

mensile
di informazione
e cultura
musicale

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

dicembre 2014

€ 5,00

anno XXX
numero 320

gdm

il giornale della musica

Le belle società

Una indagine economica mette in luce la costellazione di associazioni concertistiche che in Italia costituisce il tessuto fondamentale della classica, che resiste in questi anni di pesante crisi economica

Alla Scala apre il *Fidelio* Cecilia Bartoli fa la zarina

**IL CONCORSO ČAJKOVSKIJ
OGUN, UNA FACTORY JAZZ
PERCHÉ PIACE IL BRUTTO POP
MARIA FARANTOURI, VOCE GRECA**

ISSN 1120-6195 40320
9 771120 619007

Festival Prokof'ev Gergiev/Kavakos

Orchestra del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo
direttore **Valery Gergiev**

• mercoledì 10 dicembre, ore 20.30
Sinfonie n. 1, 4, 5

• giovedì 11 dicembre, ore 20.30
violino **Leonidas Kavakos**
Sinfonie n. 2, 7
Concerto per violino n. 2

• venerdì 12 dicembre, ore 19.30
Sinfonie n.3, 6

Orchestra e Coro dell'Accademia di Santa Cecilia
direttore **Valery Gergiev**
violino **Leonidas Kavakos**

• sabato 13 dicembre, ore 18.00
• domenica 14 dicembre, ore 18.00
• lunedì 15 dicembre, ore 20.30
Ouverture Russa
Concerto per violino n. 1
Ivan il terribile

Biglietti da 19 a 52 €

Speciale Under 35 | possessori di Carta
Giovani Europea o Tessera CTS potranno
acquistare un biglietto a 5 € in galleria 8.

in collaborazione con



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA

Auditorium
Parco della Musica
Roma

www.santacecilia.it/prokofiev

Questo dicembre

Tra le attività organizzate per festeggiare 150 anni di vita, la Società del Quartetto di Milano ha voluto incaricare l'Università Iulm di Milano di svolgere uno studio economico sull'attuale sistema delle associazioni concertistiche italiane. Da questa indagine, di cui ci occupiamo nella nostra Ouverture, emerge che un modello di organizzazione e attività culturale nato un secolo e mezzo fa per iniziativa della borghesia facoltosa e illuminata, e che dagli anni Sessanta era riuscito a garantirsi una certa stabilità grazie a finanziamenti ministeriali soddisfacenti, quando la crisi è esplosa nel 2008 si è scoperto totalmente vulnerabile.

Tagliati i concerti, ridotti orari e stipendi di chi lavora negli uffici, ridotti i cachet agli artisti, la fine del tunnel rimane scura: occorre obbligare chi riceve finanziamenti ministeriali a bilanci più trasparenti, decidere subito per legge la defiscalizzazione dei contributi privati, e disboscare la foresta nazionale e troppo periferica di associazioni: la fusione tra le società più importanti, anche su basi territoriali ampie, è una delle chance per un settore fondamentale per la classica italiana. Bisogna rinnovare un pubblico drammaticamente invecchiato e far crescere un pubblico giovane per i concerti, persuadendo non con eventi e divi ma con una cultura contemporanea dell'ascolto, sostenuta dalla biglietteria, da mecenati privati e da un finanziamento pubblico selettivo e intelligente. Prima che "ci pensino i politici" è bene che siano le associazioni stesse a inventarsi il nuovo.



in alto: Il baritono svedese Peter Mattei (qui mentre interpreta Amfortas nel *Parsifal* al Met) sarà tra i protagonisti del *Fidelio* inaugurale alla Scala

a sinistra: la cantante greca Maria Farantouri

in copertina

Il pubblico della Società del Quartetto di Milano (foto Silvia Lelli)

ouverture

2 La linfa vitale

di Maurizio Corbella

Passato e futuro delle associazioni concertistiche italiane riflettendo sui dati della ricerca Iulm/Società del Quartetto con Giorgio Pugliaro (Unione Musicale di Torino), Sandro Pupillo (Società del Quartetto di Vicenza) e Antonio Magnocavallo (Società del Quartetto di Milano)

attualità

10 Fidelio apre la Scala

di Bianca De Mario e Stefano Nardelli

Parlano la regista **Deborah Warner** e il baritono svedese **Peter Mattei** interprete del ruolo di Don Fernando

14 Il bambino e la guerra

di Letizia Michielon

Il compositore **Claudio Ambrosini** ci spiega la sua nuova opera *La Grande Guerra (vista con gli occhi di un bambino)*, in prima il 13 dicembre alla Fenice di Venezia

professioni

22 Viva la Glasnost

di Franco Soda

Peter Grote, nuovo direttore artistico del Concorso Čajkovskij di Mosca e San Pietroburgo, vuole trasparenza sulle scelte della giuria

culture

28 Le avventure dell'Opéra Comique

di Alessandro Di Profio

Jérôme Deschamps, direttore uscente, racconta i festeggiamenti per i trecento anni di vita del teatro parigino

44 La famiglia Ogun

di Enrico Bettinello

Hazel Miller ripercorre i quarant'anni di storia dell'etichetta inglese, casa dei Blue Notes e di molti dei fermenti del jazz inglese e europeo

53 Post club

di Alberto Campo

I nuovi dischi di **Andy Stott** e **Dean Blunt** tracciano nuove strade per la musica elettronica

56 La canzone è politica

di Enrico Pavese

Intervista a **Maria Farantouri**, interprete di Theodorakis e voce storica della tradizione della canzone greca

"il giornale della musica" torna in edicola il 2 gennaio 2015



Torino, Auditorium Rai Toscanini: Paul Goodwin prova con l'Orchestra Giovanile Italiana, complesso in residence dell'Unione Musicale

La linfa vitale

Le società concertistiche sono la spina dorsale della vita musicale del nostro Paese. Una ricerca economica dell'Università Iulm commissionata dalla Società del Quartetto di Milano ne analizza la situazione. Che futuro hanno in un sistema in crisi? Cosa si può fare per ritrovare certezze?

MAURIZIO CORBELLA

Normalmente non si pensa a una società di concerti in termini economici. Eppure, quando si arriva a festeggiare i 150 anni di attività, come nel caso della Società del Quartetto di Milano, ha senso chiedersi in che modo un sistema associativo che è sopravvissuto a innumerevoli cambi d'assetto nelle varie epoche storiche, rappresenti un modello interpretativo attuale dell'economia culturale di questo Paese. È quindi un titolo di merito, per l'istituzione milanese, l'aver commissionato in occasione del proprio anniversario uno studio che travalica intenti auto-celebrativi, svolgendo una funzione di apripista per ripensare il ruolo delle società di concerti nella politica culturale italiana. Pubblicato con il titolo *Le società concertistiche: attività e gestione* e accessibile online (www.quartettomilano.it), lo studio è opera di due giovani ricercatori, Martha Friel e Filippo Cavazzoni, ed è stato presentato lo scorso 16 ottobre a Milano in occasione di un convegno cui hanno preso parte molte associazioni italiane insieme a rappresentanti delle istituzioni, tra cui Salvatore Nastasi, Direttore Generale dello Spettacolo dal Vivo per il Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo, Carlo Fontana, ex sovrintendente del Teatro alla Scala e oggi presidente dell'Agis (Associazione Generale Italiana dello Spettacolo) e l'assessore alla Cultura di Milano, Filippo Del Corno.

Lo studio prende in esame 23 associazioni distribuite su tutto il territorio nazionale e disegna un quadro di generale fermento sia culturale che economico in un settore che, sebbene non privo di problemi, è ben ritratto dalla descrizione di Angelo Miglietta, docente di Economia delle aziende alla Iulm di Milano ed ex direttore generale della

Fondazione Crt di Torino: «Le società di concerti sono un esempio del meglio del non profit in Italia, perché sono nate tipicamente da professionisti e imprenditori, da un mondo di cultura che era anche un mondo di impresa. Oggi non bisogna aver paura di considerare anche le istituzioni non profit gestibili secondo una mentalità d'impresa, che non ha l'obiettivo di creare profitto in senso economico, ma che deve utilizzare gli stessi strumenti e metodi imprenditoriali nel rivolgersi alla cultura e al sociale». In sintonia è il commento di Fontana, che prende spunto proprio dallo studio promosso dalla Società del Quartetto di Milano: «È una ricerca molto importante perché fa capire, seppure su un campione ridotto, che le società di concerti si muovono in senso nettamente contrario rispetto alla tendenza generale delle fondazioni lirico-sinfoniche, perché non distribuiscono solo concerti, ma cercano di aprirsi a un pubblico nuovo, cercano di svolgere formazione. Il problema non è se un'istituzione è pubblica o privata, ma se la funzione che svolge è pubblica o privata. Questa ricerca ci consegna un quadro in movimento, con degli elementi di grande vitalità».

L'analisi di Friel e Cavazzoni mette in luce come le società di concerti innervino il tessuto di grandi e piccoli centri urbani diventando agenti di coesione sociale. È chiaro che, proprio in un momento in cui stanno cambiando i criteri e le modalità di intervento dello Stato per mezzo del nuovo Decreto Ministeriale del 1° luglio 2014, che ridefinisce le modalità di erogazione del FUS, si pone il problema di come valorizzare gli aspetti virtuosi ed evitare gli sprechi. Diversamente dal modello delle fondazioni lirico-sinfoniche, che sta mostrando la corda e lancia allarmanti segni d'implosione sia sul piano >>

legislativo che su quello economico – l'esempio dell'Opera di Roma docet – le società di concerti si presentano nel complesso come strutture agili, dipendenti sì in larga misura dai finanziamenti pubblici ma capaci di sviluppare reti di sostegno privato nei territori di afferenza, basate sia su forme di fidelizzazione che di sponsorizzazione.

Ma qual è la realtà attuale dei finanziamenti pubblici alle società di concerto? La partita si gioca su due piani diversi: da una parte le società di concerti chiedono a gran voce di rivedere i criteri d'assegnazione dei contributi,



Dall'alto: **Giorgio Pugliario** (Unione Musicale di Torino), **Antonio Magnocavallo** (Società del Quartetto di Milano, foto Vico Chamla), **Sandro Pupillo** (Società del Quartetto di Vicenza)

dall'altra pongono il problema del superamento della Legge 800 del 1967, che istituiva l'assetto attuale del sistema musica, disegnando in prima istanza la macro-distinzione tra fondazioni lirico-sinfoniche (allora enti lirici) e il resto delle realtà musicali italiane.

Cambiare i criteri del finanziamento

Quali criteri sono utili a rilevare la gestione virtuosa di una società di concerto, sia sotto il profilo culturale che economico? Come ci spiega Cavazzoni, «da una parte abbiamo preso come indicatore il modo in cui sono fatti i bilanci, dall'altra abbiamo analizzato come sono strutturate le società concertistiche e come utilizzano i fondi a disposizione. Nel fare ciò abbiamo ovviamente considerato i canali di finanziamento, tra cui anche quelli pubblici. Noi non diamo una definizione di cosa intendiamo per gestione 'virtuosa', ma sicuramente indichiamo tra le criticità principali quella del progressivo calo dei finanziamenti pubblici avvenuto nel corso degli anni: se ne deduce che le realtà che si sono attrezzate nel tempo a far fronte alla diminuzione di risorse pubbliche avranno meno difficoltà ad affrontare questo problema. Bisognerebbe creare incentivi di natura normativa che favoriscano gestioni che vanno in questa direzione, andrebbero cioè premiate quelle realtà che autonomamente riescono a ricavare risorse dal settore privato in senso lato, tramite erogazioni liberali, sponsorizzazioni, contributi vari, o riescono in ogni caso ad avere entrate proprie ingenti, grazie al numero di soci, di abbonamenti e di biglietti venduti».

Emerge la necessità di ridefinire il ruolo dello Stato nel sistema cultura, e di passare da una concezione assistenzialista, in cui si aiuta chi ha bisogno indipendentemente dalle ragioni che hanno causato la condizione di bisogno, a un'impostazione partecipativa. Sandro Pupillo, direttore generale della Società del Quartetto di Vicenza, emersa dallo studio come una delle realtà medio-piccole più virtuose, commenta: «Il Ministero non deve essere concepito come una struttura di servizio sociale-culturale, che va a tamponare buchi di bilancio o male-gestioni. La funzione del contributo pubblico non è di sostenere le singole associazioni ma di compartecipare a un'attività artistica virtuosa. Più di qualità è l'attività, maggiore dovrebbe essere il sostegno».

Ma non c'è solo questo: alla base della mancata relazione tra contributi e gestione economica c'è anche la carenza di meccanismi di controllo capillari. Ne è convinto Giorgio Pugliario, direttore artistico dell'Unione Musicale di Torino: «Manca, a livello ministeriale, una classe ispettiva che indagli e capisca se ci sono mestatori e compia una valutazione davvero qualitativa. Noi ambiremmo a essere controllati, tra l'altro esisterebbe anche un metodo molto semplice che è l'antico tema della trasparenza: se cioè tutti i criteri di assegnazione dei fondi e il dettaglio dei conti (biglietti, incassi, ecc.) fossero pubblici, i primi 'controllo-ri' sarebbero proprio i nostri colleghi, che comincerebbero a domandarsi perché la tal società ha avuto 10 mila euro in più e ha fatto 5 mila spettatori in meno. Non sto esaltando il principio della delazione, ma dico che se tutto fosse pubblico e trasparente, probabilmente certi sconci non avverrebbero». Pubblicare i bilanci su internet non è di per

L'analisi di Friel e Cavazzoni mette in luce quanto le società di concerti innervino il tessuto dei centri urbani, diventando agenti di coesione sociale

sé sufficiente, in quanto, come sottolineato dallo studio, essi contengono livelli di dettaglio molto vari a seconda di chi li ha redatti. Eppure sarebbe già qualcosa, visto che il dato è tutt'altro che generalizzato: delle 23 società analizzate, solo 14 hanno fornito il proprio bilancio ai due ricercatori e di queste solo 4 lo pubblicano su internet. Infine, solo l'Unione Musicale e la Società del Quartetto di Milano hanno fornito a Cavazzoni e Friel tutti e quattro i documenti rilevanti a definire un bilancio d'esercizio significativo. «Noi dell'Unione Musicale - spiega Pugliaro - da dieci anni pubblichiamo il nostro bilancio civilistico sul nostro sito, ma contestualmente aggiungo che un bilancio in forma CEE lo si può far figurare, non dico come si vuole, ma dandone facilmente una forma illeggibile nei suoi contenuti. Se si mettesse a punto una correlazione tra sovvenzioni pubbliche e private, popolazione residente, presenze e incassi, che sono tutti dati oggettivi da incrociare con una valutazione artistica, forse si potrebbe far funzionare un po' meglio il sistema».

Il nuovo Decreto

In che modo il nuovo Decreto risponde a queste criticità? Salvatore Nastasi, intervenendo al convegno milanese, l'ha spiegato così: «Fughiamo i dubbi che questa sia una riforma solo per finanziare meno soggetti. Semmai tenta di elasticizzare il più possibile i criteri della Legge 800. Incredibilmente la vera riforma è quella della Prosa, dove l'assenza di una legge quadro si è trasformata in fattore positivo dal nostro punto di vista, perché abbiamo potuto riformare il settore. Nella Musica purtroppo non è così, perché c'è una legge che ci dice esattamente come devono essere divisi quei fondi e ci dà criteri minimi da cui non ci possiamo discostare. Noi abbiamo cercato di modernizzare questi criteri in modo da cercare, anche con l'aiuto dei soggetti musicali coinvolti, di farli combaciare il più possibile alle situazioni esistenti. Spesso non combaciano, quindi alle società di concerti chiediamo lo sforzo di studiare questi criteri insieme a noi e di fare una programmazione triennale».

In effetti il punto di snodo del nuovo testo è quello che prevede una forma di erogazione spalmata nell'arco di tre anni alla luce di un'analoga programmazione. L'idea genera reazioni contrastanti, non tanto nel merito, quanto nelle modalità ancora poco chiare con cui le richieste di finanziamenti andranno presentate: «Aspettiamo con ansia di vedere le tabelle informatiche dentro le quali dobbiamo mettere i dati - commenta Pugliaro - Qui il problema è capire cosa si intende con 'programmazione triennale', nel senso che elaborare un calendario di tre anni di manifestazioni è impossibile, non tanto o non solo per noi, ma soprattutto per gli artisti. Noi siamo in grado, come abbiamo sempre fatto, di fornire l'indicazione sostanzialmente attendibile del calendario dell'anno successivo. Per gli ulteriori due anni possiamo indicare le linee strategiche, i temi della programmazione, gli indirizzi, ma non possiamo rispondere alla richiesta normale del Ministero, di indicare "Luogo, Data, Ora, Programma e Artisti"». Non mancano invece reazioni positive, come quella di Antonio Magnocavallo, presidente della Società del Quartetto di Milano: «L'idea di una pianificazione triennale secondo me è splendida, anche per come è stata ritoccata. Noi per esempio abbiamo un importante progetto quartettistico che si svilupperà nel corso di un solo anno solare, ma ri-

partito su due stagioni successive, e poterlo presentare con questa modalità per noi è importantissimo. Certo è molto difficile presentare una pianificazione senza articolarla con i programmi dei singoli concerti». Cosa ne pensano le società medio-piccole? Pupillo (Vicenza) si dice pronto a raccogliere la sfida: «Spaventa un po' il fatto di dover pensare triennialmente. Ma allo stesso tempo è uno stimolo, ci sono già tante associazioni che progettano a lunga gittata, compresa la nostra. Certo è che così facendo si scardina un approccio mentale di anni, ma siamo pronti e preparati per metterci in gioco».

L'altro nodo critico rappresentato dall'impostazione di Nastasi è l'incoraggiamento a trovare forme di sinergia e, se necessario, di fusione tra società troppo piccole. «Quando io dico che le associazioni concertistiche sono troppe, è vero - provoca Nastasi - Non esiste un Paese al mondo dove ci sono 14 fondazioni lirico-sinfoniche, 28 teatri di tradizione, 13 istituzioni concertistiche orchestrali e quasi 200 società di concerto finanziate. Non c'è corrispondenza tra offerta e domanda. Nella riforma non vogliamo per forza finanziare meno soggetti, ma selezionarli in maniera qualitativamente migliore». Come far collimare questa richiesta con il radicamento territoriale delle associazioni concertistiche che hanno spesso supplito, specie nei centri minori, all'assenza di formazione musicale nel sistema scolastico? Il rischio paventato è di andare >>>

Si sta definendo un progetto per far fronte comune su proposte culturali e trattative con le istituzioni pubbliche

AMICI DELLA MUSICA
FIRENZE

MASTER CLASSES

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

Amici della Musica di Firenze Premio "Franco Abbiati" 2006

STEPHEN BURNS

Tromba e Musica d'Insieme
per Ottoni
5 - 9 Dicembre 2014

FAYE NEPON

Canto Musical, Etnico, Jazz
18 - 21 Dicembre 2014

CHRISTOPHE ROUSSET

In collaborazione con l'Istituto Francese
di Firenze

Clavicembalo
15 - 17 Febbraio 2015

STEFANO FIUZZI

In collaborazione con l'Accademia Bartolomeo
Cristofori

Pianoforte e Fortepiano
9 - 12 Aprile 2015

ALESSANDRO CARBONARE

Clarinetto
Maggio 2015

RADOVAN VLATKOVIC

Corno
Maggio 2015

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

Un voucher agli spettatori per finanziare la domanda?

Tra le proposte presentate al convegno milanese, ha destato interesse quella avanzata da Angelo Miglietta. Essa prende le mosse da un ribaltamento della logica del finanziamento pubblico, basato sull'idea di 'finanziare la domanda' anziché l'offerta, introducendo un modello di voucher ispirato a quello che Milton Friedman teorizzò nel campo dell'istruzione scolastica. Secondo l'economista americano, i finanziamenti pubblici dovrebbero andare, invece che alla scuola, direttamente agli studenti (o alle loro famiglie) che sceglierebbero in libertà quale istruzione darsi e stimolerebbero le scuole a migliorare i propri servizi. Riportando il discorso al mondo delle società di concerto, Miglietta sostiene «che il modello dominante basato sull'offerta, diffuso nella maggior parte dei paesi occidentali, sia profondamente sbagliato per una serie di motivi. Il primo è che la possibilità di ottenere fondi pubblici è spostata sul piano della capacità di fare lobbying con l'interlocutore pubblico, quindi introduce un elemento di distorsione tipico dei rapporti in cui è il Pubblico a decidere quale classifica fare e chi premiare. La mia raccomandazione sarebbe di introdurre il modello del voucher in affiancamento, non in sostituzione del modello attuale, applicandolo agli eventi culturali e musicali: vale a dire una forma di pacchetto per cui è il cittadino a 'comprare' i servizi godendo della disponibilità finanziaria pubblica e nel fare questo sceglie in libertà, stimolando un miglioramento della qualità dell'offerta e rendendosi anche conto del valore di ciò che sta acquistando. E qui si potrebbe scatenare una visione imprenditoriale legata all'ipotesi di dare questi voucher al mondo dei giovani in abbinamento con altri servizi o con percorsi che permettono di contaminare tra loro varie proposte culturali». Cavazoni concorda sulla validità della proposta proprio nella misura in cui «sposta il finanziamento pubblico dalle istituzioni che erogano determinati servizi culturali ai potenziali fruitori. Tuttavia, se questo è il principio, resta complicato metterlo in atto, a cominciare dalla difficoltà di perimetrare i soggetti che potrebbero beneficiare di questa forma di aiuti; quindi bisognerebbe definire chi sono i soggetti che possono incassare il voucher. Per il momento quindi la messa in pratica di questo sistema è molto limitata proprio per le difficoltà nell'elaborare questo tipo di politiche a livello locale. Ma mi auguro che qualche esperimento in ambito cittadino avvenga».

Più dubbioso Pugliaro: «Il tema del finanziamento della domanda mi lascia un po' freddo. L'idea del voucher per cui il pubblico sceglie quello che vuole seguire rischia di generare una selezione un po' malthusiana del mondo, in cui sicuramente chi si occupa di attività cameristica rischia di uscirne con le ossa rotte. In altri paesi del mondo, la cultura diffusa dell'esistenza di un repertorio musicale che non sia solo spettacolare e non abbia meccanismi di attrattiva che muovono le masse, è più capillarmente diffusa».

M.C.

verso una cultura dell'evento spettacolare, per cui si convogliano tutte le energie in pochi centri al servizio di spettacoli dalla grande attrattiva, perdendo invece il ruolo quotidiano e settimanale che una proposta culturale magari meno appariscente ma solida può avere nel tessuto sociale. Pugliaro: «O la cultura entra a far parte del nostro quotidiano, in senso lato, o accentuiamo la sua eccezionalità, per cui diventa tutto un fatto straordinario. La vita culturale ha una sua straordinarietà intrinseca che, per essere goduta, deve avere una sua frequenza regolare e una sua capillarità. Il problema non è che le associazioni musicali siano troppe o troppo poche, ma che all'interno di queste vi sia chi lavora male o non ha risultati, prospettive e strategie. È fuori dubbio che in questi casi è sbagliato dare risorse, mentre sul tema del fare rete e cercare sinergie sono pienamente d'accordo». Chi ha preso questa strada è stata proprio Vicenza, che nel 2002 ha conosciuto la fusione tra la Società del Quartetto e gli Amici della Musica: «Le due realtà facevano una programmazione abbastanza simile – spiega Pupillo – e ciò creava meccanismi un po' dispersivi. Nonostante il passaggio sia stato doloroso, oggi possiamo dire di essere stati in grado di ottimizzare gli sforzi, creando un'unica stagione, ampliando il pubblico e convogliando le risorse economiche».

Fare rete

Un modo di interpretare l'esigenza del Ministero di creare sinergie e forme di collaborazione o accorpamento, è la proposta di «costruire una rete di dialogo tra le società concertistiche italiane» enunciata da Magnocavallo in apertura dei lavori del convegno. L'avvocato milanese ci spiega che già nel 2006 aveva lanciato, insieme a Stefano Passigli, presidente degli Amici della Musica di Firenze, l'ipotesi di fare fronte comune sotto il profilo delle proposte culturali e delle trattative con le istituzioni. Allora l'idea non aveva avuto seguito, ma ora c'è più ottimismo. «Ho già scritto a una dozzina di società proponendo una riunione per andare avanti su questa strada. Nel giro di tre giorni mi hanno già risposto quasi tutte positivamente. Quello che a me interessa è creare un network col quale le società di concerti possano condividere una fase di progettualità comune, in modo da proporre progetti che si facciano in comune in varie città italiane. Forse l'idea di programmare insieme ad altre società può comportare un ridimensionamento del ruolo degli agenti, ma in 32 anni di esperienza ho visto troppo spesso stagioni musicali messe insieme scegliendo di getto sulla base dei programmi mandati dagli agenti. Questa per me è una perdita di progettualità. Costituire una rete di alto livello è il modo migliore per valorizzare l'eccellenza e far fronte alla crisi che martoria il mondo della cultura. I requisiti minimi per aderire sono evidenziati in una bozza di statuto che ho proposto alle altre società, al centro della quale c'è la trasparenza di gestione: ciò significa che statuto, bilancio e relazione dei revisori dei conti di ogni società devono essere pubblicati su internet, non voglio avere come compagni di strada enti che nascondono la propria amministrazione». Su un piano di concertazione più ampio si pone invece l'idea lanciata da Fontana di creare, sotto l'egida dell'Agis, una sorta di 'costituente' per la musica in Italia, al cui tavolo prendano parte le fondazioni lirico-sinfoniche insieme alle istituzioni concertistico-orchestrali, le società di concerto e agli altri soggetti musicali. L'idea è ben accolta da Na-

stasi che sottolinea: «Negli ultimi dieci anni le divisioni che hanno lacerato l'Agis, hanno fatto sì che io non abbia avuto una controparte quando serviva, né un soggetto con cui confrontarmi su certi argomenti; con la presidenza di Carlo Fontana, obiettivamente l'aria è cambiata e quindi ben vengano queste iniziative e ben venga un Agis forte». Anche Passigli (Amici della Musica di Firenze) reagisce positivamente alla proposta: «La Legge 800 è obsoleta ma purtroppo condiziona enormemente il governo in materia di sostegno allo spettacolo dal vivo. Solo una costituente per la musica può chiedere una sua revisione profonda. In questo senso, se l'Agis si impegnerà, noi possiamo benissimo dare luogo a una forma associativa tra le principali associazioni concertistiche, ma stando nell'ambito di una politica comune per la revisione della normativa. È opportuno che le grandi associazioni si uniscano per superare un altro dei grandi difetti della Legge 800, cioè la distinzione tra produzione e distribuzione. Quando le grandi associazioni decidono di fare i cicli liederistici di Schubert in un

anno – lo abbiamo fatto a Firenze – e contattano le società consorelle accordandosi nel chiamare i migliori specialisti italiani e stranieri e mettendo insieme una serie di spettacoli intorno a un tema, stanno facendo produzione o distribuzione? E siccome questo influisce enormemente sui criteri e parametri del nuovo Decreto, dobbiamo lavorare insieme in questo senso. Le grandi associazioni possono anche svolgere un ruolo di distribuzione dei loro programmi sul territorio a loro confacente, bisogna prendere contatto con le regioni, che già fanno questo nell'ambito del teatro e del cinema dei centri minori. Nel campo della musica lo possono fare le orchestre sinfoniche, regionali e le grandi associazioni, anche per calmierare i prezzi: talora vedo pagare dagli assessori comunali cifre assolutamente fuori mercato per un certo evento episodico, che noi non pagheremmo mai nelle nostre stagioni».

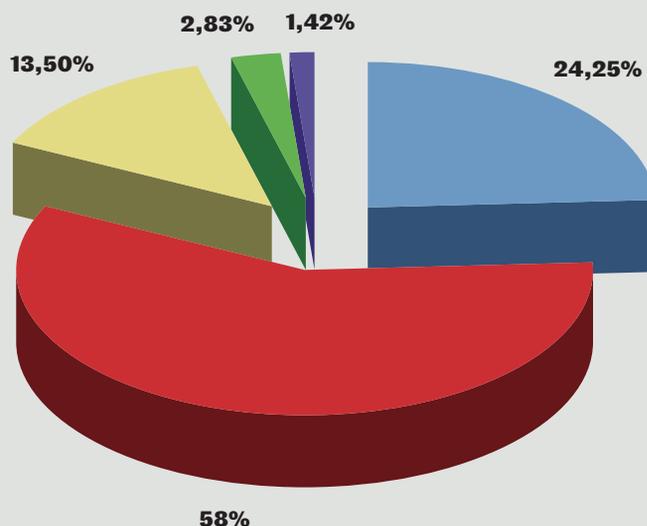
m—

Ecco le cifre: l'82,25% del pubblico ha più di 50 anni

La ricerca di Friel e Cavazzoni è

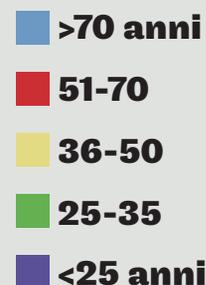
divisa in due parti:

la prima si occupa di analizzare le risposte a un questionario che i due ricercatori hanno preparato per indagare le proposte culturali delle 23 associazioni, le modalità della loro comunicazione e i canali di reperimento delle risorse economiche; la seconda invece ne analizza i bilanci. Come primo dato rilevante si segnala il fatto che il 36% svolge attività di formazione musicale, includendo in questa categoria, oltre all'attività nelle scuole (86%) anche l'istituzione di prove aperte, masterclass e rassegne ad hoc per il pubblico giovane. Uno dei valori meno comparabili tra una società e l'altra è quello del pubblico, che si differenzia rispetto alle diverse politiche che ogni associazione mette in atto riguardo ai propri soci e agli abbonamenti. Sebbene siano piuttosto sviluppate campagne rivolte a un pubblico più giovane, la cui presenza arriva a quote rilevanti grazie a convenzioni e agevolazioni, non altrettanto è il dato dell'età media dei soci, che rientra prevalentemente nella fascia d'età 51-70. L'elemento dei social media è importante soprattutto per quelle società che hanno sviluppato, anche per penuria di fondi pubblici, particolare propensione all'attrazione di pubblici nuovi. Interessante è che solo una società fa uso di un canale YouTube (Vicenza), in cui convoglia una serie di materiali pensati ad hoc per il mezzo raggiungendo anche quote di visualizzazione molto elevate (oltre i 70 mila per il video più cliccato).



fascia d'età dei soci (nel 2012)

percentuale rispetto al totale associati



fonte: elaborazione della ricerca Iulm su dati forniti dalle istituzioni concertistiche intervistate

In breve

Muti e la Cherubini in Italia

«Una tournée che abbiamo definito in tempi brevissimi - sottolinea Mario Salvagiani, presidente dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini - a seguito della decisione del maestro Muti di rinunciare alla direzione dell'*Aida* all'Opera di Roma e dell'indicazione di volersi dedicare da questo momento in poi, in Italia, soprattutto ai giovani musicisti della Cherubini»: nasce così la tournée italiana per il decennale della Cherubini (il primo concerto si tenne il 13 dicembre 2004 a Piacenza) che vedrà Muti sul podio della sua orchestra dal 1° dicembre all'Opera di Firenze al 15 dicembre al Teatro Ponchielli di Cremona, con tappe intermedie a Napoli, Foggia, Altamura e Bari.

Ricordando Renata Tebaldi



Dopo l'inaugurazione a Busseto del Museo Renata Tebaldi in giugno e un concerto in agosto dell'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino diretta da Zubin Metha (che diresse la Tebaldi in *Tosca* al Metropolitan nel 1968), la Fondazione Museo Renata Tebaldi propone

una serie di iniziative per celebrare il decennale della scomparsa della soprano, morta il 19 dicembre 2004 nella sua casa di San Marino. Centro delle iniziative sarà Milano, città nella quale la Tebaldi stabilì la propria residenza e che consacrò il suo talento. A novembre si è conclusa la Passeggiata Renata Tebaldi, itinerario fra teatri, alberghi, negozi e botteghe storiche abitualmente frequentati dalla soprano durante i cinquant'anni trascorsi nel capoluogo lombardo. Continua invece fino al 2 febbraio a Palazzo Morando in Via Sant'Andrea a Milano la mostra inaugurata lo scorso 20 novembre dedicata alla "Donna Renata Tebaldi". Dopo Milano, la mostra farà il giro del mondo con tappe a Tokyo, Parigi e Buenos Aires in programma nel 2015. Il 19 e 21 dicembre all'Auditorium di Milano è in cartellone il concerto "Dedicato a Renata Tebaldi" dell'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi" diretta da Zhang Xian con gli allievi della Civica Scuola di Milano "Paolo Grassi". In programma composizioni di Pëtr Il'ič Čajkovskij: *La Tempesta. Fantasia sinfonica in fa minore op.18, Francesca da Rimini op.32, Amleto op.67* e *Romeo e Giulietta* nella versione originale del 1869. Per l'occasione, l'Auditorium ospiterà anche una mostra fotografica dedicata a Renata Tebaldi. Il programma delle celebrazioni prevede anche un progetto pedagogico con coinvolgimento di alcuni istituti superiori e la proiezione a Palazzo Morando in febbraio del film-documento dedicato a Renata Tebaldi realizzato dagli studenti dell'Istituto di Istruzione di Cinematografia "Marelli-Dudovich" di Milano.

Stefano Nardelli

FESTIVAL

Competizioni in concerto

IL PERGOLESI SPONTINI DI JESI HA PER TEMA LA GARA, VISTO CHE LA CITTÀ È CAPITALE EUROPEA DELLO SPORT/ LUCIA FAVA



Corrado Rovaris dirigerà in prima esecuzione moderna pagine dall'*Olympie* di Spontini

Ricco e interessante si presenta il programma del Festival Pergolesi Spontini, dal 5 al 20 dicembre a Jesi e in vari luoghi della provincia di Ancona. Il titolo scelto, "Olimpie e Olimpia. Competizione e cimento in musica e non solo" è ispirato al riconoscimento di Jesi Città Europea dello Sport 2014. Ne parliamo con Alberto Martini, consulente artistico del Festival:

«Il legame tra atletismo sportivo e virtuosismo esecutivo è il filo conduttore di questa edizione. Protagonisti ne sono i Virtuosi Italiani, complesso in residence che parteciperà alla maggior parte degli appuntamenti. "Gara vocale: da Farinelli a Velluti" il 12 dicembre sarà una divertente competizione tra virtuosi del vocalizzo, mentre "Superar se stessi" il 13 vedrà la sfida tra il virtuosismo di Paolo Pollastri all'oboe e Giovanni Angeleri al violino. "Les caractères

de la guerre" presenterà invece brani per clavicembalo dedicati alla "battaglia", e in "Sacro fuoco" Maurizio Baglini farà un omaggio al pianismo di Chopin. L'arte dell'improvvisazione di tutte le epoche, da Monteverdi al jazz, sarà poi anch'essa protagonista di un concerto, e proprio nell'ottica della contaminazione tra stili e linguaggi si darà spazio anche alla letteratura e al cinema, con la proiezione di *La febbre dell'oro* di Chaplin e l'esecuzione dal vivo della partitura originale della colonna sonora. Evento clou il 19 dicembre sarà la prima esecuzione moderna, diretta da Corrado Rovaris, dell'ouverture e dei ballabili dell'*Olympie* di Spontini, anticipazione dell'esecuzione completa che si auspica per il prossimo anno».

CONTEMPORANEA

Requiem laico

A TORINO IL 4 DICEMBRE IN PRIMA ASSOLUTA AL TEATRO ASTRA LA CANTATA SCENICA *LO STRIDERE LUTTUOSO DEGLI ACCIAI*, SULLA TRAGEDIA DELLA THYSSSEN KRUPP, CON MUSICA DI **ADRIANO GUARNIERI** E TESTO DI GIORGIO LUZZI, L'ALLESTIMENTO VIDEO-SCENICO È DI CONTROLUCE TEATRO D'OMBRA. PARLA IL COMPOSITORE

ALESSANDRO MASTROPIETRO

Dal 4 al 7 dicembre la Fondazione Teatro Piemonte Europa di Torino presenta, al Teatro Astra (e nella sezione di cartellone 'Spazi Sonori' dedicata all'integrazione dei linguaggi), *Lo stridere luttuoso degli acciai*, una prima assoluta firmata dal poeta Giorgio Luzzi (testo poetico) e Adriano Guarnieri (musica), per l'allestimento video-scenico del pool di Controluce Teatro d'Ombra (Cora Di Maria, Alberto Jona e Jenaro Melendrez Chas, con la collaborazione della Piccola Accademia del Teatro Ragazzi e dell'Animazione): si tratta di una cantata scenica nata «dal dolore, dalla persistenza della memoria attorno a una vicenda di lavoro e di morte, il rogo della Acciaieria ThyssenKrupp di Torino» che, nella notte tra il 6 e il 7 dicembre 2007, provocò la morte di sette operai. Il testo di Luzzi (scrittore e critico letterario), un verso del quale dà il titolo dell'opera, è stato articolato in sette episodi di lunghezza variabile dal compositore, che ha affrontato in ciascuna aspetti diversi, privati e pubblici, elegiaci e civili, documentati nel periodo immediatamente successivo all'evento e sotto la spinta delle diverse forme di emozione suscitate dalla notizia e dalle immagini della tragedia, intrecciandovi le voci date dall'autore del testo a testimoni e sopravvissuti. L'organico scelto per il progetto annovera un soprano, coro a quattro voci su nastro (la voce del soprano della performance, Sonia Visentin, registrata elaborata e sovrincisa), voce recitante, tre percussionisti (uno dei quali operante a tre grandi lastre d'acciaio pendenti dal soffitto) e quattro strumenti (ottavino/flauto iperbasso, violoncello, trombone e tuba), ovvero l'Ensemble Icarus diretto da Pietro Boronovo, e live electronics per la spazializzazione del suono.

«Il lavoro - dice Guarnieri - mi ha coinvolto fortemente, sul piano morale e intellettuale: ho tentato di infondervi uno sdegno controllato dalla ragione, una pietà guidata dal diritto alla giustizia, di fare una sorta di 'requiem laico nel quale la denuncia (che non manca) è data insieme a una lettura lirica della sofferenza in quanto tale. Posso riconoscere, in questo, una mutazione, ma non un abbandono, dell'impegno tipico degli anni Settanta, quello del verismo ideologico, che qui cerco di

declinare in nei toni di una dolorosa elegia».

Nella partitura, voci cantate e recitate non si sovrapporranno mai, forse isolando - o, meglio, focalizzando - i due termini che la critica ha unito in una fortunata definizione della musica di Guarnieri: materismo lirico. La materia, la sua violenza fonica, è localizzata soprattutto nelle percussioni e nei fiati spinti nei loro estremi fonici (e associata alla recitante, che sarà Michela Mocchiuti), mentre il piano lirico è disegnato dalle voci e dal violoncello, destinatario solistico delle transizioni tra gli episodi. La spazializzazione sarà curata da Tempo Reale di Firenze (Francesco Giomi e Damiano Meacci), «ed è - prosegue Guarnieri - un elemento importante nel di-

segno di una drammaturgia anzitutto interna alla dimensione verbale-musicale: essa si proietta sulla disposizione degli esecutori nello spazio, che può essere anche un capannone di fabbrica dismessa. Non mi sono astenuto dal collocare la scrittura vocale, con la specificità timbrica del rapporto voce dal vivo/registrata, entro una storia della rappresentazione della sofferenza, per cui non sono evitate inflessioni madrigalistiche, e direi escluso un uso 'alla greca' del coro su nastro, che è qui invece quasi una 'presenza-assenza' realizzata nel suono».

m-

SCUOLA DI MUSICA SINFONIA - LUCCA CORSI SPECIALI 2015

Corso di Formazione per Operatori Musicali nelle Scuole dell'Infanzia e Primarie

Docenti: Alberto Conrado, Rosalba Deriu,
Sabiene Oetterli, Ciro Paduano, Enrico Strobino
Periodo: gennaio - marzo 2015

Accademia Pianistica "Sonja Pahor"

Docenti: Pier Narciso Masi, Daniel Rivera
Periodo: gennaio - giugno 2015

Accademia di Musica da Camera

Docenti: Pier Narciso Masi, Andrea Nannoni
Periodo: gennaio - giugno 2015

Laboratorio di Musica Antica sul Concerto Grosso di autori lucchesi

Docente: Carlo Ipata in collaborazione con l'Ensemble "Auser Musici"
Periodo: gennaio - giugno 2015

Masterclass di Violoncello

Docente: Andrea Nannoni
Periodo: gennaio - giugno 2015

PER INFORMAZIONI: SCUOLA DI MUSICA SINFONIA - VIA NAZARIO SAURO, 527 - 55100 LUCCA
TEL E FAX 0583-31.20.52 - SCUOLA.SINFONIA@TIN.IT

WWW.SCUOLASINFONIA.IT

SCALA

Opera aperta

DEBORAH WARNER METTE IN SCENA IL *FIDELIO* CHE IL 7 DICEMBRE APRE LA STAGIONE DELLA SCALA CON LA DIREZIONE DI BARENBOIM. COSA SUCCEDERÀ DOPO IL LIETO FINE? «CREDO CHE BEETHOVEN VOLESSE UN FINALE RISOLTO IN SCENA MA, COME LA STORIA CI INSEGNA, ANCORA APERTO PER NOI»

BIANCA DE MARIO

Il *Fidelio* che aprirà la nuova stagione della Scala sarà affidato alla regia di Deborah Warner, già nota al pubblico milanese per aver portato in scena nel 2011 un elegantissimo Britten con *Death in Venice*.

Inglese dell'Oxfordshire, la Warner ha esordito come regista teatrale, per poi fondare nel 1980 la compagnia indipendente del Kick Theatre. Ha confermato la propria maestria con il teatro shakespeariano in una lunga collaborazione con Fiona Shaw e nel cinema (del 1999 il poetico *The Last September*), ma si dedica ormai da oltre vent'anni alla regia d'opera, oggi sua principale attività. Tra i suoi titoli più recenti *Dido and Aeneas* di Purcell con Les Arts Florissants di William Christie (Opéra Comique, 2008) e *Eugene Onegin* di Čajkovskij per la scorsa stagione del Metropolitan di New York con la direzione di Valery Gergiev.

La incontriamo allo spazio Ansaldo, al termine di una prova di questo *Fidelio*.

Per qualcuno che, come te, viene dal mondo del teatro, cosa significa dirigere una regia d'opera? Com'è diverso il modo di concepire queste due forme d'arte?

«Ci sono centinaia di modi per rispondere a questa domanda. Credo che il mio lavoro non sia diverso, che si tratti di teatro o di opera, poiché il dover far emergere la verità dell'attore in relazione al suo ruolo non cambia. Un regista cerca di portare l'artista a un punto di massimo coinvolgimento con il materiale: cerco di dar loro la chiave di accesso alla loro 'io', che si tratti di Leonora, Hedda Gabler, Elettra o Lady Macbeth. Non credo che il mio lavoro sia diverso, lo è la cultura di queste due discipline, e qui si trovano molte altre risposte alla tua domanda. La connessione, almeno per me è sempre stata Shakespeare, ovvero la versificazione. La solida struttura che ti dà il verso è strettamente connessa alla struttura che ti viene data dalla musica. Un regista sa che, rompendo la struttura del verso in Shakespeare, perde l'aiuto del tuo più valido collaboratore. Direi quindi che Shakespeare in una sala prove è come il direttore in una

prova d'opera. Quando al mio fianco ho un buon direttore è quasi come avere accanto il compositore, qualcuno che intensifica la ricerca e aiuta l'intera creazione».

Spesso, almeno in Italia (ma non solo), i registi vengono considerati la causa della maggior parte degli errori...

«Sì, siamo degli ottimi capri espiatori, vero?»

Perché, secondo te, si è così attaccati a una tradizione paralizzante al punto tale da renderci ostili al cambiamento?

«Per rispondere dobbiamo forse tornare alle basi della nostra conversazione: l'opera è teatro vivo, è un parente stretto del teatro, non è invece così vicina al concerto. La sua peculiarità sta proprio nel fatto che i compositori d'opera erano grandi drammaturghi e non può esserci opera senza lo stesso scavo interiore che sarebbe necessario per uno spettacolo teatrale. La scena resterebbe lì, bellissima come una porcellana, ma morta, se un regista non cercasse davvero di liberare il meccanismo della scena. Il fatto che alla Scala - l'ho scoperto proprio ieri - i cantanti venissero applauditi o fischiati con grande entusiasmo è straordinario perché indica la passione che questi spettacoli suscitavano, come il calcio oggi! È dunque rischioso che uno spettacolo resti bloccato ed è pericoloso per lo stato precario in cui l'opera oggi si trova, dovendo sempre giustificare il proprio status e la propria necessità di vita».

Qual è allora oggi la funzione di un regista?

«Direi parlare del futuro, del presente forse. Quello che vuoi fare quando ti trovi davanti a uno spartito è liberarne il suo valore emotivo, e liberarlo onestamente, non in termini operistici. Per poterlo fare nel teatro devi sospendere il meccanismo, in un'opera lo devi smontare per aver accesso alla chiave e poi puoi cominciare a costruire e ricostruire. Solo in questo modo puoi riuscire a colpire il pubblico con grande impatto. Non è detto che accada sempre o per 180 minuti consecutivi, ma è quel momento travolgente a cui ogni regista deve poter aspirare: la ricerca del potenziale affinché questo accada. E può succedere inaspettatamente. In un mio precedente *Fidelio*, durante una replica a Glyndebourne, proprio con Anja Kampe, interprete di Leonora anche in questa produzione, che cantava questo ruolo per la prima volta, vi fu un momento sensazionale. Non so spiegare cosa accadde: qualcosa avvenne, a ogni livello, musicale e teatrale. Complice forse il clima: l'aria condizionata si ruppe e la temperatura, altissima, contribuì enormemente ad alzare la tensione e la temperatura in sala».

Parliamo un attimo delle differenze di questo *Fidelio* con il tuo precedente (2001). Com'è cambiata la lettura in questi anni?

Deborah Warner
(foto Brian Slater)



«Gli avvenimenti mondiali più significativi erano, all'epoca, le guerre dei Balcani. Pensavo alla carcerazione forzata cui molti erano dovuti andare incontro. A Glyndebourne il coro era giovane e questo mi aveva fatto pensare a dei giovani carcerati, tenuti in prigioni temporanee create dagli eserciti che prendevano possesso delle scuole. Prigioni non ufficiali, improvvisate. Quell'idea è ancora molto importante per me: avremo ancora uno spazio usato temporaneamente, questa volta più simile a una grande fabbrica. Oggi, per noi, gli eventi più importanti vengono dalla guerra civile siriana e dai terroristi islamisti di Isis, dai rapimenti e decapitazioni di ostaggi. Credo che *Fidelio* si muova nel tempo e dunque debba parlare del nostro tempo: deve essere un allestimento contemporaneo. Ma non può essere ridotto dandogli un semplice nome, un *Fidelio* siriano o un *Fidelio* Isis, perché un'opera esiste anche a un livello poetico, non può essere ridotta concettualmente, deve poter innescare nel pubblico associazioni mentali. Il mio lavoro e quello della mia scenografa (Chloe Oboloensky) è inventare uno spazio che possa permettere alla poetica dell'opera di parlare, e scatenare queste associazioni». Deborah mi mostra il libro che ha tra le mani: si intitola *Winterreise* ed è la documentazione fotografica del viaggio in Russia di Luc Delahaye (Pheidon, 2000). «Questa è un po' la mia ispirazione. Queste sono vite, storie di persone che vivono con molto poco. Non hanno niente, nessuna gioia. Rocco, Marzelline, Jaquino sono persone molto povere, della famiglia di *Wozzeck*, per intenderci. Leonora e Florestan sono di un'altra classe, questo è vero, ma vivono a contatto con questa realtà. In questo contesto, quando Marzelline, per esempio, canta della speranza e della gioia dell'amore come di qualcosa che potrebbe finalmente essere suo, ogni possibile connotazione buffa sparisce. Lascia a bocca aperta il poter anche solo immaginare delle emozioni così forti in una vita piatta, senza possibilità di felicità o di riscatto. Così Marzelline è qualcuno che esplora, sa che sarebbe quasi un miracolo se quel misterioso ragazzo potesse essere suo... Lei è la sola in questa storia ad avere un finale tragico».

Come suona allora questo lieto fine?

«È difficile, non so ancora cosa accadrà esattamente, poiché ci dedicheremo al finale solo alla metà di novembre. La scorsa estate quando ho visto alla tv le scene delle barricate in Ucraina ho pensato che quella gente, con i caschi da ciclisti sulla testa e i volti pieni di sangue, avesse un'eccitazione estatica. Nei loro sguardi si leggeva la speranza che il loro mondo potesse cambiare per sempre. Siamo rimasti con il fiato sospeso, chiedendoci quale sarebbe stata la reazione della Russia, cosa sarebbe successo. Forse le guardie e il popolo che, nel secondo atto, irrompono nella prigione e liberano Florestan somigliano a quella gente. La loro estasi finale spinge però lo spettatore a interrogarsi: "Cosa accadrà adesso, o tra due settimane? Troveremo davvero questa vittoria utopica?". Credo che Beethoven volesse giocare con questo. Un finale risolto in scena ma, come la storia ci insegna, ancora aperto per noi».

Fidelio andrà in scena il 4 dicembre (Anteprima Giovani), il 7 dicembre (serata inaugurale della stagione 2014/2015, in diretta su Radio3 Rai e Rai5) e poi con altre 5 recite fino al 23 con Daniel Barenboim sul podio e le voci di Peter Mattei (che intervistiamo a pagina 12), Falk Struckmann, Klaus Florian Vogt, Anja Kampe, Kwanchul You, Mojca Erdmann, Florian Hoffmann.

L'Opera di Roma non licenzia più

L'accordo per evitare il licenziamento collettivo di orchestra e coro dell'Opera è stato raggiunto con relativa facilità, perché entrambe le parti in causa erano consapevoli che questa era l'unica soluzione possibile. Spesso le crisi diventano il punto da cui ripartire rafforzati ed è quel che si augurano entrambe le parti, sovrintendente e lavoratori. Le nuove misure gettano infatti le basi per una ottimizzazione del lavoro e quindi per una maggiore produttività e portano un risparmio di 3 milioni di euro alle esauste casse del teatro.

Resta la sensazione che orchestra e coro siano i soli a pagare per anni di gestione economicamente disastrosa, di cui non sono responsabili: ciò lascia un sapore amaro, ma testimonia del loro senso di responsabilità. I professori d'orchestra in particolare fanno concessioni su orari di lavoro e straordinari e rinunciano a una serie di indennità: sarà ridotta del 25% l'indennità per gli spettacoli all'aperto e cancellata l'indennità per i concerti sinfonici, di conseguenza la loro busta paga si assottiglia di circa 200-300 euro mensili a testa. Alcune di queste indennità sono state fonte di critiche e ironie a non finire, perché apparivano poco giustificate in sé, ma in realtà avevano una ragion d'essere, poiché servivano ad integrare stipendi piuttosto magri, inferiori a quelli dei loro colleghi di altri teatri italiani, per non parlare dei teatri esteri. La maggiore flessibilità sul lavoro permetterà inoltre un risparmio di ben 800.000 euro sugli strumentisti aggiunti.

Sono state inoltre stabilite modalità di raffreddamento dei conflitti sindacali, il che non apparirebbe un'innovazione così determinante, poiché per molti anni non erano stati annullati spettacoli per sciopero; se si pensa invece al caso clamoroso delle tre recite di *Bohème* di quest'estate alle Terme di Caracalla, queste norme potrebbero impedire in futuro ai sindacati di danneggiare il teatro e soprattutto se stessi, considerati i risultati ottenuti con questa astensione dal lavoro.

Il sovrintendente Fuortes - dopo la recente condanna dell'Opera per comportamento antisindacale proprio per questo motivo - si è voluto togliere la piccola soddisfazione di far inserire nell'accordo la possibilità di svolgere spettacoli di balletto con una base orchestrale registrata: si spera comunque che non ce ne sarà bisogno, perché non degno di un teatro di qualità e non in linea con il costo dei biglietti. Da parte sua il teatro si impegna a incrementare le coproduzioni, ad aumentare il numero delle recite, a intensificare l'utilizzo del Teatro Nazionale, a promuovere attività in decentramento, a incrementare l'attività didattica: propositi lodevoli, sebbene ovvi, ma molto generici.

Resta ora da ricostruire il prestigio internazionale che l'Opera si era guadagnato negli ultimi anni e che è stato seriamente incrinato dalla notizia dello scioglimento di orchestra e coro, che ha fatto il giro del mondo. Un'indicazione sulla strada che s'intende percorrere viene da Carlo Fuortes, che ha puntualizzato che Riccardo Muti non ha mai ricusato il titolo di direttore onorario e ha espresso l'augurio che possa ritornare presto all'Opera. Tutti se lo augurano, ma non sarà facile.

Mauro Mariani

SCALA

Istinto del personaggio

IL BARITONO SVEDESE **PETER MATTEI**, DOPO ESSERE STATO DON GIOVANNI NEL 2011, TORNA ALLA SCALA COME DON FERNANDO NEL *FIDELIO*: «LA VERA SFIDA È ESSERE ESPRESSIVO NONOSTANTE LA BREVITÀ DEL RUOLO»

STEFANO NARDELLI

Tre anni dopo aver indossato i panni del seduttore di Siviglia nello spettacolo firmato da Robert Carsen che aprì la stagione scaligera, il prossimo 7 dicembre lo svedese Peter Mattei tornerà sul palcoscenico del Piermarini per il *Fidelio* in cui interpreterà Don Fernando. Cinquant'anni nel prossimo giugno, Peter Mattei è oggi uno dei baritoni più apprezzati in circolazione. Molto oculato nella scelta dei ruoli e ottimo amministratore di se stesso, Mattei ha costruito la sua fama soprattutto sui ruoli mozartiani (su tutti, Don Giovanni e il Conte, con il quale ha trionfato al Metropolitan di recente). Mattei ama tornare sui suoi personaggi e Don Fernando non è un'eccezione, avendolo affrontato per la prima volta nel 1996 a Salisburgo sotto la direzione di Georg Solti e ritrovato in più occasioni, compreso a Lucerna nel 2010 sotto la guida di Claudio Abbado («Don Fernando rappresenta davvero un arco lungo tutta la mia carriera» dice).

Un caso, questo nuovo Don Fernando alla Scala?

«È un caso ma è anche vero che è sempre una sfida e voglio farlo bene».

Dopo un ruolo immenso come Don Giovanni, torni alla Scala con un ruolo non esattamente un protagonista. Un po' stretto?

«No, assolutamente. E poi anche i piccoli ruoli hanno i loro vantaggi: per esempio, non devo essere a disposizione per tutto il periodo delle prove! Seriamente, nella mia carriera ho affrontato tanti ruoli minori e non lo considero un problema. Semmai la vera sfida è riuscire a essere espressivo nonostante la brevità, che impone un altro tipo di concentrazione. Quando fai Don Giovanni sai di avere l'intera serata per te, con Don Fernando invece devi entrare nel personaggio immediatamente, anche prima di entrare in scena. E comunque sono molto felice di tornare a cantare alla Scala, un teatro che amo e in una città nella quale mi piace molto lavorare»

Don Fernando è il simbolo degli ideali beethoveniani di fratellanza, giustizia e libertà. Non è più divertente essere un cattivo a tutto tondo come Pizarro?

«Nel passato ho interpretato anche Pizarro, proprio con Daniel Barenboim. Fare un cattivo assoluto in Beethoven è più semplice, perché Beethoven è bravissimo a descrivere il male. Pizarro è molto organico. Non c'è niente di strano nel personaggio: è un cattivo a tutto tondo e Beethoven lo disegna in maniera fantastica. Quando ha a che fare con personaggi positivi, come, si sente lo sforzo. Don Fernando ha un fraseggio molto strano,

La Scala versione Expo non chiuderà per ferie

Presentata già da tempo come la stagione dell'Expo, quella che si apre il prossimo 7 dicembre appare soprattutto come una grande vetrina di produzioni più o meno recenti con una significativa quota di produzioni importate e uno spazio piuttosto ridotto alle novità (tre i nuovi allestimenti, fra cui una commissione). In totale saranno 17 i titoli offerti per un totale di 120 serate di opera. Dopo l'apertura con *Fidelio*, la stagione continua in gennaio con *Die Soldaten* allestito nel 2012 da Alvis Hermanis per Salisburgo che ritrova Ingo Metzmacher sul podio. Iniziata nel 2009 con *Orfeo* e proseguita nel 2011 con *l'Ulisse*, con *L'incoronazione di Poppea* Rinaldo Alessandrini e Robert Wilson concludono in febbraio la trilogia monteverdiana. Archiviato Zeffirelli, da metà febbraio il sipario si apre sull'*Aida* diretta da Zubin Mehta nel più sobrio allestimento firmato nella scorsa stagione da Peter Stein per il

moscovita Teatro Stanislavsky Nemirovich-Danchenko. Si prosegue con il mozartiano *Lucio Silla* ancora da Salisburgo, la ripresa della *Carmen* di Emma Dante con Elina Garanča protagonista (sostituita da Anita Rachvelishvili in giugno), e la *Turandot* nella produzione dell'Opera di Amsterdam del 2002 con la direzione Riccardo Chailly, che proprio con questa produzione tenne a battesimo l'allora nuovissimo finale di Luciano Berio. Il 16 maggio arriva l'unica novità: *CO2*, di sensibilità ecologista in linea con il tema dell'Expo 2015, firmata da Giorgio Battistelli in un allestimento diretto da Robert Carsen. Dopo le riprese di *Lucia di Lammermoor*, protagonista Diana Damrau, e di *Cavalleria Rusticana* e *Pagliacci*, in luglio arriva *Otello* rossiniano con il veterano Gregory Kunde "contro" Juan-Diego Flórez diretti da John Eliot Gardiner in una nuova produzione con la regia di Jürgen Flimm e le scene e i costumi di Anselm Kiefer. In

ossequio all'Expo niente chiusura estiva per il teatro, che fra fine luglio e agosto si apre ai giovani dell'Accademia scaligera impegnati nel concerto donizettiano con la veterana Edita Gruberová e nel *Barbiere di Siviglia* di Ponnelle con la tutela artistica di Leo Nucci e Ruggero Raimondi, mentre all'inossidabile *Bohème* zeffirelliana ridarà linfa l'energia dei venezuelani dell'Orchestra e del Coro giovanile "Simón Bolívar" guidati da Gustavo Dudamel. Altre tre riprese in cartellone in autunno a completamento del programma: *L'elisir d'amore* con scene e costumi di Tullio Pericoli in settembre, il *Falstaff* di Carsen con la direzione di Daniele Gatti e il *Wozzeck* scaligero del 1997 con la regia di Jürgen Flimm e la bacchetta di Ingo Metzmacher, in sostituzione del previsto *Fin de partie* che György Kurtág non è riuscito a finire in tempo.

S.N.



Peter Mattei (foto Hakan Flank)

è complesso, anche non lo sembra affatto. Quando lo canto, la mia impressione è che a linea di canto non sia organica. Ciò che invece non succede con Pizarro, che è un ruolo molto organico. Non so perché è così, ma c'è una grande differenza nell'affrontare vocalmente questi due ruoli. Forse il lato oscuro era più naturale per lui».

A Milano ritroverai Barenboim sul podio ...

«È meraviglioso lavorare con Daniel, soprattutto per Beethoven. Insieme abbiamo fatto la *Nona Sinfonia* per un capodanno a Berlino e, come dicevo, anche un *Fidelio* in versione da concerto. Ha lo spirito giusto per Beethoven e riesce a renderlo in un modo davvero fantastico».

Tornando al canto, Beethoven scrisse (nel 1823 o 1824 a Griesinger): «So benissimo che la sinfonia è il mio elemento. Quando i suoni risuonano in me, sento sempre l'orchestra piena; posso chiedere qualsiasi cosa agli strumentisti, ma quando scrivo per la voce devo continuamente chiedere a me stesso: 'Si può cantare?'». Cosa gli rispondi?

«È vero: Beethoven tratta la voce come uno strumento. Le difficoltà maggiori sono certamente nel fraseggio, ma anche nella struttura ritmica che ricorda quella strumentale. E trattandosi di Beethoven non si scherza: si fa! Mozart è molto più libero.»

Con Mozart hai da sempre una relazione speciale.

«È come la vita per me. Ti rende felice sulla scena. Ti fa sentire felice quando te ne torni a casa. Mozart e Da Ponte hanno composto le più belle opere al mondo. La sua musica non è complicata ma è così: tutti possono cantare la sua musica ma è così sorprendentemente fantastico.»

Stanco di Don Giovanni?

«No, niente affatto! Amo le opere che conosco e sarei molto infelice se non potessi continuare a cantarle».

Nonostante una carriera relativamente lunga, nella scelta dei ruoli appari molto selettivo. Perché?

«Diciamo così: se fossi un pugnile, non avrei voglia di

salire nella categoria di peso. Ma se venisse naturale, non mi opporrei. Sono ancora innamorato dei ruoli che canto da molti anni e vorrei continuare a cantarli il più a lungo possibile. Vanno bene alla mia voce, vanno bene a me. Siamo anche attori e, per dare il meglio in scena, è fondamentale conoscere perfettamente il ruolo che si interpreta».

In una intervista con il "New York Times" tempo fa hai dichiarato: "Conoscere troppo, interferisce con l'istinto. Se l'istinto conosce troppo, non è più istinto". Ancora convinto?

«Sì, l'istinto è importante. Analizzare troppo il personaggio rende le cose più complicate e all'istinto di esprimersi liberamente. Per un interprete si tratta piuttosto di entrare nel personaggio attraverso il testo e la musica. Il compositore è un aiuto straordinario perché ti aiuta a "sentire" il personaggio, che è più importante che conoscerlo. Ovviamente per interpretare il personaggio sulla scena, devi essere preparatissimo. La libertà si conquista attraverso una conoscenza profonda del testo, della musica, del contesto storico. Questo è anche il motivo per cui mi piace tornare sugli stessi ruoli più e più volte. Per capire Don Giovanni non è una brutta cosa invecchiare, ma è anche bello affrontarlo quando si è ancora giovani. E questo è il bello: se non decidi chi è, il personaggio può cambiare».

Quali nuovi ruoli vorresti aggiungere al tuo repertorio?

«Mi piacerebbe cantare più Wagner, anche se non ci sono molti ruoli che posso affrontare al momento, a parte Wolfram, che canterò al Metropolitan in questa stagione, e Amfortas. Prima o poi verrà il momento di affrontare Wotan. In molti mi dicono che dovrei affrontare il repertorio francese ed è possibile che lo faccia ma non ho ancora trovato il ruolo adatto a me. Sono certo che arriverà presto anche quello».

E Verdi?

«Non ho ancora abbandonato l'idea di affrontarlo. Sarò di nuovo Posa presto. Adoro Rigoletto fin da quando avevo vent'anni e l'ho cantato molto durante gli anni della mia formazione, quando stavo ancora cercando i miei ruoli. Quando lo affronterò voglio che sia davvero qualcosa di buono. Voglio essere sicuro di riuscire ad affrontarlo al meglio».

Le difficoltà maggiori che vedi al momento?

«Non posso "falsificare" la mia voce perché suoni come voce verdiana. Non voglio farlo in quel modo. Non voglio che il pubblico possa dire "non è il modo di cantare Verdi". Voglio affrontarlo passo dopo passo quando la mia voce avrà il giusto colore, cioè nel mio modo naturale di cantare. Per ora riesco a farlo solo in Posa, il mio unico ruolo verdiano, che canto in un modo per me naturale».

Un sogno?

«La mia vita è stata un sogno per come si è sviluppata. Io e la mia famiglia veniamo da un ambiente povero: mio padre, italiano, era operaio in una fabbrica di materiali edili. Vivevamo in un piccolo appartamento, non avevamo una macchina, non avevamo molto. I miei genitori non hanno avuto alcuna educazione musicale. Mai avrei immaginato una carriera come la mia. Il mio sogno è continuare così».

CONTEMPORANEA

Il bambino e la guerra

CLAUDIO AMBROSINI RACCONTA LA CANTATA *LA GRANDE GUERRA (VISTA CON GLI OCCHI DI UN BAMBINO)*, CHE DEBUTTA IL 13 DICEMBRE ALLA FENICE DI VENEZIA CON LA DRAMMATURGIA DI SANDRO CAPPELLETO

LETIZIA MICHIELON

Tra le molte celebrazioni per ricordare il primo conflitto mondiale, spicca per originalità la Cantata *La Grande Guerra (vista con gli occhi di un bambino)*, composta da Claudio Ambrosini, che verrà rappresentata in prima assoluta il prossimo 13 dicembre al Teatro La Fenice di Venezia. Il compositore veneziano, primo musicista non francese a essere insignito del Prix de Rome, vincitore nel 2007 del Leone d'Oro per la Musica della Biennale di Venezia e del Premio Franco Abbiati nel 2011, rappresenta una delle voci più significative del nostro tempo per profondità culturale, originalità stilistica e inesauribile ricerca strumentale. Artista poliedrico, curioso, profondamente radicato nella tradizione veneziana storica e contemporanea, grazie alle sue frequentazioni con Bruno Maderna e Lui-

gi Nono, Ambrosini ha fondato nel 1979 l'Ex Novo Ensemble.

La serata, il cui titolo generale è tratto da una celebre frase di Nelson Mandela, "Eroi sono coloro che costruiscono la pace", si suddividerà in due parti: la favola vera per coro maschile, soprano, voce narrante e strumenti in prima esecuzione, che avrà come protagonisti Sonia Visentin (soprano), Sandro Cappelletto (voce narrante), Matteo Liva (pianoforte), Alberto Perenzin (tromba), il giovanissimo Giulio Somma (percussioni) e il Coenobium Vocale preparato da Maria Dal Bianco, e i *Canti di guerra e di pace. Europa 1914-1918*, sorta di documentario storico comprendente un'immersione nella tradizione musicale dell'epoca.

La cantata di Ambrosini è ispirata ai testi di monsignor Giuseppe Boschet: nativo di Seren-

del Grappa, Boschet, che è deceduto qualche anno fa, ha vissuto in prima persona la Grande Guerra e ne ha lasciato un commovente ricordo in un diario che conserva il sapore ingenuo, fresco e sincero dell'animo infantile. La tragicità delle esperienze si scioglie a volte in sorriso, complice una lingua dialettale lasciata vibrare in tutta la sua integrità.

Maestro Ambrosini, com'è avvenuta la scelta di questo testo?

«Tempo fa mi è passato fra le mani il quaderno di scuola di quarta elementare scritto da Boschet in cui si narrano le drammatiche vicissitudini dell'autore, poi divenuto sacerdote, allora bimbo di tre-quattro anni, alle prese con la violenza esercitata dalle truppe tedesche. Sandro Cappelletto ne ha tratto una drammaturgia alternando passi dal diario di Boschet a parole e versi di Nelson Mandela e della poetessa russa Anna Achmatova. Ne è emersa un'allegoria che si estende idealmente a tutte le guerre: la Achmatova ne ha sofferto all'interno del blocco sovietico, Mandela in un Paese di cultura anglofona. Entrambi però, in tempi e situazioni politiche diverse, hanno lottato per l'uguaglianza e per affermare la pace».

Quali sono i ruoli svolti dal coro e dal soprano?

«Il coro maschile rappresenta il "mondo degli uomini", di coloro cioè che "fanno" la guerra in prima linea e ho utilizzato, per dare loro voce, canzoni che mantengono viva la riflessione popolare. La parte femminile, invece, interpretata da Sonia Visentin, incarna una per tutte la prospettiva della donna: madre, vedova, sorella, fidanzata, figlia che aspettano a casa e vivono nel dolore, nell'attesa, nella nostalgia, nella preoccupazione. Il giovanissimo percussionista vuole alludere infine all'autore-bambino, inserito in questo ingranaggio governato dagli adulti».

Quale sguardo si apre nella seconda parte della serata?

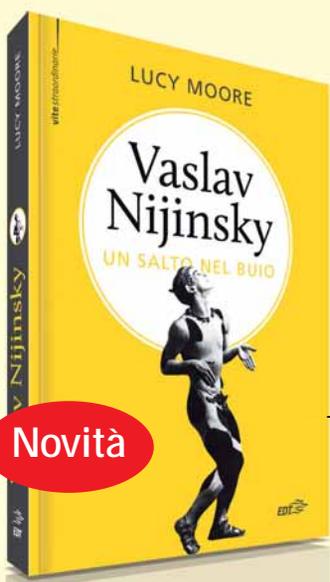
«Il coro maschile a cappella interpreterà canti dell'epoca, sia italiani che dei Paesi coinvolti nel conflitto, in cui si rifrange l'immagine della Guerra come era vista, questa volta dagli adulti, nel 1914. Si trovano le posizioni più disparate: dalla canzone dei soldati francesi che non vogliono partire all'interventismo italiano fomentato dai proclami futuristi».

Acquista su www.edt.it CONSEGNA GRATUITA

Lucy Moore

Vaslav Nijinsky

UN SALTO NEL BUIO



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

Novità

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



OPERA

Tra fuoco e buio

PARLA **MICHAL ZNANIECKI**, REGISTA DEL *TROVATORE* VERDIANO CHE INAUGURA IL 12 DICEMBRE LA STAGIONE DEL TEATRO SAN CARLO DI NAPOLI. DIRIGE NICOLA LUISOTTI

SALVATORE MORRA

Il *trovatore* è la più enigmatica ed oscura fra le opere di Verdi, con ambientazione pittoresca e forti tinte romantiche. Il regista polacco Michal Znaniecki ci racconta la sua dimensione viva per quest'opera, che inaugura il 12 dicembre la stagione lirica del Teatro di San Carlo di Napoli (Nicola Luisotti sul podio, cantano Artur Rucinski, George Petean, Lianna Haroutounian, Anna Pirozzi, Ekaterina Semenchuk, Enkeleida Shkosa, Marco Berti, Alfredo Kim).

«Concentrandomi sulla teatralità ed evocazione nei racconti su cui è costruito il mondo del *Trovatore* cerco di usare più possibile suggerimenti (quasi leitmotiv) proposti da Verdi. Il fuoco e l'oscurità diventano una dicotomia di tutto lo spettacolo dove possono giustificarsi scambi di persone e tanti momenti di narrazione da "trovatori". Un teatro, una arena abbandonata dove le storie (antefatti) vengono non solo raccontate (cantate) ma anche

recitate e infine vissute. Sto seguendo attentamente le atmosfere e la densità evocativa della partitura come se fosse il gioco di completare il mosaico in cui mancano alcuni pezzi (situazioni che non si svolgono sul palcoscenico ma vengono solo raccontate) per non perdere la tensione narrativa che Verdi cercava con grande tenacia».

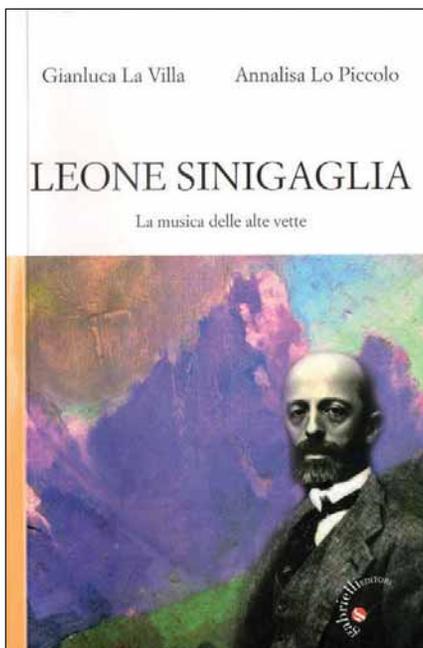
Molto dell'enorme successo dell'opera è dipeso dalla scena finale del "Miserere". In che modo costruirà questo crescendo?

«È un momento magico e ho fatto ricorso alla grande artista Michal Rovner, che sta preparando un lavoro molto speciale. La solitudine e il viaggio interiore di Leonora sarà accompagnato da questa opera d'arte in movimento. Un vero dialogo tra una creazione verdiana, una espressione personale della cantante condotta dal regista con un immaginario unico della grande Rovner con cui abbiamo lavorato in diversi incontri in Israele e a Napoli».

La zingara Azucena è personaggio ambivalente attorno alla quale ruota l'intera azione. Come colloca la sua complessità dettata dai due volti: delirio-fuoco e tenerezza materna?

«Azucena rappresenta anche oggi un esotico un diverso perturbante della società borghese. Con i suoi riti, con i suoi principi e la sua indipendenza e anche con la sua voglia di vendetta sembra un personaggio astratto. Non vorrei cercare di "concretizzarla" e mi piacerebbe lasciarla come "un uomo nero" presente nei racconti infantili e nell'immaginario dei bambini già cresciuti: noi adulti, seri padri e mariti».

m—



Due letture musicali nuove
interessanti
divertenti
non rituali

su un compositore prediletto
da Toscanini

“uno stile e un vigore che è raro trovare...
bella monografia” - Quirino Principe

e sulla musica e i musicisti
di ieri e di oggi

OPERA

Islanda canta

STEFAN BALDURSSON È REGISTA E DIRETTORE DELLA COMPAGNIA OPERISTICA DI REYKJAVÍK: RACCONTA COME IN SOLI SESSANT'ANNI LA LIRICA SIA STATA PRIMA SCOPERTA E POI MOLTO AMATA, IN QUEST'ISOLA

ALBERTO BOSCO

Ora anche l'Islanda ha la sua opera nazionale? Da quando nel 2011 si è trasferita nell'auditorium Harpa disegnato da Henning Larsen e Olafur Eliasson sul lungomare di Reykjavík, l'Opera di Islanda ha imboccato una strada di più ricche ambizioni, culminata nella stagione passata con il sorprendente trionfo di *Ragnheidur*, opera nuova di Gunnar Thórdarson commissionata dal teatro e acclamata dal pubblico con entusiasmo d'altri tempi, tanto da spingere l'organizzazione a replicare lo spettacolo ad oltranza fino a raggiungere il numero di 13.000 spettatori, cifra assai ragguardevole per un Paese di poco più di trecentomila abitanti. Stefan Baldursson, già direttore del Teatro Nazionale Islandese e dal 2007 a capo della compagnia d'opera nazionale ha accettato di parlarci di questo successo e dei futuri impegni del suo teatro.

Lei si aspettava un seguito del genere con *Ragnheidur*?

«Quando gli autori mi proposero il progetto lo appoggiai senza sapere bene quello che sarebbe venuto fuori. Poi, una volta finita la partitura, si dette in forma di concerto in una

chiesa, rispettando degli accordi che erano stati presi con degli sponsor privati. Io ascoltai quell'esecuzione e, come tanti altri, fui commosso dal lavoro e proposi di programmarlo subito nella stagione del 2014, curandone io stesso la regia. Così mettemmo in programma due recite di questa nuova opera, un numero che ci sembrava saggio, visto che in passato opere di compositori islandesi non avevano attirato un grande pubblico e visto che la nuova sala dell'edificio Harpa può ospitare ben 1.400 spettatori. Dopo la prima rappresentazione la gente fu toccata dalla vicenda e dalla musica e si sparse la voce che la produzione era qualcosa di speciale, anche i critici dei giornali erano entusiasti, e così iniziammo ad aggiungere repliche fino ad arrivare a nove recite, tutte esaurite».

Quest'anno verrà riproposta a Natale.

«Sì, avremo tre recite fuori programma nel periodo natalizio anche per celebrare la vittoria dei premi nazionali Grimman di teatro, nelle categorie di miglior spettacolo teatrale dell'anno, miglior compositore, miglior cantante dell'anno per il tenore, più tante altre candidature. L'opera andrà anche in televisione a primavera ed è prevista l'uscita del dvd».

Come si spiega questo successo e questo attaccamento da parte dei Suoi concittadini?

«È scattato certamente un meccanismo di empatia, un po' come succedeva nell'Ottocento quando il melodramma aveva una risonanza profonda nella società che lo produceva. Per questo io penso che *Ragnheidur*, al di là del successo di questa stagione, sia un'opera destinata a restare nella nostra cultura. Va aggiunto che non ha toccato la sensibilità degli islandesi solamente: il critico della rivista tedesca "Opernwelt", dopo essersi un po' sorpreso dello stile tradizionale della musica, alla Puccini se vogliamo, dichiarò di aver visto attorno a sé alla fine dello spettacolo la platea intera con il fazzoletto agli occhi e ammise di aver cercato anche lui il suo per la commo- zione».

Ci può dire qualcosa dei due autori?

«Sì, certamente sono entrambi molto conosciuti dagli islandesi e questo ha contribuito almeno all'inizio ad attirare la gente all'opera. Il librettista Fridrik Erlingsson è uno scrittore prolifico e versatile, conosciuto qui da noi soprattutto per un fortunatissimo libro per ragazzi che è diventato un altrettanto fortuna-

La Harpa Concert Hall di Reykjavík dove ha sede l'Icelandic Opera (foto Vigfús Birgisson)



to film. Il compositore Gunnar Thórdarson è invece una star islandese della musica rock e pop, una specie di Paul McCartney nazionale che da alcuni anni, dopo aver scritto canzoni, si sta dedicando alla musica classica, avendo scritto tra l'altro due Messe. Questa è la sua prima opera e, a detta dei critici, è un lavoro comunque maturo».

Che cosa c'è di tipicamente islandese in quest'opera?

«Ci sono alcuni temi e danze della nostra tradizione folclorica, ma sono molto trasformati dalla scrittura musicale. La vicenda non è una antica saga, ma è derivata da una storia vera che tutti gli islandesi conoscono, un fatto accaduto nel diciassettesimo secolo. Ragnheiður infatti fu la figlia del potente vescovo di Skálholt che, innamoratosi di un giovane di una classe sociale inferiore alla sua, un giovane maestro, viene costretta dal padre a giurare in una chiesa davanti alla comunità di essere ancora vergine. La cosa più interessante della storia è che dopo esattamente nove mesi da quel giuramento, Ragnheiður partorì un bambino, lasciando a tutti il dubbio se avesse giurato il vero oppure no. Ancora oggi si discute di ciò in Islanda, ma la tesi dell'opera è che lei abbia giurato il vero e che ferita nell'orgoglio abbia poi deciso di unirsi con il suo giovane innamorato per la prima volta proprio quella notte. La storia poi continuò in modo tragico, con l'allontanamento forzato del giovane ma-

estro, la morte dopo due anni di Ragnheiður, l'affidamento del bambino ai genitori del maestro, la prematura scomparsa del bambino e l'incontro durante il funerale di quest'ultimo del vescovo e del giovane padre. Tutto questo è raccontato in un epilogo particolarmente toccante».

Qualcosa è cambiato nell'attività della compagnia dopo questo exploit?

«Intanto, un gran numero di persone che mai aveva messo piede all'opera è venuta allo spettacolo e speriamo che questo significhi anche un allargamento del nostro pubblico. Tra il pubblico poi ci sono stati anche uomini politici e io spero che si siano resi conto che l'opera può essere un arte importante socialmente e un'attività da sostenere con fondi pubblici. Insomma, spero che il successo di *Ragnheiður* ci possa aiutare a uscire dalle ristrettezze economiche in cui ci troviamo in modo più grave da quando scoppiò la crisi del nostro sistema bancario nel 2008. Pensi che all'epoca l'auditorium nuovo che era stato appaltato a imprese private si trovava a metà costruzione, e siccome non c'erano più soldi, si è dibattuto a lungo se lasciarlo così come un monito all'irresponsabilità finanziaria o se finirlo, come poi è stato grazie all'intervento dello Stato e della Città. Oggi grazie a questo edificio, premiato e ammirato, siamo nelle condizioni di attirare più pubblico, ma la nostra compagnia che non è statale, a dif-

ferenza dell'Orchestra Sinfonica Islandese con cui condividiamo l'auditorium, fatica molto a tenere testa alle spese di produzione e affitto della sala, perché i fondi pubblici che ci arrivano sono sempre più scarsi».

Come vede il futuro dell'opera nel Suo Paese quindi?

«Si deve tenere conto che la tradizione operistica in Islanda è una cosa recente, le prime rappresentazioni si diedero a partire dagli anni Cinquanta del Novecento, inserite all'interno del cartellone del teatro nazionale di prosa. Poi alla fine degli anni Settanta su iniziativa di alcuni cantanti è nata la nostra compagnia, che ha operato in un piccola sala da 500 posti fino al trasloco al Harpa tre anni fa. In questi anni al ritmo di due produzioni all'anno abbiamo dato quasi tutti i grandi titoli del repertorio, in quel vecchio teatro-cinema siamo riusciti anche a fare *Aida*! Oggigiorno ci sono in giro per il mondo parecchi cantanti d'opera professionali islandesi, formati all'estero e impegnati in teatri stranieri, come per esempio il basso Kristinn Sigmundsson che è di casa a New York, Londra, Vienna, Parigi ed è nel nostro cartellone di quest'anno come Filippo II nel *Don Carlo* di Verdi. C'è sempre più interesse in Islanda per quest'arte e penso che prossimamente anche il Governo se ne accorgerà, riservando alla compagnia d'opera un trattamento simile a quello che già ha l'Orchestra Sinfonica».

m—

Cambia LA PROSPETTIVA

SCOPRI COME OLTRE 4000 ASSOCIATI
HANNO TRASFORMATO LA LORO PASSIONE PER ARTE, SPETTACOLO E CULTURA
IN UNA VERA PROFESSIONE.

GRAZIE AI VANTAGGI DI DOC

Preparazione contratti
Agibilità enpals
Fatturazione
Incassi e recupero crediti
Pagamento tempestivo dei compensi
Gestione della sicurezza
Rimborso immediato spese e IVA
Consulenza e formazione
Gestione diretta eventi



l'arte si fa valore
www.docservizi.it
info@docservizi.it

Cerca sul sito il punto Doc più vicino a te chiama per parlarne con un esperto

In breve

Il Regio esporta Rossini

Dal 3 al 9 dicembre il Teatro Regio di Torino porta Rossini negli Usa e in Canada. Il Rossini Tour con il direttore musicale Gianandrea Noseda sul podio propone *Guglielmo Tell* (nella versione italiana) in forma di concerto con Dalibor Jenis, John Osborn e Angela Meade a Chicago, Toronto (con Enea Scala nel ruolo di Arnaldo), alla Carnegie Hall di New York e a Ann Arbor nel Michigan. A New York il Regio sarà impegnato anche in due concerti speciali: il 7 dicembre dalle 22 a Eataly New York con Noseda sul podio per una notte dedicata all'opera con sinfonie da opere di Rossini (la serata benefica raccoglierà fondi per The Global Found), mentre l'8 nella sede dell'Onu i complessi del Regio chiuderanno il Semestre italiano di Presidenza del Consiglio dell'Unione Europea: in programma *Antiche arie e danze* di Respighi e le *Quattro stagioni* di Vivaldi con il violinista Sergey Galaktionov direttore e solista.

Poschner a Lugano

L'Orchestra della Svizzera italiana di Lugano (OSI) dal 2015 avrà Markus Poschner quale direttore principale. Generaldirektor dei Bremer Philharmoniker e del Theater Bremen, una carriera di successo con i Wiener Symphoniker, a Dresda con la Sächsische Staatskapelle, i Münchner Philharmoniker, la NHK Symphony Orchestra di Tokyo, e poi nei teatri d'opera di Zurigo, Francoforte, Colonia, Amburgo, nonché direttore ospite della Deutsche Kammerorchester Berlin e dei Dresdner Philharmoniker.

Maestro Poschner cosa l'ha portata nella Svizzera italiana? «L'Orchestra della Svizzera italiana ha delle peculiarità e delle qualità assai precise e sempre più riconosciute su scala internazionale: dalla dimensione cameristica dell'organico alla propensione solistica di ogni singolo musicista, dalla duttilità di stili diversi all'unione di attitudine nordica e musicalità italiana. È quindi con grande piacere e con sincera convinzione di poter lavorare bene che ho accettato il ruolo di direttore principale».

Con quali intenzioni ha assunto, dopo tanti prestigiosi, questo nuovo incarico?

«Nella tranquillità del lavoro stabile con l'orchestra mi sono posto dei precisi obiettivi di repertorio e di metodo di lavoro: l'OSI è perfetta per il sinfonismo classico-romantico, ma anche per oculate scelte spinte più in avanti nell'Ottocento. Come le sinfonie di Brahms, che spesso ascoltiamo nelle versioni generose delle grandi formazioni sinfoniche, ma che in realtà hanno un senso ancora tutto da rivelare nella propria dimensione cameristica. Oltre al percorso attorno a Brahms anche il corpus sinfonico beethoveniano è in massima parte congeniale per le dimensioni e le qualità dell'OSI: precisione, articolazione e intento cameristico. Il lavoro sulle sinfonie di Beethoven è iniziato lo scorso autunno con la *Settima*, seguita dalla *Quinta* per Lugano Festival e l'*Eroica* ai Concerti d'Autunno 2014».

Graziano Ballerini

CONTEMPORANEA

Gli addii di Valentina

IN SCENA A RIGA (CAPITALE EUROPEA DELLA CULTURA) LA NUOVA OPERA DEL COMPOSITORE **ARTURS MASKATS** / GIANLUIGI MATTIETTI

Valentina Freimane è una studiosa lettone di cinema e teatro, nata a Riga nel 1922.

Famiglia di origini ebraiche, un'infanzia trascorsa a Berlino, con i genitori che lavoravano negli studi cinematografici della UFA. Al ritorno a Riga la famiglia fu vittima dell'Olocausto, in anni che videro in Lettonia deportazioni ed esecuzioni di massa. Furono uccisi diciassette tra famigliari e parenti stretti della giovane donna, compresi i genitori e l'amato marito. Lei riuscì a salvarsi, rimanendo nascosta per anni, meditando anche il suicidio. La Freimane ha raccontato queste vicende, personali e storiche, in un libro di memorie, scritto insieme a Gunta Strautmane, pubblicato nel 2010 con il titolo *Ardievu, Atlantida!* (Addio, Atlantide!) che in breve è diventato un best-seller in Lettonia. Non per caso, dunque, il compositore Arturs Maskats ha scelto questa storia come soggetto della sua nuova opera: *Valentina*, un'opera in due atti

che va in scena all'Opera di Riga, come evento clou di Riga2014 (Riga capitale europea della cultura). Il compositore lettone, nato nel 1957, da sempre attratto dal mondo del teatro e dalla letteratura, autore egli stesso del libretto, insieme a Liana Langa, racconta così il suo interesse per questo personaggio: «La vita di Valentina Freimane è strettamente intrecciata con fatti della storia lettone ed europea, e offre una vista panoramica di quel periodo in tutta la sua ricchezza e contraddizioni. Ma la nostra opera racconta più di una vicenda politica: c'è una storia d'amore e sentimenti profondi circolano in tutte le scene». Nel ruolo della protagonista si alterneranno Inga Kalna, Evija Martinšone, Kristīne Gailīte. L'opera sarà diretta da Modestas Pitrenas, con la regia di Viestur Kairīš, scene e costumi di Ieva Jurjāne. Sarà all'Opera di Riga il 5, 7, 18 dicembre 2014, prima di essere ripresentata, nel maggio del 2015, alla Deutsche Oper di Berlino.

m—

Il compositore lettone **Arturs Maskats**



OPERA SOCIAL

Mozart siriano

A OGGELSBEUREN, IN GERMANIA, IL MEZZOSOPRANO **CORNELIA LANZ** HA COLLABORATO CON UN GRUPPO DI RIFUGIATI NELL'ALLESTIMENTO DI *COSÌ FAN TUTTE*: SPERA DI POTER PORTARE ANCHE IN ITALIA IL PROGETTO

STEFANO NARDELLI

Ne hanno parlato i media internazionali, eppure non c'è nemmeno una star in questo *Così fan tutte*, che ha iniziato lo scorso 5 ottobre da Stoccarda il suo percorso attraverso la Germania destinato a concludersi a Berlino nel febbraio 2015. Invece, accanto ai giovani interpreti in scena c'è un gruppo di profughi siriani dalla comunità di Oggelsbeuren, un centinaio di chilometri a sud di Stoccarda, che ha accettato di portare una significativa testimonianza su una delle tragedie che si consuma alle porte dell'Europa.

Il giovane mezzosoprano Cornelia Lanz, la Dorabella dello spettacolo, racconta come è nato il progetto: «Il mio sogno era cantare Dorabella. In parallelo c'è stata l'escalation del dramma siriano e le terribili notizie da laggiù. Ho avuto occasione di parlare con padre Alfred Tönis, nella cui fondazione "Dare una casa" (Heimat geben) dal maggio 2014 vivono oltre settanta siriani. Padre Tönis ha offerto al team dell'opera ospitalità nell'ex convento di Oggelsbeuren per realizzare le scene e lavorare allo spettacolo durante l'estate. Porta a porta con i siriani ho sviluppato un progetto di spettacolo in cui ci fossero punti di contatto e in cui potesse avvenire uno scambio: nella realizzazione della scena, nel cucinare, mangiare, ballare, cantare, disegnare, scrivere e tradurre poesie insieme».

Il progetto è stato compreso immediatamente dai siriani?

«Tutto il processo di avvicinamento fra noi e i siriani è stato ovviamente molto interessante. Era importante prima di tutto costruire la fiducia. Nel corso di molte settimane mi sono lentamente messa alla prova con il canto e la danza per i bambini e l'educazione al teatro per gli adulti. Parallelamente, abbiamo costruito la nostra scenografia con l'aiuto preciso di un paio di siriani, fra cui il falegname Yasser Malo. Credo che i siriani abbiano sempre pensato di potersi fidare, ma non sapevano esattamente con che cosa avessero a che fare. Non sapevano nulla né di Mozart né di opera. Poco a poco l'hanno reso sempre di più un progetto per la pace in Siria e per la pace nel mondo».

È filato tutto liscio durante la preparazione?

«Naturalmente ci sono stati alcuni alti e bassi nello sviluppo del progetto. Un episodio

divertente è successo alla prima prova di regia, alla quale non si è presentato nessuno. Per fortuna è scattato l'allarme antincendio (i sensori svevi non sono ancora abituati alla cucina siriana!) e quindi sono usciti tutti dalle camerette. A quel punto, ci dicono di aver "googlato" *Così fan tutte* e di aver trovato che si trattava di un film erotico (quello omonimo del regista italiano Tinto Brass?) o peggio, di un porno "molto liberamente" ispirato dalla trama dapontiana, doppiato anche in arabo. Fortunatamente sono riuscita a convincerli che si trattava di un'opera di Mozart e così le prove sono potute iniziare. Un momento importante è stato quando ho indossato il velo per la sessione fotografica (Fiordiligi e Dorabella sono due rifugiate nel nostro spettacolo). Da quel momento sono stata accettata da tutti, soprattutto dalle donne. Mama Al Rahmoon si è lasciata fotografare e quindi anche le altre donne. Si sarebbe potuto ritenere che fosse un modo per insinuarsi in un'altra cultura, ma in realtà è stato il modo di rompere il ghiaccio».

Perché proprio Mozart e perché *Così fan tutte*? Ha preso in considerazione anche altre opere, magari più politiche, per il progetto?

«*Così fan tutte* è semplicemente la mia opera preferita. Credo che con un pezzo di cultura alta europea per un progetto di integrazione non si possa sbagliare. Se fossi una rifugiata in Siria, vorrei anche avere la possibilità di conoscere un pezzo di civiltà araba. *Così fan tutte* è per me un'opera sull'amore molto profonda ma con molto humor. Ovviamente ho passato

notti insonni pensando a come *Così fan tutte* sarebbe stata presa da un gruppo di musulmani, ma dopo un paio di giorni nel campo profughi, ho sentito che i nostri siriani sono "d'ossa e di carne" proprio come noi. Mozart scrisse *Così fan tutte* un anno prima delle guerre turche - la guerra era già nell'aria. Bernd Schmitt, regista della produzione, ha ambientato la produzione nel campo profughi, dicendo che la scommessa di Don Alfonso nasce dalla noia... e dove c'è più noia che in un campo profughi? Inoltre, Schmitt sosteneva che l'esclamazione delle donne alla fine del primo atto: "Stelle, un bacio!" era qualcosa di forte e più adatta alla cultura araba».

Avete ricevuto inviti a portare il vostro spettacolo anche all'estero?

«Per ora no. Ci piacerebbe molto portare questo progetto in Italia: noi cantiamo l'opera in maggior parte nella vostra bella lingua e quello dei rifugiati è un tema di grande attualità anche nel vostro Paese. Un sogno è portare *Così fan tutte* in Siria, quando la situazione sarà pacificata».

La lezione più importante derivata da questa esperienza?

«Che con apertura di cuore, un soffio di ingenuità in senso positivo e di fiducia assoluta non ci sarebbero conflitti culturali e religiosi, solo incontri emozionanti. Siamo in grado di fare tanto. Abbiamo solo bisogno di farlo davvero e non solo parlare. Semplicemente fare, anche sbagliando, ma anche così è molto meglio che distogliere lo sguardo».

m—

Durante le prove di *Così fan tutte*



ORCHESTRE

Zurigo creativa

ALLA **TONHALLE DI ZURIGO** È AL LAVORO UNA NUOVA COPPIA: IL GIOVANE DIRETTORE PRINCIPALE **LIONEL BRINGUIER** È AFFIANCATO ALLA DIREZIONE DA **ILONA SCHMIEL**, CHE DALL'ESPERIENZA AL BEETHOVENFEST DI BONN PORTA LA SUA GRANDE ATTENZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA E LA FORMAZIONE DI UN PUBBLICO GIOVANE

GIORGIO CERASOLI

Aria nuova alla Tonhalle di Zurigo: la stagione 2014/2015 vede il debutto di Ilona Schmiel come direttore artistico e di Lionel Bringuier come direttore principale dell'Orchestra che ha sede in questa prestigiosa sala inaugurata a fine Ottocento da Brahms. Il calendario dei concerti, partito a settembre, entra ora nel vivo con vari appuntamenti in dicembre e gennaio, prima di un importante tour europeo, che dalla fine di febbraio porterà l'Orchestra della Tonhalle in Francia, Germania e Austria. Ilona Schmiel arriva in Svizzera dopo aver diretto per molti anni il Beethovenfest di Bonn. A lei chiediamo di parlare di quest'orchestra, evi-

denziando soprattutto la linea gestionale che intende seguire:

«L'Orchestra della Tonhalle di Zurigo è la più importante formazione svizzera, la più affermata anche a livello internazionale. Questo comporta delle significative responsabilità verso tutti, iniziando dai musicisti che ne fanno parte. Una prima conseguenza è la necessità di lavorare, con ancor più attenzione che in passato, al profilo dell'orchestra all'estero. In questo contesto sto puntando molto, insieme a Lionel Bringuier, su una caratteristica che trovo estremamente interessante in questa formazione, ovvero il fatto che sia composta da musicisti giovani, pieni di entusiasmo ma al tempo stesso di alta competenza profes-

sionale. L'età media dei professori d'orchestra si aggira intorno ai quarant'anni, il che è notevole per un'orchestra di questo rango. Lavorando con Bringuier intendo dunque elevare il profilo internazionale dell'orchestra, perché la collaborazione con la Tonhalle diventi ancor più interessante per direttori e solisti di fama mondiale che desideriamo portare qui. Per quanto riguarda i solisti, tra l'altro, abbiamo già invitato diversi giovani e promettenti musicisti, un'investimento per il futuro che è comunque ben bilanciato dalla presenza di altri solisti ben conosciuti, già venuti nei passati anni e di conseguenza con un collaudato affiatamento con l'orchestra. Lo stesso discorso vale comunque per i direttori, fermo restando che, avendo come direttore principale Lionel, l'orchestra ha l'opportunità di lavorare con un giovane artista fortemente motivato e con un'esperienza internazionale già consolidata. Per quanto riguarda altri nomi, l'idea è quel-

Lionel Bringuier e Ilona Schmiel
(foto Priska Ketterer)
a destra **La Tonhalle di Zurigo**



fondazione onlus
SCUOLA MUSICA FIESOLE
fondata da Piero Farulli

REGIONE TOSCANA
MIDAC
Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo

CORSI DI PERFEZIONAMENTO

MARIO BARSOTTI
IL BASSOTUBA PER TUTTI
dal perfezionamento agli amatori

2 LEZIONI MENSILI
Senza esame di ammissione

www.scuolamusicafiesole

ENTE CASSA DI RISPARMIO DI FIRENZE



la di mantenere una collaborazione regolare anche con le figure più volte arrivate qui a Zurigo, per esempio Kent Nagano. Ma mi preme sottolineare il rapporto con i direttori che abbiamo invitato per la prima volta, parlo di nomi come Donald Runnicles (che lo scorso novembre ha diretto un applaudito concerto, dedicato a Elgar e Brahms), John Eliot Gardiner, Krzysztof Penderecki e Gustavo Dudamel: quest'ultimo sarà protagonista di alcuni concerti nel giugno del 2015. Credo che il quadro complessivo sia interessante perché mette a confronto musicisti di generazioni diverse. Per gli anni futuri sono stati fissati già degli appuntamenti con altri giovani direttori, come Andrés Orozco Estrada, con cui intendiamo stabilire un rapporto per un ampio periodo. Abbiamo inoltre creato un nuovo ruolo denominato Creative Chair, da affidare a un musicista del nostro tempo, ruolo che quest'anno sarà ricoperto da Esa-Pekka Salonen. Oltre che da una significativa presenza di suoi lavori come compositore, la stagione sarà caratterizzata da alcuni concerti diretti da lui stesso, a fine gennaio 2015».

Su che repertorio lavorerà l'orchestra?

«Credo che la novità di maggior rilievo sia l'intenzione di portare sempre più l'orchestra a contatto con il repertorio del nostro tempo, sempre grazie al lavoro di Bringuier e di altri direttori. La stessa creazione della figura del Creative Chair va in questa direzione. Ogni anno inviteremo dunque un compositore, che sia allo stesso tempo anche un direttore o un solista, per lavorare in piena collaborazione con i nostri musicisti e offrire anche un supporto didattico. Per esempio Esa-Pekka Sa-

lonen terrà una masterclass di composizione nel giugno 2015 alla Hochschule di Zurigo. Attraverso varie iniziative (incontri, lezioni) intendiamo portare il nostro pubblico a stretto contatto con i nuovi compositori – questo è un punto fondamentale per la musica contemporanea – perché questi spieghino le loro idee, le loro scelte artistiche e il modo con cui lavorano insieme all'orchestra. Creative Chair, prime esecuzioni assolute, ma anche europee o nazionali, rappresentano il nostro convinto sostegno verso la musica del nostro tempo, un impegno che desidero aumentare rispetto al passato. D'altronde ho fatto dell'attenzione alla nuova musica uno dei miei punti principali negli anni trascorsi a Bonn. Se lì si trattava di organizzare un importante Festival, qui ho a che fare con un'intera stagione concertistica».

Dall'esperienza avuta in Germania ha portato in Svizzera anche le iniziative nel settore educational.

«Ritengo indispensabile per qualsiasi orchestra, in genere per qualsiasi evento musicale, fare in modo che nel pubblico aumenti la presenza delle nuove generazioni, è un investimento per il futuro dal quale non si può prescindere. Dobbiamo quindi cercare soluzioni adatte ai giovani, dedicar loro del tempo magari prima o dopo il concerto, per avvicinarli all'attività che facciamo. E qui il marketing ha regole sue specifiche, diverse da altri settori, ma interviene anche la necessità di capire come educare i nostri giovani. Dal Beethovenfest ho portato con me lo "Student manager project", che quest'anno debutterà qui e sarà come sempre dedicato a giovani tra i 16 e 18

anni, affidando loro la totale responsabilità di un evento concertistico all'interno della stagione. Nove studenti cureranno uno degli appuntamenti di tonhalleLATE, quello del 27 marzo 2015. Il format di tonhalleLATE è consolidato, si tratta un appuntamento alla sera del venerdì che inizia alle 22 e propone nella prima parte un concerto tradizionale, seguito da una seconda parte, nel foyer, un 'live-act' con la partecipazione dei musicisti dell'orchestra, artisti pop, deejay, per concludere la serata all'insegna dell'elettronica, dell'improvvisazione, del piacere di stare insieme. E quello che organizzeranno gli studenti sono certa che sarà un appuntamento indimenticabile!»

Parliamo anche con Lionel Bringuier, che nel suo curriculum può vantare sei anni alla Los Angeles Philharmonic, ma confessa di essere entusiasta del suo nuovo incarico in Svizzera.

«Sono molto felice, mi sento davvero privilegiato a trovarmi qui a Zurigo. Si tratta di un'orchestra di grande valore, con cui ho trovato una piena sintonia nel modo di fare, mi trovo benissimo sia quando proviamo sia quando suoniamo in pubblico. Affrontiamo repertori molto diversi tra di loro – anche se devo dire che quest'anno avremo una particolare attenzione a Ravel, di cui eseguiremo tutta l'opera per orchestra – ma i musicisti sono sempre capaci di trovare ogni volta il tipo di suono più adatto. E riusciamo a trasmettere al pubblico davvero la gioia del fare musica insieme!»

m—



CONCORSI

Viva la Glasnost

PETER GROTE, NUOVO DIRETTORE ARTISTICO DEL CONCORSO ČAJKOVSKIJ (CHE SI SVOLGE A MOSCA E A SAN PIETROBURGO), RACCONTA I SUOI PROGETTI PER LA COMPETIZIONE NATA NEL 1958: «VORREI LA TRASPARENZA DELLE VOTAZIONI DELLA GIURIA. CHI VIENE BOCCIATO DEVE SAPERE PERCHÉ»

FRANCO SODA

Il violoncellista tedesco Peter Grote parla con l'entusiasmo del direttore artistico al suo primo incarico al Concorso Čajkovskij. Da bravo tedesco punta all'efficienza organizzativa, a ricostruire la fama del festival minata dalla corruzione, a seguire i vincitori anche dopo il concorso aiutandoli a trovare degli ingaggi.

Qual è la caratteristica principale del "Čajkovskij"?

«Ci sono quattro concorsi in contemporanea: per violino, violoncello, pianoforte, canto. È il solo concorso completamente gestito dallo Stato. Altri concorsi hanno una cinquantina di partecipanti, il Čajkovskij invita cinquanta giurati! Dieci orchestre accompagnano i finalisti, non ricordo quante siano le sale da concerto né il numero dei direttori... sicuramente l'evento più grande tra i concorsi dell'intero pianeta».

Tutte orchestre russe?

«Sì, per lo più di Mosca».

Unico italiano a vincere: Mario Brunello

Scoprire nuovi talenti è sempre stata la missione del Čajkovskij: basta scorrere

la lista dei partecipanti, che annovera musicisti tra i più importanti del mondo. Il concorso si può fregiare di aver avuto come presidenti della giuria musicisti quali Dmitri Šostakovič o Mstislav Rostropovič e oggi Valery Gergiev; tra i giurati figurano i nomi leggendari di Sviatoslav Richter, Aram Khachaturian, David Oistrakh, Gregor Piatigorsky, Heinrich Neuhaus, Nadia Boulanger, Krzysztof Penderecki, Dmitri Kabalevsky, Irina Arkhipova, George London, Lev Oborin, Pierre Fournier, Maria Callas, Leonard Rose, Mario Del Monaco, Leonid Kogan. Tra i vincitori si contano musicisti che hanno ottenuto il riconoscimento a livello mondiale: i pianisti Van Cliburn, Vladimir Ashkenazy, Mikhail Pletnev, Grigory Sokolov; i violinisti Gidon Kremer, Vladimir Spivakov, Viktoria Mullova; i violoncellisti David Geringas, Antonio Meneses, Natalia Gutman, Nathaniel Rosen, Mischa Maisky, Mario Brunello; i cantanti Evgeny Nesterenko, Paata Burchuladze, Elena Obraztsova e Deborah Voigt. L'unico italiano ad aver mai vinto un premio al concorso è il violoncellista Mario Brunello, primo premio ex aequo con il collega Kirill Rodin nel 1986.

F.S.



Peter Grote, direttore artistico del Concorso Čajkovskij, con Valery Gergiev. Nella pagina accanto in basso la Bol'shoj Hall del Conservatorio di Mosca

Qual è il budget?

«Circa 6 milioni di euro».

Chi siede nel comitato che organizza il concorso?

«Tutti appartengono al mondo della cultura in Russia, da Olga Golodets a Valery Gergiev. Io sono il direttore artistico, Poi ci sono consiglieri: Yury Bashmet, Denis Matsuev, Alexander Sokolov... circa trenta persone».

I giurati come vengono scelti?

«Vengono da tutto il mondo. Gergiev vuole che siano grandi nomi internazionali. Ma non è facile perché abbiamo cominciato a lavorare tardi al concorsoavremo Lynn Harrel, Mario Brunello, Denis Matsuev, Menahem Pressler...»

C'è un canale privilegiato per i russi?

«No, ma alcuni partecipanti possono essere invitati direttamente alla prima tornata della selezione. Sono vincitori di concorsi internazionali importanti. Ogni partecipante deve presentare i documenti richiesti, caricare un video. Il materiale viene selezionato da quattro commissioni in febbraio: inviteremo in giugno il doppio dei concorrenti previsti (per avere una riserva) a delle audizioni, immediatamente prima dell'inizio del concorso: giudicare da un video può essere fuorviante».

Perché il concorso ha due sedi: Mosca e San Pietroburgo?

«È cominciato tutto nella precedente edizione. Il Conservatorio Čajkovskij quattro anni fa era in ristrutturazione, e non si sapeva se la Bol'šoj Hall sarebbe stata pronta, poi i lavori terminarono appena una settimana prima! Gergiev si era offerto di ospitare tutt'altro a San Pietroburgo. Ci furono grandi resistenze perché il Concorso si era sempre tenuto a Mosca. La divisione semplifica l'organizzazione. Ci sono orchestre a Mosca e a San Pietroburgo. In passato tutte le orchestre dovevano recarsi a Mosca. Così si riducono i costi».

Qual è la risposta del pubblico?

«Ho assistito alle ultime cinque edizioni (soprattutto alla sezione piano): la Bol'šoj Hall (1.200 posti), è sempre sold out già molto tempo prima della prima prova».

Cosa significa per un giovane vincere il Čajkovskij?

«Se è abbastanza intelligente, una carriera garantita. È un marchio di qualità».

Il concorso prevede qualche aiuto ai vincitori?

«Finora il concorso non ha mai avuto uno staff efficiente. Ho voluto cambiare: uffici sempre operativi, non solo durante la preparazione e l'evento, in modo da poter preparare il concorso per tempo, e anche impegnarmi per trovare ingaggi ai vincitori. Questa novità l'ho fortemente voluta».

Stavo per chiederLe la peculiarità della Sua direzione.

«Una buona organizzazione».

La maggior parte dei vincitori sono russi. Perché?

«Per molti stranieri ci vuole un certo coraggio ad andare in Russia: lì è molto difficile vivere. E forse è il concorso più difficile che ci sia. Ci sono tre tornate. Nella prima si deve suonare per 45 minuti. Nella seconda, recital e concerto con orchestra da camera. Nell'ultima, due concerti con orchestra proprio alla fine del concorso quando si è stanchi: e tra un concerto e l'altro ci sono solo 2 o 3 minuti di intervallo! È duro. Per i russi la vita è già difficile: probabilmente sanno cavarsela meglio degli occidentali quando la situazione diventa difficile».

La situazione politica influisce?

«L'organizzazione è iniziata molto tardi, come mai prima: il primo briefing al quale sono stato invitato è stato a gennaio di quest'anno! La ragione del ritardo è anche politica perché il Ministro della Cultura ha avuto altri impegni: i Giochi Invernali, poi la crisi in Crimea... È troppo tardi: invitare i giurati è difficile. Alcuni sono riluttanti, altri sono dubbiosi perché non si trovano a loro agio con la politica attuale della Russia. Il concorso è sempre stato internazionale. La prima edizione, in piena Guerra Fredda (1958), fu vinta dal pianista Van Cliburn, un americano. Se perfino allora un americano poteva partecipare al concorso...»

Le nuove tecnologie entrano nel concorso?

«Ogni momento del concorso sarà trasmesso in streaming in internet».

Il futuro?

«Vorrei la trasparenza delle votazioni: chi è bocciato deve avere la possibilità di sapere perché, di domandare alla giuria. Voglio che i giurati, che sono ben pagati, si prendano pubblicamente la responsabilità del loro operato: che sappiano dare una giustificazione della decisioni benché la gente creda che in Russia questo sia impossibile. Sarà una rivoluzione. Ne ho parlato con Gergiev: è stato subito d'accordo: vuole la trasparenza, la Glasnost. Il concorso nelle ultime due decadi è stato considerato molto corrotto: gli ultimi 20 anni, i peggiori. Gergiev vuole riportare il concorso all'antica reputazione: che si torni ad avere fiducia nelle decisioni prese dalla giuria».

m—

Tutti in gara dal 15 giugno 2015

Il Concorso internazionale Čajkovskij è considerato come uno degli eventi più importanti del settore.

Si tiene una volta ogni quattro anni. Il primo risale al 1958, e fu per soli pianoforte e violino. Già nella seconda competizione (1962) fu aggiunto il violoncello. Poi durante il terzo concorso, nel 1966, anche il canto entrò tra le discipline. Nel 1990 è stata annunciata una quinta sezione: per liutai, che tradizionalmente si tiene prima della competizione principale. Alcune orchestre russe sono invitate ad esibirsi con i finalisti nell'ultimo turno. I concerti si svolgono nelle più belle sale da concerto a Mosca, tra cui due sale del Conservatorio (Čajkovskij Concert Hall, la sala delle colonne) e la casa internazionale della musica. La fase finale del concorso di pianoforte così come la cerimonia di premiazione ed il concerto dei vincitori si tengono nella sala grande del Conservatorio di Mosca. Il Comitato Organizzatore del concorso, sotto la guida di Valery Gergiev, ha adottato un nuovo set di regole e regolamenti mirati a variare le procedure di voto, e ha iniziato la selezione dei membri della giuria che deve includere molti dei nomi più importanti nel mondo della musica. Il quindicesimo Concorso internazionale Čajkovskij si terrà tra il 15 giugno e il 3 luglio 2015 a Mosca (pianoforte e violino) e a San Pietroburgo (violoncello e voci), ed è aperto a strumentisti di età compresa tra i 18 e i 32 anni, mentre per i cantanti si parte dai 19 anni. Concorreranno 30 pianisti, 25 violinisti e 25 violoncellisti, 40 cantanti (20 uomini e 20 donne) scelti tra tutti gli iscritti per titoli dapprima, e selezionati con delle audizioni poi. Le richieste di partecipazione dovranno pervenire entro il 1° febbraio 2015. Il concorso mette a disposizione 6 premi (tra 30.000\$ e 2.000\$) per ciascuna sezione (piano, violino, violoncello) e 8 premi (4 per gli uomini, 4 per le donne) per la sezione canto. Inoltre un Grand Prix di 100.000\$ si può aggiungere eventualmente al Primo premio.



ALTA FORMAZIONE

Milano international

ALESSANDRO MELCHIORRE, DIRETTORE DEL CONSERVATORIO "VERDI", RACCONTA I SUOI PROGETTI ORGANIZZATIVI E DIDATTICI

ALESSANDRO TURBA

Di buon mattino, in una ancora tiepida ma umida giornata di fine autunno, la scena che mi si presenta varcando il portone del Conservatorio di Milano è abbastanza stupefacente: al centro del chiostro, ancora deserto di studenti e all'ombra del cinquecentesco tiburio dell'attigua Chiesa della Passione, vedo ergersi un gigantesco Pomodoro (un'opera dello scultore Arnaldo, s'intende, e più precisamente *Lancia di luce, II*). Le transenne e l'aria da cantiere in corso mettono di buon umore, così come un manifesto su cui getto distrattamente un occhio, ma che mi costringe ad arrestare la falcata: conto, tra masterclass e seminari per tutti i gusti e le discipline che qui si insegnano, ventitré incontri, da qui a giugno... Salgo al primo piano. I corridoi non risuonano ancora di scale e di arpeggi, ma dei morbidi glissandi di strofinacci che spolverano tastiere di pianoforte. Regna - una volta tanto - disciplinata solerzia: porte spalancate su tutti gli uffici, segretarie affaccendate e il direttore è già seduto alla sua scrivania imbandita di scartoffie. È direttore da appena un anno Alessandro Melchiorre ma, essendo stato per molti anni docente di Storia della musica e di Analisi musicale al "Verdi", da altrettanto tempo conosce convenienze e inconvenienze del Conservatorio. Melchiorre è, però, anche compositore (e architetto) e molti ricorderanno il "rumore" che fece la sua opera, tratta dal racconto di Daniele Del Giudice e menzione speciale al Prix Italia 1996, *Unreported inbound Palermo*.

Maestro Melchiorre, cos'è, oggi, il Conservatorio di Milano?

«Un grande calderone, con moltissime attività al suo interno e con molte difficoltà che derivano, più che altro, dal disinteresse dell'amministrazione pubblica. Soprattutto a livello locale: considerandolo un Istituto statale, il Conservatorio gode di ben poca considerazione da parte della Regione, della Provincia e del Comune. Proprio per questo motivo, il Conservatorio di Milano si sta ponendo l'obiettivo di sensibilizzare l'apparato preposto all'amministrazione locale con una serie di importanti attività - non solo musicali - che pongano il "Verdi" al centro delle manifestazioni che si svolgeranno a Milano per tutta la durata dell'Expo, al preciso scopo di far conoscere le eccellenze del Conservatorio e di divulgare il meglio dell'arte musicale italiana di tutte le epoche, valorizzando, in particolare, il patrimonio musicale conservato nei fondi della nostra Biblioteca».

Appunto, un'anteprima dell'esternalizzazione dell'attività concertistica del Conservatorio è stato, tra i mesi di ottobre e novembre scorsi, l'allestimento



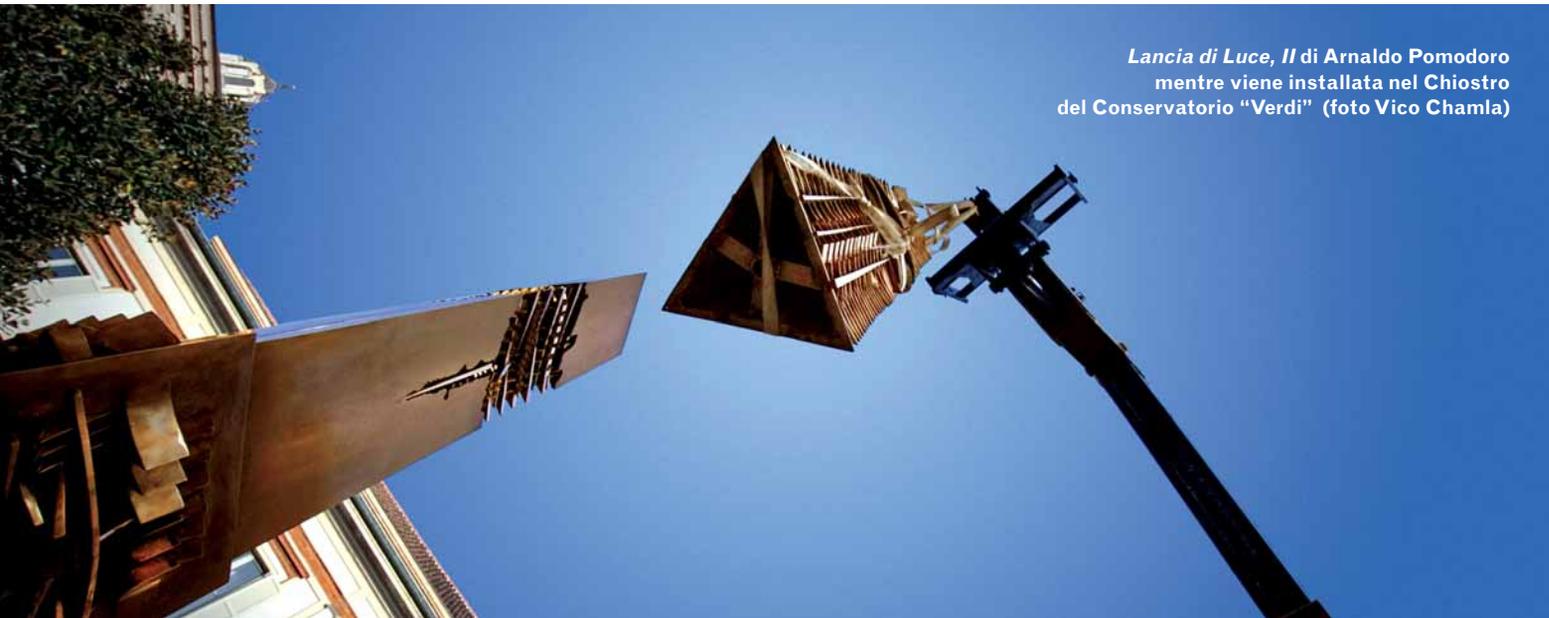
Alessandro Melchiorre

in forma semiscenica del *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e di altri madrigali di Monteverdi da parte di alcuni vostri valenti studenti, non in Conservatorio, ma alla Palazzina Liberty...

«Sì. Un allestimento, coinciso con l'inizio del nuovo anno accademico, degli studenti che hanno partecipato al nostro laboratorio RecitarCantando insieme a quelli dell'Accademia di Brera, per la parte scenografica e la realizzazione dei costumi. La riuscita di queste due serate e il successo di pubblico hanno fatto sì che lo spettacolo verrà replicato nella ben più capiente Sala Verdi del Conservatorio, venerdì 19 dicembre, con la partecipazione anche della nostra Orchestra d'archi nell'esecuzione della *Suite n. 3 delle Antiche danze et arie* di Respighi: serata che suggerirà l'inaugurazione di "Bosco nel Chiostro", un'iniziativa in collaborazione con la Fondazione Arnaldo Pomodoro e promossa dal nostro presidente, Maria Grazia Mazzocchi, e da me subito avallata, che vedrà l'installazione di otto lavori di scultori contemporanei nel chiostro del Conservatorio».

Dove si svolgeranno, nel periodo dell'Expo, le altre rassegne esterne del "Verdi"?

«Oltre che con la Palazzina Liberty (e, dunque, con l'associazione Milano Classica), stiamo cooperando con alcuni nostri "vicini di casa", come il Museo del Novecento, lo Spazio Oberdan e il Teatro San Babila. In linea con il tema dell'Expo, poi, altre manifestazioni, che uniranno la musica alla cucina lombarda, si svolgeranno fino alla prossima primavera in alcune delle abbazie e dei più suggestivi borghi delle Terre dei Navigli. Durante l'Expo non mancheranno, invece, in sede, anche alcune produzioni operistiche in forma semiscenica, come quella del *Don Pa-*



Lancia di Luce, II di Arnaldo Pomodoro
mentre viene installata nel Chiostro
del Conservatorio "Verdi" (foto Vico Chamla)

squale di Donizetti che è stata rappresentata il mese scorso in Sala Verdi».

Torniamo alla didattica. Quali sono le Sue linee guida e in quale stato versano le "quotazioni internazionali" del Conservatorio?

«Premettendo che il 18 ottobre scorso si è svolto qui, organizzato da noi, un convegno internazionale sulla qualità della didattica nel sistema dei Conservatori, ritengo, per quanto ci riguarda, che ci si debba semplicemente ispirare alla tradizione propria del Conservatorio di Milano. Attenzione, però! Quella del Conservatorio di Milano non è una tradizione conservatrice, ma pragmatica e, in questo senso, tipicamente milanese, che lega la propria storia all'innovazione: Berio, Abbado e Muti sono tutti usciti da queste classi e pochi sanno, per esempio, che, prima ancora della creazione dello Studio di Fonologia musicale della Rai, sul retro della Sala Verdi, in un'aula a pochi passi da qui, Angelo Paccagnini dava inizio, per primo in Italia, a dei veri e propri corsi di Musica elettronica. Proprio in virtù di ciò e in regime, ormai, di concorrenza internazionale, non possiamo permetterci di vivere di rendita. Attualmente – li abbiamo accolti pochi giorni fa –, parecchi studenti stranieri vengono al "Verdi" per studiare, soprattutto, Composizione e, cosa abbastanza sorprendente, moltissimi di loro sono di nazionalità islandese. Peraltro, se pensiamo che le più prestigiose università italiane attestano una presenza di iscritti stranieri intorno al 4-5 %, il nostro Conservatorio può dirsi orgoglioso di detenere, rispetto agli altri Istituti di Alta Formazione, la più alta percentuale – in assoluto – di studenti stranieri iscritti: il 15%, ossia 220 su un totale di quasi 1.500 allievi, la stragrande maggioranza dei quali vengono al Conservatorio di Milano per studiare Canto, Musica vocale da camera e accompagnamento pianistico. Il progetto Erasmus è attivo da molti anni al Conservatorio di Milano e, in conformità con il nuovo programma Erasmus+, il nostro obiettivo è quello d'innalzare ulteriormente la – già alta – percentuale di studenti che intendono completare la propria formazione all'estero. A questo proposito, abbiamo attivato, nella home page del nostro nuovo sito internet, una pagina dedicata – ovviamente in lingua inglese –, intesa a favorire gli scambi internazionali di studenti e di professori (www.

consmilano.it/international/), e, sempre grazie all'efficienza del nostro Ufficio Relazioni Internazionali, abbiamo siglato dei protocolli d'intesa con istituti musicali anche al di fuori dell'Unione Europea, quali, per esempio, l'Università Soai di Osaka, i conservatori di Mosca e di San Pietroburgo e la Montclair State University del New Jersey. E anche con importanti università cinesi... L'Expo del Conservatorio sarà un grande "Campus internazionale" della didattica musicale».

m—



Scuola Superiore di
Semiografia e
Semiologia Musicale

ART FOUNDATION - Palazzo Cardoli - Narni (TR)

Direttore: Francesco Luisi

PRE-ISCRIZIONI PER L'ANNO ACCADEMICO 2015

La SSSSM si avvale del patrocinio e della collaborazione del Pontificio Istituto di Musica Sacra di Roma, dell'Università di Parma e dell'Istituto Storico Germanico di Roma.

Il Corso di studi biennale di alta formazione professionale per la valorizzazione, la pubblicazione, la promozione esecutiva e la diffusione del patrimonio musicale antico è articolato in 16 esami, e sviluppa 120 CFU.

Possono accedere al colloquio di ammissione tutti i candidati che abbiano conseguito lauree universitarie in discipline musicologiche o diplomi musicali rilasciati da Conservatori, ovvero titoli equipollenti.

COLLOQUI DI AMMISSIONE:

24 GENNAIO 2015

Il colloquio di ammissione è obbligatorio ed è finalizzato all'accertamento dei requisiti minimi necessari per l'ammissione al corso.

Per maggiori informazioni:

www.ssssm.it

direzione@ssssm.it

335-6501231

ALTA FORMAZIONE

L'allievo supera il maestro

LE BIZZARIE DEL **NUOVO DECRETO SULLE GRADUATORIE**: I TITOLI ARTISTICI NON VALGONO, COSÌ DOCENTI ILLUSTRI E IN CARRIERA SI VEDONO SCAVALCARE DAI PROPRI ALLIEVI

FABRIZIO EMER

Nell'anno accademico 2014/15 è entrato in vigore il Decreto ministeriale n. 526 firmato a giugno dal Ministro Giannini. Il titolo del Decreto è "Costituzione delle graduatorie nazionali per l'attribuzione di incarichi a tempo determinato per il personale docente delle istituzioni Afam". Scorrendo il testo del Decreto, si apprende che l'art.8, relativo alle Commissioni per la valutazione dei titoli, non comprende i titoli artistici tra quelli valutabili: «Le commissioni, con il compito di valutare i titoli di studio, culturali e di servizio, preposte alla formazione delle graduatorie di cui all'articolo 1 sono costituite dal Direttore amministrativo, in qualità di Presidente, dell'Istituzione competente per insegnamento, come individuata nell'allegato C, da un docente di ruolo indicato dal Consiglio Accademico e, su indicazione del Direttore amministrativo, da un componente dell'ufficio amministrativo con qualifica non inferiore a assistente, che svolge anche le funzioni di segretario». Quindi le nuove graduatorie, pubblicate sul sito dell'Afam, sono basate esclusivamente sul numero degli anni di servizio e dei titoli di studio non ammettendo (per la prima volta nella costituzione di graduatorie simili) la valutazione dei titoli artistici. Un decreto

molto lontano dalle intenzioni dichiarate del Ministro che in estate, a proposito delle riforme del sistema scolastico e universitario, ha detto: «Sarà premiata l'attività positiva, anche con aumenti di stipendio, e penalizzato chi non fa il suo dovere. Non possiamo più attenerci solo a un criterio di anzianità. Sono certa che nessuno avrà timore di essere valutato nel merito». Effetti del Decreto: Danilo Rea collocato all'undicesimo posto per pianoforte jazz, Maria Pia De Vito tredicesima per canto jazz, il batterista Roberto Gatto all'ottavo posto e il sassofonista Emanuele Cisi al decimo, solo per citare alcune delle vittime illustri nella musica jazz. Molti studenti che si erano iscritti in un Conservatorio per seguire i corsi di determinati docenti saranno costretti a cambiare insegnante, o a lasciare il Conservatorio e proseguire gli studi pagando le lezioni. Petizioni di studenti e musicisti in questi giorni arrivano sulla scrivania del Ministro, anche la Conferenza dei Direttori dei Conservatori di Musica ha approvato una mozione su questa graduatoria, affermando che «il meccanismo di valutazione dei soli titoli di servizio e di studio ha generato (come previsto) graduatorie in cui professionalità e merito risultano irrilevanti, nonostante queste qualità vengano spesso richiamate come valori fondanti la nuova

politica scolastica e universitaria. In campo musicale è sempre stato "normale" valutare il merito artistico: accade invece adesso che illustri maestri, conosciuti in tutta Europa, siano finiti in coda o esclusi dalle graduatorie. Una situazione che non ha paragoni nel contesto europeo delle istituzioni di alta formazione musicale». Paolo Damiani, docente di Musica Jazz al Conservatorio di Santa Cecilia e membro del Cnam, evidenzia le negative conseguenze del 526: «In pratica sono state fatte graduatorie per la docenza senza valutare i titoli artistici, l'attività dei musicisti, concerti, dischi... In tal modo, nella graduatoria molti tra i migliori musicisti italiani si trovano in posizioni umilianti. Emblematico il caso di Maria Pia De Vito superata in graduatoria da alcune sue allieve. Non si può gestire il trasferimento di artisti di fama internazionale con le stesse regole della scuola media». È lontana la legge 508 del 1999 e nonostante i quindici anni trascorsi nessun concorso è stato bandito. Ma è necessario che il sistema di reclutamento dei docenti di Conservatorio debba in primo luogo valutare i titoli artistici dei candidati, per garantire l'immissione di insegnanti con documentate capacità musicali e riportare così le Istituzioni di Alta Formazione Artistica e Musicale a livelli di standard europei. **m**—

Milo e Maya: all'opera in cucina

Si chiamano Milo e Maya i protagonisti della nuovissima opera di Matteo Franceschini coprodotta dai teatri di Como, Liège, Magdeburg e Rouen, che la rappresenteranno, nelle lingue delle rispettive nazioni e per la regia di Caroline Leboutte, in occasione dell'Expo Milano 2015. *Milo, Maya e il giro del mondo*, che debutterà ufficialmente al Teatro Sociale di Como il 23 febbraio 2015, «non vuole rinunciare alla complessità creativa e di concezione, purché questa sia sinonimo di ricchezza, di profondità, di stimolo all'ascolto», afferma Franceschini, il quale, evidentemente, ripone piena fiducia nei destinatari primi di questo suo ultimo lavoro: un pubblico di giovanissimi che, nel corso delle rappresentazioni, sarà chiamato a interagire con i personaggi in scena usciti dalla penna di Luisa Capaccioli, grazie a laboratori didattici mirati e a esercitazioni corali appositamente organizzati per loro nelle scuole italiane che aderiscono al progetto di

Opera Education, la piattaforma creata dall'As.Li.Co. per avvicinare al teatro d'opera i più piccoli. L'opera di Franceschini verrà declinata in diverse formule, a seconda delle fasce d'età del pubblico coinvolto nei tre dei quattro format di Opera Education: "Opera it" (dedicato ai teenagers), "Opera Kids" (dai 3 ai 6 anni) e "Opera Baby" (dagli 8 ai 36 mesi). Un 'assaggio' dell'opera – è proprio il caso di dirlo, dato che l'immaginario giro del mondo dei due piccoli ghittoni si svolgerà tra i fornelli di una simpatica nonna cucciniera – avrà luogo, al Sociale di Como, l'8 dicembre (anteprima aperta al pubblico di famiglie, ore 16; repliche scolastiche il 9, ore 9.30 - 11.00), nel quadro di "Opera Kids".

Alessandro Turba



Bozzetto per *Milo, Maya e il giro del mondo*



© iStock, scanra11

Registr@ti alla newsletter del gdm

su www.giornaledellamusica.it/registrazione/
compila il modulo e riceverai direttamente alla tua e-mail
news e informazioni sulle nostre iniziative editoriali



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

DATI PERSONALI

cognome*

nome*

indirizzo

cap* località*

prov. anno di nascita*

e-mail*

lavori nel campo della musica? SI NO

specificare

in che modo ci hai conosciuti? (scuola di musica, accademia, ecc...)

specificare*

*campi obbligatori

Ho preso visione dell'informativa

Acconsenti all'invio di newsletter e informazioni commerciali EDT srl? SI NO

Acconsenti all'utilizzo dei dati per l'analisi dei gusti, preferenze e abitudini? SI NO

Acconsenti che i tuoi dati siano comunicati a partner commerciali di EDT srl e da questi utilizzati per le finalità e secondo le modalità illustrate nell'informativa? SI NO

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

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

DO IL CONSENSO NEGO IL CONSENSO

Per presa visione dell'informativa

(firma)

gdm_n_320





La Salle Favart dell'Opéra Comique (foto Christophe Chavan)

Le avventure dell'Opéra Comique

Il teatro parigino festeggia i suoi trecento anni di vita appassionante e travagliata: le rivalità con gli altri teatri della capitale, gli incendi, il declino, l'oblio di centinaia di titoli presentati in prima assoluta e il successo inossidabile di *Carmen* e *Pelléas et Mélisande*. Il direttore uscente **Jerôme Deschamps**, regista e cantante-attore, racconta cosa ha preparato per i festeggiamenti

ALESSANDRO DI PROFIO

Il titolo di uno dei più antichi teatri al mondo tuttora funzionante non è certo dato a tutti. L'Opéra Comique lo detiene. La struttura concepita dopo aspre tensioni e dure battaglie per accogliere il genere comico in francese ha trecento anni di vita: nacque nel 1714, poco dopo la Comédie Française e l'Opéra, e poco prima della Comédie Italienne, suo rivale diretto. Questi tre secoli di esistenza sono degni di una soap opera dai contorni cupi: intrighi, gelosie, catastrofi di ogni tipo e ovviamente qualche vittima. Ma soprattutto restano le opere: tante, tantissime a tal punto che Berlioz, esagerando come spesso gli accadeva, diceva che il problema di uno spettacolo all'Opéra Comique era, dopo tre giorni, ricordarsi ancora il titolo. Ma non mancano quelle che hanno superato la selezione del tempo (Grétry, Bizet, Massenet, Offenbach) e quelle che meriterebbero di essere eseguite più spesso (Auber, Hérold, Messager e tanti altri). Mentre *Carmen* e *Pelléas et Mélisande* continuano ad occupare un posto a parte, in alto sul podio. Una storia, insomma, certo travagliata, a volte tesissima, ma pure incredibilmente ricca. E quest'anno, approfitta del tricentenario l'Opéra Comique per raccontarsi: lo fa innanzi tutto con la nuova stagione lirica che rende omaggio all'anniversario, ma pure con due convegni, due mostre e una miriade di concerti.

Si fa presto a dire trecento: la storia del genere "opéra-comique" comincia, in realtà, prima del 1714. È almeno dal finire del Seicento che cantanti-attori si esibiscono nelle due principali fiere di Parigi, la Foire Saint-Germain e la Foire Saint-Laurent, luoghi certo popolari, ma non disdegnati anche dall'aristocrazia che spesso vi faceva capolino in incognito. Poi arriva finalmente, il 26 dicembre 1714, l'atto costitutivo di una nuova struttura che apre al pubblico l'anno seguente. Ma la rivalità è durissima: gli altri teatri "privilegiati" (ovvero, dotati di un'autorizzazione reale) non risparmiano colpi. L'Opéra Comique si trova a fare i conti con la Comédie Française, l'Opéra e la Comédie Italienne. Per sopravvivere, deve delimitare il suo perimetro, dovendo continuamente provare di produrre un genere cui le altre scene non erano interessate: l'"opéra-comique" è un misto di quello che gli altri teatri non producono: non è solo teatro parlato, ma neanche tutto cantato, mai in italiano, senza cori (almeno all'inizio) e senza balletto. I limiti forgiano una nuova poetica che resiste al tempo:

quando di "comique" non avrà più nulla, il nuovo genere continuerà comunque ad alternare dialoghi parlati a "pezzi chiusi", come ci ricorda *Carmen* (è su questa tematica uno dei due convegni in programma).

Dai primi balbettii nelle fiere a Debussy, da Duni a Offenbach, la nuova forma evolve in maniera incessante, pur conservando una certa aria di famiglia. Anche gli edifici si susseguono: quello attuale è del 1898 ed è detto "terza sala Favart" perché è la terza ricostruzione di uno spazio che - dedicato ad uno dei più importanti librettisti, Charles-Simon Favart - occupa dal 1783 il posto in cui si trova ancora ancora oggi, nel secondo arrondissement. Proprio ai trecento anni di "prime assolute", sarà dedicato il convegno che si svolgerà sempre all'Opéra Comique dal 19 al 21 marzo.

Per non perdersi nel ricco programma del tricentenario è sicuramente opportuno dare la parola all'attuale direttore, Jérôme Deschamps, che è al timone dell'Opéra Comique dal 2007 e che alla fine della stagione passerà il testimone al suo attuale vice, Olivier Mantei. «Ma resterò fino alla fine e farò pure un'apparizione in *Ciboulette* di Reynaldo Hahn» - spiega con il solito humour Deschamps, che salirà effettivamente sul palco per recitare il ruolo del "direttore di teatro": sarà ovvero interprete di se stesso. Ha voglia di divertirsi l'attore-regista che prende tutto sul serio quello che fa. Lui che con l'opera sembrava non avere molto in comune (a parte la regia dei *Brigands* di Offenbach nel 1993 all'Opéra Bastille), divenuto famoso per la serie televisiva *Les Deschiens* (che firma insieme alla sua compagna Macha Makeieff) lascia un bilancio artistico e finanziario eccellente. «L'Opéra Comique è oggi salva», sintetizza Deschamps. Meglio non si potrebbe dire. In effetti, in meno di sette anni è riuscito a rendere questo teatro indispensabile. E ha avuto come complice preziosissima e attivissima Maryvonne de Saint Pulgent, presidente del consiglio d'amministrazione. Chiuderlo dopo la gestione Deschamps sarebbe uno scandalo, mentre all'epoca di Jérôme Savary avrebbe certamente fatto meno reagire. La vecchia logica del genere l'ha salvato: produce oggi quello che gli altri non fanno o non vogliono fare. Con acuta intelligenza l'équipe Deschamps si è preoccupata innanzi tutto di fissare il perimetro dell'eccezionalità: l'Opéra Comique si è presa quello che mai si sarebbe visto >>

all'Opéra National de Paris, allo Châtelet o agli Champs-Élysées. È dunque inutile puntare su spettacoli popolari o su musicals come lo Châtelet; ed è meglio rinunciare alle stars del belcanto ospiti degli Champs-Élysées. Deschamps tiene la rotta seguendo tre stelle: riprodurre i capolavori della storia del teatro definitivamente entrati nel repertorio, andare a ripescare i tesori nascosti e aprire di tanto in tanto la porta all'opera contemporanea. A ben guardare, tutta la storia dell'Opéra Comique, di ieri e di oggi, si può sintetizzare intorno a questi tre principi. Sono tornate allora sul palcoscenico *Carmen* (con Anna Caterina Antonacci, la direzione di John Eliot Gardiner e la regia di Adrian Noble) e *Pelléas et Mélisande* (direzione di Louis Langrée e regia di Stéphane Braunschweig). Ma vi sono stati tanti recuperi: *Zampa*, *Fra Diavolo* o ancora *La muette de Portici*. Molti titoli citati dai manuali di storia della musica sono tornati a vivere o almeno a confrontarsi con la dura legge della produzione e dunque dell'avallo (o meno) del pubblico. E a volte, l'Opéra Comique pesca pure nei mari degli altri: fu il caso di *Atys*, una delle produzioni mitiche sia della storia del recupero del Barocco in epoca moderna sia della storia del teatro: la ripresa del 1987 – operazione, frutto di una cordata internazionale che coinvolse pure il Comunale di Firenze e l'Opéra di Montpellier – si svolse all'Opéra Comique che l'ha riportata in scena nel 2010, sempre sotto la bacchetta di William Christie. Ma va precisato che, quando Christie e Jean-Marie Villégier misero mano alla partitura di Lully, l'Opéra Comique era diventato un satellite dell'Opéra, che l'aveva assorbita. Nel 1990, la sala Favart ritrovò la sua indipendenza rispetto all'Opéra National de Paris che con Bastille e Garnier non aveva

più bisogno di occupare altri spazi. Eppure le tentazioni di annessione sono rimaste forti. Forse anche per questo all'inizio della gestione di Deschamps, l'Opéra National de Paris ha mostrato i muscoli: «Ha ragione: non mancarono alcune tensioni – ammette il direttore, che però minimizza –, ma è una storia passata. Oggi, con l'arrivo di Stéphane Lissner all'Opéra andiamo verso una collaborazione intelligente. Sa, per costruire una collaborazione, bisogna essere almeno in due...». E tra Jérôme Deschamps e Nicholas Joel, l'ex-direttore dell'Opéra de Paris, non si può dire che regnasse una grande armonia.

Se immaginare una vita musicale parigina senza l'Opéra Comique pare impossibile, questo teatro continua ad essere a parte. Non ha un'orchestra, né un coro, né un balletto, né tantomeno una troupe, dissolta negli anni 1970. «A prima vista, possono sembrare difficoltà, ma di fatto sono vantaggi di cui ci serviamo: per ogni produzione andiamo a scegliere gli artisti più idonei. Siamo liberi di prendere i migliori» confida Deschamps. È la logica del festival che guida la costruzione di ogni stagione e che l'attuale direttore ha applicato ad ogni livello: «Da noi, il pubblico trova sempre una costellazione di eventi, come in un festival». E a proposito di pubblico, Deschamps ha saputo crearne uno, ormai affezionato, immancabile ad ogni appuntamento. Lo attira con una produzione dall'inconfondibile marchio Opéra Comique, vuoi per la scelta del titolo vuoi per gli artisti ingaggiati, lo accompagna con conferenze e convegni annessi, lo fa divagare tra concerti e spettacoli di ogni tipo. Ogni produzione è molto più di un insieme di date di rappresentazioni di un'opera. E il pubblico segue famelico e ne esce appagato. Complice è pure la partico-

La fortunatissima "Atys" dell'Opéra Comique (2010; foto Pierre-Grosbois)



larissima (e mitica) sala Favart. «Noi possiamo avere un rapporto tutto speciale con i nostri spettatori perché il teatro è grande (1.250 posti), ma in qualsiasi punto si sieda comunque si sentirà vicino alla scena». La vicinanza con gli artisti diventa una caratteristica, abilmente sfruttata, ancora una volta per differenziare l'Opéra Comique dagli altri. «Da noi il pubblico non assiste ad uno spettacolo: vi partecipa! - puntualizza Deschamps, fiero di questa eccezione che ha, per altro, esteso all'intera *maison* -. Da noi, ogni produzione comincia con quella che chiamiamo il "petit théâtre": tutta l'équipe partecipa, ognuno si presenta, si comincia a discutere della visione dello spettacolo e ognuno segue ogni fase. Tutto il teatro, ogni suo spazio ruotano intorno alle prove. Gli impiegati della contabilità vanno in ufficio attraversando le scene, sono avvolti dai musicisti che provano. Vi è qui un'emozione unica: tutti partecipano ed è quasi commovente». Niente da dire: Deschamps sembra ancora avere la capacità di sorprendersi dopo una vita passata sopra e sotto il palcoscenico. E ha voluto ritrovare un'altra eccezione: ha voluto far rivivere, durante la sua gestione, quella antichissima tecnica di esecuzione, frutto di un calibratissimo equilibrio tra canto e recitazione. La tradizione del cantante-attore, antichissima (e gli italiani vi contribuirono al momento dell'annessione della Comédie Italienne all'Opéra Comique) non si è mai spenta e Deschamps ha fatto del tutto per ridarle smalto. «Prenda un Franck Leguérinel, che farà parte del cast della *Chauve-souris* e di quello dei *Mousquetaires au couvent* di Varney: è per me un modello, cioè un bravo cantante che sa pure recitare in maniera intelligente, impertinente, originale. Questi artisti sono artigiani della felicità».

Sarà mai possibile che il direttore Deschamps lasci il posto di comando senza alcun rimpianto? «In effetti, avrei voluto produrre più Offenbach... E poi c'è un titolo cui tenevo e purtroppo non sono riuscito a montarlo: *Le postillon de Lonjumeau* di Adolphe Adam, un'opéra-comique del 1836. Ma sa, ogni produzione è una sfida e non tutte riescono...». In ogni caso, Deschamps non è il genere di persone a lasciarsi andare troppo a toni negativi. E certo ragioni per essere soddisfatto non gli mancano.

I festeggiamenti del tricentenario non si fermano alle sole produzioni liriche. Oltre a due convegni, l'Opéra Comique può fregiarsi di un contributo alla ricerca sulla storia dello spettacolo importantissimo: tutti gli archivi del teatro sono stati digitalizzati e sono da novembre ormai disponibili su Internet in accesso libero (www.opera-comique-archives.com). Uno strumento che certo non mancherà di interessare i musicologi, ma anche tutti gli specialisti del teatro. E poi vanno ancora segnalate le due mostre: la prima ("L'Opéra Comique et ses trésors") a Moulins non lontano da Grenoble, dal 7 febbraio al 25 maggio; e la seconda al Petit Palais dal 18 marzo al 28 giugno su "*Carmen* et *Mélanide*, drames à l'Opéra Comique". Per una storia del teatro che rischia di appassionare tanto i grandi quanto i piccoli, non va perso lo spettacolo di marionette *La guerre des théâtres*, concepito dal regista Jean-Philippe Desrousseaux, che rimaneggia per l'occasione una celebre parodia settecentesca, *La matrone d'Ephèse* di Fuzelier. Una miriade di concerti, di cui molti concepiti per i più piccoli, completano un programma che di eccezionale ha tutti i presupposti.

m—



Jérôme Deschamps

Sette titoli in stagione

Molto barocco e molta contemporanea

Saranno sette le opere in programma nella prossima stagione dell'Opéra Comique. Vi

ritroviamo le linee guida della gestione della direzione di Jérôme Deschamps: portare in scena il repertorio del teatro parigino, dare spazio alla produzione barocca e aprire all'opera contemporanea. E una quarta caratteristica, tacita ma non meno evidente, ha a quanto pare orientato le scelte: si parla solo francese quest'anno. E se l'inaugurazione è affidata a Johann Strauss è, non a caso, la versione francese del *Fledermaus* che, dal 21 dicembre, il pubblico potrà riscoprire nella traduzione di Paul-Harang. Marc Minkowski sul podio e Ivan Alexandre alla regia firmano lo spettacolo in cui troviamo Stéphan Degout, Chiara Skerath e Florian Sempy.

Dopo *Zampa*, spetta questa volta a *Le pré aux clercs* (dal 23 marzo al 2 aprile) sempre di Hérold a tornare in scena in una nuova produzione con la direzione di Paul McCreesh e la regia di Eric Ruf. Anche *Les mousquetaires au couvent* (dal 13 al 23 giugno) di Louis Varney sono una novità di cui Jérôme Deschamps curerà la regia, ritrovando un giovane cast e il direttore Laurent Campellone. Nel fronte barocco, saranno *Les fêtes vénitienes* d'André Campra a risplendere dal 26 gennaio al 2 febbraio, tentando di riprodurre il successo del recupero di *Atys*. La produzione si annuncia semplicemente sontuosa e imperdibile con William Christie, Les Arts Florissants e Robert Carsen. Tra i cantanti, figurano, tra gli altri, i navigatissimi François Lis e Cyril Auvity.

E poi, come si diceva, non mancheranno le novità della scrittura contemporanea: *Au monde* di Philippe Boesmans (dal 22 al 27 febbraio), mai rappresentato in Francia; e *Les contes de la lune vague après la pluie* del compositore svizzero Xavier Dayer, prima assoluta il 18 maggio (e nuova recita il giorno dopo) per la quale oltre al direttore Jean-Philippe Wurtz sono stati riuniti il regista Vincent Huguet e lo scenografo Richard Peduzzi, l'uno e altro collaboratori di Patrice Chéreau; quest'opera dalla forma intimistica, su un libretto di Alain Perroux, è ispirata al film di Kenji Mizoguchi del 1953 *I racconti della luna pallida d'agosto*, un adattamento libero del Giappone del Cinquecento con al centro un artista vittima della sua vanità.

A.D.P.



01 novembre
03 gennaio

ARTE E CULTURA
PUGLIA OPEN DAYS WINTER
Tutta la Puglia

Puglia Open Days continua a fare compagnia ai nostri ospiti anche nei pomeriggi invernali. Le visite guidate e le aperture straordinarie continuano in 13 comuni pugliesi: Foggia, Monte Sant'Angelo, Barletta, Trani, Bari, Alberobello, Martina Franca, Ostuni, Taranto, Brindisi, Lecce, Gallipoli e Otranto.

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

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

18 ottobre
26 gennaio



25 ottobre
29 dicembre

ARTE E CULTURA
EPPUR SI MUOVE Molfetta (BA)

Il progetto espositivo unisce quattro artisti le cui pratiche rivestono tematiche politico-sociali e antropologiche transnazionali: Luca Vitone, gli artisti cubani Lázaro Saavedra e Liudmila&Nelson, e la guatemalteca Regina José Galindo.



TEATRO E DANZA
FESTA DEL CIRCO
CONTEMPORANEO
Brindisi

La prima rassegna internazionale di Circo Contemporaneo. Lo chapiteau della Compagnia Circo El Grito, montato per l'occasione su Lungomare Regina Margherita.

2 novembre
28 marzo



28 novembre / 29 aprile

ARTE E CULTURA
STAGIONE DI PROSA 2014 / 2015 Bari

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

30 novembre
06 gennaio



TRADIZIONE
NATALE NEI CHIOSTRI,
5ª ED.
Conversano (BA)

Tipicità e tradizioni natalizie a Conversano. Mercatini, laboratori per grandi e piccini, gastronomia, concorsi, convegni, musica e spettacolo, nel borgo antico.

ENOGASTRONOMIA
CANTINE APERTE
A NATALE
In tutta la Puglia

La seconda domenica di dicembre, in Puglia e nel resto d'Italia, il popolo degli enoturisti sarà accolto in cantina per vivere una giornata che anticipa il clima allegro e caloroso delle feste.

07 dicembre



TRADIZIONE
PRESEPI VIVENTI
In tutta la Puglia

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



08 dicembre
06 gennaio



19 / 20 dicembre

Ph. Roberto Cifarrelli

MUSICA
LOCOMOTIVE JAZZ FESTIVAL - WINTER EDITION
Lecce

Un calendario di concerti serali e di eventi con i protagonisti assoluti del panorama musicale e jazzistico italiano e internazionale.

TRADIZIONE
LA FÒCARA
Novoli (LE)

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



16 gennaio



gennaio / marzo

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

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



31 gennaio / 08 - 15 - 17 febbraio

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

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

CINEMA
FESTIVAL DEL CINEMA EUROPEO, 16ª ED.
Lecce

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



13 / 18 aprile



21 / 28 aprile

CINEMA
BIFEST, 6ª ED. Bari

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

infanzia

Fiorella Colombo Laura di Biase

Figaro qua! Figaro là!

illustrazioni

di Giacomo Bertolino

VALLARDI INDUSTRIE GRAFICHE,

MILANO 2014, 46 PP., € 14,00



Un libro per bimbi, accompagnati da un amico che sappia leggere e raccontare, navigare in internet e che sappia condividere la sua passione da melomane e la sua esperienza a muoversi sul tablet o sul pc di casa. *Figaro qua! Figaro là!* racconta, in sintesi, le avventure che ruotano attorno al *Barbiere di Siviglia*, raccolte in una trentina di tavole intriganti e particolareggiate, disegnate da Giacomo Bertolini. Fiorella Colombo e Laura di Biase, appassionate di opera lirica e con grandi esperienze concrete di musica-teatro con i bambini delle scuole primarie e i ragazzi poco più grandi, hanno costruito un percorso intrigante alla portata di tutti e in grado – con un po' di abilità da parte dell'amico narratore – di coinvolgere i piccoli e di prepararli nel tempo alla scoperta di un mondo che non può e non deve essere ignorato e che ha ancora tanto da insegnare a tutti.

L'intrigo si fa ancora più accattivante quando, per concretizzare i suoni, si ricorre ai contenuti internetiani. Sul sito www.lestoriedalopera.it, infatti, si trovano percorsi di facile fruizione. È sufficiente cliccare, cliccare e cliccare... e anche cantare, interpretare la parte del coro o di alcuni personaggi e seguire e commentare le parti salienti del melodramma sui video proposti, registrati nei grandi e veri "teatri d'opera".

Paolo Salomone

pianoforte

Andreas Hirche

Ein Klavier geht auf Reisen,
Weltmusik, Rhythmus,
Improvisation

EDITION BREITKOPF, LEIPZIG 2014, 108

PP., CON CD AUDIO ALLEGATO, S.I.P.



È sicuramente utile, ma non indispensabile, conoscere il tedesco per leggere *Ein Klavier geht auf Reisen* (*Un pianoforte si mette a viaggiare*). Certamente, se non lo si capisce, si perdono le pagine della curata ed efficace Einleitung (Introduzione) e gli scritti di presentazione delle culture musicali che Andreas Hirche ci porta ad esplorare e conoscere: Trinidad & Tobago, Ungheria, Argentina, Usa, Giappone e Spagna. Nel volume c'è comunque tanta musica scritta, brani ed esercizi preparatori, e l'internazionalità della notazione ufficiale rassicura il pianista che – con un po' di pazienza e magari con l'aiuto di un traduttore in rete – può intraprendere un interessante cammino di conoscenza e approfondimento per niente scontato.

L'improvvisazione e il ritmo fanno la parte del leone e le indicazioni contenute nel testo sono preziose. Il pianista, anche solo leggendo le pagine musicali, è stimolato a giocare e a confrontarsi con improvvisazioni armoniche, melodiche e ritmiche molto immaginative e coerenti con lo stile particolare di ognuno dei quindici brani proposti: alcuni brevi e più facili, altri più rilevanti e complessi.

Il cd allegato propone sia una pregevole esecuzione pianistica da parte di Hirche, sia i semplici accompagnamenti in formato mp3, che aiuteranno il pianista a sperimentare le personali proposte ritmico-improvvisative.

P.S.

intonazione

Sauro Berti

Tuning.

Esercizi di intonazione
per strumenti a fiato

MILANO, SUVINI ZERBONI, 2012, 50 PP.



Gli strumentisti a fiato e ad arco, nonché i cantanti, specie se dediti alla musica antica, ben conoscono il problema della discrasia fra la scala naturale dei suoni, dove l'intonazione delle note non è assoluta ma dipende dalla tonalità cui appartiene, e la scala temperata imposta dal pianoforte a cui ben spesso voci e strumenti si appoggiano, dove un si bemolle è sempre un si bemolle, sia che rappresenti il quarto grado della scala di fa, la terza minore di sol o la terza maggiore di sol bemolle e fa diesis.

Recuperare quella sensibilità che il temperamento equabile ha pressoché annullato nel musicista moderno, dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach in poi, è in certi casi una missione stilisticamente importante, se non indispensabile. A questo scopo, il clarinettista Sauro Berti ha predisposto una serie di esercizi progressivi per ogni sorta di strumento a fiato (in chiave di violino e di basso), atti allo scopo: il loro uso giornaliero può garantire il risultato perseguito. Il titolo *Tuning* assegnato alla raccolta è significativo: sintonizzarsi su una diversa intonazione, là dove anche l'intonazione dei suoni musicali è relativa, soggettiva e non fisicamente meccanica.

Marco Beghelli

jazz

Paolo Damiani

Intuizioni Jazz.

Manuale di composizione
e improvvisazione

MILANO, VOLONTÈ & CO. 2013, 240 PP.

€ 29,90



L'introduzione degli insegnamenti di jazz all'interno dei Conservatori italiani ha avuto senz'altro delle conseguenze – positive, ovviamente – nella formazione musicale e nelle possibilità di crescita artistica degli studenti di musica nel nostro Paese. Parallelamente, una generazione di musicisti italiani si è affermata nel campo della didattica, ottenendo una sanzione "ufficiale" (sebbene ancora instabile e discussa: ne parliamo a pagina 26) per un lavoro spesso avviato molti anni prima a livello informale, con l'appoggio di diverse e meritorie realtà culturali locali. Si tratta di musicisti formati con percorsi spesso radicalmente diversi (e spesso più accidentati) dei giovani musicisti di oggi, autodidatti o cresciuti all'interno di un sistema didattico in cui il jazz e le "altre" musiche erano – per bene che andasse – ignorate. Lo ricorda, molto bene, Paolo Fresu nella prefazione a questo manuale di Paolo Damiani. Damiani, compositore e musicista, è da sempre ben inserito nelle complesse dinamiche istituzionali e ministeriali che governano l'insegnamento musicale, a tutti i livelli. *Intuizioni Jazz* è un manuale pensato soprattutto per i nuovi studenti di jazz italiani, e ha l'indubbio merito di mettere al centro del discorso, molto spesso, proprio i musicisti italiani, attraverso esempi e trascrizioni, anche tratte dal lavoro dell'autore. L'approccio – come suggerisce il titolo – è volutamente più entusiasta di quanto non sia rigoroso, e pensato per "ispirare" più che per insegnare, e spingere lo studente in direzioni alternative e personali, alla ricerca – dice Damiani – di quel qualcosa che «che rende unici e preziosi».

J.T.



XV Международный Конкурс
имени П.И. Чайковского

XV Concorso
Internazionale Ciakovsky

Mosca e San Pietroburgo
15 Giugno - 3 Luglio 2015

Mosca:
Pianoforte, Violino

San Pietroburgo:
Violoncello, Canto

Amministrazione del
Concorso Internazionale Ciakovsky

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

E-mail: info@competition-tchaikovsky.com
Website: www.competition-tchaikovsky.com



compositori

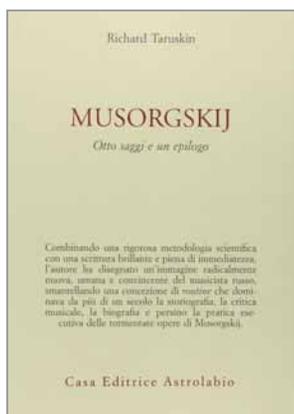
La verità su Musorgskij

NEL SUO SAGGIO DEL 1993, ORA TRADOTTO DA ASTROLABIO, **RICHARD TARUSKIN** RILEGGE IL CONCETTO DI POPULISMO NELL'OPERA DEL COMPOSITORE DEL *BORIS GODUNOV*

VALENTINA ESTER CROSETTO

Richard Taruskin
Musorgskij
Otto saggi e un epilogo
traduzione di Anna Giust
e Livio Agresti

ROMA, ASTROLABIO 2014, 388 PP., € 32,00



Nel 1991 il clamoroso fallimento del putsch di agosto segnò la fine del colosso sovietico e il risveglio delle coscienze di un'intera nazione. Per la prima volta, sembrò che i drammi storici del vate Musorgskij avessero fallito nel presagire all'infelice patria l'ennesimo destino di violenza e sventura cui la storia l'aveva abituata. Di fronte alle conquiste del liberalismo, l'epoca dei Torbidi succeduta alla morte di Ivan il Terribile non pareva più così urgentemente attuale.

Fu questa, almeno, l'impressione con la quale Richard Taruskin si congedò nel 1993 dai lettori della sua fondamentale rilettura storica e musicologica del mito musorgskijano. Il compositore aveva cessato di essere l'oscuro profeta delle tirannidi russe e, insieme a lui, il poderoso riesame critico cui era stato sottoposto dall'*intelligencia* internazionale nell'era della *glasnost* poteva superare il vaglio della storia senza più temere di orientarla ideologicamente.

Certo Taruskin non poteva immaginare che nel ventennio intercorso tra la prima edizione e la traduzione italiana della sua biografia la deriva oligarchica della Russia post-sovietica avrebbe riportato in auge le visioni apocalittiche di Musorgskij. Ma la cultura russa, da sempre terreno fertile per l'instaurazione di modelli storici chiusi nei quali era la catastrofe finale a imprimere il significato, aveva affidato proprio ai musicisti il compito di dar voce a un'identità nazionale fisiologicamente inquieta.

Fra i membri del «formidabile mucchietto» che inaugurò a metà Ottocento la scuola dell'opera russa, Modest Musorgskij fu, però, il più esposto all'interpretazione scorretta da parte di curatori, critici e direttori. In parte, ciò derivò dall'isolamento stesso del compositore, estraneo, nella vita come nelle opere, all'establishment dell'accademismo musicale. La colpa maggiore fu, comunque, del trattamento postumo che amici e colleghi riservarono al *kučkista* fin dalla morte prematura per alcolismo. Taruskin non negava affatto il valore della campagna propagandistica con cui Stasov, critico d'arte e letterato, aveva consegnato ai posteri, insieme ai capolavori *Godunov* e

Kovàncina, il repertorio teatrale e liederistico meno noto dell'amico, ma l'ortodossia stasoviana aveva alimentato un'immagine poco lusinghiera di Musorgskij, smantellata soltanto dai revisionisti degli anni Ottanta: *idiot savant* con gravi carenze tecniche, genio incostante e condizionato dalle ideologie altrui (riveduta o incompiuta la maggioranza dei suoi lavori), *bohémien* indigente, sopraffatto negli ultimi anni di vita da una degradazione fisica, morale e artistica che oscurò persino la ricezione del suo vertice creativo, *Boris Godunov*. È chiaro che la cattiva fede e la gelosia di Stasov furono proporzionali all'influenza che riuscì a esercitare sull'artista (il *Teatrino della fiera* fu 'commissionato' da Stasov come insulto al nemico giurato Serov), ma altri mentori furono più persuasivi. Il poeta Goleniščev-Kutuzov, aristocratico esteta, rovesciò infatti la posa da realista *engagé* del primo Musorgskij spingendolo verso quella vocazione al lirismo e al soggettivismo (riscontrabile nella revisione del *Boris*) che l'operista avrebbe sperimentato, purtroppo soltanto marginalmente, in *Kovàncina*, nella *Fiera di Soročiny* e nei cicli liederistici *Canti e danze della morte* e *Senza sole*.

Pur appoggiando l'interpretazione di Kutuzov mediante lo spoglio approfondito di documenti e testimonianze, Taruskin non fu comunque disposto ad accettarla tout court. Da esperto conoscitore della letteratura e della musica popolare russa, giudicò il percorso tortuoso di Musorgskij come l'esito di un impegno intellettuale tutt'altro che incoerente, in cui la spinta verso il populismo, anziché costituire un impegno politico esteriore, esaudiva il bisogno di verità che lo scontro epico tra zar ed eroi contadini (*vlast' i narod*) poteva offrirgli per la sua musica della folla. Che, nel farlo, seguisse la lezione di Dargomyžskij, con la ricerca di una nuova vocalità modellata sulle inflessioni del linguaggio parlato (*Il matrimonio*) e l'assimilazione della canzone popolare contadina (*Slava!*), oppure quella di Rimskij-Korsakov, con la creazione di grandi scene corali (*San Basilio, ai Kromy*), faceva parte della sua straordinaria capacità di variazione su tema unico: «il passato nel presente».

storia

Lorenzo Santoro Musica e Politica nell'Italia unita. Dall'Illuminismo alla repubblica dei partiti.

MARSILIO, VENEZIA 2013, 360 PP., € 32,00



L'informatissimo lavoro di Lorenzo Santoro prende avvio da una precisa contestualizzazione del ruolo della musica prima nell'Illuminismo italiano e poi nel triennio giacobino. Il cuore dell'opera è dedicata alla musica nella società dell'Ottocento, posta in relazione con la scena politica, e letta soprattutto attraverso il pensiero dei tanti intellettuali che si occuparono di questioni musicali, senza dimenticare letterati come Leopardi. Il tema è noto, e la relazione fra musica e politica è un tema molto studiato in questo momento (cfr. Tocchini, "giornale della musica" n. 308, p. 22), ma questo testo si distingue sia per la felicità della sintesi sia per l'aggiornata e amplissima bibliografia cui potranno attingere a piene mani storici e storici della musica. Difficile inquadrare quest'importante libro, ben scritto, ben documentato, che spazia con competenza dalla letteratura, alle gazzette, alla filosofia (si legga il ruolo dell'interpretazione musicale nel dibattito tra Salvatore Pugliatti e Alfredo Parente, tra estetica crociana e gentilismo). Ferma restando la validità dell'impostazione della prima parte del testo, la stoffa di Santoro, storico contemporaneo, si vede soprattutto nel capitolo finale, dedicato alla politica musica del Partito Comunista. Il volume, che ospita contributi presentati dallo studioso in vari convegni, ha una buona coesione interna e un'ottima cura redazionale.

Benedetta Saggiolli

compositori

Karlheinz Stockhausen Sulla musica

a cura di Robin Maconie
introduzione di Massimiliano Viel

POSTMEDIABOOKS, MILANO 2014, 156 PP., € 16,90



Questo libro raccoglie in trascrizione due conversazioni su infanzia e talento musicale – dove Stockhausen si rivela straordinariamente *unkompliziert* – e una serie di conferenze pubbliche che il compositore tenne a Londra nel 1971, entrambe tradotte dall'inglese. In quelle giornate Stockhausen affrontò cinque macroargomenti: la costruzione della forma musicale, la relazione tra forma a momenti e *Momente*, la microfonia, la musica intuitiva, e i quattro criteri della musica elettronica. Nonostante non si possa spacciare Stockhausen per mainstream e allo stesso modo non si possa a cuor leggero consigliare al neofita di immergersi nei suoi impegnativi saggi (i *Texte zur Musik* sono una ventina di volumi in tedesco), le comunicazioni contenute in questo libretto, dal carattere informale, sono un buon escamotage per avvicinarsi a una figura così enigmatica. Si possono profittevolmente leggere conoscendo le sue opere, o prima dell'ascolto, come viatico. In conclusione troviamo alcune riflessioni di Robin Maconie e un'intervista, realizzata a casa di Stockhausen nel 1981, che s'addentra un poco di più in questioni tecniche.

B.S.

teatri

Stefano Baldi - Nicoletta Betta - Cristina Trincherò Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti

LIM, LUCCA 2013, XVI-202 PP., € 30,00

CON DVD ALLEGATO



Bisognava davvero rendere onore al Teatro di Torino, già Teatro Francese o Scribe, i cui resti, spiaggiati a fianco della Mole Antonelliana, gridano vendetta. Voluto dall'industriale piemontese Riccardo Gualino, ebbe solo sei stagioni di vita (1925-1930). Bombardato nel 1942, ne restò in piedi la facciata, seguì l'oblio. La ricostruzione della memoria storica del Teatro è stata problematica per molte ragioni, tra cui la mancanza di un archivio amministrativo, fino a che alcuni studiosi nel 2008 hanno fatto il punto della situazione. Le ricerche sono state ivi divulgate nel settembre/ottobre 2012 con una bella mostra, in tre sedi, e un convegno. Questo volume, ottimamente curato, raccoglie gli esiti del progetto 2008, ma non gli atti del convegno 2012, ed è incentrato su alcuni macro-temi. Due le ricostruzioni storiche: della storia architettonica dell'edificio a cura di Rossella Riu (Politecnico di Torino) e quella virtuale (anche nel dvd) dell'*A'cese* di Gluck, andato in scena nel 1926 sotto la direzione di Vittorio Gui.

Non è solo l'oggetto a essere notevole - certo lo è, anche se il fascino emanato dalla rovina deve aver contagiato con facilità i vicini Dipartimenti universitari in cui è nata l'idea - ma il modo in cui il tema è affrontato senza esclusioni di colpi. I tre curatori, oltre ad Amelia Margiotta che ha studiato, catalogato e inventariato l'archivio "Guido M. Gatti" e il sub-fondo "Marco Fini" dell'Università torinese, documentano tutto il documentabile: l'imponente lavoro traspare dal testo ed è consultabile nell'allegato dvd progettato da Enrica Caprioglio. Esso comprende tra l'altro la rassegna stampa, una bibliografia commentata, sette gallerie fotografiche e un database contenente la cronologia degli spettacoli, ognuno dei quali riporta il cast, il programma di sala in pdf e le cronache italiane e straniere coeve. www.teatrotorino.unito.it

B.S.

scrittori

Pascoli e Manganelli invidiosi di musica

IL PUCCINISMO IDEOLOGICO DEL POETA E L'ANSIA DI LEVIGATEZZA FORMALE DELL'AUTORE DELL'*HILAROTRAGEDIA*

Alessandro Zattarin

«Anch'io voglio scrivere per musica».

Pascoli e il melodramma

LANCIANO, CARABBA 2014, 400 PP., € 20,40

Giorgio Manganelli

Una profonda invidia per la musica.

Invenzioni a due voci con Paolo Terni

a cura di Andrea Cortellessa

ROMA, L'ORMA 2014, 168 PP., € 24,00

(CON UN CD)



«Io ho bisogno della musica per ispirarmi...». È un Pascoli insolitamente programmatico quello che nel 1907 confessa la

propria infatuazione per la musica. Lontanissimo dai roboanti slogan del rivale D'Annunzio, lo scrittore di Barga avverte ormai il peso di un'intenzione ideologica a lungo trascurata, influenzata dal bisogno di sentirsi riconosciuto come «grande poeta». Un bisogno reso tanto più insolito dall'arte invocata quale medium compositivo fondamentale, la musica, di cui Pascoli si confessa appassionato umile e tardivo. Risale, infatti, soltanto al 1906 la scoperta del piano melodico Racca, il «musicista strumento» a schede perforate che, nell'eremo di Castelvecchio, dischiude al poeta l'universo della tradizione melodrammatica italiana. In quegli anni le ambizioni celebrative di un *Inno a Verdi* (1901) o di un'ode *A Giacosa* (1906) gli consentono di unire le «impressioni» ricavate dall'ascolto dei cartoni al gioco di rimandi operistici dissimulati sempre accuratissimo (dal «tetto natio» a «lucean le stelle ai morti»). Dove non arriva l'orecchio incolto del frequentatore occasionale di teatri riesce, insomma, il dono inesauribile della parola poetica. Anche se la tentazione mai riuscita del libretto rappresenta per Pascoli un vagheggiamento sofferto e quasi ossessivo, che l'indagine attenta di Alessandro Zattarin s'incarica di ampliare al di là degli insuccessi del *Sogno di Rosetta* (1901) e dell'*Anno Mille* (1903). Tra corpus lirico, prosa ed epistolario privato, Zattarin insegue, infatti, l'illusione di un poeta che nel dramma per musica avverte la sintesi perfetta della propria tragedia familiare, ma che troppo spesso indugia su posizioni inconciliabili con la funzione «ancillare» del libretto, vanificando collaborazioni con operisti di spicco quali Mascagni e Puccini. Da *Iris* (1898) alla *Fanciulla del West* (1910), il risarcimento per una velleità rimasta irrisolta viene, piuttosto, dal debito che Puccini, soprattutto, nasconde col Pascoli più intimo di *Myrtae* e dei *Poemeti*, racchiuso tra l'evocazione di luoghi rassicuranti del passato (i «nidi» e le «cassette» di Tosca, Cio-Cio-San, Minnie) e l'inquietudine mortifera, velatamente sensuale, di certe cadenze molli in *Suor Angelica* (1918).

Se Pascoli fallisce è perché il «bisogno» della musica è sempre avvertito dal letterato

con soggezione, se non addirittura con «profonda invidia». L'aura di sacro mistero che la circonda suscita in chi scrive un'ansia imitativa che si rinnova tanto più imperiosa, quanto più acuta è la consapevolezza della sua natura pura e ineffabile. Lo rivela l'ideologia sottesa ai guizzi densi e fulminei che animano le cinque conversazioni radiofoniche (già edite da Sellerio nel 2001 e ora ampliate con saggi a cura di Andrea Cortellessa e Paolo Terni) di un altro outsider scontroso e appartato della nostra letteratura, Giorgio Manganelli. Interrogato dall'amico Terni ai microfoni di Radio3 nel luglio 1980, l'autore funambolico di *Hilarotragoedia*, ma anche di capolavori dell'architettura dei suoni come *Rumori o voci* (riproposto in frammento nella suite di Terni con voce recitante di Marisa Fabbri), illustra gli effetti che l'abitudine all'ascolto, praticato con avidità «maniacale» sin dall'adolescenza e mai sospettato prima di allora (con l'unica eccezione dei *Cinque pezzi facili*), genera sulla sua «personale cronaca mentale». A stimolarlo sono, soprattutto, quei procedimenti di «abolizione del significato», di «feroce pulitezza della forma», di esatta geometria dell'astratto, che si colgono nei quartetti d'archi di Haydn e Mozart, nel trattamento delle pause e della variazione da parte di Schubert, Mahler, Ives o nello ieratico esotismo del Gagaku giapponese. Artifici dell'assoluto di cui il musicista è detentore privilegiato, ma che allo scrittore, continuamente minacciato dal «lavoro sulle macerie» e dall'«onta del significato», restano inevitabilmente preclusi. Persino quando la musica si fa «portatrice dei problemi del concreto», come nel melodramma verdiano, e l'incomprensibilità della parola nell'onda del canto (i la-là di *Rigoletto*) diventa espressione di un incantatorio «pre-parlato», non dissimile, almeno negli effetti psicologici, dalle «cattivanti» emanazioni wagneriane di «onnipotenza fantastica» cui Manganelli fu iniziato da ragazzo.

V.E.C.

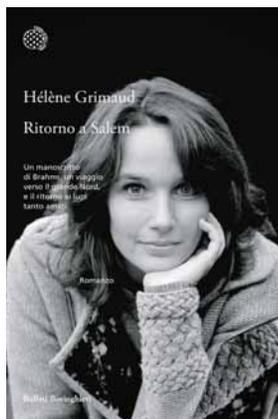
pianiste

Hélène Grimaud

Ritorno a Salem

traduzione di Monica Capuani

TORINO, BOLLATI BORINGHIERI 2014, 188 PP., € 16,50



Un libro segreto, uno specchio magico, una chiave d'oro, una bottega che appare e scompare sulle banchine del porto di Amburgo, piena di tesori e abitata da un'inquietante bambina muta. Le figure torreggianti di Brahms, Schumann e Clara Wieck, contornate dai poeti e dagli scrittori che furono loro cari: Chamisso, Hoffmann, i fratelli Grimm. Lo spettro della follia, da Robert a Hugo Wolf. E su tutto, il Nord remoto e pagano, con le sue isole fatate, le foreste, le acque profonde (pozzi, paludi, l'oceano), le presenze di nebbia con gli occhi di fuoco, che prendono forma nottetempo per poi disperdersi, senza mai svanire del tutto, nella luce tenue e malata del giorno. È un Romanticismo allucinato e fantasmatico quello scelto da Grimaud per ambientare il suo ultimo romanzo, lo stesso che abita le pagine dei suoi autori preferiti. Romanzo? Ma lo è, infine? Che cosa vuole essere esattamente questo strano racconto in cui il personaggio principale è la Grimaud stessa, la sua inquietudine d'artista, le sue ricerche, le sue passioni letterarie e soprattutto l'impegno ecologista, visto come epitome, punto d'arrivo e unica possibile via d'uscita alla malattia mortale che avvelena il mondo? E se talvolta l'accostamento tra suggestioni che appartengono ai miti fondatori della cultura europea e crudi fatti contemporanei (il cigno di Lohengrin che porta tra gli uomini l'epidemia di aviaria) risulta un po' prosaica, l'esperimento resta affascinante e per lo più riuscito: in un paesaggio segnato dalla morte come quello in cui si staglia la disperata cavalcata dell'Erlkönig, un paesaggio «con un rovescio», abitato da streghe e carnefici, segnato da violenze e da violenze ripetute, fino al parossismo attuale in cui tutto è violenza, anche le cose leggere, anche il divertimento, anche l'amore, forse davvero occorre prendere coscienza e, come i lupi che la Grimaud tanto ama, affilare le zanne e prepararsi a vendere cara la pelle.

Isabella Maria

poi le parole **Gian Luca Favetto**

Quando scrivo si muove tutto

«SCRIVERE È COMPORRE IMPROVVISARE ESEGUIRE E SEGUIRE MUSICA, PER ME. PIÙ O MENO»

Succede così, di solito. Da trent'anni e passa. Comincio a scrivere e attacco la musica. Non subito, dopo un po' che la scrittura è partita e ha preso la sua direzione: metto la musica e vado. Scrivo seduto. È tutto il resto che si muove: si muovono le immagini, da cui la scrittura discende; si muovono le emozioni, le sensazioni, i sentimenti, che della scrittura sono la carne e i sapori; si muovono i personaggi, che fanno la storia, e si muove la storia, che è la rete in cui surfano i personaggi. Tutto questo muoversi è l'azione che compie la scrittura, e la sua azione non è altro che musica, nel mentre che altra musica ascolto.

Scrivere è comporre improvvisare eseguire e seguire musica, per me. Più o meno. Ciò che scrivi, a poco a poco, frase dopo frase, suona e risuona, prende ritmo oltre che forma, si fa melodia: a volte, già nella tua testa; a volte, sulla pagina o sullo schermo di un computer, intanto che altra musica scorre accanto.

Io vengo da una adolescenza di musica classica e cantautori italiani: e dunque, Bach Mozart Vivaldi Beethoven Schubert Schumann Chopin, da una parte; dall'altra, Guccini De André De Gregori Bennato Vecchioni Dalla. Sono loro ad avermi fatto da famiglia, da casa. Poi, è venuto tutto il resto, sono arrivati i viaggi: le scoperte personali, i tempi nuovi e i nuovi gruppi, le mode e i colpi di fulmine, il rock e il pop, la disco music e il jazz, il punk, il country e la world music.

Il risultato è questo: per scrivere *Si chiama Andrea*, per fare la mia musica-romanzo di cinquecento pagine che uscirà fra un anno, mi sono accompagnato ossessivamente con le suite per violoncello di Bach, Sinead O'Connor, i Penguin Cafe Orchestra, Brian Eno e John Cale, Lisa Ekdahl e il Peter Nordahl Trio, Dvorak, i Fairground Attraction, Mahlathini & Mahotella Queens, i Ladysmith Black Mambazo e la colonna sonora di *Paris Texas*. Mentre per il romanzo che sto scrivendo adesso e che uscirà ad aprile pedino i concerti per violoncello di Yo-Yo Ma, il concerto di Aranjuez, Stromae, i Talking Heads e Lou Reed. Per ora.



Gian Luca Favetto collabora con "la Repubblica" e RadioRai. Gli ultimi suoi libri sono i romanzi *La vita non fa rumore* e *Le stanze di Mogador*, le poesie *Mappamondi e corsari*, il racconto *Diventare pioggia* e l'audiolibro *I nomi fanno il mondo*. Nel 2011 per Laterza ha pubblicato *Se dico radici dico storie*, nel 2012 per Add ha tradotto *Elogio delle frontiere* di Régis Debray.

cantanti

La zarina di San Pietroburgo

MARCO BEGHELLI

St. Petersburg

(arie di Araja, Raupach, Dall'Oglio, Madonis, Manfredini, Cimarosa)
mezzosoprano Cecilia Bartoli;
I Barocchisti, direttore Diego Fasolis

DECCA



Cecilia Bartoli (foto Decca | Uli Weber)

Ogni nuovo album di Cecilia Bartoli è un evento, fra i pochi eventi che la discografia classica riesca ancora a vantare: onore al merito del suo staff artistico e promozionale, capace di rinnovare ogni volta l'interesse tanto del melomane quanto dell'acquirente occasionale, attraverso operazioni editoriali costruite su una solida base di ricerca musicologica e filologica.

Il programma di questo nuovo cd passerebbe sotto l'indifferenza generale se presentato da qualunque altro artista, ma proposto da Cecilia Bartoli, nei tempi e nei modi che da tempo le riconosciamo, acquista l'impellenza del must. Se in principio le scelte seguivano canoni consolidati – il cd mozartiano, il cd rossiniano, il cd vivaldiano (ma quando Rossini e Vivaldi non erano ancor troppo di moda) – con il tempo l'attenzione si è spostata verso lidi sempre meno battuti – Gluck, Salieri, Steffani, i negletti autori che scrissero per la Malibran – e da ultimo concentrandosi su tematiche storico-geografiche tutt'altro che ovvie: l'oratorio sacro a Roma... e oggi l'opera settecentesca in Russia.

Il format monografico funziona con lei più che con qualunque altro cantante d'opera, e in misura ben maggiore di quanto potrebbe un'opera completa: nel recital, Cecilia Bartoli è re-

gina assoluta – zarina, dovremmo dire nel caso in questione – e attorno a lei viene costruito l'intero prodotto commerciale, sempre di altissima fattura musicale, tecnica e grafica.

Di "popolare" in questo nuovo *St. Petersburg* non c'è nulla, se non un generico settecentismo musicale che piaceva in Russia come nel resto d'Europa, cui gran parte del pubblico discografico si è ormai affezionato: suoni spiccatamente brillanti o soavemente patetici, sempre eufonici, la cui paternità si perde fra le pieghe di uno stile compositivo diffuso e condiviso, che nella fattispecie porta i nomi di veri e propri carneadi anche per il musicologo non specialista: Araja, Raupach, Dall'Oglio, Madonis, Manfredini, vale a dire i pionieri dell'opera lirica alla corte piomburghese, in lingua italiana o russa. Ma tutto questo poco importa al grande pubblico, perché c'è la classe di Cecilia Bartoli a rendere oro ogni musica che intona.

Ne ritroviamo qui le sue ben note caratteristiche interpretative: dizione spiccata (meno manierata di un tempo), messa ora alla prova anche con la lingua russa; voce duttilissima, sempre più schiettamente soprane (ma anche sempre più acidula negli acuti), fascinosa negli affondi "di petto" al grave; alto livello d'espressività nei tempi lenti, sprezzatura del pericolo al sommo grado in quelli rapidi. E senza mai un momento di cedimento, d'incertezza, ché anzi il cimento di sempre nuove sfide l'affascina: il doppio salto mortale di questo album (se d'artificio tecnico non si tratta) è la tenuta dei fiati, in quegli interminabili vocalizzi lenti che sembrano irreali per durata, capaci di superare i venti secondi e in un caso strepitoso il mezzo minuto!

Lucido e scintillante, come sempre, tutto il contorno. I Barocchisti luganesi suonano più smaglianti che mai (che perfezione, quelle trombe!) e i tempi nervosissimi tanto cari al loro direttore Diego Fasolis sono in perfetta sintonia con le esigenze estetiche della cantante. Il ricco booklet, come s'usa ormai nelle grandi occasioni, inverte contenitore e contenuto, e invece di essere un fascicoletto all'interno della confezione del cd si fa esso stesso volume con cd allegato. Testi di buona divulgazione al suo interno e splendide foto. L'immancabile gioco dei travestimenti ci mostra questa volta Donna Cecilia nei panni sontuosi di Caterina la Grande; né poteva essere diversamente.

I gioielli di Maria

Maria Callas Remastered:
The Complete Studio
Recordings (1949-1969)

WARNER CLASSICS (69 CD), €191,20



Maria Callas



MAURIZIO CORBELLA

È buona norma diffidare da espressioni come 'alta fedeltà' o 'rimasterizzazione', perché rischiano di suggestionare l'ascolto al punto da illuderci di sentire cose anche dove non ci sono. Eppure, anche omettendo temporaneamente la parola *remastered*, si ha la sensazione che questo elegante cofanetto dedicato a Maria Callas, che raccoglie l'integrale delle sue registrazioni (39 titoli: 26 opere e 13 recital) sia il coronamento di un'operazione necessaria, che finalmente offre in un'unica soluzione l'intera parabola di un'icona discografica. Oltre ai titoli Emi che hanno fatto la storia della Callas, il box contiene anche le incisioni Fonit Cetra con cui la cantante esordì e un doppio cd di *Rarities*, ed è inoltre accompagnato da un volume illustrato che ospita due saggi critici sulla storia discografica della Divina, sue foto in studio, riproduzioni di schede di registrazione e lettere, documenti che ricompongono un quadro forse meno sotto i riflettori, di un'artista di cui si pensava di conoscere ormai tutto. Per godere della totalità dei materiali fotografici è possibile visitare la mostra allestita per l'occasione nelle librerie Feltrinelli, che ha già fatto tappa a Milano e Roma, è per tutto dicembre a Torino (La Feltrinelli - Stazione Porta Nuova) e farà tappa a Napoli e Bari a gennaio e febbraio. Tra le iniziative callasiane che si susseguono in questo periodo, alcune delle rimasterizzazioni di quest'edizione sono entrate a far parte dello spettacolo *Una Callas dimenticata*, scritto da Dario Fo e Franca Rame, andato in scena al Teatro degli Arcimboldi di Milano lo scorso 28 novembre.

Quando finalmente si ascoltano le registrazioni, si scoprono - non solo nella voce di Callas, ma in tutto il tessuto orchestrale - particolari interpretativi che erano rimasti inaccessibili nelle precedenti edizioni, e ci si rende conto che in questo caso non si tratta di suggestione: il lavoro di ripulitura digitale dei master a 24-bit e 96kHz, messo a punto a Abbey Road, ha in effetti prodotto frutti importanti e inaspettati. Ne abbiamo parlato con Paolo Tondo, manager di Warner Classics.

Ci descrive la filosofia di questa complessa operazione discografica?

«Abbiamo cercato di recuperare le intenzioni originali dei tecnici del suono che lavorarono a quelle registrazioni e di rispettare il progetto produttivo di Walter Legge, lo storico

produttore della Emi che fu il vero ideatore e regista di Maria Callas 'recording artist'. Ciò ha comportato un lavoro di ricerca e di scavo archivistico sulle annotazioni tecniche, che si sono dimostrate preziose per rivisitare le originali scelte di editing. È stata fatta un'operazione simile al restauro di un dipinto, una pulitura che ha fatto riaffiorare le 'linee' e i 'colori' del suono originale. C'era il pericolo che il deperimento fisico dei nastri presto o tardi impedisse un trasferimento in digitale: si tratta di considerare questo patrimonio sonoro come un bene culturale da preservare e rendere fruibile nelle condizioni ottimali. Pensiamo di avere dato seguito all'espressione di una progettualità discografica che in origine aveva una sua coerenza e che col tempo si è rivelata la carta vincente su cui la Emi ha prosperato: non dimentichiamo che Callas è forse l'unica artista 'classica' i cui dischi sono sempre rimasti in catalogo. La rimasterizzazione avvicina l'esperienza d'ascolto di questi dischi a incisioni odierne. Il cofanetto è un'edizione da collezionisti, ma è possibile acquistare anche i dischi singolarmente così come la compilation *Maria Callas Pure* che racchiude una selezione di 18 arie».

Pochi altri interpreti seppero interpretare la sala di registrazione come uno strumento autonomo: vengono in mente Gould e Karajan. A quali aspetti del personaggio Callas dobbiamo questa qualità?

«Il fascino incredibile che la Callas impone all'ascolto deriva dalla miscela perfetta tra l'unicità timbrica della voce, l'ineccepibilità esecutiva data dalla padronanza tecnica, e la potenza espressiva, che nei dischi riesce a essere pari alle sue interpretazioni dal vivo. Anche nelle fotografie sono evidenti la professionalità e l'impegno che Callas metteva nelle sessioni di registrazione. La determinazione con cui costruì la sua figura pubblica, con il dimagrimento e la volontà di diventare un'icona sotto il profilo dell'immagine, si ritrova anche nella 'scultura espressiva' consegnata al disco, qualità che pochi artisti 'da palcoscenico' possiedono. Con Gould, la Callas aveva in comune il credere nel disco come un'opera d'arte a sé. Ma lei ha citato Karajan, e non è un caso che fosse anch'egli 'inventato' discograficamente da Walter Legge, figura quest'ultima che dovremmo rivalutare pienamente per la svolta che seppero imprimere al mezzo discografico».

strumentale

In camera con Bach

ELISABETTA FAVA

Nel nome di Bach padre si innalza una piletta di nuove uscite delle ultime settimane, che attirano l'appassionato a riascoltare brani già noti e il neofita a tentare l'approccio con una materia nuova. Consigliamo senz'altro lo smagliante cd che vede la giovane violinista russa Lisa Batiashvili concertare con Emmanuel Pahud al flauto, François Leleux all'oboe e Sebastian Klinger al violoncello: il violino di Lisa ha un suono che pare uscito da una di quelle fiabe in cui la musica esercitava una malia irresistibile, e gli altri non sono da meno; sicché l'intreccio è di quelli che conquistano alla musica anche il più restìo, senza in nulla mancare di fedeltà alla pagina, ma dando vita e fascino a ogni singola nota. Il violino è protagonista anche nel cd Sony condotto da Joshua Bell: un Bach più appassionato e romantico, questo, come rivela anche la presenza di due rare trascrizioni, quella di Mendelssohn della *Ciaccona* e quello di Schumann della *Gavotte en Rondeau*.

Non poteva mancare un bachiano come Ramin Bahrami, con una doppia uscita: una più da strenna, concepita espressamente come ingresso nel mondo di Bach da parte dei più piccoli, ma a maggior ragione di chi anche da grande non vi abbia troppa dimestichezza; l'altra invece monografica, dedicata alle sonate per flauto e condivisa con un solista della bravura e finezza di Massimo Mercelli.

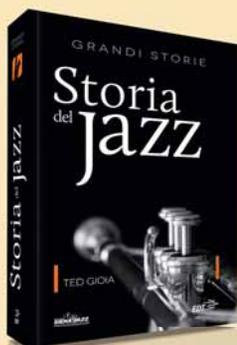
Veniamo ora al Bach tastieristico, in tre esecuzioni pianistiche di tutto rispetto. Maria Perrotta non ama incidere in studio e quindi anche questa edizione delle *Goldberg* è fatta dal vivo, particolare che dà un'emozione in più: la tenuta tecnica e di pensiero conferma nella giovane pianista calabrese il rigore e la solidità che già le conosciamo. Impeccabile negli scomodissimi passi scritti per doppia tastiera; vigorosa nei brani in cui esplode la carica energetica (variazioni 8, 10, 14, 18, 19, 22, per non dire le ultime); nitida, ma mai fredda, nella condotta delle parti; spiritosa nelle pagine più brillanti, che sprigionano let-

teralmente luce; mai ripetitiva nei ritornelli, che anzi servono a mettere in risalto nuove nervature (ma molto opportunamente, niente ritornello nell'ultima, commovente variazione in minore); e molto sensibile nel far emergere persino insospettate voci interne, sempre senza esagerare e al tempo stesso col coraggio delle proprie scelte.

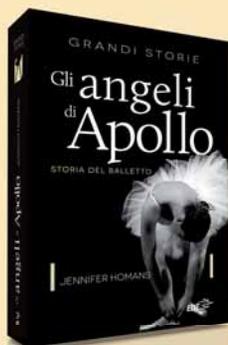
Più clavicembalistico e sottile il tocco di Aimard nel Primo Libro del *Wohltemperiertes Klavier*: che si segnala in primo luogo per la limpidezza interna della resa, in cui ogni voce trova il suo colore e il tessuto complessivo è sempre ben percepibile. Aimard entra molto bene anche nel carattere, nella specificità di ogni brano, di ogni coppia tonale: brillantezza, calma, pensosità, poesia, persino ironia si intrecciano e si alternano: dalla scorrevolezza senza ombre del mi maggiore pastorale, alla tragicità liturgica del fa minore o del fa diesis minore, alla nobiltà dolente del sol minore o alla festosità del la bemolle maggiore. Anche Ashkenazy gioca abilmente a lasciar intrave-

Grandi Storie EDT

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



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

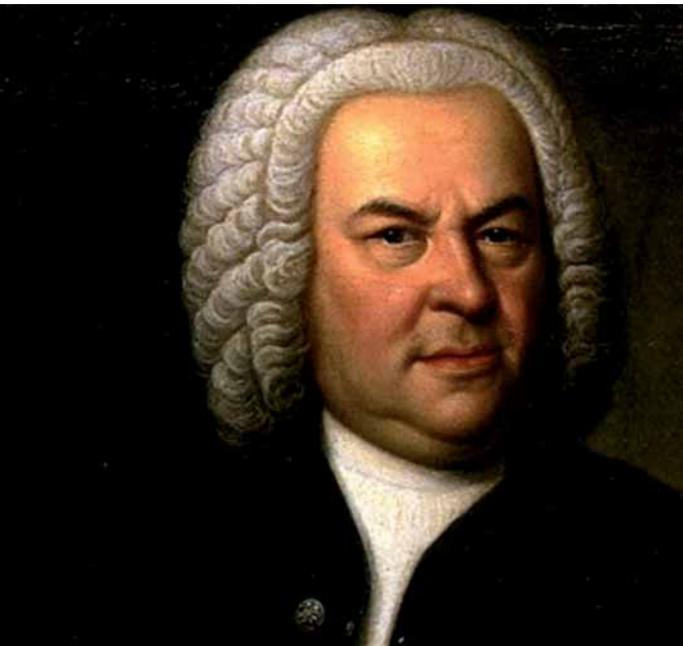


Jennifer Homans
Gli angeli di Apollo
Storia del balletto
pp. 592, € 35,00



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

**NOVITÀ
in libreria**



dere l'asciuttezza del tocco clavicembalístico dalla tastiera di un possente coda moderno: ma oltre all'evidente spessore organistico dei bassi, ci aggiunge un'imponderabile libertà, qualcosa di improvvisativo e fascinatório, piccoli indugi, fantasie nell'ornamentazione, un certo tono capriccioso che rende benissimo il carattere danzante dell'*Ouverture francese*, ma anche insaporisce le *Variazioni alla maniera italiana*; mentre per la trascrizione dal concerto per oboe di Alessandro Marcello sembra davvero condensare i colori di un'orchestra.

m—

Johann Sebastian Bach

Doppio concerto per violino e oboe BWV1060, Concerto per violino BWV 1042, Sonata per violino BWV 1003; violino Batiashvili, oboe Leleux, flauto Pahud, violoncello Klinger, clavicembalo Kofler, Kammerorchester des Bayerischen Rundfunks. Deutsche Grammophon

Concerti per violino BWV 1041 e 1042, violino e direttore Joshua Bell; Academy of Saint Martin in the Fields. Sony

Bach for Babies (trascrizioni da cantate, suites e concerti) pianoforte Ramin Bahrami. Decca

Sonate per flauto e continuo BWV 1030, 1032, 1031, 1020; flauto Massimo Mercelli, pianoforte Ramin Bahrami. Decca

Variazioni Goldberg BWV 988; pianoforte Maria Perrotta. Decca

Il clavicembalo ben temperato vol. I; pianoforte Pierre-Laurent Aimard. Deutsche Grammophon

Ouverture francese BWV 831, Aria variata alla maniera italiana BWV 989, Concerto in re minore da A. Marcello, Concerto italiano BWV 971; pianoforte Vladimir Ashkenazy. Decca

indimenticabile

di Emanuele Arciuli

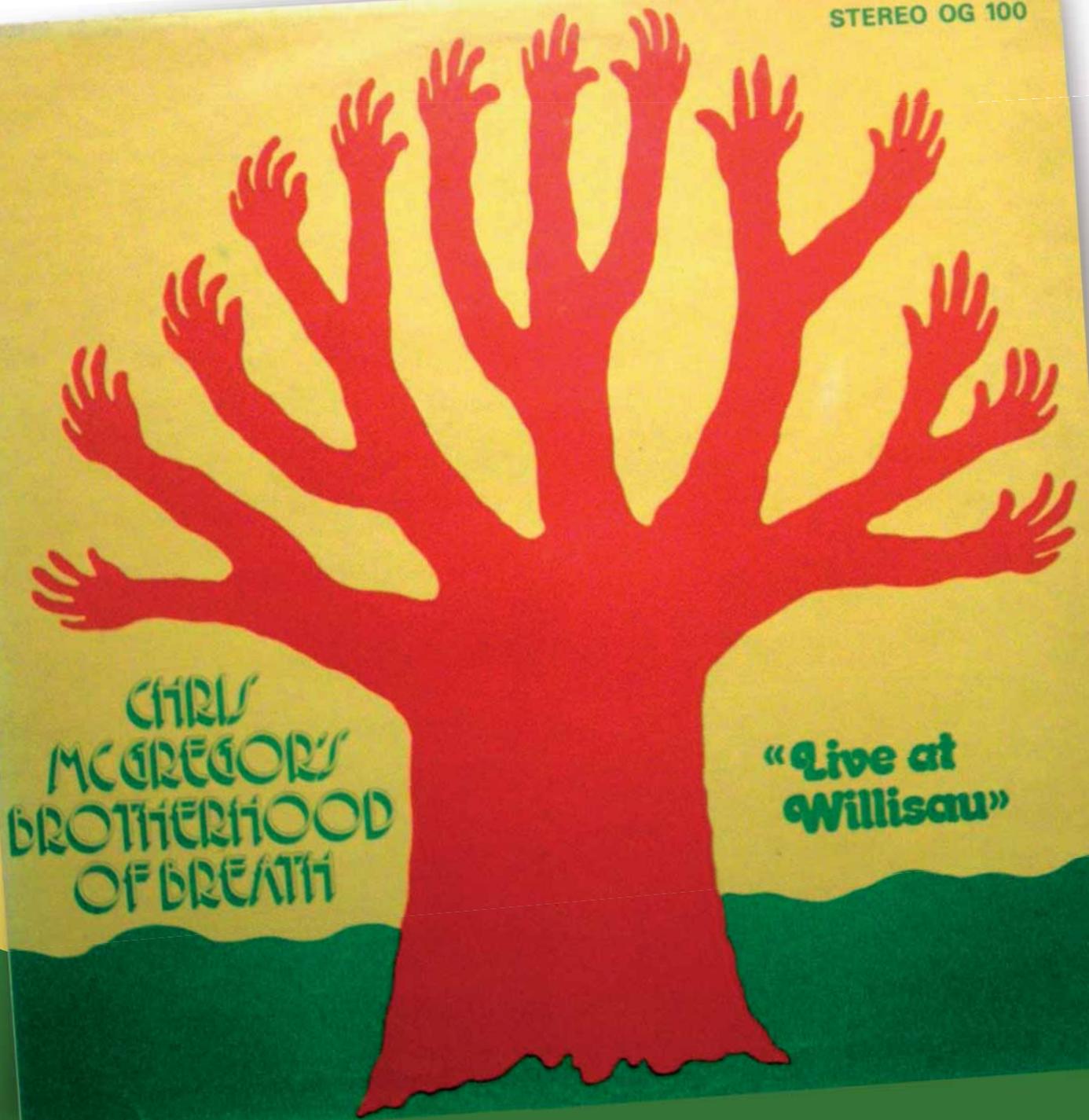


Quella lezione di Fiorentino

Sergio Fiorentino è stato uno dei maggiori pianisti italiani; dotato di un talento strumentale portentoso, ma anche di una profonda sensibilità, era un uomo di grandi qualità umane, con un tratto assieme dimesso e signorile, e un'arguzia sempre temperata da quello che oggi si chiama understatement (e che un tempo si sarebbe detto, e meglio, modestia).

Ebbi modo di incontrarlo molti anni fa, da ragazzino che guarda al grande pianista con curiosità e rispetto, pur senza poterne cogliere a pieno ogni sfumatura musicale e umana. Il mio maestro Michele Marvulli, didatta straordinario, persona magnifica e musicista strepitoso, di Fiorentino era grande amico, e così lo invitò nella villetta, alle porte di Bari, che usava per le sue lezioni. Non erano lezioni nel senso classico del termine, chiunque conosca Marvulli lo sa perfettamente: erano piuttosto digressioni continue, viaggi nella musica e nella creatività, con la fantasia indomita del bambino che gioca e, al contempo, la saggezza di chi ha tante storie da raccontare. Beh, quel giorno, del tutto a sorpresa, la lezione era Sergio Fiorentino. Che, venuto a salutare l'amico, si trovò, invece, a tenere un concerto lungo quattro o cinque ore, eseguendo tra l'altro il *Secondo* di Rachmaninov con Marvulli al secondo pianoforte, pagine di Schumann, Brahms, Chopin, Liszt (la *Sonata*), e a parlarci delle sue idee. Era stupefacente la semplicità di chi, con l'intervallo di un pranzo semplice e preparato lì per lì, donava musica con tanta nonchalance e generosità. Fiorentino suonò benissimo, ma, ciò che più impressiona, è che nulla, dico nulla, fosse stato preparato in anticipo, e dunque ogni cosa facesse parte di un repertorio ormai interiorizzato, e infatti restituito all'ascolto con una disarmante semplicità. Una lezione indimenticabile, ancora una volta la conferma che, con un po' di curiosità e fortuna, la vita ci riserva bellissime avventure nei momenti e nei luoghi meno deputati e prevedibili.

STEREO OG 100



La famiglia Ogun

Hazel Miller ha fondato la **Ogun** con il marito, il bassista sudafricano Harry Miller, nel 1974: da allora l'etichetta inglese è uno dei punti di riferimento dell'avanguardia jazz europea, e ha pubblicato alcuni dischi fondamentali, dai Blue Notes alla Dedication Orchestra...

MARCELLO LORRAI

«**A**ll'epoca era chiaro che nessuna casa discografica si sarebbe presa la briga di produrre dischi di musica del genere, perché si dava assolutamente per scontato che non avrebbero mai funzionato: e invece quei dischi sono usciti, e dopo quarant'anni eccoci qui che ne stiamo ancora parlando». Vedova del bassista sudafricano Harry Miller, nel '74 assieme a lui Hazel Miller diede vita alla Ogun, e dopo la prematura morte del marito nel 1983 ha tenacemente continuato ad animare l'etichetta. Bianco, nato a Johannesburg nel '41, Miller sbarca a Londra al principio degli anni Sessanta assieme a Manfred Mann, musicista sudafricano di rock'n'roll che, con all'attivo alcune esperienze in band di jazz, lo ha introdotto alla musica di matrice neroamericana. Miller trova lavoro nei complessi che suonano sulle navi che vanno e vengono dal Nord America: a New York ha così l'occasione di ascoltare - tra gli altri - uno dei protagonisti assoluti dell'avanguardia free afroamericana, che da qualche anno ha fatto irruzione sulla scena del jazz: Ornette Coleman. È un'influenza decisiva, insieme all'altra ispirazione fondamentale, quella di John Coltrane. Adottato dalla scena del "nuovo jazz" britannico in pieno rigoglio, Miller dà un importante contributo a quel jazz europeo che, prendendo le mosse dalla lezione del free, sta cercando delle strade originali. Quando qualche anno dopo a Londra approdano anche i Blue Notes, il gruppo di giovanissimi jazzisti sudafricani che, capeggiati da Chris McGregor, nel '64 scelgono l'esilio per sfuggire alle vessazioni dell'apartheid, Miller forma con Louis Moholo una straordinaria accoppiata contrabbasso-batteria, attivissima fra il '65 e l'83 nell'improvvisazione europea. Miller collabora con la crème del jazz d'oltre Manica dell'epoca, ma le sue frequentazioni esorbitano anche dall'ambito strettamente jazzistico e includono - per esempio - i King Crimson. Poi la creazione della Ogun, che nel giro di pochi anni pubblica decine di dischi, affermandosi come una etichetta di riferimento della musica improvvisata e del jazz d'avanguardia europei. Nel quarantennale della nascita dell'etichetta, alla Ogun ha dedicato un focus lo scorso settembre il Talos Festival di Ruvo di Puglia, invitando Hazel Miller a ripercorrere la sua esperienza.

«A spronarci a cominciare fu in particolare un amico, Dick Hodge, che insegnava storia dell'Africa all'università» ci racconta Hazel Miller. «Dick insisteva che pubblicare dei dischi era indispensabile come strumento di promozione, per assicurare alla musica una maggiore visibilità. Come manager di Isipingo, il gruppo di Harry, dei Brotherhood of Breath, del trio di Mike Osborne e del Ninesense di Elton Dean, mi resi conto che aveva ragione. Dick ci offrì anche un aiuto finanziario, e decidemmo di buttarci nell'impresa. Con la sua conoscenza della cultura africana fu lui a suggerirci anche il nome, che volevamo fosse breve e incisivo: Ogun, la divinità yoruba connessa con la forza e con il lavoro, cose che sembravano di buon auspicio per l'etichetta».

La prima uscita, epocale, fu *Live at Willisau* dei Brotherhood of Breath di Chris McGregor...

«In effetti una parte importante nel decollo della Ogun la ebbe anche Niklaus Troxler, il direttore del festival svizzero di Willisau, che ci fornì la registrazione che si tradusse

nell'album di esordio: e che, da grafico di valore, ci diede già corredata della copertina del disco».

Avevate intenzione fin dall'inizio di allargare le uscite anche ad album di musicisti e gruppi che non rientravano direttamente nell'ambito delle attività di Harry ?

«In realtà in un modo o nell'altro Harry suonava con molti dei gruppi che abbiamo pubblicato. Ma in questo ampliamento è stato importante il rapporto con la moglie di Stan Tracey, con cui constatavamo la deprimente situazione di disattenzione in cui viveva questa musica, e da lì nacque subito l'idea di estendere la produzione dell'etichetta al lavoro di altri musicisti, innanzitutto dell'area più radicale, come John Stevens e Evan Parker, di cui pubblicammo il duo *The Longest Night*. Ma per esempio anche John Stevens era un musicista con cui Harry era in rapporto: nel '66 avevano cominciato ad incontrarsi con altri musicisti ogni sabato pomeriggio in un pub, e a mettersi ad improvvisare, e fu così che nacque il primo Spontaneous Music Ensemble di John, di cui Harry faceva parte. Insomma non è che ci fosse una vera strategia sulla scelta delle cose da pubblicare: era molto la proiezione discografica delle relazioni che Harry aveva con tanti musicisti».

Come eravate organizzati, all'inizio?

«C'era Keith Beal, mio cugino, che aveva un'esperienza come tecnico del suono alla Bbc e questa era già una buona premessa, e inoltre era pittore, musicista e scriveva, insomma una persona molto creativa; e sua moglie Liz, che aveva una professionalità come grafica. Insomma, eravamo una famiglia: in effetti la Ogun è un po' tutta una storia di famiglie... Per un certo periodo di tempo tutto sommato non andò male: Harry portava i dischi ai concerti e vendeva parecchio. E tutti gli utili sono stati reinvestiti nello sviluppo del catalogo. Non si poteva parlare di un vero business, ma la cosa funzionava. Ma quando poi Keith e Liz all'inizio degli anni Ottanta per ragioni di sopravvivenza furono costretti a lasciare l'etichetta e a prendersi degli altri lavori, la Ogun ebbe una battuta d'arresto di diversi anni».

Come facevate a reggere sia il lavoro dell'etichetta che il management dei gruppi e l'organizzazione di concerti ?

«Devo dire che ero piuttosto indaffarata. Non so come ho fatto: ma per fortuna l'ho fatto, semplicemente. I Brotherhood avevano un manager, che però ad un certo punto smise, e allora lo sostituimmo Chris McGregor e io, poi io da sola. Non avevo mai fatto la manager prima: imparai strada facendo. In effetti la gestione dei gruppi era un prolungamento naturale del lavoro dell'etichetta, e Chris spingeva perché me ne occupassi, Harry pure...».

C'era collaborazione con le altre etichette ?

«La collaborazione c'era ed era anche molto forte. Per esempio la Cadillac distribuì i nostri dischi, e avevamo rapporti con la Fmp in Germania. Era veramente bello, e anche questa era un po' come una famiglia, fra gente per cui la musica era tutto. C'erano anche molte relazioni tra gruppi e per i musicisti era come avere una rete di riferimenti a cui appoggiarsi per la loro attività e i loro progetti musicali. Con Kate cercammo di organizzare anche delle forme di pressione, un gruppo di azione per ottenere più attenzione dai media, che in Gran Bretagna non davano nes-

>>

sun supporto a questo tipo di musica, facemmo per esempio delle riunioni con la Bbc: ma purtroppo devo dire, francamente, che in tanti anni è cambiato poco, i musicisti di jazz sono ancora costretti a bussare umilmente alla porta, vengono mal pagati e spesso devono accettare dei compromessi. E tutto questo mi fa molto arrabbiare. Negli anni sessanta per quanto riguarda i media la situazione era migliore: per esempio il "Melody Maker" aiutò molto, con diversi articoli. Ma poi negli anni Settanta le cose cambiarono».

In Italia la Ogun ha sempre trovato una buona risposta...

«Sì, certamente. Anche in Francia, anche se non altrettanto. E la risposta è stata buona in Germania e in Scandinavia. Invece non siamo mai riusciti a fare breccia oltre Atlantico, che per i nostri dischi era un mondo completamente diverso».

Si può immaginare che anche i Blue Notes per te siano stati una famiglia...

«Proprio così: erano come la mia famiglia, e mi mancano moltissimo. Erano molto difficili e molto divertenti. Bisogna capire che erano degli uomini africani, e un africano è diverso da un europeo: il loro atteggiamento, quello che si aspettavano da quelli con cui avevano a che fare... dovevi immedesimarti in tutte queste cose se dovevi lavorare con loro. È stata una lunga avventura, con dentro tante emozioni diverse e anche tante storie di noi due, Harry e io, che lavoravamo assieme: un'esperienza enorme, la più grande della mia vita. Non è possibile dire che era in un modo o in un altro: una settimana era fantastico e la successiva li avrei voluti ammazzare. Erano veramente degli uomini straordinari».

Intanto con Harry hai conosciuto il Sudafrica...

«Ricordo che la prima volta, mentre andavamo nello Swaziland a trovare un suo amico, stavamo guidando e ad un certo punto vedemmo un musicista tradizionale, col

suo strumento a corda, e così ci fermammo per fare un saluto e gli spiegammo che venivamo da Londra. E allora l'uomo ci dedicò un piccolo pezzo musicale di benvenuto nel suo Paese. E di colpo, lì in mezzo alle montagne, capii da dove veniva la musica di quei ragazzi che avevano dovuto lasciare il Sudafrica, e fu come mettere improvvisamente in prospettiva tutta la musica dei Blue Notes che avevo ascoltato».

Incontri speciali ne facevate anche a Londra, in quegli anni...

«Veniva a suonare in città Albert Nicholas, il clarinetista che era nato nel 1900 a New Orleans, e che ormai viveva in Francia. Andammo ad aspettarlo all'arrivo, ed apparve un uomo con una bottiglia di whisky sotto il braccio e disse: "È qui la festa?". Guardai Harry, quel giorno eravamo entrambi sfiniti, ma passammo una serata indimenticabile con quell'uomo pazzesco: era come seguire un corso di studi. E Harry disse, "non mi interessa se è di tutta un'altra generazione, voglio suonare con lui". Insomma, ho avuto una vita strepitosa: niente soldi, ma è stato grande e ho sentito della musica fantastica».

Dagli lp siamo passati ai cd e adesso anche i cd sono superati: come ti trovi con le nuove forme di fusione e fruizione della musica ?

«Mi sento un animale in via di estinzione: stento a capire come si possa ascoltare con la stessa attenzione, con la stessa capacità di coglierne il senso, delle musiche come quelle che abbiamo pubblicato, attraverso delle modalità di ascolto così dispersive».

Dopo quarant'anni la scena è cambiata...

«Sì, ma quello che mi colpisce è la forza, la resistenza di questa musica. C'è una nuova generazione di musicisti molto brillanti, per la Gran Bretagna penso per esempio ad un sassofonista come Jason Yarde, ad un pianista come

I cinque classici Ogun da avere...

Chris McGregor's Brotherhood of Breath

Live at Willisau

Dal vivo la Brotherhood of Breath del pianista Chris McGregor ha sempre offerto l'energia più irresistibile. Questo concerto al festival di Willisau ne è la prova più evidente. Louis Moholo e Evan Parker, Radu Malfatti e Dudu Pukwana, tra gli altri, assieme appassionatamente!

Blue Notes

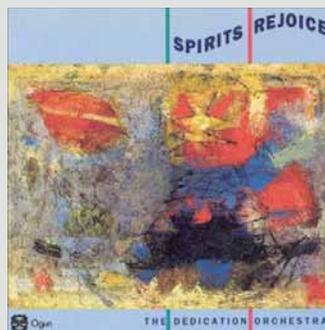
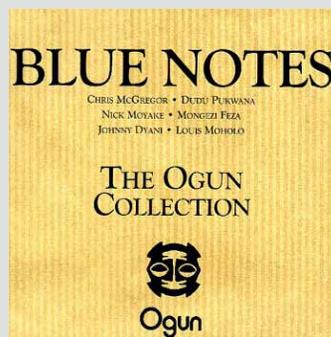
The Ogun Collection

In un cofanetto di 5 cd alcuni capitoli imperdibili della storia dei Blue Notes, a partire da un live sudafricano del 1964. Come i piccoli indiani, tragicamente si perdono per strada alcuni pezzi e un paio di dischi celebrano proprio la prematura scomparsa di Mongezi Feza e Johnny Dyani. La musica non perde mai però un'urgenza che a volte toglie il respiro.

Mike Osborne

Border Crossing + Marcel's Muse

In trio (con Miller e Moholo) e in quintetto uno dei musicisti inglesi più originali, problematici, drammatici e veri, l'altosassofonista Mike Osborne. Impulsivo e geniale, sulle linee di tradizione di Jackie McLean e Ornette Coleman, uno che suonava ogni nota come fosse l'ultima. E si sente!



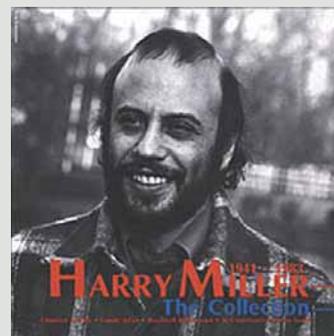
The Dedication Orchestra

Spirits Rejoice
Il destino si porta via tutti i Blue Notes tranne uno, ma la scena inglese con cui sono venuti a contatto non può dimenticarli. In questo meraviglioso disco orchestrale troviamo il meglio del jazz britannico, da Evan Parker a Tippett a Elton Dean, alle prese con nuovi arrangiamenti di alcuni brani dei fratelli sudafricani.

Harry Miller

1941-1983: The Collection

Non può infine mancare il box dedicato a Harry Miller: in solo (*Children At Play*) o con gli Isipingo, in quintetto (*Down South*), sestetto o in duo con Radu Malfatti. Molti gli olandesi presenti (Bennink, Wierbos, Breuker) a testimonianza della sua presenza nei Paesi Bassi, dove morirà, anche lui, poco più che quarantenne. Un contrabbasso inconfondibile.



Alexander Hawkins, ad un contrabbassista come John Edwards. Ma c'è anche una generazione ancora più giovane che sta emergendo. Adesso ci sono tanti giovani musicisti preparatissimi che vengono fuori, sfornati da college e conservatori, e alcuni sentono il bisogno di imparare dalla vecchia generazione della musica improvvisata a suonare col cuore prima che con la testa».

Nella produzione la Ogun darà spazio anche a questa nuovissima generazione ?

«Ho un po' di materiale, ma per pubblicare i più giovani ci dovrebbe essere anche una spinta da parte loro. Il problema poi è che l'anno prossimo compirò settantacinque anni, e non so quanto posso ancora resistere. E ho ancora un sacco di nastri di musica dei Brotherhood, di Harry, di Louis, che mi piange il cuore a pensare che resti lì senza essere pubblicata, e naturalmente questa per me è la priorità».

La Ogun riprese le pubblicazioni nel '92 con il primo album – poi seguito nel '94 da un secondo - della Dedication Orchestra, la crème del jazz inglese raccolta intorno a Moholo, l'unico sopravvissuto dei Blue Notes, per ricordare i suoi compagni e finanziare una borsa di studio per giovani sudafricani. Possiamo sperare di vedere ripubblicati questi magnifici cd?

«Non lo so. Le vendite di cd sono andate giù. Naturalmente ce l'ho in mente, ma non credo di avere abbastanza risparmi in banca per ripubblicarli. Quando ogni tanto la Dedication si esibisce, il ricavato serve a mantenere le borse di studio. Uno studente, molto brillante, che segue il secondo anno al South African College of Music all'università di Cape Town ci ha scritto una bella lettera per ringraziarci perché senza il nostro sostegno non avrebbe potuto frequentarlo. Sai, è un ragazzo che viene da una township... Sono cose come questa che danno un senso a questa iniziativa intitolata ai Blue Notes».

m—

Natale fra i nuraghi

Un Natale jazz tra i nuraghi: rinviata lo scorso agosto, l'edizione 2014 del Festival di Sant'Anna Arresi arriva sul filo di lana e si terrà nel periodo natalizio, in quello che lo stesso direttore, Basilio Sulis, annuncia come un festival di transizione e di frontiera, anche se concettualmente in linea con le ultime – eccellenti – edizioni.

Spazio quindi, dal 16 dicembre al 3 gennaio, a concerti-aperitivo, ospitati nel salone delle feste della Cantina Mesa, *marching band* per le strade del paese, produzioni originali, concerti in varie location, una Notte Bianca del Jazz la vigilia di Natale e un Capodanno in Jazz, il 31 dicembre. Tra i nomi annunciati Maria Pia De Vito, i Talibam, l'Electroacoustic Ensemble di Evan Parker (che sarà anche in trio con Paul Lytton e Barry Guy), Jean Paul Bourelly, Francesco Bearzatti, il pianista Alexander Hawkins (collaboratore di Louis Moholo) in differenti progetti, Michel Portal, Hamid Drake, Tenores de Bitti e molti altri. Non si potrà fare il bagno nello splendido mare del Golfo di Porto Pino, ma questo Natale jazz tra i Nuraghi si annuncia molto interessante.

E.B.

...e tre novità

Louis Moholo-Moholo Quartet
4 Blokes

Louis Moholo-Moholo Unit
For The Blue Notes

Johnny Mbizo Dyani
Rejoice+Together
Cadillac

Non è solo una questione simbolica. Unico musicista ancora in vita dello straordinario gruppo di jazzisti sudafricani che cambieranno le sorti del jazz europeo, il batterista Louis Moholo-Moholo è anche un artista nel pieno dell'energia creativa, nonostante i quasi settantacinque anni! Non è quindi un caso che nel quarantesimo dell'etichetta Ogun lo troviamo protagonista di due lavori ad alto tasso di intensità sonora.

4 Blokes è in quartetto, con il fantastico Alexander Hawkins (suo collaboratore preferito in

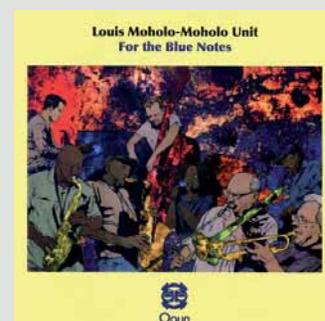
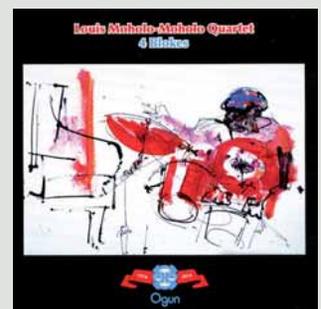
questi anni) al pianoforte, un sempre magnifico John Edwards al contrabbasso e l'esperto Jason Yarde ai sassofoni. Una formazione rodada dal vivo al Café Oto di Londra e in grado di riproporre l'incandescenza delle pagine migliori della storia dei Blue Notes. Tra irruenze free e accordate innodie, un lavoro di iridescente contemporaneità, che non deluderà certo chi segue – a buona ragione – Moholo.

For The Blue Notes è invece la registrazione di uno splendido concerto del ciclo milanese Aperitivo in Concerto. Oltre ai componenti del quartetto troviamo Ntshuks Bonga ai sax, gli esperti Henry Lowther e Alan Tomlinson a tromba e trombone, la voce di Francine Luce, alle prese con classici dei Blue Notes, della Brotherhood Of Breath o dei Viva la Black come "Ismite Is Might", "B My Dear", "You Ain't Gonna Know Me..." e molti altri. Corale e

emozionante.

Sull'etichetta "sorella", Cadillac, sono invece ristampati due bei lavori a nome del contrabbassista dei Blue Notes, Johnny Mbizo Dyani, morto nel 1986 subito dopo un concerto berlinese. *Rejoice* – era il 1972 – lo vede in trio con il trombettista Mongezi Feza e con il percussionista turco Okay Temiz, per un set istintivo e verace. *Together* del 1979/80 è invece in settetto, e Dyani canta e suona le tastiere: anche qui c'è un compagno d'avventura di "origine" Blue Note, il fantastico sassofonista contralto Dudu Pukwana e la musica prende una direzione più leggera, gioiosa e danzereccia.

E.B.



compositori

La Wunderkammer di Domenico Caliri

ENRICO BETTINELLO

È uno dei dischi più affascinanti e densi dell'anno, giunto un po' in sordina in mezzo a tante novità dell'etichetta Caligola, ma bastano poche note per farsi rapire da un mondo sonoro cui siamo ormai poco abituati, quello di una formazione di ben tredici elementi. È *Camera Lirica*, del chitarrista e compositore Domenico Caliri. Con lui ci sono tra gli altri, in questo progetto, alcuni dei migliori talenti della scena creativa italiana, dai sassofonisti Piero Bitto- lo Bon, Beppe Scardino e Francesco Bigoni al vibrafonista Pasquale Mirra, passando per la tromba di Mirco Rubegni e il pianoforte di Alfonso Santimone. Una musica rigorosa e bellissima, in cui spesso prevale la scrittura, una vera e propria *wunderkammer* sonora i cui dettagli emergono ascolto dopo ascolto. Ci siamo fatti raccontare tutto dallo stesso Caliri.

Partiamo da *Camera Lirica*, come nasce questo progetto?

«Il progetto nasce ben otto anni fa da una chiacchierata con Massimo Simonini, il direttore artistico di Angelica. Con lui collaboro da un paio di decenni, negli anni Novanta abbiamo portato assieme avanti l'avventura dello Specchio Ensemble, ed è proprio da quell'esperienza che Massimo, memore della mia attività di compositore con una mentalità orchestrale, mi ha commissionato un concerto di sapore più cameristico. Mentre Specchio Ensemble si lasciava andare a un'energia più irruenta e aggressiva, abbiamo pensato *Camera Lirica* - nome che gioca anche con il mio cognome - proprio come una camera, un luogo in cui mi metto in gioco con la scrittura prima ancora che con l'improvvisazione. Ho accettato e avendo in quel periodo frequentato musicisti molto validi di una generazione successiva a quella cui appartengo io, quella di Bassesfe- re, ho proposto loro l'improponibile: la fatica, la scrittura, poche prove e poco tempo per preparare il tutto. La suite "Baccanale" e altre partiture mie degli anni Novanta sono state così eseguite nel Festival del 2006, e poi le cose sembravano essersi fermate».

Oggi però abbiamo un disco...

«Sì, il ricordo di quel concerto era forte, molti musicisti continuavano a chiedermi se avremmo potuto riproporre la cosa e nel 2012 mi sono deciso a riprendere la questione per un disco, togliendo le partiture più vecchie e unendo "Baccanale", che rappresenta il mio lato orchestrale più tradizionale, del materiale che lavora su tempi dispari come "Initinere" e alcuni brani - quelli contrassegnati da una lettera - che provengono da una mia ricerca sul canone. Elemento unificante è certamente il suono di questo ensemble, e mi piace dire che il tutto è l'esito di una



Domenico Caliri
Camera lirica

CALIGOLA

concomitanza di miracoli: quello dato dalla disponibilità e dall'affetto di tutti i componenti, quello di essere riusciti a provare e registrare in pochissimi giorni e quello di avere trovato per il prossimo 4 aprile una serata in un club, il Torrione di Ferrara. A questo devo aggiungere l'entusiasmo di Enrico Rava, che mi ha scritto una lettera così bella sulla musica di questo disco che ho voluto includerla nelle note di copertina».

Parlavi del miracolo della data in un club. Certo ci vuole coraggio oggi a pensare un progetto per un organico così ampio, che porta a poche possibilità di suonare dal vivo.

«Io ho sempre lo sguardo oltre confine, perché come dici tu, l'Italia non è di grande aiuto in questo senso e bisogna muoversi autonomamente. In tanti però sentiamo l'esigenza di lavorare con organici più ampi, penso al lavoro recente di Tony Cattano o a quello di Oscar del Barba. E va tenuto conto che nel caso di *Camera Lirica*, molti dei componenti possono suonare anche in combinazioni differenti, è come una matrioska e un festival può pensare a avere l'orchestra e molti altri concerti diversi con gli stessi musicisti».

Torniamo al disco e a "Baccanale", che occupa metà lavoro. Come nasce questo pezzo?

«Nasce da una sorta di visione, da un'immagine che è quasi un soggetto da film, una narrazione, un plot nascosto in cui due persone sono invitate in un grande castello con degli sconosciuti e si uniscono appunto a un baccanale. Gli strumenti sono dapprima sconosciuti, poi si avvinghiano e si amalgamano nel corso dei quadri, passando dall'ordinario all'imprevisto, tra il terzo e il quarto quadro in particolare, tra riti, libagioni e quant'altro. Nel quinto quadro, c'è un ritorno alla normalità, ma con la ricchezza di quanto avvenuto precedentemente».

È un lavoro molto scritto, e d'altronde c'è una tendenza globale a tornare alla scrittura, no?



Domenico Caliri (foto Giuseppe Bonomo)

«È una conseguenza naturale rispetto all'evoluzione storica del jazz. Nell'ultimo ventennio i musicisti della mia generazione lasciano alle spalle le esperienze del free storico e della sperimentazione degli anni Settanta per assottigliare la dicotomia tra scrittura e improvvisazione. Così è anche per me sin dagli anni Novanta, quella di portare la composizione istantanea di matrice afroamericana oltre i cliché e avere una attenzione paritaria alla scrittura non tanto come tema strettamente inteso, ma - penso anche al lavoro di Tim Berne - come architettura in senso più ampio».

La scrittura aiuta l'improvvisatore a trovare una sintesi più efficace alle sue idee?

«Credo che l'attenzione dell'improvvisatore debba essere costante indipendentemente alla scrittura, quello che conta davvero è piuttosto che l'improvvisazione abbia sempre una progettualità forte».

I tuoi prossimi progetti

«Per Angelica sto trascrivendo l'incredibile lavoro *plunderphonic* che John Oswald aveva fatto su *Dark Star* dei Grateful Dead. Lo metteremo in scena dal vivo con Oswald e un gruppo con quattro chitarre, tastiere, basso e percussioni. Ho poi un duo con il contrabbasso di Ares Tavolazzi, Dialoghi a corde, cui tengo molto, e vorrei riprendere il Dedalo Guitar Project, quartetto di chitarre con Marco Cappelli, Roberto Cecchetto e Maurizio Grandinetti, un progetto in cui oltre all'improvvisazione affrontiamo anche lavori di Ligeti, Satie e altri compositori del Novecento.

m—

Marco Aime
Emiliano Visconti
Je so' pazzo

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

Acquista
su www.edt.it
CONSEGNA GRATUITA



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

Collana Risonanze, pp. 176, € 12,00

edt.it **EDT**

Nel paese della musica e del vino sarà grande festa per la XXIX edizione di

Ai Confini tra Sardegna

Sant'Anna Arresi
dal 18 Dicembre 2014
al 03 Gennaio 2015



Dorian Wood

Quintorigo

Le Mystere des Voix Bulgares

Evan Parker

Peo Alfonsi - Gabriele Mirabassi

Snake Platform

Pasquale Inarella

Riccardo Lay

Decoy

Jean-Paul Bourelly

Coro di Bitti

Talibam!

Bandakadabra

Musica Ex Machina

ElectroAcoustic

Maria Pia DeVito - Huw Warren

Elena Ledda

Hamid Drake

Mohammad Reza Mortazavi

Flut3ibe

Kandiru

WWW.SANTANNAARRESIJAZZ.IT



Fondazione
Banco di Sardegna



La Provincia
di Sant'Anna Arresi

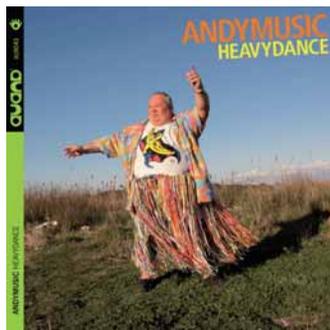
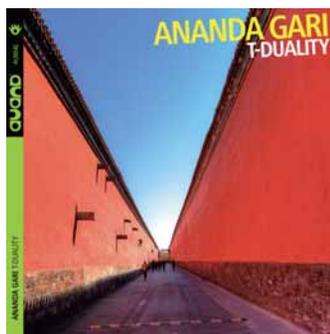


etichette

Ananda Gari T-Duality

Andymusic Heavydance

AUAND



Le due recenti proposte Auand si sviluppano su piani di linguaggio e ambientazioni sonore diversi ma entrambe disegnano bene un rappresentativo affresco del jazz contemporaneo. Qualcuno potrebbe obiettare, riguardo a *T-Duality*: "...con una formazione così, faccio anche io un bel disco..." Riflessione istintiva che non tiene conto, usando un paradigma sportivo, che una grande squadra non si realizza solo sommando campioni ma con un'idea condivisa di gioco. Ananda Gari lo sa e si attornia, grazie alle frequentazioni newyorkesi, del fior fiore della ricerca di quella pulsante realtà. Non solo, scrive anche le sette tracce del lavoro, come per dire che i compagni di viaggio li conosce bene. Così è. L'alto di Tim Berne, la chitarra di Rez Abbasi e il contrabbasso di Michael Formanek aderiscono alle partiture del batterista italiano esaltandone gli aspetti collettivi come quelli aperti e astratti. Berne non smette mai di stupire con la poetica asciutta, inquieta ma sempre positiva delle sue inarrivabili visioni

urbane. Abbasi mantiene uno sfondo ritmico-sonoro di grande elasticità ma si conquista anche spazi dove esprime intrigante eleganza. Il colore scuro e denso del contrabbasso è quello giusto per esaltare tutte le voci d'insieme. Le pelli e i piatti di Ananda Gari dimostrano una maturità espressiva e dialogante sorprendente, è ineccepibile nel minuzioso, asfissiante sostegno, in "Fields" si avventura in un solo di rara bellezza.

In *Heavydance* gli Andymusic – Manlio Maresca, chitarra, Giulio Scarpatò, basso elettrico e Enrico Morello, batteria – offrono una proposta solo apparentemente più chiusa. Se è vero che i confini sono più delineati, all'interno delle pieghe di questo spazio i tre riescono a ritagliarsi libertà creative non facili da scovare in un rigore estetico netto e condiviso. Anche se è la chitarra di Maresca ad emergere costante – suoi tutti i brani eccetto il monkiato "Evidence" – lo si può considerare un lavoro paritario per quanto basso e batteria riescono a veicolare un ricco, decisivo flusso costante e frammentato. Sorprende la batteria secca e legnosa di Morello, che nel rigore ritmico è metronomo impeccabile ma comunque capace di distribuire colori. Il basso elettrico esplora oltre che solidi parametri di cadenze, molte possibilità comunicative, spesso una cantabilità elegante che ricorda quella di Swallow. La chitarra di Maresca alterna frasi nervose e ripetute a tentazioni melodiche dove su ricchi accordi, in una precisa costruzione armonica, dilata la lezione di Montgomery. A volte è duro, mette a disposizione del proprio talento frasi, ambientazioni con retrogusto urbano e rock. Più spesso cerca unisoni per costruire nel collettivo un tessuto sonoro saturo, una trama inesplicabile.

Paolo Carradori

tradizioni

David Virelles Mbókò

ECM



Musicista eccellente, intrigantissimo, tutto da scoprire, il cubano David Virelles. Ci aveva già colpito con il suo primo disco da leader, *Continuum*, e con l'approccio obliquo con cui ha affrontato alcune interessanti collaborazioni (anche con artisti di natura molto diversa come Tomasz Stanko, Henry Threadgill, Steve Coleman o Chris Potter). Colpisce dritto al cuore con questo nuovo disco, una creatura sonora mutante che si muove tra la sacralità percussiva della tradizione *abakuà* e una complessità strutturale di struggente contemporaneità. La formazione è già pensata per densità variabili, con due contrabbassi (l'eccezionale Thomas Morgan e Robert Hurst), la batteria di Marcus Gilmore e le percussioni *biancomeko* di Román Díaz. Non aspettatevi strizzate d'occhio *latin* o fusioni quartomondiste: qui i colori dei tamburi e il rotolare delle note del pianoforte costruiscono assieme una specie di percorso per quadri che si nutrono l'uno dell'altro, anche e soprattutto nell'apparente diversità. Ci sono infatti momenti spaziosi che si alternano a altri attraversati quasi da un senso di ipnosi notturna, sguardi lirici che sgocciolano dentro meccanismi ritmici che evocano rituali urbani. Non lo potete ascoltare una volta e via, *Mbókò*. Esige di essere esplorato e interiorizzato, perché è musica che chiede all'ascoltatore di muoversi dalla sua posizione e di aprirsi a una spiritualità che dalla tradizione ha mollato gli ormeggi verso una nuova, non facile, voglia di ridefinirsi attraverso la musica. Splendido.

E.B.

riscoperte

Joe Harriott Quintet Abstract/Southern Horizons/Free Form

POLL WINNERS



Giamaicano di nascita, il sassofonista contralto Joe Harriott ha lasciato un segno unico e originalissimo nel jazz inglese dagli anni Cinquanta fino alla fine del decennio successivo (morirà nel 1973, a soli quarantacinque anni). Partito come strumentista di influenza parkeriana (e chi no?), Harriott sarà tra i primi a sviluppare la forma libera post-bop nel jazz, venendo in modo riduttivo accostato a Ornette Coleman e invece procedendo con una propria originale traiettoria fatta di influenze che si intrecciano, di frammenti tematici in fibrillazione e di un eloquio solistico travolgente. Questo doppio cd raccoglie tre importanti lavori di Harriott registrati dal 1959 al 1961, in particolare *Free Form* e *Abstract*, che raccontano al meglio la poetica del sassofonista di quel periodo (gli ultimi anni piegheranno invece verso un jazz venato di India). La brillante combinazione con la tromba di Shane Keane e il pianoforte di Pat Smythe, la bella propulsione garantita da Coleridge Goode e dall'ottimo Phil Seaman fanno di questi lavori – qui impreziositi anche da qualche *bonus track* – dei classici piuttosto imperdibili del jazz d'oltremarica di quegli anni. Sempre nella serie Poll Winners, segnaliamo al volo anche un altro doppio dedicato all'Art Farmer orchestrale, contenente sia *Listen To Art Farmer* con l'orchestra di Oliver Nelson, che *Brass Shout* in tentetto. Davvero belli.

E.B.

critica musicale

Il cattivo gusto degli altri

JACOPO TOMATIS

Che bella idea, quella di ISBN, di tradurre finalmente in italiano questo piccolo classico della critica musicale contemporanea. E che brutta idea tradurre il titolo originale *Let's Talk About Love* ("Parliamo d'amore") con *Musica di merda*. Considerazioni di marketing a parte, e anche ammettendo che si possa trattare di un rovesciamento ironico (non ben riuscito) del tema del libro, la scivolata coprolalica del nuovo titolo sembra addirittura negare le stesse tesi proposte dall'autore... ma andiamo con ordine.

Nel 2007 il critico canadese Carl Wilson firma il cinquantaduesimo volume della fortunata collana 33 1/3. Ogni libro è una snella monografia su un disco: quello di Wilson dovrebbe essere una analisi su *Let's Talk About Love* - il bestseller di Céline Dion uscito nel 1997, quello della hit "My Heart Will Go On", colonna sonora - tormentone del film *Titanic*, ma presto diviene qualcos'altro. Intanto, dà vita immediatamente a un ricco dibattito, ed è presto ristampato in altra veste. La traduzione italiana riprende, sensatamente, questa nuova versione, che aggiunge al saggio originale una antologia di "reazioni" e riflessioni sul tema, curata dallo stesso autore, con scritti di Nick Hornby, James Franco, Owen Pallett, Krist Novoselic, Drew Daniel (Matmos) e molte altre voci di critici e musicisti.

Si può facilmente intuire perché *Let's Talk About Love* abbia avuto una tale diffusione e tale quantità di reazioni: è difficile, racconta Wilson, trovare un musicista pop capace di attirare tanto odio quanto Céline Dion. Quella della cantante canadese è la musica "brutta" per antonomasia, e chi la ascolta deve per forza avere gusti "cattivi". Come scriverne, dunque? E, soprattutto, perché scriverne? Se Céline Dion può essere un facile bersaglio di odio per i critici - così come, si suppone, per voi che state leggendo questo giornale - è altrettanto vero che è amata da milioni di fan in tutto il mondo. A meno di non prendere per buone le idee adorniane circa l'alienazione e la musica di consumo, o una qualche estetica neo-Kantiana (posizioni che Wilson non manca di discutere), disprezzare Céline Dion (posizione

più che legittima) ci deve far confrontare con queste persone, e con noi stessi. «Gran parte di questo libro - scrive subito Wilson - parla di persone ragionevoli che si trascinano dietro postulati culturali che le fanno comportare da stronzi verso milioni di estranei».

Il libro dunque si tramuta, da subito, in una discesa nel Purgatorio del gusto. Il "cattivo gusto", suggerisce il sottotitolo originale ("Perché le altre persone hanno un gusto così cattivo"), è sempre quello che hanno *gli altri*. Ma *gli altri* chi? Come superare l'impasse? Siamo dunque finiti, si chiede ad un certo punto Wilson, nel «tunnel del relativismo», in cui ogni opinione estetica vale quanto un'altra? Wilson si applica con ricchezza di analisi al suo odiato oggetto di studio, ricostruendo la carriera di Céline Dion, i suoi esordi da bambina prodigio, il suo successo, la sua marcata identità *québécoise* che le garantisce uno status anomalo sulla scena del pop internazionale: una artista *bianca*, ma mai *veramente* bianca. Ne situa l'estetica nel contesto della working class francofona del Canada da cui proviene, con profondità di analisi storica e sociale. Traccia le origini della sua musica nelle *parlor ballads* ottocentesche, nel successo americano delle arie d'opera italiana, nel sentimentalismo che da esse trabocca e si costituisce come norma negli ascolti borghesi. Ne esamina canzoni e interviste, parla con i fan. Un tour de force intellettuale, davvero. Una catabasi, spesso autoironica, intima e brillante, dentro la propria identità di ascoltatore di musica, di critico, di uomo.

Non c'è mai in Wilson - ed è il suo punto di forza - chiusura verso il suo oggetto di critica, ma neanche accondiscendenza. Piuttosto, una umana volontà di capire. Se il gusto ha un carattere «intrinsecamente sociale», dunque scrive, «come entità isolate noi non possiamo comprendere la nostra estetica, e quindi nemmeno la nostra umanità, ma possiamo renderle davvero nostre solo nel momento in cui le condividiamo e le confrontiamo». Se nel relativismo siamo calati, insomma, esso non significa la crisi della possibilità del giudizio, o del gusto. Piuttosto, questa nuova consapevolezza ci deve spingere ad una critica



Carl Wilson

Musica di merda.

Parliamo d'amore e di Céline Dion, ovvero: perché pensiamo di avere gusti migliori degli altri

MILANO, ISBN 2014, 302 PP., 20 €

diversa. Nell'era di internet, dove il giudizio critico si diffonde indiscriminatamente, i critici sono infine «liberi di trovare altri modi di contemplare la musica».

Musica di merda - dovrete ormai aver capito il paradosso del titolo italiano - è un libro da consigliare a tutti, e che in particolar modo chi si professa "critico" musicale dovrebbe studiare a fondo. Un libro democratico, colto, umano e umanista. Un bagno di umiltà - e consapevolezza - per tutti noi che abbiamo gusti migliori degli altri. E che evitiamo di chiederci che cosa significhi, questo "noi".

m—

elettroniche

Post club

ALBERTO CAMPO

Dean Blunt
Black Metal

ROUGH TRADE

Andy Stott
Faith in Strangers

MODERN LOVE



Se l'esperienza del *clubbing* è stata per la giovane generazione d'inizio secolo paragonabile a quella del punk per i teenager degli anni Settanta del Novecento, il prefisso "post" può tornare utile anche in questo caso per definirne il superamento: "post punk" allora, forse "post club" adesso. Ha tracciato la strada Burial, sulla scia del quale si è aperto un ventaglio amplissimo di possibilità sonore, esplorate ora da molti artisti cresciuti in quel *milieu*. Rimanendo in area Hyperdub, possiamo citare il caso del londinese Dean Blunt, al servizio dell'etichetta fondata da Kode9 col duo - insieme a Inga Copeland - chiamato Hype Williams. Il suo progressivo allontanamento dai canoni tradizionali del suono elettronico è coinciso con lo sviluppo dell'attività da solista: già evidente un paio d'anni fa in *Redeemer* e ribadito in seguito con *Stone Island* (edito in download gratuito dal sito web russo www.afisha.ru), lo scostamento dai modelli noti è lampante nel nuovo album *Black Metal*.

L'intestazione depista: non v'è traccia alcuna di estremismo rock, infatti. E se un pezzo è intitolato "Punk", non sorprenda che sia in realtà condotto sulle cadenze pigre del *dub reggae*. Né viene facile stabilirne l'identità d'insieme: a tratti suona come avveniristica canzone pop (l'iniziale e orchestrale "Lush", ad esempio), ostentando altrove cromatismi psichedelici ("Blow", "Heavy") e deragliando poi verso il rumorismo sperimentale ("Country", a proposito di equivoci semantici). Al centro dell'opera sta per cronologia e peso specifico (coi suoi tredici minuti abbondanti) "Forever": esercizio di obliquità formale che ricorda il Robert Wyatt più visionario, mentre in qualche passaggio ("100", "X") - sarà per la fuliginosa voce da *coffee shop* di Blunt in duetto con quella viceversa morbida e sensuale di Joanne Robertson - l'analogia possibile è con Tricky, in direzione di un trip hop ancora più stordito e paranoico. Fatto sta che *Black Metal* è un disco spiazzante come pochi altri ascoltati di recente, e ciò naturalmente va a suo onore.

Esercita suggestioni d'altro genere Andy Stott, produttore di Manchester - dopo essere stato operaio in verniciatura - segnalatosi due anni fa col terzo album *Luxury Problems*, del quale *Faith in Strangers* costituisce una bril-

lante evoluzione. Come allora, qui e là affiora la voce di Alison Skidmore (un tempo sua insegnante di pianoforte: strana storia...), ma a stupire sono anzitutto le modalità con cui viene plasmato il suono: l'*ambient* dissonante di "Violence" prelude a una sorta di metal digitale non dissimile da quello praticato dal connazionale The Haxan Cloak o dai concittadini (e occasionali complici) Demdike Stare; effetto replicato poco dopo dal groove monumentale di "Damage". V'è ovunque una claustrofobica sensazione di minaccia, che in "Science and Industry" sembra voler evocare al tempo stesso il punk elettronico dei Suicide e il David Lynch di *Eraserhead*, e anche quando la trama del ritmo pare debba ricondursi ai cliché della techno, come avviene nello sviluppo minimalista di "How It Was", l'approdo - complice un loop vocale da thriller - non è affatto rassicurante. Un'altra prova di forza, davvero.

m—

Dean Blunt



strumentale

Guano Padano

Americana

PONDEROSA / IPECAC

Ronin

Adagio Furioso

SANTERIA



Americana, se pronunciato in accento *yankee*, è un genere musicale, o un sound: una sorta di controparte più "colta" del country, in una linea che (semplificando) va da Johnny Cash a Bill Frisell, dalla *root music* alle *steel guitars*. Con accento italiano, è una collana lanciata da Elio Vittorini per Einaudi negli anni Quaranta, uno dei primi sintomi della fascinazione per la grande letteratura americana che ha attraversato la storia della cultura italiana nel Novecento. *Americana* dei Guano Padano si situa da qualche parte tra i due significati, fra un sound ben connotato e la sua "traduzione" italiana, con i testi dei grandi narratori (americani e italiani) a fare da concept e filo conduttore, più mentale che esplicito. Il trio di Alessandro "Asso" Stefano (chitarra e altre corde), Danilo Gallo (basso) e Zeno De Rossi (batteria), noti come solisti di

livello nel circuito del jazz più vivace (leggi: El Gallo Rojo e dintorni) o come *sidemen* di lusso (Vinicio Capossela), suona ancora fresco a dispetto di un suono e uno stile ben rodati nei due dischi precedenti: banjo, chitarre ora *twangy* e morriconiane, ora alla Ribot, strumenti inconsueti che affiorano qui e là... Merito di buone idee compositive, certo, ma anche di ospiti "a tema": fra gli altri, Joey Burns dei Calexico presta la sua voce recitante (in "MyTown"), e così fa Dan Fante (figlio di John) in "Dago Red". Niente di nuovo sotto il sole (del deserto), ma Guano Padano riesce a maneggiare un immaginario potenzialmente logoro senza cadere nei cliché, a *comporre* musica senza farsi guidare dalle atmosfere del genere. Un gran bel disco. In curiosa coincidenza di tempo, esce anche il quinto disco dei Ronin, in formazione

completamente rinnovata – ad eccezione del titolare del progetto Bruno Dorella – noto anche come la metà ritmica di Bachi da Pietra e OvO – che con i Ronin si dedica alla chitarra. Coordinate insieme simili e diverse da quelle di Guano Padano: l'idea è quella di un (post?)rock sinfonico e "americano", fatto di intrecci di chitarre un po' surf, un po' country-western, con una forte attitudine "cinematica". Il tutto suona vivace e mosso, forse meno "raffinato" ma altrettanto efficace e coinvolgente. Produce (e si sente) Tommaso Colliva, già responsabile del sound dei Calibro 35 – altro vertice del miglior rock strumentale italiano.

J.T.

Guano Padano
(foto Giuliano Guarnieri)

strane cover

Giovanni Succi

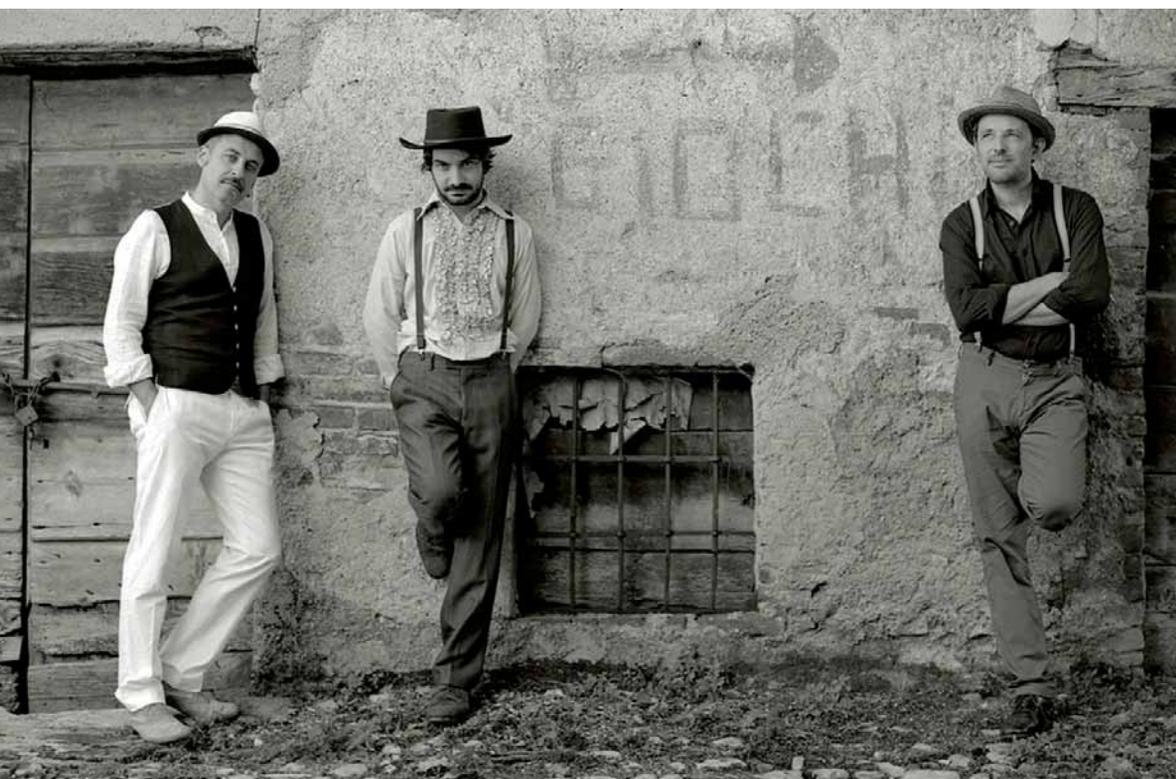
Lampi per macachi

WALLACE RECORDS



Giovanni Succi è l'altra metà dei Bachi da Pietra (vedi i Ronin qui a fianco), per cui canta, suona (o percuote) la chitarra, canta (o declama), e soprattutto scrive testi cupi e spietati. Per quanto i Bachi da Pietra siano entrati di diritto fra le migliori cose italiane degli ultimi anni anche per la qualità dei loro testi, in pochi avrebbero mai pensato di collegare il "dark sound" del duo o lo stile di scrittura di Succi a Paolo Conte. E questo nonostante la prossimità geografica (di Asti Conte, di Nizza Monferrato Succi) abbia spesso messo la stessa provincia piemontese al centro di molte delle canzoni di entrambi, seppur con tinte e ambientazioni molto diverse. Spiazzante fin dal concept, questo disco di sole cover di Paolo Conte riesce nell'impossibile impresa di non suonare stucchevole. Si sa che le canzoni altrui sono spesso materia rovente, e quelle di Conte – così legate a quella voce e a quel sound – lo sono in modo particolare. Succi le cala nel suo universo sonoro e interpretativo, le ribalta come calzini, sceglie profondità e significati diversi. Spesso nel tradurle le tradisce al punto che – così trasfigurate e notturne – si stenta quasi a riconoscerle. Così "Diavolo rosso" (il capolavoro del disco) da canzone di ciclismo diventa una *desert song* luciferina, "Via con me" scorre (in meno di un minuto!) su basi quasi-industrial, "La fisarmonica di Stradella" sceglie dilatate atmosfere trip-hop... Il tutto risulterà arditamente ai limiti della sopportazione per molti fan duri e puri di Conte, ma questo non fa che rendere *Lampi per macachi* (gran titolo contiano!) ancor più degno di attenzione.

J.T.



avanguardie pop

Ariel Pink pom pom

4AD



Dal 2009 fa parte della scuderia della gloriosa 4AD anche il californiano Ariel Marcus Rosenberg in arte Ariel Pink, diventato negli anni Zero una star eccentrica della scena alternativa statunitense con canzoni stralunate e incatalogabili, registrate in casa a bassissima fedeltà. Genio e sregolatezza conservati anche nelle prime due (riuscite) registrazioni in studio con l'etichetta londinese, *Before Today* (2010) e *Mature Themes* (2012), uscite con la firma Ariel Pink's Haunted Graffiti. È invece attribuito a sorpresa al solo Ariel Pink questo nuovo doppio album che mescola - in modo immaginifico e senza soluzione di continuità - pop radiofonico, melodie infantili, rock d'antan, psichedelia e kitsch, creando una sorta di esaltante e divertente luna park sonoro. Impossibile scegliere i momenti salienti di questo viaggio in diciassette pezzi, fantasmagorici fin dai titoli: "Nude Beach A G-Go", "Sexual Athletics", "Exile On Frog Street" e così via. Con lui, oltre ai suoi consueti collaboratori, anche Jason Pierce (Spiritualized) e quel vecchio campione di bizzarrie musicali che è - il purtroppo ora gravemente ammalato - Kim Fowley, co-autore dei brani "Jell-O" e "Plastic Raincoats In The Pig Parade"

Paolo Bogo

TV On The Radio Seeds

HARVEST



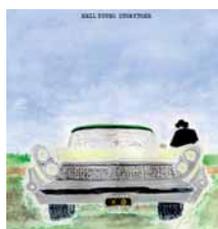
Perfettamente calati nella scena newyorkese di oggi (e più specificamente in quella Brooklyn, da cui tanta musica notevole è uscita nel nuovo millennio), eppur capaci da sempre di "far reparto a sé" in virtù di alcune caratteristiche uniche, i TV On The Radio ritornano dopo una lunga sosta, causata dalla morte di cancro del bassista Gerard Smith nel 2011. La chiave della musica del gruppo, espressa a partire dall'esordio del 2002, e soprattutto in due titoli chiave - giustamente osannati dalla critica - come *Return To Cookie Mountain* e *Dear Science* (2006 e 2008) è sempre stata quella di un incontro fra un indie-rock "bianco" e "matematico" e un'attitudine *souful*, e *black*. La considerazione non è un facile riferimento all'origine mista dei membri, peraltro non comunissima (tutti afroamericani, ad eccezione del chitarrista e produttore del gruppo David Sitek), ma una chiara cifra musicale. *Seeds* porta questo discorso un passo avanti, virando spesso verso atmosfere pop e solari, facendo incontrare un certo rigore ritmico da new wave, nelle parti di chitarra e batteria, con un'attitudine danzereccia davvero *groovy*, in qualche episodio quasi da disco music (basta sentire, a proposito, il singolo "Happy Idiots"). A volte vengono in mente, soprattutto nel modo di trattare gli incastri ritmici, i Talking Heads, ma i TV On The Radio suonano davvero solo come loro stessi. E se i capolavori sono sempre i dischi classici (vale per ogni band "canonizzata"), *Seeds* restituisce l'immagine di un gruppo di musicisti ancora in grado di dire qualcosa di nuovo.

J.T.

maestri

Neil Young Storytone

WARNER BROS



Non sarà il capolavoro assoluto di Neil Young, ma francamente certe stroncature che hanno accolto questa nuova fatica del cantautore canadese ci sembrano davvero eccessive. Come se l'esperimento coraggioso e un po' pazzarello che caratterizza questo *Storytone* fosse quasi solo il frutto delle burrasche esistenziali senili di Young che, da poco sessantenne, ha appena divorziato dalla sua compagna di sempre, Pegi Morton, e ha iniziato una relazione con Daryl Hannah, già replicante in *Blade Runner* e sirena in *Splash*, ora appassionata ambientalista. Effettivamente, i dieci pezzi parlano anche di amori finiti e nuove passioni, di cambiamenti climatici e di *fracking* (la "fratturazione idraulica", una tecnica di estrazione petrolifera al centro di grandi polemiche negli Stati Uniti per i rischi che comporta), offrendo spunti maligni a detrattori e/o pettegloli. Ma la cosa più interessante è che sono tutti suonati dal vivo in studio con una grande orchestra e un coro o (in tre brani) con una big band in stile Count Basie. In più, nella versione deluxe, c'è una sorpresa: le versioni acustiche e minimaliste delle dieci canzoni, con la bellissima voce di Young accompagnata da chitarra acustica, ukulele o pianoforte. Ascoltate dopo i lussureggianti arrangiamenti di Michael Bearden e Chris Walden nell'album vero e proprio, sono ancora più sfiziose.

P.B.

incontri

Erik Truffaz / Murcof Being Human Being

MUNDO RECORDINGS



Sperimentato inizialmente in forma di trio (con Talvin Singh alle percussioni), per la prima volta durante il festival di Montreux del 2006, il sodalizio fra il *sound designer* messicano Fernando Corona, alias Murcof, ed Erik Truffaz, trombettista jazz nato in Svizzera ma francese d'adozione, amplia in *Being Human Being* il discorso accennato cinque anni fa nel minialbum targato Blue Note *Mexico*. Si tratta in questo caso della ramificazione discografica dell'omonimo progetto di "concerto visuale" realizzato insieme al fumettista e filmmaker Enki Bilal. L'ipotesi di suono proposta dai due è suggestiva: il timbro davisiano di Truffaz si amalgama infatti efficacemente con gli ambienti elettronici definiti da Murcof sin dall'iniziale "Origin of the World" e più ancora nella successiva e ambiziosa suite chiamata "Warhol". A tratti si percepiscono poi fragranze etniche che rimandano al "quartomondismo" di Jon Hassell ("Chaos"), mentre l'andamento ciclico di alcune trame ("And Nina") sembra voglia riecheggiare il classico minimalismo di Steve Reich, in un viaggio musicale che dà soddisfazione anche se compiuto "alla cieca", in assenza cioè delle immagini per cui è stato concepito in origine.

A.C.



Il Club Tenco ha premiato **Maria Farantouri**, voce storica della resistenza greca al regime dei Colonnelli, collaboratrice di Mikis Theodorakis, incarnazione di una tradizione – quella dell'*éntechno laikò traghoudi* – che ancora dice molto della Grecia di oggi, alle prese con altre “resistenze”

La canzone è politica

ERRICO PAVESE

FOTO RENZO CHIESA

Resistere «è il verbo che deve caratterizzare la nostra vita. Resistere contro le barbarie e le brutalità in tutti i campi. Resistere contro il cattivo gusto di ogni giorno»: con queste parole Maria Farantouri - interprete storica delle canzoni di Mikis Theodorakis, oltre che voce tra le più rappresentative della scena musicale greca - ha commentato la propria premiazione, lo scorso 4 ottobre, al Premio Tenco 2014. Un evento quest'anno dedicato alle "Resistenze" che, insieme ad altri ospiti internazionali (i Plastic People of the Universe, José Mario Branco e John Trudell), ha deciso di ricordare e premiare un esponente dell'opposizione culturale e politica ai sette anni di dittatura militare, il cosiddetto Regime dei Colonnelli, al potere in Grecia dal '67 al '74. Un modo, anche, per richiamare l'attenzione sull'attuale resistenza alle politiche neoliberaliste nel Paese.

Poter incontrare Maria Farantouri a margine del Festival è stata una fortunata quanto piacevole occasione: un confronto sul ruolo, storico e attuale, della canzone nella società greca ma, anche, sulle modalità con cui attualmente la canzone si rapporta e resiste al clima di tagli economici e di distruzione della cultura. Un elemento, in realtà, di continuità con il passato: perché nel caso della Grecia, forse più che in altri contesti nazionali europei, la storia della canzone si intreccia con le vicende storico-sociali e politiche del Paese. Le ragioni si legano alla posizione geopolitica della Grecia come territorio conteso tra est e ovest, ma anche al ruolo assunto dalla canzone stessa fin dai primissimi anni Sessanta. È in quel periodo, infatti, che il compositore Mikis Theodorakis - insieme a Manos Hadjidakis, il secondo compositore greco noto internazionalmente grazie all'Oscar ottenuto nel 1960 per la colonna sonora del film *Poté tin Kiriakí* (uscito in Italia lo stesso anno con il titolo *Mai di domenica*) - dà avvio al processo di formazione di un genere di *canzone* noto come *éntechno laikó tragouídi*, letteralmente "canzone popolare d'arte". Un genere che presenta diversi punti di contatto, con alcune significative differenze, con la canzone d'autore italiana e che, soprattutto, è destinato a dominare la scena della popular music greca fino ad oggi. «In questi tempi difficili - racconta la Farantouri - la gente torna alle canzoni di éntechno, perché queste fanno parte della loro memoria storica. Sono canzoni che hanno costituito e costituiscono ancora oggi una parte importante nell'anima e nella loro vita, al pari della letteratura e della poesia. C'è, in questo, un'eredità diretta, che riguarda i giovani cantautori, pur con la loro personalità musicale». Maria Farantouri si riferisce a uno degli aspetti chiave del progetto di Theodorakis (e Hadjidakis), ossia quello di produrre una canzone in stretta connessione con la poesia ufficiale "alta", collaborando in modo intensivo con poeti attivi e adattando in musica poemi noti del canone greco. Ossia, in particolare, guardando ai poeti della cosiddetta generazione degli anni Trenta (Giorgos Seferis, Odysseus Elytis, Nikos Gatsos, Jannis Ritsos, tra gli altri) e al loro progetto modernista di proiettare nel dominio dell'arte elementi della cultura "bassa", intesa non soltanto come folklore tramandato dalla tradizione, ma anche come cultura *popular* legata all'intrattenimento e alla produzione massificata. Un progetto che (ed è un aspetto curiosamente

sottovalutato dalla critica) Theodorakis elabora alla fine di un lungo soggiorno formativo a Parigi, dove aveva studiato analisi e composizione con Bigot e Messiaen, negli stessi anni in cui l'emergere degli *auteurs-compositeurs-interprètes* francesi e la pratica di mettere in musica la poesia letteraria, poneva le basi per la nascita del fenomeno dei "cantautori" in Europa.

Le parole della Farantouri, inoltre, sottolineano un altro aspetto: per capire la fortuna, l'importanza e la popolarità di cui questo modello di canzone gode ancora oggi, bisogna ricordare che essa si pose fin da subito come strumento di formazione delle coscienze, e di costruzione di un'identità nazionale greca attraverso la musica. Un programma eminentemente *politico*, non distante dal concetto gramsciano di nazional-popolare e dal progetto di avvicinamento delle masse alla cultura "alta" e, al contempo, degli intellettuali al popolo. Un aspetto che si riflette anche dal punto di vista della costruzione musicale, con la creazione di uno stile riconoscibile che da alcuni è stato definito "metasinfonico": ossia, la combinazione delle tecniche di scrittura corale e sinfonica con la forma canzone, resa attraverso l'inserimento di strumenti popolari greci (come il *bouzouki* o il *baglamás*) all'interno dell'orchestra sinfonica occidentale. È in questa forma che, ben prima del golpe militare del '67, le canzoni composte da Theodorakis e interpretate, tra gli altri, da Maria Farantouri, furono adottate dai giovani greci quale repertorio di protesta contro l'attività della Nato in Grecia.

La voce e l'attività professionale della Farantouri si legano da subito a queste iniziative secondo una linea di pensiero, condivisa con il compositore, per cui il "talento musicale" non ha alcun valore se non viene accompagnato e sostenuto dal proprio dovere etico e politico. «Con Theodorakis c'è stato un sodalizio artistico che in breve tempo si è trasformato in una profonda amicizia, e che dura ancora oggi», racconta la Farantouri. «Avevo sedici anni, e lui rimase a tal punto colpito da una mia interpretazione durante un'esibizione del coro della "Società degli amici della musica greca" che mi chiese di entrare stabilmente nel suo ensemble, insieme a voci allora già note come quelle di Grigoris Bithikotsis, Dora Yiannakopoulou e Soula Birbili». Avviene così che, in piena adolescenza e prima della dittatura, la Farantouri incida due lavori di Theodorakis specificatamente dedicati alla sua voce: le sei canzoni del *Ciclo Farandouri* (1964), basate su testi poetici di Nikos Gatsos e Tasos Livaditisu, e *La Ballata di Mauthausen* (1966), su liriche del poeta Iakovos Kambanellis. «Quando ci fu il golpe dei Colonnelli - continua la cantante - su espresso consiglio di Theodorakis, lasciai la Grecia per riparare a Parigi. Qui ho fin da subito iniziato a considerare la canzone e la musica come a un'efficace arma di solidarietà e resistenza». Durante l'esilio, la Farantouri collabora con numerosi artisti della scena musicale internazionale e con autori e interpreti greci, anch'essi in esilio, esibendosi in centinaia di concerti di opposizione alla dittatura in tutto il mondo. Sono questi, in effetti, gli anni in cui Maria Farantouri diventa, più in

<<Resistere è il verbo che deve caratterizzare la nostra vita. Resistere contro le barbarie e le brutalità in tutti i campi. Resistere contro il cattivo gusto di ogni giorno>>

>>

generale, “ambasciatrice” mondiale della musica e della cultura greca all'estero; un ruolo riconosciuto anche dalla stampa mainstream internazionale attraverso definizioni quali “la Callas del popolo” (*The Daily Telegraph*) o “la Joan Baez del Mediterraneo” (*Le Monde*), o apprezzamenti per la sua voce quale “dono degli dèi dell'Olimpo” (*The Guardian*).

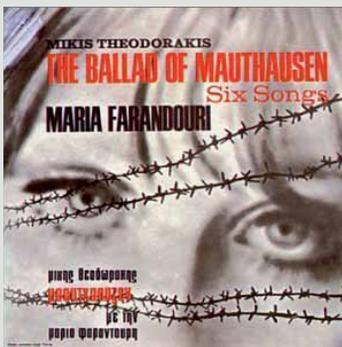
Alla caduta del regime dei colonnelli nel 1974, dopo un lungo periodo di censura e feroce proibizionismo attuato anche nei confronti della canzone – come descritto anche nel *Diario del carcere* di Theodorakis (1972) – la “poesia messa in forma di canzone” rivive un momento di popolarità legato anche al ritorno dall'esilio o dai luoghi di prigionia dei suoi protagonisti, acclamati come eroi e eroine della Resistenza. L'instaurazione della democrazia, infatti, vede stemperare solo in parte le ragioni politiche e artistiche che avevano accompagnato la nascita del genere musicale. «Nel 1974 – ricorda la Farantouri – ci fu un enorme concerto allo stadio Karaiskakis dove, di fronte a centinaia di persone riunite per festeggiare la liberazione dal giogo militare, mi esibii insieme ad altri autori e interpreti oppositori della dittatura, come Antonis Kalogiannis [nato nel 1940-] che in esilio aveva collaborato attivamente con me, e Nikos Xilouris [1936-1980], la voce antimilitarista cretese, noto per aver ripreso in chiave antifascista i canti patriottici della tradizione *rizitika*. Theodorakis stesso cantò una canzone antifascista scritta in piena dittatura. Fu un concerto di memoria, di festa ma anche di monito per il futuro...».

A quell'evento-concerto, come testimonia anche un video documentario dell'anno successivo prodotto dal regista Nikos Koundourous (*Ta traghoudia tis fotiaás, Le canzoni del fuoco*, 1975), le canzoni, intervallate dagli slogan

politici della Resistenza, sono tutte dirette da Theodorakis nello stile “metasinfonico” del primo *éntechno*, e in questa forma scandite dal pubblico. Nel video compare, significativamente solo in un cameo, un autore allora già molto noto in Grecia, il cantante-interprete Dyonysis Savvopoulos (nato nel 1944). Savvopoulos è il principale rappresentante del *neo-kyma* (“nuova onda”, termine modellato su quello di *nouvelle vague*), ossia un genere di canzone nato prima dell'avvento della dittatura, che coniuga l'intellettualismo di sinistra di Theodorakis (anche se con una politicizzazione decisamente meno esplicita dei testi e degli eventi narrati) con il lirismo di Hadjidakis. Gli interpreti di questa “nuova onda” della canzone si presentavano in chiave minimalista, l'opposto della macchina “metasinfonica” di Theodorakis, spesso con una musica composta solo per voce e chitarra di accompagnamento; di qui, forse, una ragione dell'assenza al citato concerto-evento.

La storia dell'*éntechno laikó traghoudi* (che progressivamente viene abbreviato in *éntechno*) si intreccia in questi anni, e in parte si fonde, con quella del *neo-kyma*, ma anche con l'emergere di un fenomeno di revival del rebetico, una tradizione di canzone urbana greca che, nella forma consolidatasi negli anni Quaranta, aveva influenzato il sound e lo stile dell'*éntechno* delle origini. Il neorebetico – che in un certo senso rappresenta esteticamente quello che le orecchie occidentali si aspettano dalla “musica greca tradizionale” – influenza, a sua volta, alcune produzioni *éntechno* di quegli anni. Così avviene, ad esempio, in un album rappresentativo del genere dove, esprimendo una vicinanza con lo spirito degli esclusi propria del primo rebetico, viene criticata in modo sarcastico l'ideologia della ricostruzione, del “mettersi al lavoro” dopo la caduta dei colonnelli. *I ekáikisi tis gyftiás* (*La vendetta dello zingaro*,

Sei dischi per scoprire l'éntechno



Maria Farantouri / Mikis Theodorakis
The Ballad of Mauthausen – Six Songs

Columbia - 1966
Disco “storico”, su musiche composte da Theodorakis, rappresentativo dello stile del primo *éntechno*, del progetto di adattare in forma di canzone la poesia e dell'unicità della voce di Maria Farantouri.

Melina Kanà / Sokratis Malamas
Tis Meras ke Tis Nichtas

(“Il giorno e la notte”)
Lyra - 1992
Disco in studio di due protagonisti del genere *éntechno* a partire dalla fine degli anni Ottanta, rappresentativo del *sound* e dell'eclettismo stilistico che incorpora elementi orientali all'interno di una produzione *popular*.



Eleftheria Arvanitaki
The Very Best of 1989-1998

Emarcy - 1999
Raccolta di canzoni interpretate da una delle cantanti *éntechno* più note, anche internazionalmente.

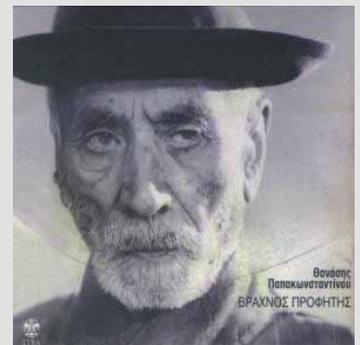
Thanassis Papakostantinou, Vrachnos Profitis
 (“Profeta Rauco”)
Lyra - 2000

Disco in studio di un autore che si potrebbe considerare il “De André greco” per profondità e raffinatezza dei testi, e per la capacità di fondere in modo coerente stili musicali diversi.

Nikos Xydakis
Zontani Ithografisi Apo To Gialino Mousiko Theatro

(“Registrazione dal vivo al teatro Gialino”)
Universal - 2003
Tripla cd che contiene interpretazioni di canzoni di Xydakis, autore e interprete greco di origine egiziana, da parte di

molte protagoniste dell'*éntechno*, riflesso della dimensione collaborativa che caratterizza la produzione di questo genere di canzone fino ai nostri giorni.



Sokratis Malamas
Exo - Zontani Ichografisi
 (“All'aperto - registrazioni live”)
Warner - 2010
Quadruplo album dal vivo di uno dei protagonisti dell'*éntechno* contemporaneo.

1978) è un album al quale collaborano più autori e interpreti: Nikos Xydakis (1952-), autore e interprete principale, di origine egiziana, insieme ad altri cantanti, come Nikos Papazoglou (1948-2011), che non intervengono semplicemente come “ospiti” ma sono corresponsabili del progetto.

La presenza di un rapporto collaborativo a più livelli costituisce un fatto eccezionale per la canzone “da cantautore” in generale – si pensi, in particolare, a quella italiana – mentre, al contrario, caratterizza da un punto di vista produttivo e creativo l'*éntechno* ancora fino ai nostri giorni. Del resto, questo genere di canzone si chiama “canzone d'arte”: l'accento è posto sulla canzone e non sul suo autore e, dunque, questa può essere creata anche da musicisti o poeti che non ne saranno poi gli - o le - interpreti.

A partire dagli anni Ottanta si assiste a una vera e propria rivoluzione estetica del genere, ossia al passaggio dall'*éntechno* tradizionale a un genere di *éntechno* più eclettico, la cui caratteristica principale è l'adozione di uno sguardo decisamente meno prevenuto verso gli elementi orientali, alcuni dei quali avevano caratterizzato la primissima fase del rebetico (cosiddetta *smyrneika*). Un aspetto che si riflette negli arrangiamenti, nell'organico strumentale – che contempla strumenti tipici della musica tradizionale araba come il *kanun*, l'*oud* o il *santur* – nello stile vocale e, più in generale, nell'utilizzo di ritmi additivi e modi – che i musicisti greci chiamano *dhromi* (vie, strade) – inconsueti per le orecchie occidentali.

Un processo di innovazione stilistica che non avviene soltanto dal punto di vista della costruzione musicale ma riguarda, più specificatamente, la creazione di un sound che si stabilizza progressivamente come norma interpretativa e compositiva del genere: un suono e uno stile ot-

tenuto combinando i diversi materiali sonori e organici strumentali (quelli acustici e *locali* della musica tradizionale e orientale con quelli elettrici *globali* tipici della coeva popular music) attraverso un uso raffinato e consapevole delle risorse strumentali ed espressive dello studio di registrazione.

In un contesto produttivo caratterizzato da una forte dimensione collaborativa e da un'interazione costante tra aspetti performativi e mediazione tecnologica, l'*éntechno* che va dagli anni Ottanta agli anni Duemila stabilisce una connessione tra estetica musicale, tecnologia e politiche culturali che la differenzia da altri generi di canzone *popular* greca (come il più “leggero” *laikopop*) e che è alla base della sua popolarità. L'eclettismo stesso, come evidenziato dal musicologo Franco Fabbri, non va inteso semplicemente attraverso la retorica di un ritorno a suoni e stili del passato, bensì come un'interazione tra i mondi musicali turchi e greci, *tra est e ovest*; la combinazione di testi in lingua greca con un ampio spettro di elementi musicali orientali e occidentali crea una sensazione di “sospensione tra due mondi”. E la mescolanza con elementi provenienti da tradizioni come il jazz o il rock permette un'apertura a un pubblico molto ampio.

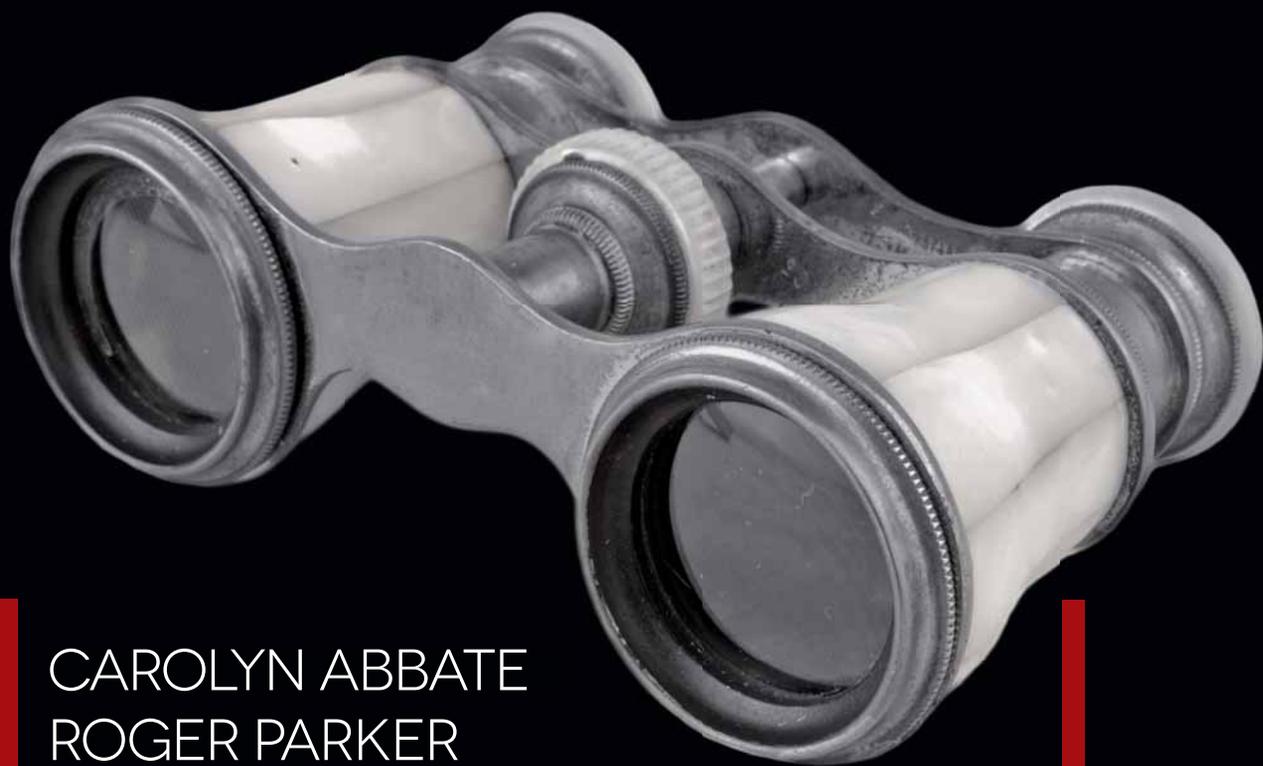
Tra i primi interpreti di questa rivoluzione estetica ricordiamo Yórgos Dalaras – che vanta collaborazioni con noti musicisti della scena internazionale come Al di Meola e Paco De Lucia – ed Elefthería Arvanitaki (1957-), considerata da molti la maggiore cantante greca. A loro segue una seconda generazione di autori e interpreti, che manifesta sempre un rapporto stretto con la poesia letteraria. Sono i protagonisti dell'*éntechno* più recente e contemporaneo: autori-interpreti nati alla fine dei Cinquanta come Thánassis Papakostantinou, Sokrátis Málamas, >>>



Maria Farantouri (a sinistra) con **Mikis Theodorakis** e il poeta **Jannis Ritsos** (al microfono) durante il concerto del 1974 allo stadio Karaiskakis

GRANDI STORIE

Storia dell' **Opera**



CAROLYN ABBATE
ROGER PARKER

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

Pantelis Thalassinós, Orféas Peridis, insieme ad autori più giovani come Alkínoos Ioannidis e Christos Thivaivos e cantanti come Melina Kanà, Eleni Tsaligopoúlou, Manolis Lidakis.

Tutti questi autori, autrici e interpreti, attivi in Grecia ma anche all'estero, hanno dovuto fare – e ancora stanno facendo – i conti con le disastrose conseguenze economiche e sociali prodotte dal neoliberismo. Eppure l'*éntechno*, ancora sostanzialmente sconosciuto in Italia, resta uno dei generi più popolari in Grecia, radunando migliaia di persone in piazza per concerti sempre più poveri di mezzi. Afferma, in tal senso, Maria Farantouri: «Oggi la crisi economica grava su tutto. I suoi effetti sono pesanti e hanno messo in ginocchio la società, specialmente i giovani. Per quello che riguarda la cultura e quindi la musica e le canzoni, le conseguenze sono dirette e notevoli. Da parte degli enti culturali dello Stato e delle regioni non ci si aspetta più nulla. Viene detto che non ci sono più i soldi. Dall'altra parte la gente cerca di fare economia su tutto per poter sopravvivere. Però anche in questa difficile situazione c'è un raggio di ottimismo, dal momento che si fanno concerti a prezzo basso e questi sono pieni di gente. Questo vuol dire che la gente considera, anche in tempo di crisi, le canzoni importanti, non un bene secondario ma una parte importante della loro vita a cui non vuole rinunciare».

Le ragioni della popolarità di cui parla Farantouri si collegano al ruolo che le canzoni hanno avuto in passato e hanno ancora oggi. Il principio cardine dell'*éntechno* degli anni Sessanta, quella "popolarizzazione" della poesia come momento comunitario e formativo, rivive nei processi di produzione e fruizione contemporanea. Se da un lato i testi delle canzoni sono basati su poesie – o spesso ne incorporano degli elementi sostanziali – è anche vero che questi testi circolano, vengono conosciuti e cantati nei contesti sociali più diversi, dal concerto alla festa di comunità, realtà difficile da pensare e immaginare in altre parti d'Europa.

Esiste, in questo senso, una particolare valenza sociale e politica della canzone in Grecia: qui si concretizza quel fatto apparentemente naturale per cui, al di là del grado di politicizzazione dei testi, la canzone assume una forza rivendicativa nel momento in cui viene cantata collettivamente. Un atteggiamento combattivo e non vittimistico che riverbera nelle danze e nelle musiche e che inquieta positivamente. È questa, anche, la lezione da cogliere che viene dalla Grecia contemporanea.

m—

sonatine

di Stefano Zenni



Leopardi borbotta Rossini

Qual è la musica del mondo leopardiano? Di certo Mario Martone si è posto la domanda nel realizzare *Il giovane favoloso*. Uomo di teatro e cinema che conosce bene la musica, Martone è un notevole regista operistico e nel suo precedente film storico, il magnifico *Noi credevamo*, aveva immaginato soluzioni verdiane di grande efficacia.

Il film su Leopardi ha un taglio diverso, perfino contraddittorio: c'è la ricostruzione storica certo, ma ci sono audaci aperture visionarie e c'è un Leopardi che, in virtù di sentimenti universali, parla a noi contemporanei. Per amalgamare questi registri, Martone si affida al minimalismo elettronico del giovane compositore tedesco Sascha Ring (alias Apparat - l'attenzione dei cinefili va a un brano inserito alla fine della quarta stagione di *Breaking Bad*). Nei momenti più drammatici o sospesi, Ring stende tappeti timbrici, accenna vaghe pulsazioni, riempie il silenzio di frequenze "elettriche". Efficace nell'avvicinarsi a Leopardi, ma non molto originale.

Martone non rinuncia alla musica d'epoca, a cui attinge con finezza. La malinconia del giovane Giacomo è avvolta dall'Andantino della IV delle *Sei Sonate a 4* di un allora dodicenne Gioachino Rossini (1804), altro grande marchigiano, di sei anni più grande del poeta; i fremiti preromantici dell'Ouverture del *Guillaume Tell* si sposano alla scoperta della natura nell'orto di Villa delle Ginestre, e lo *Stabat Mater* prefigura l'avvicinarsi della morte. La musica popolare sprigiona tutta la vitalità partenopea, ma nel film Leopardi va anche a vedere al San Carlo la *Matilde di Shabran*. Quella notte stessa, conquistato, borbotta nel sonno quegli irresistibili ritmi rossiniani. Viene in mente il Nietzsche che scopre la *Carmen*: il trionfo della vita nella musica mediterranea.

È un peccato che Martone non segua queste felici intuizioni con più coerenza. Quando Elio Germano nell'"Infinito" dice "quello/infinito silenzio a questa voce/vo comparando" gli effetti di Sascha Ring si fanno inutili: basta il tono febbrile, sottilmente esaltato, dell'attore, a tratti memore di Carmelo Bene, per riportarci a quella poesia che Leopardi chiamava "canzone".

m—

cantanti

Nostalgia, nostalgia cubana

MARCELLO LORRAI

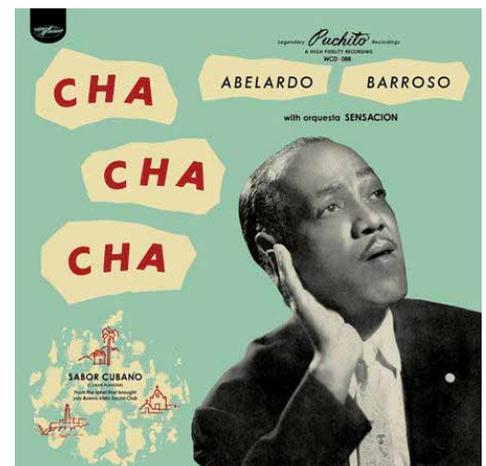
La carriera di Abelardo Barroso, nato all'Avana nel 1905, ha conosciuto due grandi fasi: la prima negli anni Venti, quando Barroso è d'infilata la voce solista di Sexteto Habanero, Sexteto Boloña e Septeto Nacional de Ignacio Piñeiro, cioè tre formazioni cruciali nello sviluppo e nell'affermazione del *son*; e la seconda – quella compendiate in questa raccolta – quando negli anni Cinquanta viene rilanciato come cantante di Orquesta Sensación, una delle grandi compagini dell'era del cha cha cha. È appunto al genere di moda all'epoca che è intitolato il disco: e certo con Barroso la Sensación ne offre squisiti esempi, come le interpretazioni di “El Manisero” o “Ya ta cansá”, in cui risalta anche soavemente la geniale formula, tipica delle formazioni dette *charanga*, di combinare il protagonismo di uno o più flauti con l'intervento di aeree sezioni di violini. Ma anche attraverso questi pochi brani si può cogliere la varietà del repertorio, non tutto riducibile al cha cha cha, o che comunque ne propone varianti di straordinario pregio. In “Triste Lucha”, un classico di Arsenio Rodríguez risalente ad una precedente epoca della musica cubana, sulla fresca, vivace grazia un po' sbarazzina della *charanga*, Barroso appoggia con grande intensità una serietà espressiva da bolero. In “La Hija de Juan Simón” Barroso sfodera un pathos influenzato dagli stilemi del flamenco per raccontare la dolente storia di un padre che seppellisce la figlia, mentre il piano assieme alla ritmica sembrano assistere attoniti alla scena, assicurando una secca base cha cha cha implacabile, quasi agghiacciata e allucinata: un capolavoro. Mentre “La Reina del Guaguancó” è una ipnotica rumba, appannaggio delle percussioni e del cantante coi musicisti che gli fanno coro in un meccanismo responsoriale: pura musica afrocubana. E quando il nero Barroso dà voce al protagonista di “Bruca Maniguá” (altro cavallo di battaglia di Arsenio Rodríguez, degli anni Trenta), che a ritmo di cha cha cha rivendica orgogliosamente le sue origini africane, la sua solennità va pensata in una Cuba pre-rivoluzione in cui viveva ancora una odiosa segregazione razziale.

Quasi vent'anni fa, nel '96, la World Circuit registrava all'Avana *Buena Vista Social Club*, e metteva a segno un imprevisto e clamoroso successo di vendite, facendo epoca nella vicenda del fenomeno della world music. Al di là delle intenzioni e della componente che in questa operazione fu dovuta al caso, l'exploit dell'etichetta britannica aveva dei forti connotati nostalgici. Proprio negli anni successivi al prepotente affermarsi nell'isola di una nuova musica da ballo, la timba (successo però poco notato a livello internazionale), e mentre emergeva un significativo movimento hip hop cubano, la World Circuit proponeva un'immagine della musica cubana e più in generale di Cuba attardata nel passato. Poi la World Circuit ha capitalizzato il successo che si era trovata fra le mani, con tutta una serie di album nella scia del primo. Ora che la World Circuit ha spremuto tutto quello che poteva dal fenomeno Buena Vista, e che molti dei venerandi personaggi cubani resi popolari dall'etichetta inglese sono anche mancati, l'etichetta propone un florilegio di registrazioni realizzate da Abelardo Barroso negli anni Cinquanta. Naturalmente non ci si può che rallegrare del fatto che la World Circuit approfitti del credito acquisito presso un enorme pubblico col successo di Buena Vista per illuminare momenti storici e sublimi della musica cubana. Fra l'altro, un grande cantante come Barroso è particolarmente congeniale per un'etichetta come la World Circuit, che si è distinta sia nel campo della musica cubana che in quello della musica dell'Africa occidentale – pensiamo ai fortunati album di Ali Farka Toure e di Toumani Diabate – dato che Barroso è uno dei nomi della musica cubana la cui popolarità ha varcato l'Atlantico ed è stata larga, e in una certa misura continua ad esserlo, in paesi come il Senegal, il Mali e la Guinea, che hanno vissuto una intensa stagione, a partire dalla metà del secolo scorso, di identificazione con modelli musicali afrocubani.

C'è però un *ma*: una volta esaurito il filone aurifero di Buena Vista, la World Circuit cerca di stare su Cuba ricorrendo direttamente al passato. Ma questa perlustrazione del pas-

Abelardo Barroso with Orquesta Sensación Cha Cha Cha

WORLD CIRCUIT



sato non sembra essere solo un espediente per continuare a cavalcare l'onda cubana. Pur non essendo nuova alla riproposta del modernariato, con questa (come con una raccolta di cumbia di qualche tempo fa) la World Circuit sembra infatti allinearsi ad una politica di recupero della storia che sta prendendo sempre più piede tra le etichette che operano nell'ambito della world music. Ma – si badi bene – la spiegazione non è solo che c'è in generale crisi, e ristampare modernariato costa meno che produrre musica nuova. È forse soprattutto – e questo è più inquietante – che si pubblica musica vecchia perché è musica che può intercettare l'interesse delle generazioni – ahimé non più giovani – che ancora comprano dischi.

m—

Marsiglia

Massilia Sound System Massilia

CHANT DU MONDE



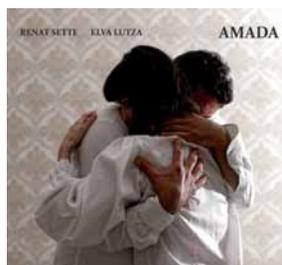
Trent'anni di Massilia Sound System in un nuovo disco, il primo dal 2007, e un libro - *La façon de Marseille* - firmato da Camille Martel. I Massilia Sound System sono ormai da anni una istituzione marsigliese: pionieri dalla metà degli anni Ottanta dell'incrocio fra reggae, dancehall (e dintorni) e liriche in lingua occitana, ben prima dello sdoganamento del revival di quest'ultima, i Massilia sono rimasti profondamente radicati all'interno della loro città, come organizzatori e agitatori culturali, oltre che come musicisti. Attivi quasi tutti in progetti paralleli o solisti (Oai Star, Moussu T e lei Jovents, Papet J...), i Massilia tornano dunque insieme per un disco che è esattamente quello che ci si aspetta. Al punto che si intitola, semplicemente, *Massilia*: strofe e rime brillanti, critica sociale e anticapitalista, party stile provenzale (con fiumi di Pastis) e via discorrendo. Marsiglia è naturalmente l'orizzonte di tutto quanto, come immutato punto di intersezione di molte contraddizioni, culturali e musicali, della società francese. È vero, gli anni Novanta sono lontani, i suoni sono rimasti quelli, e i temi delle canzoni a volte danno l'idea di un (ennesimo) esercizio di stile barricadero un po' datato... Ma il disco si lascia ascoltare con grande piacere, ed è impossibile resistere al fascino tamarro di molti brani ("Trois Mcs sur la version", "Massilia n°1" gli episodi migliori): insomma, a Marsiglia si balla ancora.

J.T.

incontri

Elva Lutza e Renat Sette Amada

AUTOPRODUZIONE



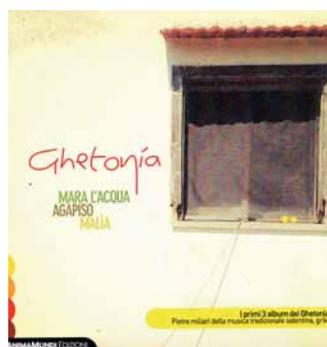
Che Elva Lutza sia fra le migliori formazioni emerse in Italia negli ultimi anni nell'ambito delle musiche "del mondo", è cosa che abbiamo già scritto in passato. Soprattutto, a ulteriore merito della formazione sarda, c'è la particolare filosofia musicale economica che sembra strutturarla. Non si tratta solo di trasformare in punto di forza l'oggettiva povertà di un duo chitarra (o mandola) e tromba, quanto di sfuggire ai cliché "mediterranei" che ogni formazione world del nostro Paese sembra corteggiare più o meno volutamente. Lo stile chitarristico di Gianluca Dessi rimanda esplicitamente al folk revival inglese e irlandese degli anni settanta, con quel modo di accompagnare ricco e vario, ma sempre al servizio di voci o di solisti. La tromba di Nico Casu (anche cantante dal bel timbro) sfugge ai facili schemi davisiani-terzomondisti, e occasionalmente si aggiunge all'accompagnamento con efficaci ostinati. Se la musica "di tradizione" è il pretesto di partenza, insomma, il folklore non c'entra molto. Si lavora di sottrazione, e di ricerca di denominatori comuni, soprattutto in questo nuovo lavoro cointestato con il cantante provenzale Renat Sette, che molto più del precedente disco mette al centro le canzoni, in un'atmosfera acustica e minimale che annulla i virtuosismi e valorizza ogni parola, ogni pronuncia (strumentale o vocale). Se tutta la "musica del mondo" suonasse così, il mondo sarebbe migliore.

J.T.

Puglia

Ghetonia Mara l'acqua / Agapiso / Malia

ANIMAMUNDI



È operazione decisamente meritoria, e in perfetta controtendenza con lo sciagurato oblio imperante della superficialità, che una label cominci a recuperare dal catalogo storico, e a riproporre su cd. Significa che uno sforzo di storicizzazione può anche passare oltre la semplicistica casistica del "tanto è tutto in rete". Lo sforzo lo va facendo AnimaMundi, etichetta spesso su queste pagine, ed in genere tesa a documentare l'attualità più stringente del suono folk progressivo che arriva dalla Puglia. Ma va anche subito segnalato che la ripubblicazione è figlia di un'operazione riuscita di crowdfunding, che trovate documentata sul libretto. Questo doppio cd cartonato è un bel regalo per tutti gli appassionati della palpitante musica salentina ispirata dal tarantismo storico, dalla tradizione grika, dal variegato continente di note che per comodità riassumiamo nell'etichetta "musica mediterranea", ed oltre. Perché ben difficilmente si si trovano in giro *Mara l'Acqua*, *Agapiso* e *Malia*, i primi tre album dei Ghetonia, originariamente usciti su musicassetta per Calimera, incisi a Lecce i primi due, a Brindisi l'ultimo, fra il 1993 ed il 1995. È appena il caso di rammentare che, quando Ghetonia cominciò, l'attività, nel '92, con il ritrovarsi assieme in un progetto comune di Roberto Licci (dal Canzoniere Grecanico Salentino), Salvatore Cotardo e Perangelo Colucci, il revival con tratti progressivi della musica salentina era stellarmente lontano e diverso dall'onda unificante d'oggi, sulla scorta

di fenomeni commerciali fin troppo noti. Allora c'erano solo i cantori tradizionali della Pasqua e del Natale, e qualche solista. Ghetonia (ovvero: "il vicinato" in griko) nacque praticamente per un invito ad andare a suonare in Grecia, e da subito puntò orecchie e cervello a Sud, evitando le più facili lusinghe etnorock, ma al contempo schivando le sabbie (im)mobili del più cupo ed autoreferenziale suono da etnoteca museale. Ecco allora l'utilizzo, da subito e come elemento spesso centrale, del sax soprano (accanto a clarinetto e flauti vari) da parte di Salvatore Cotardo. Con un'ombra lunga evidente, nello snodo ossessivo e quasi trance delle volute dal sassofono dritto: quella di John Coltrane. Ma se pensiamo che lo spirituale sassofonista americano "riscopri" il soprano proprio quasi come un'ancia "popolare", così come ne sono usate di simili nell'area mediterranea, i conti tornano tutti. Più tardi, al tempo di *Malia*, in organico entrò anche un contrabbasso, ed altri colori timbrici andarono ad arricchire una tavolozza marcata profondamente da ritmi pressanti (i tamburelli di Pierangelo Colucci, già musicista di Peppe Barra), e da voci "antiche" nella sapiente gestione degli armonici. Quelle maschili, ma anche quella femminile di Emilia Ottaviano. Al riascolto si ha la sensazione di un'attualità stringente, senza rughe e senza cadute di tono. Segno che Ghetonia aveva passato molto tempo ad affinare la mira. Per poi andare a centro bersaglio quasi ad ogni colpo.

Guido Festinese

parola di **Banda Osiris**

Banda, con la B!

IRONICA CRONACA DELL'ACQUISTO DI UN BIGLIETTO ALLA STAZIONE FERROVIARIA DI VERCELLI, IL PAESE NATALE: DOPO TRENTACINQUE ANNI DI ONORATA E BUFFA CARRIERA, IL CITTADINO BIGLIETTAIO LI SCAMBIA PER MUSICI DI WANDA OSIRIS O MOIRA ORFEI...

Vercelli. Biglietteria ferroviaria: «Salve, avremmo bisogno di un biglietto per Roma. Con fattura, per favore». «Mi dite l'intestazione?» domanda l'impiegato. «Banda Osiris» rispondiamo. Ci lancia uno sguardo furtivo, il dubbio s'insinua nella sua mente, le mani restano sospese sulla tastiera del computer, noi pensiamo: adesso ci chiede informazioni sulla Dandini o dove andremo in tournée, milioni di immagini attraversano i suoi occhi a velocità supersonica, senza alzare la testa sibila: «Ma non è morta?». Con sorriso di circostanza ribattiamo: «Non Wanda, Banda con la B di Bologna». Si accorge di aver fatto una gaffe, tenta vanamente di recuperare e aggiunge: «Ah, ho capito, siete qui con il circo...». Ancora adesso non abbiamo capito se abbia confuso Wanda Osiris con Moira Orfei o il fatto che la presenza del circo quel giorno in città lo abbia indotto a sopporre l'esistenza di un'orchestra dal nome così strano, ma un fatto è certo: non ha mai sentito parlare della Banda Osiris.

Dopo trentacinque anni di attività tra teatro, televisione, radio, cinema, di cui almeno la metà passati a smentire improbabili associazioni con altri gruppi più o meno musicalmente anomali: "Eravate con Arbore" (in realtà erano Otto e Barnelli), "Vi vedo sempre al Costanzo Show" (mai stati), "Avevate i capelli blu" (in realtà era la Witz Orchestra), "Vendevate gli strumenti al mercatino di Porta Palazzo" (?), "Bello ma serio il vostro cd" (in realtà era dei Bandabardò), avremmo sperato che, non a Termini Imerese, ma almeno a Vercelli, la città dove la Banda è nata, cresciuta ed è stata insignita della "cittadinanza onoraria", il nostro nome fosse in qualche modo riconosciuto.

Presunzione? Forse. Nemo propheta? Anche. Ma una doccia fredda d'umiltà serve a riportarti con i piedi per terra e a farti riflettere. Anche il luogo è emblematico: la stazione. Partire, mettersi in viaggio, provare, rischiare, affrontare una strada senza avere paura di non raggiungere una meta. Successo, Notorietà, Fama, magari saranno stazioni in cui non ci si fermerà, ma almeno non dovremo rimpiangere di non essere mai partiti. E se nessuno ci chiederà un autografo o un "selfie" per strada, prima o poi vedrete che almeno quelli del "giornale della musica" ci inviteranno a scrivere un pezzo per loro!



La Banda Osiris nasce a Vercelli nel 1980. Ha esplorato ogni settore dello spettacolo (teatro, cinema, televisione, radio...) in cui ironia e musica potessero convivere. Ha da poco pubblicato *Le dolenti note. Il mestiere del musicista: se lo conosci lo eviti* (Ponte alle Grazie). In questo momento sta girando l'Italia in compagnia di Neri Marcorè con lo spettacolo *Beatles Submarine*, dopo l'esordio al Piccolo Teatro di Milano

gdm
il giornale della musica

www.giornaledellamusicait.it
gdm@giornaledellamusicait.it

"il giornale della musica"
è su Facebook e Twitter.
Il numero in edicola è anche disponibile
in versione digitale per tablet
nell'edicola Apple



direttore responsabile:
Enzo Peruccio

condirettore:
Daniele Martino
(tel. 0115591803)

caporedattrice:
Susanna Franchi
(tel. 0115591804)

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

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

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

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

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

diffusione, abbonamenti e vendite:
Elisabetta Maffeo
(tel. 0115591831; abbonamenti@edt.it)

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

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

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

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

conto corrente postale n. 17853102

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

"il giornale della musica"
è associato ANES

crescendo.

CLASSICA
JAZZ
POP
WORLD

gdm
il giornale della musica

**ULTIMO MESE
DI CAMPAGNA
ABBONAMENTI 2014!**
scegli il tuo regalo
entro il 31 dicembre

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

ABBONAMENTO ANNUALE 35 € (CARTA+PDF)



Barry Seldes
**LEONARD
BERNSTEIN**

Charles Rosen
**PIANO
NOTES**

Lawrence Kramer
**PERCHÉ
LA MUSICA
CLASSICA?**

Jonathan Cott
**CONVERSAZIONI
CON GLENN
GOULD**

Kathryn Kalinak
**MUSICA
DA FILM**

Carl Woideck
**CHARLIE
PARKER**

Elijah Wald
BLUES

Philip Vilas Bohlman
**WORLD MUSIC
UNA BREVE
INTRODUZIONE**

SÌ, 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?* sì 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 e/
elettronica e/o cartacea. Useremo a tal fine solo calcolatori elettronici e/o
archivi cartacei affidati ad incaricati preposti alle operazioni di tratta-
mento 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)

TIMBRIO e FIRMA

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



Sinfonica 2015

1. Venerdì 23 gennaio

RESISTENZA 2015
1945 ILLUMINATA

Direttore

Michel Tabachnik

Maestro del coro ANDREA FAIDUTTI
Musiche di
Strauss, Fedele e Brahms

2. Venerdì 30 gennaio

RESISTENZA 2015
1945 ILLUMINATA

Direttore

Juraj Valčuha

Musiche di
Nono, Schubert, Šostakovič

3. Domenica 29 marzo

Direttore

Michele Mariotti

Soprano MARIA KATZARAVA
Musiche di
Schubert, R. Strauss, Brahms

4. Venerdì 3 aprile

Direttore

Tito Ceccherini

Maestro del coro ANDREA FAIDUTTI
Musiche di
Szymanowski, Wagner, Haydn

5. Giovedì 30 aprile

Direttore

Juraj Valčuha

Pianoforte ROBERTO PROSEDA
Musiche di
Mendelssohn-Bartholdy, Rachmaninov

6. Giovedì 7 maggio

RESISTENZA 2015
1945 ILLUMINATA

Direttore

Roberto Abbado

Soprano KATHARINE DAIN
Contralto SONJA LEUTWYLER
Tenore HUBERT MAYER
Maestro del coro ANDREA FAIDUTTI
Musiche di
Nono, Beethoven

AngelicA

Festival Internazionale di Musica
venticinquesimo anno - 2/31 maggio 2015

Domenica 31 maggio

RESISTENZA 2015
1945 ILLUMINATA

Direttore

Ilan Volkov

Coproduzione
AngelicA e Teatro Comunale di Bologna

7. Venerdì 5 giugno

Direttore e pianista

Wayne Marshall

Clarinetto LUCA MILANI
Musiche di
Rota, Copland, Gershwin

8. Venerdì 19 giugno

Direttore

Aziz Shokhakov

Violino SERGEJ KRYLOV
Musiche di
Brahms, Schumann

9. Giovedì 5 novembre

Direttore

Michele Mariotti

Pianoforte ROBERTO COMINATI
Musiche di
Brahms, Beethoven

10. Giovedì 26 novembre

RESISTENZA 2015
1945 ILLUMINATA

Direttore

Lothar Zagrosek

Pianoforte ALEXANDER ROMANOVSKY
Maestro del coro ANDREA FAIDUTTI
Musiche di
Brahms, Beethoven

11. Martedì 1 dicembre

RESISTENZA 2015
1945 ILLUMINATA

Direttore e pianista

Omer Meir Wellber

Musiche di
Mozart, Wolpe, Schumann

12. Venerdì 4 dicembre

RESISTENZA 2015
1945 ILLUMINATA

Direttore

Dmitri Liss

Musiche di
Tarnopolskij,
Mendelssohn-Bartholdy, Prokof'ev



**ORCHESTRA E CORO
del Teatro Comunale di Bologna**

Maestro del Coro ANDREA FAIDUTTI