conferenza dei Direttori dei Conservatori

continente. E per quanto riguarda gli studenti extraeuropei (per esempio i cinesi) le richieste si concentrano soprattutto nel canto lirico, dove non riusciamo a soddisfare tutta la domanda. Attraverso politiche mirate possiamo quindi prevedere un aumento considerevole del numero di studenti stranieri nel futuro. Ma vanno potenziati i servizi agli studenti forniti dalle istituzioni e realizzate politiche di valorizzazione e promozione dei Conservatori italiani all'estero a cura dei Ministeri competenti».

Ci sono scambi con Conservatori stranieri? Iniziative tipo Erasmus?

«Le iniziative di scambi di docenti e studenti attraverso il programma Erasmus dopo l'avvio della Riforma sono state moltissime e hanno coinvolto tutte le istituzioni. C'è motivo di pensare che anche con il nuovo Erasmus+ (il nuovo programma dell'Unione Europea a favore dell'istruzione, della formazione, dei giovani e dello sport), il fenomeno aumenterà. Ci sono poi altri programmi europei cui alcuni Conservatori partecipano con successo. Certamente i Conservatori non hanno le potenzialità (e i soldi) delle Università, ma sono molto attivi e intraprendenti. L'internazionalizzazione è sicuramente uno dei punti su cui investire e uno dei possibili punti di forza del settore».

Non sarebbe bello che molti grandi solisti italiani, e non solo, potessero tenere corsi nei Conservatori? È difficile? È complicato? In molti casi avviene...

«Con le attuali norme non possiamo fare contratti di insegnamento per chiara fama. Solo invitare esterni per stage, masterclass, attività formativa aggiuntiva. Dovremmo sottoporre i grandi solisti alle pratiche di tipo aritmetico delle quali parlavamo prima, e credo che nessuno di loro accetterebbe di sottoporvisi. All'estero questo naturalmente non succede. È questa una delle tante anomalie dovute alla mancanza di norme di reclutamento idonee ad un Conservatorio superiore di Alta Formazione».

L'Orchestra Nazionale dei Conservatori sta diventando una bella realtà: non sarebbe da far crescere, proprio per migliorare l'immagine dei Conservatori?

«È quello che stiamo pensando di fare. In accordo con il Ministero, stiamo aspettando indicazioni per partire. E non solo con l'Orchestra Nazionale sinfonica, ma anche con altri progetti di valorizzazione del sistema, vecchi e nuovi. Il "Premio delle arti", il "Suona francese" e "Suona italiano", ma anche la nuova Orchestra Nazionale Barocca dei Conservatori, l'Orchestra Nazionale Jazz dei Conservatori (progetto finanziato quest'anno dalla Regione Toscana e organizzato dal Teatro Puccini di Firenze). Tutti progetti che possono essere usati durante il semestre di presidenza italiana dell'Unione Europea. Il 2015 poi vedrà a Milano l'Expo, e come avete già anticipato nel numero di maggio del "giornale della musica", tramite un accordo Expo 2015-Miur stiamo organizzando una presenza costante per tutta la durata dell'esposizione, nel padiglione Italia, con gruppi di studenti dei Conservatori italiani che eseguiranno musiche di autori italiani».

Ha già incontrato il Ministro Giannini? Avete preso delle decisioni?

«Solo informalmente. Condivido le indicazioni programmatiche che il Ministro Giannini ha annunciato alla VII Commissione del Senato e più volte in altre occasioni. Nel prossimo incontro esporrò le proposte della Conferenza per il rilancio del sistema».

m—



SPAZIO MUSICA

36° Edizione Luglio - Agosto 2014 Direzione Artistica Gabriella Ravazzi

ORVIETO

OPERA WORKSHOP

per *Direttori, Cantanti, Pianisti collaboratori, Registi*

G. Verdi "IL TROVATORE"* 21 Luglio - 12 Agosto

G. B. Pergolesi "LA SERVA PADRONA"*** 13 - 22 Agosto

G. Donizetti "L'ELISIR D'AMORE"**** 13 - 31 Agosto

Docenti: direzione d'orchestra *Maurizio ARENA**, *Jorge PEREZ GOMEZ***, *Vittorio PARISI****
canto e regia *Gabriella RAVAZZI* - maestri collaboratori *Giulio LAGUZZI*, *Gianluca ASCHERI*

19° CONCORSO INTERNAZIONALE per CANTANTI LIRICI

Palazzo del Popolo, Sala dei 400 19 - 20 - 21 Luglio

Sez. A: programma libero Sez. B: ruoli da "Il Trovatore" di G. Verdi

6° CONCORSO INTERNAZIONALE per DIRETTORI d'OPERA

Teatro Mancinelli 3 - 4 - 5 Agosto

Opera a concorso: G. Verdi "Il Trovatore"

STAGES INTERNAZIONALI di PERFEZIONAMENTO

PIANOFORTE	25 - 31 Luglio	Massimiliano DAMERINI
VIOLINO / DUO / TRIO	14 - 28 Agosto	Daniele GAY
VIOLONCELLO / QUARTETTO	14 - 21 Agosto	Riccardo AGOSTI
FLAUTO Barocco e Classico	18 - 24 Agosto	Ubaldo ROSSO
CLARINETTO / ASSIEME FIATI	14 - 21 Agosto	Riccardo CROCILLA
CORNO / ASSIEME OTTONI	14 - 21 Agosto	Ezio ROVETTA
TROMBONE e TUBA	6 - 12 Agosto	Valerio CIVANO
ARPA	16 - 27 Agosto	Paloma TIRONI
CANTO LIRICO	2 - 13 Agosto	Gabriella RAVAZZI

INFO: Spazio Musica Italia 16145 Genova, Via G. Parini 10

Tel. +39 010 317192

Fax. +39 010 8630913

Mail info@spaziomusica.org

www.spaziomusica.org

MUSICOLOGIA

Una ricerca lunga cinquant'anni

LA **SOCIETÀ ITALIANA DI MUSICOLOGIA** NACQUE
NEL 1964. MEZZO SECOLO DI STUDI NELLE PAROLE
DEL PRESIDENTE FRANCESCO PASSADORE

GIORGIO CERASOLI

Era il 1964 quando a Milano veniva fondata la Società Italiana di Musicologia, istituzione che oggi festeggia mezzo secolo di vita, avendo costituito, pur tra alterne fortune, il riferimento naturale per chiunque volesse approfondire la riflessione sulla musica, musicologi, musicisti, appassionati. Le pubblicazioni, le iniziative editoriali, i convegni promossi dalla SIdM, hanno contribuito a modificare il rapporto tra il fare musica e il parlare di musica. Inoltre, nel corso degli anni, è cresciuta l'attenzione della SIdM all'insegnamento degli studi musicologici presso le Università e i Conservatori di musica, la cui situazione in Italia è stata monitorata in più occasioni. Con Francesco Passadore, presidente della SIdM, viste le ampie informazioni presenti sul sito www.sidm.it («Lo curiamo molto – ci conferma – e lo consideriamo molto più di una mera facciata delle nostre attività»), proviamo a ragionare intorno al significato di questi cinquant'anni, ovvero su come era la musicologia all'inizio degli anni Sessanta e su come stanno le cose oggi.

«Non credo sia affermazione nuova sottolineare come la SIdM abbia avuto un ruolo fondamentale all'epoca della sua nascita. In Italia non c'era praticamente nulla, si proveniva dall'Associazione Italiana dei Musicologi, sciolta nel 1942. L'interesse per la musica è nato ai primi del Novecento ma ha avuto una efficace formalizzazione anche grazie alla SIdM, dove si è cercato di mantenere sempre un criterio di serietà, sull'esempio di quanto accadeva nelle più importanti istituzioni estere. Pur con tutti i periodi di acceso confronto e discussione tra studiosi e istituzioni, la SIdM è stata un significativo punto di riferimento per coloro i quali, a vari livelli, cominciavano in Italia ad affrontare gli studi musicologici, soprattutto a conoscere le fonti musicali. Voglio sottolineare, a questo proposito, che per molto tempo c'è stata una scarsa conoscenza delle fonti musicali: il patrimonio storico del nostro Paese l'abbiamo iniziato a conoscere veramente solo negli ultimi decenni, con la formazione di repertori e di database, lo stesso SBN (Servizio Bibliotecario Nazionale), per esempio. Si è cominciato a schedare e a conoscere; credo che la musicologia non possa fare nulla se non ha la conoscenza degli oggetti su cui deve lavorare, indagando le fonti, comparandole. Importanti in questo senso tutti i repertori cartacei e non, da quelli che risalgono ai primi del Novecento fino agli ultimi che si avvalgono dei supporti informatici. Non sarà superfluo ricordare, ad esempio per quanto riguarda la consultabilità delle banche

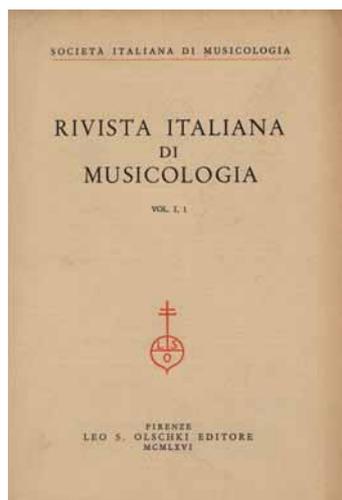
dati, che l'informatica ci offre opportunità fantastiche, dà a ciascuno di noi la possibilità di accedere da casa propria a informazioni in un modo che solo venti anni fa era impensabile. In questo senso, ritengo che la musicologia in genere e, nello specifico, la SIdM debba fornire dei servizi a tutti e soprattutto ai musicologi».

La lentezza dello sviluppo o, se vogliamo, dell'organizzazione della musicologia in Italia è stata in qualche modo legata a un'idea del musicista molto più sbilanciata verso l'aspetto pratico? E quanto questa concezione si è potuta modificare anche grazie alla SIdM?

«Credo che globalmente ci sia stato un benefico influsso della musicologia nei confronti della musica suonata. Mi piace sottolineare, per esempio, la positiva ricaduta degli studi musicologici sulle presentazioni che troviamo nei programmi di sala dei concerti, che dunque arrivano a un ampio pubblico. Sottolineo comunque che la musica assolutamente va suonata. Mi spiego: quello che facciamo come musicologi, in tutti i possibili settori, deve contribuire certo a una migliore conoscenza dell'oggetto di studio, ma quell'oggetto di studio è poi un oggetto da suonare e da ascoltare, quindi il fine ultimo deve essere questo: il servi-

Libri e riviste della SIdM

Dal 1966 la Rivista Italiana di Musicologia, che recentemente ha rinnovato il Comitato scientifico ed è ora diretta da Claudio Toscani, raccoglie saggi, recensioni e varie schede informative. L'ampio panorama dell'attività editoriale della SIdM include i *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*, la rivista *Le fonti musicali in Italia* (diretta da Bianca Maria Antolini), la collana Monumenti musicali, pubblicata da Suvini Zerboni (attuale responsabile Mariateresa Dellaborra), e le due importanti realizzazioni con EDT: la *Storia della musica* diretta da Alberto Basso – organizzata in 12 volumi affidati ciascuno a uno specialista del periodo trattato – e la *Storia dell'opera italiana*. Va infine segnalata l'attività della Società Editrice di Musicologia (www.sedm.it), fondata nel 2012 da un gruppo di soci della SIdM.



La Rivista Italiana di Musicologia
nel 1966 e nel 2013

zio che si dà deve essere per gli interpreti e gli ascoltatori, è bene non dimenticarlo. Certo un tempo vi era un'attenzione molto più per la musica eseguita: senza una conoscenza adeguata magari delle fonti e della prassi esecutiva le interpretazioni di qualche decennio fa dei madrigali di Gesualdo, per esempio, avevano i loro limiti, pur essendo degne di merito per lo spirito pionieristico. L'impulso a indagare, in questo senso, è venuto anche dall'estero, dove anche dal punto esecutivo - mi riferisco anche all'uso di appropriati strumenti storici - c'è stata molta più attenzione, ma oggi possiamo dire di aver recuperato questo divario completamente».

I problemi delle fonti e delle prassi esecutive non rischiano di focalizzare l'apporto della musicologia soprattutto sul repertorio più antico a scapito di quello più recente?

«Diciamo che nei confronti della musica più moderna, per esempio nel repertorio del Novecento, i problemi da affrontare sicuramente sono diversi, come indagare i rapporti dei compositori con altri linguaggi, le implicazioni di carattere sociale, le eventuali posizioni di provocazione da parte dell'artista. Prevalde dunque uno studio dei linguaggi, che come sappiamo, possono diventare anche estremamente personali da parte dei compositori».

Quali sono le iniziative previste per questi cinquant'anni di attività della SIdM?

«Stiamo allestendo un volume celebrativo, con lavori commissionati a una quindicina di studiosi, volti anche a fare il punto sulla musicologia italiana. Contiamo di presentarlo in autunno nel corso dell'annuale convegno della SIdM, che quest'anno si svolgerà a Verona». **m—**

Francesco Passadore presidente della SIdM

Il progetto "Clori"

NASCE L'ARCHIVIO INFORMATICO DELLA CANTATA ITALIANA

Ideato dalla SIdM e realizzato in collaborazione con l'Università di Roma - Tor Vergata e l'Istituto italiano di storia della musica, "Clori. Archivio della cantata italiana" (www.cantataitaliana.it) è un ambizioso progetto, che si avvale anche della collaborazione con il Rism, dedicato alla formazione di un archivio informatico della musica vocale da camera su testo italiano, partendo dal 1600 per arrivare ai primi decenni del Novecento. Diretto da

Teresa M. Gialdroni e Licia Sirch, "Clori" punta anche all'approfondimento degli aspetti specifici di questo repertorio e ha ottenuto anche una significativa visibilità internazionale grazie alle molte istituzioni straniere entrate nel progetto come partner. Oltre seimila le schede finora completate, l'invito alla consultazione è rivolto soprattutto agli esecutori.





Romeo Castellucci
(foto You Wei Chen)

LENA DRAŽIČ e JURI GIANNINI

Romeo Castellucci, uno dei più importanti registi della nuova generazione teatrale italiana, nel 1981 ha fondato la Societas Raffaello Sanzio; nel 2013 è stato insignito del Leone d'Oro alla carriera dalla Biennale di Venezia; negli ultimi anni è stato chiamato in tutta Europa a mettere in scena opere liriche. A maggio ha portato in scena *Orfeo e Euricice* di Gluck alle Wiener Festwochen. In giugno mette in scena la stessa opera nella versione di Berlioz alla Monnaie di Bruxelles. In una recente intervista pubblicata nel settimanale austriaco "Falter" il sovrintendente del festival viennese, Markus Hinterhäuser, ha affermato che questa sua regia è decisamente la produzione più complessa di cui sia mai stato responsabile.

Come spiega questa affermazione?

«Intanto, questo è uno spettacolo che rifiuta lo spettacolo. Nel senso che questo *Orfeo* si svolge per metà in un ospedale, in tempo reale. C'è una doppia comunicazione, un doppio contatto, tra una paziente in stato di coma vegetativo, Karin Anna, che attraverso delle cuffie è in grado di sentire in simultanea la musica che proviene dal teatro, e il teatro che, nello stesso tempo, può vedere lei - la paziente - in tempo reale. Potete quindi immaginare come un lavoro di questo genere comporti un approccio che deve essere pensato, curato, perché il terrore di poter sbagliare o fare un passo falso è fortissimo. Soltanto una collaborazione stretta con l'équipe e con Hinterhäuser poteva renderlo possibile. Prima di tutto bisognava capire se questa idea fosse giusta, eticamente giusta. E questo è stato possibile soltanto attraverso numerosi contatti e molti dialoghi».

Con chi?

«Abbiamo parlato prima con esponenti dell'ambiente scientifico. Poi con dottori dell'ospedale in cui Karin è ricoverata, con la famiglia e infine, in qualche modo, anche con la paziente».

In che modo si è svolta la comunicazione con la paziente?

«In particolare attraverso i genitori, perché la paziente è in uno stato di coma in cui è possibile comunicare, ma non con noi, perché si tratta di una comunicazione non verbale, mediata da segni, dagli occhi, dal sorriso, dal pianto, che fanno capire quali sono le sue intenzioni, i suoi desideri, i suoi fastidi. Quindi attraverso questo lungo dialogo abbiamo capito che la direzione presa dal progetto

Scavando nei miti

In giugno a Bruxelles il regista italiano riporta in scena **Orfeo e Euridice** di Gluck, raccontando la vita e la condizione di coma di due pazienti: «Io credo che l'opera debba essere calata nel nostro tempo, altrimenti quest'arte diventa un mausoleo»

poteva essere plausibile e possibile. Ma è stata prima di tutto una discussione tra me e me, perché quando ho avuto questa idea l'ho combattuta, la ritenevo non possibile, non giusta. Però ci siamo accorti – non solo io – che dall'altra parte c'era un gran bisogno di comunicare la propria condizione. Abbiamo incontrato un ambiente non solo favorevole, ma che chiedeva».

Come vi siete confrontati con gli esponenti della comunità scientifica?

«Abbiamo incontrato Steven Laureys di Liegi, uno dei più grandi specialisti del mondo dello stato del coma e dei differenti stati di coscienza. Abbiamo capito che tipo di mondo è, un mondo totalmente sconosciuto alla maggior parte delle persone. Parlare di coma normalmente è un tabù, è problematico per la nostra società. Quindi attraverso uno scienziato abbiamo cercato di capire se i pazienti possano avere o meno un contatto con noi e in che modo poter comunicare, che significato ha il loro stato di coscienza e che cos'è la coscienza. Poi abbiamo parlato con i medici di reparti speciali per questi pazienti e abbiamo chiesto loro se la mia idea fosse plausibile o qualcosa di completamente folle e abbiamo visto che questo ambiente rispondeva in maniera straordinaria».

Quindi non c'è stata nessuna voce contraria?

«Assolutamente. E questo mi ha un po' stupito, mi ha sorpreso. Mi ha convinto, perché se ci fosse stato anche un solo dubbio mi sarei tirato indietro, perché io stesso avevo dei dubbi».

Ci saranno delle polemiche?

«Non lo so. Non ne vedrei il motivo, perché non si tratta di dare un giudizio o di proporre una tesi su questa condizione umana. È una condizione umana che esiste, quindi mi appartiene, la faccio mia. Questo è il significato del lavoro di Gluck. Il mito significa questo. Per questo c'è stato un approccio molto attento, che abbiamo condiviso con tutti. Abbiamo costruito insieme, attraverso la comunicazione con i medici, con la famiglia e in qualche modo con la paziente, tutto quello che si vede e che si sente».

Cosa si vede?

«Ci sarà una sorta di biografia di Karin Anna. Perché il suo corpo non è un simbolo, ma un individuo, un'entità civile e giuridica inserita in questa società. È una persona, con un nome, un cognome e una storia. Questo progetto è concepito in modo tale che la mitologia si intrecci con

la vita reale, con una biografia in particolare, e viceversa. Abbiamo chiesto a Karin Anna di essere Euridice, quindi non si tratta di teatro-verità o teatro-realtà, non si tratta nemmeno di un reality o di queste cose abominevoli che sono fondate sul voyeurismo più morboso. In realtà è proprio lo sguardo, la proibizione dello sguardo, ad essere un tema orfico. Orfeo non può guardare. E questo funziona anche come metafora della nostra società, che non può guardare, che in realtà non vuole vedere questa condizione umana. Lo abbiamo espresso anche a livello di tecnica, in particolare nell'uso della camera, che è quasi sempre sfocata. La camera è lo sguardo soggettivo di Orfeo. Non è uno sguardo che vuole indagare, uno sguardo analitico. Lo sguardo di Orfeo è uno sguardo che non mette a fuoco, è il viaggio attraverso la città, attraverso l'ospedale, attraverso i corridoi, per arrivare nella stanza in cui questa persona è ricoverata».

Il fatto che la paziente ascolti la musica di Gluck ha anche una funzione di cura?

«In questi ambienti la musica viene molto usata. Quando ho fatto la prima visita all'ospedale ho trovato Karin Anna che ascoltava musica classica. La musica viene utilizzata come stimolo, come uno strumento per mantenere viva l'attività celebrale. In questo il mito è doppiamente significativo, perché Orfeo è il cantore, rappresenta la musica, è inventore di strumenti. È colui che cantando incanta la natura ed è in grado anche di incantare la morte, perché soltanto cantando è in grado di penetrare nell'aldilà. Quindi direi che il mito incarna perfettamente questa condizione umana. Ci sono corrispondenze incredibili».

C'è stata qualche differenza nelle reazioni al progetto fra Vienna e Bruxelles?

«La reazione è stata uguale. Non voglio dire entusiasta, ma di apertura totale. I casi di Bruxelles e Vienna sono leggermente diversi. La ragazza di Bruxelles è completamente paralizzata, è una "locked in". Esistono diversi gradi di coma: profondo, vegetativo, semiosciente ... "Locked in" significa letteralmente "chiuso dentro": la persona è totalmente cosciente, come noi, ma è imprigionata in un corpo immobile, riesce solamente a chiudere le palpebre. In questo caso, attraverso i genitori, le ho chiesto più volte se voleva partecipare al progetto. Lei batteva una volta la palpebra, che significa sì. Due volte vuol dire no. Sono cose strazianti, ma esistono».

>>

La regia per Vienna e Bruxelles è quindi la stessa?

«Il concetto fondamentale è lo stesso, ma le storie cambiano, perché a Vienna abbiamo costruito la storia seguendo quella di Karin Anna, una ragazza che fin da bambina era circondata dalla musica classica. Faceva la ballerina. La musica ha sempre circondato la sua vita, prima dell'incidente. Nel caso di Bruxelles è molto diverso. La ragazza di Bruxelles è una giovane madre, ha un compagno. Sono storie diverse. Nella prima parte del lavoro ci sarà la narrazione delle loro vite, proprio per dare spessore alla "nostra" Euridice. È come se ci fosse un doppio racconto. Anzi, è un doppio racconto».

Come si sviluppa la narrazione?

«Con i sottotitoli e le parole del libretto. Ma mentre va in scena questa storia noi stiamo leggendone un'altra. È una tessitura. A destra e a sinistra si leggeranno i sottotitoli del libretto, mentre su uno schermo si vedranno le varie fasi della vita della paziente. Era una vita comunissima, come la mia o la tua, la nostra. In un nanosecondo cambia tutto. Anche la musica è così: parla della fragilità dell'esperienza umana».

Lo scorso gennaio a Bologna ha portato in scena una ripresa del Parsifal che aveva presentato a Bruxelles nel 2011. Gluck è la seconda opera della tradizione del teatro musicale che ha messo in scena. Come mai è arrivato così tardi a questo genere?

«Percepivo il mondo dell'opera come quello culturalmente più retrogrado e conservatore. Secondo me è fondamentalmente un mondo privo di ossigeno, imprigionato in modo asfissiante in un'idea di repertorio. Però, come vedete, sono qua a far dell'opera, quindi ho deciso che invece è possibile farla, ma non ovunque. Il mio giudizio non è cambiato, però ho notato che ci sono degli ambiti - alcuni teatri, alcune istituzioni - maggiormente disponibili a un'idea differente di repertorio e a rimettere in questione l'opera in sé. Si tratta di credere anche nella regia, perché fondamentalmente si dimentica che l'opera è teatro. Quindi il teatro è paritario alla musica, non è al servizio della musica. Non servo, non ancella. È una concezione wagneriana: la scena, il testo, la mitologia, la scenografia, la messa in scena hanno uguale valore».

Paradossalmente però è proprio nel teatro wagneriano che l'opera viene maggiormente feticizzata e musealizzata.

«È vero, anche questa è una contraddizione. Io credo che l'opera debba essere calata nel nostro tempo; non dobbiamo cercare di ricostruire e di restaurare continuamente, altrimenti questa arte diventa un mausoleo funebre».

Un tratto particolare del suo lavoro, anche con la Societas Raffaello Sanzio, è di non lavorare con testi preesistenti. Il fatto che si sia occupato poco di opera può dipendere da ciò?

«Non è sempre stato così. Non ho pregiudizi rispetto al testo classico. Ho lavorato su testi di autori come Eschilo o Shakespeare. Si tratta di trasformare, di scavare. Paradossalmente il lavoro d'archivio ti obbliga a un lavoro di ricerca rigoroso. Invece io questo rigore spesso non

lo vedo, manca disciplina. Il repertorio spesso funziona per automatismi. Si fa così, mettiamo giacca e cravatta o giubbotti di pelle nera per i cattivi: ed è fatta. Non è così semplice. Trovo che per mettere in scena un testo classico occorra studiare moltissimo. Studiare le fonti, le fonti delle fonti, è un vero scavo filologico. Prima della drammaturgia c'è la filologia. Questo studio ramifica sempre di più i dati raccolti fino a trasformatli in uno spazio aperto. Puoi recuperare la libertà da un testo classico solo attraverso lo studio, aprendo un delta di informazioni immenso. In quel delta posso trovare uno spazio di manovra e posso dire paradossalmente di essere più fedele io al testo che uno che lo legge, lo dice, ma non ha capito niente».

Quindi quando parla di libertà non vuol dire che il concetto di fedeltà all'opera non sia importante.

«No, la libertà non esiste. La libertà è una parola che non va d'accordo con la creazione. Non esiste libertà creativa. L'arte ha a che fare con il limite. Si cerca il limite, si cercano le catene. Non avrebbe senso un lavoro spontaneistico di creazione libera. Anche perché le immagini che si vedono, le parole e i suoni che si sentono appartengono a tutti, affondano in un terreno comune. Quello di questo Paese, ma ancora di più quello della specie. Quindi io non invento nulla, non si inventa nulla. Si trasforma, si combina. In questo senso è interessante lavorare sull'*Orfeo* di Gluck, che ha delle leggi, come in uno spazio vuoto. Le leggi esistono anche in un palcoscenico completamente vuoto».

Torniamo alla dimensione mitologica dell'*Orfeo*. Nella storia della ricezione ci sono due visioni diametralmente opposte di quest'opera. Da una parte quella di chi vede *Orfeo* nella sua dimensione tragica e si trova di fronte al problema del lieto fine, ammesso esclusivamente come concessione a una ben precisa situazione - quella della prima esecuzione assoluta di fronte ai reggenti. Ci sono stati addirittura allestimenti in cui il lieto fine è stato tagliato. D'altra parte c'è chi considera il lieto fine come parte costitutiva del gioco sottile che porta avanti Amore con i due protagonisti e che dice: ti devi girare, se non ti giri significa che il tuo amore non è reale. Lei come si posiziona di fronte a questo dualismo interpretativo?

«Il lieto fine è una concessione di Calzabigi e Gluck per assecondare i gusti dei principi, che non potevano sopportare l'idea di uscire dal teatro con la tristezza, è quindi un'invenzione. In questo allestimento in particolare l'apertura al lieto fine è invece molto giusta. Il senso di apertura è quello che si trova puntualmente nelle persone con cui abbiamo lavorato e comunicato: una tensione verso il futuro, la tensione verso un incontro che un giorno ci sarà. Penso che sia fondamentale, anche se rispetto alla realtà che mostriamo potrebbe sembrare addirittura crudele. Il lieto fine nella realtà non c'è, quindi sarebbe crudele mostrarlo in una storia che lieto fine non ha. Eppure potrebbe averlo. Ed è per questa ragione che diventa interessante. Come noi sappiamo il lieto fine è falso da un punto di vista mitologico. In realtà quella di Orfeo e Euridice è una storia che finisce male. Ma qui ha senso, pur essendo falso. C'era il pericolo di creare una falsa speranza, mostrando un finale estremamente gioioso, mentre invece vediamo che questa persona malata rimane là. Ci sarà tutta la sequenza del lieto fine e una piccola parte di

«Si tratta di credere anche nella regia, perché fondamentalmente si dimentica che l'opera è teatro. Quindi il teatro è paritario alla musica, non è al servizio della musica. Non servo, non ancella. È una concezione wagneriana: la scena, il testo, la mitologia, la scenografia, la messa in scena hanno uguale valore»

silenzio, che è fondamentale. Il lavoro finisce con il silenzio, non con il lieto fine».

In diverse occasioni ha affermato che esiste una particolare affinità tra il teatro e la morte, che il teatro sia basato sulla morte ...

«Lo dicono 2000 anni di storia. Prendete qualsiasi testo, da Beckett a Eschilo, uno qualsiasi. Quale testo non ha a che fare con la morte, con la fine? Non voglio dire che la morte sia un tema centrale, ma che il teatro e l'arte occidentale siano fondati su un pessimismo antropologico. Il teatro occidentale è sempre la scena della crisi. Ogni forma d'arte è una specie di danza con la morte. Non è una frase lugubre o oscura, al contrario: è un modo di riflettere sulla natura umana. L'uomo è cosciente di dover morire. È semplicemente il destino di un uomo: la finitudine, la finitezza».

Nel contesto di "Endogonia", un progetto realizzato con la Societas Raffaello Sanzio, ha affermato che nella nostra cultura la tragedia non possiede più una base autentica.

«La cultura contemporanea ha dimenticato il significato profondo delle immagini. La tragedia greca era un incontro personale con l'immagine. Non si trattava semplicemente di vedere, ma di incontrare un'immagine. La tragedia greca è una disciplina dello sguardo, una forma dello sguardo. Tanto che è lo sguardo tragico, nella tragedia, che fa tragiche tutte le cose. Non esiste un fatto tragico in sé. Ci sono delle disgrazie, degli incidenti. In questa epoca, l'epoca dell'informazione, non c'è questa differenza, questo distacco. Siamo totalmente immersi in immagini che non hanno alcun valore, perché la corrente continua di imma-

gini è un rumore totale. Quello che è difficile individuare ora è qual è l'immagine che mi chiama per nome, quella che mi inerisce profondamente».

Come si può fare per individuare questa immagine?

«Secondo me ci sono degli ambiti in cui è possibile avere questo incontro. Nonostante tutte le debolezze del caso penso che l'arte abbia questo compito. Più che altri ambiti. E più ora che in passato, perché in passato c'era anche la religione. Ora, dal mio punto di vista, questo approccio è molto più debole. È più forte un'esperienza d'arte, come luogo in cui è possibile avere un incontro, in cui un'immagine si fissa, un'immagine in grado di metterti in crisi. E mettere in crisi significa dare un valore alle cose. Vuol dire considerare ed essere coscienti di un'immagine davanti a te; significa prendere una distanza. La distanza che mi separa dall'immagine è esattamente la terza immagine, quella che sta tra me e l'immagine. Che è una cosa comune, una cosa che mi chiama. Non so spiegarlo bene».

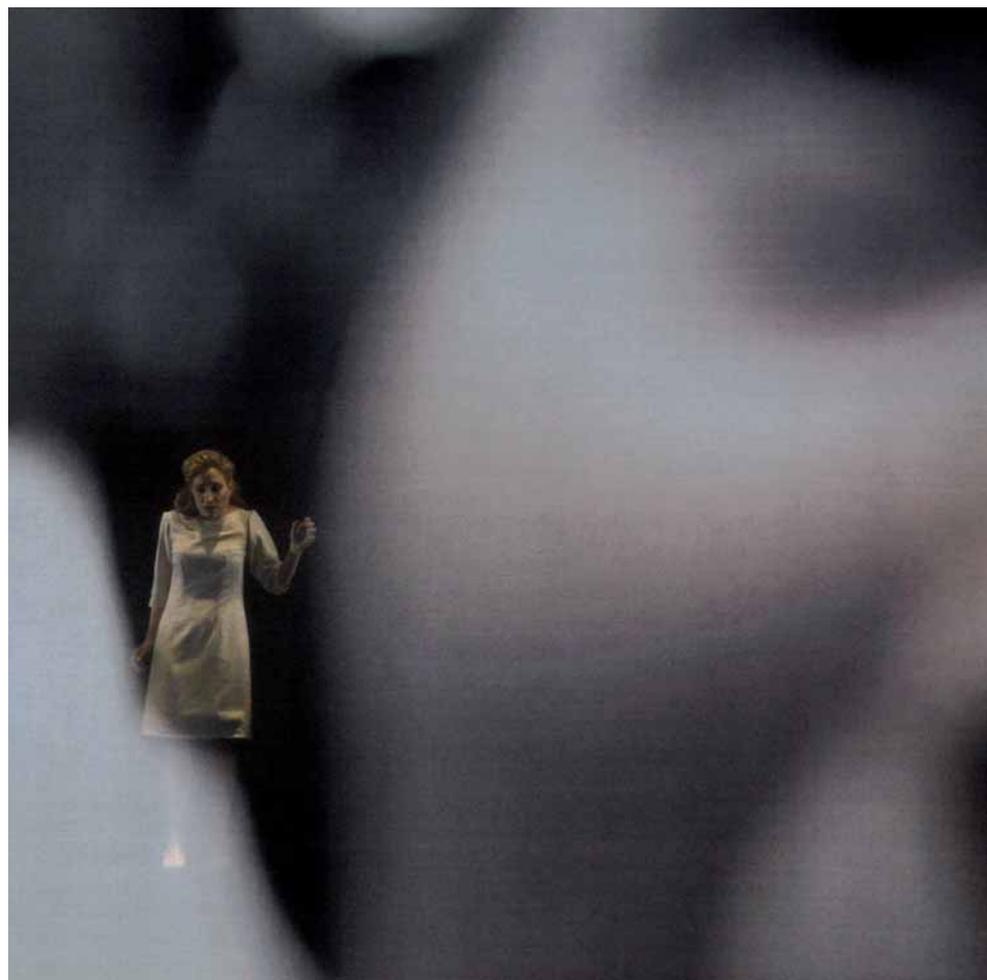
Si capisce meglio, forse, riferendosi a questa produzione dell'Orfeo?

«Penso di sì. Però poi ognuno ha il suo modo diverso di reagire. Penso che la storia di ogni spettatore sia in grado di cambiare quello che sta vedendo e di cambiarne il significato, in certi casi dandogli un significato completamente diverso».

Come lavora con i cantanti? C'è una differenza rispetto al modo di lavorare con gli attori di teatro tradizionale?

>>

Due immagini dall'allestimento alle Wiener Festwochen di **Orfeo e Euridice** di Gluck con la regia di Romeo Castellucci (foto Luca del Pia)



«Questo è un caso molto particolare, perché c'è un grado zero di interpretazione attoriale. È da più di due anni che penso a questo progetto e mi è capitato di smontarlo sempre di più. L'elemento teatrale è venuto a collassare con il passare del tempo. Ai cantanti è richiesta una cosa piuttosto difficile: quella di stare sostanzialmente fermi. Ci sono delle posizioni, dei gesti, ma ho chiesto ai cantanti di reagire come se fossero davanti a un microfono in uno studio di registrazione».

Quindi i gesti non sono funzionali alla comunicazione?

«No. Aiutano i cantanti, come supporto per lanciare la voce. Non sono gesti mimetici. I cantanti sono sostanzialmente immobili, perché la paralisi è parte del lavoro. È uno dei suoi temi. La paralisi di Euridice diventa la paralisi di Orfeo che diventa la paralisi dei cantanti, proprio perché il mondo interiore di quest'opera è talmente ricco, il mondo

interiore di questa ragazza è talmente ricco, che esprimerlo in gesti e in linee espressive esterne era inefficace. Quindi si tratta di un caso un po' particolare di lavoro con i cantanti».

In passato i Suoi lavori hanno frequentemente provocato scandalo. Secondo Lei qual è la funzione dello scandalo nel teatro?

«Accetto questa parola solo nel senso greco. Lo "skàndalon" era la pietra nella strada che ti faceva inciampare, quindi qualcosa in grado di interrompere un'abitudine. In questo senso accetto questa parola. Se la parola "scandalo" è intesa nel senso di "provocazione" la rifiuto completamente, perché nel mio lavoro non c'è mai provocazione. Provocare è troppo semplice, troppo stupido».

Lei quindi non ha intenti provocatori?

«Io non ho intenzioni. Questa è una parola chiave. Non ho alcuna intenzione, non ho alcuna idea da comunicare. Nessun suggerimento o aiuto da dare allo spettatore. Lo spettatore è abbandonato al suo compito e alla sua responsabilità. Credo che uno spettatore sia un individuo adulto, non da prendere per mano. Quindi è chiaro che ci sono state delle critiche. Certe immagini possono essere giudicate troppo forti, ma non sono le mie immagini, mai. Io lascio passare, lascio accadere, sono un collettore».

Ha detto che da due anni lavora a questa opera. L'ha scelta Lei o le è stata proposta?

«Orfeo mi è stato proposto. Ci sono alcuni titoli che non prenderei mai in considerazione. Per me sono mondi lontani, per esempio tutto il melodramma italiano e Verdi. La cosa interessante del mondo dell'opera è che ti fanno delle proposte e tu puoi dire sì o no».

Cosa ha rifiutato?

«Moltissimo: Verdi, Caikovskij, Haendel, e altre cose che non ricordo».

Come mai questo rigetto del repertorio melodrammatico?

«Ci sono momenti bellissimi dal punto di vista musicale, ma per me è difficile l'incontro con il libretto della mag-

gior parte delle opere italiane. Molto spesso è anedddotico e non riuscirei a trasformare certe storie. È un mio limite, non un limite dei libretti. Ma io non riesco a lavorare su quel tipo di materiale. E il libretto è chiaramente quello che mi concerne di più. Il lavoro di drammaturgia e di scavo lo faccio fondamentalmente sul libretto, solo in seconda battuta sulla musica. Lo studio dei personaggi è quello».

Quindi c'è un motivo particolare che le ha fatto dire sì a due opere come Orfeo e Parsifal?

«Mi sono venute delle idee. Ricevo delle proposte, ma non rispondo subito. Ho bisogno di tempo per pensare e se in questo tempo ho un'idea che mi sembra valga la pena spendere, un'idea importante, allora accetto. Ma non posso accettare senza avere una chiave di penetrazione, preferisco non farlo».

Ha già progetti per il futuro?

«Ho già accettato moltissime cose e sono a posto fino al 2018. Soprattutto opera. Il prossimo lavoro sarà sul *Sacre du Printemps* di Stravinskij con il direttore Teodor Currentzis, anche se non è propriamente un'opera. Poi *Neither* di Beckett e Morton Feldman con Emilio Pomarico come direttore. Entrambe alla Ruhrtriennale in agosto. In seguito *Moses und Aron* di Schönberg all'Opéra Bastille con Philippe Jordan, poi la *Passione secondo Matteo* a Amburgo in forma teatrale con Kent Nagano e *Tannhäuser* a Monaco».

Tutte opere di repertorio, però. Non ha in progetto una regia di un'opera appositamente composta?

«Per me la cosa importante è che la musica mi tocchi e che ci sia un tema interessante. Non escludo di poter lavorare anche su un'opera nuova».

Lei ha affermato che il teatro è la forma d'arte più vicina alla vita e per questo anche la più pericolosa ...

«Il pericolo si percepisce in ogni buona produzione, quindi spero che si percepisca anche nell'*Orfeo*. Come spettatore amo sentirmi messo in pericolo. Pericolo significa sentirsi messi a nudo da quello che si vede. Come se lo spettacolo in quel momento stesse guardando te. Il teatro non è un oggetto da guardare, ma un'esperienza che ti coinvolge a tal punto da metterti a nudo, da metterti in discussione».

m—

«Per me è difficile l'incontro con la maggior parte delle opere italiane. È un mio limite, non un limite dei libretti. Ma io non riesco a lavorare su quel tipo di materiale. E il libretto è chiaramente quello che mi concerne di più. Il lavoro di drammaturgia e di scavo lo faccio fondamentalmente sul libretto, solo in seconda battuta sulla musica. Lo studio dei personaggi è quello»

stresa festival 2014

53° Festival Internazionale

Direttore Artistico Gianandrea Noseda

MIDSUMMER JAZZ CONCERTS

Lungolago La Palazzola - Stresa | Concerti all'aperto

Giovedì 24 luglio, ore 21.00

Stefano Bollani, pianoforte
Hamilton de Holanda, mandolino

Venerdì 25 luglio, ore 21.00

Al Di Meola, chitarra
Gonzalo Rubalcaba, pianoforte

Sabato 26 luglio, ore 18.30

We Three

Sabato 26 luglio, ore 21.00

Joshua Redman Quartet

Domenica 27 luglio, ore 18.30

Duo Soupstar - Guidi/Petrella

Domenica 27 luglio, ore 21.00

John Scofield Überjam Band

MEDITAZIONI IN MUSICA

Martedì 19 agosto, mercoledì 20 agosto - ore 20.30

Eremo di Santa Caterina del Sasso - Leggiano
J.S. BACH, SUITE PER VIOLONCELLO SOLO
Johannes Moser, violoncello

MUSICA IN MOVIMENTO

Venerdì 22 agosto - ore 20.00

Palazzo dei Congressi - Stresa

ROSSINI, RESPIGHI

Meade, Osborn, Capitanucci
Orchestra e Coro del Teatro Regio di Torino
Gianandrea Noseda, direttore

Sabato 23 agosto, ore 21.00

Chiesa di S. Ambrogio - Stresa

LA PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO

Proiezione del film di C.T. Dreyer con musiche dal vivo

Ensemble e Coro San Marco

Roberto Spremulli, direttore

Domenica 24 agosto, ore 20.00

Rocca Borromeo - Angera

HÄNDEL, TELEMANN, BACH, FASCH

Ensemble Aurora

Lunedì 25 agosto, ore 20.00

Chiesa Madonna di Campagna - Verbania

DESPREZ, ISAAC, BRUMEL, COMPÈRE

Odhecaton

Paolo Da Col, direttore

Martedì 26 agosto, ore 20.30

Salone degli Arazzi - Isola Bella

BEETHOVEN, ULTIME SONATE PER PIANOFORTE

Igor Levit, pianoforte

Mercoledì 27 agosto, ore 20.00

Palazzo dei Congressi - Stresa

MIND THE GAP, LADY SHAKESPEARE!

Testo originale italiano di Monica Luccisano

Musiche di Cascioli, Dowland, Gibbons

Sonia Bergamasco, attrice

Gianluca Cascioli, pianoforte

Accademia Strumentale Italiana

Giovedì 28 agosto, ore 20.30

Salone degli Arazzi - Isola Bella

BEETHOVEN, ULTIME SONATE PER PIANOFORTE

Paul Lewis, pianoforte

Venerdì 29 agosto, ore 20.00

Castello Visconteo - Vogogna

GRIEG, SIBELIUS, RAVEL, J.S. BACH, PIAZZOLLA

Signum Saxophone Quartet

Sabato 30 agosto, ore 17.30 e 20.00

Chiesa del Collegio Rosmini - Stresa

BACH: SONATE E PARTITE

Suyoen Kim, violino

Domenica 31 agosto, ore 20.00

Palazzo dei Congressi - Stresa

MESSIAEN, RIHM, ČAJKOVSKIJ

Tzimon Barto, pianoforte

Gustav Mahler Jugendorchester

Christoph Eschenbach, direttore

Lunedì 1 settembre, ore 20.30

Loggia del Cashmere - Isola Madre

WEILL/BRECHT

Elio e I Fiati Associati

Martedì 2 settembre, ore 20.00

Palazzo dei Congressi - Stresa

STRAVINSKIJ, BEETHOVEN

Stresa Festival Orchestra

Gianandrea Noseda, direttore

Teatro di figura a cura di S. Monti e M. Arnaud

Giovedì 4 settembre, ore 20.00

Villa Ponti - Arona

BACH, FAURÉ, DEBUSSY, BARTÓK

Davide Formisano, flauto

Luisa Prandina, arpa

Venerdì 5 settembre, ore 20.00

Chiesa Vecchia - Belgirate

J.S. BACH

Les Basses Réuniones

Bruno Cocset, viola e direzione

Sabato 6 settembre, ore 20.00

Palazzo dei Congressi - Stresa

DVORÁK, BRAHMS

Truls Mørk, violoncello

London Philharmonic Orchestra

Vladimir Jurowski, direttore

stresafestival.eu | tel. 0323.31095/30459 | info@stresafestival.eu



Con il contributo di



In collaborazione con



Appartenente a



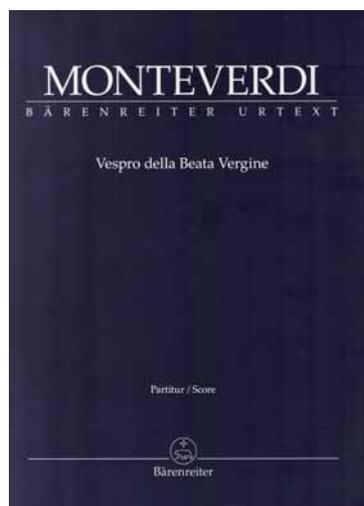
partiture

Monteverdi riassembleto

MARCO BEGHELLI

Claudio Monteverdi
Vespro della Beata Vergine
a cura di Hendrik Schulze

KASSEL, BÄRENREITER, 2013, L-297 PP., € 59



Capita con una certa frequenza che le edizioni critiche di partiture particolarmente impegnative siano condotte a termine da un team di due o fin tre studiosi. Nel caso in questione, i nomi di ben dieci curatori campeggiano sul frontespizio, sotto quello del coordinatore Hendrik Schulze. Questa nuova edizione del *Vespro* monteverdiano (1610) nasce infatti come lavoro didattico nella University of North Texas, frutto di un seminario incentrato sui problemi ecdotici della più nota composizione sacra del Seicento musicale. La caratteristica di non unitarietà del lavoro, fatto di tanti numeri musicali riuniti opportunamente da Monteverdi per la pubblicazione (con tanto di *Magnificat* offerto in due differenti intonazioni, a scelta degli esecutori), giustifica secondo Schulze anche un approccio parcellizzato in sede editoriale, e non soltanto estetica o esecutiva, pur coordinato da intenti e prospettive comuni. Pro-



spective in parte azzardate regolano dunque la realizzazione di questo lavoro, ampiamente esposte nella lunga e assai istruttiva prefazione, con risultati che faranno certamente discutere gli esecutori abituati in certi passi a esiti editoriali differenti: diversa dalla lezione consolidata è l'interpretazione di alcune varianti rinvenibili fra i vari "libri parte" attraverso i quali la partitura completa viene ricostruita; ma sono soprattutto le decisioni che riguardano le alterazioni mancanti nella stampa d'epoca (e aggiunte dai singoli curatori) a restituire pezzi come il *Lauda Jerusalem* sotto una nuova veste armonica.

Non ci dilunghiamo qui su particolari tecnici come quelli dei tre brani pervenuti in notazione con le "chiavi alte" e qui offerti in trasposizione di una quarta inferiore per consentirne la corretta esecuzione (la notazione originale è comunque data in appendice): basti prendere atto che secondo Schulze la stesura originale di Monteverdi fu proprio notata una quarta sotto e che la trasposizione in "chiavi alte" fu opera dell'editore veneziano Ricciardo Amadino, con tutto ciò che questo comporta di fronte al rinvenimento di presunte note sbagliate in seguito a tale trasposizione. Il tutto in flagrante contrasto con la dicitura Urtext che campeggia ineffabile su quasi tutte le nuove edizioni Bärenreiter: per fortuna di Urtext propriamente detto, cioè di "testo originale" assunto e stampato acriticamente così come ci è pervenuto, non si tratta quasi mai. L'intervento editoriale, piccolo o grande che sia, è quasi sempre indispensabile quando andiamo a pubblicare la musica di un qualunque autore, antico o recente. Purché si tratti di interventi filologicamente attendibili.

m—

REGIONE
PIEMONTE

MUSICA E CINEMA
Festival internazionale "A. F. Lavagnino"
14ª edizione

9° Concorso internazionale
di composizione di
musica per immagini
LAVAGNINO
2014

Gavi (AL) - ottobre 2014

Informazioni:

Orchestra Classica di Alessandria
Tel. 347.800.68.26 Tel./Fax 0131.226.202
www.lavagninofestival.it
e-mail: info@lavagninofestival.it



Macerata, 50^a Stagione Lirica

18 Luglio - 10 Agosto 2014 *L'opera è donna*



AIDA
Giuseppe Verdi

Direzione Julia Jones
Regia Francesco Micheli

18, 27 luglio - 2, 10 agosto

TOSCA
Giacomo Puccini

Direzione Eun Sun Kim
Regia Franco Ripa di Meana

19, 25 luglio - 3, 8 agosto

LA TRAVIATA
Giuseppe Verdi

Direzione Speranza Scappucci
Regia Henning Brockhaus

26 luglio - 1, 9 agosto

MACERATA OPERA FESTIVAL
ARENA SFERISTERIO 2014



Associazione Arena Sferisterio - Teatro di Tradizione
Biglietteria: Piazza Mazzini, 10 - I 62100 Macerata | T. (+39) 0733.230735 | boxoffice@sferisterio.it
Compra on line: www.vivaticket.it | call center: 892.234 (servizio a pagamento)

13-15*
3 anni per
Giuseppe Verdi



www.sferisterio.it



#sferisterio50
#donnealopera

storia

Settecento da indagare

PIERO WEISS SCEGLIE UN APPROCCIO MOLTO DOCUMENTARIO, SCAVANDO TRA LIBRETTI, PARTITURE, LETTERE, GIORNALI, TRATTATI DELL'EPOCA

BENEDETTA SAGLIETTI

Racchiusi entro la stessa cornice temporale, il diciottesimo secolo, quelli di cui ci occupiamo appaiono due testi diversi fra di loro. Si tratta dell'*Opera italiana nel '700* di Pietro Weiss, inizialmente concepita per la *Storia dell'opera italiana* EDT, che da tempo aspettava di vedere la luce. Weiss, triestino emigrato in giovane età per approdare infine negli Stati Uniti, è stato un pianista convertitosi alla musicologia negli anni Sessanta. Sia *Music in the Western World*, un manuale molto popolare nelle università americane, sia *Opera: A History in Documents* (Oxford University Press 2002), come pure il volume che abbiamo tra le mani tradiscono l'approccio eminentemente documentario di Weiss che, nelle sue opere, è sempre partito da libretti, partiture, lettere, giornali, trattatistica dell'epoca. L'acuta dissertazione di questo amplissimo tema, affrontato da Weiss con una scrittura

Piero Weiss

L'opera italiana nel '700

a cura di Raffaele Mellace, presentazione di Lorenzo Bianconi

ROMA, ASTROLABIO-UBALDINI 2013, 296 PP., € 27,00

La musica sacra nella Milano del Settecento

Atti del convegno internazionale Milano, 17-18 maggio 2011; a cura di Cesare Fertonani, Raffaele Mellace, Claudio Toscani

LED, EDIZIONI UNIVERSITARIE DI LETTERE, ECONOMIA, DIRITTO, MILANO 2014, XII + 332 PP., € 37,50



III Corso Internazionale di Direzione d'Orchestra



Comune di BITONTO

20 – 31 agosto 2014

Bitonto, Teatro Traetta

Orchestra del Teatro

“Tommaso Traetta”

Docente

Roberto Duarte

Termine delle iscrizioni:

31 luglio 2014

Info:

segreteria@traettaoperafestival.org

Cell. 3289713896 - 3289562613

www.traettaoperafestival.org



guide

impeccabile, prende avvio sul finire del Seicento: l'autore chiama a testimoniare in prima persona i coevi circa l'esordio dell'opera in musica («un bell'imbarazzo per i letterati d'Arcadia»). La genesi dell'opera buffa è tracciata dai primordi a Napoli, sino all'affermazione in Italia e fuori, e poi nel secondo Settecento, mentre a Metastasio è dedicato il cuore dell'opera. È sondato il prima e il dopo Metastasio, e sembra di particolare rilievo che Weiss ribadisca la critica allo «storicismo evoluzionista» che mette in dubbio l'esistenza di un Gluck quale «redentore dell'opera». Bibliografia e ottima cura sono di Raffaele Mellace, l'introduzione di Lorenzo Bianconi.

Si concentra invece sulla musica sacra nella Milano del Settecento il secondo volume qui preso in esame, che comprende quattordici relazioni, introdotte da Giacomo Baroffio, e che alla cura dello stesso Mellace, affianca quella di Cesare Fertonani e Claudio Toscani. Ambiti disparati sono stati approfonditi dagli interventi del convegno, a partire da quello di Christoph Riedo che espone la convivenza tra i due riti ambrosiano e romano e le sue implicazioni musicali; Daniele Torelli si occupa della tradizione monodica ambrosiana nell'ambito dell'editoria milanese, mentre Davide Stefani si concentra su una cronaca settecentesca, il Gerletto, relativa al Duomo di Milano. L'arte organaria è indagata da Alessandro Restelli e Ivano Bettin, rispettivamente nelle fonti d'archivio dal primo studioso, e considerata attraverso l'opera di Rocco Longone e Guglielmo Schieppati dal secondo. Marina Toffetti ha discusso i contributi di Padre Martini e circa il dibattito sulla varietà degli stili nella musica sacra del tempo. Non manca neppure l'aspetto sociale al centro dell'intervento di Francesco Riva, volto a chiarire la nebulosa storia della Congregazione de' Musici di Milano di matrice gesuitica, soppressa nel 1773, che aveva scopo di mutuo soccorso, oltre che devozionale. Il repertorio sacro milanese è studiato attraverso la sua trasmissione e ricezione in Svizzera da parte di Claudio Bacciagaluppi e Luigi Collarile, mentre i restanti convenzionisti hanno affrontato alcune composizioni musicali (Mariateresa Dellaborra analizza i salmi concertati in Vimerate; Marco Rossi esamina le versioni del *Salve Regina* nel repertorio liturgico mariano durante la direzione di Gianandrea Fioroni, maestro di cappella del Duomo di Milano; le cantate quaresimali di Giovanni Battista Sammartini sono il tema di Marina Vaccarini, la produzione sacra e le contaminazioni operistiche di Carlo Monza quello di Davide Verga) o su un preciso genere (i compositori di oratori attivi a Milano di Herbert Seifer).

m—

Un viaggio enciclopedico

IL LIBRO DI ENZO BEACCO PUBBLICATO DAL SAGGIATORE IN QUASI MILLE PAGINE OSA METTERE IN FILA MILLENNI DI MUSICHE

ISABELLA MARIA



Enzo Beacco

Offerta musicale.

La musica dalle origini ai nostri giorni

MILANO, IL SAGGIATORE 2013, 954 PP., € 45,00

La difficoltà del parlare di musica, specie se si tratta del grande

repertorio occidentale, non fa che crescere con il passare dei decenni. La gran messe di studi musicologici e storico-estetici fioriti da un secolo e mezzo a questa parte ha aperto mille diverse prospettive, e rapidamente le ha quasi esaurite: cosa dire di nuovo, oggi, sulla *Nona* o sul *Guglielmo Tell*, ma pure su *Agon* o su *Music of Change*? Perché anche la contemporanea soffre di questa particolare forma di afasia, dovuta in parte alla straordinaria attività analitica ed esplicativa svolta, prima volta nella storia, dagli artisti stessi.

Resta però la necessità di tracciare strade di avvicinamento, e di annodare fili che mantengano il canone, gioiello tra i più sfolgoranti della civiltà europea, in relazione viva e dialettica con il presente. Resta, insomma, la necessità di scrivere di musica, continuamente messa in forse da uno strisciante disagio a farlo sul serio, con criteri «scientifici» e dicendo parole quanto più possibile «definitive». In questo panorama interlocutorio i tentativi di maggior rilievo non sono quelli orientati all'oggettivismo e all'esautività ma proprio i più originali, autoriali e magari un po' idiosincratici. Tra i quali si può ascrivere l'*opera magna* di Enzo Beacco, giornalista e critico dal curriculum eclettico, recentemente uscita per Il Saggiatore.

Offerta musicale si preoccupa, in primo luogo, di disegnare una fitta rete di collegamenti non solo tra autori e opere, anche profondamente diversi o lontani nel tempo e nello spazio, ma tra concetti, idee, tendenze, attitudini, caratteri. È così che Pitagora si scopre a dialogare con Zarlino e Stockhausen, per il tramite di Tolomeo e Keplero e sotto la luce fredda delle stelle dello zodiaco. O che il *Sacre du printemps* può ritrovarsi, letto in controluce, a far da apripista a Boulez e Nono.

La costruzione stessa del volume, articolato in dodici «serie» di dodici opere ciascuna, disposte in ordine cronologico dall'anno zero al 2007, è sintomo di un'attitudine alla complessità alquanto originale per un volume enciclopedico. Beacco non vuole chiarire né spiegare, e neanche raccontare le cose per come si sono svolte nel tempo: ogni opera è casomai poco più di un pretesto per parlare di un grumo di temi che attraversano epoche e stili, e dal cui intreccio solamente si intravede la portata di questa immensa costruzione del pensiero che è stata (è ancora?) la musica colta occidentale.

È un testo che dà il meglio di sé al lettore che già conosca, e magari conosca bene, le opere di cui si parla. Malgrado il tono del discorso si mantenga sempre piano e discorsivo, la densità concettuale dei rimandi è tale da scoraggiare la lettura distratta o a scopo meramente informativo. Ogni breve capitolo contiene un'incredibile mole di informazioni, note e meno note, spazianti tra l'aneddotica spicciola e il grande affresco culturale. Non c'è nulla o quasi nulla di tecnico, ma in fondo poco importa: è, questo, il classico libro che lascia nel lettore più domande che risposte, e va bene così.

m—

crescendo.

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

gdm

il giornale della musica

abbonati al nuovo "giornale della musica"! per te un libro in omaggio

ABBONAMENTO ANNUALE 35 € (CARTA+PDF)



- Si, SOTTOSCRIVO UN ABBONAMENTO** con libro EDT in omaggio
- abbonamento annuale** (CARTA+PDF) € 35,00 (Unione Europea € 75,00 | extra Europa € 95,00)
- abbonamento semestrale** (CARTA+PDF) € 25,00
- abbonamento annuale** solo PDF on line € 25,00

come libro in omaggio EDT scelgo:
.....

PAGAMENTO

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

abbonamenti@edt.it | tel. 0115591831

DATI PERSONALI
cognome e nome/rag. sociale*

indirizzo*

cap*.....località*.....prov.*.....

tel.

e-mail*

anno di nascita*

professione*

lavori nel campo della musica?* si no

se sì, qual è la tua attività?

* dati obbligatori

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

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

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

voglio regalare questo abbonamento a:

nome/cognome

indirizzo

cap.....località.....prov.....

e-mail

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

- DO IL CONSENSO
- NEGO IL CONSENSO

Per presa visione dell'informativa (firma).....

desidero fattura quietanzata (riservato a enti e persone giuridiche)

P. IVA _____

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

TIMBRO e FIRMA

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

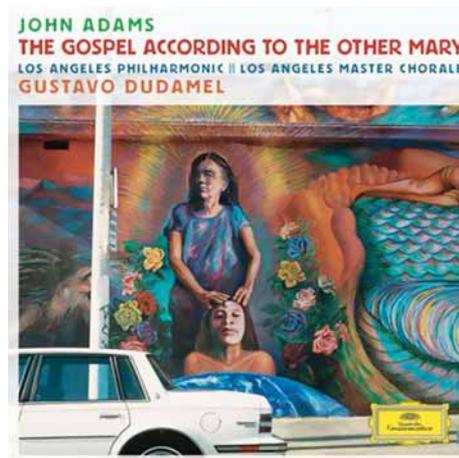
oratori

L'altra Maria

John Adams

The Gospel According to the Other Mary

Los Angeles Philharmonic;
Los Angeles Master Chorale,
direttore Gustavo Dudamel
DEUTSCHE GRAMMOPHON (2 CD)



DANIELE MARTINO

John Adams è il compositore contemporaneo che ha scritto i più bei cori, negli ultimi decenni. La sua mamma cantava nel coro di una comunità cristiana protestante "unitaria": come racconta nella sua autobiografia *Hallelujah Junction* (EDT 2010) «i ragionevoli e saggi "unitari" evitavano gli strani misteri della transustanziazione, delle stigmate sanguinanti, delle ostie, del vino, del Paradiso e del Purgatorio. Avevano persino degli scrupoli a permettere che si esibisse una croce nel presbiterio. La chiesa cattolica, con i suoi oscuri rituali di confessione e comunione, e la gelida enfasi posta sui concetti di peccato, dannazione e giudizio, mi provocava una sensazione di disagio. Al posto degli inquietanti simboli cattolici di dolore umano e di vulnerabilità, gli "unitari" offrivano valori illuministi di moralità civica e di ecumenismo filosofico». Adams dice che la sua sincera fede di ragazzino svanì intorno ai sedici anni, quando cominciò a credere che la sua religione sarebbe stata l'arte.

Nel 2000, nella eccitazione planetaria per l'arrivo del nuovo Millennio, il Théâtre du Châtelet di Parigi gli chiese di scrivere qualcosa di "spirituale", e lui con il suo fidato amico regista e drammaturgo Peter Sellars (che il 26 agosto prossimo riceverà a Stoccolma il Polar Music Prize) decise che la situazione evangelica giusta fosse la Natività, con il massimo della sua dolcezza e i suoi germi di speranza universale: ne nacque l'oratorio *El Niño*. Che si occupasse del rapimento e della morte dell'ebreo Klinghoffer da parte di terroristi palestinesi, o della visita di Nixon alla Cina comunista di Mao, o alla scoperta della bomba atomica da parte del fisico nucleare Oppenheimer, il compositore americano non ha mai smesso di pensare politicamente e civicamente gli snodi delle sorti dell'umanità. Ha sempre pensato in grande.

Il secondo oratorio di Adams, ora pubblicato da Deutsche Grammophon, è una sorta di

nuovo capitolo cristiano del *Niño*: il partner teatrale è ancora Sellars, e i testi arrivano da Vangeli apocrifi più che dai canoni religiosi, dalle poesie di Rosario Castellanos, da Rubén Darío, da Hildegard von Bingen, Dorothy Day, Louise Erdrich e da Primo Levi! Se la prima fonte di ispirazione del corale religioso gli deriva - come egli stesso ha dichiarato - dal *Messiah* di Haendel, in *The Gospel According to the Other Mary* (andato in prima esecuzione nel giugno 2012 con la committente Los Angeles Philharmonic diretta da Gustavo Dudamel) il confronto con Bach è diventato inevitabile. Adams osa sfidare i tratti più dolorosi, violenti, sanguinari e grandguignoleschi del cristianesimo che tanto lo turbavano da ragazzo. Ci sono la resurrezione di Lazzaro, l'ultima cena, l'arresto del guru, il Golgotha, la croce, il dolore di Maria Maddalena, la compagna di Gesù. Martha è l'attivista che combatte per i diritti degli oppressi, è la sorella di Lazzaro, in contrasto dialettico con la dolcezza affettuosa di Maria Maddale-

na. Questo stratagemma drammaturgico immette molto pathos in questo oratorio, che è più vicino alle opere "realistiche" di Adams: un reportage dall'umanità, dai suoi conflitti tragici, infinitamente senza capo né coda, nel volgere del tempo. In questa prima registrazione mondiale Kelley O'Connor è Mary Magdalene, Tamara Mumford è Martha, Russell Thomas è Lazzaro. L'orchestra è squassata da violente tensioni, e più identificabili che mai sono le notevoli influenze che Debussy ha avuto sullo stile di Adams, in particolare il *Pelléas et Mélisande*, anche nella vocalità femminile. Il disco è illustrato dai murali ispiratissimi e pre-pop del messicano José Clemente Orozco (1883-1949), che hanno ispirato la visione teatrale di Sellars di questa *Other Mary*. **m—**

The Gospel According to the Other Mary
di John Adams nell'allestimento della Los Angeles Philharmonic al Barbican Centre di Londra nel 2013
(foto Mark Allan/Barbican Centre)



opera

Sinistro, buffissimo Offenbach

ELISABETTA FAVA

Jacques Offenbach
Les contes d'Hoffmann

Kathleen Kim, Nathalie Dessay, Tatiana Pavlovskaja, Michael Spyres, Laurent Naouri, Michele Losier, Orchestra e Coro del Liceu di Barcellona, direttore Stéphane Denève, regia Laurent Pelly
ERATO (2 DVD)



Una immagine di scena dei **Contes d'Hoffmann** di Jacques Offenbach nell'allestimento del Gran Teatre del Liceu di Barcellona

Per tutta la vita Jacques Offenbach, trionfatore dei Bouffes Parisiens e maestro incontrastato dell'operetta, sognò di mostrare le proprie capacità sul terreno dell'opera tout court: come pietra di paragone scelse il soggetto dei futuri *Contes d'Hoffmann*, sostanzialmente tre vicende (tre 'racconti', appunto) ciascuna condensata in un atto e ricordate poi da una cornice esterna che occupa il primo e il quinto atto. Con la sua raffinata esperienza di umorista Offenbach scrisse un'opera sull'opera, in cui Hoffmann rivive tre episodi della sua vita, ciascuno incentrato su una figura femminile e su una precisa tipologia canora. L'opera gli portò gioie creative, ma anche una quantità di grattacapi: una genesi travagliata e complicatissima da riferire, il passaggio dall'opéra-lyrique all'opéra-comique, ossia da una versione interamente musicata alla definitiva con i dialoghi parlati, la necessità di modificare alcuni timbri degli interpreti principali, e poi riscritture, tagli, varianti. Ma non era ancora tutto, perché il povero Offenbach morì prima di aver visto in scena la sua creatura, e anzi prima di averla completata in ogni sua parte: il che valse al lavoro una precoce nomea di opera iettatoria. Niente di queste fatiche e di questi intoppi esteriori trapela però dalla vitalità della partitura, tutta un gioco di allusioni stilistiche, letterarie (la fonte è naturalmente E.Th.A. Hoffmann, qui trasformato in personaggio), belcantistiche.

Dei *Contes d'Hoffmann* esce ora una registrazione video ripresa dal vivo al Liceu di Barcellona, diretta da Stéphane Denève con la regia di Laurent Pelly: si sa che il video fa sempre un effetto diverso rispetto alla visione d'insieme che solo il teatro dal vivo può offrire; ma nondimeno molti spezzoni mostrano il palcoscenico nella sua interezza, giocando quindi sull'alternanza di sguardi ravvicinati e momenti in cui - giustamente - il dettaglio si sacrifica al quadro generale, creando anche un bel dinamismo interno. Le scene sono semplici ed essenziali, persino troppo: un po' grigia la cornice, dove neri sono gli ambienti, nere le *redingotes*, nero il sinistro Lindorf, incarnazione diabolica che in ogni atto cambia nome, ma resta ben riconoscibile, cereo, magro, con un timbro sinistro molto opportuno e non troppo insistito. Non dimentichiamo che *Les contes d'Hoffmann* sono sottotitolati, "opera fantastica"; Pelly lavora bene sull'idea del fantastico, innestando su un prevalente realismo improvvise irruzioni di qualcosa d'anomalo, di quell'elemento inquietante che definisce per l'appunto la natura sfuggente del fantastico; così per dare al laboratorio dello scienziato pazzo una dimensione spaventevole basta proiettare un gigantesco globo oculare sulla parete. Riuscita è anche la miscela di sinistro e comico; naturalmente le tre parti più amate e più d'effetto sono quelle delle tre protagoniste: Olimpia, l'automata, una Kathleen Kim bravissima sia come attrice sia vocalmente (e memorabili le facce perplesse degli astanti, tranne quella beata del povero Hoffmann!); un'artista, Antonia, qui interpretata da Nathalie Dessay, cui si sarebbe potuto prestare qualche *charme* in più con un abbigliamento più aggraziato; Giulietta, la seduttrice, una fascinosa Tatiana Pavlovskaja. Si vorrebbe tuttavia qualche colore in più, soprattutto lascia un po' perplessi la scelta di non far cantare fuori scena come prescritto la celebre barcarola (che ne acquisterebbe molto mistero, qui annullato per giunta dalla soppressione dello sfondo veneziano). Ma il cast è equilibrato, benché un po' fragile la voce di Spyres-Hoffmann; l'esecuzione dosa bene brio e *pathos*, l'occhio non è sedotto, ma nemmeno offeso e la musica di Offenbach è sempre affascinante e vince su tutto.

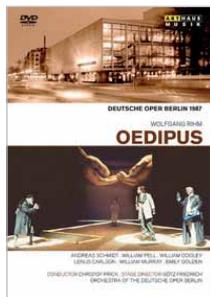
m—



opera

Wolfgang Rihm Oedipus

Andreas Schmidt; Deutsche Oper Berlin Orchester, direttore Christof Prick
ARTHAUS MUSIK (DVD)



Di Edipo ha sempre affascinato la perdita dell'innocenza di un eroe che riassume in sé la tragicità dell'uomo in un paradosso. Un tema che grazie a Freud nel Novecento è tornato attuale. Lui rese il re che aveva ucciso suo padre e sposato sua madre una figura chiave della moderna psicologia del profondo. Un simbolo per la futura cultura pop (si pensi ai Doors di *The End*) e perfetto alter ego per l'audace Anaïs Nin.

Questo dvd documenta il debutto dell'*Oedipus* di Wolfgang Rihm alla Deutsche Oper di Berlino. Curato dal compositore stesso, il libretto raccoglie testi di Nietzsche e di Müller accanto all'antica tragedia *Edipo re* di Sofocle (nella traduzione di Hölderlin), mentre l'azione si suddivide su due livelli. Da una parte la scena, dall'altra le immagini che hanno luogo sullo sfondo del palco. Lì si vedono avvenimenti della vita di Edipo – il baritono Andreas Schmidt – apparire come ricordi.

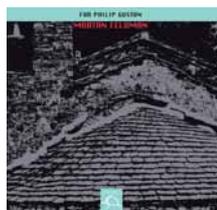
A dirigere l'orchestra della Deutsche Oper Berlin troviamo Christof Prick, mentre la regia è di Götz Friedrich che interpreta il teatro musicale di Rihm come un iter attraverso la storia dell'umanità, dall'antichità classica al presente (1987). I sottotitoli, poi, sono disponibili anche in italiano. Il che non è poco.

Paolo Tarsi

contemporanea

Morton Feldman For Philip Guston

Daniele Lombardi, Carla Rees, Simon Allen, John Tilbury
ATOPOS (4 CD)



A un anno di distanza dalla pubblicazione di *Cage Age*, il disco del pianista Daniele Lombardi realizzato in collaborazione con la Galleria dell'Accademia di Firenze, la Fondazione Atopos dedica a Morton Feldman un box di quattro cd. Quasi cinque le ore di musica per un'unica composizione, *For Philip Guston*, in cui il compositore prescrive un livello dinamico estremamente basso per tutta la durata del pezzo: "ppp". Scritto nel 1984, il brano appartiene ai lavori dell'ultimo periodo – accanto a una serie di composizioni dedicate ad altri artisti (*For John Cage*; *For Bunita Marcus*; *For Christian Wolff*; *For Stefan Wolpe*; *For Samuel Beckett*) – che per la sua enorme durata rende necessario la riconsiderazione della forma in favore della scala. Il brano è stato registrato dal vivo nel cuore della Gran Bretagna in un appuntamento prestigioso quale l'Huddersfield Contemporary Music Festival. Lo eseguono con estrema delicatezza – in un virtuosismo della limitazione – la flautista Carla Rees, Simon Allen alle percussioni e il pianista John Tilbury (che per la Atopos ha già inciso le *Triadic memories* di Feldman accanto alla prima registrazione mondiale di *Notti stellate a Vagli* di Skempton).

P.T.

Giovanni Verrando Dulle Griet

RepertorioZero, mdi ensemble
direttore Pierre-André Valade
ÆON



Era l'11 marzo 1913 quando Luigi Russolo si proclamò firmatario del manifesto *L'arte dei rumori*. In seguito l'estetica futurista migrò anche oltreoceano nelle opere del *bad boy* George Antheil, passando per le grinfie di Henry Cowell. Accade così che nelle mani di Giovanni Verrando la musica spettrale si fa figlia di quelle spinte futuriste fino ad abbracciare il *noise*. Atmosfere elettriche, quasi corrotte, rendono spesso irriconoscibile il timbro degli strumenti, tale è la loro saturazione (encomiabile il modo in cui plasmano la materia sonora RepertorioZero e, ancor più, il mdi ensemble sotto la direzione di Pierre-André Valade). E come suonano i nuovi intonarumori di Verrando lo si ascolta bene in *Third Born Unicorn*, *Triptych #2* e in *Dulle Griet*, vero e proprio campionario del bruitismo che rievoca un dipinto di Bruegel il Vecchio. Come Cowell, poi, autore nel 1930 di *New Musical Resources*, anche il nostro pubblica un libro sulle nuove risorse musicali, quali l'uso sempre più intensivo del rumore dell'inarmonico (*La nuova liuteria*, 2012). Non mancano citazioni da Rilke ai Red Hot Chili Peppers (il titolo di *First Born Unicorn* trae spunto da una frase di *Californication*) per un omaggio al flautista Mario Caroli.

P.T.

documentari

Paul Smaczny Riccardo Chailly. A Portrait

ACCENTUS (1 DVD)



"Ruhevoll, poco adagio": nella sua casa di vacanza in Svizzera Riccardo Chailly è tutto concentrato sulla partitura della *Quarta Sinfonia* di Gustav Mahler, canticchiando una melodia, quando ad un tratto la musica immaginata diventa udibile e lentamente si espande nell'imponente paesaggio montano dell'Alta Engadina: inizia così il documentario *Riccardo Chailly. A Portrait* nel quale il regista tedesco Paul Smaczny segue il direttore d'orchestra nel suo percorso artistico, dalla formazione in Italia alla Gewandhausorchester di Lipsia e alla Scala di Milano, che dal prossimo anno lo vedrà direttore musicale. Il documentario, trasmesso lo scorso 23 marzo 2014 dal canale televisivo Arte, sta per uscire in dvd per l'etichetta Accentus. Oltre a Milano il centro della sua vita artistica rimane Lipsia, dove Chailly è arrivato nel 2005, dopo essere stato alla guida della Radio-Symphonieorchester di Berlino e della Royal Concertgebouw Orchestra ad Amsterdam. Nelle vesti del 'Kapellmeister' della Gewandhausorchester, una delle orchestre più antiche del mondo, sente una particolare responsabilità verso la tradizione. La musica di Mahler è uno dei fili rossi che percorrono il film. A Lipsia, sulle orme di Bruno Walter che in questa città fondò una nuova tradizione per le opere dell'austriaco, Chailly e i suoi musicisti stanno completando l'incisione di un ciclo con le sinfonie mahleriane, delle quali la *Seconda*, *Quarta*, *Sesta* e *Ottava* sono già uscite in dvd per Accentus.

Corina Kolbe

pianoforte

Leotta ha Beethoven nel sangue

MAURIZIO GIANI

Ludwig van Beethoven
Piano Sonatas Vol. 5

pianoforte Christian Leotta
ATMA CLASSIQUE (2 CD)



Christian Leotta



Christian Leotta è da molti considerato il maggiore interprete beethoveniano della sua generazione. Appena ventiduenne, nel 2002, eseguì con grande successo a Montréal l'integrale delle 32 *Sonate*, risultando così il più giovane pianista al mondo ad aver presentato in pubblico il formidabile ciclo, dopo le esibizioni di Daniel Barenboim a Tel Aviv negli anni Sessanta. Da allora il pianista catanese ha riproposto ben tredici volte l'intero corpus in Europa e nelle Americhe, e nel 2007 ne ha avviato la registrazione per l'etichetta canadese Atma. L'impresa giunge ora a compimento con il quinto volume, in cui, come nei precedenti, si ha una sapiente mescolanza di capolavori celeberrimi ed opere relativamente meno eseguite: intorno al *Chiaro di luna* e alla *Sonata op. 101* troviamo infatti *Prima e Terza Sonata* dell'*op. 31*, l'*op. 2 n. 2*, l'*op. 10 n. 2* e la *Sonata op. 54*.

Stilando un primo bilancio complessivo, si può dire che l'ascolto conferma i giudizi lusinghieri espressi dalla stampa internazionale: Christian Leotta è un pianista di prim'ordine,

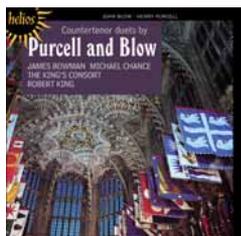
rigoroso e concentrato, che Beethoven sembra averlo nel sangue, tanta è la sicurezza e la sorprendente maturità con cui lo suona. Al di là di una organizzazione tecnica tanto più ammirevole quanto meno è esibita come fine a sé stessa, i punti di forza delle sue esecuzioni stanno nel saldissimo senso formale che le caratterizza e soprattutto nella coerenza della visione complessiva di ogni singola Sonata. Sono, queste, letture di stampo "classico", in cui si riconosce il discepolo di Karl Ulrich Schnabel (figlio del grande Artur), che però sa avventurarsi non di rado lungo sentieri poco o punto frequentati dai colleghi, scovando tesori nascosti negli anfratti della scrittura beethoveniana. Ora è un lieve respiro nel profilare la nota perno di un tema, ora il rilievo conferito a masse accordali nel registro grave a restituire, senza ostentazione, freschezza e il sapore della novità a pagine gravate da una tradizione esecutiva sgomentante. Agli Adagi più introspettivi Leotta si accosta senza timore, adottando tempi di magnifica ampiezza, e non deludendo mai le aspettative; nel *Chiaro di luna* compie il miracolo di farci riascoltare con vivo interesse, e senza mai forzare la mano, un capolavoro logorato dalla celebrità; e se il finale della sua *Appassionata* non può competere con la versione sconvolgente di Richter, ha quanto meno il merito di ricordarci che Beethoven lo ha indicato Allegro ma non troppo, non Precipitato (per parte mia, preferisco di gran lunga questa interpretazione a quella, osannata ma in fondo così prevedibile, di Lang Lang). Anche nelle ardue ultime cinque Sonate Leotta sa imporsi con letture meditate e partecipi: la *Hammerklavier* regge a mio avviso il confronto con la versione di Pollini, specie nella resa esemplare dello sterminato Adagio e nella tensione mai vacillante della fuga conclusiva, mentre nell'*op. 111* colpiscono l'introduzione al primo movimento, scavata in ogni più riposto dettaglio con un'articolazione inedita dei periodi, e la fissità quasi allucinata della quarta variazione dell'*Arietta*.

In sintesi, dobbiamo a Christian Leotta una delle più significative integrali beethoveniane degli ultimi anni. Ben registrati, e con ottima ambientazione, i cd sono meritevoli di fitti riascolti; anche chi possiede altre più blasonate registrazioni vi troverà molti motivi di soddisfazione.

antica

James Bowman - Michael Chance
Purcell & Blow: countertenor duets

HYPERION



Tra i *catches* licenziosi da taverne e osterie e le più raffinate odi per gli ambienti di corte, il genio di Purcell si è condensato anche nel distillato della scrittura di musiche per la scena teatrale, affidate al registro vocale che gli era più consono, quello di controttenore. Nella ricca discografia dedicata all'Orfeo Britannico, la registrazione del 1987 di James Bowman (1941) e di Michael Chance (1955), accompagnati dal King's Consort, è rimasta una pietra miliare ed è una delle perle della raffinata Hyperion, che nella collana economica Helios torna a pubblicare gli splendidi duetti di Purcell. A questi segue la lunga Ode che John Blow scrisse per la prematura scomparsa del geniale allievo, che aveva preso il suo posto come organista della Westminster Abbey. Ascoltando le due toccanti elegie scritte da Purcell per la morte della regina Maria, si percepisce la straordinaria capacità di mettere in musica i versi poetici, in questo caso in latino, oltrepassando i confini della musica di circostanza, e mantenendo sempre alto il profilo dell'ispirazione artistica. L'originale musicalità di Purcell viene esaltata dalla perfetta sintonia tra i due cantanti che si muovono con elegante agilità nel profondo del suo mondo sonoro. P.S.

The Best of The King's Singers

SIGNUM



Da non confondersi con il cofanetto omonimo del 2008, che riunisce cinque titoli registrati nel corso degli anni Novanta dal celebre sestetto vocale inglese, questa è una vera e propria antologia con brani estratti da tredici cd pubblicati dalla Signum tra il 2003 e il 2012. Suddivisa in due dischi, uno "Classical" l'altro "Light" per un totale di quaranta brani, inquadra il lavoro creativo dell'ensemble che, oltre ad interpretare il repertorio polifonico rinascimentale, esplora anche la musica del presente, sia colta che popular, attraverso trascrizioni, rielaborazioni e adattamenti rigorosamente a cappella. Nel primo cd vi sono numerosi canti di ispirazione religiosa, e tra questi risaltano quelli di John Tavener (1944) e di Patricia Van Ness (1951), affiancati da musiche di Byrd, Gibbons, Gesualdo, Sibelius, Kodály, Pärt. Nel secondo, dove si concentra l'ingegno degli arrangiamenti vocali, abbondano le canzoni d'amore, e figurano Irving Berlin, Nat King Cole, Lennon McCartney, Billy Joel, Leonard Cohen, Sting. Nelle oltre due ore di musica si può apprezzare la magistrale fusione delle loro voci e la personalità timbrica di ciascun cantore, tenendo presente che, dal 1968 ad oggi, nonostante il ricambio generazionale è rimasta inalterata la proverbiale qualità e verve comunicativa che li ha resi famosi. Paolo Scarnecchia

il controttenore
James Bowman

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



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

Collana Contrappunti, pp. 240, € 22,00



La stella di Petrella

Il nuovo progetto *Expand Tricks*, che sonorizza una serie di cortometraggi d'epoca per la Cineteca di Bologna, è il punto di partenza per una chiacchierata con **Gianluca Petrella**: dai molti gruppi alla "scoperta" dell'elettronica, dal lavoro di "discografico" alla direzione artistica di Bari in Jazz, dal 3 al 7 giugno

ENRICO BETTINELLO

FOTO ROSANNA BANDIERI

Giunto alla propria maturità – compirà quarant'anni il prossimo anno – non si può più parlare di Gianluca Petrella solo come di uno dei migliori “giovani” jazzisti europei. Si tratta di un artista con una sua personalità espressiva definita, in grado di arrivare con immediatezza al pubblico pur con uno strumento “scomodo” come il trombone, grazie a una estroversione e una curiosità che sconfinano in altri generi. Irrequietezza e sensibilità sono le caratteristiche che ne fanno un musicista difficilmente inquadrabile dalle definizioni e che gli permettono di attraversare progettualità molto diverse, come *Exp and Tricks*, una sorta di viaggio musicale all'insegna dell'elettronica nei cortometraggi dei primi anni del cinema prodotto in collaborazione con la Cineteca di Bologna. Nei prossimi mesi dovrebbe uscire proprio per la Cineteca un dvd contenente le riprese di una performance dal vivo, una parte in studio e una più “classica” con l'utilizzo dello strumento per antonomasia del cinema muto, il pianoforte.

«Il progetto nasce qualche anno fa, quando il direttore del teatro di Correggio mi ha dato carta bianca per un progetto originale» ci racconta Petrella. «Ho sempre avuto una passione per il cinema e per la sonorizzazione delle immagini, e nell'individuazione del materiale da musicare ho pensato a una selezione di corti sperimentali dei primissimi anni del secolo scorso. Quando dico sperimentali, mi riferisco talvolta a cose che per noi sono quotidiane o banali come il ralenti, ma che all'epoca erano innovative e sorprendenti, così come erano magari poco conosciuti gli stessi registi che lavoravano su queste innovazioni».

Come stai lavorando alla sonorizzazione di quelle immagini?

«I materiali sono stati scelti con l'aiuto di Gian Luca Farinelli, che dirige la Cineteca di Bologna, che mi ha permesso di cercare tra tante bobine impolverate. I video vanno dai primissimi anni del secolo a *Un chien andalou* di Buñuel e agli anni Trenta, ce n'è perfino uno colorato a mano, cosa davvero rara all'epoca. Su questi corti sto facendo quello che è un vero e proprio work in progress musicale, usando differenti strumenti dal vivo, non solo il trombone, ma anche il Fender Rhodes, il moog e altra elettronica. Potrei definirlo un lavoro per metà strutturato e per metà improvvisato, dal momento che ho creato un tappeto sonoro che fa da base – e che è indispensabile per rispettare i tempi – sulla cui struttura posso creare ogni volta traiettorie nuove».

Lo spettacolo come è strutturato?

«Non essendo un grande amante delle interruzioni e delle pause, anche in altri contesti, ho voluto unire i vari film in una specie di flusso unico che consente un respiro narrativo più interessante sulla lunga durata, con alcuni “ponti” improvvisati tra un corto e l'altro che fungono da collante. Spero in futuro di potere controllare tutto dal vivo in tempo reale, anche le parti elettroniche».

Un altro progetto che sta ottenendo un grande riscontro è il duo SoupStar, che ti vede in compagnia del pianista Giovanni Guidi. Un incontro nato all'interno del quintetto di Enrico Rava e che per una serie di affinità generazionali, stilistiche e umane, è diventato un sodalizio sempre più forte, oltre che un fortunato disco distribuito con il mensile *Musica Jazz* nel 2013.

«Il duo funziona sempre meglio e incomincia a ottenere molti riscontri anche all'estero» ci spiega il trombonista. «Ci troviamo nella fase in cui troviamo a modificare concerto dopo concerto quello che facciamo, per evitare di ripeterci e per fare crescere ancora di più la musica. Ci stiamo concentrando molto su un discorso improvvisativo, in cui si deve seguirsi e concentrarsi per far sì che le parti improvvisate siano sensate, in cui condividiamo sempre nuovi stimoli per andare avanti in maniera chiara. Suonando molto dal vivo, un nuovo disco sarà anche un momento di ulteriore ripartenza e credo che entreremo in studio entro l'anno per incidere musica nuova».

Sei alla guida di altre interessanti formazioni, dal gruppo dedicato alla musica di Nino Rota alla Cosmic Band ispirata all'Arkestra di Sun Ra, passando per i sottovalutati TuboLibre.

«Sono gruppi sempre attivi, anche se non sono uno cui piace accavallare le cose e al momento mi sto concentrando di più sul duo con Guidi e su *Exp and Tricks*. Nel caso di formazioni numerose come la Cosmic si aggiunge anche la difficoltà a far girare di questi tempi un progetto così impegnativo. Sono molto attivo anche in studio e recentemente sono stato a Berlino per incidere alcune cose con i musicisti elettronici Max Loderbauer e Ricardo Villalobos».

Molti dei tuoi progetti sono stati pubblicati dall'etichetta Spacebone, che hai fondato e che dirigi. Come procede questa avventura da “discografico”?

«È un'avventura che ho deciso di affrontare nel 2009 per la Cosmic e dopo la fine del contratto con la Blue Note: volevo avere piena libertà su tutti gli aspetti della mia musica, non solo quelli artistici, ma anche quelli che riguardavano la grafica e gli altri ambiti della produzione. Era eccitante e interessante l'idea di condurre una propria etichetta, è e resta un'avventura complicata, perché il mercato è intasato e c'è meno spazio a disposizione. Come tutti cerco di capire cosa sia meglio fare, pubblicheremo presto dei vinili e le novità che posso annunciarti per la Spacebone riguardano più l'elettronica che il jazz».

Raccontaci meglio questo tuo lato

“elettronico”, che già è centrale in *Exp and Tricks*.

«Recentemente ho inciso alcune tracce per un ep in vinile della *electronique.it* di Ivo D'Antoni, credo usciranno entro l'anno, e mi è venuta l'idea di aprire anche alla Spacebone una collana un po' differente da quanto abbiamo prodotto finora, più legata all'elettronica. L'etichetta, pur avendo prevalentemente pubblicato cose mie, è nata e rimane uno strumento per testimoniare anche la musica di altri anche se finora non ho notato cose particolarmente adatte a quello che avevo in testa. Per l'inizio dell'anno prossimo però spero di fare uscire qualcosa, perché mi interessa molto questo mondo. Faccio riferimento a quello che ha fatto ad esempio Dj Spooky qualche anno fa, o all'hip-hop strumentale di area west coast o alla techno di Detroit, penso a produttori come il compianto J-Dilla. Ma adoro anche cose più atmosferiche come Fennesz o Murcof, o Moritz Von Oswald, che attualmente suona con il batterista di Fela Kuti, Tony Allen, fondendo >>

<<Era eccitante e interessante l'idea di condurre una propria etichetta, è e resta un'avventura complicata, perché il mercato è intasato e c'è meno spazio a disposizione>>



Siena

Progetto proprio della
FONDAZIONE
MONTE DEL PASCHI
DI SIENA

Istituita dal Conte Guido Chigi Saracini nel 1932. Eretta in Fondazione con Decreto Presidenziale del 17 ottobre 1961

Martedì
8
luglio
BRUXELLES
Parlamento Europeo
ore 18.30

LAURA POLVERELLI mezzosoprano
QUARTETTO BERNINI archi
FRANCESCO PEPICELLI violoncello
Anteprima della 71ª Settimana Musicale Senese
Durante Concerto a quattro n. 2 in sol min.
Rossini Sonata a quattro n. 1 in sol magg.
Boccherini *Stabat Mater* per mezzosoprano e quintetto d'archi

Settimana Musicale Senese

71ª EDIZIONE

Luglio 2014

Giovedì **SPECCHI**

10
Teatro dei Rinnovati
ore 21.15

AZIO CORGHI *Blanquette*
musiche di scena per il racconto di **Alphonse Daudet** *La chèvre de M. Séguin* (da *Lettres de mon Moulin*) commissionate dall'Accademia Musicale Chigiana di Siena
Prima esecuzione assoluta

GEORGES BIZET *L'Arlesienne*
musiche di scena per il dramma in cinque atti di **Alphonse Daudet** | Revisione critica della versione originale per 26 strumenti di **Giacomo Zani** | Traduzione italiana del testo e riduzione per voce recitante di **Vincenzo De Vivo** | *Versione da concerto*

CHIARA MUTI voce recitante | **ORCHESTRA DELLA TOSCANA**
Coro dei Polifonici Senesi | **Raffaele Puccianti** maestro del coro | **MARCO ANGIUS** direttore

Venerdì **SANTI E SANTINI**

11
Chiesa di Sant'Agostino
ore 21.15

Cantendi a Deus canti sacri della tradizione sarda
ELENA LEDDA ENSEMBLE voci e strumenti

LUIGI BOCCHERINI *Stabat Mater* per mezzosoprano e quintetto d'archi
LAURA POLVERELLI mezzosoprano | **QUARTETTO BERNINI** archi
FRANCESCO PEPICELLI violoncello

Sabato **VISIONI ANDALUSE**

12
Chiesa di Sant'Agostino
ore 21.15

BETTY OLIVERO *Juego de Siempre*
dodici canzoni popolari in Ladino per voce e sette strumenti
ESTI KENAN OFRI voce | **CONTEMPOARTENSEMBLE** strumenti
VITTORIO CECCANTI direttore

Antiche canzoni spagnole per voce e pianoforte
raccolte e armonizzate da **Federico Garcia Lorca**
CRISTINA ZAVALLONI voce | **ANDREA REBAUDENGO** pianoforte

Lunedì **WEIMAR - MAR DEL PLATA**

14
Chiesa di Sant'Agostino
ore 21.15

C.P.E. Bach Sinfonia in mi magg. Wq 182 n. 6 | Concerto in la magg. Wq. 172 **Piazzolla** *Le Gran Tango* per violoncello e archi (versione E. Dindo)
Las Cuatro Estaciones Porteñas per violoncello e archi (versione J. Bosso)

ENRICO DINDO violoncello | **I SOLISTI DI PAVIA** archi

Mercoledì **CUNTO UN CANTO**

16
Cortile di Palazzo Chigi Saracini
ore 21.15

LUCIANO BERIO *Naturale* per viola, percussioni e nastro magnetico su canti popolari siciliani
CARMELO GIALLOMBARDO viola | **JONATHAN FARALLI** percussioni
Francesco Gioni (Tempo Reale) regia del suono

Canti della tradizione siciliana
MAURIZIO SAZIO attore-cantante | **SIMONE VALLEROTONDA** chitarra

Giovedì **TARANTELLA**

17
Palazzo Chigi Saracini
ore 17.30

EDOARDO ZOSI violino
MARIA GRAZIA BELLOCCHIO pianoforte
Tarantelle d'autore
Stravinskij *Suite italienne* | **Beethoven** III mov. dalla Sonata n. 9 in la magg. op.47 "A Kreutzer"
Szymanowski Notturmo e Tarantella op. 28
Sarasate Introduzione e Tarantella op. 43

AMBROGIO SPARAGNA e **L'ORCHESTRA POPOLARE ITALIANA**
Taranta d'amore. La notte del gran ballo
In collaborazione con IKO nell'ambito della rassegna "Siena and Stars"

con il contributo di



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



INFO: www.chigiana.it accademia.chigiana@chigiana.it - tel. 0577 22091

mondi differenti. Mi piace sottolineare la grande cultura musicale che molti di questi artisti portano con sé, facendo un'eltronica che non è certo la musica da sballo del sabato sera».

Parlando di questi tempi e sapendo che hai due figli che hai iscritto a una scuola elementare a indirizzo musicale, mi viene da chiederti un parere sul rapporto tra le musiche e le nuove generazioni.

«D'indole sono un pessimista, ma cerco di tenermi vivo con un approccio più positivo. È un periodo strano questo che stiamo vivendo, c'è molta lamentela in giro in qualsiasi campo e anche quello del jazz non fa eccezione, anche perché sono lamentele che spesso provengono da un ambiente più giovane. Con pochi spazi a disposizione per emergere, la sfiducia è comprensibile e credo che si debbano mettere a disposizione dei musicisti giovani gli strumenti per emergere. Ho la fortuna poi di suonare in luoghi molto diversi l'uno dall'altro, dal teatro all'ambiente underground e noto che i pubblici sono molto diversi, ma anche chi segue un tuo concerto in un ambiente informale e rumoroso ha la stessa attenzione per quello che si fa di un appassionato in una sala da concerto».

Dal 3 al 7 giugno sarai impegnato con il Festival Bari in Jazz (www.bariinjazz.it), di cui curi la direzione artistica. Quali sono le linee con cui hai costruito il programma?

«Questo è un festival in una grande città ed è importante mantenere un equilibrio tra musica per tanta gente e musica più all'avanguardia, che tengo a mettere sullo stesso piano di importanza. È il decimo anno del Festival, il secondo per me e abbiamo deciso di fare una cosa estesa, coinvolgendo tanti luoghi tra piccoli teatri, negozi di dischi, librerie, ma anche il Centro di accoglienza per richiedenti asilo di Palese o il molo del mercato del pesce, tutte situazioni nuove per una città che era abituata a un solo palco. Volendo tracciare delle linee all'interno del programma indicherei quella che unisce il desert blues africano di Bombino e la musica dell'americano Dan Kinzelman, quella che scorre tra il duo acustico del trombettista Luca Aquino e i francesi Super Sonic che lavorano sul repertorio di Sun Ra. Mi auguro che la città risponda in maniera corposa, credo che Bari abbia bisogno di forza e cultura per andare avanti, è una città in cui non torno spessissimo, ma ricca di contrasti felici. Spero arrivino anche persone da fuori regione, il Sud rischia sempre di rivelarsi un luogo in cui le occasioni sono isolate e puntiamo al coinvolgimento anche di pubblico di altri territori».

m—

Da ascoltare

Gianluca Petrella

Il bidone. Omaggio a Nino Rota

SPACEBONE RECORDS

Gianluca Petrella Cosmic Band

Coming Tomorrow - part one & two

SPACEBONE RECORDS

riscoperte

Tagliare Miles

CLAUDIO SESSA

Di recente sono riapparse alcune incisioni storiche del Miles Davis "elettrico": i quattro concerti effettuati fra il 17 e il 20 giugno 1970 al Fillmore East di New York, usciti pochi mesi dopo l'esecuzione nel doppio lp *Miles Davis At Fillmore*. A maggio era stato pubblicato l'epocale *Bitches Brew* e il nuovo album doppio, questa volta dal vivo, sanciva il definitivo passaggio dello storico trombettista a una musica scandalosamente incrostata di sonorità elettroniche, di echi libertariamente giovanili, di dinamiche urlate, di flussi narrativi convulsi e accidentati. Non molto tempo dopo Davis ribadiva l'aggressiva politica editoriale con un terzo disco doppio, *Live Evil*, nel quale i lunghi frammenti concertistici si alternavano in modo

provocatorio a brevi bozzetti incisi in studio.

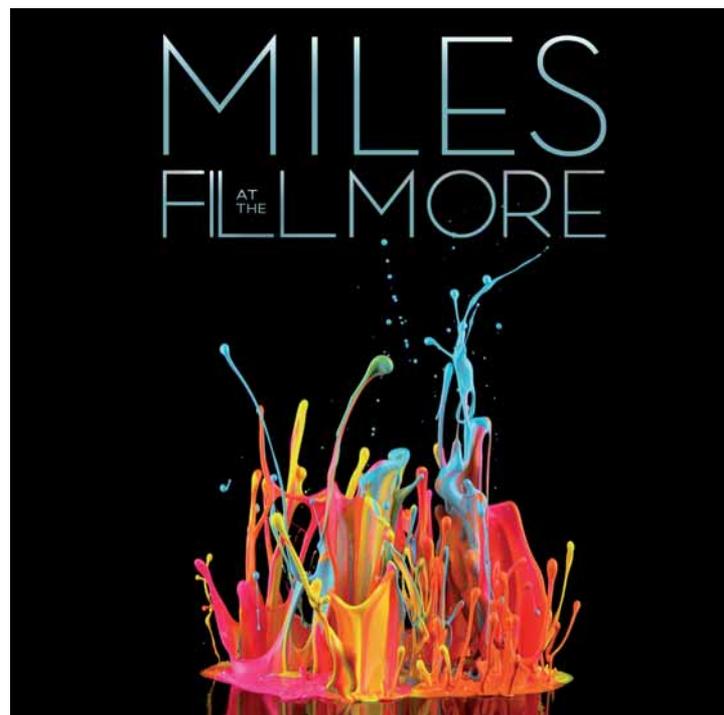
La costruzione del live di Davis e il lavoro di montaggio di Teo Macero sul *Live At Fillmore* contribuirono a cambiare il gusto del pubblico del jazz

In effetti tutti i dischi nei quali il grande musicista utilizza gli strumenti elettrici fino al suo ritiro nel 1975 contengono dei caratteri di originalità, per non dire di eccentricità, che li rendono unici e sconcertanti ancor oggi; non solo per la musica che propongono ma

per le modalità con cui "riflettono" sulla musica, sul pubblico cui si rivolgono, sulla società e l'industria culturale nei quali sono immersi. Bisognerebbe osservarli tutti da vicino; ma accontentiamoci delle serate al Fillmore East, tornate alla ribalta grazie alla loro pubblicazione integrale sul box di quattro cd *Miles At The Fillmore*, che contiene anche importanti frammenti inediti provenienti dal locale "gemello", il Fillmore West di San Francisco.

In quello che si era rapidamente affermato come un "tempio" del rock, Davis offriva una performance di stordente intensità. Il suo quintetto era divenuto un settemto dall'organico impressionante: lui usava una tromba elettrificata, Steve Grossman si divideva fra sax tenore e sax soprano, Dave Holland suonava più il basso elettrico del contrabbasso, la batteria di Jack DeJohnette era affiancata dalla foresta di strumenti a percussione di Airoto Moreira, il piano elettrico di Chick Corea conversava con l'acido organo elettronico del nuovo venuto Keith Jarrett. Basterebbero gli ultimi due nomi a testimoniare l'importanza dell'incisione; benché da un paio d'anni in studio d'incisione Davis facesse esperimenti anche con tre tastiere, era la prima volta che ne proponeva due dal vivo, e oltre che qui la coppia sarebbe rimasta documentata soltanto dal celebre concerto all'Isola di Wight, due mesi più tardi.

Nuovo era anche il modo di concepire e impaginare le performance. Da tempo Davis tendeva a legare in un unico *continuum* i brani che suonava e ormai era giunto a



Miles Davis
Miles at the Fillmore - Miles Davis 1970: The Bootleg Series Vol. 3
COLUMBIA / LEGACY

un inestricabile flusso di coscienza, accentuato dal mutamento dei temi in repertorio. Erano quasi tutte composizioni originali dell'ultimo anno, a volte rimaste inedite e dunque sconosciute anche all'ascoltatore più affezionato; evitavano la struttura della forma-canzone, basandosi su ostinati giri di basso di scuola funky, su brevi melodie ripetute di bruciante urgenza declamativa, su rarefazioni improvvise del tessuto musicale entro cui si stagliava qualche frase lirica e lapidaria.

Grazie a questa costruzione modulare ogni sequenza si contrapponeva a tutte le altre, obbligando il pubblico a un'attenzione costante, quasi spasmodica. Nel vecchio *At Fillmore* ciò venne accentuato dal lavoro di post-produzione operato da Teo Macero, che aveva colto perfettamente lo spirito della nuova stagione davisiana e al tempo stesso ne influenzava le scelte. Il produttore rimon-

>>

XXVI Seminario
Jazz
 NUORO
 Nuoro dal 20 al 30 Agosto 2014



CORSI STRUMENTALI E TEORICI, MUSICA D'INSIEME

Roberto Cipelli, *direzione artistica*

Dado Moroni, Paolino Dalla Porta, Stefano Bagnoli,
 Cinzia Spata, Francesca Corrias, Marco Tamburini,
 Emanuele Cisi, Marcella Carboni, Bebo Ferra,
 G. A. Frassetto, Salvatore Maltana, Enrico Merlin.

MASTERCLASS INTERNAZIONALE

Dave Holland, *contrabbasso*

MASTERCLASS MUSICA TRADIZIONALE DELLA SARDEGNA

Luigi Lai, *launeddas*

COSTO del SEMINARIO: Euro 250 (200 per iscrizioni
 prima del 30 giugno) • Masterclass Dave Holland 150 euro.

INFO ed ISCRIZIONI: Ente Musicale di Nuoro
 Via Convento, 12_08100 Nuoro_Tel. 0784/36156
 info@entemusicalenuoro.it _www.entemusicalenuoro.it



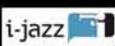
Ente
 Musicale
 di Nuoro



Fondazione
 Banco di Sardegna



ISTITUTO SUPERIORE
 ETNOGRAFICO
 DELLA SARDEGNA



tò frammenti esemplari di ciascuna serata in un ordine rinnovato, a volte replicando le stesse frasi; ogni facciata dell'lp venne intitolata al giorno della settimana cui si riferiva la musica, senza indicazioni sui brani interpretati. Egli selezionò anche la visibilità dei singoli esecutori, concentrandosi sulle improvvisazioni del leader e sui dialoghi fra i tastieristi, cogliendo così la maggior novità timbrica ed espressiva del gruppo; sacrificatissimo fu Grossman, specie negli assoli al tenore, mostrando una precisa intenzione di ignorare richiami troppo espliciti alla tradizione sonora del jazz "convenzionale".

Macero aveva costruito un percorso che evidenziava via via brani diversi. L'ascoltatore però era consapevole che quelle erano quattro versioni di un unico "concetto" musicale, anzi stava precisamente lì il valore aggiunto dell'album: godere dell'inesausta fantasia del gruppo su un canovaccio dato. Da questo punto di vista *At Fillmore*, come e forse più di *Miles At The Fillmore*, rimane un documento insuperato. Sì, perché l'album è, salvo errori, il primo disco costruito per sottolineare proprio questa caratteristica, che pure è tanto importante e addirittura mitizzata, di tutto il percorso attraversato dal jazz. D'accordo, in quel 1970 l'appassionato comincia a farsi affascinare dalle *alternate takes* e qualche timido tentativo sull'importanza della "fattura" di un brano e già comparso su disco (i tre "Un Poco Loco" di Bud Powell per la Blue Note, per esempio, o la scelta più radicale di Eric Dolphy di eseguire e pubblicare tre versioni dal vivo di "In The Blues"); ma la regola, naturalmente, resta quella di scegliere l'esecuzione più soddisfacente.

La nascente popolarità dell'album doppio e la sperimentale di Davis (e Macero) convergono nel trasformare il gusto del pubblico jazzistico; nel corso del decennio si affermeranno l'attenzione filologica per le pubblicazioni integrali e la passione per gli sviluppi degli stessi brani incisi dagli stessi interpreti, soprattutto se catturati dal vivo. Pensiamo ai tanti "My Favorite Things" di John Coltrane o ai "Nardis" di Bill Evans; pensiamo alla carica estetica contenuta dalla somma dei concerti europei di Charles Mingus nel 1964, o di quelli dello stesso Davis al Plugged Nickel dell'anno successivo. Questa sensibilità per una nuova dimensione dell'ascolto, ormai tradizionale nell'appassionato di cose jazzistiche, ha visto la luce proprio grazie al vecchio, glorioso e all'epoca piuttosto discusso *At Fillmore*.

m—



klez-jazz

Krakauer's Ancestral Groove

Checkpoint

LABEL BLEU



È passato un quarto di secolo da quando il clarinetista David Krakauer ha cominciato a esplorare in modo profondo le proprie radici culturali. Dapprima con i Klezmatics, poi con il progetto Klezmer Madness!, le radici ebraiche e estereuropee sono state affrontate, metabolizzate, elaborate non solo con una rispettosa pertinenza, ma anche svelandone le potenzialità contemporanee. Anche in questo nuovo progetto, che nel titolo evoca i checkpoint disseminati in tutta l'Europa dell'Est prima della caduta del Muro di Berlino, Krakauer mescola con naturalezza klezmer, jazz d'avanguardia, funk, elettronica, suggestioni sperimentali. È una musica forte, ibridata, ma dal segno preciso, quella che il disco ci restituisce: con il leader (sempre spettacolare nelle declinazioni melodiche del proprio clarinetto) ci sono Sheryl Bailey alla chitarra, un bassista di vaglia come Jerome Harris, la batteria di Michael Sarin e il campionatore di Keepalive. Ma in alcuni pezzi fanno capolino "star" della scena *avant* newyorkese come John Medeski all'organo o Marc Ribot alla chitarra. Un disco danzante, a tratti tenero e commovente, ma spesso armato di una durezza urbana, particolarmente diretto, come ci si può aspettare da un musicista di tale solidità. In tempi in cui il klezmer revival è un po' scemato, è un vero piacere farsi avvolgere dalle spire di pezzi come "Krakowsky Boulevard" o "Elijah Walks In", seguire le linee acidule del clarinetto tra le linee della storia recente e farsi travolgere da un riff abrasivo di chitarra. Ottimo!

E.B.

giovani

Polar Bear
In Each And Every One

LEAF



Guidati dall'eccentrico batterista scozzese Sebastian Rochford, i Polar Bear sono da un decennio uno dei gruppi più interessanti a cavallo tra jazz e nuove sonorità. La formazione è completata da due sassofonisti, Pete Wareham e Mark Lockheart, e dal basso di Tom Herbert, ma c'è anche lo zampino elettronico del sempre sottovalutato Leafcutter John a stabilire il mood del disco, una musica fortemente giocata dentro a scenari digitali che di volta in volta possono sbriciolarsi in caligini ambientali o raggrumarsi in sciami ritmici non immemori di esperienze post-industriali e dub. Ci sono squarci tribali come nella splendida "Maliana", le cullanti ipnosi di "Lost In Death Part 2", momenti che suoneranno forse più congeniali a chi bazzica le lande del rock alternativo che non agli appassionati di jazz più ortodossi. Se la loro musica nei precedenti dischi ci era sembrata interessante, ma non del tutto convincente, con *In Each And Every One* Rochford e soci trovano un punto di equilibrio affascinante tra acustico e elettronico, tra battito cinetico e impulso digitale, disegnando un atlante sonoro in certi momenti davvero memorabile. È sempre difficile ipotizzare in quale musica possano identificarsi nuove e differenti generazioni di ascoltatori, ma i Polar Bear, pur senza l'uso della voce che sembrerebbe imprescindibile nelle strategie produttive più *young*, hanno le carte in regola per raccontare un'ipotesi generazionale.

E.B.

grande nord

Honest John
Canarie

RUDI RECORDS

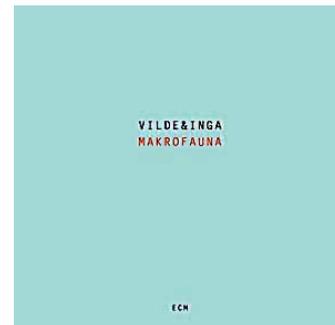


Rudi Records cerca curiosa, e spesso trova. Questa volta ci sorprende con le sonorità fascinate dei norvegesi Honest John. *Canarie* è un affresco contemporaneo dove al rigore estetico, espresso sempre con leggerezza, si affianca una profonda immersione nei meandri del suono. Panorami unici, in bilico magico tra quiete e tensioni, che caratterizzano da sempre la cultura musicale nordeuropea. Dagli impasti collettivi sviluppati spesso su pulsanti tappeti ritmici emergono ciclicamente le notevoli personalità dell'ensemble. Per primo il violino di Ole-Henrik Moe, talento ora aggressivo ora poetico, radicale, a tratti retrò, che illumina tutte le tracce. Non gli sono da meno le ance di Klaus Ellerhusen introverse e visionarie. Il ricco e mutevole sfondo sonoro viene garantito dalla chitarra e dal banjo di Kim Johannesen – notevole la sua uscita solistica in "Chachas" – il contrabbasso di Ola Høyer e la batteria nervosa e frastagliata di Erik Nylander. *Canarie*, lavoro che sfugge a facili catalogazioni, è mirabile esempio di quella musica di confine che si muove tra libertà, calore jazzistico e suoni contemporanei che solo musicisti sgombri da schemi mentali e nostalgie ci possono regalare.

Paolo Carradori

Vilde&Inga
Makrofauna

ECM



Vilde&Inga sono un duo violino/contrabbasso che si muove nei territori avventurosi dell'improvvisazione, privilegiando le traiettorie di un'esplorazione timbrica dai tratti astratti e ascetici. Diplomate alla Norwegian Academy of Music di Oslo, le due musiciste dimostrano coraggio e idee chiare: coraggio nella voglia di condividere una ricerca sulle tecniche non convenzionali dei rispettivi strumenti, idee chiare nel dare a questo processo creativo una sua fisionomia precisa. Ritroviamo così un'umanissima restituzione di estetiche del frammento e del dettaglio: un ascoltatore non informato potrebbe impiegare qualche minuto per capire che di violino e contrabbasso si tratta (senza alcun uso dell'elettronica). Echi di tecniche care alla musica contemporanea – sfregamenti ipnotici – siedono accanto a piccole esplosioni materiche che l'improvvisazione radicale europea ha già indagato lungamente. Così, dolcemente sospese tra una rumorosa polverizzazione del suono e il sussurro di matrice *wandelweiser*, queste due giovani artiste ci fanno entrare nella loro *makrofauna*, un mondo popolato di piccole creature sonore che si muovono incessantemente in una sorta di disegno filigranato eppure densissimo. Non per tutti, ma va dato atto alla Ecm, così come era successo con i Dans Les Arbres, di avere scommesso su una musica di straniante fascino.

E.B.

TOUR

Vibrazione cosmica

L'UNICA DATA ITALIANA DEL *PHAEDRA FAREWELL TOUR* DEI **TANGERINE DREAM** SARÀ AL TEATRO COLOSSEO DI TORINO, IL 9 GIUGNO: INTERVISTA A EDGAR FROSE, ULTIMO MEMBRO ATTIVO DI QUELLA STORICA FORMAZIONE

ALBERTO CAMPO

Unica tappa italiana nel *Phaedra Farewell Tour* dei Tangerine Dream è il Teatro Colosseo di Torino, dove il gruppo tedesco - una leggenda della cosiddetta "musica cosmica" proprio in virtù dell'album cui è intestata la tournée - si esibisce lunedì 9 giugno. Alla vigilia dell'appuntamento dialoghiamo con Edgar Froese, il solo superstite della formazione che lavorò a quel disco, edito nel 1974.

Phaedra è stato pubblicato esattamente quarant'anni fa: immaginava allora che potesse diventare tanto influente?

«Ovviamente no. Era musica estranea al mainstream, creata usando sonorità mai sentite fino ad allora: non c'era alcun motivo razionale per cui si potesse pensare a un suo successo commerciale o che fosse destinata a esercitare qualche genere d'influenza».

Quale movente creativo vi guidò allora verso quei nuovi scenari sonori?

«Prima di diventare musicista, avevo studiato pittura e scultura all'Accademia delle Arti di Berlino: avevo perciò familiarità con l'idea di crescere come individuo coltivando la creatività in senso lato. D'altra parte, mi ero reso conto quasi subito che la musica è un linguaggio espressivo molto più universale di altri, in grado di toccare il cuore delle persone. E inoltre ero affascinato dalle possibilità virtualmente infinite che le nuove tecnologie offrivano alla creazione musicale».

Phaedra fu uno dei primissimi dischi realizzati impiegando il sintetizzatore Moog e il sequencer: che emozione provò a manovrare da pioniere quegli strumenti?

«Sono un grande fan della musica di Johann Sebastian Bach e già da ragazzo sognavo di poter riprodurre con gli strumenti elettronici quelle note basse ad alta velocità che Bach aveva posto alla base delle sue strutture contrappuntistiche. Dopo aver ascoltato a fine anni Sessanta *Switched on Bach*, il disco realizzato da Wendy Carlos impiegando il sintetizzatore Moog, non vedevo l'ora di potermi procurare a mia volta quello strumento. Dovetti aspettare però sino al 1973, siccome per acquistarlo occorreva un mucchio di soldi: investii in quel modo l'anticipo previsto dal contratto con l'etichetta Virgin. Il resto è storia».

È l'unico componente rimasto di quella versione dei Tangerine Dream: ha ancora

contatti con gli altri due, Peter Baumann e Christopher Franke?

«Mi capita di vedere con una certa regolarità Peter, che gestisce una sorta di scuola esoterica a San Francisco. Quanto al signor Franke, invece, saranno venticinque anni che non lo incontro e ho perso qualsiasi contatto con lui».

Come dicevamo, Phaedra è stato un disco straordinariamente influente: ci sono artisti contemporanei che considera suoi epigoni?

«Siccome oggi l'uso dei sintetizzatori è diffusissimo, tanto che quasi ogni band sul pianeta ne ha uno, intercetto quel genere di sonorità artificiali ovunque, dalla radio in auto alle cose che scarico dalla rete. Anche se, a essere sincero, buona parte di ciò che ascolto non mi attrae affatto. I giovani artisti che provano a imboccare sentieri inesplorati, usando l'elettronica in modo originale, sono pochi: malauguratamente in giro si sente soprattutto noiosa roba mainstream».

Con l'avvento della techno, Berlino ha conquistato il ruolo di capitale della musica elettronica in Europa, se non addirittura nel mondo: è una fama meritata?

«Girando continuamente il mondo per lavoro, mi è capitato di ascoltare musiche interessanti provenienti da piccoli studi in Giappone, Canada, Scandinavia e addirittura Russia. Ma non sono musiche destinate al consumo di massa, non si tratta di hip hop urbano o roba ripetitiva da deejay. La musica che cerco deve in qualche modo toccare l'anima e non riguardare esclusivamente il conto in banca di qualche casa discografica. Mi domanda se Berlino è ancora l'ombelico del mondo musicale elettronico: non ne sarei così sicuro, personalmente ho una visione più cosmopolita e non bado alle ambizioni della città in cui vivo».

A parte il materiale di Phaedra, che cosa prevede il repertorio del vostro show?

«Il pubblico ascolterà musiche provenienti da quattro decenni differenti, composte in contesti diversi - persino qualche brano realizzato due anni fa per il popolarissimo videogioco *Grand Theft Auto V* - e ciascuna con una sua storia da raccontare. Il concerto sarà quindi piuttosto vario».

Che genere d'immagini accompagna le musiche?

«Il corredo visivo di questo tour è davvero imponente: usiamo sia un light show tradizionale sia proiezioni d'immagini animate, in modo da assecondare le variazioni di umore e atmosfera della musica».

Conferma che questo sarà l'ultimo tour dei Tangerine Dream? E come mai?

«Le tournée su scala mondiale sono molto faticose e stressanti, tanto che alla fine pensi di essere nato in aereo anziché sulla terraferma. Avendone fatte per quarantacinque anni, compiendo una dozzina di volte il giro completo del globo, ho deciso che dopo questo tour, che finirà a metà 2015, ci esibiremo solo in singoli eventi speciali o dentro festival di nostro gradimento. Anche perché, personalmente, vorrei dedicarmi ad altri progetti in corso, come l'autobiografia dei Tangerine Dream *Force Majeure*, che dovrei riuscire a ultimare entro l'anno, o alcune colonne sonore per il cinema.

m—



Biennale Musica 2014

Limes

Direttore Ivan Fedele

Venezia,
20 > 21 settembre
3 > 12 ottobre



la Biennale di Venezia

58. Festival
Internazionale
di Musica
Contemporanea

STEVE REICH

ECO ENSEMBLE BERCKLEY

ORCHESTRA DEL TEATRO PETRUZZELLI DI BARI

MEITAR ENSEMBLE

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

MATTEO CESARI E DARIO CALDERONE

**QUATTRO ATTI UNICI DI CLAUDIO GAY, ACCURSIO CORTESE,
GABRIELE COSMI, YAIR KLARTAG**

ENSEMBLE INTERCONTEMPORAIN

FRANCESCO PRODE E DARIO SAVRON

OREKA TX

ORQUESTA SINFÓNICA DE EUSKADI

CONTEMPOARTENSEMBLE

***INDIGENE* DI JARI BOLDRINI E GIOVANNI DARIO MANZINI**

GALATA ELECTROACUSTIC ORCHESTRA

VIOLINAT E LAPARDHASE

DIVERTIMENTO ENSEMBLE

***MANCANZA - INFERNO* DI STEFANO ODOARDI E ANDREA MANZOLI**

***KATER I RADES - IL NAUFRAGIO* DI ADMIR SHKURTAJ**



In attesa del suo prossimo passaggio italiano, il 3 luglio all'Auditorium Parco della Musica di Roma, **Rufus Wainwright** si è raccontato in una lunga intervista: sta scrivendo la sua seconda opera lirica, tratta dalle *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar

Rufus, l'opera, il pop

SILVANA PORCU

FOTO SEAN JAMES

No, non farei nulla di diverso». Rufus Wainwright tiene il suo latte macchiato in una mano e fa una lunga pausa, quasi a verificare che quella sia davvero la risposta giusta. Fuori dal piccolo café di Gramercy, a sud di Manhattan, c'è finalmente una giornata di sole dopo quasi sei mesi di temperature invernali. Lui guarda altrove, fra le sedie e i tavolini, e resta ancora qualche istante in silenzio. «Però devo ammettere che se non fossi stato così onesto e diretto rispetto alle mie idee sull'omosessualità, sulla società e sul mondo della cultura, forse avrei fatto molti più soldi». E scoppia in una risata. Schietto e con la battuta sempre pronta, sembra dell'umore giusto per fare un po' di bilanci su una carriera che dura ormai da oltre quindici anni, se si considera la sua discografia, ma che in realtà lo ha portato sul palco da quando ne aveva sei. Oggi ha quarant'anni, un marito, una figlia e qualche grossa sfida davanti a sé, nel pop come nel mondo dell'opera contemporanea. Perché, come dice lui stesso, «ogni artista dovrebbe trovare spazio per qualcosa di molto impegnativo nella propria vita».

L'Est Europa e quella notte a Sanremo

Nel raro momento di pausa che ci concede per una chiacchierata di persona, la sfida maggiore sembra il lungo tour in solo che da mesi lo sta facendo viaggiare fra l'Europa e gli Stati Uniti. Prestissimo sarà anche protagonista di un concerto a Roma, il 3 luglio al Parco della Musica: «Ci stiamo concentrando molto sull'Italia». Aggiunge subito. «È andato tutto molto bene in Spagna, in Inghilterra, Scandinavia e Germania, ma per qualche motivo la Francia e l'Italia sono sempre state più difficili per me. Il live in solo sarà utile in questo senso. Ci sono stato spesso con la band, ma questa volta posso gestire le cose più liberamente».

I suoi arrangiamenti, curati in ogni dettaglio, richiedono spesso un'intera orchestra. Ma affrontare il pubblico da solo è un carattere ereditario che arriva dritto dal padre, Loudon Wainwright III, e dalla madre Kate McGarrigle, entrambi nomi cari al pubblico del cantautorato americano. Lo stesso gene è anche nel sangue delle sorelle Martha e Lucy. «Insomma, vengo da una lunga schiera di cantautori. Sono cresciuto guardando i miei genitori cantare da soli sul palco, soprattutto mio padre. È una vecchia tradizione di famiglia». Si dice che Loudon volesse che il primo disco del figlio fosse in solo. Non fu così: nel debutto discografico del 1998 c'è già tutto quel ricchissimo *baroque pop*, intrigante, divertente e pieno di riferimenti classici, che diventerà il suo marchio di fabbrica.

Oggi gli album in studio sono diventati sette, a cui si aggiungono dischi live, raccolte, collaborazioni e colonne sonore. Solo quest'anno sono usciti il *Live from the Artists Den* e *Vibrate*, doppia raccolta che abbraccia la sua intera carriera. Due dischi a distanza di pochi giorni... «Lo so, è strano, doveva essere il mio anno di riposo e invece abbiamo fatto il boom. Mi prenderò una pausa dopo il tour, anche se sembra che non riesca proprio a fermarmi».

Il calendario di concerti continua a estendersi verso zone meno battute: «Per la prima volta ho fatto diverse

date nell'Europa dell'Est. È stato emozionante. Hanno aspettato per anni e anni che arrivassi, come in una lunga storia d'amore. Tra poco toccheremo la Russia. È andata molto bene anche in Turchia, dove ero già stato. È di una modernità impressionante. È curioso: per certi versi l'Italia sembra molto più indietro» dice prima di bere un altro sorso. Il pensiero va all'ultimo Festival di Sanremo e al polverone mediatico sollevato dai *papaboys* per la sua presenza. La colpa è dei presunti toni blasfemi di una delle sue canzoni storiche, «Gay Messiah». Molti dei brani di Wainwright parlano apertamente dell'omosessualità, e questo in particolare racconta, con una certa dose di sarcasmo, l'attesa di un salvatore per il mondo gay (un desiderio almeno in parte esaudito: grazie alla legge approvata nello stato di New York, Rufus ha potuto sposare Jörn Weisbrodt nel 2012). Chissà poi se i *papaboys* sapevano che il cantante è anche padre biologico di una bambina fortemente voluta, partorita da Lorca Cohen (figlia di Leonard e amica di vecchia data); per ora, cresce soprattutto con la madre in California, dove Rufus e Jörn vanno a trovarla appena possono; con il suo solito piglio affettuoso e ironico, Wainwright le ha dedicato il piano e voce della dolcissima «Montauk», in cui si augura che la figlia, quando verrà a trovarlo nella città dove vive la coppia, non scappi via spaventata da questa famiglia asimmetrica e un po' stramba in cui «il papà indossa il kimono e l'altro papà raccoglie le rose». Quella sera all'Ariston, poco prima di suonare «Cigarettes and Chocolate Milk» al pianoforte, sembrava agitato. Ma alla fine è andato tutto bene: «Io ci ho guadagnato parecchio. In primo luogo, mi ha dato un sacco di attenzione e di spazio sui giornali. Un dibattito che precede il tuo arrivo è sempre positivo. Sai come si dice, no? Non è tanto che tipo di articoli scrivono su di te, ma quanto pesano! Dall'altro lato è stato un po' triste vedere ciò che immagino gli italiani debbano subire di tanto in tanto: un atteggiamento aggressivo e radicato che esiste nella gran parte del mondo occidentale. Quindi per me è andata bene, per l'Italia è stato un po' più problematico».

Le sfide personali

Vista in prospettiva, quella polemica ha un peso quasi nullo di fronte alle difficoltà che hanno segnato il suo percorso. La più recente è stata la scomparsa della madre, colonna portante della famiglia (Loudon non è stato il più presente dei padri e Rufus non ha mai rinunciato a cantar-gli la sua rabbia - e a volte il suo affetto - seguendo un'altra vecchia tradizione di famiglia, quella di comunicare attraverso le canzoni). All'inizio della sua carriera, il cantautore ha lasciato Montréal, in Canada, dove è cresciuto, per ritornare nella città dove è nato, New York. Ha vissuto qualche mese in quel Chelsea Hotel cantato da Leonard Cohen e Joni Mitchell. Di giorno lavorava al suo secondo album e di notte viveva immerso nella parte più festaiola della città, tenendosi in piedi con le metanfetamine. Per qualche tempo perse addirittura la vista per >>

«Se non fossi stato così onesto e diretto rispetto alle mie idee sull'omosessualità, sulla società e sul mondo della cultura, forse avrei fatto più soldi»

abuso di droghe. La decisione di andare in riabilitazione arrivò subito dopo. Molte delle sue canzoni di quel periodo sono metafore di quei giorni, nel bene e nel male. «Credo ancora che attraversare un momento difficile sia una fonte di ispirazione, e quando parlo di momento difficile non intendo per forza le droghe o l'alcol. Penso al Medioevo, quando tutte quelle musiche meravigliose venivano scritte da monaci che non potevano parlare con nessuno, dovevano mangiare poco e vivevano in monasteri gelidi. Credo ci sia qualcosa legato al dolore, che siano i postumi di un party o la vita monastica, che porta l'arte allo scoperto. Non è che occorra farlo sempre ma funziona. Funziona decisamente».

Nel suo caso, ha contribuito a fargli scrivere alcuni dei brani più conosciuti: in "Cigarettes and Chocolate Milk" parla di alcune voglie matte «che per varie ragioni non nomineremo», e che sono «un po' più forti, un po' più letali», mentre "I Don't Know What It Is" è il suo viaggio personale tra la vita e la morte. Lo ha ammesso lui stesso durante l'ultimo concerto a New York, poco prima di eseguirla in una versione lentissima. In questa tournée in solitaria, accompagnato solo da una chitarra o dal pianoforte, le parole di quelle canzoni sembrano trasudare ancora dolore, smarrimento, ma riflettono anche una forza riconquistata proprio dopo quelle esperienze.

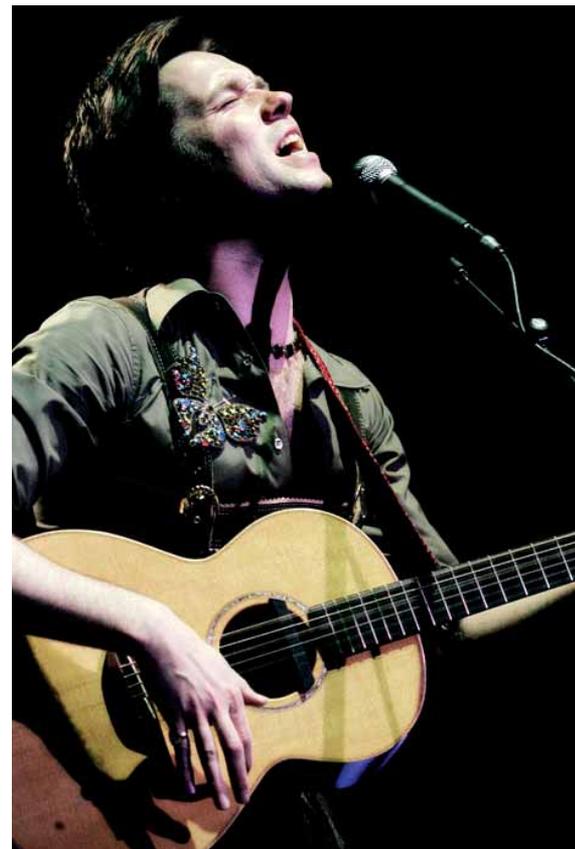
Per fortuna, in questi ultimi anni ci sono state anche sfide meno fatali. E sono state le più numerose. «Penso al periodo di Judy Garland» confida Rufus. Il riferimento è allo show con cui aveva ricreato un intero concerto della cantante, entrato nella storia come uno degli eventi più cari al pubblico americano del passato. L'idea era di ripercorrerlo quasi passo passo, da "When You're Smiling" a

"Puttin' On the Ritz", sul palco della Carnegie Hall. Per uno come lui, a suo agio su tempi piuttosto lenti e con un legato perfetto per quell'andamento, era un terreno del tutto nuovo. «Quando ho dovuto cantare su quei testi incredibili e far davvero arrivare il senso di quelle parole a un pubblico sempre diverso, ho dovuto lavorare parecchio sulla mia voce. Se riascolto i miei primi dischi, credo che oggi sia migliorata». Quindi studia ancora? «Al pianoforte ho una sensibilità magnifica e una tecnica terribile. Sì, studio ancora quando compongo, specialmente per certi arrangiamenti. A volte mi piacciono parti piuttosto complicate al piano e altre volte preferisco mantenerle molto semplici, ma cerco di tenere in circolo entrambe le cose e quando sto scrivendo qualcosa di particolarmente impegnativo devo studiare per ore. È successo soprattutto con l'ultimo solo tour mondiale che ho fatto, il Lulu Tour. Erano brani molto difficili, ho dovuto studiare tanto».

Nella testa del compositore

La maggior parte del tempo, però, è tutta dedicata alla scrittura. «Brani nuovi? Ne ho a tonnellate!» esclama con l'espressione divertita e un po' allarmata di chi non sa più dove metterli. Dal vivo ne sta presentando due in particolare, "Friendship" e "Argentina", ma sono solo la punta dell'iceberg: «Scrivo canzoni in continuazione. In realtà ho dovuto cancellare alcuni concerti perché il tour era troppo intenso. Troppo lavoro per mesi e mesi. Alla fine ho avuto dei piccoli problemi alla voce. Ora sto meglio, ma ho dovuto stare a riposo. Non poter cantare per una settimana è stato estremamente difficile. Scrivo davvero ogni giorno.

«Credo che attraversare un momento difficile sia una fonte di ispirazione. Credo ci sia qualcosa legato al dolore che porta l'arte allo scoperto»



Rufus Wainwright al pianoforte nella foto di Sean James; qui a lato, con la chitarra, nella foto di Alex Lake.

Mi vengono in mente melodie di continuo. E non so se sia un modo per ignorare quello che succede nella mia vita o per riflettere sulla meravigliosa esistenza che mi è stata data, ma cantare e scrivere canzoni è una cosa di tutti i giorni per me». Alcune hanno resistito nel tempo (comprese due magnifiche cover come "Hallelujah" e "Across the Universe"), ma un vero successo di vendite non è mai arrivato e lui ci scherza su volentieri quando ripete che il suo ultimo album è un *Best of*, non un *Greatest Hits*. Il disco che ha fatto più strada negli Stati Uniti (ma che ha solo sfiorato la Top 20) è stato *Release the Stars*, nel 2007, accompagnato dal singolo "Going To a Town", la confessione dolente in cui racconta di essere «stanco dell'America», una terra delle opportunità che al tempo si chiudeva sempre più in sé stessa.

È solo rock'n'roll

Oltre a uno zoccolo duro di fan che lo segue dovunque, Rufus Wainwright ha conquistato in fretta la stima di tanti colleghi che hanno scritto (o ancora scrivono) la storia della musica più recente e che hanno voluto collaborare con lui. Da Elton John, che sin dagli esordi lo definì «il più grande songwriter del pianeta», fino a David Byrne e Marianne Faithfull, per citarne alcuni. «Cerco sempre di mettermi alla prova, anche nel pop».

Chissà se troverà spazio su un album anche il duetto annunciato con Emma Marrone, che sarà sua ospite nel concerto di Roma (lui le renderà il favore a Lucca l'11 luglio come special guest). L'ex stella di *Amici* ha insistito per averlo al suo fianco: «Abbiamo fatto uno spettacolo insieme a Carnevale al Teatro La Fenice di Venezia. È una ragazza adorabile, bellissima voce. Continuava a dirmi "Voglio

cantare con te" e alla fine mi sono detto "Sì, perché no?". Stiamo ancora cercando di capire esattamente che cosa canteremo ma credo che entrambi abbiamo qualcosa che serve all'altro. Io lavoro sodo per mantenere il mio titolo di importante songwriter affermato e lei è assolutamente dentro il mondo del pop. Quindi magari io posso usare un po' della sua polvere magica e lei può usare un po' della mia».

Il punto, in fondo, è sperimentare senza annoiarsi mai: «L'esperienza di questi anni mi ha insegnato che il divertimento è una parte importante. Insomma, certamente la qualità è sempre rilevante, ma lo è anche provare più cose divertenti possibili, lavorare con altri artisti e così via. Insomma, è rock'n'roll. Bisogna divertirsi». Basta ascoltare qualche collaborazione per capirlo: per esempio la scanzonata "Swings Both Ways", *title track* dell'ultimo lavoro di Robbie Williams, dove i due si spalleggiano come in un musical di Broadway, oppure la spumeggiante "Old Who're's Diet", con Antony Hegarty.

L'opera, tra Frankenstein e Adriano

Questo continuo dondolare in entrambi i sensi fra le sue diverse anime è il cuore della sua identità musicale. «Eppure quando ho a che fare con l'opera ritorno a dover scalare quella specie di enorme montagna che ho in mente. Credo sia una cosa che qualunque artista debba avere nella propria vita. Una vera e propria sfida. Per questo è così importante per me».

Quando era bambino, mentre i suoi compagni sognavano di fare gli astronauti o gli sportivi, Rufus voleva essere Giuseppe Verdi. La sua vita è cambiata quando la madre è tornata a casa con un'incisione del *Requiem*. >>



FONDAZIONE SCUOLA DI MUSICA DI FIESOLE ONLUS
www.orchestragiovanileitaliana.it • www.scuolamusicafiesole.it



orchestra giovanile italiana



- ✓ OPERE E CONCERTI
- ✓ TOURNÉE in ITALIA e all'ESTERO
- ✓ BORSE di STUDIO per 60.000 €
- ✓ COLLABORAZIONE con il MOZARTEUM di SALISBURGO
- ✓ BIENNIO IN FORMAZIONE ORCHESTRALE
In convenzione con l'ISTITUTO MASCAGNI di LIVORNO

CORSI

DI PERFEZIONAMENTO

- ✓ BORSE di STUDIO per 20.000 €
- ✓ LEZIONI INDIVIDUALI di STRUMENTO e NUOVO DIPARTIMENTO di MUSICA da CAMERA
- ✓ CONCERTI per i MIGLIORI ALLIEVI
- ✓ BIENNIO in CONVENZIONE con il CONSERVATORIO di FERRARA e l'ISTITUTO MASCAGNI di LIVORNO

TRIENNIO

- ✓ DIPLOMA ACCADEMICO di I LIVELLO in: flauto, oboe, clarinetto, saxofono, fagotto, corno, tromba, trombone, chitarra, strumenti a percussione, pianoforte, viola, violino, violoncello, contrabbasso, canto, composizione, maestro collaboratore
- ✓ MASTERCLASS con i DOCENTI dei CORSI di PERFEZIONAMENTO

2015



14/15



14/15



«Quello che amo dell'opera è la sua stessa natura: devi sacrificare tutto per lei. Quando ti siedi a scrivere non c'è tempo per distrazioni passeggere. Devi concentrarti su ogni aspetto, che sia la partitura per l'orchestra, la struttura drammatica o le parti vocali. Diventa una specie di creatura di Frankenstein e tu ne diventi quasi schiavo. Lo adoro». La nuova sfida sarà la sua seconda opera contemporanea dopo *Prima Donna*, che debuttò a Manchester nel 2009. Si chiamerà *Hadrian* e racconterà dell'imperatore romano e del suo amore per Antinoo. La scoperta di quella che lui stesso definisce «la più grande storia gay del mondo antico» è arrivata grazie a *Memorie di Adriano* di Marguerite Yourcenar. La data del debutto prevista dalla Canadian Opera Company, che gli ha commissionato il lavoro, è il 2018. Da qui l'intenzione di trascorrere parecchio tempo in Italia questo autunno: «Soprattutto a Roma e in Sicilia, per immergermi nella prospettiva di Adriano». La lingua non sarà più il francese, usato per *Prima Donna*, ma l'inglese. «Serve molta concentrazione perché l'inglese è la lingua più complicata da usare in questo campo. Può risultare splendida o ridicola. Non come l'italiano, con cui c'è sempre un modo per cavarsela facilmente. E poi voglio che ci sia anche del latino. E del greco. Insomma, è l'impero romano, l'intero mondo antico!» Al debutto ufficiale di *Prima Donna* la critica non gli risparmiò qualche stiletta. Ma lui non si è mai perso d'animo: «Io scrivo per i cantanti, per l'orchestra, per i colleghi compositori, non per l'establishment. I vertici del mondo operistico stanno diventando estremamente rigidi, monolitici. Sembra che un'opera contemporanea non possa essere tutta fascino e

romanticismo, ma debba per forza disorientare, sconcertare. Anche a me ogni tanto piace vedere opere di questo tipo, ma la mia sensibilità artistica è diversa. L'opera è stata il cuore dell'arte. Era una forma d'arte popolare e il tentativo di riportarla a quella condizione è una battaglia dura. Ma so quello che faccio».

Il crowdfunding

Nell'entusiasmo di questo suo costante multitasking musicale, dove il pop e la classica convivono serenamente e si influenzano a vicenda, e nel bel mezzo di un lavoro mastodontico come quello per *Hadrian*, Rufus Wainwright non ha voluto mettere da parte la sua prima opera. Diverse settimane fa ha lanciato una campagna di crowdfunding su PledgeMusic per finanziare dal basso l'incisione di *Prima Donna* con la BBC Orchestra: «Quando c'è stata questa specie di chiamata alle armi la reazione è stata favolosa». Nella prima settimana di maggio la cifra si aggirava attorno ai centocinquantamila dollari. «Ce ne servono di più, ma ci siamo quasi. E sembra che questa esperienza sia piaciuta molto: le persone vogliono che l'opera sia incisa, sono curiose di sapere che cosa succederà, vogliono contribuire a farla esistere su disco». Se entro la prima metà di giugno si arriverà alla cifra necessaria, l'incisione sarà confermata per gennaio 2015. E poi? «Vorrei portare in tour una selezione dell'opera. Ci sto lavorando con un artista italiano, Francesco Vezzoli. Faremo una specie di presentazione basata su *Prima Donna*. Quando un'opera viene registrata è decisamente più facile farla arrivare ai vari teatri».

A sentirlo parlare del progetto sembra che niente possa fermarlo: «In realtà penso che, per essere una prima opera, il risultato sia stato piuttosto sorprendente, soprattutto se si pensa alla prima opera di Verdi, per esempio. Non ci pensa mai nessuno. Di pochi compositori si ricorda il primo vero lavoro. *Prima Donna* è stata messa in scena nei teatri. Che cosa potrei chiedere di più? E poi non voglio che sia la mia opera migliore. Nessuno vorrebbe vivere un'esperienza in stile *Cavalleria rusticana*», scherza Rufus citando la prima (e più celebre) opera di Mascagni.

Coda

Nel locale entra ancora qualche cliente. Il bicchiere sul tavolino è quasi vuoto. Il sole fuori è ancora alto ma Rufus deve tornare a scrivere. C'è solo il tempo di un'ultima riflessione. «In fin dei conti sono felice di quello che ho fatto. Ma se fossi stato un po' più stupido, o se almeno avessi fatto finta di esserlo, forse avrei avuto più opportunità. È interessante guardare gli artisti più giovani. Si concentrano al 75% sulla loro immagine e al 25% sul lavoro. E funziona. Nel mondo in cui viviamo, dove sembra che le persone credano a un sacco di bugie, funziona. Io non ne ero convinto da ragazzo, pensavo che volessero la verità. E purtroppo non è così». Ancora una riflessione amara, quasi sofferta. Ancora una risata, di cuore: mentre Rufus si allontana è difficile capire se ci sia più disincanto o ironia nelle sue parole. Forse, semplicemente, ci sono entrambi, e convivono senza troppi problemi. Un po' come l'opera e il pop.

m—

MASTERCLASS INTERNAZIONALI DI MUSICA

DIRETTORE ARTISTICO:
ENRICO BRONZI

Portogruaro
32



PROVINCIA
DI VENEZIA
lasciati incantare

PORTOGRUARO (VE)

17 AGOSTO / 5 SETTEMBRE 2014



ISCRIZIONI/
REGISTRATION
Scadenza/Deadline:
18 luglio 2014

Per informazioni/Info
Fondazione Musicale Santa Cecilia
Corso Martiri della Libertà 14
30026 Portogruaro (VE) – ITALIA
tel +39 (0)421 270069
fax +39 (0)421 273878
www.festivalportogruaro.it
masterclass@festivalportogruaro.it

rock d.o.c.

The Black Keys

Turn Blue

NONESUCH

Jack White

Lazaretto

THIRD MAN

Ai giorni nostri, dal rock strettamente inteso – linguaggio musicale divenuto in ogni senso “adulto” – gli appassionati attendono più conferme che sorprese. E da questo punto di vista attualmente nessuno è più accreditato a darne dei Black Keys. Il duo statunitense simboleggia la dimensione storica del fenomeno, rifacendosi formalmente a modelli classici, ma riesce ad ammantarla di un'aura di contemporaneità; essenziale è a tale proposito la partnership col produttore afroamericano Danger Mouse, con loro ormai da quattro dischi a questa parte e in *Turn Blue* accreditato altresì quale coautore di tutti i brani, nonché tastierista aggiunto. E così Dan Auerbach e Patrick Carney, dopo anni di gavetta indipendente, si godono adesso il successo sancito dai due album precedenti, *Brothers* (2010) ed *El Camino* (2011), che questo nuovo non potrà che amplificare ulteriormente. Solo a tratti muscolare, nel conclusivo boogie “sudista” di “Gotta Getaway”, sulle energiche cadenze blues stile Bo Diddley di “Its Up to You Now” e nel crescendo elettrico dell'iniziale “Weight of Love”, che per ampiezza (quasi sette minuti) e tono ricorda addirittura i Led Zeppelin, l'ottavo lavoro dei due indugia su registri che alludono più che in passato al soul (“In Time” e “Waiting on Words”, con la voce di Auerbach in falsetto). Svetta infine “Fever”, ostentando un groove funky destinato a spopolare sui dancefloor estivi.

Capostipite coi White Stripes della formula “in due si suona meglio” (chitarra e voce da una parte, batteria dall'altra), da quando si è messo in proprio Jack White ha provato a emanciparsi dall'archetipo in cui rischiava di rimanere imprigionato, ampliando il proprio repertorio stilistico con le divagazioni compiute insieme a Raconteurs e Dead Weather, ma soprattutto azzardando la carta da solista. Dopo aver esordito un paio d'anni fa con



Blunderbuss, replica ora dando alle stampe *Lazaretto*: disco in cui prova a dimostrare che la nomea da “tradizionalista” associata al suo nome – sia per l'inclinazione verso i fondamentali dell'*american music* sia per il culto del vinile praticato con la Third Man, etichetta da lui stesso fondata – è in qualche modo conciliabile con lo spirito d'avventura. Cosicché il materiale incluso nell'album, per quanto riferito essenzialmente alle modalità del blues e del country, assume sembianze a volte insolite: vuoi per gli arzigogoli quasi *prog* che deviano il corso di episodi altrimenti canonici, tipo il blues roccettaro di “Three Women” o lo strumentale “High Ball Stepper”, vuoi invece per alcuni improvvisi accessi rumoristici, come quello che irruvidisce la fisionomia del brano che dà titolo al disco. E quando lo sviluppo è più lineare, come accade in “Would You Fight for Your Love” e “The Black Licorice”, la qualità della scrittura e dell'esecuzione basta a elevare la statura di *Lazaretto* ben oltre il livello medio delle produzioni rock odierne.

Alberto Campo

Swans

To Be Kind

MUTE



Che l'invito a “essere gentile” provenga da una band proverbialmente brutale come quella guidata da Michael Gira suona paradossale. E tuttavia il suo nuovo lavoro è davvero, in qualche modo, più “gentile” del precedente e altrettanto monumentale *The Seer*: due ore di durata pure questa volta, su doppio cd e triplo vinile. Intendiamoci, la musica rimane tetragona e abrasiva, ma c'è qualche spiraglio di luce in più (in ballate quasi quiete come “Some Things We Do” e “Kirsten Supine”). Il peso specifico è comunque gravoso: l'abbondante mezz'ora della suite “Bring the Sun/Toussaint l'Ouverture” costringe l'ascoltatore a un autentico tour-de-force, ad esempio. E certi episodi tolgono il fiato: l'austero bolero iniziale di “Screen Shot” (con la nuova diva indie St. Vincent ai cori, come accade in tre altri brani), l'apocalittico metal avant-garde di “Oxygen” e l'imponente (oltre diciassette minuti) “She Loves Us!”, al culmine del quale Gira urla un “Hallelujah!” degno del migliore Nick Cave (a proposito, l'unica formazione rock contemporanea vagamente paragonabile agli Swans in termini di forza d'urto sono appunto i Bad Seeds). E in questo scenario da America psicotica vengono evocate icone fra loro distanti per cronologia e senso: Chester Burnett, alias Howlin' Wolf, cui è dedicato il catacombale blues di “Just a Little Boy”, e la giovane fotografa e filmmaker californiana Nathalie Neal, nella canzone omonima.

A.C.

Italia d'autore

Pierpaolo Capovilla

Obtorto collo

UNIVERSAL ITALIA



Fra le figure più interessanti e originali emerse in Italia nell'ultimo decennio c'è sicuramente Pierpaolo Capovilla, soprattutto grazie alla formula brevettata dal suo Teatro degli Orrori: testi densi, politici, letterari e massimalismo rock di matrice americana/alternativa. Formula originale, per come è stata declinata in questi anni dal gruppo, e che vanta ormai innumerevoli tentativi di imitazione. La “serietà” delle operazioni artistiche di Capovilla e il suo modo di cantare (o recitare, a seconda) sopra le righe, possono essere perturbanti, soprattutto in un momento in cui la moda della canzone – diciamo – “d'autore” sembra quella di non prendersi mai sul serio, e anzi di sfottere chi lo fa. Chi è disturbato dal Teatro degli Orrori per questi motivi troverà l'esordio solista di Capovilla assolutamente insopportabile: senza il muro di chitarra/basso/batteria, ma adagiata su tappeti ora da pop orchestrale, ora più ritmati, la voce di Capovilla è sempre in primo piano e sembra sussurrarci direttamente nell'orecchio. Amore, morte, omicidi “di Stato” (come quello di Francesco Mastrogiovanni, ucciso durante un Trattamento Sanitario Obbligatorio, cantato nella toccante “Ottantadue ore”) e vari personaggi compaiono nelle canzoni, scritte da Capovilla con il musicista veneziano Paki Zennaro, costringendo l'ascoltatore – volente o nolente – a confrontarsi con la contemporaneità dell'Italia in cui viviamo. Un ascolto non facile, non sempre piacevole. Un disco ambizioso, *politico*, non totalmente compiuto ma con momenti epici, e di una *pesantezza*, ricercata e necessaria, davvero da apprezzare.

Jacopo Tomatis



Encyclopedia of Arto

raccoglie il meglio
in studio, e dal vivo,
della ricerca sonora
di **Arto Lindsay**,
artista, cantautore,
produttore, chitarrista,
dissacratore:

«Il rumore per me non
è negativo,
non è la negazione della
musica o della melodia.
Se vai a vedere, la
melodia esiste anche
nel rumore».

Da Arto alla Z

MONICA PAES

La prima volta che ho incontrato Arto Lindsay avevo iniziato da poco la mia *Avenida Brasil*, in onda ancora settimanalmente sulle frequenze di Radio Popolare, Milano. Era il 1996 e lui venne in studio insieme a Vinicius Cantuária. Per me Arto Lindsay era il mitico produttore di uno degli album più belli di Caetano Veloso, *O estrangeiro*, del 1989. Vederlo di persona mi ha emozionato. Era uscito da poco il suo primo album "brasiliano", *O corpo sutil*. Fin dal primo ascolto, ne rimasi folgorata. Per un bel po' da quel cd non sono riuscita a separarmi, lo portavo in borsa dovunque, lo mostravo a chiunque credessi potesse apprezzarlo.

La musica di Arto Lindsay, la sua ricerca sonora fatta di contrasti, di ombre e luci, di rumore, e la sua voce dolcissima ha su di me un effetto unico e ogni suo album me l'ha rinnovato, sempre con grande potenza. Non sono stati tanti: dopo *O Corpo Sutil*, *Mundo Civilizado*, *Noon Chill*, *Prize*, *Invoke*, *Salt*. Arto Lindsay è un artista contemporaneo a 360°, non si può definirlo soltanto un musicista, un cantautore, un produttore. E non si riesce nemmeno - pare - a collocarlo bene sul pianeta: quante volte ho sentito, o visto scritto, che era brasiliano? Quando l'ho intervistato nel 2002, gli chiesi se si sentiva più brasiliano o americano. Lui senza esitare ha risposto: «sono newyorkese».

Alla terza intervista, a Milano nel dicembre del 2004, Arto era diventato papà da pochissimo. Era Natale, e si era portato appresso la famiglia. Era esausto, il piccolo non lo lasciava dormire. Stava di casa a Salvador, Bahia, da dove veniva la madre del suo bambino. Alla domanda su cosa lo tenesse così legato al Brasile, dove ha trascorso buona parte dell'infanzia e giovinezza, la risposta fu: «il Brasile dovrebbe esportare nel mondo intero il modo in cui le persone si rapportano. Senza diffidenza, affettuosamente, con creatività e naturalezza. Non si riesce tanto a stare lontano a lungo, dopo che hai vissuto lì».

L'ultima volta ci siamo rincontrati lo scorso 7 aprile, Arto è venuto in studio per un minilive, voce e chitarra. Ora vive a Rio. L'occasione è l'uscita a fine maggio del suo doppio album *Encyclopedia of Arto*. Il primo cd comprende brani che Lindsay ha scelto tra i suoi album solisti in un periodo tra il 1996 ed il 2004, scritti insieme a compagni di viaggio eccezionali come Amedeo Pace (Blonde Redhead), Marisa Monte, Caetano Veloso, Kassin, Vinicius Cantuária, oltre ai fedeli Andrés Levin e Melvin Gibbs. Nel secondo, troviamo una performance in solo di Arto, voce e chitarra: un suono nudo, tagliente, dove le melodie vocali e il chitarrismo atonale riescono a riassumere tutta la sua "poetica musicale", è l'Arto essenziale. Oltre ad un inedito dal titolo "Pony", in scaletta ci sono brani dagli album in solo precedentemente citati, cover di Prince e Al Green - che stravolgono le versioni in studio registrate su *Mundo Civilizado*, ma anche cover inedite di Chico Buarque e della tradizione del samba carioca ("Maneiras", portata al successo in Brasile da Zeca Pagodinho) e del samba-reggae ("O Mais Belos Dos Belos").

La chiacchierata la facciamo con la collaborazione di Giordano Di Fiore, cantautore e polistrumentista, che dal 2010 conduce con me *Avenida Brasil*.

Questo doppio cd ha qualche particolare motivazione, un anniversario, un traguardo? >>>

EVOLUTION 2014

associazione culturale Fürclap_Udine
www.musicistieattori.com • info@musicistieattori.com • 0432_233069



Giovanni Fioreani • Tony Pagliuca • Giuliano Michelini • Lorenzo Marcolina
Paolo Tofani • Ermes Ghirardini • Pierpaolo Caputo
Sette musicisti per due progetti che partono dal PROG ma, volutamente lo superano. Perché la Musica è Evoluzione



...UNO SGUARDO VERSO IL CIELO... Goriziccia di Codroipo (UD) 13 giugno '14 ore 21,00

SOUNDStories UDINE piazzetta Morpurgo 25 giugno '14 ore 18,30
(Udina&Jazz festival)



Anno Accademico
2014/15

CORSI DI MUSICA DA CAMERA

Docenti:

TRIO DI PARMA

Alberto Miodini, pianoforte
Ivan Rabaglia, violino
Enrico Bronzi, violoncello

Corso:

8 stage con cadenza mensile

Iscrizioni:

entro il 31 agosto 2014

Audizioni:

19 settembre 2014

Programma d'esame:

20 minuti di musica, comprendenti un'opera di Mozart, Schubert, Schumann e Brahms.

Informazioni:

Segreteria della Scuola
Via Trieste, 29 / Duino (TS)
+39 040 3739280
icma@uwcad.it
www.uwcad.it

Con il contributo di:



«Assolutamente no. È stata un'idea e un invito dell'amico Titti Santini di Ponderosa».

C'è stato qualche criterio nella scelta dei brani?

«Di nuovo no: niente di particolare. Ho scelto i pezzi più forti di ogni album, un semplice *best of*. E per quello *live*, ho preso in particolare le performance registrate a Berlino, in un'incredibile discoteca chiamata Berkheim, una ex-centrale elettrica tutta in cemento armato, con un *sound system* fenomenale e riverberi incredibili. Questi concerti, anche qualcuno fatto a Brooklyn, sono concerti che ho fatto da solo, voce, chitarra, rumori. Qua e là c'è anche un amico per gli effetti. L'album esce in contemporanea in America e in Italia. In Brasile invece no, perché solo per le cover - nel disco *live* ce ne sono tre, tutte brasiliane - bisognerebbe pagare, in anticipo, un capitale per i diritti».

Non hai composto nuove canzoni dai tempi di *Self*?

«Ora sto riprendendo. In questi dieci anni ho fatto delle "sfilate" musicali per le strade, ho composto per la danza, sono stato con mio figlio. Le sfilate sono una sorta di carnevale personale in miniatura, anche su commissione, per musei, biennali. Non ho registrato nulla, ma hanno girato dei video. Musica ritmica, rumori, effetti, costumi, piattaforme con sopra delle installazioni: ho lavorato in particolare con la spazialità. La prima l'avevo fatta a Bahia, Salvador, nel 2004, con l'artista newyorkese Matthew Barney».

Come si concilia la melodia con la tua urgenza di distruggere tutto?

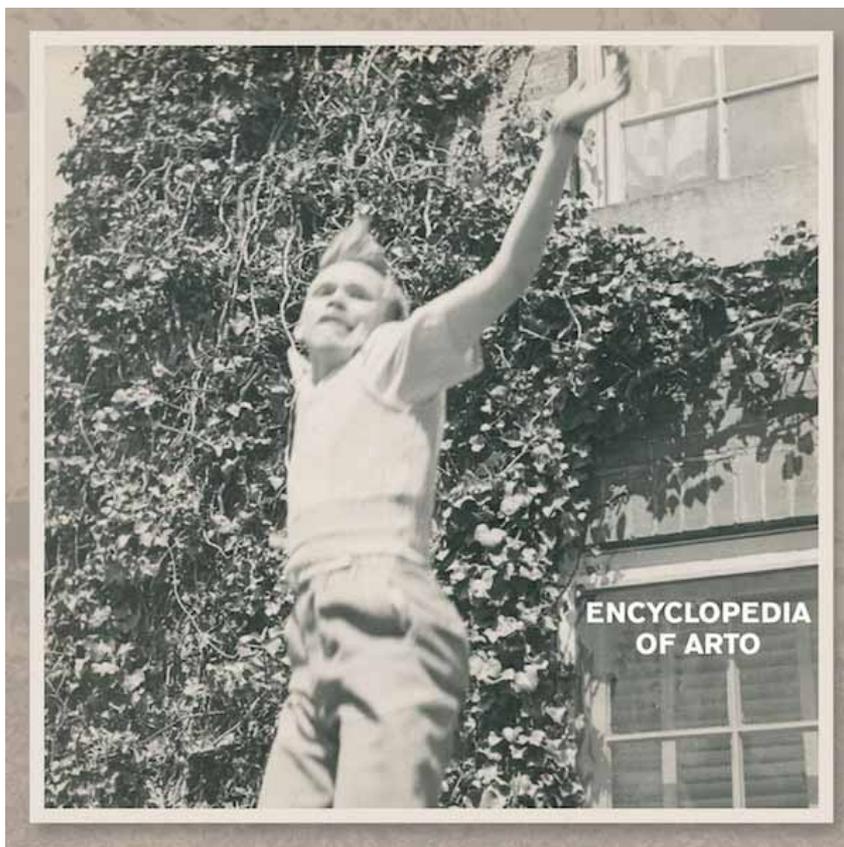
«Questa è la mia sfida. Voglio affinare l'intonazione della voce per rendere la melodia, mentre la mia chitarra è atonale. È difficile. Per questo non ho scritto altro. Sto imparando, miglio. E per strano che possa sembrare, quella massa di note che pare disturbare, è per me un riferimento, il centro, un appoggio solido per il mio canto».

Quando hai iniziato a suonare, alla fine degli anni Settanta a New York, quell'universo urbano era una realtà che cambiava e si prestava alla tua musica di rottura, alla no wave, al noise rock, al punk jazz - o come hanno chiamato ciò che hai creato insieme a Brian Eno, John Lurie, Zorn, Byrne... Oggi, in un'epoca tanto diversa, perché continui a salire sul palco per scarnificare la musica, dove vuoi arrivare?

«Non vedo la mia musica o i miei gesti come "distruttivi". Per me è interessante fare un'equivalenza tra due poli estremi e investigare la trasformazione, la relazione tra questi due poli. Non mi preme la sintesi, non cerco la terza via, ma il passaggio. Ho due strategie: una è questa specie di traduzione tra i due poli, e l'altra è dimostrare che non c'è differenza alcuna tra loro. Il rumore per me non è negativo, non è la negazione della musica o della melodia. Se vai a vedere, la melodia esiste anche nel rumore. Come ho detto prima, melodia e rumore sono diversi, ma anche no, affatto. Non ci avevo mai riflettuto prima, faccio fatica a trovare le parole. Quando ho iniziato, mi hanno aggredito, odiato. Lasciando stare la critica - che mi ha demolito - è stato proprio il pubblico a respingermi indignato, urlandomi "come puoi usare in questa maniera uno strumento reso divino da Segovia, da Eric Clapton?"».

Anche a New York? Sembra ci sia talmente una linea diretta tra il tuo lavoro e quello di Lou Reed...

«Ma cosa credi? Anche Lou Reed è stato pesantemente respinto nelle sue imprese più radicali. Tornando alla ricezione delle persone, rispetto alle mie prime proposte,



Arto Lindsay
Encyclopedia of Arto

PONDEROSA MUSIC&ART

dopo il momento di rifiuto assoluto, il pubblico ha iniziato a ridere, a trovarmi buffo. È vero che nella mia musica c'è una forte componente parodistica. Un musicista a casa si esercita nel proprio strumento, io a casa faccio tutt'altro. L'ironia fa parte di quello che creo. Volevo discutere sul concetto di musica che si aveva allora. Oggigiorno c'è molta più informazione, i giovani ascoltano, hanno accesso a tutto. Conoscono la musica sperimentale, l'indie rock, il jazz, la musica folk, quella fatta in Ghana, in Thailandia, a Fortaleza...».

E allora come si fa a dissacrare oggi?

«Oggi... Sai, noi allora abbiamo dissacrato naturalmente. La rabbia era degli altri. I critici hanno focalizzato la dissacrazione. Per noi era un gesto fisico, un piacere forte. Il rumore, il volume. Per me è ancora, di base, così. Un forte piacere. Oggi con questo papa è difficile dissacrare. Pensando alla politica, a come va il mondo, il male è molto ovvio. La situazione generale peggiora, l'ambiente va in malora, la differenza tra i pochi ricchissimi e i moltissimi poveri è sempre maggiore. Mi viene da chiedere, cosa sarebbe sacro, oggi?».

Direi che per noi, qui, l'Amore è sacro...

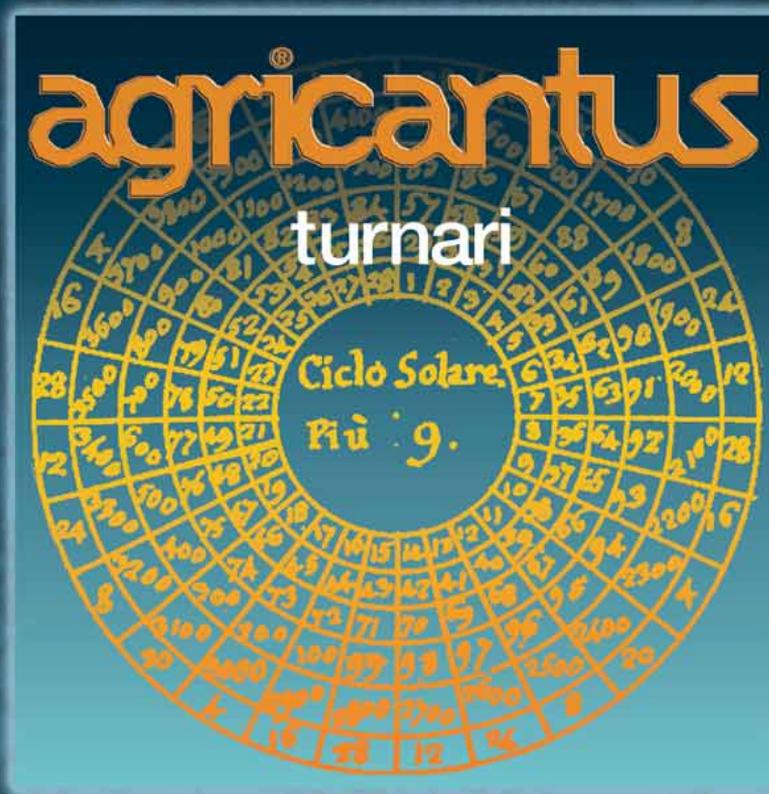
«Giusto! Ma non c'è gusto, nulla è più facile da dissacrare che l'amore...».

agricantus[®]

Mario
Crispi

Federica
Zammarchi

Giuseppe
Grassi



Mario
Rivera

Giovanni
Lo Cascio

CNI
CNDL 27910

turnari

l'album del ritorno

Produzione Agricantus - Paolo Dossena

www.cnimusic.it
facebook.com/CompagniaNuoveIndye

www.agricantusofficial.com
facebook.com/Agricantus.official

COMPAGNIA NUOVE INDYE

ANNIVERSARI

Cinquant'anni di *Bella ciao*

UN CONCERTO - E UN CONVEGNO - A MILANO RICORDANO IL MEZZO SECOLO DALLO SPETTACOLO DEL **NUOVO CANZONIERE ITALIANO** A SPOLETO: **RICCARDO TESI**, DIRETTORE MUSICALE DELLA SERATA, CI RACCONTA L'IMPORTANZA DI QUELL'ESPERIENZA PER LA STORIA DEL FOLK, E DELLA CANZONE, IN ITALIA

JACOPO TOMATIS

Come uno di quei nodi della storia culturale in cui le energie - politiche, intellettuali, artistiche - di numerosi attori sembrano raccogliersi e improvvisamente deflagrare, *Bella ciao* a Spoleto cambiò il corso della canzone italiana. A testimonianza - parziale - di una spinta politica in avanti che non ha ancora esaurito la sua inerzia, basterebbe ricordare le polemiche che accompagnano ogni esecuzione pubblica della canzone che a quello spettacolo di Nuovo Canzoniere Italiano diede il titolo.

All'inizio degli anni Sessanta, alcuni intellettuali di sinistra cominciano a dedicarsi alla raccolta di canti popolari italiani, anche ispirati dalle esperienze di Alan Lomax e da quelle di Cantacronache a Torino. I nomi che gravitano e graviteranno attorno a quel gruppo del Nuovo Canzoniere Italiano (che nasce come rivista e "canzoniere d'uso" nel gennaio del 1963) sono molti, fra polemici abbandoni e dibattito costante: Gianni Bosio e Roberto Leydi, prima di tutto; poi i torinesi Miche-

le Straniero e Fausto Amodei; e poi, prima o dopo, Filippo Crivelli, Cesare Bernani, Giovanna Marini, Sandra Mantovani, Caterina Bueno, Ivan Della Mea... Con la partecipazione occasionale o l'appoggio di intellettuali come Umberto Eco, Luciano Berio, Franco Fortini. L'attività del gruppo è subito intensa, fra spettacoli e pubblicazioni. Nel 1964 Nanni Ricordi - già discografico e, in un'altra delle sue vite lavorative, "scopritore" dei primi cantautori - propone a Leydi e Crivelli di allestire uno spettacolo per il Festival dei Due Mondi di Spoleto, tempio "borghese" di un certo tipo di proposta musicale colta. *Bella ciao* ha in scaletta una serie di canti popolari italiani di varia provenienza, di cui alcuni a tema politico, compresa - naturalmente - la canzone eponima, sia nella versione partigiana che in quella "delle mondine". I testi originali sono di Franco Fortini, nel cast ci sono Caterina Bueno, Maria Teresa Bulciolu, Giovanna Marini, il Gruppo Padano di Piadena, Silvia Malagugini, Sandra Mantovani, Cati Mattea, la ex mondina Giovanna Daffini, Michele Straniero e - alla chitarra - Gaspare De Lama. Che lo spettacolo fosse avvertito come provocatorio in quel contesto era ampiamente previsto, al punto che - racconta Cesare Bernani - il copione era stato in via del tutto eccezionale pattuito con l'organizzazione del Festival, ammorbidendone alcuni versi. E, come era altrettanto prevedibile, le tensioni con il pubblico del Teatro Caio Melisso non si fecero attendere. La ricca aneddotica sulle prime repliche riporta, ad esempio, di quella "signora impellicciata" che, in risposta al verso "E nelle stalle più non vogliam morir" (dal canto "E per la strada gridava i scioperanti") si alzò dalla platea ed esclamò a gran voce «Io possiedo trentotrenta contadini e nessuno dorme nelle stalle!», richiamando a una rapida reazione Giorgio Bocca, da uno dei palchi («Va' fuori, carampana»). In una situazione già tesa, il momento decisivo si verificò quando, il 21 giugno, complice un abbassamento di voce della Mantovani, Michele Straniero si trovò a cantare la canzone antimilitarista "O Gorizia tu sei maledetta". Per incidente, o per deliberata provocazione, ne cantò la versione che



conosceva, compresa una strofa - "Traditori signori ufficiali / che la guerra l'avete voluta / scannatori di carne venduta / e rovina della gioventù" - che non era in copione. Il risultato fu una denuncia per vilipendio alle forze armate, e una pubblicità incredibile. Non fu tanto il testo in sé a scatenare le reazioni - "O Gorizia" era nota da tempo, e già pubblicata su disco - ma la sfida, l'idea stessa di portare quella visione del *popolare* come *altro* - radicale e per nulla accondiscendente - in un contesto borghese e aristocratico. In questo senso, e proprio per la sua eco polemica, *Bella ciao* fu decisivo. Le repliche proseguirono a lungo in molti teatri d'Italia, e il disco - che uscì l'anno successivo - divenne l'ascolto obbligato di tutti i militanti (e non solo), affermando una via politica al canto popolare che sopravvisse almeno per tutti gli anni Settanta. Il disco contribuì anche ad affermare un tipo di "suono folk", acustico e pauperista, e un certo tipo di vocalità, la cui influenza arrivò ben oltre alle produzioni di Nuovo Canzoniere Italiano.

In occasione dei cinquant'anni di *Bella ciao*, l'associazione Secondo Maggio, a Milano, con il patrocinio del Comune, organizza uno spettacolo che si preannuncia unico, l'11 giugno presso la Camera del Lavoro, Sala Di Vittorio. Seguirà, il 17 giugno alla Sala Napoleonica dell'Università Statale, una giornata di

Da ascoltare

Riccardo Tesi ha scelto per noi quattro canzoni per riscoprire *Bella ciao*.

"Maremma amara" (cantata da Caterina Bueno): «Io sono toscano, ho lavorato con Caterina Bueno... Sono cresciuto a pane e "Maremma amara". Ha una melodia, e un testo, bellissimi».

"Amore mio non piangere" (cantata da Giovanna Daffini): «Mi piace moltissimo, e la voce della Daffini era una cosa da pelle d'oca».

"Son cieco" (cantata dal Gruppo Padano di Piadena): «È una delle prime cose che ho suonato quando ho cominciato a fare folk».

"La lega" (cantata da Sandra Mantovani): «Lo trovo sempre un canto forte, ti fa sentire la forza di un'idea politica, di vita, che avevano a quell'epoca, e questo - devo dire - un po' mi manca...».

studi organizzata da Nicola Scaldaferrì. L'iniziativa è stata promossa da Franco Fabbri.

Il cast dello spettacolo, in particolare, raccoglie alcuni dei migliori esponenti del folk italiano di oggi, fra cui Elena Ledda, Lucilla Galeazzi, Ginevra Di Marco e Alessio Lega. "Direttore musicale" è Riccardo Tesi, ad oggi uno dei musicisti italiani più apprezzati, anche all'estero, nel campo delle musiche di derivazione popolare. Abbiamo conversato con lui durante le prove per la preparazione dello spettacolo.

Che valore ha festeggiare *Bella ciao*, e cosa significano per te quel disco e quello spettacolo?

«È un anniversario molto importante, ed è un peccato se ce ne accorgeremo in pochi, perché *Bella ciao* è davvero lo spettacolo che ha segnato l'inizio del folk revival in Italia. Senza quello non ci sarebbe niente della scena world italiana. Per me poi è particolarmente importante, perché era l'unico disco che c'era in casa mia: io vengo da una famiglia di operai, non c'era cultura musicale, ma mio padre - da buon comunista - si era comprato quel disco al festival dell'Unità. Avevo nove o dieci anni, e ogni domenica mattina lui lo metteva su. Son canzoni che ho ascoltato tantissimo, sono venuto su con la voce di Caterina Bueno, che anni dopo mi ha fatto diventare musicista. Riproporlo dal vivo è un po' la chiusura di un cerchio: è un lavoro faticoso, ma ne sono molto onorato. Io non sono un musicista popolare, sono un "cittadino" che si è appassionato a questa musica, l'ho studiata perché quella era la musica che mi emozionava. Poi sono arrivate altre cose - il jazz, i cantautori - ma ci sono arrivato con un background forte, e questo forse mi ha permesso di avere una mia specificità e, anche nel confrontarmi con artisti di grande livello, di avere di qualcosa da portare agli altri».

Come sei stato coinvolto nell'iniziativa, e come avete scelto i musicisti?

«L'idea di tutto è di Franco Fabbri, sono stato convocato a Milano da lui e da Alessio Lega, tutta la fase di progettazione è farina del loro sacco. Poi ho partecipato alla scelta del cast, su cui siamo stati tutti abbastanza d'accordo. Le tre voci femminili sono tra le mie preferite: Lucilla Galeazzi è un po' l'erede di Giovanna Marini, ed è quella che forse conosce meglio tutto il progetto, se lo potrebbe cantare anche tutto da sola voce e chitarra. Elena Ledda... che dire: ci conosciamo da trent'anni! E poi c'è Ginevra Di Marco, che dai tempi dei C.S.I. è diventata una straordinaria interprete di musica tradizionale. Poi è toscana come me... *Bella ciao* è basato sulla voce, soprattutto, e la parte strumentale è più funzionale ad accompagnare il canto: lavorerò con Andrea Salvadori, il chitarrista di Ginevra, e Gigi Biolcati, percussionista di Banditaliana».

Riproporrete il disco o anche cose che erano solo nello spettacolo teatrale?

«Faremo le due cose: parecchi brani dal disco, naturalmente, ma abbiamo recuperato anche qualcos'altro. Siamo partiti con l'idea di fare la scaletta originale, in realtà quello che funzionava all'epoca non funzionerebbe altrettanto bene oggi. La potenza dirompente e politica di pezzi come "O Gorizia" o "Addio Lugano bella" forse non è più la stessa... Dobbiamo anche privilegiare i ritmi di uno spettacolo, quindi abbiamo spostato alcuni brani, e altri li abbiamo dovuti tagliare. Comunque, abbiamo scoperto consultando l'archivio Leydi, che anche loro cambiavano continuamente la scaletta... Perché dovremmo rispettarla noi, allora?».

Riascoltando quel disco con la sensibilità di oggi, da musicista e al netto delle componenti emotive e del peso storico che ha avuto, come lo valuti? Quali sono i suoi limiti?

«Prima di tutto, è molto spostato sul nord, manca quasi del tutto il repertorio del sud. Già per esempio *Ci ragiono e canto* [spettacolo del 1966, e poi disco] era molto più completo da questo punto di vista, ma - data l'epoca e le ricerche fatte - forse meno si sapeva della musica del sud. Poi, è molto spostato sul repertorio politico. Infine, da un punto di vista musicale, è povero, ci sono veramente solo le voci e una chitarra che accompagna "in stile folk", una scelta che molto spesso non è - secondo me - la più adatta per un certo tipo di melodie. Non c'è una attenzione all'arrangiamento, tutto è molto spartano... Era l'attitudine del tempo, e questo costituisce anche la sua bellezza, naturalmente. Poi ci sono delle parti di repertorio meno interessanti, alcune cose ottocentesche ad esempio, ma ci sono delle melodie bellissime, che non hanno per niente perso lo smalto iniziale».

***Bella ciao* è anche il simbolo di un modo politico di intendere la canzone popolare, con una intensità che è difficile quasi immaginare, oggi.**

«Quel periodo è finito con gli anni Sessanta, ma poi c'è stato un altro bel periodo che ha fatto venire fuori un aspetto altrettanto importante della cultura popolare italiana, quello più estetico, di musica bella e belle melodie, di suoni interessanti, di forme musicali nuove, pur nella loro antichità, rispetto al sistema anglosassone, per esempio. Quello di cui ho veramente nostalgia sono gli ideali: queste generazioni avevamo qualcosa in cui credere. In questi giorni ho visto una mostra fotografica a Pistoia dove c'era un servizio sul funerale di Togliatti: la cosa che mi ha impressionato è stato vedere l'ideale che stava dietro lo sguardo di ogni persona ritratta. Questo mi ha fatto accendere una lampadina, la mancanza di ideali nelle nuove generazioni mi spaventa: gli

ideali danno una direzione, un cammino da fare, e questo mi sembra manchi, oggi. Sono contento anche per questo di riprendere questo repertorio, sono contento che mia figlia possa ascoltare queste musiche, e spero che le nuove generazioni le riascoltino. Ultimamente ci sono state delle cose poche gradevoli, sul fatto che si canti "Bella ciao": è una canzone che ha una storia, non si può non cantarla. Non ricorda una strage, ricorda una liberazione».

m—

Il Maggio di Tesi

Riccardo Tesi e Banditaliana Maggio

VISAGE MUSIC / MATERIALI SONORI



Ad ogni nuovo disco di Banditaliana è ormai ben chiaro cosa ci si deve

aspettare: Riccardo Tesi e i suoi soci (Claudio Carboni ai sax, Maurizio Geri alla chitarra e alla voce e la *new entry* Gigi Biolcati, percussionista di grande inventiva) hanno saputo negli anni inventare una loro musica del mondo, contribuendo più di ogni altro gruppo italiano alla costruzione di quello strano - e abusatissimo - campo di "musica mediterranea", ma sempre senza retoriche globaliste e, anzi, con una dolcezza e un contegno compositivo che emozionano ancora. Dunque, nel solco del sound Banditaliana, nulla di nuovo - a partire dal titolo e dalla scelta di affiancare tradizionali reinventati, nuove composizioni e canzoni d'autore. E se i lavori di Tesi in solo o con altri organici "sperimentali" (il recente *Cameristico*, ad esempio) sono forse più adatti a valutare il valore dell'organettista come compositore, Banditaliana rimane un meraviglioso laboratorio sull'arrangiamento: il quasi-prog di "Scaccomatto" (con il violino di Gabriele Savarese), il "liscio" esuberante di "Rosamunda" (con i fiati di Fanfara Tirana), la toccante "Merica" (con la splendida voce di Maurizio Geri), gli incastri di "Taranta Samurai" (con Mauro Durante ospite a violino e tamburello)... Più difficile valutare le canzoni, per quel loro carattere anomalo secondo i criteri della canzone d'autore, anche questo cifra ormai classica di Banditaliana: "romantiche", esotiche e apertamente poetiche. Troppo poetiche, a volte: un eccesso che in alcuni passaggi finisce per sovraccaricare un arrangiamento in sé affascinante, come a voler "spiegare" qualcosa che è già nella musica.

J.T.

Messico psych

Sonito Gallo Negro Sendero místico

GLITTERBEAT



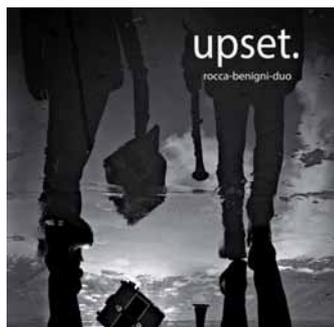
Una bella riflessione letta sui giornali ha accompagnato la dolce salita di Gabriel García Márquez verso la Macondo dei Cieli: quando, nei tardi anni Sessanta, qualcuno in Europa cianciava di fine del romanzo e della letteratura, un gruppo di scrittori in America Latina scriveva e basta, incrociando arte dello scrivere e arte del ricordo delle proprie storie, sedimentate in una memoria carsica fatta di magia e sfumature impercettibili fra i regni. Il tutto per dire che anche ora che si blatera spesso di fine delle possibilità per le musiche "popular", è sempre possibile che arrivi qualcuno a mettere in crisi le nostre certezze tetragone. Dalle periferie degli imperi. Come i messicani Sonido Gallo Negro, qui al secondo lavoro. Una mini-orchestra elettroacustica che si diverte a frullare *cumbia* e *surf music*, psichedelia d'antan e *chicha*, *huayno* e *Morricone*. Il tutto solo strumentale, e avvolto in un reticolo di riverberi scandito da percussioni implacabili, con chitarrine e organi da trovarobato. *Sendero místico* suona contemporaneamente molto retrò e molto futuribile, con un tocco di teatralità che gli americani definirebbero *spooky*, lievemente spettrale. In ogni caso, una *fiesta* divertente ed imprevedibile dall'inizio alla fine.

Guido Festinese

nuovo folk

Rocca-Benigni Duo Upset

FINISTERRE



In Italia viaggiano progetti musicali meno noti di altri, spesso meno visibili su riviste musicali e altri media (anche per i limiti del sistema dell'informazione musicale in Italia, e il suo centrarsi esclusivamente su determinati generi), ma che seguono le vie di una musica fresca e creativa. Uno di questi è il duo fra Paolo Rocca e Fiore Benigni. Il primo, clarinettista, è stato attivo con Acquaragia Drom e Ambrogio Sparagna, e come direttore musicale dell'ensemble di Moni Ovadia; il secondo è a tutti gli effetti uno di quei "giovani turchi" dell'organetto diatonico (con Filippo Gambetta, Simone Bottasso e altri) che stanno reinventando lo strumento in Italia con idee, strumenti e tecniche innovative. L'incontro fra le diverse ance dà vita ad una piccola orchestra che basterebbe a sé, ma che su disco si impreziosisce ulteriormente grazie ad apparizioni di amici musicisti: l'oud di Ziad Trabelsi, le percussioni di Paolo Modugno, la voce di Lucilla Galeazzi e Moni Ovadia – quest'ultima protagonista dell'incalzante "Debka dor / B'libi", fra i momenti migliori del disco. Le composizioni cantano momenti d'autore, a firma ora di Rocca ora di Benigni, e omaggi a Satie ("Gnossienne n. 1") e alla canzone romana ("Te possino da' tante cortellate") fino a Bach... *Musiche del mondo*, senza confini né di spazio né di era.

J. T.

gdm
il giornale della musica

www.giornaledellamusicait
gdm@giornaledellamusicait

"il giornale della musica"
è su Facebook e Twitter; il numero in edicola è anche disponibile in versione digitale per tablet nelle edicole Apple e Ultima Kiosk



direttore responsabile:

Enzo Peruccio

condirettore:

Daniele Martino

caporedattrice:

Susanna Franchi (tel. 0115591804)

redazione:

Jacopo Tomatis

collaboratori della redazione web:

Gabriella Zecchinato (*cartellone*)

Stefano Cena (*audizioni, concorsi, corsi*)

editor:

Enrico Bettinello (*jazz*)

Alberto Campo (*pop*)

Marcello Lorrà (*world*)

grafica e prepress: **Enzo Ciliberti**

progetto grafico: **elyron**

web e IT: **Marco Verlengia**

pubblicità: **Antonietta Sortino**

(tel. 0115591828)

diffusione, abbonamenti e vendite:

Elisabetta Maffeo (tel. 0115591831);

amministrazione: **Silvia Venezia**

produzione:

Alberto Capano (responsabile),

Daniela Vittorino

stampa: GrafArt, Venaria (TO)

distribuzione in edicola:

Sodip s.p.a. - Società di Diffusione

Periodici "Angelo Patuzzi",

Cinisello Balsamo (MI), tel. 02660301

"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

"il giornale della musica" è associato



ASSOCIAZIONE NAZIONALE EDITORIA
PERIODICA SPECIALIZZATA

crescendo.

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

gdm

il giornale della musica

il nuovo giornale della musica
è **in edicola, in digitale,
in abbonamento**



un giornale due giornali

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

Ogni giorno, ogni mese raccontiamo
le vostre musiche.

AUDIZIONI

RECENSIONI

CORSI

CARTELLONE

BLOG

APPROFONDIMENTI

TESI

AUDIZIONI

NEWS

RECENSIONI

CONCORSI

LETTERE

BLOG

2014
-
2015
20^{OSN}

ALTRO CHE CLASSICA

Juraj Valčuha, Direttore principale dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, presenta la nuova stagione sinfonica che celebra il ventennio dell'OSN. 22 concerti di grande musica dal vivo. Per chi ha meno di trent'anni l'intero abbonamento a soli 88 euro, o un carnet da minimo sei serate a 5 euro l'una. Info su www.osn.rai.it

Rai

ORCHESTRA
SINFONICA NAZIONALE



www.facebook.com/osnrai



[@OrchestraRai](https://twitter.com/OrchestraRai)

Biglietteria: piazza Rossaro | 011.8104653/4961 | biglietteria.osn@rai.it

Lang Lang, Semyon Bychkov, James Conlon, Renaud Capuçon, Viktoria Mullova, Michele Mariotti, Marc Albrecht, Krassimira Stoyanova, Fabio Biondi, Sol Gabetta, Beatrice Rana, Antoine Tamestit, David Garrett